

**Анастасия Левицкая,
Александр Федоров,
Елена Корниенко,
Андрей Новиков**

**Западный кинематограф на
страницах журнала
«Советский экран» (1925-1991)**

Москва, 2024

Левицкая А.А., Федоров А.В., Корниенко Е.В., Новиков А.С. Западный кинематограф на страницах журнала «Советский экран» (1925-1991). М.: ОД «Информация для всех», 2024. 279 с.

В данной монографии* дан анализ кинокритических трактовок произведений западного кинематографа в журнале «Советский экран» – с года его основания (1925) до года завершения его советского периода (1991).

Полученные результаты могут быть использованы в научной деятельности киноведов, культурологов, искусствоведов, социологов, историков, ученых, изучающих медиакультуру; будут полезны преподавателям, аспирантам, студентам, широкому кругу читателей.

* Данное исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-00015, <https://rscf.ru/project/23-28-00015/> в Таганрогском институте управления и экономики. Тема проекта: «Западный кинематограф на страницах журнала «Советский экран» (1925-1991)». Руководитель проекта: профессор А.А. Левицкая.

Рецензенты: профессор М.П. Целых, профессор В.В. Гура.

© Анастасия Левицкая, Александр Федоров, 2024.

Levitskaya A., Fedorov A., Kornienko E., Novikov, A. Western cinematography on the pages of *Soviet Screen* magazine (1925-1991). Moscow: SM "Information for All", 2024. 279 p.

This monograph examines the film criticism and interpretations of the Western cinema industry as presented in the Soviet Screen magazine, spanning from its foundation in 1925 to the end of its Soviet period in 1991.

The findings presented in this study can serve as valuable resources for film and media scholars, culturologists, art critics, sociologists, historians, as well as teachers and graduate students. Additionally, this work will be beneficial for a wide audience interested in this topic.

Reviewers: Professor Marina Tselykh, Professor Valery Gura.

© Anastasia Levitskaya, Alexander Fedorov, 2024.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
Западный кинематограф на страницах журнала «Советский экран» 1925-1927 годов.....	5
Западный кинематограф на страницах журнала «Советский экран» 1928–1930 годов.....	21
Западный кинематограф на страницах журнала «Советский киноэкран» 1939–1941 годов.....	35
Западный кинематограф на страницах журнала «Советский экран» 1957-1968 годов.....	39
Западный кинематограф на страницах журнала «Советский экран» 1969-1985 годов.....	93
Западный кинематограф на страницах журнала «Советский экран» 1986-1991 годов.....	170
Тексты журнала «Советский экран» по тематике западного кинематографа с 1925 по 1991 год: контент-анализ.....	218
Синтезированные графически представленные основные теоретические модели кинокритических подходов к западному кинематографу на страницах самого массового советского киножурнала – «Советский экран»	227
Приложения. Основные даты и события, имеющие отношение к историческому, политическому, экономическому, идеологическому, социокультурному и кинематографическому контексту, в котором осуществлялась публикация журнала «Советский экран».....	233
Литература.....	259

Введение

В большинстве случаев тематика, связанная с историей журнала «Советский экран», рассматривалась исследователями фрагментарно, без попыток полноценного контент-анализа (Богатырева, 2017; Воронова, 2019; Головской, 2011; Жидкова, 2014; Мищенко, 2012; Орлов, 2011; Федоров, 2022; Шишкин, 2020; Golovskoy, Rimberg, 1986), следовательно, комплексный междисциплинарный анализ трансформации кинокритических концепций трактовок произведений западного кинематографа в журнале «Советский экран» – с года его основания (1925) до года завершения его советского периода (1991) весьма актуален – как в киноведческом и культурологическом, так и в историческом, политологическом, социологическом аспектах.

Прикладную значимость исследования мы видим в том, что полученные результаты могут быть использованы в научной деятельности киноведов, культурологов, искусствоведов, социологов, историков, ученых, изучающих медиакультуру; будут полезны преподавателям, аспирантам, студентам, широкой аудитории, интересующейся данной тематикой.

Мы исходим из следующих периодов развития журнала:

1925 – 1927: начальный период развития журнала, этап относительной творческой свободы советской кинокритики, когда зарубежная тематика нередко составляла до половины текста каждого журнала;

1928 – 1930: период реакции журнала на итоги Первой Всесоюзной конференции кинофотоработников (12-17 декабря 1927), Первого Всесоюзного партийного совещания по кино (созванного ЦК ВКП(б) 15-21 марта 1928 года и утвердившего Резолюцию «Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии»); совещания в Главреперткоме по пересмотру фонда кинофильмов и очищению экрана от «идеологически вредных» картин (7 апреля 1928 года), после чего зарубежная тематика в журнале постепенно была сведена к минимуму. Мы учитываем, что в конце 1929 года «Советский экран» был преобразован в «Кино и жизнь», а в начале 1931 года объединён с журналом «Кино и культура» под названием «Пролетарское кино», и с этого года стал вести свой отсчет журнал «Искусство кино» (Fedorov, 2022; Fedorov, Levitskaya, 2022; Levitskaya, 2022).

1939-1941: период идеологической унификации, когда объем материалов, посвященных западному кино, был минимальным (в эти годы журнал возобновил свой выход под названием «Советский киноэкран»);

1957-1968: «оттепельный» этап развития возрожденного журнала «Советский экран» (когда объем статей о западном кино вновь стал увеличиваться и не всегда был связан с негативной оценкой зарубежных произведений киноискусства);

1969-1985: период «стагнации», когда после смены международной «разрядки» 1970-х новой фазой «холодной войны» начала 1980-х, в журнале активировалась отрицательная оценка западных фильмов (хотя произведения «прогрессивных зарубежных мастеров экрана» по-прежнему получали высокую оценку у советских кинокритиков);

1986-1991: период «перестройки», когда на страницах «Советского экрана» во многом произошла переоценка отношения к западному кино.

Методы исследования: комплексный контент-анализ, сравнительный междисциплинарный анализ, классификация, сравнение, аналогия, индукция и дедукция, абстрагирование и конкретизация, теоретический анализ и синтез, обобщение, компаративно-исторический и герменевтический методы (Aristarco, 1951; Bazin, 1971; Casetti, 1999; Eco, 1975; 1976; Gledhill, Williams, 2000; Hess, 1997; Hill, Gibson, 1998; Mast, Cohen, 1985; Metz, 1974; Stam, 2000; Villarejo, 2007; Аронсон, 2003; Балаш, 1935; Бахтин, 1996; Библиер, 1990; Демин, 1966; Кулешов, 1987; Лотман, 1973; 1992; 1994; Разлогов, 1984; Соколов, 2010; Хренов, 2006; 2011; Эйзенштейн, 1964 и др.).

Западный кинематограф на страницах журнала «Советский экран» 1925-1927 годов

В данной главе мы остановимся на анализе материалов о зарубежном кино, опубликованном в журнале «Советский экран» с 1925 по 1927 год, когда его ответственными редакторами были: Кирилл Шутко (1884-1941), Александр Курс (1892-1937), Вячеслав Успенский (1880-1929) и Николай Яковлев.

Тематика западного кинематографа в журнале «Советский экран» в 1920-е годы отличалась широтой и разнообразием. В период с 1925 по 1927 год, благодаря значительным творческим свободам, в журнале активно публиковались фотографии западных кинозвезд, включая обложки, а также биографии голливудских и европейских актеров и режиссеров, представленные как идеологически нейтрально, так и в позитивном ключе. Кроме того, в журнале были размещены заметки о съемках фильмов, кинопрокате и рецензии на западные фильмы.

Разумеется, в рецензиях на западные фильмы и в рассуждениях о текущем состоянии кинопроцесса в Голливуде и Европе содержались пропагандистские клише, противопоставляющие буржуазные коммерческие киноинтересы пролетарскому киноискусству, основанному на марксистском классовом подходе. Но в целом «Советский экран» 1920-х старался более-менее объективно оценить произведения западного кинематографа.

В таблице 1 представлены статистические данные, отражающие изменения (с 1925 по 1927 год) названий журнала, организаций, печатным органом которых был журнал, его тиража, периодичности. Указаны фамилии отв. редакторов журнала и временные отрезки их руководящей работы в издании.

Таб. 1. Журнал «Советский экран» / «Кино и жизнь» (1925-1927): статистические данные

Год выпуска журнала	Название журнала	Издатель	Тираж журнала (в тыс. экз.)	Периодичность журнала (номеров в год)	Отв. редактор журнала
1925	Советский экран	Кино-издательство РСФСР, Кино-печать	35 – 100	39	Кирилл Шутко №№ 1-23 Александр Курс №№ 24-39
1926	Советский экран	Кино-печать	45 – 80	52	Александр Курс №№ 1-28. Вячеслав Успенский №№ 29-37. Николай Яковлев №№ 38-52.
1927	Советский экран	Теа-кино-печать	70	52	Николай Яковлев №№ 1-52.

Первый номер «Советского экрана» вышел в свет 24 марта 1925 года и вскоре обозначилась его ориентация на баланс между коммунистической идеологией (статьи и заметки о важных с этой точки зрения событиях и советских фильмах) и ориентацией на «нэпманскую» публику, которую живо интересовали фото зарубежных кинозвезд, короткие заметки о западном кино без «антибуржуазных разоблачений».

18 июня 1925 года было принято Постановление Политбюро ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», где подчеркивалось, что «как не прекращается у нас классовая борьба вообще, так точно она не прекращается и на литературном фронте. ... коммунистическая критика должна беспощадно бороться против контрреволюционных проявлений в литературе» (Правда. 1.07.1925; Известия ЦК РКП(б). 1925. №25-26: 8-9).

А в июле 1926 года Главрепертком выступил с инициативой расширения цензуры, которая была призвана бороться с проникновением в кино идей 1) классового

примиренчества; 2) пацифизмом; 3) анархо-индивидуализма; 4) бандитизма и романтики уголовного; 5) идеализации хулиганства и босачества; 6) апология пьянства и наркомании; 7) бульварщины (дешевой «сенсация», смакования любовных похощений и авантюры «высшего» общества, опозитизирования ночных шантанов и т.д.); 8) мещанства (идеализации «святости» мещанской семьи, уюта, рабства женщины, частной собственности и т.д.); 9) упадочничества, фокстротовщины и психопатологии...); 10) грубой советизации, дающей обратный эффект; 11) злостного игнорирования и извращения советского быта и культивирования буржуазной салонщины; 12) кулацко-народнической идеализации старой деревни (Главрепертком. Отчет. 1926. РГАСПИ, ф. 17, оп. 60, д. 808, л. 57-64).

В духе этих идеологических перемен прошла и Первая Всероссийская конференция киноработников-политпросветчиков, состоявшаяся 2-13 ноября 1926 года.

Однако поскольку все мероприятия подобного рода шли на фоне острой борьбы на вершине советских властных структур (между И. Сталиным, Л. Троцким, Л. Каменевым, Г. Зиновьевым и др.), что в конечном счете не давало Власти возможности цензурной детализации на уровне журналов (тем более не политической, а кинематографической направленности), серьезным образом на работе «Советского экрана» это не сказалось: с марта 1925 по декабрь 1927 года страницы журнала изобиловали фотографиями западных кинозвезд и часто нейтральными, а иногда и хвалебными статьями о зарубежном кинематографе, регулярными обзорами зарубежной бурной, часто экстравагантной киножизни.

На основе контент-анализа опубликованных в журнале «Советского экрана» текстов в период с 1925 по 1927 год мы выделили их следующие основные жанры:

- биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров;
- рецензии на западные фильмы;
- обзоры западных национальных кинематографий;
- статьи о западной кинохронике;
- статьи о зарубежной кинотехнике, студиях и кинотеатрах;
- материалы о цензуре и восприятии западных фильмов советской публикой;
- короткие информационные материалы о событиях в зарубежном кино, о бытовых подробностях жизни кинозвезд.

Биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров

О западных актерах и режиссерах, преимущественно голливудских, «Советский экран» в 1925-1927 годах писал щедро, часто минуя идеологические пассажи.

В частности, подчеркивалось, что «интерес миллионов зрителей к лучшим актерам кино объясняется двумя причинами. Меньшая часть публики интересуется искусством актера, искусством как мастерством, актером как лицедеем, выявляющим мысль, переживание, идею. ... Публика в массе поглощена, прежде всего, красотой, ловкостью, силой героев... У мужественного «героя» свой идеал. К этому физиологическому идеалу очень близок Дуглас Фербенкс. ... Здоровье и сила, ловкость и жизнерадостность... Он великолепный спортсмен и «работает» мускулами шутя и играя, с улыбкой, с заразной бодростью и весельем здорового человека. К этому идеалу тянутся все, сильные с гордостью и соревнованием, хилые с надеждой. В этом немалая заслуга, ободряющее и воспитательное влияние «героя экрана» на зрителя. В здоровом теле здоровый дух» (Игра..., 1925: 10).

На страницах журнала с радостью отмечалось, что Дуглас Фербенкс (1883-1939) «появился наконец на советских экранах в ряде крупных постановок («Багдадский вор», «Робин Гуд», «Знак Зорро») ... Все свои роли Дуглас проводит очень просто, без всякой натяжки. Эта простота, может быть, и привлекает так сильно зрителя. Но, кроме того, Дуглас, являя собою сильного физически, не может не вызвать симпатий» (Дуглас..., 1925: 12). А «трюкизм Дугласа Фербенкса, развиваясь от «Робин Гуда», переходя в «Багдадского вора», — дошел до совершенства в «Дон Q». ... Есть одно — Дуглас Фербенкс, его игра, его движение, его прыжки, есть он сам. ... Он приковывает к себе, держит зрителя в руках, ни на минуту не давая опомниться» (Мильман, 1925: 9). В «Багдадском воре» Дуглас Фербенкс... «идет по пути использования танцевальных приемов. Его жестикация, и особенно походка, так неестественно легка и ритмична, точно он исполняет главную роль

в Дягилевском балете» (Абрамов, 1925: 11).

Очень тепло авторы «Советского экрана» писали и о голливудской актрисе Мери Пикфорд (1892-1979), которая, как известно, с 1919 по 1936 год была супругой Дугласа Фербенкса. Ироничную, но хвалебную статью о ней опубликовал начинающий в ту пору режиссер С. Юткевич (Юткевич, 1925: 10). В таком же позитивном ключе был написан и творческий портрет этой актрисы (Фальберг, 1925: 35: 14-15).

С 20 по 22 июля 1926 году состоялся триумфальный визит Мери Пикфорд и Дугласа Фербенкса в Москву. И хотя «Советский экран» утверждал, что Фербенкс – «киноделец, потрафляющий, гипнотизирующий публику», все равно отмечалось, что «удельный вес Мери Пикфорд иной – она, прежде всего, большой мастер» (Королевич, 1926: 13). Правда, чтобы похвала голливудской актрисе не казалась переслащенной, тут же следовала оговорка, что «фильмы Мери всегда благополучны... Вся их мораль: за несчастьем следует счастье, что равняется, по-американски, формуле – за бедностью идет богатство. Это так же сентиментально, приторно и обманно, как сказка о Красной шапочке, выскочившей из чрева волка, но более опасно, потому что всё это обставлено с сентиментальной правдоподобностью» (Королевич, 1926: 13).

Зато по отношению к другой голливудской звезде – Поле Негри (1897-1987) – никаких оговорок в «Советском экране» не было: «Искусство Пола Негри прячется в легкости и непринужденности игры, как ее женское очарование... Вам кажется, что все она делает мимоходом, невольно, точно небрежно. Но это только кажется. Пола Негри очень четко и упрямо зачерчивает свои образы... Во всех моментах она верна себе, живая, подлинная. Так связать концы и начала может только большой артист» (Юренева, 1925: 7).

Столь же позитивно оценивалось и творчество Лириан Гиш (1893-1993), в облике которой «женственность англо-саксонской расы достигла своего идеального выражения. ... дарование ее настолько замечательно, что образы, которые ей сродни, она поднимает до недостижимой высоты, перенося их в сферу поэтического творчества Диккенса, Достоевского или Шекспира» (Кауфман, 1927: 10).

Щедрые комплименты достались в журнале и Элизабет Бергнер (1897-1986), которая «показала силу своего дарования и поставила себя на положение самой знаменитой немецкой актрисы» (Элизабет..., 1927: 13).

Высоко оценивалась в «Советском экране» 1925-1927 годов и игра западных комиков: Чарльза Чаплина (1889-1977) (Инбер, 1926: 14; Кольцова, 1925: 14-15), Макса Линдера (1883-1925) (Ренц, 1925: 6-7); Гарольда Ллойда (1893-1971) (Атташева, 1925: 14) и Бастера Китона (1895-1966) (Атташева, 1925: 14).

Журналистка, будущая жена С. Эйзенштейна П. Фогельман (1900-1965), избравшая себе псевдоним Пера Атташева (позже возник вариант без удвоения «т»: Аташева) была убеждена, что «в успехе Ллойда главную роль играет его «маска» – маска ничем из ряда вон не выходящего человека, клерка средней руки... В этой маске скрыта причина его успеха: таким он близок всем сердцам» (Атташева, 1925: 14).

А «отличительное свойство «маски» Китона – это всегда торжественно-каменное, замороженное выражение лица. Печальные глаза и ни признака улыбки. Это Гамлет от комедии. Движения рассчитано-механичны. Автомат с душой человека. В комедийных приемах Китона вы не найдете ни полутонов, ни тонких нюансов; нет резких переходов от горя к радости и наоборот. ... Там, где Ллойд заставляет публику стенать от приступа смеха, Китон вызовет внимательный, теплый смешок. Причина: маска Б. Китона тоньше, интеллигентнее маски Ллойда, но зато Ллойд ближе массам» (Атташева, 1925: 14).

В ту пору был также весьма популярен дуэт двух датских комиков – Пата и Паташона. Эти роли-маски играли Карл Шенстрём (1881-1942) (Пат) и Харальд Мадсен (1890-1949) (Паташон). В статье об их творчестве на страницах «Советского экрана» высказывалась точка зрения, что у дуэта Пата и Паташона «нет твердой системы, их техника часто груба, трюки вульгарны и неумелы, но они вместо масок показывают живое человеческое лицо. В человеческом лице есть то, забытое американцами, достоинство, что оно может одновременно не только смешить, но и трогать» (Королевич, 1926: 14).

Положительную оценку в «Советском экране» заслужил и актер приключенческого кино Уильям Десмонд (1878-1949): «Трюковая фильма сегодняшнего дня нашла своего идеального выразителя в лице Вильяма Десмонда. ... Следы былой красоты,

мужественное лицо с энергичным подбородком, красивый пластический жест, создают впечатление того благородного смелого малого, который в строгом согласовании с американским «законом», является защитником угнетенных, охранителем невинных и борцом за «право». Для всего этого нужно уметь великолепно прыгать, плавать, карабкаться на стену, боксировать, сворачивать скулы и принимать при исполнении всего этого красивую позу. Добродетель торжествует, а американский зритель умиляется до слез» (Трюковая..., 1927: 13).

Похвалу журнала получил и весьма популярный голливудский актер Уоллес Бири (1885-1949): «Артистический облик Уоллеса Бири обуславливается полнокровием его темперамента. Бири изображает не схематического злодея, уснащенного мрачными красками сценариста. Он, прежде всего, человек с огромными волевыми импульсами скрывающимися порывы его страстей, со здоровым юмором и крепкой усмешкой» (Уоллес..., 1927: 10).

Даже такому откровенно трюковому артисту, как Гарри Пиль (1892-1963) в «Советском экране», пусть с оговорками, но была дана вполне позитивная оценка: «Рыцарь буржуазного романтизма, охраняющей покой леди и джентльменов от покушений «подонков общества», защитник сильных мира сего, по призванию сыщик-любитель, бескорыстный игрок своей жизнью ради торжества «закона» и «справедливости» — таков Гарри Пиль, этот неотразимый бойскаут мирового мещанства, претендующий на популярность народного героя..., пропагандирующего ловкость смелого движения тренированного тела» (Перцов, 2026: 14).

Впрочем, на страницах журнала высказывалась и иная точка зрения о Гарри Пиле: «Его средства до предела примитивны. Беспокойство символизируется выпученными глазами, для презренья чуть-чуть кривятся губы, а для удивления достаточно одной приподнятой брови. Как актер, он бесконечно плоский. ... О художественной или идеологической доброкачественности его «творчества» говорить уж совсем немислимо. Он знаменует собой слишком высокую степень духовного убожества и дурного вкуса, чтобы получить достаточно широкое распространение» (О..., 1926: 6).

Елизавета Ратманова-Кольцова (1901-1964), подписывающая свои статьи как Лизавета Кольцова или Лиз Кольц, оценивала творчество голливудских звезд более критично. В частности, она ругала Рудольфо Валентино (1895-1926) за томность и слащавость (Кольцова, 1925: 14-15).

Аналогичной характеристики в «Советском экране» удостоился и другой голливудский герой-любовник Рамон Новарро (1899-1968): «молод, красив, хорошо снимается, а главное — чрезвычайно типичен в ролях, где он играет себя, представителя своей касты. Новарро один из тех упадочных актеров, которые создают лицо современной буржуазной кинематографии» (Рамон..., 1927: 14).

Любимым режиссером «Советского экрана» 1920-х был, несомненно, Ч. Чаплин (Гуль, 1926: 7; Зильперт, 1927: 13; Инбер, 1926: 14; Кольцова, 1925: 14-15; Сорокин, 1926: 11-12).

В частности, Т. Сорокин писал, что «Золотая лихорадка» (Gold Rush, 1925) — «это уж не просто смешное, это уж трагедия смеха. «Шарло» уже не шут гороховый, а герой лучших творений искусства современности. Его последние работы содержат в себе все больше драматического и меньше комедийного. Трудно определить, где кончается комедия и начинается драма, так совершенны и неуловимы нюансы этих усложненных переходов от малого к большому. Это, может быть, и дает главную силу жизненности его искусства. ... Материал кино у него используется в логической связи с характером действующих лиц и развитием самого действия. Отсюда впечатление исключительной правдивости, необычной ясности и обезоруживающей простоты. ... «Золотая лихорадка» — вещь беспримерная даже для Чаплина. Художественная монолитность ее исключительная — недаром Чаплин работал над ней почти два года. Какая поэзия действительности! Трагическая суть там, как нигде, тонко преломляется в комической среде» (Сорокин, 1926: 11-12).

Высоко оценивалось в «Советском экране» и творчество Эриха фон Штрогейма (1875-1957) (Атгашева, 1926: 14), Фрица Ланга (1890-1976) (Фриц..., 1926: 14), Фридриха Мурнау (1888-1931) (Атгашева, 1926: 14), Томаса Инса (1880-1924) (Томас..., 1926: 13), Абея Ганса (1889-1981), Ричарда Толмеджа (1892-1981) (Ричард..., 1927: 13) и Фреда

Нибло (1874-1948) (Свен, 1926: 13).

К примеру, П. Атташева писала, что среди крупнейших американских режиссеров и киноактеров Штрогейму «принадлежит одно из первых мест. Художественный успех его картин всегда огромен» (Атташева, 1926: 14).

В своей статье о творчестве Ф. Мурнау (1888-1931) П. Атташева справедливо отмечала, что «особенностью режиссерской манеры Мурнау является необычайная тщательность проработки мельчайших деталей картин. Каждая вещь, каждый предмет имеют значение в ходе развития действия в его картинах» (Атташева, 1926: 14).

Столь же положительно оценила П. Атташева и фильмы немецкого режиссера и сценариста Эвальда Дюпона (1891-1956), который «выявляет особый стиль и манеру игры каждого актера. Эта особенность режиссерского приема Дюпона выявлена во всей широте в «Варьетэ», а картине, принесшей Дюпону мировую известность» (Атташева, 1927: 13).

На страницах «Советского экрана» утверждалось, что ценность режиссерских работ Абея Ганса «прежде всего, в его стремлении раскрыть чувства и мысли человека, вещи и заставить служить формальные приемы, отлично им управляемые, идеям внутренней ценности, глубоким и возвышенным» (Деми, 1926: 13).

В анонимной статье о другом крупном западном режиссере — Томасе Инсе (1880-1924) подчеркивалось, что «самое яркое в его искусстве — власть над колоритом. Внутреннее ощущение колорита и точное познание перехода тонов. Ритм света. ... его инстинктивное и глубокое светоощущение неизменно оформлено «алгеброй света». Он выполняет свои фильмы всегда в том же стиле, как они выдуманы. Оттого они всегда просты и свободны» (Томас..., 1926: 13).

Д. Свен считал, что у Фреда Нибло (1874-1948) «есть громадные достоинства. Он отлично знает, чем можно взять публику, — умеет в эффектных кадрах показать актера. Нибло не строит своих фильм на людях, он строит их на премьерах и аксессуарах. Его постановки всегда напоминают оперы» Д. (Свен, 1926: 13).

Весьма значимым голливудским режиссером для журнала «Советский экран» стал Д. Гриффит (1875-1948), творчеству которого также было посвящено несколько статей (Давид..., 1926: 13; Зильперт, 1926: 13), где, правда, оно трактовалось неоднозначно: «Одна из типичнейших особенностей Гриффита — неровность в качестве его продукции... В одной картине он большой художник, а следующей он ничем не отличается от обыкновенного среднего режиссера, изготавливающего ординарные произведения» (Давид..., 1926: 13).

Размышляя о карьере режиссера и актера Рекса Ингрэма (1892-1950), один из авторов «Советского экрана» писал, что «Ингрэм призывает всех обучаться и подражать Гриффиту — сам, больше всего, боясь впасть в подражание. Творчество их идет разными путями. Гриффит — прежде всего, создатель монументальных национальных фильм. Американский национализм сквозит в мельчайших деталях даже наиболее камерных его постановок и доходит до апогея в «Рождении Нации». Творчество Ингрэма трудно определить одним словом, но, пожалуй, для него более всего характерно выражение — режиссерский авантюризм. Авантюризм в смысле стремлений к экзотической романтике, разрешаемой с яркой акцентированной дерзостью, не стесняющейся в средствах для одержания победы над публикой. ... В противоположность Гриффиту, монументализирующему свою толпу, Ингрэм индивидуализирует массу, придавая каждому цельный скульптурный облик. Он, мастер масок, которые лепит с яркой изобретательностью. В актерах он ищет, прежде всего, скульптурности позы и движения. ... Но его дерзость всегда отравлена стремлением к экзотической позе, всегда скована требованиями американского потребителя, которому он умеет угодить» (Рэкс..., 1926: 13).

Особенно не скупился на похвалы поэт Николай Асеев (1889-1963), который озаглавил свою статью вполне определенно: «Джемс Крюзе — лучший режиссер Америки» (сейчас фамилию этого режиссера принято на русском языке писать как Джеймс Круз, 1884-1942). Н. Асеев писал, что этот режиссер в своих фильмах «очень тонок, — пожалуй, даже слишком для современного американского зрителя. Крюзе умеет воспитать актера... у Джемса Крюзе умеют играть не только актеры, но и вещи... По теме своих постановок... Крюзе, думается, близок нам. Он разрушает романтику, он

противостоит силой своей иронии даже такой патоке сценария, каким является «Трус» по замыслу. Он борется за точный человеческий жест...; он борется за человеческое лицо, не омертвленное кукольной красотью, за реальную жизнь, не изнасилованную бутафорскою ложью наклеенных париков, бакенбард и костюмов» (Асеев, 1925: 4).

В «Советском экране» также высоко было оценено творчество Рене Клера (1898-1981) (Кауфман, 1927: 13; Тат, 1926: 13) и Луи Деллюка (1890-1924). В частности, отмечалось, что, хотя в произведениях Деллюка нет социальности, «в остроте словесного выражения, постановке и перестановке отдельных слов фразы, слов, в своем ритмическом чередовании направленных на выявление зрительных образов, — ценность сценарной формы Деллюка. Деллюковская литературная фраза или ряд смонтированных фраз ощущаются музыкально и воспринимаются зрительно. Это какое-то соединение несоединимых элементов звука и образа» (Сценарии..., 1927: 5).

Разумеется, в некоторых случаях творчество отдельных западных режиссеров могло получить в «Советском экране» и не столь хвалебную оценку.

Так в статье о Сесиле ДеМиле утверждалось, что он «никогда ничего не «создает». Он кропотливо делает свои фильмы, как первые ученики в школе честно вы зубривают свои уроки. В работе Де Миля никогда нет творчества — в них только мучительная погоня за успехом. ... Чем побеждает публику...? Смелостью замысла, мастерством актеров, остротой композиции?... Нет. Только грандиозными цифрами, масштабом» (Сесиль..., 1936: 14).

Творчество режиссера и сценариста Аллана Дуэна (1885-1981), постановщика популярного в 1920-х «Робин Гуда» (Robin Hood, 1922) с Дугласом Фербенксом, оценивалось в «Советском экране» более позитивно: «Монтажные листы Дуэна — образец математического искусства. Приступая к первой съемке, он уже твердо и неотступно знает весь порядок следования монтажных кусков и число кадров, каждого куска. ... Актер играет в творчестве Дуэна огромную роль. Заповедь Дуэна: качество фильма зависит от качества актера. Дуэн обладает редким искусством раскрывать актера, выявлять его возможности. ... От Дуэна нечего ждать великих исканий, это первоклассный ремесленник, выдающий свое великолепно отшлифованное ремесло за искусство» (Аллан..., 1926: 13).

Довольно критично «Советский экран» писал о фильмах Герберта Бренона (1880-1958), Генри Кинга (1886-1982) и Чарльза Хатчинсона (1879-1949), всякий раз подчеркивая вредное влияние буржуазного Голливуда на этих кинематографистов:

О Герберте Бреноне: «Америка, давшая ему мировое имя, превратила этого ремесленника в штамповщика, как превращает всех своих актеров и режиссеров» (Герберт..., 1926: 13).

О Генри Кинге: «Вместе с модой и триумфом Кингу пришлось переменить характер своей работы. Он больше не ставит незатейливых фермерских картин, он ставит, по требованию предпринимателей — сенсационные «боевики», очень выгодные американской «кассе», но чуждые нам» (Вэн, 1927: 13).

О Чарльзе Хатчинсоне: «Его фильмы не идут в крупных театрах, где зритель поизысканнее, с запросами. Его база — какой-нибудь низкосортный экран крупных центров и, главным образом, провинция, вся сплошь огромная американская провинция» (Толкачев, 1927: 13).

Категорически негативную оценку (в духе пролетарской борьбы с «формализмом») в журнале получило творчество Марселя Л'Эрбье (1888-1979): «Самодовлеющее значение формы, не оправданное содержание, неизбежно влечет к тому, что эстетика не находит своего внутреннего оправдания. ... На работах Л'Эрбье... лежит печать подчеркнутой изысканности, чрезмерной сложности и деталей, порой формальной холодности, граничащей с манерностью, что не может не вести к голому эстетизму» (Марсель..., 1926: 13).

В целом можно сделать вывод, что авторы «Советского экрана» в 1925-1927 годах не только смогли выделить наиболее значимые в ту пору фигуры западных режиссеров, но и положительно оценивали их творчество.

Рецензии на западные фильмы

В 1925-1927 годах «Советский экран» рецензировал наиболее заметные западные

фильмы, при этом многие из них получали весьма позитивную оценку.

Так, похвал удостоилась даже очередная экранизация походов Тарзана: «Получилось изрядное количество серий трюковой картины: драки, погони и пр., наряду с любовной интригой. В этих картинах приятен тот экзотический фон, который так хорошо выделяет действие. ... Конечно, джунгли и все остальное, делалось в Калифорнии, но это не могло существенно повредить общему впечатлению» (Тарзан..., 1925: 13).

Оправдала ожидания рецензента «Советского экрана» и комедия «Три эпохи» (*Three Ages*, 1923) с участием Бастера Китона: «картина очень забавная, очень легкая, несмотря на то, что путается в трех соснах (трех эпохах), и в сущности очень пустая по сюжету. Есть, правда, немного хорошей иронии над семейным укладом разных эпох. ... Картина воспринимается, как очень занимательное, мастерски выполненное зрелище» (Краснов, 1926: 7).

Еще одна комедия, на сей раз с Ч. Чаплиным в главной роли – «День зарплаты» (*Pay Day*, 1922) получила восторженную оценку: «Об этой (американской) фильме стоит поговорить. Она необычайно волнует. Фильма эта комедия. И рабочий Шарло должен быть смешон. Он и смешон. Над неловкостью его и вечными неудачами смеешься, порой, до упаду. Но вдруг становится грустно. И как-то душевно жаль этого типичного (таких Шарло ведь тысячами мы с вами встречаем – это подлинная масса, сконцентрированная в данном лице) простого рабочего. ... Как это удается Чарли так сочетать смешное и трагическое в одном лице, а порой и жесте? Я сказал бы комически-смешное и космически-трагическое. Это – подлинная игра. Это – актер» (Лемберг, 1925: 12).

Голливудский фильм «Скандал в обществе» (*A Society Scandal*, 1924) был расценен в «Советском экране» как «сатира на американский брак. ... смотрится ненужный пустячок «Скандал в обществе», не отрываясь, одним глотком... Кончается фильма – жалеете, что нет второй серии. Уходите и забываете навсегда. Все, кроме актерского исполнения. ... Глория Свенсон не захватывает переживаниями своей героини, только мастерством. Вы неотрывно следите не затем, что она сделает, а за тем, как она сделает. ... Глория Свенсон – холодный мастер, с опытностью бухгалтера учитывающая все ресурсы своих возможностей и достижений. Может быть, она мало трогает, но за мастерством ее искусства нельзя не следить с удивлением» (Королевич, 1926: 13).

Еще одна голливудская картина – «Опасная девушка» (*The Dangerous Maid*, 1923) (в советском прокате она шла под названием «Инсургентка»), на сей раз на историческую тему, также была встречена в журнале вполне одобрительно: «налицо все типичные элементы, которые так характерны для американских исторических картин. Качествами являются: пышность постановки, верно переданный исторический колорит, по большей части выдержанный в стиле эпохи, действенные и разнообразные сцены. Недостатки: поверхностный подход к истории» (Инсургентка, 1925: 12).

Еще более высокую оценку получил в «Советском экране» фильм К. Видора «Большой парад» (*The Big Parade*, 1925), который шел в СССР под названием «Великий поход» и рассказывал о событиях первой мировой войны: «Кинг Видор сделал много неплохих картин и продолжает их делать; но есть у него одна, из-за которой следует присмотреться к его способу киноработы. Эта картина – «Великий поход», посвященная теме «великой войны». ... Нужно сказать только, что воздействует она на зрителя потрясающе, даже в том случае, если зритель настроен к ней отрицательно. Это захватывающее действие «Великого похода» обеспечено необыкновенно удачно найденной слаженностью частей, великолепным распределением материала, предъявляемого зрителю, совершенно незаметным для глаза разрыванием темпа и ритмичной четкостью» (Шутко, 1927: 6-7).

Довольно сочувственно рецензент «Советского экрана» отнесся и к немецкой драме «Отверженные» (*Die Verrufenen*, 1925): «фильма, действительно, хороша, хотя в ней нет никаких особенных нововведений и режиссерских трюков. Но хороша постановка, играют лучшие артисты. Кроме того, по американскому методу, прекрасно подобраны типы. Содержание тоже значительнее и интереснее многих других фильм последнего времени. ... Это дает надежду, что немецкий кинорынок несколько очистится от бесконечных, всем надоевших «салонных» фильм» (Сезон..., 1925: 6-7).

Надо сказать, что «Советский экран» в 1925-1927 годах вообще довольно внимательно следил за развитием немецкой кинематографии, высоко оценивая работы

Р. Вине, Ф. Ланга, Ф. Мурнау:

«Кабинет доктора Калигари» (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) Р. Вине «в целом является серьезным художественным достижением. ... крепок, ярк, прекрасно снят, удивительно разыгран. Совсем недаром валит на него публика» (Гуль, 1925: 12).

«Нибелунги» (*Die Nibelungen*, 1924) Ф. Ланга: «Побежденная и раздавленная Германия хотела показать, как велико духовное богатство германского народа, что живы заветы древних героев, что духовные силы накапливались в нем веками, что эта духовная мощь поднимет свой народ к новым подвигам. В период тяжелого финансового развала, при невероятно тяжелых условиях, медленно, медленно создались «Нибелунги». ... Величественный и монументальный стиль выдержан во всей картине и в этом главная заслуга режиссера Фрица Ланга» (Нибелунги, 1925: 9-10).

«Безрадостный переулк» (*Die freudlose Gasse*, 1925) Г. Пабста: «Волнует... тема, скудно — правда, использованная для обнажения социального лица города после войны. Волнуют отдельные острые моменты, дающие обильную и горькую пищу воспоминаниям... Сюжет раздроблен на многочисленные мелкие скачущие куски. Это скорее художественный репортаж, показывающий ряд бытовых явлений из жизни раздавленной Вены, Вены под ножом инфляции и вопиющей нищеты» (Краснов, 1926: 5).

«Последний человек» (*Der letzte Mann*, 1924) Ф. Мурнау: «Картина признана критикой самой выдающейся постановкой последнего времени. ... Актерский ансамбль на высоте. Конечно, прежде всего, Янингс, который исполнением главной роли сумел дать сильный, потрясающий образ «последнего» человека, с огромным мастерством передав ту тонкую игру оттенков, которые требовались этой ролью» (Иринин, 1925: 10). «Мурнау спокоен и медлителен, как Бальзак, как Диккенс, и в том его сила. История швейцара, переведенного за дряхлость на низшую должность, рассказана замечательно. Она рассказана великолепным кинематографическим языком, настолько убедительным, что не понадобилось надписей» (Гехт, 1926: 5).

«Фауст» (*Faust – Eine deutsche Volkssage*, 1926) Ф. Мурнау, который «поставил перед собой тяжелую задачу — из сентиментальной «костюмной драмы», в которую превратилась старинная немецкая легенда о докторе Фаусте, сделать кинематографическое философское произведение. И Мурнау очень удачно не выполнил своей задачи. Удачно — потому что фильма получилась прекрасной и по игре актеров, и по тонкому разрешению целого ряда технических трюков, заслонивших собой «мировые вопросы», мучившие Мурнау» (Фауст, 1927: 10).

Нельзя сказать, что рецензии на все иностранные фильмы были положительными: в фильме Абея Ганса «Наполеон» (*Napoléon*, 1927), например, отмечались масштабные исторические сцены, хотя «все они преподнесены с невыразимым пафосом, переходящим в пошлость, в чисто оперное зрелище. ... Трудно сказать, кто больше виноват в провале картины: Абель Ганс, трактующий ее, как узко-патриотическую, реакционную национальную эпопею, или Дьёдонне, играющий опереточного неотразимого героя-победителя» (Татарова, 1927: 8-9).

Обзоры западных национальных кинематографий

Первенство в обзорах западных национальных кинематографий в «Советском экране» 1925-1927 годов, несомненно, принадлежало голливудской продукции.

Понятно, что, несмотря на определенного рода «вольности», позволенные советским журналистам в этот период, по требованию «сверху» такого рода материалы должны были содержать элементы строгой «большевицкой» критики, опирающейся на классовые антибуржуазные подходы.

Утверждалось, например, что в Голливуде выходит «громадное количество новых картин, вызываемое жадным спросом нетребовательного заграничного рынка, неистовая конкуренция разных фирм, — всё это дает стимул к тому, чтобы выпустить побольше картин, снабженных хорошей рекламой, часто не заботясь о качестве. ... Названия некоторых из них, прошедших с большим успехом в Америке: «Её ночь любви», «Учитель любви», «Мужчина, которого она купила», достаточно ясны. Они рассчитаны на буржуазного зрителя... Для нашего зрителя они, конечно, не годятся» (Америка..., 1925: 11).

«Фашисты из Ку-Клукс-Клана оберегают стопроцентную «мораль» американцев. ... Разработан план десяти новых фильмов о стопроцентном американизме. ... специально против рабочего движения и негров. ... Особые надзорные группы должны следить за сеансами, подпалывать театры, которые не повинуются. Непокорных актеров, режиссеров и механиков «выводить из строя!»» (Зильперт, 1926: 13).

Н.Кауфман поспешил заявить о тотальном кризисе американского кинематографа: «Овладев грандиозными техническими возможностями, Америка, как всякая капиталистическая страна, подчинила их служению своих буржуазно-идеологических интересов, оправданию буржуазной морали, вкусов американской толпы и вопросов американского экспорта. Вначале, когда эти технические завоевания еще сопровождались художественными исканиями и достижениями, Голливуд и приобрел тот ореол «сердца мировой кинематографии», который обращал к нему взоры киноработников всего мира. Но сейчас это уже позади. ... происходит естественное оскудение духовного багажа американской фильмы, которое уже ощущается в Америке, в массе, в критике, общей прессе» (Кауфман, 1927: 8-9).

В аналогичном ключе оценивала американскую кинопродукцию и Л. Кольцова: «В Голливуде — сценарный голод. Золотой сценарный фонд иссякает. Мировая классическая литература, брошенная под объектив голливудской камеры, выпотрошена и проглочена многомиллионным зрителем. ... Голливуд в панике составляет и пробует новые домашние хозяйственные кинорецепты» (Кольцова, 1926: 4-5).

К критике буржуазных нравов Голливуда «Советский экран» добавлял еще и антирелигиозные пассажи: «Американское кино до сих пор было блестящим «агитпропом» капиталистических идей. Из дня в день в сотнях ателье «крутились» сцены, в которых миллионерши—«звезды» разыгрывали лживые истории о бедных девушках, вознагражденных жестокой вначале, но справедливой под конец... судьбой — счастливым (что обозначает в Америке богатым) браком. Из вечера в вечер в десятках тысяч кинотеатров показывались картины о бедных и честных молодых людях, делавшихся богатыми, в награду за свои скромные доблести: «честный труд» и покорность перед «старшими», «вышестоящими». Американскому рабочему и клерку постоянно кричат экраны — будь таким же, как наши герои, терпи, трудись, и тебя постигнет... *harry end*, богатство и семейное счастье. И вдруг, американский «агитпроп»— кино решило шагнуть в сторону к «новым» для него достижениям, оно решило подкрепить проводимые до сих пор идеи еще и христианством» (Неудавшаяся..., 1927: 7).

Любопытная дискуссия на страницах «Советского экрана» возникла по поводу проблемы *harry end* в кино.

А. Татарова отнеслась к этому иронично: «Пусть, рассуждают директора всех американских кинофабрик, зритель, придя утомленным с заводов и из контор на полтора часа в кинотеатр, отдохнет в нем. Не надо напоминать несчастным людям о дурных сторонах жизни; пусть они знают, что добродетель всегда восторжествует... И да здравствует счастливый конец — «*Harry end!*»» (Татарова, 1927: 8-9).

Но поэт и журналист С. Нельдихен (1891-1942) высказывал иную точку зрения: «Усмешка наша по поводу заграничных сценарных требований — «конец должен быть непременно счастливым» — связана о «незначительно идеологическим содержанием» заграничных фильмов, где счастливая развязка «любовная» и часто, — просто, привязанная. Однако, и при более серьезной идеологичности и в наших условиях требование такое характерно и для нас» (Нельдихен, 1926: 14).

Случались на страницах «Советского экрана» 1920-х и обобщающие характеристики западного кино в целом. При этом весьма негативные:

«Кино не забава, не игра, не развлечение, а мощное дальнобойное орудие. Кино это — борьба за человека, за мысль, за волю, за действие. ... Киноленты — распространители империализма в колониях» (Зильперт, 1926: 5).

«Очень многих, весьма характерных для буржуазной кинематографии картин мы не видим, т.к. их не покупают наши закупочные органы или не пропускает советская цензура. И мало от этого теряем... Их содержание, их «стержень» можно описать в двух словах: это кусочек порнографии, вокруг которого построена то ли трагедия, то ли комедия. ... Как хорошо, что этот поток грязи не достигает нас!» (Кино-порнография, 1925: 10).

Распространенный прием «Советского экрана» 1920-х – едкая насмешка над попытками западных кинематографистов снимать фильмы о России и русских (Атташева, 1927: 4; Берлинские..., 1927: 4; Гуль, 1926: 10; 1927: 4; Тверич, 1926: 14):

«Раз есть спрос на русские картины, то появляется и спрос на экспертов по русским вопросам. Выгодная, хлебная профессия, особенно для отставных генералов не у дел. ... «Цвет» российской кино эмиграции постепенно собирается под гостеприимное крылышко дядюшки Сэма» (Атташева, 1927: 4).

«Американцы особенно отличаются абсолютным незнанием России. ... появилась снова мода на русские картины, и на мировой рынок выброшено и выбрасывается целая серия картин из русского быта» (Тверич, 1926: 14).

«Русскими темами интересуются больше, чем всякими другими, именно, немецкие режиссеры, и над большой русской картиной по роману Эренбурга «Любовь Жанны Ней» работает сейчас большой немецкий режиссер Пабст. Другой режиссер Фейер выпустил сейчас... картину из «русской жизни» — «Мата Хари — красная танцовщица», и, несмотря на сплошную «развесистую клюкву» довоенного времени — картина имеет определенный успех» (Берлинские..., 1927: 4).

Такого рода критика западных кинематографистов переходила из номера в номер и была «вызвана подчёркнутой экзотичностью моделируемых ими образов. Критический пафос журнальных заметок фиксирует, прежде всего, то, что нас принимают за других, в нас хотят видеть других. Экзотика как признак дружности проявляется в остраняющей избыточности и преувеличениях. Избыточность и преувеличения, особенно в изображении крестьянского быта, утрированные ситуации, которые используются как приём создания комического эффекта, — всё это не осталось без внимания авторов журнала» (Богатырева, 2017).

Даже писатель и редактор Роман Гуль (1896-1986), эмигрант, воевавший в гражданскую войну против большевиков, с удовольствием подсмеивался над «русскими» западными лентами. Вот что он писал, например, о немецкой картине «Поджигатели Европы» (Die Brandstifter Europas, 1926): «Чтоб было ясней назовем её «Распутин по-немецки»... Вечная развесистая клюква европейской мещанской пошлости — и тут на месте. ... Комментировать эту фильму — невозможно. Из ее посещаемости можно сделать только выводы: 1) интерес ко всему русскому в Европе громаден, 2) вот что выдается здесь за «русское», 3) чтоб положить конец всей этой мещанской «русской» дребедени — наши советские картины должны настойчиво пробиваться в Европу» Роман (Гуль, 1926: 10).

Можно согласиться с Е.А. Богатыревой: интригу в сюжет о том, как на Западе представляли Россию, СССР и русских, «добавляло то обстоятельство, что посредником в создании образов из русской жизни в западном кино часто выступали эмигранты — выходцы из России. Подоплёка сомнений в аутентичности созданных ими кинообразов была не только и не столько идеологической, сколько культурологической. Нарекания авторов журнала вызывал образ, который, воспользовавшись терминологией М.М. Бахтина, можно охарактеризовать как «я-для-другого». Бахтинские понятия «я-для-себя» и «я-для-другого» передают разные аспекты самовосприятия» (Богатырева, 2017).

В самом деле, «вариации кинообраза а-ля рюс обозначились на пересечении двух перспектив, двух разнонаправленных интенций: с одной стороны, это представление, выраженное бахтинским понятием «другой-для-меня», а с другой стороны, представление «я-для-другого», в котором, действительно, присутствует момент самопрезентации. Нет ничего удивительного в том, что в первые десятилетия XX века в роли посредника, то есть субъекта представления «я-для-другого», выступили представители эмиграции как носители определённой национальной культуры, компактно проживающие в другой культурной среде» (Богатырева, 2013).

На едких фельетонах на тему буржуазного кино специализировался в «Советском экране» и расстрелянный в конце 1930-х по обвинению в шпионско-террористической деятельности в пользу Японии журналист Борис Зильперт (1891-1938) (Зильперт, 1926; 1927).

На втором месте по числу публикаций в «Советском экране» 1925-1927 годов была немецкая кинематография. Острая, порой фельетонная критика сочеталась со вполне позитивными статьями. Вот только два ярких примера негативного отношения к

кинематографу Германии на страницах журнала:

«Ошеломляющий успех «Броненосца Потемкина» произвел переворот в политике использования фильма в Германии для агитационных целей. С момента познания немецкими кинопромышленниками «истины», «что политика на экране делает сборы кассе» — мы становимся свидетелями столь любопытного, сколь и поучительного явления, впрочем, весьма характерного для «демократической» Германии. В этой, управляемой социал-демократами-меньшевиками, стране, капиталисты-кинодельцы приступают к массовому производству картин, смысл коих заключается в самой беззастенчивой агитации монархистских тенденций» (Борисов, 1926: 3).

«Красной нитью через все новые картины [Германии] проходит военная тема. За последние полгода было выпущено около десяти картин из военной жизни. Интересно, что действующими лицами являются только офицеры, и что действие происходит до мировой войны. Несмотря на то, что в подобных картинах играют часто лучшие артисты..., все же они до такой степени проникнуты духом шовинизма, что не могут быть рассматриваемы как художественные произведения» (Что..., 1925: 3).

Однако в других статьях о немецком кино позиция журнала была иной, более объективной: «Германская фильма имеет со шведской нечто общее, хотя и отличается от нее некоторыми особенностями. Сходство: та же серьезность и вдумчивость, прекрасная техника и некоторый налет мистицизма и мещанства. Особый специфический, нездоровый уклон германской кинематографии — достоевщина, некое «психологическое» самоковыряние — болезнь, которой страдало дореволюционное русское кинопроизводство. ... Исключительный контингент режиссеров и актеров много способствует художественной ценности германской кинопродукции. Ввиду того, что почти все германские актеры и режиссеры пришли в кино из театра, в германской кинопродукции замечается определенный уклон к «театрализации» постановок и отдельных кадров. Германская кинотехника, фотография, лаборатория — безукоризненны. Монтаж спокойный, ровный, несколько замедленный, со смакованием всяких мелких подробностей — «выражение лиц»... от этого всегда получается некоторая растянутость... Все же, несмотря на нездоровые «психологические» уклоны, германская кинопродукция для советского экрана гораздо более приемлема, чем французская и в особенности итальянская» (Быт..., 1925: 3).

С сожалением утверждалось далее, что в СССР «за «Нибелунгами», «Калигари», «Последним человеком»... не замечаются средние немецкие фильмы. А между тем они имеют особую социальную, техническую и художественную установку, резко отличающуюся от «шлягеров» (боевиков) немецкого кинопроизводства. ... Средняя немецкая фильма внимательно следит за всяким изменением общественного вкуса и настроений... Ее путь идет: от мистики и исторических сюжетов времен инфляции, служивших способом отвернуться от грозной действительности, к настоящему вслед за тем увлечению военными картинами, к ... националистическим картинам, тешившим ущемленное национальное чувство и развязывающим национальные страсти буржуа и, наконец, фильм последнего времени в своеобразном бытовизме, соответствующем новой «стабилизации», показывающей жизнь большого города, манящей городского буржуа и мещанина к завлекающим огням кино, где показывается жизнь света и полусвета, где, как современная переделка сказки о волшебном принце, передается любовная интрижка между обитателем «партера» — из золотой молодежи и бедной модисткой с чердака. В этих картинах есть доля своеобразного демократизма... Буржуа и мещанин в этих картинах отражен во всей своей идейной пустоте, со всей уродливостью его жизни, со своими ничтожными интересами и страстями» (Альф, 1926: 5).

Французский кинематограф оценивался в «Советском экране» также неоднозначно. С одной стороны читателям сообщалось, что «французская кинопродукция проникнута каким-то легкомысленным и несерьезным подходом. Весьма излюбленные темы рядовой французской фильма — всякие бульварные любовные истории, с подчеркиванием и смакованием нездоровой эротики. В фильмах же более серьезных... замечается определенный псевдоклассический уклон к внешней театральности и слащавой «красивости», как в характере самих постановок, так и в выборе актеров. ... Кроме того, как рядовые фильмы, так и боевики бывают проникнуты мелкобуржуазной «рантьерской» психологией. ... Общий вывод: Франция когда-то была колыбелью

кинематографии, но из этой колыбели там вырос настоящий *enfant terrible*, который... ведет себя более чем подозрительно. И к закупке французских фильм нам нужно подходить очень осторожно» (Быт..., 1925: 3).

В то время, как «французская публика до того привыкла уже к этим нелепо сентиментальным историям об англо-саксонских красавицах, избегающих западни какого-нибудь отъявленного мерзавца и спасаемых великодушным бандитом, что появление на экране фильма, имеющей какой-либо реальный интерес, вызывает недоумение» (Поляк, 1927: 13), «французская кинематография за последние годы, даже за один последний год, сделала большие успехи — действительно хороших фильм появляется все больше и больше» (Шагена, 1925: 10). Отмечалось, что французский кинематограф «обогатился несколькими интересными фильмами, целая плеяда молодых и талантливых режиссеров (Абель Ганс, Л'Эрбье, Ж. Дюлак, Рене Клер и др.) применяют к кинематографическому делу новые приемы съемки: передних планов и т.д.» (Поляк, 1927: 13).

Анализируя польское кино 1920-х, журналисты «Советского экрана» утверждали, что «у польской кинопромышленности нет ещё своего собственного лица. Или вернее, — нет еще польской кинематографии. ... Смотря любую польскую фильму, вы быстро устаете от бесшумной сутолоки на экране. ... Актеры беспрестанно целуются, заламывая руки, долго смотрят в зрительный зал и уходят в дверь, чтобы войти в другую дверь или скакать на лошади. Автомобильных погонь поляки не любят» (Кольцова, 1927: 4-5).

Об итальянском кино, часто называемом в тот период «Советский экран» фашистским, писалось гораздо резче: «Рядовая итальянская фильма — беспросветная убогая халтура, проникнутая к тому же религиозным и ультра-мещанским духом, а о технике самой постановки и актерах — и говорить не приходится; полная растерянность, беспомощность и незнание элементарных кинематографических истин и законов. ... В исторических фильмах без конца демонстрируются похождения всяких римских императоров и полководцев. Народные переживания обыкновенно не показываются, а если и показываются — то в весьма сомнительном освещении. С точки зрения идеологической (да и чисто художественно-кинематографической) — вся рядовая итальянская кинопродукция почти абсолютно безнадежна, и от закупки ее нам нужно определенно воздерживаться» (Итальянская..., 1925: 8).

Подчеркивалось, что в Италии «фашизм монополизировал кино. Экран разжигает страсти. Средиземное море плывет перед зрителем под фашистским флагом. ... Недавно был издан приказ — просмотр всех действующих фильм. Искали крамолу. Ножницы вырезали сотни метров без всякого сожаления. Кампания за сто процентов благонадежности на кинофронте. «Но за всем не уследишь». Так и случилось. В одной фильме, где в героических красках дана биография вождя фашизма, вкрались досадные строчки из далекого прошлого. Муссолини называл себя когда-то социалистом. ... Ясно, что кинотеатр был разгромлен, кинозрители избиты. Было поставлено ультимативное требование. Забудьте, что видели. Для фашистов даже законы зрения имеют обратную силу» (Зильперт, 1927: 14).

Напротив, к кинематографу скандинавских стран было позитивное отношение. Так, на страницах журнала отмечалось, что «шведская кинопродукция очень оригинальна и обладает некоторыми специфическими особенностями. Прежде всего, радует почти полное отсутствие «салонных» тем и «салона» вообще. Нам так надоели «благородно» страдающие фрачные джентльмены и томные леди, весь костюм которых иногда состоит из нескольких ленточек и держится «только на честном слове»... и так отрадно видеть на экране простых, здоровых, сильных людей — и вообще весь незамысловатый быт северян, более родственных нам по духу. С точки зрения идеологической имеется, к сожалению, тенденция к фетишизму мелкобуржуазного собственничества, преимущественно фермерско-мещанской складки и замечаются некоторые устремления мистического характера. В остальном шведская продукция идеологически одна из наиболее приемлемых для советского экрана» (На..., 1925: 9).

В другой статье положительно оценивались датские экранизации литературной классики, хотя главной «областью достижений датской киноиндустрии, являются юмористические фильмы. Стоит только назвать имена Пата и Паташона, как смеется вся Европа. Они оба стали любимцами половины света... Они являются образцом

настоящего датского юмора — здорового, крепкого» (Гроссман, 1925: 11).

Итак, статьи «Советского экрана» о западных кинематографиях в большей степени демонстрировали приверженность идеологическому курсу, чем рецензии на отдельные фильмы или портреты зарубежных актеров и режиссеров.

В журнале редко, но встречались статьи теоретического характера. Например, размышления режиссера Г. Рошалья (1898-1983) о типологии фильмов на историческую тему. Григорий Рошаль считал, что «всеобъемлющее и расплывчатое понятие исторической фильма легко расчленить на четыре основные, типовые группы по методу использования и проработки исторического материала:

1. Воспроизведение-реставрация исторического эпизода, эпохи, или бытового уклада. Фильма, требующая большой научной проработки и подлинности.

2. «Робин Гуд» и др. Фильма, главным образом, развлекательная.

3. Приспособление или использование исторической ситуации для примерного разрешения определенных художественных и психологических задач и некоторых социальных проблем, поставленных перед нами современностью («Броненосец Потемкин» — у нас, «Нетерпимость» — в Америке).

4. Форма целевого извращения исторического материала для обострения пародии, гротеска, иронии и сатиры. ...

Ясно, что эти типы фильм в чистом виде не встречаются, но акцент на том или ином из них определяет общую линию картины» (Рошаль, 1926: 5).

Статьи о западной кинохронике

Как и по отношению к игровому кино, позиция «Советского экрана» к западной кинохронике существенно зависела от идеологических подходов.

Разумеется, утверждалось, что на Западе «кино является могущественным орудием в руках буржуазии. Отсюда — кинохроника должна быть тем, что фиксирует только внешний блеск жизни. ... Рабочий на экране — крайне неприятное зрелище для буржуазных глаз. ... Блестящие внешне и убого односторонние по содержанию — так приходится охарактеризовать все западные кинохроники» (Иностранная..., 1925: 7). «Темы заграничных кинохроник явно специфичны. «Как живут и работают» некоронованные короли капитала. Их быт, аксессуары, окружение, фон. Моды, казино, курорты, яхты, скачки, бега. Свадьбы, разводы, происшествия в «свете», скандалы, банкротство, карьеризм» (Два..., 1925: 4). «Буржуазия рассказывает в кинохронике свою миллионно-метровую жизнь, свой быт... Кинохроника на все 100% является кинорекламой. Захватили экран фабриканты, лавочники и даже торговцы тряпьем. ... Хроника пестрит еще уголовными трюками...» (Зильперт, 1926: 14).

Вместе с тем отмечалось, что на Западе выходят «десятки картин, очень интересных для людей науки, прекрасных, как научные пособия, но настолько нехитроумных в смысле художественности и занимательности, настолько непопулярных, что показывать их не в университетах, обычному, широкому зрителю не представилось никакой возможности. ... И наконец, наступил третий, самый блестящий период в развитии культур-фильм, когда они начали пользоваться таким же успехом, как и мировые боевики» (Немецкие..., 1927: 6-7).

А в статьях Н. Спиридовского о кинохронике в Америке никакой политики не было вообще, зато был обстоятельный рассказ о технологиях создания такого рода фильмов (Спиридовский, 1927. 9: 5; 18: 5).

В статье одного из пионеров советской кинохроники Г. Болтянского (1885-1953), занимавшего в 1926—1931 годах пост председателя фотокинолюбительской секции Центрального совета Общества друзей советского кино, шла речь об уроках заокеанской кинохроники, полезных для советских кинематографистов: «Американские фирмы имеют большой штат в центре, собственные специальные лаборатории, аэропланы, поезда, автомобили. Операторы фирмы получают большие оклады. За отдельные сенсационные съемки платятся бешеные деньги. ... ясно, что их расходы окупаются. Чем же это объясняется? Во-первых, широким распространением работы и сети операторов по всему миру. Во-вторых, организацией сбыта хроники в большом числе экземпляров и в разные страны. ... Кроме разнообразия материала и хорошей организации дела, главное значение в работе заграничной хроники имеет быстрота доставки снятого материала и

быстрота выпуска хроники. ... Мы должны также, как и американские фирмы, стать мировым гигантом хроники, но хроники советской, хроники пролетарской» (Болтянский, 1926: 6).

Статьи о зарубежной кинотехнике, студиях и кинотеатрах

Статьи на тему зарубежной кинотехники, функционирования киностудий и кинотеатров в «Советском экране» были практически аполитичны. Более того, очерки о западном опыте в этой области порой звучали восторженно:

«Голливуд, изумительный, сказочный город, выросший стихийно за несколько лет, благодаря необычайному развитию кинопромышленности. ... Молва окружила Голливуд недоброй славой. Несколько громких скандалов, вызванных шантажными проделками некоторых капиталистов, присосавшихся к кинематографии, способствовали созданию мнения о Голливуде, как об очаге пороков, разгула и оргий. Действительность, однако, это опровергает. В Голливуде нет ни театров, ни ночных ресторанов или танцевальных зал, — а вместо этого существует бесчисленное количество кинотеатров. Вся масса киноработников, лишь только выдается свободная минута, спешит в эти кинотеатры, чтобы посмотреть на новинки других фильм» (Голливуд..., 1926: 14).

«Голливуд — первый кинематографический город в мире. Голливуд является местом полного смешения рас, народов и языков» (Атташева, 1925: 10).

«Девиз их кинопромышленности: никаких случайностей. Всё должно быть предусмотрено, работа режиссеров, актеров и монтажеров идет в строгом ритме по железному сценарию. Не может пропасть ни одна минута, за каждую минуту платят деньги, и потому каждая минута должна быть использована. Не допускается порча ни одной кнопки в налаженном механизированном, аппарате. Все должно быть предусмотрено и выверено заранее, как ходы в шахматной игре» (Леонидов, 1926: 6-7).

Аналогичные мнения высказывались на страницах «Советского экрана» 1925-1927 годов и о западных кинотеатрах (Альф, 1927: 8; Мур, 1927: 10; Чайковский, 1927: 5), и о технологии съемок звуковых фильмов в США (Говорящая..., 1926: 14).

Такого рода подходы исходили из традиционных задач, культивировавшихся в СССР 1920-х годов: критиковать западную идеологию, но перенимать успешный западный практический опыт в области техники и производства.

Однако если в 1925-1926 годах статьи этого тематического поля в «Советском экране», скорее, ориентировали на то, чтобы «учиться на опыте западного кинематографа, то в следующем 1927 году тема культурных взаимодействий в области кино начинает звучать как призыв к преодолению зависимости от зарубежной кинопродукции. Изменяется тенденция, но тема «они» и «мы», то есть рассмотрение отечественной кинопродукции и отечественного кинематографа в широком мировом контексте, остаётся одной из главных интриг кинопублицистики» (Богатырева, 2017).

Короткие информационные материалы о (сенсационных) событиях в зарубежном кино и о бытовых подробностях жизни кинозвезд

Собственно именно ради этих материалов в купе с фотографиями голливудских кинозвезд и читала «Советский экран» «нэпманская» публика, именно благодаря которой тираж журнала в 1926-1927 годах поддерживался в среднем на уровне 70-80 тысяч экземпляров и приносил издательству прибыль.

В иллюстрированных материалах, как правило, красочно описывалась роскошная жизнь голливудских звезд. Однако здесь же авторы напоминали читателям журнала, что это «атмосфера, полная не только блеска и славы, но и самого жадного капиталистического разгула, атмосфера диктатуры крупного над мелким, атмосфера задавливания, унижения, самой бесовестной эксплуатации мелкой сошки, сотрудника, статиста, начинающего» (Их..., 1925: 7; Атташева, 1925: 13-14; Зильперт, 1927: 14).

Журнал не мог устоять перед искушением фельетонности и сообщал, что «суд штата Огайо, стоя на страже Линкольнской законности и свободы личности, вынес постановление: каждый гражданин штата имеет право напиваться пьяным и в таком виде посещать кино» (Зильперт, 1927: 6), а Голливуд докатился до того, что снял сцену реального самоубийства человека (Зильперт, 1927: 10).

Бичевал «Советский экран» и западную кинорекламу: «Реклама — это приправа.

Средство, возбуждающее аппетит к зрелищу... Техника рекламы — это сложнейшая наука о способах преодоления человеческой апатии и недоверия. ... Что делает всякий хитрый человек, желая добиться своего? Им, в зависимости от темперамента, могут быть употреблены различные приемы: во-первых, ошеломить, психологически оглушить ошарашить, а затем расправиться с оглушенным, как ему хочется. Во-вторых, можно упорно и методически вдальблывать человеку что-либо такое, с чем он, может быть, и не согласен... Затем можно играть на каких-либо струнах-страстях человека (любопытство, жадность, скупость и т. д.)» (Психология..., 1925: 10).

«Реклама играет колоссальную роль в жизни кино за границей. На рекламе в сущности строится 75% успеха любой фильма. ... В наших жалких попытках рекламы мы еще дети. Любой американский кинопромышленник будет хохотать над нашими способами рекламы в виде крохотных объявлений и бесцветных афиш. В этом мы отстали определенно, несомненно и колоссально. И это хорошо. ... Тот нездоровый, сформировавшийся в капиталистических государствах вид рекламы, соответствует как нельзя более их внешнему и внутреннему облику. Нам он чужд. Мы строим свое кино в других условиях, и нам не нужны те способы рекламы, которые создаются буржуазно-капиталистической экономикой» (Реклама, 1925: 12).

Материалы о цензуре и восприятии западных фильмов советской аудиторией

Разумеется, «Советский экран» не мог пройти мимо темы восприятия западных фильмов советской аудиторией и цензуры. В частности, возникло беспокойство относительно негативного влияния западного кино на повышение уровня преступности среди советской молодежи:

«В кампании борьбы против хулиганства до сих пор никто еще не вспомнил о той роли, которую играет кинематограф в развитии преступных действий и о той роли, которую он играет и может играть в качестве борьбы с антисоциальными проявлениями. Криминалисты Европы и Америки давно уже изучают вопрос о влиянии кинематографа на преступность. Не раз устанавливалось влияние детективных картин, в которых преступник выведен привлекательным романтическим героем, на несовершеннолетних новичков в ремесле хулиганства и другого рода преступности. Нет никакого сомнения, что картины, идеализирующие геройство преступности, дают соответствующие толчки неустойчивой психике молодежи, конечно, подготовленной к преступному действию целым рядом других бытовых условий. При этом следует предполагать, что такие толчки могут давать не только картины непосредственно и явно романтизирующие преступность, но и такие, которые возбуждают зрителя видом буржуазной роскоши и разврата, хотя бы это и подносилось под прикрытием разоблачения «буржуазного разложения». Такой благодарный материал мы найдем в значительном числе иностранных картин, действие которых не только нейтрализуется, но усугубляется бьющей в глаза перекройкой наших остроумных редакторов-монтажеров. Спор о вредности известной части иностранных картин мог бы быть переведен на рельсы объективного изучения, если бы наши криминалисты собрали материал о степени их влияния на прошедших через судебные органы хулиганов и малолетних преступников» (Кино..., 1926: 3).

Как известно, в СССР 1920-х годов в целях цензуры широко практиковался метод не только вырезки «нежелательных эпизодов», но и перемонтажа зарубежных фильмов, снабжения их «идеологически верными» титрами. В этой связи «Советский экран» опубликовал на своих страницах статью, где цензоров призывали проявить своего рода толерантность к западной кинопродукции: «Нет более неблагоприятного и тягостного труда, чем перемонтаж готовой ленты. Нет более трудной работы в кино, чем извлечение сюжетных скреп из готового сюжета, когда с треском валится вся сюжетная постройка и приходится при помощи надписей и случайно подходящих кадров делать подпорки сюжету. ... У нас явно вредных и враждебных нам фильм не покупают. Покупают в общем безвредные. Если в них есть положения, которые можно развить так, чтобы они заставили зрителя задуматься и пошевелить мозгами, то часто при помощи ножниц и надписей фильму придают обременяющий груз, который тащит ее на дно. ... Итак — осторожнее с ножницами, товарищи...» (Никулин, 1926: 5). Понятно, что такого рода «либеральные» высказывания были уже невозможны на следующем, идеологически более строгом периоде существования журнала.

Выводы. Тематика западного кинематографа на страницах журнала «Советский экран» в 1925-1927 годах была разнообразной. В силу довольно значительных творческих свобод в «Советском экране» в 1925-1927 годах широко публиковались фотографии западных кинозвезд (включая фото на обложках журналов), довольно нейтрально или даже позитивно окрашенные биографии голливудских и европейских актеров и режиссеров, заметки о съемках фильмов и кинопрокате, рецензии на западные фильмы и т.д. (материалы были написаны без узкоспециальной терминологии, живым языком, рассчитанным на массовую аудиторию). Разумеется, на страницах журнала были и идеологически ангажированные материалы.

На основе анализа (в контексте исторической, социокультурной и политической ситуации) первых лет существования журнала «Советский экран» (1925-1927) мы пришли к выводу, что материалы по тематике западного кинематографа в этот период можно разделить на следующие виды:

- идеологизированные статьи, критикующие буржуазный кинематограф и акцентирующие его вредное влияние на аудиторию (включая материалы о восприятии западных фильмов советской публикой и о цензуре);
- биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров (часто нейтрально или позитивно оценивающие этих кинематографистов);
- рецензии на западные фильмы (нередко положительные);
- обзоры западных национальных кинематографий (в такого рода материалах критика буржуазного кинематографа, как правило, сочеталась с позитивной оценкой идеологически приемлемых для СССР произведений и тенденций);
- статьи о западной кинохронике (с подходами, аналогичными обзорам национальных кинематографий);
- статьи о зарубежной кинотехнике, студиях и кинотеатрах (идеологически нейтральные, призывающие перенять технически передовой западный опыт, в частности – создания звукового кино);
- короткие информационные материалы (сопровожаемые фотографиями) о событиях в зарубежной киноиндустрии, о бытовых подробностях жизни кинозвезд выполняли функцию маркетингового инструмента для привлечения значительной части читателей журнала.

Западный кинематограф на страницах журнала «Советский экран» 1928–1930 годов

В этой главе мы анализируем второй этап истории журнала «Советский экран» – с 1928 по 1930 год. Это был период довольно оперативной реакции журнала на итоги Первой Всесоюзной конференции кинофотоработников (12-17 декабря 1927), Первого Всесоюзного партийного совещания по кино (созванного ЦК ВКП(б) 15-21 марта 1928 года и утвердившего Резолюцию «Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии»); совещания в Главреперткоме по пересмотру фонда кинофильмов и очищению экрана от «идеологически вредных» картин (7 апреля 1928 года), после чего зарубежная тематика в журнале постепенно была сведена к минимуму.

Мы учитываем, что в конце 1929 года «Советский экран» был преобразован в «Кино и жизнь», а в начале 1931 года объединён с журналом «Кино и культура» под названием «Пролетарское кино», и с этого года стал выходить в свет журнал «Искусство кино» (Fedorov, 2022; Fedorov, Levitskaya, 2022; Levitskaya, 2022).

Остановимся на анализе материалов о зарубежном кино, опубликованном в журнале «Советский экран» с 1928 по 1930 год, когда его ответственными редакторами были: Николай Яковлев (к сожалению, точные годы жизни неизвестны), Василий Руссо (1881-1942), Вячеслав Успенский (1880-1929) и Яков Рудой (1894-1978).

В таблице 2 представлены статистические данные, отражающие изменения (с 1928 по 1930 год) названий журнала, организаций, печатным органом которой был журнал, его тиража, периодичности. Указаны фамилии ответственных редакторов журнала и временные отрезки их руководящей работы в издании.

Таб. 2. Журнал «Советский экран» / «Кино и жизнь» (1928-1930): статистические данные

Год выпуска журнала	Название журнала	Издатель	Тираж журнала (в тыс. экз.)	Периодичность журнала (номеров в год)	Ответственный редактор журнала
1928	Советский экран	Теа-кино-печать	60 – 80	52	Николай Яковлев №№ 1-17. Василий Руссо №№ 18-27. Вячеслав Успенский №№ 28-52.
1929	Советский экран	Теа-кино-печать	25 – 80	45	Вячеслав Успенский №№ 1-15. Яков Рудой №№ 16-45.
1930	Кино и жизнь	Теакинопечать, Земля и фабрика	45 – 50	36	Яков Рудой №№ 1-36.

На основе контент-анализа опубликованных в журнале «Советского экрана» текстов в период с 1928 по 1930 год мы выделили их следующие основные жанры:

- публицистические статьи, критикующие политику в области проката зарубежных фильмов и акцентирующие вредное влияние западного кинематографа на советских зрителей;
- биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров;
- рецензии на западные фильмы;
- обзоры западных национальных кинематографий;
- статьи о западной кинохронике;
- статьи о зарубежной кинотехнике, студиях и кинотеатрах;
- короткие информационные материалы о событиях в зарубежном кино.

Публицистические статьи, критикующие политику в области проката

зарубежных фильмов и акцентирующие вредное влияние западного кинематографа на советских зрителей

На Первой Всесоюзной конференции кинофотоработников (12-17 декабря 1927) и в статье ответственного секретаря АРК, члена РАПП, критика, будущего редактора журнала «Советское кино»/«Искусство кино» Константина Юкова (1902-1938) с красноречивым названием «Идеологический центр мещанства» (Юков, 1927: 71-78), был нанесен существенный удар по издательству «Теа-кино-печать» (а, следовательно, и по издававшемуся этим издательством «Советскому экрану»).

Резкая критика «Теа-кино-печати» была продолжена в ходе диспута АРКа о кинокритике в феврале 1928 года (В АРК'е, 1928: 2), где активист РАПП, журналист, поэт и драматург, член АРК В. Киршон (1902-1938) обвинил руководителей издательства (в первую очередь – В. Успенского) в «торговле идеологией», в пропаганде буржуазного кино и пошлости. Конкретно о «Советском экране» (отв. редактором которого в 1928 году был Н. Яковлев) Владимир Киршон писал, что «в этом журнале господствует враждебная нам идеология, господствует мещанин, который содействует мещанской обработке нашего советского зрителя. Прежде всего, совершенно беззастенчивое рекламирование заграничных кинозвезд» (Киршон, 1928: 144). Аналогичными были обвинения, содержащиеся в статье того же В. Киршона в «Комсомольской правде» от 17 февраля 1928 года.

Далее состоялось Первое Всесоюзное партийное совещание по кино (созванное ЦК ВКП(б) 15-21 марта 1928 года и утвердившее Резолюцию «Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии»), в которой многие советские издания по кинотематике были также подвергнуты острой критике за пропаганду зарубежных фильмов и образов голливудских кинозвезд, за упущения в области идеологической работы.

В ответ на это журнал «Советский экран» поспешил опубликовать «перестроечное» редакционное воззвание «Ко всем читателям»: «В целях дальнейшего всестороннего обновления и улучшения нашего журнала и удовлетворения запросов со стороны читателя, мы обращаемся ко всем как постоянным, так и случайным нашим читателям с просьбой сообщить свои пожелания о необходимых улучшениях, увеличении, уменьшении или изменении тех или иных отделов нашего журнала а также о пожеланиях введения новых отделов. Мы убеждены, что с помощью наших читателей нам удастся создать киножурнал, который будет вполне соответствовать в настоящее время запросам, выдвинутым назревшей потребностью. Редакция» (Ко..., 1928).

Но маховик критики, направленный, в том числе, и против «Советского экрана», такими воззваниями было уже не остановить. После совещания в Главреперткоме по пересмотру фонда кинофильмов и очищению экрана от «идеологически вредных» картин, которое состоялось 7 апреля 1928 года, ответственный редактор «Советского экрана» Николай Яковлев уже не смог сохранить свою должность, и с первого мая того же года в качестве временного ответственного редактора его сменил Василий Руссо (1881-1942), который полностью оправдывал свой временный статус тем, что был известен больше как художник, скульптор и организатор шахматно-шашечного движения в СССР (в 1938 году он был репрессирован, погиб в лагере в 1942 году).

В. Руссо активно поспешил полностью перестроить работу журнала. Так что именно под его временным руководством практически весь № 26 «Советского экрана» (26.06.1928) был посвящен критике зарубежного кино и зарубежного кинорепертуара в СССР.

На обложке журнала читателей встречал фотоколлаж из зарубежных фильмов с надписью: «Долой иностранный хлам!». А в самом начале номера строго сообщалось, что «Всесоюзное партсовещание по делам кино, печать и широкие круги советской общественности обратили внимание на значительное засорение экранов СССР недоброкачественной кинопродукцией. Исходя из этого, а также учитывая возросшие требования рабоче-крестьянской аудитории и особо важную роль кино в деле культурной революции, Главрепертком приступил к пересмотру всей художественной кинопродукции как заграничного, так и советского производства. В первую очередь просматривается продукция 1925–26 и 27 гг. Публикуемый первый список художественных фильм составлен ГРК из выпусков разных лет выборочным путем и

подлежит немедленному снятию с экранов РСФСР по следующим мотивам: идеализация патологических и упадочнических настроений разлагающейся буржуазии; популяризация скрытой проституции и разврата; романтика голого трюкизма и уголовщины; показ неоправданных жестокостей и садизма, рассчитанных на трепку нервов и нездоровый интерес обывательской аудитории; проповедь буржуазной морали, мистицизма и т.п.» (Наконец-то!, 1928: 2).

Среди фильмов, «подлежащих немедленному снятию с экранов РСФСР» значились следующие западные картины: «Черный конверт», «Знатный иностранец», «Дом ненависти», «Белла Донна», «Бандитка», «Белая моль», «Жрица Лия», «Посланник богов», «Корсар Пиетро», «Привидение», «Роковое письмо», «В семь часов вечера», «Торговая марка ее муха» (Наконец-то!, 1928: 2).

Подробности борьбы с вредоносным идеологическим влиянием западного кино разъяснялись далее в передовой статье «Советского экрана» под названием «Долой!»: «Кино является остро отточенным оружием нашего классового врага. И здесь, как и на прочих фронтах нашей общественной жизни, буржуазия ни на минуту не дремлет и поддерживает против нас ожесточенную войну. Чтобы лучше достичь цели, она поделила свои картины на две части: одну — для собственного потребления, другую — для рабочих. Собственные картины она снова поделила на две группы. Первая группа предназначена для укрепления и развития основных законов буржуазной морали, помогающей им удержать свое господство. Вторая группа — для развлечения и любования наличием своего могущества и силы. Картины для рабочих, в свою очередь, она также поделила на две группы. Первую из них она специально предназначила для затемнения классового сознания рабочих. Для этой цели она красноречиво и убедительно доказывает, как путем взаимных компромиссов, а чаще, «благородной» уступчивостью просвещенного предпринимателя-буржуа невежественному «конечно» рабочему можно достичь между ними мирного соглашения и полюбовного, счастливого сотрудничества под ее же буржуазной властью. Вторая группа, уже с целью усыпления и отвлечения внимания рабочих от общественных интересов, представляет собой картины пустых и глупых похждений и приключений героев, одолевающих никому ненужные препятствия головоломными трюками и проявлениями силы и ловкости. ... С этим ядовитым кинохламом мы можем и должны бороться. Наряду с усилением собственного производства, необходимо решительно сокращать ввоз заграничной продукции, если нет возможности вовсе от нее отказаться. Нам нужно сосредоточить свою борьбу против заграничного барахла, которое для нас всегда вредно, всегда ядовито. Нам нужно заграничной продукции объявить непримиримый бойкот. Здесь не должно быть никаких соглашений, — беспощадная война! Долой иностранный хлам!» (Долой!, 1928: 3).

Что можно и что нужно из заграничной продукции допускать на советские экраны, пояснял далее читателям журнала Н. Кауфман, который попытался частично оправдать серию публикаций «Советского экрана» прошлых лет, тем самым отводя (хоть частично) от него государственную критику: «Оглядываясь назад, мы можем констатировать, что среди легиона средней кинопродукции, наводнившей наши экраны, попадались фильмы, которые можно считать вехами в истории кинематографии, ибо преобладавшее в них формальное начало устанавливало каноны и тем самым основание художественной кинопродукции. Лучшие образцы американской трюковой фильмы, с ее движением, Гриффит и Джемс Крюзе, Чаплин, некоторые французы оказали огромное влияние на развитие киномастерства наших производственников. Искусство настоящего киноязыка, подлинная киноречь рождается сейчас у нас усилиями наших лучших режиссеров. Значение иностранцев — главным образом, американцев — однако, в том, что они сразу установили самостоятельность кинематографа, его полнейшую обособленность от театра, его собственные законы в ряду других искусств и т.д. ... В западной продукции большой интерес представляет для нас область комедии и сатиры. ... классические американские комедии, ... — идеологически-безвредные фильмы, — обладают, однако, тончайшим кинематографическим стилем, в смысле показа механики движений и механики ощущений; к сожалению, западная сатира всегда останавливается на полдороге, с великолепно незаконченным жестом, как, например, в фильме Рене Клэра «Париж уснул». ... Большие споры возбуждает вокруг своего имени Чаплин. Яростно отвергаемый одними и превозносимый другими, он таит в себе для западной буржуазии

революционный фермент огромной силы. Его фильмы, о которых грезит весь мир, являются протестом против законов буржуазного общества. Для нас он интересен в плане чисто формальном, ибо его романтическая ирония стоит далеко позади пафоса нашей революционной тематики» (Кауфман, 1928: 4).

Однако наряду с таким «адвокатским» пассажем Н. Кауфман поспешил подчеркнуть, что в целом журнал согласен с критикой политики проката зарубежных фильмов в СССР: «Тематика буржуазной фильма, мимо которой проходили наши режиссеры, движимые иным социальным мироощущением, однако, оказала и продолжает оказывать зловещее влияние на сознание и вкус нашего обывателя и даже рабоче-крестьянского зрителя. Выравнивая с величайшей тщательностью идеологическую линию нашей советской картины, мы совершенно легкомысленно допускали культивирование на экранах бульварной романтики, мордобоя... В области западной кинодрамы отдельные грандиозные вещи не могут искупить идеологической неприемлемости большинства картин, в которых преобладает буржуазно-индивидуалистическая или анархическая мораль» (Кауфман, 1928: 4).

В этом же номере актер и режиссер В. Жемчужный (1898-1966) предложил способ показа заграничных картин: «Что делать вот с этой средней, стандартной картиной немецко-французско-американского производства, которая уж сколько лет благополучно гуляет по нашим экранам? Ведь картины этого типа являются кодексами крупно-и-мелкобуржуазной морали. Массовыми самоучителями бытового поведения. ... Как прекратить эту откровенную, открытую массовую пропаганду враждебной нам идеологии, если по-прежнему средняя заграничная фильма будет к нам ввозиться? Ответ ясен — нужно обезвреживать, дезинфицировать эту фильму до пуска ее в прокат. ... Нужно заставить зрителя несерьезно относиться к материалу заграничных фильм. Нужно пародировать. Ирония — лучший иммунитет от идеологической заразы. ... Следует не бояться во всех средних заграничных фильмах, идущих в прокат, подчеркивать ироническое отношение к материалу путем надписей и перемонтажа» (Жемчужный, 1928: 5).

В итоге после выхода номера 26 за 1928 год с обложек «Советского экрана» практически исчезли фото зарубежных звезд, теперь на фотообложках из номера в номер размещались портреты советских актеров и актрис и их персонажей (в том числе, на съемочной площадке).

Линия «исправления идеологических просчетов» была продолжена в журнале и самим главой «Теа-кино-печати» В. Успенским (1880-1929), который снова возглавил «Советский экран» с июля 1928 года (с № 28).

Однако даже минимизация зарубежной тематики в «Советском экране», произошедшая в 1928 году, не спасла журнал и его редактора от публичного осуждения: 19 февраля 1929 года в «Известиях» была опубликована статья под зловещим названием «Издательство «Теакинопечать» торгует идеологией» (Издательство..., 1929: 4).

В этой редакционной статье отношение к деятельности «Теа-кино-печати» и лично к В. Успенскому было крайне негативным: «Еще на театральном совещании 1927 года говорили об исключительной слабости книжной продукции по театру и кино, идеологической невыдержанности критики, зависимости критических оценок от политики конкурирующих между собою театральных предприятий. Однако, беспринципные «коммерсанты», работающие одновременно и в журналах, и в издательстве, превратили основные журналы по театру и кино «Современный Театр» и «Советский Экран» в рекламные издания, имеющие целью увеличение доходов издательства. Установлено, что эти журналы не только помещали за особую плату портреты и фотографии актеров, но и редакционный материал — целые страницы — продавали отдельным организациям и лицам, копируя коммерческие приемы буржуазной прессы. ... «Комсомольская правда», указывая, что деятельность издательства «Теакинопечать», является идеологическим вредительством, дискредитирующим в глазах массового читателя и работников кино нашу печать и нашу линию в вопросах искусства, спрашивает, не пора ли во главе издательства, монополизировавшего литературу по театру и кино, посадить выдержанных коммунистов взамен торговцев идеологией?» (Издательство..., 1929: 4).

В марте 1929 года состоялся общественный суд над Успенским, инициированный

Рабоче-крестьянской инспекцией (РКИ) и коллегией рабочих заседателей. «В связи с появившимися в «Комсомольской правде» статьями, обвинявшими правление «Теа-кино-печати» в «торговле идеологией», в продаже статей, посвященных отдельным кинофильмам и киноорганизациям, и получении за них денег как за рекламу, объединенное бюро жалоб РКИ совместно с коллегией рабочих заседателей рассмотрело это обвинение и подтвердило наличие его» (Дело..., 1929: 11). В результате совещание рабочих заседателей постановило снять с должности ряд ответственных работников «Теа-кино-печати» (включая недавнего временного редактора «Советского экрана» В. Руссо). На повестке дня также стоял вопрос об исключении В. Успенского из рядов ВКП(б). Об этом общественном суде тут же были опубликованы газетные материалы, одобрявшие карательные меры против «Теа-кино-печати» (Дельцы..., 1929: 4). Не выдержав гонений, В.П. Успенский 28 марта 1929 года покончил жизнь самоубийством.

В своем письме (от 30.03.1929) А.В. Луначарский писал, что В. Успенский «не нашёл в себе силы бороться дальше против гнусной травли, жертвой которой он пал» (Луначарский, 1929). По-видимому, причины смерти В. Успенского и должный уровень официальной реакции на нее обсуждались на «самом верху», поэтому некрологи в профессиональной прессе появились с большим опозданием (7-16 апреля), уже после сочувственного материала в «Правде» (Минькин, 1929: 3; Рокотов и др., 1929: 3; Кино, 1929: 1). В самом «Советском экране» некролог был опубликован только 16 апреля 1929 года (№ 16).

С апрельского № 16 1929 года журнал «Советский экран» возглавил историк и журналист Яков Рудой (1894-1978), при котором в 1930 году он был переименован в «Экран и жизнь». При редакторстве Я. Рудого о зарубежном кино в «Советском экране» писали всё меньше, а если и писали, то в основном это была негативная оценка так называемого «буржуазного кинематографа».

Вскоре после назначения Я. Рудого на пост главного редактора «Советского экрана» на его страницах была опубликована редакционная статья, где «партийная» самокритика издания сочеталась со своего рода программой исправления недостатков: «Советский экран» по своему типу является своеобразным журналом. На его страницах до сих пор совмещалось освещение злободневных и острых вопросов советской кинематографии с чисто «развлекательным» материалом, который не всегда был идеологически выдержанным и доброкачественным. ... И наконец, практически журнал служил зачастую местом рекламы различных «кинозвезд», как советского, так и иностранного происхождения. ... В результате без правильной идеологической и литературной установки «Советский экран» не имел определенного литературного лица и зачастую скатывался к обслуживанию мещанина, ищущего в литературе, театре и кино чистого развлечения, острых пикантностей и т.д. Все эти беды журнала вытекали из эклектичности его установки, чудовищной мешанины читательских групп и их запросов, которые он пытался удовлетворить. Пора, наконец, поставить на этом крест. Положение на идеологическом фронте и развертывание культурной революции требуют от нас четкой классовой линии, правильной литературной установки, а не потакающая мелкобуржуазным вкусам обывателя. ... Соответственно с этим необходимо освещать советскую и заграничную продукцию таким образом, чтобы это помогло зрителю в уяснении социально-классовых и художественных моментов... Журнал здесь может быть консультантом и идейным помощником рабочему зрителю. ... Мы должны знакомить читателя с техническими достижениями капиталистической кинематографии, так и [разоблачать гнилую идеологию]. ... Изгоняя богемные нравы, малейшие намеки на желтизну, журнал должен остерегаться опасности стать сухим, протокольным, шаблонным» (Советский..., 1929: 3).

В связи с кампанией по преодолению обозначенных выше недостатков журналом была проведена акция анкетирования читателей «Советского экрана»: предполагалось, что итоги такого рода опроса помогут «редакции выявить лицо своего читателя. В ответах на анкету скажется культурный уровень читателя, четко обозначатся его интересы. На производственных собраниях наших сотрудников происходят горячие споры по поводу предлагаемых мер для улучшения журнала и развития его программы. Результаты смотра помогут редакции уловить основные запросы читательской массы и благодаря атому найти правильную установку журнала. ... Читатели должны ответить на

наши вопросы со всей серьезностью людей, заинтересованных и успешном развитии нашего кино» (Смотр..., 1929: 4).

В период 1929-1930 годов редакция журнала «Советский экран» из номера в номер подчеркивала свои непримиримые классовые позиции: «Буржуазные вкусы, буржуазное сознание имеют... свои, хотя и иссыхающие, но еще связанные с какой-то почвой корни... В высокой степени легкомысленной и опасной является поэтому всякая попытка смазать остроту борьбы с враждебными влияниями в искусстве и, в частности, в кино. Большим и наивным упрощением следует считать ограничение классовой бдительности в отношении к буржуазным наскокам в искусстве только рамками тематики и механического регулирования» (О классовой..., 1929: 3).

Разумеется, журналу иногда приходилось признавать, что «чисто материальные богатства западного кино превосходят наши». При этом подчеркивалось, что «целый ряд организационных пороков сводит порой эти преимущества к художественному нулю. ... Если же перейти теперь от техники к идеологии, то тут как будто всё ясно: кому не известно, что западному кино диктуют свои вкусы безвкусные филистеры и мещане, что оно в плену у буржуазной «безыдейности», что оно замкнуло свой тематический круг вариациями, правда бесчисленными, но вариациями очень небольшого числа любовных, приключенческих и сыщицких мотивов. Наше превосходство как будто бесспорно. Над нашим кино не тяготеют традиции лживой морали лицемерия, ... наше кино не знает границ своим тематическим исканиям... Но нам кажется, что дело не так просто. И нам в области идеологической есть чему поучиться у западного кино. Чему? Во-первых, уметь чутко поймать и в совершенстве выполнять социальный заказ. Западное кино — буржуазное кино, но оно служит своему классу методами необычайно искусной пропаганды, — пропаганды настолько гибкой, настолько спрятанной под невинной бестенденциозностью, настолько художественно впечатляющей, что нам этой «идеологической технике» стоит у западного кино поучиться. ... Можно сказать, что в области идеологии мы должны учиться у западного кино так, как учатся у врага: овладеть его приемами, но направить их на цели противоположные. Во-вторых, западное кино лучше ощущает своего зрителя, чем наше. Западное кино умеет «потрафить» мещанину. Наше кино часто отстает от требований передового зрителя» (Наше..., 1929: 7).

Возвращаясь к дискуссии о зарубежных фильмах в советском прокате, «Советский экран» признавал, что «трудно оспаривать необходимость ввоза к нам заграничной кинопродукции. Наше кинопроизводство не в состоянии еще удовлетворить всей потребности рынка в кинокартинах. При таких условиях отказаться от ввоза зарубежных картин значило бы обречь на свертывание нашу кинотеатральную сеть и, в конечном итоге, парализовать производство советской фильмы, нуждающейся в широко развитой киносети» (О советском..., 1929. 40: 3).

Однако, продолжалось далее в редакционной статье, «если еще долгие годы мы вынуждены будем ввозить заграничную кинопродукцию, то целый ряд весьма важных соображений заставляет нас иметь свою твердо выработанную политику ввоза. ... В действительности в этой области у нас господствуют хаос и легкомыслие, переходящее в какую-то систему насаждения с помощью заграничной продукции дурного мещанского вкуса и самых отвратительных буржуазных идей. Мы далеки от того, чтобы обвинять кого-нибудь в сознательном вредительстве. Здесь действует старый бич советской кинематографии — узкое делячество и плохо понятые интересы коммерческой наживы» (О советском..., 1929. 40: 3).

Вместе с тем «Советский экран» признавал, что «зарубежный рынок дает некоторую возможность отбора здоровой, интересной и полезной кинопродукции. В зарубежных странах мы находим, прежде всего, ряд блестящих научно-просветительных картин. ... Обогащая познание зрителя полезными сведениями, эти картины являются в то же время полнокровными художественными произведениями и, как таковые, представляют собой отличную разновидность высоко развлекательной продукции. В зарубежных странах они привлекают к себе миллионную аудиторию и делают блестящую «коммерческую карьеру». ... Если мы перейдем к продукции игровой зарубежной фильмы, то и здесь мы найдем интересные и прекрасные образцы. Правда, всякая зарубежная сюжетная картина является заведомо больной для нас в идеологическом

отношении. Но это значит, что нам надо ввозить лишь те из них, которые могут хотя бы воспитать в нашем зрителе хороший художественный вкус» (О советском..., 1929. 40: 3).

Биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров

В отличие от периода 1925-1927 годов, в 1928-1930 «Советский экран» годами писал о творчестве западных кинематографистов очень мало.

Одно из немногих исключений в общей атмосфере разоблачения вредного влияния зарубежного кино были статьи режиссера Л. Кулешова (1899-1970) и критика К. Фельдмана (1887-1967) о творчестве Д. Гриффита и Ч. Чаплина.

По мнению Л. Кулешова, «Гриффит работал то на чистой кинодинамике, то на чистом переживании натурщиков, заставляя их сложнейшими движениями своего механизма передавать психологическое состояние. ... Чаплин свел почти на нет элементарный показ переживаний на лице. Он демонстрирует поведение человека в различных случаях его жизни через общение с вещами, с предметами. От их состояния изменяется способ обращения героя с окружающей обстановкой и людьми, изменяется его поведение» (Кулешов, 1928: 5).

А К. Фельдман считал, что «Чаплин строит комедии, где развитие характеров персонажей идет от определенных положений, в которых они очутились. Положение это, прежде всего, должно быть неожиданным: отсюда верный эффект неотразимого смеха. ... На этих формальных приемах Чаплин сумел создать гениальные по своей глубине социально-психологические образы. ... Чаплин показывает нам всю картину социальных отношений современного общества, где среди полисменов, пасторов, хозяев, фабрикантов, толстых джентльменов бродит обиженный этим миром, вечно голодный, беспризорный чаплиновский «Человек» — беглый каторжник, бродяга, пролетарий, циркач, и т.д. Его надо пожалеть. На смену сатире приходит ирония, с помощью которой Чаплин поднимает свою комедию до трагических высот» (Фельдман, 1928: 7).

Вполне положительно писал «Советский экран» (Могилевский, 1929: 6) и о режиссере-документалисте Йорисе Ивенсе (1898-1989).

А. Луначарский (1875-1933) выражал неоднозначную позицию по отношению к творчеству знаменитого немецкого режиссера Ф. Мурнау (1889-1931): «Худшая и наименее культурная часть европейского мещанства чрезвычайно неразборчива как в отношении идейном, так и в отношении художественной формы. Но нельзя этого сказать о верхней прослойке мещанства. Правда, она тоже не без удовольствия глотает обычную трафаретную кинопищу, однако она сразу откликается, а иногда устраивает шумный успех, когда встречает фильм по своему вкусу. ... Когда имеешь такого режиссера, как Мурнау, с его изумительной глубиной захвата, с его изящной внешней простотой и могучей способностью вдруг закружить вас в целом вихре ловко двинутых масс людей и предметов, то говоришь себе — что мог бы сделать такой исключительный талант, если бы в руки ему попала действительно большая, волнующая тема, одна из тех человеческих тем, которые, потрясая, способны не только помочь пищеварению или сладкому сну после пролитой вкусной слезы, а двинуть вперед тех, кто заразился ее пафосом!» (Луначарский, 1928: 4).

Рецензии на западные фильмы

Рецензий на западные фильмы в журнале «Советский экран» 1928-1930 годов было также мало, как и творческих портретов зарубежных кинематографистов.

В частности, вполне позитивно о некоторых зарубежных фильмах размышлял на страницах журнала писатель и драматург Л. Никулин (1891-1967): «Позволю себе рассказать о нескольких превосходных фильмах, которые я видел. На первом месте можно поставить работу... американского режиссера Нибло... «Искусительница» (La Tentatrice). ... Другая хорошая американская фильма «Поэт-бродяга, Франсуа Вийон» ... Кинематограф не мог пройти мимо мировой войны. Ее, относительно, отражают две замечательных американских фильмы — «Большой парад» и «На службе у славы». Замечательны они потому, что, несмотря на все усилия мастеров, они вышли антимилитаристскими трагедиями, а не эффектными батальными феериями» (Никулин, 1928: 12-13).

Сценарист Н. Равич (1899-1976) справедливо обвиняя «Совкино» в том, что оно

«предпочитало ввозить множество совершенно ничтожных иностранных фильмов, отказываясь от ввоза таких шедевров, как «Золотая лихорадка» и «Цирк» Чаплина», отмечал далее, что в советский кинопрокат вышли такие, «например, интересные картины, как «Чикаго», «Чанг» и «Мулен Руж». «Чикаго» — фильма своеобразная уже потому, что если бы мы хотели высмеять быт капиталистической Америки, то, пожалуй, не сумели бы сделать этого с таким блеском, с такой бичующей сатирической остротой, с какой это сделано в «Чикаго». ... «Чанг» — то, что называют культурфильмой. ... Никогда еще киноаппарат не проникал так глубоко в первобытный мир человека и животного» (Равич, 1929: 14).

Однако критик Х. Херсонский (1897-1968) отнесся к «Чикаго», исходя из куда более «классово верных» позиций. Напомнил читателям, что «буржуазное кино совсем не показывает «обратной»... стороны американского капитализма. Жизнь и труд рабочих и взаимоотношения их с «хозяевами», классовая борьба, — тщательно скрывались в американском кино и завешивались розовой вуалью. Кино Америки не вскрыло всей внутренней жизни своей страны, не дало ее социального анализа и верного освещения. ... Гриффит и многие, иже с ним, лгут, рассказывают наивные сказки, пропагандируют» (Херсонский, 1929: 8).

Переходя к «Чикаго», Х. Херсонский писал, что этот фильм, «разоблачая современную Америку, взрезает ножом сатиры широкие пласты буржуазного общества: семью, продажность «права и закона», лицемерие и пустоту суда, погоню прессы и толпы за смакованием пошлой сенсации... Фильма Уорсона вырастает в яркое обобщение для всей Америки, высмеивает и едко бичует все буржуазное общество. Как это случилось? Откуда такая революционность? Нет, революционности никакой еще нет! Фильма «Чикаго» говорит только о том, что развитие «цивилизации», так «расцветающей» на почве растущего американского капитализма, дошло уже до такой стадии, что явления, характерные для этой новой цивилизации, начинают встречать некоторую оппозицию наиболее сложившейся и консервативной части самой буржуазии. ... Авторы фильма «Чикаго» остро видят быт позади и вокруг себя только в своем буржуазном обществе, но они совершенно не учитывают классовую борьбу, их социальный анализ поэтому очень поверхностен, и они ничего не могут увидеть впереди. Фильма при всей остроте зрения, — но существу недалекая, слепая, — «салонная» (Херсонский, 1929: 8).

Свое мнение о западном кино в 1928 году выразил также режиссер В. Мейерхольд (1874-1940). Французское производство, за исключением работ Абея Ганса и нескольких новаторов, его разочаровало. В голливудских фильмах В. Мейерхольда поразила их идеологическая сторона: «люди эксплуатирующие даны как отрицательные персонажи, а эксплуатируемые — положительные». Далее В. Мейерхольд отметил, что большой успех в Париже имела картина «Жанна Д'Арк»: «Эта фильма сделана превосходно, не в пример почти всей современной французской продукции. Интересно, что суд над Жанной Д'Арк подан в плане злой насмешки над религией и представителями церкви. Вся картина снята на одних крупных планах, на одних мимических выражениях актеров. «Жанна Д'Арк — большое новаторство. Так ни на Западе, ни у нас не снимают» (Мейерхольд, 1928: 14).

Весьма негативно отозвался «Советский экран» о фильме «Калиостро»: «Типичным примером помпезной псевдо-исторической фильма является «Калиостро»... Был Казанова — теперь Калиостро. Разницы почти ни какой» (Крики..., 1929: 15).

Примерно такой же оценки удостоился на страницах журнала и звуковой фильм «Поющий глупец»: «Синхронизация звука и движения в фильме достигнута идеальная, но ... нет ни звуковых наплывов, ни двойных экспозиций... Монтаж также примитивнейший — оперный. Получилась не фильма, а попури из модных песен и мотивов, насильно втиснутых в шаблонный сюжет» (Ерофеев, 1929: 11).

Обзоры западных национальных кинематографий

Оценка массовой западной кинопродукции в журнале «Советский экран» 1928-1930 годов была в основном отрицательной (Атгашева, 1928: 10; 1929: 14; Гервинус, 1928; 1929; Глебов, 1928: 7; Зильперт, 1928; Кауфман, 1929: 10; Кольцова, 1928: 10; Тис, 1929: 3; Фефер, 1929: 10; Шутко, 1928: 4; Эльвин, 1928: 5 и др.).

К примеру, продолжая серию своих статей об американском кино, П. Атгашева

(1900-1965) в своей заметке с показательным названием «S.O.S. из Голливуда» писала, что «упадок творческих сил американской кинематографии — не плод выдумки конкурирующей Европы, а факт... Качество продукции катастрофически снижается. Разрешению проклятого сценарного вопроса не помогает даже и скупка всех сенсационных литературных новинок Европы. Говорящее кино окрылило своим появлением неутомимых «делателей денег». Бесчисленные оперетки и пьесы, обильно снабженные мистическими ужасами, бандитами и убийствами, мутным потоком дешевой и неопрятной сенсации заливают экраны Америки. Фильмы последнего выпуска, в основной своей массе, легко укладываются в следующие пять рубрик: легкие комедии, часто довольно сомнительного свойства, экзотика со всеми видами обнаженности, кабаретные фильмы, тоже со всеми видами обнаженности, и, наконец, своеобразный «гиньоль» — звучащие фильмы с убийствами, привидениями, воплями, стонами и спиритическими сеансами» (Атташева, 1929: 14).

Вместе с тем, отмечала та же П. Атташева, «говорящее и звучащее кино — для Америки — уже совершившийся факт. ... Открытие, способное дать человечеству новое могучее средство художественной культуры, используется американцами в большинстве случаев для инсценировок опереточных «Песен любви», «Песен пустыни» и пр. ... После опереточных песенок и водевильных шуточек звучащее кино начинает у американцев выполнять и более серьезные агитационные идейные задания» (Атташева, 1928: 6).

Голливудскую тему в негативном ключе преподносил читателям «Советского экрана» и С. Глебов: «Кинозвезд в Голливуде насчитывается всего пара десятков. Статистов же 20000. За малым исключением все они влачат жалкое нищенское существование. Целыми днями они сотнями простаивают у ворот бесчисленных ателье в надежде получить работу в массовых сценах. Но предложение во много раз превышает спрос, и работу находят только немногие. ... Сценаристы только варьируют старую избитую тему: сильная, но нравственная любовь героев встречает на своем пути целый ряд препятствий со стороны негодяев и интриганток, но в последней части все кончается как нельзя более благополучно. Если в фильмах выводятся бедняки, то всегда покорными и благонравными, за что и награждаются в конце картины неожиданным богатством — символом счастья. Содержание голливудских фильм не отражает действительной жизни, а всегда приторно слащаво и, главное, типизовано. ... Не здесь, не в условиях капиталистического строя может возникнуть подлинное художественное искусство!» (Глебов, 1928: 7).

Похожую точку зрения высказал и режиссер В. Немирович-Данченко (1858-1943): «Реклама и спекуляция талантами — вот пульс жизни кино-Америки. Безобразная инсценировка «Анны Карениной» выпущена в прокат под названием «Любовь». ... Америка переживает необычайно острый сценарный кризис. Для экрана переделывается все, что можно и нельзя» (Немирович-Данченко, 1928: 10).

Более того, «Советский экран» подчеркивал, что на Западе кинематограф вооружают против СССР, что за рубежом «никогда еще в производстве и прокате не было столько милитаристских фильм. ... Одно перечисление этих стран... уже вскрывает политические цели военных фильм: подготовку нападения на СССР. Тут наблюдается «международная» солидарность буржуазных правительств. Американские, английские и французские картины» (Как..., 1929: 14).

На страницах журнала отмечалось, что «огромное количество военных, милитаристических фильм демонстрируется сейчас на экранах стран Западной Америки» (Фефер, 1929: 9). При этом «патриотические военные картины (не надо этого скрывать) пользуются определенным, устойчивым успехом среди буржуазных зрителей. ... наиболее распространенными можно считать те фильмы, где война берется только фоном для развертывания драматической или комедийной интриги. Яд, подсыпaeмый не лошадиными дозами, а постепенно. Яд мало заметный и потому наиболее опасный. ... А систематически изготавливаемой буржуазией пленке, возбуждающей патриотизм зарубежных мещан, мы должны противопоставить такое же систематическое обезвреживание картин, кажущихся зачастую безобидными, и, что греха таить, проникающих даже и на наши экраны» (Фефер, 1929: 10).

Продолжил «Советский экран» и свой любимый прием иронизирования над западными фильмами на русскую тему.

Е. Кольцова (1901-1964) писала, что «кино-американцы, учитывая требования зрителя, выбрасывают в настоящее время на рынок целыми пачками различные экзотические произведения на русские темы, заранее уже подсчитывая прибыли и накопления с этих новых слагаемых голливудского искусства: — «Михаил Строгов», «Воскресенье», «Любовь», «Ураган», «Казачи», «В тисках» и, наконец, «Путь к славе» или «Генерал». ... Живые призрачные тени эмигрантов блуждают в голливудских гостеприимных ателье, получают деньги, играют на полный надрыв и воскрешают потрясающие голым ужасом минувшие дни борьбы своей за горячо любимую родину» (Кольцова, 1928: 10).

С ней был полностью согласен и журналист, публиковавшийся под псевдонимом Гервинус: «Сценаристы кинематографического Запада усердно гоняются за «злойбой дня», сенсацией однодневкой, за тем, что написано в вечернем выпуске бульварной газетки, что сегодня интересует обывателя. ... И вот американцы выращивают в Голливуде развесистую клюкву с волжскими бурлаками и великими князьями в оперно-бутафорской «русской» фильме. Французы предпочитают «русские зверства» в стиле Брешко-Брешковского разве только без жареных младенцев» (Гервинус, 1928: 14), и «фильмы, посвященные различным эпохам русской истории, продолжают сыпаться, как из рога изобилия. ... Кинематография Запада... скромно говоря, «позволяет себе быть глупой». Чаше других до последнего времени этим злоупотребляла французская кинематография. Особенно в тех случаях, когда фильма живописует русский быт. Ныне мировой рекорд по части взращивания развесистых клюкв надлежит признать за Италией» (Гервинус, 1929: 14).

В 1930 году эта тема была продолжена в статье «Буржуазная пропаганда»: «Не существует нейтральных буржуазных фильм. В руках буржуазии пресса, радио и, в особенности, кино становятся орудием грандиозной политической и шовинистической пропаганды. ... Весьма недвусмысленную роль сыграла «Уфа» в деле антисоветской пропаганды, приложив свои руки к постановке позорнейшей картины «Шпионы»...

За последние десять лет в Америке вообще существует некоторая мода на русские темы, в которых американцев привлекает главным образом экзотика материала и необычайность положений. Понятно, что все эти «Дубровские», «Воскресенья», «Анны Каренины» и т.п. совершенно искажаются, превращаясь в сладко-сентиментальные любовные истории, с невероятным нагромождением выдуманных ситуаций и извращением колорита русского быта.

Наряду с такими фильмами американцами поставлено свыше 20 грубейших антисоветских фильм, идущих с некоторым успехом в разных странах и затемняющих в мозгах обывательской массы характер нашей революции и истинное положение Советского Союза. Многие из этих фильм до сих пор не сходят с экранов европейских кинотеатров. Например «Волжские бурлаки», где комиссар-бурлак сам восстает против «зверств» большевиков, «Красная танцовщица», «Дама из Москвы», «Сын тайги», «Пожар на границе» и т.д. Сюжет большинства этих фильм скроен чрезвычайно примитивно. Тут фигурирует обыкновенно русская шпионка, переходящая на сторону белых; она же может быть страдающая графиня или княгиня, попавшая в лапы к своему бывшему лакею-комиссару, или же комиссар, отличающийся необычайными зверствами, и т.д. Словом эта чепуха и вздор разыгрываются с расчетом вызвать стопроцентное сочувствие у зрителя к белым, угнетенным красными. ... Вопрос антисоветской киноагитации, в связи с развертываемой грандиозной деятельностью католиков и социал-демократов, должен сделаться предметом внимательного изучения в недрах пролетарских киноорганизаций ибо борьба с антисоветскими фильмами может вестись только в плане противопоставления им настоящих коммунистических картин, поставленных рабочими и пролетарскими интернациональными киноорганизациями» (Каун, 1930: 14-15).

Журнал был критичен и по отношению к французскому кино, утверждая, что «французская кинематография заведена в тупик» (Фефер, 1929: 12). Правда, «группа левого авангарда... сделали героическую попытку оживить это мертвое болото. Не будучи в состоянии преодолеть косность французских предпринимателей, эта группа молодых, даровитых режиссеров начала работать на собственные средства, вне больших фабричных организмов французской кинопромышленности. ... Вынужденная к тому

обстоятельствами, эта группа научилась с помощью небольших средств создавать серьезные художественные ценности. Она отказалась от пышных исторических постановок, начала выбирать свой материал среди жизни большого города, научилась пользоваться доступной городской натурой... Всё это насытило картины левого авангарда большим чувством современности и сделало их близкими зрителю сегодняшнего дня... Однако режиссеры левого авангарда увлеклись лишь формальной тематикой современности. Они открыли целый ряд новых формальных приемов кино, они разработали новую теорию света, они нашли новые средства выразительности вещей на экране. ... Однако на одном голом формализме далеко не уедешь... для того, чтобы получить широкую, крепкую поддержку рабочих масс Франции, левому авангарду нужно было решительно порвать с голым эстетизмом и пойти навстречу требованиям социального заказа рабочего зрителя. Авангард не сумел этого сделать» (Фельдман, 1928: 8).

Еще неодобрительнее «Советский экран» оценивал польское кино: «Польша усиленно кинофицируется. ... выпускает боевик за боевиком. Справедливость заставляет нас отметить, что боевики эти смахивают на третьеразрядные французские фильмы из числа тех, что выпускаются Францией для нужд провинции и скучающего в колониях чиновничества. Стандарт, по которому работает «молодая» кинематография Польши — салонная драма с оболстительными героинями, целующими и плачущими крупным планом, и героями во фраках или художественных блузах с пышным бантом на шее» (Гервинус, 1928: 13). Сюда же примыкал и очередной фельетон Б. Зильперта о «польских кинофашистах-патриотах» (Зильперт, 1928: 13).

«Советский экран» не забывал и о борьбе против религиозного влияния в кинематографе, подчеркивая, например, что «французская пресса уже не считает нужным скрывать то, что ее «национальная» кинематография вплотную привлечена к служению государству и церкви. Капиталистическая, военная и религиозная пропаганда — вот нескрываемая цель выходящих сейчас фильм. Ряд шовинистических и военных картин. Серия фильм о «большевистских зверствах». И, наконец, открытое выступление церкви, забирающей в свои руки значительный участок производства и проката, и становящейся официальным органом цензуры» (Деловые..., 1929: 3).

С такой оценкой ситуации в западном кино был согласен и журналист Б. Зильперт (1891-1938), рассказывая об аналогичных явлениях в «фашистской Италия и не менее фашистской Польше» и в Ватикане (Зильперт, 1928: 10).

Н. Кауман заявлял, что на Западе сформировался своего рода «киноинтернационал католиков»: «На Втором Интернациональном католическом киноконгрессе мюнхенский делегат доктор Нуссер доказывал, что роль развлекательной фильма кончилась, и зритель сегодняшнего дня обращается к идейной фильме. ... Правительства, главным образом католических стран, всячески поддерживают кинематографическую деятельность католиков... Второй католический киноконгресс имеет громадное политическое значение. Обстановка, в которой он протекал и отношение, проявленное к нему со стороны правительств и киноорганизаций, указывает на то, что католики обретают твердую почву для осуществления своих великодержавных замыслов в кинематографии. ... Однако, за этими «ангельскими» речами чувствуется железное стремление взять в свои руки контроль над кинопроизводством, для того, чтобы сделать его прямым рупором отъявленной фашистской и церковнической идеологии» (Кауфман, 1929: 10).

Впрочем, была на Западе кинематография, к которой «Советского экрана» выражал положительное отношение. Так, европейский корреспондент журнала утверждал, что «лучшие из фильм, виденных мною здесь, — это немецкие; они содержательны и не так тенденциозно моралистичны, как американские» (Ромашка, 1929: 14).

А в своей статье «Пути сотрудничества с Западом» журналист и театральный деятель И. Туркельтауб (1890-1938) писал, что «по словам руководителя одного из наших Госкино-учреждений, немцы, с которыми начата совместная работа, прямо заявляют: нам ваша идеология не мешает; пусть только картину ставят хорошие режиссеры, и пусть она будет рентабельной» (Туркельтауб, 1929: 6).

Впрочем, это, разумеется, не означало, что немецкое кино всегда получало на

страницах журнала позитивную оценку. Отмечалось, к примеру, что германская кинопромышленность «уделяет усиленное внимание выпуску фильм, рисующих жизнь и быт «нижних классов». Эти картины вызывают по темам своим огромный интерес в широких массах берлинского населения. Однако все эти картины — специфичны; режиссура, порою обнаруживающая большое техническое совершенство, прежде всего, озабочена тем, чтобы дать возможно более трогательную, сентиментально-жалостливую картину несчастья человеческого, но без малейшей попытки раскрыть социально-политические и экономические причины зла. ... Для всех этих картин общим является тщательное вуалирование элементов классовой борьбы, классовых противоречий» (Эльвин, 1928: 5). «Иногда немецкая кинематографическая молодежь не выдерживает и начинает восставать против гнета обычной кинопошлости. Восстание, нужно сказать по правде, ничтожное и очень напоминает бурю в стакане воды» (Нерадов, 1929: 12).

Как утверждалось в другой статье «Советского экрана» о немецком кино, «производитель буржуазного кино ставит перед собой чисто развлекательные задачи и больше всего боится утомить внимание зрителя разрешением каких-либо проблем. Послевоенная буржуазия стремится уйти от недавних социальных бурь и потрясений в область личных переживаний» (Панов, 1929: 7).

Однако «рабочее движение все же живет, ширится и растет», и этих рабочих, конечно же, не может удовлетворять трактовка темы рабочего класса и социальной темы в «Метрополисе» (1927) Ф. Ланга (1890-1976): «Фриц Ланг рисует конфликт между буржуазией и рабочим классом. «Метрополис» — город будущего — представляет собой доведенный до логического конца образ рационализированного капиталистического производства. Рабочие превратились здесь в одушевленные придатки машин. ... Рабочие загнаны в подземелья; надсмотрщики работ превратились в полицейских; капиталист — в князя, владеющего жизнью, мышцами, телом, свободой и мыслью рабочих-рабов. Но если смелость критической мысли заставляет художника с откровенностью нарисовать эту мрачную картину рационализированного капиталистического общества, то следующий вопрос — где же выход? — приводит его к самым убогим и затасканным мыслям. Спасение... в смирении, а значит, в религии. ... Крест поддерживает равновесие общества. Раз соскользнув в область фальшивого и плоского буржуазного лицемерия, Фриц Ланг не может уже удержаться от окончательного падения» (Панов, 1929: 7).

Статьи о западной кинохронике

Как и в прежние годы «Советский экран» иногда писал о зарубежной кинохронике, документальных фильмах без идеологического нажима (Кауфман, 1928: 4-5; Цейтлин, 1929: 14). Однако не уставал напоминать, что «прекрасно организованная кинохроника в Америке является могучим орудием классовой борьбы в руках американских капиталистов и буржуазии. Кинохроника воспитывает зрителя в духе патриотизма, отвлекая его внимание от всех событий, так или иначе могущих навести его на нежелательные для буржуазии мысли» (Спиридовский, 1928: 7). А фильмы на Западе — «это, прежде всего, прибыльный товар. Культурфильма представляет собою товар менее выгодный, но зато является более откровенным и более организованным орудием буржуазной пропаганды» (Кауфман, 1929: 12; Фефер, 1929: 14).

Статьи о зарубежной кинотехнике, студиях и кинотеатрах

Как и в 1925-1927 годах тема западной кинотехники была наименее идеологизированной на страницах журнала (Анощенко, 1930; Гаров, 1929; Кауфман, 1928; Шутко, 1928 и др.).

«Советский экран», например, безоговорочно признавал первенство Запада в области тогдашней технической новинки — звукового кино — и призывал побыстрее наладить производство звуковых фильмов в СССР: «В Америке сейчас происходит настоящая революция в области кинематографии. В ленту врываются звук и слово. ... Нужно ждать в ближайшие годы небывалого расцвета в области звукового кино. ... Слово и звук, войдя в киноленту, должны дать ей новое развитие» (Кауфман, 1928: 12).

В Голливуде «на 1928-1929 год в производстве намечено создание около 400 звучащих фильм самого разнообразного жанра: скетчи, танцы, песни, киноповести. ... Красноречива серьезность, с которой американская кинематография после долгих

экспериментов лихорадочно себя переоборудует, создавая новый вид развлекательного зрелища» (Шутко, 1928: 6).

«Звучащая фильма в Америке произвела полный переворот в актерском мире, заставив пересмотреть и сделать «чистку» всего наличного состава актерской армии. Только те актеры и актрисы, которые умеют «говорить» или петь, могут надеяться за получение работы, остальные выбывают из строя» Н. (Гаров, 1929: 10-11).

Столь же многообещающими для «Советского экрана» казались первые телевизионные опыты: «Ряд изобретателей, работающих на принципе точечной передачи изображения (т.е. путем разложения изображения на мельчайшие его части и постепенной его передачи), добились успешных результатов. Едва ли не первой демонстрацией изобретения явилась передача изображения Гувера из Нью-Йорка в Вашингтон. Было это в прошлом году. С той поры... удалось сильно удешевить свою аппаратуру и приспособить ее к передаче не только изображений предметов, поставленных в особые условия..., но и передавать изображения непосредственно событий, происходящих на улице. ... В дальнейшем перед изобретателями стоит проблема передачи на расстояние движущихся изображений» (Гервинус, 1929: 12).

Короткие информационные материалы о событиях в зарубежном кино

В то время, как данный тематический блок в «Советском экране» 1925-1927 годов был наиболее привлекательным для «нэпманской» аудитории (так как включал идеологически нейтральные заметки о съемках новых западных фильмов и о роскошной жизни кинозвезд, печатал фотографии кинозвезд), все это полностью исчезло из «Советского экрана» 1928-1930 годов. Заметки о западном кино, разумеется, были (Зарубежная..., 1930), но уже не нейтральные, а подвергающие критике буржуазный кинематограф, часто в жанре фельетона (Гервинус, 1928: 14; Гервинус, 1929; Зильперт, 1928 и др.).

Выводы. В целом тексты о западном кинематографе, опубликованные в журнале «Советский экран» в 1920-х, по годам, жанрам и числу статей распределялись следующим образом (Таблица 3):

Таб. 3. Распределение текстов о западном кинематографе, опубликованных в журнале «Советский экран» с 1925 по 1930 год, по жанрам и числу статей

Год \ жанр текста	1925	1926	1927	1928	1929	1930	ИТОГО:
Рецензии	7	9	7	11	5	0	39
Аналитические статьи	19	27	19	16	11	3	95
Статьи по истории западного кино	43	25	29	21	21	3	142
Обзоры западных фильмов в рамках статей о международных кинофестивалях	2	0	0	0	1	0	3
Творческие портреты западных кинематографистов	39	36	19	5	4	1	104
Интервью с западными кинематографистами	3	1	0	0	0	0	4
Статьи о зарубежной кинотехнике, студиях и кинотеатрах	3	4	5	4	3	4	23
ИТОГО:	116	103	79	57	45	10	410

Итак, несмотря на продолжавшуюся на протяжении 1928-1930 года острую борьбу за власть в «верхах» СССР (ликвидация так называемого «правого уклона» в партии), ситуация в кинематографе и в прессе стала предметом пристального внимания власти. Былые «формалистические» вольности и относительная творческая свобода постепенно исчезли под давлением идеологической цензуры. В частности, полем коммунистической борьбы, направленной против буржуазной пропаганды, развлекательности, формализма, стали кинематограф, кинопрокат и печать. Жесткий идеологический и административный удар был нанесен издательству «Теакинопечать», возглавляемому В.

Успенским (1880-1929), который во второй половине 1928 – начале 1929 года был еще и редактором «Советского экрана». Был проведен также ряд совещаний, посвященных усилению контроля за кинематографом и прессой.

Все эти события не могли не сказаться на общей ситуации в «Советском экране»: на его страницах с 1925 по 1930 год наблюдалось постепенное и последовательное сокращение числа статей о западном кинематографе, что в итоге привело к практически десятикратному уменьшению такого рода текстов в 1930 году относительно 1925 года. Причины этого снижения объема журнальных материалов о западном кино связаны в основном с идеологической и административной борьбой Власти против западного влияния в любых сферах культуры, которая резко усилилась к концу 1920-х годов.

На основе контент-анализа текстов, опубликованных в журнале «Советского экрана» в период с 1928 по 1930 год, мы выделили их следующие основные жанры и тенденции в рамках тематики, связанной с западным кинематографом:

- публицистические статьи, резко критикующие политику в области проката зарубежных фильмов и вредное влияние западного кинематографа на советских зрителей;

- биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров, которые публиковались в гораздо меньших объемах по сравнению с периодом 1925-1927 годов и были в большей степени идеологизированы;

- рецензии на западные фильмы (также сведенные к минимуму и с большей критической оценкой);

- обзоры западных национальных кинематографий, в целом весьма негативно оценивающие кинопроцесс в ведущих западных странах;

- статьи о западной кинохронике, в которых также была усилена критика буржуазного строя и кинематографа в целом;

- статьи о зарубежной кинотехнике, студиях и кинотеатрах (единственный раздел журнала, где сохранялось нейтральное изложение фактов, информирование об инновациях зарубежного технического опыта, например, в области звукового кино);

- короткие информационные материалы о событиях в зарубежном кино (которые, в отличие от 1925-1927 года, были лишены нейтральности и фото голливудских звезд и преподносились в фельетонно-разоблачительном ключе).

Западный кинематограф на страницах журнала «Советский киноэкран» 1939–1941 годов

В этой главе мы анализируем самый короткий этап истории журнала «Советский экран» (в этот период он выходил под названием «Советский киноэкран») – с 1939 по 1941 год.

С 1931 по 1938 в истории «Советского экрана» возник довольно длительный перерыв, но к началу 1939 года было принято решение возобновить выпуск этого журнала, рассчитанного на массовую аудиторию, теперь под названием «Советский киноэкран» (справедливости ради отметим, что в те годы журнал так и не стал по-настоящему массовым: его тираж составлял всего от 7 до 15 тысяч экземпляров, тогда как тираж «Советского экрана» 1920-х был в основном на уровне 70-80 тысяч экземпляров).

В 1939 году масштаб массовых репрессий в СССР (на пике – даже в высших эшелонах власти – в 1937-1938 годах), снизился, хотя именно в это время были арестованы и позже расстреляны такие видные деятели культуры как И. Бабель (1894-1940) и В. Мейерхольд (1874-1940). Более того, 10 апреля 1939 года был отправлен за решетку (а в феврале 1940 года уничтожен) один из самых активных деятелей репрессивного аппарата – бывший Нарком Внутренних дел СССР Н. Ежов (1895-1940).

Хорошо понимая идеологическую значимость кинематографа, советское правительство делало всё, чтобы расширить сеть кинотеатров и киноустановок в целом. Отсюда понятно, почему 10 марта 1939 года И. Сталин в отчетном докладе на XVIII съезде ВКП(б) сообщил собравшимся об успехах в этом направлении: если в 1933/1934 годах в селах СССР было всего 24 киноустановки, то в 1938/1939 годах – 6670 (то есть в 278 раз больше). А 20 марта XVIII съезд ВКП(б) принял резолюцию с указанием на необходимость развития сети кинотеатров и шестикратного увеличения стационарных и других звуковых установок.

3 июня 1939 года Политбюро ЦК ВКП(б) приняло постановление о назначении председателем Комитета по делам кинематографии при Совнаркоме СССР И. Большакова (1902-1980), который в итоге руководил советской кинематографией до марта 1953 года (и далее, в ранге первого заместителя Министра культуры СССР, – до 1954 года).

И хотя к концу 1930-х годов в СССР уже не существовало никаких литературно-художественных группировок, и всем деятелем культуры был на долгие годы предписан единый «метод социалистического реализма», Власть все равно пыталась ещё больше закрутить гайки идеологического прессинга, сведя, например, к минимуму импорт зарубежной кинопродукции. Вот почему 19 июля 1939 года Комитет по делам кинематографии при Совнаркоме СССР утвердил «Положение об Управлении по контролю за кинорепертуаром» и «Инструкцию о порядке проведения контроля за выпуском, прокатом и демонстрированием кинокартин», которые устанавливали строжайший регламент.

На общую ситуацию в советском кинопрокате с конца августа 1939 по июнь 1941 года серьезным образом повлиял договор о ненападении между СССР и Германией, подписанный 23-24 августа 1939 года. Вследствие чего постоянная антифашистская политика СССР, особенно ярко проявившая себя во время войны в Испании (17 июля 1936 – 1 апреля 1939), была сведена на нет; осуждение фашизма практически исчезло из советских массмедиа, включая кино. Антифашистские и «оборонные» фильмы («Семья Оппенгейм», «Профессор Мамлок», «Если завтра война» и др.) были сняты с экранов вместе с советскими историческими лентами, содержащими негативные образы персонажей немецкого происхождения («Александр Невский» С. Эйзенштейна и др.). Данная ситуация в кинопрокате сохранялась весь начальный период второй мировой войны (с 1 сентября 1939 по 22 июня 1941 года).

Однако уже 22 июня, в связи с началом Великой Отечественной войны, председатель Комитета по делам кинематографии при Совнаркоме СССР И. Большаков получил указание в экстренном порядке изменить репертуар советских кинозалов: не только еще раз широко выпустить (уже с 23 июня 1941 года) на экраны военно-патриотические фильмы («Минин и Пожарский», «Суворов», «Чапаев», «Щорс»), но и дополнить этот список положенными в конце августа 1939 года «на полку» антифашистскими лентами «Семья Оппенгейм», «Профессор Мамлок» и др. В конце

июня 1941 года на экраны СССР вновь вышел фильм «Александр Невский».

Высокий уровень идеологического контроля за кинопроизводством сохранялся на протяжении всех предвоенных лет. Так, 8 октября 1940 года на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б) состоялось выступление Председателя Верховного Совета РСФСР, руководителя Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) А. Жданова с докладом «Об улучшении производства художественных фильмов», где было заявлено об «отсутствии настоящего идеологического контроля в самой кинематографии, контроля за идеологическим направлением картин» (РГАСПИ, ф. 77, оп. 3, д. 23: 1-5).

Понятно, что такой ситуации журнал «Советский киноэкран», как орган Комитета по делам кинематографии при Совнаркомом СССР, должен был подчиняться строгим партийным требованиям. Доля материалов о зарубежном кинематографе в журнале стала минимальной. Более того, в подавляющей части номеров журнала «Советский киноэкран» 1939 – 1941 годов отсутствовали статьи о зарубежных фильмах... Впрочем, о западном кино в тот период было мало информации и в журнале «Искусство кино» (Fedorov, 2022; Fedorov, Levitskaya, 2022; Levitskaya, 2022).

С 1939 по 1941 год ответственными редакторами «Советского киноэкрана» были киночиновник Яков Бинеман и журналист, писатель и сценарист Иван Горелов (1910-1970).

В таблице 4 представлены статистические данные о журнале «Советский киноэкран» с 1939 по 1941 год (организация, печатным органом которой был журнал, его тираж, периодичность, фамилия ответственного редактора).

Таб. 4. Журнал «Советский киноэкран» (1939-1941): статистические данные

Год выпуска журнала	Название журнала	Издатель	Тираж журнала (в тыс. экз.)	Периодичность журнала (номеров в год)	Ответственный редактор журнала
1939	Советский киноэкран	Комитет по делам кинематографии при Совнаркомом СССР	6-7	12	Яков Бинеман
1940	Советский киноэкран	Комитет по делам кинематографии при Совнаркомом СССР	7	24	Редколлегия
1941	Советский киноэкран	Комитет по делам кинематографии при Совнаркомом СССР	15	7	Иван Горелов (1910-1970)

В 1925-1930 годах (а особенно – в 1925-1927 годах) «Советский экран» писал о западном кино регулярно и щедро. Это были не только публицистические статьи, критикующие политику в области проката зарубежных фильмов и акцентирующие вредное влияние западного кинематографа на советских зрителей, но нередко нейтральные биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров; рецензии на зарубежные фильмы; обзоры западных национальных кинематографий; статьи об иностранной кинохронике, кинотехнике, студиях и кинотеатрах; короткие информационные материалы о событиях в зарубежном кино.

Ситуация в журнале «Советский киноэкран» 1939-1941 годов была прямо противоположной: обзоры зарубежных кинематографий и конкретных фильмов, творческие портреты западных актеров и режиссеров практически исчезли со страниц журнала. Количество авторов, писавших о зарубежном кино, резко сократилось.

А те немногие материалы «Советского киноэкрана», которые рассказывали читателям о западном кинематографе, были посвящены критике «буржуазной идеологии» и «чуждых советским людям нравов».

В частности, киновед Г. Авенариус (1903-1958) мог в некоторой степени похвалить игру того или иного голливудского актера, но в целом всегда обвинял западные фильмы всех жанров в «примитивности сюжетов», «пошлятине», поверхностном изображении исторических событий, в «бесцеремонном вторжении голливудских сценаристов и режиссеров в частную жизнь исторических личностей» (Авенариус, 1940: 15; 18).

Конечно, как отмечал Г. Авенариус, «иногда авторы [голливудских] кинокомедий затрагивают в своих сюжетах очень серьезные темы (президентские выборы и даже безработицу), но, как правило, один-два сатирических эпизода фильма тонут в стандартизированной пошлости сюжета, неизменно-кончающегося торжеством мещанской добродетели и свадьбой» (Авенариус, 1940: 18).

В своей статье, посвященной «безобидному» для СССР творчеству режиссера Уолта Диснея, Г.Авенариус поначалу мог себе позволить упомянуть неистощимую изобретательность и остроумие этого режиссера, отличное качество рисунков, работавших в его студии «первоклассных художников-мультипликаторов» (Авенариус, 1941: 12-13).

Но потом его тон возвращался на привычные идеологические рельсы, так как основную причину успеха мультфильмов Диснея Георгий Авенариус видел «в бездумности, легкости, забавности разнохарактерных приключений... Мультипликации Диснея чудесно выполняют свои развлекательные и отвлекательные функции. Талантливо придуманная забавная короткометражка... отвлекает зарубежного зрителя от повседневной неприглядной действительности» (Авенариус, 1941: 12-13).

О том, какие темы выбирал «Советский киноэкран» 1939-1941 годов, чтобы рассказать читателям о буржуазном кино, дает представление статья журналиста В. Фефера (1901-1971), о том, как в «дружественной» Германии создан «ряд фильмов об отдельных психиатрических и нервных болезнях, изображавших больных в повседневной обстановке со всеми мельчайшими подробностями их поведения. ... Изобретение звукового кино позволило передать на экране и речь душевнобольных. Воспроизведение высказываний, бреда, голоса, дыхания, неясного шепота, увеличенного во много раз — всё стало доступным и наглядным» (Фефер, 1940: 14-15).

В 1941 году одним из немногих материалов журнала «Советский киноэкран», касавшихся зарубежных событий в мире кино, стала статья «Линия Маннергейма» на зарубежных экранах» (Фрадкин, 1941: 13): «Больше года прошло с тех пор, как героические части Красной Армии в борьбе за безопасность северо-западных границ Советского Союза разгромили одно из самых мощных современных оборудованных по последнему слову военной техники укреплений — линию Маннергейма. Буржуазная печать во все дни боев с белофиннами беззастенчиво клеветала на Красную Армию. Но факты — упрямая вещь. Факт разгрома линии Маннергейма как нельзя лучше опроверг лживые измышления врагов СССР. Появление на зарубежных экранах советского документального фильма «Линия Маннергейма» оказалось рупором убедительной правды. Фильм воочию, документально показал героизм советских людей и боевую техническую мощь Красной Армии. Через цензурные рогатки, через другие «укрепления» капиталистических государств прорвался фильм на экраны и произвел незабываемое впечатление на зрителей. С огромным успехом прошел фильм на экранах США в Нью-Йорке и в Чикаго. Даже буржуазная пресса не могла скрыть огромного впечатления, которое произвел на зрителей этот фильм. Газета «Нью-Йорк Пост» в номере от 19 декабря 1940 г. писала: «...Фильм Линия Маннергейма — советский военно-документальный фильм о войне в Финляндии, демонстрирующийся сейчас в кинотеатре «Миами», является исключительным фильмом как с военной точки зрения, так и с точки зрения фотографической техники» (Фрадкин, 1941: 13).

Это была последняя статья в журнале «Советский киноэкран» на зарубежном материале. Номер был подписан к печати 9 июня 1941 года. А с июля 1941 года выпуск журнала был остановлен в связи с началом Великой Отечественной войны.

Выводы. К 1939 году борьба за власть в «верхах» СССР была практически завершена, с «оппозиционерами» было покончено. Маховик репрессий стал снижать обороты. В этих условиях в 1939-1941 годах советское правительство поддерживало высокий уровень идеологического контроля за кинематографом.

И хотя к концу 1930-х годов в СССР уже не существовали литературно-художественные группировки, и всем деятелем культуры был на долгие годы предписан единый «метод социалистического реализма», Власть все равно пыталась еще больше закрутить гайки идеологического прессинга, например, сведя к минимуму импорт зарубежной кинопродукции. Вот почему 19 июля 1939 года Комитет по делам кинематографии при Совнаркомом СССР утвердил «Положение об Управлении по

контролю за кинорепертуаром» и «Инструкцию о порядке проведения контроля за выпуском, прокатом и демонстрированием кинокартин», вводящие строжайший регламент.

Понятно, что такой ситуации журнал «Советский киноэкран», как орган Комитета по делам кинематографии при Совнаркомом СССР, должен был подчиняться строгим партийным требованиям. Доля материалов о зарубежном кинематографе в журнале стала фактически ничтожной. Более того, подавляющая часть номеров журнала «Советский киноэкран» 1939 – 1941 годов не содержала статей о западных фильмах.

На основе контент-анализа текстов, опубликованных в журнале «Советского киноэкрана» в период с 1939 по 1941 год, мы пришли к выводу, что практически единственным жанром материалов о западном кино этого периода стали публицистические статьи о (преимущественно) голливудском кинематографе, в целом негативно оценивающие его идеологическую направленность.

Западный кинематограф на страницах журнала «Советский экран» 1957-1968 годов

В этой главе мы остановимся на анализе материалов о западном кино, опубликованных в журнале «Советский экран» с 1957 по 1968 год, когда его ответственными / главными редакторами были: Николай Кастелин (1904-1968), Елизавета Смирнова (1908-1999) и Дмитрий Писаревский (1912-1990).

Тематика западного кинематографа на страницах журнала «Советский экран» в 1957-1960 годах была представлена в довольно ограниченном объеме. Однако с назначением на пост главного редактора кинокритика Дмитрия Писаревского (1912-1990) «оттепельные» тенденции в «Советском экране» привели к постепенному росту числа материалов о зарубежном кино на страницах журнала (иногда они занимали до трети общего объема номера). Всё чаще публиковались фотографии западных кинозвезд (в редких случаях – даже на цветных обложках), представленные нейтрально или в позитивном ключе биографии голливудских и европейских актеров и режиссеров, статьи о неделях западного кино и о международных кинофестивалях, рецензии на западные фильмы и т.д. Вместе с тем, в журнале были и идеологически ангажированные материалы.

В таблице 5 представлены статистические данные, отражающие изменения (с 1957 по 1968 год) организаций, печатным органом которой был журнал, его тиража, периодичности. Указаны фамилии редакторов журнала и временные отрезки их руководящей работы в издании.

Таб. 5. Журнал «Советский экран» (1957-1968): статистические данные

Год выпуска журнала	Организации, печатным органом которых был журнал	Тираж журнала (в млн. экз.)	Периодичность журнала (номеров в год)	Редактор журнала
1957	Министерство культуры СССР	0,2	24	Николай Кастелин
1958	Министерство культуры СССР	0,2	24	Николай Кастелин (№№ 1-15) Елизавета Смирнова (№№ 16-24)
1959	Министерство культуры СССР, Союз работников кинематографии СССР *	0,25	24	Елизавета Смирнова
1960	Министерство культуры СССР, Союз работников кинематографии СССР	0,25-0,3	24	Елизавета Смирнова
1961	Министерство культуры СССР, Союз работников кинематографии СССР	0,4	24	Елизавета Смирнова (№№ 1-11) Дмитрий Писаревский (№№ 12-24)
1962	Министерство культуры СССР, Союз работников кинематографии СССР	0,4	24	Дмитрий Писаревский
1963	Министерство культуры СССР, Союз работников кинематографии СССР (№№ 1 -10); Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии, Союз работников кинематографии (№№ 11-24)	0,4-0,5	24	Дмитрий Писаревский
1964	Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии, Союз работников кинематографии	0,5-0,7	24	Дмитрий Писаревский
1965	Государственный комитет Совета			

	Министров СССР по кинематографии, Союз работников кинематографии	1,6-1,7	24	Дмитрий Писаревский
1966	Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР, Союз кинематографистов СССР	2,6-2,61	24	Дмитрий Писаревский
1967	Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР, Союз кинематографистов СССР	2,6-2,9	24	Дмитрий Писаревский
1968	Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР, Союз кинематографистов СССР	2,0-2,3	24	Дмитрий Писаревский

* Союз работников кинематографии СССР указан в выходных данных журнала (наряду с Министерством культуры СССР) с № 12 за 1959.

Авторами текстов о западном кино в «Советском экране» в большинстве случаев были известные киноведы, кинокритики, многие из которых занимали ведущие позиции в редакциях журналов и газет того периода:

Таб. 6. Основные авторы публикаций журнала «Советский экран» (1957–1968) по тематике западного кинематографа

№	Фамилии киноведов, кинокритиков, наиболее часто публиковавших в журнале «Советский экран» статьи по тематике западного кинематографа	Число статей, опубликованных этими киноведами, кинокритиками в журнале «Советский экран» по тематике западного кинематографа
1-2	Долинский М.З. и Черток С.М. (1931-2006)	9
3	Шер Ю.Л. (1909-?)	9
4	Божович В.И. (1931-2021)	8
5	Карцева Е.Н. (1928-2002)	7
6	Орлов В.В. (1929-1972)	6
7	Рубанова И.И. (1933-2024)	6
8	Лищинский И. (1933-?)	5
9	Ханютин Ю.М. (1929-1978)	5
10	Бачелис Т.И. (1918-1999)	4
11	Брагинский А.В. (1920-2016)	4
12	Галанов Б.Е. (1914-2000)	4
13	Кузнецов М.М. (1914-1980)	4

1. *М.З. Долинский (род. 1930)* – журналист, кинокритик, редактор. Член Союза кинематографистов СССР. С 1964 по 1969 год был составителем ежегодника «Экран» (совместно с С.М. Чертоком). Публиковался в журнале «Советский экран», в ежегодниках «Экран». Автор ряда книг по тематике киноискусства: От замысла – к фильму. М., 1969; Связь времен. М., 1976; Торжество муз. М., 1979.

2. *С.М. Черток (1931-2006)* – журналист, кинокритик, редактор. Окончил Московский государственный юридический институт (1953). Был членом Союза журналистов СССР и Союза кинематографистов СССР. С 1962 был корреспондентом, а с 1966 по 1975 год – зав. отделом информации в журнале «Советский экран»; с 1976 по 1978 год – сотрудником НИИ теории и истории кино. С 1964 по 1973 год составлял ежегодник «Экран» (с 1964 по 1969 год в соавторстве с М.З. Долинским). С 1979 года жил в Израиле, где успешно продолжил свою журналистскую деятельность. Публиковался в газетах: «Советская Латвия», «Советская культура», «Литературная газета», «Вечерняя Москва», в журналах «Советский экран», «Искусство кино», «Огонек», «Юность», «Смена», «Знамя», «Октябрь», «Москва», «Вопросы литературы», «Советское фото», «Искусство», «Театральная жизнь», «Театр» и др. Автор книг: Звезды встречаются в Москве. М., 1967; Зарубежный экран: интервью. М., 1973; Начало. Кино Черной Африки. М., 1973; Ташкентский фестиваль. Ташкент, 1975; Там-там XX века. М., 1977; Фестиваль трёх континентов. Ташкент, 1978; О кино и о себе. София, 1979; Стоп-кадры. Очерки о советском кино. Лондон, 1988 и др.

3. *Ю.Л. Шер (1909-?)* – журналист, кинокритик. Публиковалась в журналах «Советский экран», «Искусство кино» и др.
4. *В.И. Божович (1931-2021)* – кинокритик, киновед. Окончил ЛГУ (1955), кандидат искусствоведения (1962). Был членом Союза кинематографистов СССР и России. Публиковалась в журналах «Советский экран», «Искусство кино» и др. Автор книг: Жак Фейдер. М., 1965; Современные западные кинорежиссёры. М., 1972; Жан Габен. М., 1982; Рене Клер. М., 1985; Жан-Луи Трентиньян. М., 1987; Кира Муратова. М., 1988 и др.
5. *Е.Н. Карцева (1928-2002)*. Окончила МГУ (1950), доктор искусствоведения (1991). Была членом КПСС, Союза кинематографистов СССР и России. Работала в Госфильмофонде, в Институте философии. С 1979 по 2002 год была научным сотрудником и зав. отделом НИИ киноискусства. Публиковалась в журналах «Советский экран», «Искусство кино» и др. Автор книг: Сделано в Голливуде. М., 1964; Бэтт Дэвис. М., 1967; Спенсер Трэси. М., 1970; Массовая культура в США и проблема личности. М., 1974; Идеино-эстетические основы буржуазной «массовой культуры». М., 1976; Вестерн: эволюция жанра. М., 1976; Кич, или торжество пошлости. М., 1977; Берг Ланкастер. М., 1983; Голливуд: контрасты 70-х. М., 1987; Легенды и реалии. История американского уголовного фильма. М., 2004.
6. *Орлов В.В. (1929-1972)* – журналист, кинокритик, поэт. Окончил МГИМО (1950). Публиковалась в газетах «Известия», «Советская культура», в журналах «Советский экран», «Крокодил» и др. Часто печатался под псевдонимом Б. Сухаревский.
7. *И.И. Рубанова (1933-2024)*. Окончила МГУ (1956), кандидат искусствоведения (1966). Член Союза кинематографистов СССР и России. С 1962 года – научный сотрудник Института истории искусств (ныне – Государственный институт искусствознания). В 1964-1967 годах вела телепрограммы о польском кинематографе на центральном телевидении. Публиковалась в журналах «Советский экран», «Искусство кино», «Сеанс», «Киноведческие записки», в газетах «Известия», «Коммерсантъ-daily» и др. Автор книг: Киноискусство стран социализма. М., 1963; Польское кино. Фильмы о войне и оккупации. 1945-1965. М., 1966; Конрад Вольф. М., 1973; Владимир Высоцкий. М., 1983. Лауреат премии Гильдии киноведов и кинокритиков России.
8. *И. Лищинский (1933-?)* – кинокритик и журналист. Окончил ВГИК. Работал и публиковался в журнале «Советский экран». В 1973 году эмигрировал в Израиль, где продолжил свою журналистскую деятельность, но уже без специализации в области кинематографа.
9. *Ю.М. Ханютин (1929-1978)* – кинокритик, киновед, сценарист. Окончил ГИТИС (1951), кандидат искусствоведения (1965). Был членом Союза кинематографистов СССР. С 1955 года работал в редакции «Литературной газеты» (литературный сотрудник, заведующий отделом театра). Был заведующим сектором кино социалистических стран в Научно-исследовательском институте теории и истории кино. Публиковалась в журналах «Советский экран», «Искусство кино» и др. Автор книг: Сергей Бондарчук. М., 1962; Предупреждение из прошлого. М., 1968; Сергей Юткевич (1968, совместно с М.И. Туровской); Современное документальное кино. М., 1970; Реальность фантастического мира. М., 1977. Автор сценариев документальных фильмов: «Обыкновенный фашизм» (1965, совместно с М.И. Роммом, М.И. Туровской), «О нашем театре» (1975, совместно с М.И. Туровской), «Пётр Мартынович и годы большой жизни» (1976, совместно с М.И. Туровской) и др.
10. *Т.И. Бачелис (1918-1999)* – кинокритик, киновед, театровед. Окончила ГИТИС (1946), доктор искусствоведения (1985). Работала в НИИ искусствознания. Была членом Союза писателей СССР, членом Союза кинематографистов СССР и России. Публиковалась в газетах «Известия», «Комсомольская правда» и др., в журналах «Советский экран», «Искусство кино», «Новый мир» и др. Автор книг: Театр за рубежом. М., 1961; Феллини. М., 1972; Шекспир и Крэг. М., 1983; Гамлет и Арлекин. М., 2007 и др.
11. *А.В. Брагинский (1920-2016)* – кинокритик, киновед, переводчик. Окончил Московский педагогический институт иностранных языков (1941). Был членом КПСС, Союза кинематографистов СССР и России. Лауреат Премии Гильдии киноведов и кинокритиков России в категории «Литература о кино» (за серию книг о мастерах кино Франции) (1999). Автор многих статей и книг по теме кино Франции. Публиковался в журналах «Советский экран», «Искусство кино» и др. Автор книг: Ле Шануа. М., 1972;

Кристиан-Жак. М., 1981; Жан-Поль Бельмондо. В кино и в жизни. М., 1997; Жерар Депардьё. Украденные письма. Ростов-на-Дону, 1998; Ален Делон. В любви и жизни. Ростов-на-Дону, 1999; Катрин Денёв. М., 2000 и др.

12. *Галанов Б.Е. (1914-2000)* – литературовед, кинокритик, писатель. Окончил ИФЛИ (1939). Был членом КПСС, Союза писателей СССР, Союза журналистов СССР, Союза кинематографистов СССР и России. Участник Великой Отечественной войны, военный корреспондент газеты «Правда». Работал редактором отдела прозы журнала «Знамя» (1958–1960), зам. главного редактора журнала «Советский экран» (1960–1963), редактором по отделу искусства и членом редколлегии «Литературной газеты» (1963–1991). Публиковался в газетах «Вечерняя Москва», «Правда», «Литературная газета» и др. Автор книг: Борис Полевой. М.-Л., 1953; С.Я. Маршак: Очерк жизни и творчества. М., 1956; Илья Ильф и Евгений Петров: Жизнь. Творчество. М., 1961; Сергей Михалков: очерк творчества. М., 1966; Живопись словом: человек, пейзаж, вещь. М., 1972; Валентин Катаев: очерк творчества. М., 1982; Платье для Алисы: художник и писатель. Диалоги. М., 1990 и др.

13. *М.М. Кузнецов (1914-1980)* – литературовед, кинокритик. Окончил ИФЛИ (1939). Участник Великой Отечественной войны. Был членом КПСС, Союза писателей СССР и Союза кинематографистов СССР. Публиковался в журнале «Советский экран», в «Комсомольской правде» и др. изданиях. Автор книг: Советская проза наших дней. М., 1961; Советский роман. М., 1963; Главная тема. М., 1964; Герой наших фильмов. М., 1965; Современник и экран. М., 1966; Художественная проза наших дней. М., 1968; Пути развития советского романа. М., 1971; Романы Константина Федин. М., 1973; Литература и антилитература. М., 1977; Книги и фильмы. М., 1978; Жизнь моя, кинематограф... М., 1984 и др.

Вскоре после «оттепельного» XX съезда КПСС (1956), в январе 1957 года вышел первый номер возобновленного «Советского экрана» (как органа Министерства культуры СССР): с четкой ориентацией на баланс между коммунистической идеологией (статьи и заметки о важных с этой точки зрения событиях и советских фильмах) и привлечением самой широкой аудитории, которая интересовалась широкой панорамой кинематографа, в том числе – зарубежного.

Николай Кастелин (1904-1968), который был редактором «Советского экрана» чуть более полутора лет (с января 1957 по август 1958 года), по-видимому, рассматривал журнал как некое идеологически выдержанное рекламно-информационное издание, которое дважды в месяц рассказывало читателям в основном о текущем репертуаре советских кинотеатров.

В редколлегию «Советского экрана» вошли: актер и режиссер С. Бондарчук (1920-1994) и актер С. Лукьянов (1910-1965), режиссеры М. Калатозов (1903-1973), В. Шнейдеров (1900-1973) и М. Пащенко (1901-1958), операторы В. Головня (1909-1983) и М. Кириллов (1908-1975) художник-постановщик А. Пархоменко (1911-1987) и др. Ответственным секретарем был А. Эрштрем (через несколько лет он возглавил пресс-службу Госкино СССР).

На цветных обложках размещались фотографии советских актеров (единственной иностранкой, удостоенной этой чести, стала индийская актриса Наргис (1929-1981): в № 16 за 1957 год) или кадры из советских фильмов, оценочная составляющая на страницах издания была минимальной, в основном – анонимная информация, краткий пересказ сюжетов фильмов, фотографии. Зарубежному кинематографу обычно выделялось по две страницы в номере, но в основном речь шла о фильмах социалистических стран (включая дружественный Китай), плюс заметки об индийском кино.

С августа 1958 по июнь 1961 года редактором «Советского экрана» была киновед Елизавета Смирнова (1908-1999), под руководством которой тираж журнала увеличился с 200 тысяч до 400 тысяч экземпляров, а в качестве его органа в выходных данных фигурировало не только Министерство культуры СССР, но и организованный под руководством режиссера Ивана Пырьева (1901-1968) Союз работников кинематографии СССР.

С приходом Е. Смирновой на страницах «Советского экрана» стало появляться всё больше «авторских» материалов: ушла анонимность, ведущие кинокритики того периода

не стеснялись подписывать свои материалы, которые постепенно приобретали всё большую аналитичность.

С 1959 года «Советский экран» стал подробно (в нескольких номерах) стал освещать работу и фильмы Московского международного кинофестиваля, который стал проходить раз в два года. При этом публиковались не только информационные материалы со списками конкурсных фильмов и призеров, но и интервью с зарубежными гостями фестиваля, их фотографии (а среди них в 1959 году были Джульетта Мазина, Марина Влади, Николь Курсель и др.).

Вспоминая этот период Е. Смирнова отмечала, что осознанно хотела превратить «Советский экран» «из чисто рекламного в критический. К этому времени наше кино стало достойно эстетической оценки. Зрители нуждались в осмыслении того, что выходит на экраны. Мы ввели новые рубрики — критическую, историко-теоретическую, зрительскую трибуну, встречи с мастерами кино, пригласили новых авторов, в том числе молодых. Постепенно с журналом стали считаться и студии, и мастера» (Смирнова, 1988: 5).

Вместе с тем, «прокат неукоснительно требовал большей рекламности и считал, что критика сбивает ему доход. Министерство культуры почему-то особенно цеплялось к иллюстрациям. Словом, одни окрики и никаких глобальных установок. Время требовало серьезных перемен, преодоления пережитков культа. Но разве могли их изжить те же люди, что руководили культурой при Сталине? Ведь, прежде всего, они должны были устранять самих себя! Все приходилось завоевывать с боем. И все же журнал обретал новое лицо» (Смирнова, 1988: 5).

Перемены в «Советском экране» привели к тому, что к началу июня 1961 года Власть решила заменить Е. Смирнову на более «управляемого» редактора. По воспоминаниям самой Е. Смирновой претензии были высказаны следующие: «В журнале печатаются случайные люди, не имеющие права критиковать наше кино. Журнал неосторожно пишет о современной теме, утверждает, что зритель не хочет смотреть фильмы о положительном герое» и т.д. (Смирнова, 1988: 5). Плюс, разумеется, личные обиды высокопоставленных кинематографистов...

Таким образом, в июне 1961 года главным редактором «Советского экрана» был назначен кинокритик Дмитрий Писаревский (1912-1990), который сумел продержаться на этом посту рекордный срок – по февраль 1975 года, то есть почти 14 лет. Ни одному иному редактору – ни до, ни после этого – не удалось возглавлять журнал так долго.

При Д. Писаревском «оттепельные» тенденции в «Советском экране» поначалу не только продолжились, но и окрепли. Широко освещался Московский международный кинофестиваль 1961, 1963, 1965, 1967 годов. Всё чаще стали появляться большие материалы о Каннском, Венецианском и других крупных западных кинофестивалях, обширные обзоры недель зарубежного кино в СССР, объемные рецензии на западные фильмы, поступившие в советский прокат.

На обложках журнала, пусть и редко, но стали появляться фотографии западных кинозвезд: Марины Влади и Софи Лорен (1965 год), Катрин Денев (1967 год).

В некоторых номерах «Советского экрана» (особенно посвященных Московскому международному кинофестивалю) середины 1960-х зарубежному кино (в основном – западному) посвящалось до 20% – 30% общего текста.

По-видимому, в значительной степени из-за такого рода тенденций (основной причиной, разумеется, был рост кинопосещаемости в СССР: с 17,7 посещений кинозалов на одного жителя страны в 1961 году до 19,8 посещений в 1968 году) тираж «Советского экрана» в 1960-х возрос весьма значительно: с 400 тыс. экз. в 1961 году до почти трех миллионов экземпляров 1967 году.

Однако именно «оттепельность» материалов «Советского экрана» 1960-х в целом и увеличение объема статей о западном киноискусстве в частности вызвала в 1968 году крайне негативную реакцию Власти.

Катализатором этого стали события в Чехословакии и ввод советских войск в августе 1968 года. Советским идеологам стало ясно, «социализм с человеческим лицом», уже одним своим провозглашением угрожавший крепости идеологических устоев СССР, был во многом поддержан чехословацким кинематографом и прессой.

Отсюда нет ничего удивительного в том, что по свежим следам «пражской весны» (в

июне 1968 года) литературовед и кинокритик Н.П. Толченова (1912 – ?) опубликовала в консервативном журнале «Огонек» статью под характерным названием «Фильмы «замочной скважины» и кинокритика» (Толченова, 1968: 22-24), в которой, в частности резко обвинила ведущих авторов журналов «Советский экран» и «Искусство кино» (Н. Зоркую, Ю. Ханютина, Т. Бачелис и др.) в либерализме и попустительстве по отношению к «идеологически вредным» западным фильмам, о которых они писали на страницах этого издания.

В частности, Н.П. Толченова писала, что «воинствующе мещанская, мелкобуржуазная... сущность «Шербурских зонтиков» вовсе осталась в стороне при анализе этого фильма критиком Н. Зоркой» (Толченова, 1968: 22).

А далее в статье утверждалось, что кинопрокатный успех «Анжелики» и «Фантомаса» «к большому стыду, был создан нашей прессой, нашей критикой» (Толченова, 1968: 23), в частности, ироничными, но лишенными партийных идеологических подходов статьями кинокритика Ю. Ханютина в «Советском экране».

Но гораздо более сильный удар по советской кинопрессе нанес доктор философских наук, профессор, член Союза кинематографистов СССР и КПСС В.А. Разумный (1924-2011), в то время известный своими строгими партийными взглядами. Он написал своего рода программную статью «Позиция, но какая?» (Разумный, 1968: 26-27), которая уже 1 октября 1968 года была сдана в набор, а 19 октября 1968 опубликована в одном из ведущих рупоров Власти — журнале «Огонек» (главный редактор — драматург А. Сафронов (1911-1990), издававшемся тиражом в два миллиона экземпляров.

И хотя в статье В. Разумного речь шла о журнале «Искусство кино», было ясно, что его строки надо понимать в более широком контексте советской кинопрессы: «Критерием для определения творческой высоты новых фильмов здесь чаще всего служит не успех у зрителей, а как раз наоборот — «мода», наваянная западными «образцами» с их модернистской невнятицей, пессимизмом и отчаянием, с их неумением увидеть в окружающей жизни Человека с большой буквы, героя, неразрывно связанного со своим народом, борца за счастье и благополучие людей. Именно такие-то «модные» — пусть не принятые зрителем — фильмы как раз и находятся в центре внимания журнала «Искусство кино». Они считаются здесь истинными выразителями современности, ее требований. Причем подобная точка зрения уже много лет буквально навязывается читателям журнала в статьях и рецензиях. ... Редакция весьма старательно насаждает в советской кинематографии «моду» на бессюжетную документальность. Насаждает всячески: либо восхваляя отказ авторов фильма от сюжета, либо же прямо объявляя сюжет, самое следование принципу сюжетности неким анахронизмом. ... Не пора ли Комитету по кинематографии при Совете Министров СССР и Союзу кинематографистов СССР обратить серьезное внимание на позицию журнала «Искусство кино»?» (Разумный, 1968: 26-27). В.А. Разумный также критиковал статьи известного кинокритика Я.Л. Варшавского (1911–2000), который в 1968 году был заместителем главного редактора журнала «Советский экран».

Далее, 23 ноября 1968 года в журнале «Огонек» вслед за статьей В.А. Разумного было опубликовано открытое письмо Народного артиста СССР Николая Крючкова (1911-1994), в котором он порицал не только журнал «Искусство кино», но и «Советский экран» за пропаганду западного кинематографа и замалчивание советского: «Очень жаль, что в статье В. Разумного не говорится и о другом киножурнале — о «Советском экране», который выходит фантастически большими тиражами — более четырех миллионов экземпляров в месяц! Около пятидесяти миллионов экземпляров в год! Это сотни тони драгоценной бумаги! Это работа большой армии людей! И что же? Чему служит журнал «Советский экран»? На этот вопрос можно твердо ответить: в основном рекламированию зарубежных фильмов, зарубежных режиссеров и актеров, а иногда, только иногда, на страницах журнала «Советский экран» появляются довольно невнятные заметки о советской кинематографии с определением главным образом «нравится» или «не нравится» тому или иному критику тот или иной советский фильм. Создается впечатление, будто журнал «Советский экран» пишет о советских фильмах по принуждению. Обязательно надо укрепить редакции обоих журналов и газеты людьми, которые смогут поставить эти печатные органы на службу советской кинематографии и советским зрителям» (Крючков, 1968: 17).

Надо сказать, что атака журнала «Огонек» на журналы «Искусство кино» и «Советский экран» имела существенные последствия: в начале 1969 года с поста главного редактора журнала «Искусство кино» была уволена кинокритик Людмила Погожева (1913-1989), а назначен Евгений Сурков (1915-1988).

Тем не менее, главный редактор «Советского экрана» — Дмитрий Писаревский — устоял под этим ударом и продержался на своем посту до 1975 года. Не был уволен из журнала и его заместитель Яков Варшавский. По-видимому, у Д. Писаревского «наверху» оказалось гораздо больше связей, чем у Л. Погожевой, и Власть поверила в его способность под влиянием «партийной критики» полностью изменить содержание «Советского экрана». Что в принципе и было сделано: для этого достаточно сравнить содержание журнала 1968 и 1969 годов.

Неслучайность появления статей В. Разумного и Н. Крючкова в «Огоньке» была вскоре подтверждена: 7 января 1969 года вышло Постановление секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографа, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» (Постановление..., 1969), оно не стало достоянием массовой аудитории, а распространялось по «партийным» каналам для ответственных лиц.

В данном постановлении отмечалось, что «отдельные авторы, режиссеры и постановщики отходят от классовых критериев при оценке и освещении сложных общественно-политических проблем, фактов и событий, а иногда становятся носителями взглядов, чуждых идеологии социалистического общества. Имеются попытки односторонне, субъективистски оценить важные периоды истории партии и государства, в критике недостатков выступать не с позиций партийной и гражданской заинтересованности, а в роли сторонних наблюдателей, что чуждо принципам социалистического реализма и партийной публицистики... Некоторые руководители издательств, органов печати, радио, телевидения, учреждений культуры и искусства не принимают должных мер для предотвращения выпуска в свет идейно ошибочных произведений, плохо работают с авторами, проявляют уступчивость и политическую беспринципность в решении вопросов о публикации идейно порочных материалов» (Постановление, 1969).

В связи с этим постановлялось: «Обязать Министерство культуры СССР, Комитет по печати при Совете Министров СССР, Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР и их органы на местах, творческие союзы и другие организации и ведомства, занимающиеся издательской и творческой деятельностью, принять конкретные меры по улучшению руководства печатными органами и издательствами, театрами, киностудиями и другими учреждениями культуры и искусства, имея в виду повышение идейно-политического и профессионального уровня их деятельности, значительное улучшение работы по подбору, расстановке и воспитанию кадров в духе партийности, принципиальности, высокой ответственности перед партией и народом. Обратить внимание руководителей органов печати, издательств, телевидения, учреждений культуры и искусства на их личную ответственность за идейно-политическое содержание материалов, предназначенных для печати, демонстрации и публичного исполнения. Принять меры к укреплению редакционных коллективов журналов, особенно литературно-художественных, газет, радио и телевидения, редакционных и художественных советов издательств, учреждений культуры и искусства, активизировав их деятельность по отбору и подготовке всех основных материалов, сценариев, пьес и других произведений, предназначенных для опубликования» (Постановление..., 1969).

Надо отметить, что Дмитрий Писаревский, начиная с 1969 года, старался строго следовать всем директивам ЦК КПСС, из-за чего информация о зарубежном кино в журнале подверглась существенным идеологическим изменениям.

На основе контент-анализа (в контексте исторической, социокультурной и политической ситуации) текстов, опубликованных в «оттепельный» период журнала «Советский экран» (1957-1968), мы разделили материалы по тематике западного кинематографа этого этапа на следующие жанры:

- идеологизированные статьи, акцентирующие критику буржуазного кинематографа и его вредного влияния на массовую аудиторию;

- статьи по истории западного кино;
- биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров (нередко нейтрально или позитивно оценивающие этих кинематографистов);
- интервью с западными кинематографистами;
- рецензии на западные фильмы (часто положительные);
- статьи о международных кинофестивалях и неделях зарубежного кино в СССР;
- обзоры текущего репертуара западных национальных кинематографий (критика буржуазного кинематографа сочеталась с позитивной оценкой идеологически приемлемых для СССР произведений и тенденций);
- короткие информационные материалы о событиях в западном кино.

Идеологизированные статьи, акцентирующие критику буржуазного кинематографа и его вредного влияния на массовую аудиторию

Разумеется, в «оттепельные» времена борьба с буржуазным кинематографом на страницах «Советского экрана» существенно отличалась по своему накалу от предыдущего этапа выхода журнала 1939-1941 годов. Стилистика такого рода материалов и статей стала менее грубой и резкой. Однако общая антибуржуазная направленность материалов отличалась стабильностью.

К примеру, журнал последовательно негативно относился к такому «идеологически вредному» жанру зарубежного кино, как «фильм ужасов». Вот какой отрицательный отзыв был опубликован в «Советском экране» о фильмах «Проклятие Франкенштейна» (Curse of Frankenstein. Великобритания, 1957) и «Месть Франкенштейна» (Revenge of Frankenstein / The Blood of Frankenstein. Великобритания, 1958): «Воздействие на зрителей в этих фильмах поддерживается исключительно кадрами с отвратительными физиологическими деталями. Для этих фильмов характерны подробности, довольно точно воспроизводящие зверства концентрационных лагерей... В целях рекламы английские кинокомпании протаскивают на страницы газет и журналов такие заявления «киноспециалистов», как высказывание анонимного психиатра: «Эти фильмы в общем-то безвредны. Они представляют собой волшебную сказку для юношества, далекую от реальной жизни». Комментарием к этому трогательному замечанию могут послужить цифры о росте среди молодого поколения англичан так называемых «немотивированных преступлений», то есть преступлений, совершенных на почве истерии и психоза» (Михайлов, 1959: 11).

Утверждалось также, что в голливудских «развлекательных безделках о королях и принцессах за ширмой мелодраматической сентиментальности кроется всегда презрение к народным массам» (Кукаркин, 1963: 18), а «вредоносная «начинка», характерная для «Тарзаниады», содержится и в большинстве других западных приключенческих фильмов, на каком бы разнообразном материале они ни строились. Только иногда реакционная идеологическая тенденциозность бывает искусно спрятана за внешней занимательностью сюжета и романтизированными образами героев, а в других случаях она преподносится совершенно откровенно» (Кукаркин, 1964: 18-19).

Крайне отрицательно «Советский экран» отреагировал и на знаменитую франшизу об агенте 007 Джеймсе Бонде (Кукаркин, 1964: 18-19): «Конечно, всё это — фильмы самого низкого пошиба, киномакулатура. ... Фильмы подобного рода... вредоносной, антигуманистической направленности ... относятся к наихудшим образцам авантюрно-приключенческого жанра. Но их ежегодное производство достигает внушительной цифры! ... Так, беззастенчиво спекулируя на естественной любви зрителей к остросюжетному повествованию, создатели западных приключенческих фильмов «попутно» протаскивают на экран буржуазную мораль, индивидуалистические представления о счастье и успехе, венцом которых являются деньги, деньги и еще раз деньги!» (Кукаркин, 1964: 18-19).

В этой связи заместитель председателя оргкомитета Союза работников кинематографии СССР (с 1965 по 1986 год — секретарь Правления Союза кинематографистов СССР) А.В. Караганов (1915-2007) напоминал, что «буржуазный «коммерческий» фильм поощряет в зрителях не любознательность, а праздное любопытство; правде жизни он противопоставляет ловкое сочинительство, беззастенчиво эксплуатируя и раздувая интерес зрителя к самым интимным проявлениям любви, к

таинственным преступлениям и хитроумным детективам, ищущим преступника, к поражающим воображение редкостным фактам и странным событиям. Казалось бы, продюсеры и хозяева проката, финансирующие такого рода фильмы, заботятся только о прибылях. Но торгашеские интересы и расчеты здесь легко соединяются, тесно переплетаются с интересами идеологическими: «коммерческий» фильм отвлекает зрителя от проблем, рожденных его повседневным опытом, от острых социальных вопросов современности; забавляя, развлекая, он духовно и нравственно обкрадывает зрителя — усыпляет его ищущую мысль, навеивает ложные представления о жизни; показывая буржуазный образ жизни как единственно возможное состояние общества, он утверждает буржуазный образ мышления» (Караганов, 1964: 18-19).

Однако редактор «Советского экрана» Д. Писаревский (1912-1990), по сути, вступал в полемику с А. Карагановым, довольно оптимистично утверждая, что хотя на экранах Каннского кинофестиваля 1965 года были «картины, уводящие в сторону от жизни, всевозможные эстетские экзерсисы и фильмы откровенно коммерческого духа, смакующие проблемы пола, преступления. Но они оказались в меньшинстве не только в буквальном, количественном смысле слова, но и в меньшинстве моральном — в отношении зрительского успеха, симпатий прессы, общественного резонанса. И это знаменательно. Все больше и больше художников всерьез задумывается о требованиях времени. Да и среди кинопромышленников, прокатчиков укрепляется трезвый, реалистический взгляд на вещи: массового зрителя одними развлекательными пустячками или «суперколоссами» не завоеуешь, не удержишь. Люди ищут в кино не только бездумного отдыха или красочного зрелища, но и пищи для раздумий, ответа на самые жгучие вопросы, выдвигаемые действительностью. ... Проведенный киносмотр... показал усиление плодотворных и прогрессивных тенденций в развитии мирового киноискусства. ... Смотр показал, что развивается, растет, крепнет искусство, обращенное к подлинным интересам зрителей, что его успехи неотрывны от кинематографического исследования жизни. И в том, что стрелка кинематографического барометра движется в эту сторону, сказывается объективная тенденция развития кино как искусства массового — тенденция усиления его гражданственности» (Писаревский, 1965: 16-19).

Отметим, что до 1968 года на страницах «Советского экрана» могли появиться даже статьи, практически полностью уходящие от идеологических коммунистических клише. Так, кинокритик и сценарист Ю. Ханютин (1929-1978) в 1966 году писал о том, как «пять дней в рамках Карловарского фестиваля шла дискуссия «Вольной трибуны» на тему «Кинематограф — искусство и развлечение». Многие выступавшие режиссеры и критики с тревогой констатировали, что в современном кинематографе эти понятия часто разрываются, что авторы фильмов, рассчитывающие на массовый успех, далеко не всегда ставят значительные социальные задачи, и, наоборот, художники, разрабатывающие серьезную проблематику, оказываются порой непонятными и неинтересными широкому зрителю. Собственно говоря, почти все выступавшие сходились на том, что серьезному искусству следовало бы одновременно доставлять развлечение, а развлечению подниматься до уровня искусства. Но самое интересное, самое характерное — в самом факте постановки этой проблемы на «Вольной трибуне». С одной стороны, жалуются, что кинозритель вроде бы консервативен в своих вкусах, с другой стороны, утверждают, что он слишком разборчив. С одной стороны, у него появились новые развлечения — телевидение, спорт, бурно развивающийся туризм. А с другой — экранизации Бонда делают рекордные сборы. Во всяком случае, проблемой зрителя озабочены даже такие серьезные, но никогда не стремившиеся к массовому успеху художники, как Антониони и Годар, об этой проблеме часами говорят самые снобистски настроенные в прошлом критики» (Ханютин, 1966: 14).

Впрочем, очень скоро позиция «Советского экрана» ушла от «оттепельных» иллюзий относительно «прогресса в западном кинематографе». Например, в 1966 году подчеркивалось, что «говоря о кризисе английского кино, нельзя не отметить самого главного — его духовного упадка, тех огромных изменений, которые произошли за последние годы в тематике и идейной направленности английских кинофильмов. Еще недавно... на английских экранах нередко можно было увидеть фильмы, поднимающие в реалистической манере серьезные социальные и бытовые проблемы. ... В последние же годы даже талантливые режиссеры, стараясь приноровиться к нынешней конъюнктуре

кинорынка, в своих фильмах обходят острые вопросы и делают в лучшем случае пустые, чисто развлекательные картины» (Яковлев, 1966: 18).

А оперативно реагирующий на политическую конъюнктуру «парижского мая» и «пражской весны» А. Караганов в 1968 году опубликовал программную статью, где отмечал, что «темы, идеи, слова, по праву принадлежащие нашему революционному кинематографу, сейчас нередко попадают в чужие руки и ложно истолковываются, искажаются на потребу троцкистам, маоистам и другим врагам коммунистического движения. Мы все еще мало выпускаем фильмов, в которых на высоком уровне искусства разрабатывались бы важнейшие темы и проблемы современности. В сложнейшей современной международной обстановке вопрос о политической направленности нашего кинематографа приобретает особую остроту. Для того, чтобы плодотворно работать в кино, нам надо быть на уровне современной партийной мысли, вести идейную борьбу не оборонительно, а наступательно. Нельзя только отвечать на чьи-то выпады — надо, чтобы мы ставили проблемы, чтобы мы выдвигали вопросы, обсуждение которых — в интересах нашего коммунистического дела. Надо всемерно укреплять дружеские связи с прогрессивными кинематографистами капиталистических стран, и тем самым всемерно помогать партии в сплочении всех революционных сил современного мира» (Караганов, 1968: 2).

В аналогичном ключе была выдержана и статья председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. Романова (1908-1998): «Нам надо не только разоблачать буржуазную пропаганду, показывать обреченность империализма, надо всесторонне раскрывать великую правду коммунистических идей, успехи коммунистического строительства. Высокая идейность, наступательность, оперативность, доходчивость произведений искусства для сотен миллионов людей, в том числе и за рубежами нашей Родины, — вот что должно стать основным девизом нашей творческой жизни» (Романов, 1968: 2-3).

Таким образом, в официозных материалах «Советского экрана» 1968 года четко обозначился государственный курс на отмену «оттепели» и закручивание «идеологических гаек».

Статьи по истории западного кино

С первого года своего возобновления (1957 год) «Советский экран» стал довольно регулярно публиковать статьи об истории кинематографа, в том числе — зарубежного.

При этом начальный этап развития кинематографа на Западе (1895-1910), как правило, освещался в идеологически нейтральном тоне. Такими были, например, заметки о братьях Люмьер (В первый..., 1957: 21) и Жорже Мельесе (Долинский, Черток, 1965: 18-19; Садуль, 1961), о первых актерских опытах М. Линдера и Ч. Чаплина (Фильм..., 1965).

Что касается истории киноискусства 1920-х, то здесь «Советский экран» старался сделать упор на позитивное влияние советского кинематографа на мировой процесс развития «десятой музыки»: «Эпоха дифференциации направлений и индивидуальностей в кино, которая принесла такие явления, как шведская школа, немецкий экспрессионизм и камерная драма, импрессионизм и французский авангард, а прежде всего революционный реализм Советского Союза, творчество Чаплина и Штрогейма, еще до прихода звука в кино создала целую серию шедевров, остающихся классическими и по сей день. Этот великий расцвет киноискусства в середине двадцатых годов имел два непосредственных повода. Во-первых, художники в общих чертах осознали имеющиеся в их распоряжении выразительные средства, научились их использовать и предвидеть результаты своих поисков. С другой стороны, нашлись, наконец, мастера, ищущие не дешевых аплодисментов зевак, а глубины и человеческой правды. Третья причина действовала косвенно, определяя направления развития, как формы, так и содержания фильмов. Кино, порвавшее с ярмарочной стадией развития, однако, не перестало быть искусством масс. Фильмы надо было делать для миллионов, а не для миллионеров. Меценатом кинематографиста мог стать только народный зритель, иначе не возместились бы расходы на производство» (Великие..., 1965: 18).

Впрочем, о ранних режиссерских работах Ч. Чаплина киновед Г. Авенариус (1903-1958) писал во вполне идеологически выдержанном ключе, настаивая, что эти фильмы

«разоблачают утверждения о мнимом совершенстве капиталистического мира» (Авенариус, 1958: 11).

Довольно подробный (по меркам «Советского экрана», разумеется) и отчетливо марксистски ангажированный анализ западной киноклассики был дан киноведом Р. Юрневым (1912-2002) в его статье «Лучшие фильмы мира» (Юрнев, 1959: 12-13), опубликованной в связи с опросом кинокритиков разных стран, проведенным Бельгийской синематекой.

Р. Юрнев писал, что «Нетерпимость» (Intolerance. США, 1916) Гриффита по праву вошла в дюжину лучших, но все же основная мысль этого фильма выражена довольно туманно, композиция безмерно сложна, многие приемы сейчас безнадежно устарели». Зато в «Алчности» (Greed, 1924) Эрих фон Штрогейм «страстно разоблачает... порок, разрушающий человеческие судьбы, — алчность, страсть к деньгам, к наживе» (Юрнев, 1959: 12).

Вспоминая драму Карла Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» (The Passion of Joan of Arc / La Passion de Jeanne d'Arc. Франция, 1928), Р. Юрнев сначала отмечал, что в этой картине «актриса поражает искренностью, правдой и глубиной», но затем пафосно восклицал: «Но не слишком ли мрачен этот гимн страданию? Не слишком ли ощутим в нем мистический дух, не сводится ли его пафос к утверждению брэнности всего человеческого?». А потом делал «партийный» вывод: «Являясь великим произведением искусства, фильм «Страсти Жанны д'Арк» выражает идеи, чуждые очень многим людям современности» (Юрнев, 1959: 12).

Далее Р. Юрнев напомнил читателям журнала, что «Кабинет доктора Калигари» (The Cabinet of Dr. Caligari / Das Cabinet des Dr. Caligari. Германия, 1920) Роберта Вине «впитал в себя дух отчаяния и растерянности, стремление бежать от жизни в мир болезненной фантазии, в мир причудливых призраков. ... стал источником антиреалистических, реакционных течений в западном кино» (Юрнев, 1959: 12). Довольно строго подошел Р. Юрнев и к драме Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» (Citizen Kane. США, 1941), так в нем режиссерские приемы «разнообразны, но несколько манерны, нарочиты, вычурны. «Гражданин Кейн» — хороший, сильный фильм, но, несомненно, не самый лучший» (Юрнев, 1959: 13).

Достаточно одобрительную оценку Р. Юрневу получила драма «Последний человек» (The Last Laugh / Der Letzte Mann. Германия, 1924) Фридриха Мурнау: в ней «слышится протест против бесправия человека в капиталистическом обществе, в ней есть жизненная правда, глубокий психологизм», хотя этот фильм «с его буржуазным либерализмом, с его осторожной критикой и ироническим, насильственно навязанным режиссеру счастливым концом — не может претендовать на место лучшего фильма всех времен» (Юрнев, 1959: 12).

Фаворитами Р. Юрневу оказались три шедевра западной киноклассики: «Золотая лихорадка» (Gold Rush. США, 1925) Ч. Чаплина, «Великая иллюзия» (The Grand Illusion / La Grande illusion. Франция, 1937) Ж. Ренуара и «Похитители велосипедов» (The Bicycle Thieves / Ladri di biciclette. Италия, 1948) В. Де Сика.

По мнению Р. Юрневу, в «Золотой лихорадке» Ч. Чаплин «высмеивает погоню за наживой, и романтику золотоискательства, и пресловутую американскую предприимчивость, и самонадеянный эгоизм. В великолепном фильме комедия переплетается с мелодрамой, борьба маленького, сильного только своей человечностью бродяжки увенчивается победой. ... она и чувствительна, и бесконечно смешна, в ней есть к жизни радость, и гнев, и тонкий лиризм, и бесшабашная эксцентриада» (Юрнев, 1959: 12).

«Великая иллюзия» «покоряет своим гуманизмом, смелой антивоенной направленностью, богатством и разнообразием своего кинематографического языка» (Юрнев, 1959: 13), а «Похитители велосипедов» — «наиболее яркое произведение так называемого «итальянского неореализма», движения прогрессивных художников, возникшего после освобождения страны от фашизма» (Юрнев, 1959: 13).

Надо отметить, что, как и в 1920-е годы, «Советский экран» по-прежнему с максимальным пиететом относился именно к фильмам Ч. Чаплина.

Так в своей ретроспективной статье киновед В. Колодяжная (1911-2003) называла Ч. Чаплина великим комедиографом, который в «Парижанке» (A Woman of Paris. США,

1923) «с необыкновенным чутьем большого художника-реалиста, тонкого и умного новатора создает он в этом фильме новую для своего времени психологическую драму, отражающую в ясных и убедительных образах всю несправедливость буржуазного общества, враждебного человеческой личности» (Колодяжная, 1959: 13).

Из иных материалов «Советского экрана» «оттепельного» периода по теме истории киноискусства можно отметить довольно доброжелательные, но с «политкорректно» расставленными акцентами статьи о Г. Гарбо (1905-1990), Д. Дурбин (1921-2013), Д. Кугане (1914-1984), М. Пикфорд (1892-1979). В частности, отмечалось, что по отношению Д. Дурбин в Голливуде использовалась «хищническая эксплуатация удачно найденного и уже имевшего успех образа», а Г. Гарбо «была вынуждена играть коварных соблазнительниц в пошлых голливудских мелодрамах. Только вырвавшись из рамок кабального контракта, Гарбо сумела сыграть действительно интересные драматические роли» (Карцева, 1962).

*Биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров
Творческие портреты американских и британских кинематографистов*

Беспорным фаворитом жанра творческих портретов западных актеров и режиссеров в «оттепельную» эпоху «Советского экрана» был Ч. Чаплин (1889-1977): ему были посвящены четыре статьи (Александров, 1964: 8; Блейман, 1966: 17-18; Эрштрем, 1957: 12-13; Кукаркин, 1959: 12-13).

В частности, А. Эрштрем писал, что фильм Ч. Чаплина «Король в Нью-Йорке» (A King in New York. Великобритания, 1957) «превратился в большое событие не только культурной, но и политической жизни Западной Европы. ... это интересный итог долгой плодотворной работы «короля смеха», который в свои шестьдесят семь лет полон сил, энергии, смелых творческих исканий... Более тридцати лет провел Чаплин в США, уж он-то имеет право говорить о тех, кто разворачивает в угоду доллару простых американцев, кто хочет завоевать мировое господство. «Король в Нью-Йорке» — жгучая сатира на царящую в США реакцию, на попрание свободы личности» (Эрштрем, 1957: 12-13).

Киновед и культуролог А. Кукаркин (1916-1996) был к Ч. Чаплину более строг, так как, по его мнению, тому «не всегда удавалось... с равным успехом реализовать свои замыслы, в некоторых случаях давала себя знать известная ограниченность его идейных позиций». Однако далее А. Кукаркин подчеркивал, что, несмотря на это, в «Новых временах» пробиваются ростки социального протеста и происходит становление его классового сознания. «Великий диктатор»... — уже гневный политический памфлет, направленный против фашизма. последние чаплинские фильмы представляют собой одно из крупнейших достижений критического реализма в послевоенном кино Запада» (Кукаркин, 1959: 13). Финал статьи А. Кукаркина и вовсе напоминал юбилейный тост: «Оглядываясь на творческий путь, пройденный Чарли Чаплиным, когда торжественно отмечается его 70-летие, явственно представляешь себе истоки той великой любви, которую он завоевал у простых людей всего мира, равно как и истоки той ненависти, которую вызывали его замечательные произведения у реакционных кругов различных мастей и оттенков. Талантливейший художник кино нашего времени, певец Человека, борец за мир, гневный обличитель капитализма, Чарльз Спенсер Чаплин неразрывными узами связан со всем прогрессивным человечеством» (Кукаркин, 1959: 12-13).

С мнением А. Кукаркина был, по сути, солидарен и кинокритик М. Блейман (1904-1973): «Политические высказывания Чаплина подчас наивны», однако «неизменная тема фильмов Чаплина, тема человеческого горя и одиночества, затерянности и унижения в городе «желтого дьявола»... основана на биографии художника, на его самых острых, самых сильных впечатлениях» (Блейман, 1966: 17-18).

Зато знаток творчества актрисы Вивьен Ли (1913-1967) киновед В. Утилов (1937-2011), оставив идеологические пассажи, писал, что она «актриса исключительно широкого диапазона, одинаково яркая и интересная в комедийных, драматических и трагедийных ролях, Вивьен Ли создала в кино немало замечательных, непохожих друг на друга образов» (Утилов, 1960: 16).

В сугубо позитивном ключе, но уже с «марксистскими акцентами», киновед Е. Карцева (1928-2002) рассказывала о творчестве выдающегося актера Спенсера Трэси (1900-1967): «Он участвовал более чем в 60 фильмах, начав еще в тридцатом году, и на

протяжении всей своей артистической жизни ни разу не изменил своим принципам, ни разу не принял участия в фильмах, унижающих человеческое достоинство, попирающих справедливость или построенных на лжи, выдаваемой за правду. ... Советские зрители видели Спенсера Трэси в фильмах разных периодов... Они могли убедиться и в разносторонности его таланта и в его верности определенному, очень точно очерченному типу американца — сдержанного, неподкупно честного и независимо мыслящего человека с органическим чувством юмора и обостренным чувством справедливости, или, другими словами, лучшего представителя своей нации» (Карцева, 1966: 18-19).

Примерно в таком же духе Е. Карцева писала и о другом знаменитом американском актере — Генри Фонде (1905-1982). Она превозносила «предельно реалистически» сыгранную им роль в «Двенадцати разгневанных мужчинах» (Twelve Angry Men. США, 1957) и отмечала как большие удачные роли в «Молодом мистере Линкольне» (Young Mr. Lincoln. США, 1939), «Гроздьях гнева» (The Grapes of Wrath. США, 1940) (Карцева, 1961: 16-17).

Театровед и кинокритик В. Шитова (1927-2002) высоко оценивала творчество Энтони Куина (1915-2001): «У него — странно грубое, мощное лицо, иссеченное крупными, напоминающими шрамы, складками... Лицо человека, не то чтобы угрюмого, а как-то очень непохожего на остальных, было на экране лицом то пирата, то дикаря, то гангстера, то иммигранта. Но чаще всего это было лицо чужака, человека который так или иначе вырван из собственной среды... Постепенно выкристаллизовалась и постоянная тема Куина — тот самый мотив силы и одиночества его героев, который как отчетливо ощущается во многих фильмах» (Шитова, 1962: 14).

Конечно же, «Советский экран» не мог обойти вниманием творчество одного из немногих в ту пору голливудских чернокожих актеров — С. Пуатье (1927-2022): «Какими бы чертами ни наделял Пуатье своих персонажей, какие бы противоречия или сложный духовный мир ни наполняли их образы, в основе каждого героя лежит подлинно национальный характер. За мнимой, чисто внешней скованностью видна многогранность характера, в котором таятся такие бури и страсти, что зритель интуитивно ожидает их взрыва. И когда темперамент прорывается наружу, он настолько покоряет, что окружающие целиком подчиняются его мощи. Сидней Пуатье занял видное место в американском театре и кинематографе. Он принадлежит к числу тех подлинно талантливых художников, которые находят вдохновение только в новых социально значительных темах» (Крылова, 1960: 19).

В 1962 году в связи с триумфальным выходом на советские экраны вестерна «Великолепная семерка» (The Magnificent Seven. США, 1960) в «Советском экране» была опубликована биографическая заметка об актере Юле Бриннере (1920-1985). В целом она тоже была позитивной, хотя и с укором на «звездную болезнь» актера (Правда..., 1962).

Неоднозначным было отношение журнала «Советский экран» к творчеству А. Хичкока. Так, в статье о творчестве актера Энтони Перкинса (1932-1992) киновед Е. Карцева сообщала читателям, что почти одновременно с фильмом «На берегу» (On the Beach. США, 1959) Э. Перкинс снялся в картине Альфреда Хичкока «Психоз» (Psycho. США, 1960), «и здесь открылись совершенно новые стороны его дарования. Используя традиционную тему Перкинса, Хичкок показал, какой трагический аспект может принять сильное человеческое чувство (на этот раз — любовь к матери). Обаяние актера, его по-прежнему очаровательная улыбка и беззаботная походка скрывали зловещую патологию. Симпатичный юноша оказывался психически больным убийцей. «Психоз» принес Перкинсу мировую известность (хотя большая гуманистическая тема, которую разрабатывал во всем своем предыдущем творчестве, оказалась здесь вывернутой наизнанку)» (Карцева, 1966: 19).

В «оттепельном» «Советском экране» о творчестве выдающегося британского актера Шона Коннери (1930-2020) была опубликована весьма критическая статья под красноречивым названием «Пленник Джеймса Бонда» (Широков, 1965). В вину актеру ставилось его участие в «бондиане»: «Речь идет о ловко сработанных кинодеклантах, центральное место в которых занимает некий Джеймс Бонд — циничный и жестокий, беспринципный, но обаятельный внешне «секретный агент разведывательной службы ее величества английской королевы». Следует сказать также, что за последние два-три года этот киноперсонаж занял немаловажное место в системе милитаристской буржуазной

пропаганды. Его создатели немало потрудились над тем, чтобы этот «герой» вопреки своей антигуманной сущности стал популярен среди не слишком разборчивой публики» (Широков, 1965).

Творческие портреты французских и итальянских кинематографистов

По понятным причинам журнал «Советский экран» охотно публиковал материалы об ушедших из жизни западных «прогрессивных кинематографистах», которых уже нельзя было заподозрить во враждебном отношении к СССР.

Так, творчеству Жерара Филипа (1922-1959) были посвящены две весьма позитивные статьи (Гуляницкая, 1961; Образцова, 1960: 17-18). Оценивая работы этого выдающегося актера с марксистско-ленинских позиций, театровед А. Образцова (1922-2003) писала так: «Нам дорого творчество Жерара Филипа, Нам близок этот замечательный художник. ... Улыбка Фанфана-Тюльпана (Fanfan la Tulipe) озарила своим светом, радостью сердца зрителей многих стран... Его творчество заняло особое место в послевоенной художественной жизни Франции, потому что оно активно противостояло и пессимизму, наметившемуся в целом ряде произведений, и пустой развлекательности, пошлости, безвкусице, расцветающим в коммерческой кинопродукции. Светлое, прозрачное, изящное искусство Жерара Филипа утверждало жизнь, борьбу, свободу, смелость. Оно исходило из народных основ французской культуры и было прогрессивным, интернациональным по идейным устремлениям» (Образцова, 1960: 17-18).

Что касается иных французских и итальянских звезд среднего и старшего поколения, то «Советский экран» положительно писал о Ж. Габене (Божович, 1966: 18-19), А. Маньяни (Рубанова, 1965: 23), Бурвиле (Долинский, Черток, 1967), Фернанделе (Черненко, 1965: 18-19), М. Морган (Лищинский, 1968: 18-19), Л. Вентуре (Марков, 1968), И. Монтане (Семенов, 1967), М. Мastroяни (Бачелис, 1964: 16-17) и др.

Так, киновед В. Божович (1932-2001) справедливо отмечал, что Жану Габену (1904-1976) свойственна «почти гипнотическая способность воздействия на зрителей, которую французы называют «силой присутствия», свойственна, конечно, не одному только Габену. Но опыт показывает, что актеры, ничем, кроме «присутствия», не обладающие, быстро утрачивают свою власть. И если на протяжении десятилетий Габен оставался героем общественного сознания, то действовавшие здесь психологические причины нельзя отделить от причин исторических. Так бывает, когда актеру самым строем своих чувств, темпераментом, складом ума и характера удается отозваться на глубокие и существенные потребности времени. ... Габен принес на экран дух подлинного демократизма, слитый с волевым, действенным началом и глубоким уважением к человеческой личности. ... Дурной сложности окружающего мира Габен противопоставил свою потребность в ясности, высокое стремление к простоте. Свои образы он словно кует тяжелым молотом среди огненных брызг и вспышек пламени. У него нет той легкости скользящих переходов, той эмоциональной подвижности и нервной отзывчивости на малейшее раздражение — всего того, что так часто подкупает нас в актерах современной французской школы. Зато от него исходит ощущение огромной внутренней силы: перед нами натура, не желающая размениваться на мелочи. Габен — волевой и страстный актер. Он не разжигает, а сдерживает свою страсть. Именно поэтому так сокрушителен его эмоциональный взрыв: актер не вспыхивает, он раскаляется изнутри. Нарастание напора страсти перемежается моментами предгрозового затишья. И наконец — долго сдерживаемый взрыв ярости» (Божович, 1966: 18-19).

В журнале отмечалась и значимость творчества другого харизматичного актера европейского экрана — Л. Вентуры (1919-1987): «С волевым лицом, холодным взглядом, быстрыми, решительными действиями, пренебрежительно относящийся к условностям. Лино Вентура создал свой тип героев. Его гангстеры, как правило, люди смелые, не теряющие ни спокойствие, ни чувство товарищества, как бы трудно им не приходилось. Манера игры актера сдержанна, он тщательно отбирает выразительные средства, умеет передать спокойствие, внутреннюю силу, уверенность своих героев» (Марков, 1968).

Столь же аргументировано и стилистически ярко писала о творчестве Анны Маньяни (1908-1973) киновед И. Рубанова (1933-2024): «Еще задолго до того, как мир узнал актрису по «Риму — открытому городу», зрители итальянской столицы полюбили

ее в бытовых комедиях, где она играла рядом с любимцем римлян — комиком Тото. Знали Анну Маньяни и по кабаре, в которых она распевала насмешливые песенки... И сама она с всклокоченной копной волос, с руками, быстрыми и сноровистыми, была и не актриса вроде бы, а просто одна из тех, кто сидит в зале. Римлянка, одним словом. Эта ее абсолютная приобщенность к зрительному залу сыграла в свое время решающую роль для итальянского кино. ... Маньяни не только хорошо сработалась с режиссерами нового итальянского кино, но и вместе с ними, по существу, может быть названа его создательницей. Она дала экрану свой демократизм, свой темперамент, не только пылкий, но и многогранный; свой оптимизм, который вселял в зрительские сердца надежду даже в тех случаях, когда на экране происходили нерадостные вещи. Она дала экрану свое сердце. И стала символом правды в искусстве, стала его *bellissima* — самой красивой. Потому что это был щедрый дар» (Рубанова, 1965: 23).

Аналогично отзывались об Анне Маньяни кинокритики М. Долинский и С. Черток (1931-2006), употребляя эпитеты «великая», «актриса трагической силы» (Долинский, Черток, 1966: 9-10).

Высокую оценку творчеству Мишель Морган (1920-2016) дал на страницах «Советского экрана» кинокритик И. Лищинский: «Героиня Мишель Морган, как правило, — тонкий и ранимый человек. Ее сила в гордости и чувстве достоинства. В этом — стремление Мишель Морган победить судьбу, оказаться сильнее обстоятельств, доказать, хотя бы на собственном примере, что этот мир разумен, логичен, ясен. А на самом деле окружающий мир не таков. Обстоятельства утвердят свою силу, губя ее счастье, а персонажи актрисы свою, так и не сдавшись. ... Мишель Морган — актриса не просто профессиональная, но и по-французски вышколенная. В ее игре чувствуются уроки, как кинематографа, так и театра. Она движется легко, свободно, и свобода эта сдержанно благородна. В жесте ее есть какая-то округлость. ... Актерские краски Морган приглушены: ее улыбка — это полуулыбка, ее радость с самого начала немного печальна» (Лищинский, 1968: 18-19).

Киновед Т. Бачелис (1918-1999) писала о творчестве любимца советской публики 1960-х М. Мastroяни (1924-1996) с традиционно для тех времен расставленными «нужными» идеологическими акцентами: «Некая душевная неопределенность и мягкость характера, неустойчивость желаний и настроений скрыты за обаятельной внешностью и пластичностью героя Мastroяни, каким он предстал в «Сладкой жизни» (*The Sweet Life / La Dolce vita / La Douceur de vivre*. Италия-Франция, 1960). Ни гордыни, ни честолюбия нет в нем. Это отнюдь не «интеллектуальный герой» и не человек воли; привлекает в нем не целеустремленность, а впечатлительность, эмоциональная восприимчивость (как к красоте, так и ко всякой пошлости и фальши). Созерцатель Марчелло поглядывает вокруг, задумчивость и рассеянность его окрашены легкой иронией; поэтому и улыбка его — это улыбка словно про себя, ни к кому специально не обращенная, не адресованная. В отличие, скажем, от улыбки Джульетты Мазины, которая была целиком обращена к другим людям, адресована окружающему миру. В самой той глубокой горечи, которой пропитана «Сладкая жизнь» (*The Sweet Life / La Dolce vita*. Италия-Франция, 1960) была выражена и страстная сила обличения буржуазного общества, и позиция защиты человека от грязи и пены этого общества, захлестнувшей экран, от его пресыщенной и фальшивой «любви», от его душевной дряблости и бессильного, растерянного интеллектуализма. Фильм говорит без обиняков: общество виновно в том, что личность нивелировалась. ... Естественность, за которой угадывается возможность импровизации, пластичность, способная придать изящество любой характеристике — в фарсе, в эпопее, в лирической монодраме. Плавность, легкость, непринужденность, какая-то свободная манера жить на экране в обстоятельствах любого сюжета — вот стиль Мastroяни — стиль человека, которого он изображает, и его самого как артиста. И, наконец, последнее: смотря на игру этого мастера, чувствуешь — он доверяет зрителю, зная, что тот отлично поймет и шутку, и юмор, и любые условности сюжета. Игра Марчелло Мastroяни похожа на его улыбку: застенчивая и откровенная, скромная и чуть ироническая, это — улыбка доверия» (Бачелис, 1964: 16-17).

Начиная с 1968 года и на долгие годы (вплоть до «перестроечных» времен) в советской прессе старались не упоминать скомпрометированного в связи с его выступлениями в защиту «пражской весны» знаменитого шансонье и актера Ива

Монтана (1921-1991). Однако в 1967 году о популярном в то время в СССР певце и актере еще было можно писать лестно: «Ив Монтан вступил в пору зрелости. Он полон сил — успевает играть в театре, сниматься в кино, петь с эстрады. ... А совсем недавно Монтан снялся в фильме Алене Рене «Война окончена» (*La Guerre est finie*, Франция-Швеция, 1966). Герой Монтана — испанский революционер подпольщик, человек, который видит смысл жизни в борьбе. ... Мы видим на экране очень умного, мужественного, скажем больше, талантливого человека, сыгранного Монтаном сдержанно и просто» (Семенов, 1967). Возможно, если бы не события 1968 года, то «прогрессивный» фильм «Война окончена» попал бы в советский прокат. Но в итоге он остался вне поля зрения массовой аудитории в СССР.

Разумеется, «Советский экран» в конце 1950-х и в 1960-х писал и о молодых западных актерах и актрисах. Например, весьма позитивно освещалось творчество С. Лорен (Гончарова, 1968: 15), С. Сандрелли (Иванова, 1967: 14), К. Денев (Гости..., 1966. 11: 13), А. Карине (Черненко, 1966: 24), А. Делона (Лищинский, 1967: 7).

В частности, подчеркивалось, что Анна Карина (1940-2019) «окончательно нашла свой тип современной женщины, мечущейся в поисках подлинного, естественного, настоящего и каждый раз проигрывающей в мире, где человек становится игрушкой обстоятельств. Не случайно судьба почти всех ее героинь трагична: их чистота, на которой не оставляет никакого следа грязь жизни, обречена на гибель. ... Она нашла свою героиню и отыграла ее «со всех сторон». Быть может, в дальнейшем её героиню ждет иная судьба, и она поймет, наконец, что гибель не единственный выход, что можно побеждать в жизни» (Черненко, 1966: 24).

Да и А. Делон «не из тех, кто гонится за легким успехом. Прекрасно понимая, что настоящей актерской школы у него нет, он стремится совершенствовать свое мастерство» (Познакомьтесь..., 1962). И хотя «Ален Делон как будто создан для обложек киножурналов — молодой, стройный, откровенно красивый», он — «профессионал, труженик, для которого в его актерском деле и смысл, и цель жизни. Такая преданность искусству, конечно, импонирует, но и чуть-чуть настораживает. Особенно когда речь идет о художнике, о том, кто исследует человека во всей сложности его природы, человека мыслящего и действующего. В искусстве воссоздается цельная картина мира, и художнику особенно опасно замкнуться в своем ремесле... Ален Делон может сниматься о самых различных ролях. И даже больше: многоликость, многохарактерность одного и того же человека — самый важный лейтмотив его работы» (Лищинский, 1967: 7).

Но самой популярной западной молодой актрисой у «Советского экрана» (Валентинова, 1959; Шер, 1962: 18-19; Знакомьтесь..., 1966: 18-19) после впечатляющего успеха в советском кинопрокате «Колдунья» (*The Blonde Witch / La Sorcière / Näxan*. Франция-Швеция, 1955) стала, конечно же, Марина Влади. Это случилось отчасти из-за ее русского происхождения, но главное — из-за ее открыто выраженных левых взглядов и симпатий к СССР. Кроме того, в 1968 году начались съемки советско-французского фильма «Сюжет для небольшого рассказа» с ее участием.

В частности, читателям журнала напоминалось, что советские зрители впервые познакомились с М. Влади, когда на экраны вышел фильм «Колдунья» (*The Blonde Witch / La Sorcière / Näxan*. Франция-Швеция, 1955), где «Марина Влади — Инга оказалась душой цельной, доверчиво-искренней, чистой и самоотверженной — подлинно купринской. Она «нашенская»! Вот что сразу заставило зрителей полюбить до того совсем незнакомую исполнительницу. Простота и непосредственность игры, пластичность и грациозность, внутренняя чистота большинства героинь не дали угаснуть этой любви» (Знакомьтесь..., 1966: 18-19). А спустя несколько лет кинокритик Ю. Шер писал, что к М. Влади «с годами приходит актерский опыт и творческая зрелость» (Шер, 1962: 19).

В 1966 году в статье «Знакомьтесь: сестры Поляковы» (Знакомьтесь..., 1966: 18-19) «Советский экран» коротко и очень доброжелательно рассказал читателям о жизни и кино/театральной карьере четырех сестер, французских актрисах русского происхождения — Марине Влади, Одиль Версуа (1930-1980), Элен Валье (1932-1988) и Ольге Варен (1928-2009).

Среди французских и итальянских режиссеров «Советский экран» старался выделить, конечно же, «прогрессивных художников», не замеченных в публичных

выступлениях против СССР.

Специализировавшийся на французском кинематографе киновед А. Брагинский (1920-1916) был уверен, что режиссерский почерк Рене Клера (1898-1981) «един в своей основе и одновременно неистоичимо изобретателен по форме... Динамичный монтаж, четкая разработка характеров, обилие трюков, всегда несущих большую смысловую нагрузку, подлинная музыкальность и – главное – отменный вкус отличают его фильмы. ... Рене Клер – один из тех деятелей искусства Франции, которые сумели раскрыть душу народа своей страны» (Брагинский, 1962: 17).

Оценивая творчество Жана-Поля Ле Шануа (1909-1985) кинокритик И. Лищинский писал, что его фильмы «различны по темам, но во всех звучит один и тот же призыв, который он повторяет со страстью проповедника: «Люди, поймите друг друга!» Это произведения о солидарности и взаимопомощи, о том, что не надо скупиться на добрые чувства» А две комедии – «Папа, мама, служанка и я» (Papa, Mama, the Maid and I / Papa, maman, la bonne et moi... Франция, 1954) и «Папа, мама, моя жена и я» (Papa, Mama, My Wife and Me / Papa, ma femme et moi... Франция, 1955) – «это блестящее, непринужденное повествование, перестланное шутками, комическими трюками. ...Таково творчество Ле Шануа. Это очень французский художник: умный и легкий, веселый и человечный. Он любит своих простых героев, и его искреннее чувство пробуждает такие же чувства у зрителей. И вот поэтому мы любим Ле Шануа» (Лищинский, 1960: 14-15).

Творчество еще одного весьма популярного у советских зрителей эпохи «оттепели» режиссера – Кристиана-Жак (1904-1994) – «Советский экран» также преподносил на своих страницах в целом позитивно. К примеру, киновед И. Рубанова (1933-2024) хвалила приключенческую комедию «Фанфан-тюльпан» (Fanfan la Tulipe. Франция-Италия, 1951) и, настаивая на том, что «лучшее из того, что создал Кристиан-Жак, он сделал в «весну освобождения», когда бурлила надежда и будущее улыбалось обещанием демократических преобразований», сожалела, что «в последние годы Кристиан-Жак включился в производство стандартной коммерческой продукции» (Рубанова, 1965).

Обращаясь к многогранному творчеству выдающегося режиссера и актера Витторио Де Сика (1901-1974), киновед В. Божович (1932-2001) также не избежал критических нот: «В то время, как Росселлини, Феллини, Висконти прокладывали для итальянского кино новые пути, на долю Дзаваттини и Де Сика выпала неблагоприятная задача до конца исчерпать все возможности метода и подвести черту под послевоенным развитием неореализма. Таким произведением, «закрывающим» определенный период, и стал фильм «Крыша» (The Roof / Il Tetto/ Le Toit. Италия-Франция, 1956). Он оказался собранием общих мест неореалистического кино, житейски достоверных, но лишенных прежней художественной силы и убедительности. Идти дальше по тому же пути было невозможно. Это чувствовали и сами создатели фильма... В последних фильмах Де Сика «Брак по-итальянски» (Marriage Italian-Style / Matrimonio all'italiana / Mariage à l'italienne. Италия-Франция, 1964), «Вчера, сегодня, завтра» (Yesterday, Today and Tomorrow / Ieri, oggi, domani / Hier, aujourd'hui et demain. Италия-Франция, 1963) помимо того, что они сделаны рукой мастера, есть немало моментов, привлекающих внимание. ... Конечно, главная цель ... заключается в том, чтобы развлечь зрителя. Но важно и то, в чем автор ищет возможность развлечения, где он видит полноту и кипение жизни. ... Будем надеяться, что Витторио Де Сика, этот крупнейший мастер неореализма, внесет еще новый вклад в развитие итальянского кино» (Божович, 1967).

Театровед и кинокритик В. Шитова (1927-2002), анализируя творчество режиссера Лукино Висконти (1906-1976), ставила его драму «Рокко и его братья» (Rocco and His Brothers / Rocco e i suoi fratelli / Rocco et ses frères. Италия-Франция, 1960) в параллель с романом Федора Достоевского «Братья Карамазовы», отмечая что «большой и строгий художник» «с болью всматривается в жестокие закономерности обезчеловечивания человека. Этому процессу не может противостоять даже такое прекрасное, душевно совершенное существо, как Рокко. ... Масштаб показанной нравственной трагедии настолько значителен, что финал, в котором есть лишь слабый луч надежды и обещание обновления, не может быть ее подлинным разрешением» (Шитова, 1962).

С ней была солидарна и киновед И. Рубанова (1933-2024), писавшая, что работы Л. Висконти «не так уж часто появляются на экране, но каждая из них – предчувствие новых тем, новых забот итальянского кино, открытие его новых выразительных

возможностей. ... Висконти всю жизнь работал так, что каждая из его лент — этап развития национального киноискусства и до некоторой степени киноискусства мирового» (Рубанова, 1966: 19).

Естественно, журнал выделял произведения одного из самых заметных итальянских режиссеров «левого фланга», члена Коммунистической партии Италии Джузеппе Де Сантиса (1917-1997), подчеркивая, что ему необходимо было иметь большое мужество, чтобы «в самые трудные годы реакции, «с кляпом во рту» твердо стоять на крайнем левом фланге итальянского кино, проповедуя своим творчеством искусство больших социальных и художественных обобщений. ... Де Сантис ни на йоту не поступился своими убеждениями» (Луныкова, 1966: 16).

Зато творчество знаменитого итальянского режиссера Микеланджело Антониони (1912-2007) в «Советском экране» первой половины 1960-х получило весьма негативную оценку. Кинокритик и сценарист «старой советской школы» Н. Коварский (1904-1974) посчитал, что «Антониони, отойдя от принципов неореализма, сменил и героев, и общественную среду, в которой они живут, и тематику, и круг проблем. Неореализм был революционен... Антониони подменил бунтарский пафос неореализма дурным пристрастием к сомнительным душевным сложностям к персонажам чрезвычайно напоминающим героев литературы декаданса. ... В сущности и его герои, и его фильмы — одно из характерных явлений конформизма не обладающего никакими признаками идейной и художественной революционности и отмеченного всеми признаками мещанского застоя. При всей одаренности и модной «левизне» автора фильма его напоминают иногда салонные мелодрамы, которые так характерны для кино Италии эпохи до первой мировой войны. ... Искусство — хлеб. Оно — хлеб наш насущный. А искусство Антониони — художника, несомненно, талантливого, чьи герои и чьи фильмы бессодержательны и пусты, — не хлеб и даже не эрзац. Оно камень вместо хлеба» (Коварский, 1962).

Да и творчество режиссера Пьетро Джерми, ранее воспринимавшегося советской прессой вполне благосклонно, в статье И. Лещинского было представлено неодобрительно. К примеру, о фильме П. Джерми «Дамы и господа» вердикт был таков: «нечеткость сатирического прицела куда более опасна, чем те фривольные кадры, которые пугают не в меру строгих зрителей. ... Три анекдота. А они, как не взгляни, довольно скользкие, однообразно сомнительные» (Лищинский, 1968).

Интервью с западными кинематографистами

«Советский экран» мог публиковать интервью только с теми западными кинематографистами, которые вписывались в заданные Властью идеологические рамки «прогрессивных художников». Так, на страницах журнала нередко появлялись интервью с Ч. Чаплиным (Александров, 1962; 1964; Белова и др., 1961). Особая роль здесь отводилась режиссеру Г. Александрову (1903-1983), не раз встречавшемуся с Чаплиным лично. При этом Г. Александров не уставал подчеркивать, что «Чаплин с возмущением осуждает подготовку ядерной войны, призывает работников искусств всем своим творчеством бороться против ядерного вооружения, делать все возможное для укрепления мира» (Александров, 1962), и «каждая новая встреча с Чаплином — это встреча с молодостью, задором, юмором и творческим вдохновением... Каких только, тем не касались мы в своих долгих беседах с Чаплином! Говорили о методе Станиславского (Чаплин — его горячий приверженец), и о психоанализе Фрейда («Им подменили все творческие методы в США», — сказал мой собеседник), и о проблеме стандартизации актеров в Голливуде («Большинство из них играет одно и то же, только в разных костюмах»), и о постановке «Войны и мира» в СССР («Наконец-то вы, русские, сами экранизируете свой гениальный роман»), и о наших общих друзьях (особенно тепло отзывался Чаплин об Эйзенштейне, которого он считает одним из самых выдающихся деятелей искусства) и о многом, многом другом» (Александров, 1964: 19).

Публиковались также интервью с такими известными режиссерами, как Йорис Ивенс (1898-1989) (Мастера..., 1957: 16-17), Федерико Феллини (1920-1993) (Михан, 1967: 14-15), Ив Чампи (1921-1982) (Сенин, 1966: 18-19), Джузеппе Де Сантис (1917-1997) (Долинский, Черток, 1965: 14-15); Нанни Лой (1925-1995) (Богемский, 1966: 18), Луиджи Коменчини (1916-2007) (Токаревич, 1966: 20) и др.

Приведем характерный в этом смысле фрагмент интервью с Л. Коменчини, где тот подчеркивал, что «фильм, как и каждое художественное произведение, должен поднимать проблемы, важные для данной страны, должен иметь свои национальные черты и особенности. Иначе он лишится той единственной формы, которая только и способна воплотить содержание, насущно необходимое народу той страны, где фильм создан. Я не всегда согласен с нашими эстетствующими критиками, зовущими кинематографистов создавать фильмы, которые зритель не принимает. Позиция таких критиков мне понятна, часто они даже бывают правы, в особенности, когда борются с опошлением искусства. И все же никто не ставит фильмов для самого себя или для критиков. Поэтому я твердо знаю, что должен снимать такие фильмы, которые доступны зрителям и будут иметь у них успех» (Цит. по: Токаревич, 1966: 20).

Что касается западных актеров и актрис, то их интервью были в большинстве случаев менее социально направленными. Это касается, например, текстов интервью с Софи Лорен (Советский экран, 1965: 17-18), Клаудией Кардинале (Советский экран, 1967) и др.

Пожалуй, только интервью с Марлен Дитрих (1901-1992) получилось у М. Долинского и С. Чертока открыто ангажированным, и в его итоге авторы делали следующий вывод: «Мы многое знали о Марлен Дитрих-актрисе, но не до конца представляли себе Дитрих-человека. Теперь знакомство состоялось. Оно принесло восхищение ее молодым талантом, уважение к ее позиции гражданина и художника, для которого искусство – оружие» (Долинский, Черток, 1964: 19).

Оценка западных фильмов, поступивших в кинопрокат СССР

Мнения рецензентов «Советского экрана» об американских, британских и канадских фильмах, демонстрировавшихся в советском прокате

В эпоху «оттепели» журнал в первую очередь старался рецензировать западные фильмы, попавшие в советский прокат. В конце 1950-х – начале 1960-х в целом высокую оценку в материалах «Советского экрана» получил ряд британских драм: как правило, это были экранизации классических литературных произведений: «Банковский билет в миллион фунтов стерлингов» (The Million Pound Note. Великобритания, 1953), «Большие надежды» (Great Expectations. Великобритания, 1946), «Оливер Твист» (Oliver Twist. Великобритания, 1948), «Ричард III» (Richard III. Великобритания, 1955) (Неделя..., 1959; Вилесов, 1960: 7-8; Утилов, 1961: 14-15).

В частности, киновед В. Утилов (1937-2011) писал, что в «Больших надеждах» (Great Expectations. Великобритания, 1946) «удалось создать (особенно в начале фильма) подлинно диккенсовскую атмосферу действия», а в «Оливере Твисте» (Oliver Twist. Великобритания, 1948) Дэвид Лин «с гораздо большей глубиной, чем в своем предыдущем фильме, показывает социальную среду, порождающую нищету и преступность. Уверенная игра актеров, точная режиссура, прекрасно переданная атмосфера ужаса и бессилия перед властью..., оригинальное операторское решение... — все это дало Лину возможность снять фильм, заслуженно завоевавший славу лучшей экранизации романа Диккенса» (Утилов, 1961: 15).

Правда, в фильме «Банковский билет в миллион фунтов стерлингов» (The Million Pound Note. Великобритания, 1953) несмотря на то, что «автор сценария фильма с большим тактом подошел к экранизации произведения Твена, сохранив все основные сюжетные положения рассказа», и «в фильме сохранился сатирический характер рассказа, направленный на осуждение власти денег в капиталистическом обществе» (Вилесов, 1960: 7), была подмечена излишне сентиментальная трактовка сюжета.

Разумеется, журнал не мог не откликнуться на такие масштабные хиты советского кинопроката, как «Война и мир» (War and Peace / Guerra e pace. США-Италия, 1956) К. Видора и «Спартак» (Spartacus. США, 1960) С. Кубрика.

В отношении экранизации «Войны и мира» справедливо отмечалось, что «в этой картине чувствуется сравнительно бережное отношение к тексту Л.Н. Толстого, особенно в семейных сценах. Целый ряд эпизодов, касающихся жизни Наташи Ростовской, отличается лиризмом и психологической правдивостью. ... Однако по сравнению с грандиозным эпическим полотном Толстого фильм значительно проигрывает» (Война..., 1959).

Глубокий анализ исторической драмы «Спартак» (Spartacus, США, 1960) был дан на страницах «Советского экрана» кинокритиком Ю. Ханютиным (1929-1978). Он писал, что в «Спартаке» «режиссура, пусть без особых прозрений, но уверенная и крепкая, работа профессиональная и чистая. ... блестящий актерский квартет Керка Дугласа, Лоуренса Оливье, Чарльза Лоутона и Питера Устинова. Да, всё это — зрелище великолепное и захватывающее! Но это не только зрелище. ... С самого понятия «гладиатор» снимаются поэтические покровы, и школу гладиаторов авторы показывают как прообраз современного рабства. Режиссер и сценарист открывают механизм насилия, способы, которые превращают человека в раба, способы, сохранившиеся без особых изменений от античных времен и до наших дней. ... Красс в исполнении Лоуренса Оливье — самая интересная фигура фильма. В этом человеке с тонкими губами и тяжелым пристальным взглядом есть ясность цели, непреклонность и ум. В нем — индивидуальность настолько крупная, что рядом с ним проигрывает даже Спартак — Керк Дуглас, но говоря уже о Гракхе. ... Но Спартак не уступает Крассу. Это единственный человек, к которому Крассе чувствует острое любопытство, испытывает страх и даже зависть. Страх, ибо он бог, пока ему поклоняются. Зависть, потому что он, Красс, может заставить подчиниться, но не может приказывать любить себя. ... Пафос фильма в ясном ощущении связи времен. Он не просто восстанавливает историю, но и извлекает из нее уроки. Поэтому картина стала чем-то большим, чем только живописным зрелищем из римском жизни с непременными и неизбежными голливудскими штампами» (Ханютин, 1967: 16-17).

Идеологически важным для советского кинопроката был фильм С. Креймера «Нюрнбергский процесс» (Judgment at Nuremberg. США, 1961). Киновед Т. Бачелис (1918-1999) обоснованно писала, что в этой «картине, снятой без всяких режиссерских или операторских эффектов, с реализмом спокойным, трезвым и жестким» ... «правдивость возведена в закон и доведена до магии документальности». ... Известно, что фашизм опирается на обывательскую среду, используя для своей демагогии обыденные житейские потребности и интересы масс. Новизна фильма «Нюрнбергский процесс» (Judgment at Nuremberg. США, 1961) — в исследовании природы фашизма, его психологии, в утверждении, что фашизм эксплуатировал не только низменные и грязные, но подчас и высокие побуждения людей, опирался не только на обывательские инстинкты, но и спекулировал на таких понятиях, как патриотический долг и закон. Он, этот «обыкновенный фашизм», прячется в каждом атоме несправедливости; он гнездится везде, где люди обманывают себя мыслью, будто политическая цель оправдывает средства. Такое напоминание более чем своевременное, и оно-то отзывается волнением, захватывающим интересом, с которым мы смотрим фильм «Нюрнбергский процесс» (Judgment at Nuremberg. США, 1961) (Бачелис, 1966: 16-17).

Безоговорочную поддержку «Советского экрана» получила и социально-критическая драма Артура Пенна «Погоня» (The Chase. США, 1966): «Куда идет Америка? Кто будет следующим? Где истоки той жестокости и насилия, которые так долго культивировались в Соединенных Штатах Америки и за которые теперь приходится так трагически расплачиваться? Эти вопросы задают сейчас себе всё больше и больше людей в США, и всё чаще пытается найти ответы на них американское киноискусство» (Федорова, 1968: 15).

Позитивно рассматривалась на страницах журнала и антирасистская тема в драме «Раз картошка, два картошка» (One Potato, Two Potato. Великобритания-США, 1964) (Караганов, 1964: 18-19; Лищинский, 1965).

А по отношению к картине «Дорога без конца» (The Shiralee. Великобритания, 1957) с удовлетворением отмечалось, что «авторы задумывали фильм как психологическую драму, действие и смысл которой замкнуты в узком кругу переживаний нескольких людей. Но их стремление реалистически показать судьбу простого человека привело к тому, что фильм перерос замысел, превратившись в рассказ о... безработном бродяге. Социальные мотивы ворвались в камерный сюжет» (Скалова, 1959: 13).

Реализм социальной темы отмечался в «Советском экране» и рецензентами драм «Везение Джинджер Коффи» (The Luck of Ginger Coffey. США-Канада, 1964) (Каринская, 1966: 19), «Левые, правые и центр» (Left Right and Centre. Великобритания, 1959) (Демин, 1965: 19-20), «Такова спортивная жизнь» (This Sporting Life. Великобритания, 1963) (Галанов, 1963: 16-17).

Популярный у советских зрителей фильм «Адские водители» (Hell Drivers. Великобритания, 1957) получил в журнале оценку с явно выраженным марксистским подходом: «Фильм смотрится с напряжением. Перед объективом кинокамеры был благодатный для боевика материал: пронсящие с ревом грузовики, разнообразные драки, искаженные лица злодеев... Всё это смонтировано с большим кинематографическим мастерством. ... Но искренне обидно, что богатый арсенал кинематографических средств был приведен в действие без глубокой мысли, без серьезного анализа жизненных явлений, а потому и без пользы. ... авторы фильма вплотную подошли к серьезным обвинениям. Вскрывая методы жестокой эксплуатации и прямого жульничества, они могли и должны были сделать последний шаг – назвать это сущностью капиталистического строя. И тогда смысл их произведения стал бы честным и разоблачительным. Но махинация... обернулась лишь канвой приключенческого сюжета, заглушившего социальную остроту» (Локтев, 1960).

О развлекательных американских и британских фильмах «Советский экран» писал гораздо реже. Но проигнорировать успех комедий «Римские каникулы» (Roman Holiday, США, 1953) и «В джазе только девушки» («Некоторые любят погорячее» / Some Like It Hot. США, 1958) журнал, конечно, не мог.

Заметим, что по поводу «Римских каникул» (Roman Holiday. США, 1953) в «Советском экране» возникла своего рода дискуссия. Накануне выпуска «Римских каникул» (Roman Holiday. США, 1953) в советский кинопрокат в журнале была опубликована теплая рецензия, где утверждалось, что в этой комедии «лирика и тонкий юмор переплетаются... с мотивами социальной сатиры. Реалистическим, живым сценам из быта римлян, глубоко человечным образам простых людей противопоставлен мир надменной и духовно пустой аристократии, поданный в приемах гротеска, карикатуры. ... «Римские каникулы» снова подтвердили большое мастерство и талант Уильяма Уайлера» (Доброхотов, 1958. № 23).

Но уже после выхода «Римских каникул» (Roman Holiday. США, 1953) во всесоюзный прокат сценарист и кинокритик М. Блейман (1904-1973) едко (но, исходя из жанра этого теперь уже классического фильма –безосновательно) подчеркнул, что в этом «фильме есть одна черточка, которая делает его не только смехотворно старомодным, но и фальшиво пропагандистским. Уайлер не только отстаивает право на любовь для своей героини. Он еще и жалеет бедную представительницу королевской семьи» (Блейман, 1960: 14-15).

Спустя пять лет кинокритик Ю. Ханютин (1929-1978) подверг критике знаменитый мюзикл «Моя прекрасная леди» (My Fair Lady. США, 1964): признавая, что в картине «есть постановочный размах, блестящие краски, стереофонический звук», он сетовал, что «ирония Шоу, поэтическая музыка Лоу растворились в тяжеловесной монументальности постановки» (Ханютин, 1965: 14-15).

Драматург и сценарист Виктор Славкин (1935-2014) воспринял комедию «В джазе только девушки» («Некоторые любят погорячее» / Some Like It Hot. США, 1958) куда более благосклонно, отметив, что в основу фильма «положен старый, как сам жанр комедии, трюк с переодеванием мужчины в женщину. ... Сентиментальным, по-американски слащавым был бы фильм, если бы авторы не внесли в него довольно сильную дозу пародийности. Они не только рассказывают нам банальную историю, но и здорово смеются над ней. Вот это и делает фильм по-настоящему интересным. И так, сам по себе сюжет банален. Но то, как он рассказан, заставляет нас полтора часа улыбаться, хихикать, хохотать и плакать от смеха. С каждым кадром штампованный каркас обрастает вязью смешных сцеплений и неожиданных поворотов. ... Кстати, о ... двусмысленности. Создатели фильма все время ходят по проволоке, рискуя каждую секунду сорваться в бездну, где их поджидают безвкусица и пошлость. Но умелая, ироническая манера игры Тони Кертиса, Джека Леммона, Джо Брауна, обаяние Мерилин Монро, четкость режиссуры (Билли Уайлдер) и остроумие сценария помогают балансировать на тонкой проволоке» (Славкин, 1966: 19).

В связи с повторным выпуском в советский кинопрокат музыкальной мелодрамы «Большой вальс» (The Great Waltz. США, 1938) рецензент «Советского экрана» отмечал, что в этой картине «талантливые кинематографисты, артисты» «великолепно воссоздали дух творчества композитора, раскрыли мир его образов» (Сказки..., 1960). А вот

мелодраматическую «Рапсодию» (Rhapsody. США, 1954) упрекнул в том, что авторы этого фильма «начинают порой смаковать светские манеры Луиз, ее наряды, быт богатой семьи... Здесь в картину приходит пошлость» (Сказки..., 1960).

И уже вовсе негативную оценку в «Советском экране» получила американская экранизация повести Марка Твена «Приключения Гекльберри Финна» (The Adventures of Huckleberry Finn. США, 1960), поскольку «сокращение наиболее важных и ключевых твенских сцен (например, высмеивание американской аристократии, бичевание постыдного пережитка «кровной мести») и непомерное расширение других... произведено отнюдь неслучайно. Убирается все разоблачительное, что составляет основную ценность романа; расширяется все чисто развлекательное, лишённое какой-либо социальной значимости» (Николаева, 1962: 19).

18 июня 1962 года в кинопрокат СССР был выпущен вестерн Джон Стёрджес «Великолепная семёрка» (The Magnificent Seven. США, 1960), которому суждено было стать самым кассовым западным фильмом на советских экранах: 67,0 млн. зрителей только за первый год кинопроката. Этой ленте в итоге удалось опередить все иные американские и европейские хиты, включая «Спартак» (63 млн. зрителей), «Золото Маккены» (63 млн. зрителей) и др. Лучших показателей зрительской посещаемости среди зарубежных фильмов в СССР удалось добиться только мексиканской «Есени».

«Советский экран» откликнулся на прокатный триумф «Великолепной семёрки» (The Magnificent Seven. США, 1960) статьёй киноведа Е. Карцевой (1928-2002), в которой эта лента получила неоднозначную оценку. С одной стороны Е. Карцева отметила, что «фильм... отличается хорошей режиссурой, талантливой игрой актёров, великолепными съёмками. Широкий экран, цвет и огромная глубина кадра воочию воссоздают картины, знакомые нам с детства по книгам. ... «Великолепная семерка» во многом отличается от большинства пустых и бессодержательных «вестернов», где храбрый, белозубый ковбой непременно выходит победителем из самых трудных и рискованных положений, получая в награду звание «честного» человека и любимую девушку. В фильме почти не ощущается того налета благополучия и оптимизма, который был всегда характерен не только для «вестернов», но и для всей основной массы продукции Голливуда. Поэтому неслучайно отсутствие в картине традиционного счастливого конца. ... Основной конфликт кроется здесь не в примелькавшейся примитивной схеме противопоставления «хороших» и «плохих» бандитов, а в моральном поединке крестьян с «рыцарями удачи». И то, что победителями оказываются крестьяне — очень знаменательно. До подобного критического взгляда на своих героев-бандитов не поднимался, пожалуй, ни один из известных нам «вестернов» (Карцева, 1962).

Но с другой стороны, Е. Карцева «по-партийному» четко напомнила читателям журнала, что «элементы стандартной для «вестерна» идеологии для нас абсолютно неприемлемы. ... Произведения, вольно или невольно пропагандирующие жестокость и убийства, являются чуждой для нас духовной пищей. Об этом справедливо сказал Н.С. Хрущев в своей беседе с американскими журналистами. Если же говорить о воспитательной роли данного фильма, то молодежи он может принести больше вреда, чем пользы» (Карцева, 1962).

Мнения рецензентов «Советского экрана» о французских и итальянских фильмах, демонстрировавшихся в советском прокате

Подход «Советского экрана» к французским и итальянским фильмам, поступившим в советский прокат, было стандартным для тех лет: в статьях и рецензиях хвалили фильмы за «критику буржуазного общества», за «гуманизм и веру в человечество», за «призыв к борьбе за права трудящихся» и антивоенный пафос (Божович, 1960: 12-13; 1967: 14-15; Если..., 1957: 7; Ильинская, 1959; Козинцев, 1959: 4-5; Крыша, 1958: 5; Кузнецов, 1965: 2-3; Локтев, 1965; Львов, 1960: 16; Новогрудский, 1958: 4; Орлов, 1959; Токаревич, 1960: 14-15; 1961; Ханютин, 1961; 1956; Шер, 1960: 17 и др.) и ругали за «бездумную развлекательность», «дурной вкус», «пропаганду буржуазного образа жизни» и т.п. (Владимиров, 1960; Орлов, 1966: 14-15 и др.).

Одна из первых недель зарубежного кино (в данном случае – французского) прошла в Москве в 1959 году. Практически все представленные на ней фильмы вышли потом в советский прокат: «Мари-Октябрь» (Marie-October. Франция, 1958), «Монпарнас, 19»

(Любовники Монпарнаса / *The Lovers of Montparnasse* / *Montparnasse 19* / *Les Amants de Montparnasse*. Франция-Италия, 1957), «Собор Парижской богородицы» (Горбун Нотр-Дама / *The Hunchback of Notre Dame* / *Notre-Dame de Paris*. Франция-Италия, 1956). В связи с этим киновед С. Комаров (1905-2002) опубликовал в «Советском экране» обзорную статью, где отозвался обо всех этих картинах весьма позитивно (Комаров, 1959: 12-13).

Эта высокая оценка французских фильмов 1950-х была поддержана и в дальнейших «оттепельных» публикациях «Советского экрана». Так подчеркивалось, что в «Отверженных» (*Les Misérables*, *Die Elenden*. Франция-Италия-ГДР, 1958) авторы «бережно, с большой любовью перенесли роман на экран. Им удалось, не перегружая действие обилием деталей, отобрать все самое интересное и необходимое для характеристики эпохи, основных и второстепенных персонажей. Образ Жана Вальжана с замечательным мастерством воссоздал один из крупнейших французских актеров — Жан Габен» (Отверженные, 1960: 15).

А «Мари-Октябрь» (*Marie-Octobre*. Франция, 1958) Ж. Дювивье — только на первый взгляд, снятый спектакль, но «на самом же деле диалог предельно кинематографичен, слово неотрывно от пластики. Действие было бы непонятно без крупных планов, без деталей, без поединка глаз, без той сложной миникинодраматургии, которая свойственна только кино. ... Интересный фильм, созданный талантливыми мастерами французского киноискусства» (Маневич, 1960).

С большим энтузиазмом «Советский экран» отнесся к фильму «Если парни всего мира...» (*If All the Guys in the World... / Si tous les gars du monde*. Франция, 1956), который «стал крупным событием мирового прогрессивного кино. ... Сразу же после просмотров зрители шести городов обменялись друг с другом по радио впечатлениями от картины. Москвичи, сидевшие в кинотеатре «Ударник», высказали свое мнение и услышали голос из [Парижа, Нью-Йорка и Осло]. Все очень высоко оценивали фильм... Выступил в радиоперекличке и постановщик фильма Кристиан-Жак. ... Идея интернациональной солидарности «парной всего мира», людей доброй воли, объединивших свои усилия во имя спасения человеческих жизней, нашла о фильме исключительно яркое художественное воплощение, убеждающее своей безыскусственной простотой и жизненной правдивостью» (Если..., 1957: 7).

В журнале с удовлетворением подчеркивалось, что в «Улице Прэри» (*Rue des Prairies*. Франция-Италия, 1959) режиссер Дени де ла Пательер «сумел наглядно показать те силы, те приемы, которыми пользуется современный капиталистический мир для завоевания и подчинения себе морально неустойчивой части рабочей молодежи. ... У Пательера — пристальный, наблюдательный взгляд. Он ищет и всегда находит маленькие и мельчайшие штрихи, делающие его героев живыми, близкими и понятными людьми» (Львов, 1960: 16).

Оценивая фильм «Небо над головой» (*Le ciel sur la tête*. Франция-Италия, 1964) кинокритик Ю. Ханютин (1929-1978) отмечал, что он — «об ответственности людей, получивших в руки самое страшное орудие уничтожения. Героем «Неба над головой» стал авианосец — совершенное произведение технической мысли, — набитый электроникой, автоматикой и... ядерными бомбами. ... Техника умнее человека. Возможно, что среди ряда правильных и бесспорных мыслей Чампи об ответственности людей за судьбы мира, о вреде подозрительности была и горькая мысль о несоответствии темпов технического прогресса темпам духовного эстетического развития» (Ханютин, 1965: 14-15).

В отзыве на фильм «Таманго» (*Tamango / La rivolta dell'esperanza*. Франция-Италия, 1958) рецензент «Советского экрана» акцентировал антиколониальную тему: «Произведение сделано руками мастера, имеющего четкое мировоззрение, видящего в киноискусстве могучее средство борьбы за лучшее будущее народов. «Таманго» не оставит нашего зрителя безучастным. Фильм этот делает более реальными, более ощутимыми и понятными те события жизни африканского континента, о которых каждый из нас узнает из телеграмм корреспондентов ТАСС и газет» (Шер, 1960: 17).

Кинокритик В.Божович (1932-2021) даже в психологически тонкой автобиографической драме Франсуа Трюффо «Четыреста ударов» (*The 400 Blows / Les Quatre cents coups*. Франция, 1959) сосредоточивал внимание читателей на

«антибуржуазной направленности»: «Собственно «история», то есть сцепление фактов и событий, не играет в этом фильме существенной роли. Главное — тонкая психологическая разработка образов, точность деталей, богатство жизненных наблюдений и та взволнованность авторов, которая придает произведению какую-то особенную нежную и мучительную проникновенность. Постепенно, без навязчивых лобовых приемов авторы фильма — режиссер Франсуа Трюффо и сценарист Марсель Мусси — раскрывают перед зрителем картину буржуазного общества, в котором ложь, лицемерие и равнодушие стали нормой человеческого поведения. Они размышляют, а не резонерствуют, спрашивают, а не поучают. И предлагают зрителю принять участие в решении поставленного вопроса: Кто виноват? Кто виноват в том, что в общем неплохой паренек, стремящийся к людям, к любви, к человеческому теплу, вырван из общества, превращен в преступника, обречен на одиночество? Фильм на это ответа не дает. ... Но прежде всего хочется говорить о самом главном. А главное в этом фильме — это идея, гуманность, встревоженность за судьбы людей и общества» (Божович, 1960: 12-13).

Обращаясь к анализу произведений итальянского киноискусства, рецензенты «Советского экрана» в «оттепельный период» с большим энтузиазмом поддерживали неореалистические фильмы (Крыша, 1958: 5; Новогрудский, 1958: 4; Соловьева, 1960: 18; Орлов, 1959; Токаревич, 1961; Тромбадори, 1960: 10-11 и др.). Высокую оценку получили фильмы «Умберто Д» (Umberto D. Италия, 1952) и «Крыша» (The Roof / Il Tetto, Италия-Франция, 1956) Витторио Де Сика (Асаркан, 1965: 16; Крыша, 1958: 5), «Дорога длиною в год» (The Year Long Road / La Strada lunga un anno. Италия-Югославия, 1957) Джузеппе Де Сантиса (Орлов, 1959), «Генерал Делла Ровере» (Il Generale della Rovere. Италия, Франция, 1959) Роберто Росселини (Токаревич, 1961), «Машинист» (Il Ferroviere. Италия, 1955) Пьетро Джерми (Новогрудский, 1958: 4), «Вакантное место» (The Job / Il Posto, Италия, 1961) Эрманно Ольми (Рассадин, 1963), «Один гектар неба» (Piece of the Sky / Un Ettaro di cielo / Un morceau de ciel. Италия-Франция, 1958) (Зоркий, 1962: 20), «Рим в 11 часов» (Roma ore 11. Италия-Франция, 1952) (Локтев, 1965) и др.

В частности, кинокритик и поэт В. Орлов (1929-1972) утверждал, что «Дорога длиною в год» (The Year Long Road / La Strada lunga un anno. Италия-Югославия, 1957) «приводит к появлению нового, могучего образа — образа народа, строителя дороги... [это] произведение большое, глубокое, верное» (Орлов, 1959). А журналист А. Асаркан (1930-2004), рецензируя «Умберто Д» (Umberto D. Италия, 1952) писал, что «большое искусство всегда приносит радость, даже когда речь идет о грустных вещах», и это «фильм правдивый, жесткий, отчетливый» (Асаркан, 1965: 16).

Правда, кинокритик А. Новогрудский (1911-1996) «партийно» отметил, что «вместе с тем неореалистическому киноискусству свойственна известная ограниченность идейного кругозора: фиксируя отдельные картины жизни, отмечая те или иные факты социальной несправедливости, фильмы итальянских режиссеров обычно не указывают выхода из того царства зла, которое они так темпераментно и страстно осуждают» (Новогрудский, 1958: 4).

Театровед и кинокритик И. Соловьева (1927-2024) подчеркивала, что фильм Луиджи Дзампы «Судья» (The All of Us Are Guilty / Magistrate. Италия-Испания, 1959) — «это уже «академический» неореализм. Кажется, будто искания и кризис прошли мимо этого спокойного и добросовестного режиссера. Тут нет пронзительного ощущения впервые открываемой правды, нет страстного волнения художника, обратившегося к этой правде. За героями и событиями фильма, кажется, стоит не столько жизнь, сколько кинематографическая школа и ее требования. И правдивость здесь тоже существует как требование школы. ... История, банальная и трагичная, рассказана в фильме Дзампы с достаточной свежестью наблюдений, рассказана талантливо. ... Это картина, добросовестно сделанная в лучших традициях. Сказавши так, довольно точно определишь ее недостатки и ее достоинства» (Соловьева, 1960: 18).

Неоднозначную оценку в журнале получил и фильм «Человек в коротких штанишках» (L'Amore più bello / L'uomo dai calzoncini corti / Tal vez mañana. Италия-Испания, 1958). Отмечая, что эта картина снята «на уровне лучших произведений итальянского киноискусства», рецензент писал, при всём том «естественно желание зрителей узнать, достойна ли мать любви Сальваторе. Однако авторы уклоняются от этической оценки ее преступления против нравственности и ничем не помогают тому,

чтобы приговор вынес сам зритель. И запоздалое раскаяние матери, и внезапная решительность, и разрыв с мужем, и молниеносное примирение все это «жалостливо», слащаво, сентиментально и во многом портит общее хорошее впечатление от картины» (Дмитриев, 1960: 15).

Анализируя фильмы «Брак по-итальянски» (*Marriage Italian-Style / Matrimonio all'italiana / Mariage à l'italienne*. Италия-Франция, 1964), «Бум» (*Il Boom*. Италия, 1963) и «Вчера, сегодня, завтра» (*Yesterday, Today and Tomorrow / Ieri, oggi, domani / Hier, aujourn'd'hui et demain*. Италия-Франция, 1963), киновед Т. Бачелис (1918-1999) отмечала, что «неореалистическими их уже не назовешь — они напоминают скорее бойкую распродажу драгоценностей неореализма по не слишком высоким ценам. Тем не менее, первая любовь итальянских кинематографистов дала их искусству сильнейший, ощутимый донныне импульс развития. Итальянский кинематограф и сегодня вступает в острые, внутренне драматичные взаимоотношения с действительностью, с жизнью сегодняшней Италии. Правда, он уже не так пристально, как прежде, вглядывается в эту жизнь, в ее подробности, в быт, в текучую и изменчивую повседневность. Зато он претендует — иногда вполне обоснованно, опираясь на большой опыт познания и на энергию обобщающей мысли, — постигнуть самый смысл современности, выразить в наиболее острой и отчетливой форме то ощущение мучительного кризиса, которое пронизывает художников и которое они хотели бы преодолеть» (Бачелис, 1966: 16-17).

Но «Соблазненная и покинутая» (*A Matter of Honor / Sedotta e abbandonata / Séduite et abandonnée*. Италия-Франция, 1964) Пьетро Джерми, по мнению Т. Бачелис, была «ближе всего к неореализму, к его идеям и формам... Комедия, остроумная и забавная, чуточку горькая. Привкус горечи, а также, пожалуй, место действия — излюбленная и прославленная неореалистами Сицилия, самая нищая и самая дикая земля Италии — заставляет вспомнить прежние, теперь уже воспринимаемые как классика фильмы Джерми... А все-таки в итоге остается чувство какой-то досады. Джерми заставляет нас смеяться над бедой. Он делает это изящно и ловко. Но Стефания Сандрелли, которая играет Аньезе с бурным темпераментом и подлинной болью, нигде не посмеиваясь над своей героиней, словно бы возражает режиссеру и напоминает о тех временах, когда ни над горем, ни над позором Сицилии не смеялись, когда трагедия поруганной любви не становилась поводом для веселых комедий, пусть даже сделанных с мастерством и талантом» (Бачелис, 1966: 16-17).

Фильм «Бум» (*Il Boom*. Италия, 1963) получил на страницах «Советского экрана» гораздо более положительную оценку литературоведа и кинокритика М. Кузнецова (1914-1980): «По своим изобразительным средствам фильм «Бум» подчеркнуто скромнен. А какая глубочайшая трагедия личности в современном западном мире тут раскрыта, как нагло, но одновременно благопристойно шествует в картине нереспектабельное бесчеловечие! Вот пример того, как житейский дрызг силами настоящего искусства поднят до трагических вершин, пример того, как кино может глубоко заглянуть в жизнь общества» (Кузнецов, 1965: 16-17).

М. Кузнецов также позитивно отозвался и о драме «Они шли за солдатами» (*The Women at War Camp Followers / Le Soldatesse / Des filles pour l'armée*. Италия-Франция-Югославия, 1965) Валерио Дзурлини, получившем Золотой приз Московского международного кинофестиваля: «Это сильная, прямая, жестоко правдивая картина, в ней горит огонь истинного искусства. Начатый чуть ли не в фривольном духе рассказ одвигающемся в дни войны «транспорте любви» с живым товаром для солдатских публичных домов, этот кинорассказ вскоре вырастает в суровейшее повествование о попорченных и чудовищно извращенных человеческих отношениях, о грубо изуродованных судьбах. ... Вот почему этот фильм, исполненный глубокой правды, беспощадного обличения, отличной режиссуры и актерского мастерства, так горячо был принят на фестивале» (Кузнецов, 1965: 3).

Довольно часто «оттепельный» «Советский экран» писал о французских и итальянских мелодрамах, не претендующих на философскую глубину кинообразов: «Колдунья» (*The Blonde Witch / La Sorcière, La Häxan*, Франция-Швеция, 1955) (Варшавский, 1959), «Обнаженная маха» (*The Naked Maja / La Maja desnuda*. Италия-Франция-США, 1958) (Карцева, 1968: 16-17), «Супружеская жизнь» (*Anatomy of a Marriage / La Vie conjugale / La vita coniugale*. Франция-Италия, ФРГ, 1963) (Кузнецов, 1965: 16-17) и

др.

К примеру, кинокритик Я. Варшавский (1911-2000) довольно сдержанно отозвался о любимице советских зрителей конца 1950-х – «Колдунье» (*The Blonde Witch / La Sorcière, La Häxan*, Франция-Швеция, 1955), упрекая ее в слишком вольной трактовке прозы классика русской литературы: «Фабула фильма построена живо, увлекательно. ... Фильм сделан умело и добросовестно Но ради чего он сделан? ... Насколько же богаче мыслями, чувствами рассказ Куприна! ... Содержание фильма только внешне схоже с рассказом Куприна – сердечным, теплым, трогаящим читателей «за живое»... Марина Влади рисует образ своей героини эффектными, но холодными красками. Она красива, своенравна, но где же в ней сила любви, которая поднимает хорошо знакомую нам купринскую Олесю на такую гордую высоту! Вот этого мы в фильме и не найдем... Куприна увлекла поэзия любви, авторов фильма – необычность занятность положения, в котором очутился герой. Здесь проходит граница между замыслом Куприна и фантазией экранизаторов. Вот почему мы можем принять фильм Андре Мишеля только как любопытный опыт экранизации «на тему Куприн» – опыт, далекий от поэтического творчества большого русского писателя» (Варшавский, 1959).

А вот кинокритик Ю. Ханютин (1929-1978) к приключенческой мелодраме «Анжелика – маркиза ангелов» (*Angélique, marquise des anges*, Франция-Италия-ФРГ, 1964) отнесся уже и вовсе с удручающей серьезностью: «Какую «мудрость веков» извлекли создатели «Анжелики – маркизы ангелов», совершив экскурс в далекую французскую историю? Бравые кавалеры, великолепно орудующие шпагами, роковые страсти, тайные переходы Лувра, мрачные интриги двора и при всем этом – демонический, обольстительный в своем уродстве граф – Оссейн и ослепительная в своих роскошных одеяниях, а особенно без оных юная Анжелика – Мерсье. Но... тем не менее, и это документ времени, если не прошедшего, то настоящего. ... то, что желание отвлечь зрителя совпадает в какой-то точке с его потребностью развлечься, разве это не есть важное и тревожное сообщение с корабля современности?» (Ханютин, 1965: 14).

Мелодрама «Супружеская жизнь» (*Anatomy of a Marriage / La Vie conjugale / La vita coniugale*, Франция-Италия-ФРГ, 1963) вызвала у кинокритика М. Кузнецова печаль ностальгии: «Привлекает сам художественный прием: сначала вся история предстает как рассказ мужа, а затем все те же события рисуются глазами жены. Из этого можно было сделать забавный фарс, изящную комедию, но режиссер Андре Кайятт создал не лишенную достоинств психологическую драму. В картине есть человечность, теплота, есть подкупающая достоверность актерской игры – Жака Шаррье и Мари-Жозе Нат, есть немало тонких и точных наблюдений. ... Все это так. Но опять-таки тебя не оставляет чувство легкой разочарованности: вся драма «Супружеской жизни» вращается где-то «около» глубоких жизненных проблем... Да, мило, да, «местами талантливо», однако – потрясать – не потрясает. ... В нем, в этом фильме, была странно-преобладающая нота какой-то вялости, робости – в подходе к жизни, в художественных решениях, в дерзаниях, наконец... Слово бы перед нами и то искусство, что мы знали, та же славная традиция, манера... И в то же время – не то классом ниже, слабее, какое-то поблекшее» (Кузнецов, 1965: 16-17).

Увенчанный Золотой пальмовой ветвью Каннского кинофестиваля мелодраматический мюзикл «Шербурские зонтики» (*The Umbrellas of Cherbourg / Les Parapluies de Cherbourg*, Франция-ФРГ, 1964) получил неоднозначную оценку на страницах журнала. Сначала один из ведущих идеологов советской кинокритики А. Караганов (1915-2007), побывав на Каннском фестивале, посетовал, что фильм, увы, очень далек «от проблем, волнующих ныне народного зрителя» (Караганов, 1964: 18-19).

М. Кузнецов выразил свое разочарование, с его точки зрения «Шербурские зонтики» – «современная опера, больше – киноопера, герои – из сегодняшней жизни, на музыку положен обычный житейский разговор, сюжет – скромная бытовая драма... Право же – это любопытно! И кое-что получилось. Есть в фильме своеобразное изящество, атмосфера тихой грусти. Что еще? Говорят, что есть и мысль: дескать, хотя герои достигают буржуазного идеала – богатства, но счастья нет, нужна еще и любовь. Возможно, что мысль эту удастся вычитать, простите – «высмотреть» в этом милым, но, увы, предельно неглубоком фильме. Ведь, несмотря на нарочито яркие краски, он весь какой-то внутренне блеклый, печать художественной анемичности, худосочия лежит и на

режиссерской работе и на актерской игре... И совсем не потому, что авторы предпочитают полутона, хотя и говорят негромко, берут героев заурядных» (Кузнецов, 1965: 16-17).

И только кинокритики М. Долинский и С. Черток, на наш взгляд, оценили этот фильм по достоинству, исходя не из стереотипных идеологических подходов, а из особенностей и логики избранной авторами жанра и стилистики: «Есть такой род литературы — стихотворение в прозе. Жак Деми снял «Шербурские зонтики» как стихотворение в музыке и цвете. Колористическое решение этой картины со смелыми, яркими пятнами кармина, пунцового, охры на лилово-черном фоне, картины, где как будто и сам воздух ежеминутно меняет оттенки, напоминает, хотя и не повторяет, не подражает, полотна импрессионистов. ... Поэт всегда видит мир по-своему, для него в слове «печаль» не только она сама, — в нем все бесконечное богатство человеческих чувств. Такой печалью пронизан весь этот фильм. И, не проникнувшись ею, не доверившись поэзии, заключенной в каждом кадре, можно, будто бы слыша все, ничего не услышать. И тогда вступит в действие холодный анализ, без труда обнаруживающий в сюжете и неоригинальность, и сентиментальность, и некоторую замкнутость. И тогда алгебра убьет гармонию, разрушит хрупкий мир поэзии, рассеет очарование.

О «Шербурских зонтиках» у нас уже писали. В адрес этой картины раздавались упреки в камерности, упреки, честно говоря, странные, потому что, идя таким путем, можно посетовать и на Пушкина, написавшего «Я помню чудное мгновенье...» слишком интимно, только о любви. Говорили даже о том, что фильм Деми асоциален, что герой, отправляющийся на алжирскую войну, с таким же успехом мог бы отправиться и по торговому делу: ведь война эта только названа, а широкого общественного фона в картине нет.

Его действительно нет, ибо совсем иной была задача. И вправе ли кто-нибудь требовать от нежных холстов Ренуара батального размаха полотен Делакруа, от лирики — свойств эпоса? ...

Фильма просто не существовало бы, не будь в нем текст соединен с музыкой. Он первый шаг в неразведанную еще область. Деми блестяще доказал на практике возможность и правомерность существования на экране столь условного жанра, как киноопера, разрушив умозрительные теоретические построения его противников. ... «Шербурские зонтики» — киноопера в чистом виде, где с одинаковым тактом соблюдены, соотнесены и законы экрана, и законы музыки. Нет, к поэзии и музыке жесткие мерки рационализма не применимы. Этот фильм надо смотреть с открытым сердцем. Ему надо довериться» (Долинский, Черток, 1966: 12-13).

Следующий мюзикл Жака Деми — «Девушки из Рошфора» (The Young Girls of Rochefort / Les Demoiselles de Rochefort. Франция, 1966) — был, на наш взгляд вполне обосновано воспринят Т. Бачелис без восторга: «Принято думать, что чистая развлекательность дурна в принципе. Жак Деми и композитор Мишель Легран, авторы очаровательного, изящнейшего фильма «Шербурские зонтики», взялись, видимо, опровергнуть это ходячее мнение, когда создавали «Барышни из Рошфора» — трехчасовое массовое гала-представление с танцами и песенками в нежных розовых, желтых, голубоватых тонах. ... Всё это было бы мило, если бы не оказалось столь предательски длинно и — повторно. Деми решил прелестные находки «Зонтиков» развить в больших масштабах, и уже от одного этого всё изменилось. Наивность, повторенная дважды, рискует показаться глупостью. То, что было так обаятельно и оригинально в «Шербурских зонтиках» — их простодушная лирика, речитативы, смелые краски раскрашенной природы и, наконец, пленительные мелодии, которые вели за собой драматургию фильма, музыкально-цветовую по природе — всё исчезло. Милый, провинциальный городок Шербур превратился в какой-то огромный стадион, который условно назван городом Рошфором. Мне кажется, произошла попытка американизировать жанр, посоревноваться с «Вестсайдской историей», сделать ее французский, провинциальный вариант. К сожалению, вариант получился, действительно провинциальным» (Бачелис, 1967).

Бесспорно, главной западной мелодрамой в советском кинопрокате 1960-х был фильм Клода Лелуша «Мужчина и женщина» (Un homme et une femme. Франция, 1966), также, как и «Шербурские зонтики», получивший Золотую пальмовую ветвь Каннского фестиваля.

Театровед и киновед Т. Бачелис, на наш взгляд, точно и художественно изысканно писала на страницах «Советского экрана», что фильм «Мужчина и женщина» «наполнен влюбленностью в жизнь, в красоту, иногда недоговоренную, в поэзию, иногда грустную. ... Лелуш испытывает и вызывает эстетическое наслаждение. Сам себе оператор, Лелуш сочетает цвет мира и его бесцветность, сероватые туманы в особых ритмах, как живописец. Так когда-то творил на заре французского кинематографа Виго. ... А дождь все время хлещет в стекло, и два лица всё время рядом, и воспоминания обоих проносятся перед нами. Вспыхивает огненным шаром солнце, всё затоплено оранжевостью света. Любовь, объятия, закрытые глаза женщины, затылок мужчины – пожарный цвет этих кадров любви и близости побеждает всё заранее: и цвет воспоминаний Анны, и туман ночной дороги, и гарь вокзала, даль моря, размах заката, холодного пляжа, риск автогонок... Счастье должно обязательно победить прошлое, вставшее между двумя людьми. Любовная элегия фильма Лелуша тонка, как тонки и важны отношения двух людей. Но все-таки главное в фильме – живопись, отлично согласованная с той хрупкой силой тяготения, которое и есть самое неповторимое во встрече и любви. ... Лелуш живописует светом. У него прозрачность и туман, мягкость и нескрываемая нежность художника простоудушно, доверчиво и беззаветно влюблены в то, что он видит. А видит он красоту воздуха, прозрачность света, объятия рук, судьбы скрещенья...» (Бачелис, 1967).

Несмотря на то, что кинокритик И. Рубанова (1933-2024) отнеслась к фильму строже, она также отметила достоинства этой поэтической мелодрамы: «Ни жизненный материал, легший в основу картины, ни его толкование не отличаются новизной и не несут открытия. Пожалуй, а них есть даже привкус литературщины: такие лирические истории со счастливой развязкой нередко попадают в расхожей беллетристике. Всё решило исполнение. То, как фильм снят, и то, и как он сыгран. Пойдите и убедитесь сами, что работа Анок Эме здесь — сложнейшая партитура чувств, подсказанных опытом, мастерством и светлым вдохновением. Чарующая скромность, запретная тоска о счастье, робкая надежда и меланхолическое безверие — это Анна Готье, как ее сочинила и сыграла актриса Её роль — мелодия, пропетая чистым и верным голосом. В этой мелодии — рождение чувства, несмелого, неумолимого, нежного, чуть горького, подлинного, горячего, чувства, какого не дано испытать заурядным натурам, а заурядным актерам не дано выразить» (Рубанова, 1968).

Главную роль в следующей картине Клода Лелуша – мелодраме «Жить, чтобы жить» (*Live for Life / Vivre pour vivre / Vivere per vivere*. Франция-Италия, 1967) сыграл Ив Монтан (1921-1991), и в 1968 году, буквально накануне ввода советских войск в Чехословакию, «Советский экран» успел опубликовать рецензию на этот фильм: «И снова о любви. Не успел выйти на наш прокат поразительный своим целомудрием и красотой фильм Клода Лелуша «Мужчина и женщина», а режиссер уже закончил работу над своеобразием продолжением этой истории чувства — фильмом «Жить, чтобы жить». ... Снова любовь, только не начало её, а конец, мучительная агония, медленная и томительная. Равнодушие, крохотные интрижки на стороне. Наконец, новая любовь — к молоденькой американке, снова обманы, разрыв, возвращение в лоно семьи. Снова пастельные краски, виртуозная камера, элегантный монтаж. Снова блистательные актеры Ив Монтан и Анни Жирардо» (Жить..., 1968: 18).

Правда, далее анонимный автор рецензии обратил внимание читателей журнала на недостатки этой картины, так как «непоследовательность приводит и к стилистическому разнообразию: камерные лирические сцены в знакомой нам «лелушевой» манере мирно соседствуют с эпизодами чисто зрелищными... И в коночном счете название картины оказывается свидетельством конформизма. И слабости человека, которому не справиться с хаосом внутри себя, а не то что в окружающем мире. Свидетельством того, что раскрыть средствами искусства психологию современного человека — задача слишком трудная, даже для такого талантливого художника, как Клод Лелуш, если он не в состоянии сформулировать свою ясную и определяющую общественную позицию в нашем меняющемся мире» (Жить..., 1968: 18). Напомним, что в 1968 году фильм «Жить, чтобы жить» был куплен для проката в СССР, однако из-за поддержки Ивом Монтаном «пражской весны» был положен «на полку» и вышел на советские экраны только спустя несколько лет.

К французским и итальянским комедиям и прочим развлекательным лентам,

добравшимся до советского кинопроката, рецензенты «Советского экрана» часто подходили с максимальной строгостью, заботливо предупреждая читателей, что «большинство из этих картин не принадлежит к числу лучших произведений киноискусства... В буржуазном кино существует тенденция превратить фильм в развлекательное зрелище, приятное для глаз и необременительное для ума» (Божович, 1962: 18-20).

В то время, как десятки миллионов советских зрителей хохотали на сеансах комедии Кристиана-Жака «Бабетта идет на войну» (*Babette Goes to War / Babette s'en va-t-en guerre*. Франция, 1959), журнал «Советский экран» утверждал, что «в фильме Бабетта – пустое место. ... Потеряв народную основу центрального образа, Кристиан-Жак как будто утратил лучшие черты своего комедийного дара. Его легкость начинает граничить с легковесностью, непринужденность с небрежностью, остроумие с легкомыслием, веселье с пошлостью. Всё это коробит, начиная с первых же кадров, рисующих «славное бегство» из Франции обитательниц публичного дома, не желавших стать бесплатной добычей неприятеля» (Владимиров, 1960).

«Советский экран» не обошел критикой и пародийную приключенческую комедию про Фантомаса. М. Кузнецов (1914-1980) с одной стороны, справедливо отмечал, что «авторы смеются над фильмами ужасов, над всякими там суперменами и прочей мурой. Тут есть сцены по-настоящему смешные и занятные. Улыбка не раз спасает авторов...», но, с другой стороны, критик скептически подчеркивал, что «не раз и не два улыбка оказывается неким «пропуском» в примитивный мир заурядного детектива, куда создатели картины погружаются настолько «с головой», что уже не знаешь, что же тут всерьез – пародия или сам Фантомас? Жанр пародии требует полной меры ума, изящества, остроумия, наконец, цели, ради которой создается пародия... Ладно, согласимся, что «Фантомас» – пародия. Но, увы – не первого (быть может, даже и не второго) сорта» (Кузнецов, 1965: 16-17).

В подобном ключе Т. Бачелис характеризовала вторую серию этой трилогии – пародийную комедию «Фантомас разбушевался» (*Fantômas se déchaîne / Fantomas minaccia il mondo*. Франция-Италия, 1965): «Откровенно коммерческое предприятие, использующее принаряженную фантастику сюжета даже не без некоторой доли шаловливой иронии; она-то и помогает самому высоколобому зрителю досмотреть до конца все вздорные ситуации этого, скажем прямо, хоть и самого низкопробного, но совершенно безобидного жанра «маскультуры». ... Фильм Юнебеля свою коммерческую природу не скрывает и многозначительных длиннот не устраивает. Это не значит, что он хорош, конечно. Смесь гиньоля с фарсом натужна. И от натуги не спасает ни великолепная «гипнотическая» пластика Жана Марэ, ни великолепная мимика Луи де Фюнеса» (Бачелис, 1967).

Правда, рецензия сценариста и кинокритика М. Блеймана (1904-1973) была более доброжелательной. В ней подчеркивалось, что «в «Фантомасе» все происходит удивительно несерьезно. Авторы фильма не скрывают своего иронического отношения и героям. Смешон Фантомас с его кровавыми глазами, глухим, медленным голосом и серо-зеленой маской. Смешон полицейский комиссар Жюв, суетливый и глупый, все время попадающий впросак. Авторы фильма и актеры – Жан Марэ, играющий одновременно и Фантомаса и преследующего его журналиста Фандора, и Луи де Фюнес, играющий комиссара Жюва, – не скрывают того, что они высмеивают, пародируют своих героев и их «героические» поступки. ... В «Фантомасе» высмеивание, пародирование совершенно сознательны. Авторы фильма смеются и над своими героями и над тем зрителем, который захочет воспринять всерьез умопомрачительные приключения Фантомаса и комиссаре Жюва. Нелепость характеров задана. Адский смех Фантомаса, которым он празднует свои победы над противниками, вызывает улыбку зрителя. Вздорность великого сыщика комиссара Жюва подчеркивается и в ситуациях, и в характере актера. Актеры с уморительным серьезностью разыгрывают свои роли, а они только подчеркивают комизм. Пародийность замысла сказывается, между прочим, и в том, что в фильме о Фантомасе основное внимание его авторов отдано не столько мрачному и inferнальному преступнику, сколько глупому смешному комиссару Жюву, которого с подлинным блеском играет Луи де Фюнес... Фильм, который должен был быть жестоким и кровавым, становится откровенно смешным. ... «Фантомас» должен был стать

«фильмом-противоядием». Он должен был смехом сражаться с пошлостью западных детективов, порожденных «агентом 007». Высмеянный герой перестает быть героем. Высмеянные приключения перестают волновать. Можно воспитывать вкусы, утверждая хорошие образцы. Можно достичь того же эффекта, высмеивая образцы дурные. Авторы «Фантомаса» хотели пойти по второму пути, и я не сомневаюсь в их добрых намерениях» (Блейман, 1967).

Справедливо похвалив фильм за пародийность, М. Блейман далее переходил к назидательной части рецензии: «Авторы временами теряют чувство меры. Тогда эффектные ситуации становятся самоцелью. В таких эпизодах потеряна пародийная задача, исчезает сатирическая, веселая злость. И фильм становится однообразным и скучным. Грань между пародией, между высмеиванием и серьезным, я бы сказал, увлеченным отношением и событиями и героем определена о фильме неточно. И тогда на экране возникает пошлость и безвкусица. В этом двойственность, противоречивость фильма. ... замысел авторов «Фантомаса», увы, не всегда выражен точно. И тогда вздорные приключения зловещего преступника и глупого сыщика воспринимаются всерьез. Больше того – неискушенному зрителю они могут понравиться своей легкостью. А это уже совсем скверно» (Блейман, 1967).

Впрочем, некоторые французские и итальянские комедии по причине их «общественной значимости» и «сатиры по отношению к буржуазному строю», получали у рецензентов «Советского экрана» куда более высокие оценки.

К примеру, киновед В. Колодяжная (1911-2003) весьма позитивно писала о таких комедиях, как «Скандал в Клошмерле» (*Clochemerle*. Франция, 1947), «Господин Такси» (*Monsieur Taxi*. Франция, 1952), «Фанфан-Тюльпан» (*Fanfan la Tulipe*. Франция-Италия, 1951) и «Полицейские и воры» (*Guardie e ladri*. Италия, 1951) (Колодяжная, 1958: 13).

К примеру, она отмечала, что «одна из лучших итальянских неореалистических кинокомедий «Полицейские и воры» режиссеров Стено и Моничелли остроумно разоблачает уродства капиталистического общества» (Колодяжная, 1958: 13), а в комедии «Скандал в Клошмерле» «скандал, разгоревшийся в провинциальном городке Клошмерле из-за постройки общественной уборной, раскрывает подлинную сущность богатых и «почтенных» людей — торговцев военных, чиновников. Разврат, тупость, ложь, ханжество и демагогии героев хорошо отображены в сатирическом зеркале комедии. Недаром прежде чем фильм был выпущен, его показали высшим властям Франции, и они обсуждали вопрос об «опасных» моментах фильма, начиная от чересчур длительного пребывания министра сельского хозяйства в общественной уборной» (Колодяжная, 1958: 13).

Общий вывод В. Колодяжной был четко идеологически выдержан: «Зарубежные кинокомедии, появляющиеся на наших экранах, чрезвычайно разнообразны по своим видам, темам и творческой манере авторов. В них можно встретить изображение самых различных явлений жизни. С разной силой и глубиной и в разной форме они критикуют отрицательные явления действительности и служат утверждению лучшего в человеке» (Колодяжная, 1958: 13).

Аналогичный подход в оценке комедии «Закон есть закон» (*La Loi c'est la loi / La Legge è legge*. Франция-Италия, 1958) использовал и кинокритик Ю. Шер: «Встреча с творчеством Кристиан-Жака в фильме «Закон есть закон» — приятная встреча. Улыбка появляется на устах зрителя буквально с первого кадра и за улыбкой рождается чувство глубокой симпатии к героям фильма — маленьким, рядовым людям, жертвам нелепых, формально применяемых законов. Законы высмеяны зло, обстоятельно, остроумно. В каждом сюжетном повороте, в каждом злоключении... авторы фильма обнажают все новые и новые косные стороны бюрократического законодательства» (Шер, 1960: 15).

Весьма положительно «Советский экран» оценил и комедии Жака Тати: «Смешное заставляет думать. Смешное заставляет иногда ненавидеть. Но при всем том — и это главное — смешное тут смешит. И очень» (Соловьева, 1962).

О приключенческих фильмах, снятых во Франции и Италии, «Советский экран» писал реже. Так М. Кузнецов довольно благосклонно отнесся к «Трем мушкетерам» (*Les Trois mousquetaires*. Франция-Италия, 1961) Бернара Бордери: «Сказать что-либо новое при очередной экранизации романа Дюма — задача огромной трудности... [Режиссер] не слишком почтителен и роману, он позволяет себе слегка поозорничать. Ибо

художественная задача картины — создать смешную игру-представление. А роман лишь повод для этого. В этой иронии, шутке, насмешке — секрет обаяния фильма. ... в «Трех мушкетерах» феерическая динамика действия. Зрителю не дают ни одной минуты поскушать и даже просто поглазеть по сторонам. ... Но будем обольщаться — фильм совсем не вершина искусства. В нем нет выдающихся художественных открытий, хотя есть и маленькие достижения, о которых мы постарались рассказать. Но, право же, не претендуя на многое, он успешно справляется с одной задачей — дает веселье» (Кузнецов, 1962).

Спагетти-вестерн «Золотая пуля» (El Quien sabe? Италия, 1966) Дамиано Дамиани получил в «Советском экране» еще более позитивную оценку, на сей раз с упором на политическую значимость ленты: «Вот и еще один фильм «по мотивам» мексиканской революции — «Золотая пуля» — вышел на экраны. На сей раз итальянский. Снова выстрелы и скачки. Снова подражание и прямые цитаты из хрестоматийной «Вива Вилья!». Снова стремление поразить нас таинственностью сюжета. И, несмотря на профессиональную режиссуру и сильных актеров, быть бы этому фильму типичным стандартным вестерном, если бы не одно обстоятельство. ... Живой наемный убийца, почувствовавший привязанность к товарищу по похождениям, по-своему понимающий «законы чести» (пусть даже это законы дележки!), бескорыстно пунктуальный, уважающий в себе превыше всего это бескорыстие, — вот кого на прощание показывает нам фильм. Послушайте, ведь и у убийц, наверное, бывают друзья! Вот что по-настоящему жутко... Так в вестерн входит совсем не присущая ему тема. Так начинает звучать трагедия. Так фильм о выстрелах и скачках становится исследованием и повествованием о самом мерзком явлении на земле — о наемном убийце. ... Да, парень настоящий. И его настоящие, а не киношные потомки удирали с железнодорожной насыпи в Далласе, направляли оптические прицелы на балкон, где в последний раз стоял Мартин Лютер Кинг, презентовали игрушку-пистолетик убийце Сирхан Сирхану... Я не знаю, замысливали ли постановщики итальянского вестерна на мексиканские темы рассказать нам что-либо об американском образе жизни. Но они рассказали достаточно» (Орлов, 1968: 17).

А вот пеплум «Подвиги Геракла» (Labors of Hercules / Le Fatiche di Ercole. Италия-Испания, 1958) в «Советском экране» был язвительно, но с явным перебором требовательной серьезности разгромлен: «Есть приключения. Есть темп и ритм. Есть неплохие натурные съемки. Есть даже натуральные развалины, и горы, и море. ... И тут мы постепенно понимаем, что никаких греков перед нами нет, что древние характеры авторы фильма подстрогали под нынешние мерки, а вернее — схемы. Герой-супермен без страха и упрека. Хорошенькая, верная и беззащитная героиня. Друзья героя — лихая компания молодцов, которые — переодень их соответственно — все так же будут биться, колоться и рубиться в любую эпоху... И тогда мы находим ответ на вопрос: для чего это сделано? ... с одной мыслью: как бы подогнуть и древнюю легенду, и эпоху, и ее характеры под примитивные понятия буржуазного кинорынка. Как бы половчее пропустить их в мясорубку, называемую машиной развлечений. ... Но разве когда-нибудь искусство ценилось, мерилось количеством денег да пестрых тряпок, на постановку отпущенных, да блеском имен, да уровнем чисто ремесленного профессионализма его создателей? Мерило искусства — мысль. А какая мысль в одинаковых боевиках с одинаковыми приключениями, одинаковой любовью, одинаковыми концами, даже одинаковыми раскосо-курносими мордашками героинь» (Орлов, 1966: 14-15).

Произведения так называемого «авторского кино» попадали в советский прокат эпохи «оттепели» довольно редко, но зато были представлены именами первого ряда: Ф. Феллини, М. Антониони. Фильмы Федерико Феллини, снятые им в 1950-е годы, в большинстве случаев в «Советском экране» получали высокую оценку.

Кинокритик В. Божович (1932-2021) считал, что фильм Ф. Феллини «Дорога» (The Road, La Strada. Италия, 1954) «знаменовал собой переломный момент в развитии послевоенного итальянского кино. Затем он триумфально прошел по экранам мира. ... Многие современные художники доказывают нам, как дважды два — четыре, что мир абсурден, жизнь бессмысленна, а удел человека — одиночество. Сейчас именно в произведениях такого направления нередко усматривают высшее выражение художественной зрелости и проницательности, а Феллини бросают упрек в наивности, сентиментальности и мелодраматизме. По сути дела, разногласия, касающиеся

стилистики и художественного вкуса, оказываются в данном случае выражением спора о человеке, о его духовных ресурсах, о его способности противостоять мертвящему дыханию жестокого времени. Как ни горек фильм Феллини, от него не веет безнадежностью. Ибо художник верит в человека, в его нравственное начало, которое сильнее жестокости и цинизма несправедливо устроенного мира» (Божович, 1967: 14-15).

Режиссер Г. Козинцев (1905-1973) написал о «Ночах Кабирии» (*Nights of Cabiria / Le Notti di Cabiria*. Италия-Франция, 1957) нечто вроде оды в прозе: «Напоминание о действительности, о грязных улицах римских окраин, где ютится порок, где ужас социального неравенства превращает людей в полуживотных. Джульетта Магина заставляет поверить в то, что эти исковерканные существа в иных общественных условиях были бы людьми в прекрасном смысле этого слова. Актрисе свойственна смелость приемов игры. Она не боится преувеличений, резкого столкновения контрастов. И в то же время ее Кабирия искренна, непосредственна, трогательна» (Козинцев, 1959: 4).

Кинокритик С. Токаревич поначалу соглашался с мнением Г. Козинцева: «Трудно представить себе человека, которого фильм «Ночи Кабирии» оставил бы равнодушным. Зрители выходят из зала потрясенными страшной жизнью маленькой Кабирии, о которой с таким покоряющим талантом рассказывает режиссер Федерико Феллини. И все поголовно оказываются во власти своеобразного и совершенно неотразимого обаяния исполнительницы роли Кабирии – актрисы Джульетты Магины» (Токаревич, 1960: 14). Однако, далее С. Токаревич пошел в идеологическую атаку на выдающегося итальянского режиссера, сообщая читателям «Советского экрана», что у Феллини «религиозное мировоззрение... сочеталось с откровенным декадентством. Феллини-художник насыщает свои произведения обостренными до жестокости видением окружающей его действительности. Феллини-декадент отбирает из этой действительности всё самое болезненное, самое уродливое. Патология в его произведениях сплошь и рядом заменяет психологию, а насилие – любовь. Особенно характерна его специфически декадентская мания постоянной исповеди, его стремление показывать весьма неприглядное нутро своих героев, внутренне отождествляя себя с ними...

Феллини-католик, нарисовав трагическую картину современности, находит выход лишь в религиозном чуде. Своими фильмами он пытается сказать: «Обрати свой взгляд к богу – и ты узришь чудо и обретешь искупление». ... Но ведь давно известно, что в чуде ищет выхода лишь тот, кто не верит в человека, в его здоровое начало, в его душевные силы. Увязывается ли это неверие с христианской любовью к ближнему, с верой в него как в подобие божие? ... И хотя Феллини считал, что с улыбкой Кабирии «родился не только финал, родилась идея, одухотворяющая весь фильм», – эта его идея пришла в такое противоречие со всем содержанием фильма, что финал не может восприниматься иначе как искусственно приклеенная концовка. Увиденное в жизни, правдиво и талантливо изображенное на экране убило надуманную идею» (Токаревич, 1960: 14-15).

Кинокритик В. Божович, столь высоко оценивший творчество Ф. Феллини, довольно догматично подошел к трактовке творчества другого выдающегося итальянского режиссера – М. Антониони. Вот что В. Божович писал о шедевре М. Антониони «Затмение» (*The Eclipse / L'Elisse / L'Éclipse*. Италия-Франция, 1961): «Затмение» часто рассматривают как завершение трилогии, созданной итальянским режиссером Антониони в конце 50-х годов. Две первые части – «Приключение» и «Ночь». Сквозная тема всех этих произведений – одиночество, разобщенность людей, угасание чувств – получила в «Затмении» наиболее отчетливое, наглядное, почти иллюстративное выражение. ... Антониони привлекают моменты пустоты, которые можно охарактеризовать лишь негативно, – моменты, когда нет ни любви, ни злобы, ни надежды, ни отчаяния, только вялое и безысходное томление. О его героях можно сказать, что отчаяние и боль были бы для них благодеянием. Но их души размагничены, их чувства атрофировались, их воля умерла. Режиссер далек от того, чтобы видеть в душевном состоянии своих героев простой психологический казус или результат нравственного вырождения узкой социальной группы. Нет, для него речь идет о знамени времени, о симптомах всеобщего духовного кризиса общества. Антониони – автор одной темы, и он убежден, что эта тема имеет всеобщее значение. Потому-то он и не устает варьировать ее из фильма в фильм.

В чем же причина кризиса? Антониони разрабатывает слишком давнюю, слишком

традиционную для современного искусства «жилу», чтобы долго задерживаться на этом... Во всех зрелых фильмах Антониони повторяется одно и то же: событию не дано оформиться; едва наметившись, оно распадается, растворяется, уходит в песок. Темам и мотивам Антониони, его мироощущению соответствует и стиль его фильмов, их отточенное и холодное исполнение. ... Миру, в котором угасли человеческие чувства и обесценились все нравственные ценности, он может противопоставить только свою профессиональную добросовестность, свое безукоризненное мастерство.

Часто говорят, что искусство Антониони трагично. Мне трудно с этим согласиться. Ведь подлинная трагедия предполагает высокий накал чувств, грозное, порой катастрофическое столкновение могучих сил, напряжение, борьбу. Трагическим может быть только искусство, отражающее мир в движении, в борьбе противоречий, — и только оно может помочь подняться над гнетущим однообразием буден, или, как говорил Глеб Успенский, «выпрямить» человека» (Божович, 1966: 17-18).

Мнения рецензентов «Советского экрана» о западногерманских и австрийских фильмах, демонстрировавшихся в советском прокате

Первые западногерманские фильмы, появившиеся в советском кинопрокате — «Крысы» (Die Ratten. ФРГ, 1955) и «Перед заходом солнца» (Before Sundown / Vor Sonnenuntergang. ФРГ, 1956) и др. были встречены в «Советском экране» вполне позитивно. Анонимный рецензент журнала отмечал, например, что в «Крысах» зритель взволнованно следит за развитием событий, за интересными судьбами действующих лиц. В главной роли выступает одна из лучших современных немецких киноактрис — обаятельная и талантливая Мария Шелл. Образы, созданные ею на экране, покоряют лиричностью, глубоким драматизмом, сочетающимся с нежностью и предельной правдивостью» (Крысы, 1957: 5).

Киновед М. Туровская (1924-2019) подчеркивала значимость антивоенной и антинацистской тематики в драме «Тяжелая расплата» («Мост» / The Bridge / Die Brücke. Западный Берлин, 1959).

Журнал одобрял критику капиталистического общества в фильме «Девушка Розмари» (The Girl Rosemarie / The Das Mädchen Rosmarie. ФРГ, 1958): «Хотя в фильме чувствуется присутствие стандартных приемов, излишнее любопытство к интимным подробностям, и всего того, что характеризует манеру буржуазного киноискусства, «Девушка Розмари» сделала свое дело: разоблачила ореол нравственности хозяев страны» (Самойлов, 1959; Чудо..., 1966).

Примерно в таком же ключе оценивался и фильм «Мы — вундеркинды» (Wir Wunderkinder. ФРГ, 1958) (Орлов, 1960: 15).

Картина «Сила мундира» (Капитан из Кёпеника / The Captain from Köpenick / Der Hauptmann von Köpenick. ФРГ, 1956) в «Советском экране» получила неудовлетворительную оценку. Кинокритик А. Зоркий (1935-2006) подошел к нему, исходя из канонических классовых марксистско-ленинских позиций: «Кажется, авторы фильма «Сила мундира» — ультрасмелые люди. Устами Вилли Войгта они говорят: «У меня нет родины», а строчкой выше: «Я готов умереть за нее». В отчаянии герой фильма крадет в полиции только паспорт. Очевидно, это благонравие должно нас потрясти? Но нам ли, живущим в стране, народ которой отнял у помещиков и фабрикантов их власть и богатство, умиляться подвигом благонравия Вилли Войгта?» (Зоркий, 1960).

К откровенно развлекательным немецким и австрийским фильмам «Советский экран» относился также серьезно и идеологически строго. К примеру, о фильме «12 девушек и один мужчина» (Twelve Girls and One Man / Zwölf Mädchen und ein Mann. Австрия, 1959) в журнале можно прочесть следующее: «Мы не станем утверждать и того, что фильм вам покажется скучным. Нет, вы не раз улыбнетесь. Вам понравятся и красиво поставленные «лыжные» номера, и задорные музыкальные ритмы, и блистательное спортивное мастерство исполнителя главной роли. Но достаточно ли это для художественного произведения? ... в данном случае и это не спасает положения. Не радуется актерское мастерство исполнителей. ... Чисто развлекательные фильмы, которые становятся рекламой красивой, легкой, беззаботной жизни, входят составной частью в идеологическую пропаганду буржуазного мира. ... Возможно, эта картина и принесет доход прокатным организациям, Но кто подсчитает

моральные и эстетические убытки?» (Владимирский, 1960: 15).

Мнения рецензентов «Советского экрана» о скандинавских фильмах, демонстрировавшихся в советском прокате

Ведущим советским специалистом по скандинавскому (особенно – шведскому) кинематографу в 1960-х был В. Матусевич (1937-2009), который, кстати, в 1969 году эмигрировал на Запад и долгие годы работал на «Радио Свобода». Но до 1969 года публикации В. Матусевича на страницах «Советского экрана» не содержали даже намека на будущее «диссидентство».

Так, он писал о фильме «Легенда о беглеце» (Qivitoq. Дания, 1956), что «здесь гренландская экзотика — не самоцель, но органичный и необходимый фон, на котором разрешаются сложные и весьма актуальные идейные, этические проблемы. ... Создатели фильма на стороне тех, кто выбирает в жизни нелегкие, но честные пути, исполненные созидательного труда. С симпатией и уважением изображены коренные обитатели острова — эскимосы, отличное знание материала чувствуется в показе их быта. ... И хотя «Легенда о беглеце» с чисто кинематографической точки зрения не является шедевром, этот фильм — яркая строка той страницы истории датского кино, которая пишется сегодня. ... Датская кинематография последние годы находится отнюдь не в цветущем состоянии. Но этот фильм показал, что в ней растут творческие силы, способные создавать нечто большее, нежели пошловатые комедии, которые составляют подавляющую часть датской кинопродукции. (Матусевич, 1960: 14).

А о драме «Эльвира Мадиган» (Elvira Madigan, Швеция, 1967) В. Матусевич сочинил своего рода кинокритический гимн «Было радостно видеть победу искусства здорового, простого и насущного, как черный хлеб, произведения глубоко трагического, но одновременно мужественного и очищающего красотой. Было радостно сознавать, что именно такой фильм стал одним из самых выдающихся явлений о шведском кино последнего времени. Талантливый шведский режиссер Бу Видерберг, взяв за основу хрестоматийную историю любви и смерти аристократа и цирковой танцовщицы, творит пастораль, пронизанную мягкими лучами северного солнца. Здесь всё гармония, все дышит молодым, здоровым, целомудренным счастьем, всякому понятной и всякому доступной красотой естественного бытия. И в то же время издавна присущий шведскому кино мотив недолгой, заведомо обреченной летней идиллии дан в «Эльвире Мадиган» с леденящей трезвостью. ... С предельным лаконизмом и неумолимостью, с подлинной зрелостью социального мышления прослеживает Видерберг движение нравственного конфликта, трагическая кульминация которого возникает тогда, когда молча, глубоко в себе осознают герои три простые истины: любовь немыслима вне общества; такая любовь немыслима в таком обществе: без такой любви и в таком обществе им отныне не жить. ... Для Видерберга лиризм неотъемлем от рационального анализа социальной природы вещей; оттого логика художнического саморазвития привела сейчас режиссера и работе над фильмом о рабочей забастовке» (Матусевич, 1968).

Вполне позитивно «оттепельный» «Советский экран» откликнулся и на другие скандинавские фильмы, попавшие в советский кинопрокат: «Принцесса» (Prinsessan. Швеция, 1966) (Каринская, 1967: 13), «Дитте — дитя человеческое» (Ditte menneskebarn. Дания, 1946) (Дитте..., 1957: 6), «Моряк сходит на берег» (В этой шкуре моряк еще не бывал / Das haut einen seemann doch nicht um. Дания-ФРГ, 1958), «Красная мантия» (The Red Mantle / Hagbard and Signe Røde kappe / Den Den röda kappan. Дания-Исландия-Швеция, 1967) (Писаревский, 1967).

В частности, отмечалось, что в фильме «Моряк сходит на берег» (В этой шкуре моряк еще не бывал / Das haut einen seemann doch nicht um. Дания-ФРГ, 1958) «не всё... советский зритель воспринимает с одинаковым удовлетворением. Безусловно, кое-что покажется ему непривычным, чуждым, иногда наивным. Но у фильма есть и бесспорные достоинства. Вольно или невольно авторы фильма вскрывают отвратительные язвы капиталистического мира. И в маленькой Дании люди живут в трущобах. И здесь есть нищета, безработица, И здесь процветают проституция, контрабанда, тайная торговля наркотиками. И здесь надо за все дорого платить... Другим достоинством фильма является то, что действуют в нем в основном простые люди — матросы, кочегары, официанты кафе, служители гостиницы... Фильму с таким здоровым началом не вредят

элементы мелодрамы и сентиментальности. Они вполне уместны и органичны, в сюжете, связанном с ребенком. Больше того, эти черты во многом определяют и ход развития мысли произведения и образов его героев. Они не становятся утомительными, потому что весь фильм озарен веселым, светлым юмором» (Шабанов, 1960: 15).

Но, разумеется, наибольший интерес среди скандинавских фильмов, демонстрировавшихся в советском кинопрокате 1960-х, вызвала философская притча выдающегося шведского режиссера И. Бергмана «Земляничная поляна» (*Wild Strawberries / Smultronstället*. Швеция, 1957).

Литературовед и кинокритик Л. Аннинский (1934-2019) писал, что «Земляничная поляна» — «лучший фильм Бергмана... кристальная ясность, аналитизм формы в фильмах Бергмана лишь парадоксально оттеняют мучительную безысходность его раздумий. ... Что значит жить? ... Доктор Борг наделен гениальной способностью подниматься над временем: часы с сорванными стрелками — преследующий его кошмар. Он не мог вынести людей, их свинства, их животности. Он не хотел ни судить их, ни карать. Напротив, он даже лечил их от болезней. Но просто он не хотел жить, как они. И что же? Ингмара Бергмана называют религиозным художником. Вряд ли это справедливо. Во всяком случае, ему нечем заполнить религиозную бездну... Какой ужас, что бога нет, и мы одиноки! Это настроение современных западных атеистов вполне владеет Бергманом. Нет бога — значит, немислим духовный абсолют в этом бестолковом, свинском, низком мире. ... В мире, окружающем Ингмара Бергмана, нет разгадки, нет смысла и меры, нет святости. Бергман не знает выхода из этого духовного тупика; последние фильмы его, очень противоречивые, еще яснее свидетельствуют о бессилии защитить и оправдать человека. И даже в «Земляничной поляне» (а это лучший фильм Бергмана) ответа, в сущности, нет» (Аннинский, 1965: 16-17).

Мнения рецензентов «Советского экрана» о фильмах других западных стран, демонстрировавшихся в советском прокате

Основу западного репертуара кинопроката СССР эпохи «оттепели» составляли фильмы Франции и Италии, которые традиционно считались демократичнее остальных, особенно в свете их влиятельных в ту пору коммунистических партий (около двух миллионов членов компартии в Италии и более полумиллиона — во Франции). В советский прокат также попадали тщательно отобранные американские, британские, западногерманские и скандинавские ленты. Фильмы из других стран были гостями советских экранов значительно реже.

Как правило, испанские, греческие, финские картины получали у «Советского экрана» довольно теплый прием. Так о финской драме «Женщина Нискавуори / *Women of Niskavuori / Niskavuoren naiset*. Финляндия, 1958) писалось, что она способствует «улучшению взаимопонимания и укреплению дружбы между советским и финским народами» (Крымова, 1959: 12). И хотя фильм «Три зеркала» (*Three Mirrors / Tres Espelhos*. Португалия-Испания, 1947) — «типичный детектив, сюжет которого построен по голливудскому образцу», он «привлекает не сюжетом, а хорошей актерской игрой» (Три..., 1958: 4). И пусть в «Электре» (Пектра, Греция, 1962) «в экспрессивных, необычных ракурсах, в излишне пристальном любовании деталями есть известная эстетизация страдания, нищеты. Но не это все-таки главное в фильме М. Какояниса. За древней трагедией Электры встала на экране сегодняшняя Греция — прекрасная и печальная» (Галанов, 1964: 17).

Из испанских фильмов, демонстрировавшихся в советском кинопрокате, высокую оценку журнала получил остродраматический «Палач» (*The Executioner / El Verdugo / La Ballata del boia*. Испания-Италия, 1963) Луиса Берланги: «Его герой Хосе Луис — веселый, общительный парень, то, что называется славный малый. Только вот беда, он женился на дочери старого палача и должен унаследовать его должность, иначе семья не получит казенную квартиру. Хосе Луис не хочет быть палачом. Но квартира! Спокойно, весело и зло Берланга исследует психологию мещанина, скупаемого соблазнами и мучимого совестью. Да, этот добродушный парень дает себя уговорить, подписывает обязательство. ... Режиссер не забывает об обстоятельствах, но и не оправдывает, не жалеет человека, который им поддался. Он хорошо знает, что в человеческой истории куда меньше было убийц-энтузиастов, чем тех, которые «просто служили» (Ханютин, 1965: 14-15).

Следует отметить, что некоторые публикации киноведами в «Советском экране» 1960-х, выходили за рамки рецензий западных фильмов или фестивальных обзоров и носили научно-исследовательский характер в рамках специальности искусствоведения.

Можно привести в пример следующий фрагмент из рассуждений о детективном жанре в кино: «Детектив, десятилетиями вращающийся в кругу традиционнейших сюжетных схем и положений, чаще всего вызывает к себе ироническое отношение. Ему исправно вменяют в вину поверхностность, бесцельную мудреность загадок, неумение постичь сложность человеческой психологии. Но порой не замечают, что творческий поиск врывается и в этот жанр, как будто заколдованный в штампах и банальностях.

Конечно, поиск поиску рознь. Порой художники на Западе стремятся разрушить традиционную фабулу детектива расследования, когда сыщик (Шерлок Холмс, например) создавал для себя логически точную картину преступления. Но отход от штампа им видится в усложнении сюжета, в жонглировании немислимыми и до крайности нереальными обстоятельствами. Запутав ситуацию, авторы разрешают ее или с помощью нелепого, искусственного сюжетного поворота, или вытаскивают на свет божий «темные тайники человеческой души», уже вовсе не поддающиеся логической расшифровке. Но из подобных произведений исключается и то, что составляло истинную гуманистическую ценность классического детектива: утверждение всемогущества мыслящего человека. Кажется, что времена Шерлока Холмса давно прошли, и даже комиссар Мегрэ из современных романов Жоржа Сименона похож на добродушного пожилого господина эпохи последних газовых фонарей и первых автомобилей. На смену им пришел спортивного вида молодой человек с квадратной челюстью, разрешающий любую сложнейшую ситуацию с помощью кулаков и револьвера.

Другие художники, работающие в этом жанре, идут по иному пути: они стараются качественно изменить сам конфликт, на основе которого выстраивается детективная история. Во главу угла ставится уже не детективная загадка, а разрешаемые с ее помощью важные вопросы человеческого существования.

Герой произведения не обязательно является одной из сторон простейшего конфликта преступник — следователь, но вся сумма детективных обстоятельств служит индикатором, лакмусовой бумажкой, выявляющей истинную сущность героя. Не только события втягивают в свой ход человека и приводят к изменениям в его судьбе, но и человек активно влияет на их развитие. Эта сложная взаимосвязь обуславливает шаг вперед и от привычного уровня традиционного детектива, и от тех произведений, где приключения служат лишь фоном для разрешения искусственно привнесенной проблемы» (Дмитриев, Михалкович, 1964: 18-19).

Иногда журнал публиковал статьи, основным посылом которых был диалог с читателями с целью развития их художественного вкуса. Так, поэт и кинокритик В. Орлов (1929-1972) писал о типичной ситуации в спорах аудитории когда «горячие люди... всерьез бросаются друг на друга, и в сотый раз слышится: «Все вы мещане, если не понимаете «Брака по-итальянски!»», «К чему мне ваше высокое искусство, дайте попереживать на «Парижских тайнах!»..» (Орлов, 1966: 19). В. Орлов напоминал читателям журнала, что киновосприятие и дальнейшие выводы зрителей зависят от того, «чего человек сегодня ждет от картины. А он, между прочим, имеет право ждать того, чего он хочет. Не нужно забывать о простой истине: он потребитель. Да, да, потребитель, или, если хотите, покупатель — и ничего нет в этом стыдного или обидного для уважаемых кинематографических мэтров. Зритель идет в кино, за кино платит, и именно из его бесчисленных полтинников складываются миллионы кинематографических доходов. А покупатель имеет право требовать.

«Чего вы ждете от искусства?» — задаем вопрос мы, критики, и тут же сами спешим ответить на него. А наше мнение известно. Мы профессионалы и — да не обидится зритель — знаем больше и понимаем больше, потому что это наша специальность. Об этом забывают люди, пишущие в редакции, «поправляющие» критиков, часто с руганью, с оскорблениями, но сами вряд ли бы разрешившие критику учить их, как разливать сталь или прописывать микстуры. Мы, профессионалы, в принципе за искусство мысли. Наше мнение выношено, прямо скажу, выстрадано в результате долгого и упорного труда, просмотров, изучения и жизни, и книг, и документов, и зрительских отзывов, детальнейшего знакомства с живой работой студий, а главное — в результате нелегкого

воспитания собственного критического уровня. А сюда входит и стремление к бескомпромиссной идейности (иначе не были бы мы советскими критиками), и выработка собственных эстетических воззрений, и обязательно — собственной позиции (иначе мы не были бы критиками вообще).

Но вот когда мы начинаем безудержно приписывать свои — пусть квалифицированные — взгляды всей зрительской массе, это бывает и преждевременно и неверно. Мы отвечаем на вопрос, «чего вы ждете от искусства» своими словами, а огромное количество инакомыслящих остается объявить людьми эстетически отсталыми.

А инакомыслящие, естественно, обижаются. Инакомыслящие встают против нас, критиков, и наших сторонников — зрителей. ...

А зритель ждет от искусства разного. ... Можно искать в искусстве мыслей. Можно — и развлечения. А можно и потребовать: пусть мне будет смешно, — так я сегодня желаю. И такое бывает. Всему свое время» (Орлов, 1966: 19).

Далее В. Орлов переходил к «воспитательной части» своей статьи (с заметной долей идеологизации), где, по сути, опровергал свой же тезис о приемлемости разнообразия зрительских вкусов:

«Но в этом-то и наш счет к сегодняшним потребителям развлечений. А вернее, наше первое опасение. Не является ли для вас развлечение самодовлеющим? Всегда развлечение — и только развлечение? ... Вот тогда это плохо. Задумайтесь. Вы обкрадываете себя. Вы не хотите обращать внимания на излишне менторские статьи и читательские письма, вы сами хозяева своего свободного времени..., но все-таки ради своего же блага — задумайтесь...

Ибо произведения «ненастоящие» не так уж безобидны, какими они кажутся на первый взгляд. Они прививают людям свой, искаженный взгляд на жизнь, на человеческие отношения, свой дурной вкус. А от взглядов недалеко и до поступков. Воспитанные на поверхностных, сентиментально-слюнявых объяснениях героев иных киношных мелодрам, как вы сами будете относиться к людям? Как любить? Воспитанные на «силовых» методах разрешения конфликтов, не потеряете ли драгоценного дара — человечности?

Искусство действует по-разному — и прямо, и опосредствованно. Но оно действует — исподволь прививает мысли, оттенки в поведении и, главное, мировоззрение. А мировоззрение в иных мещанских буржуазных боевиках, которые попадают и на наши экраны, часто очень сомнительное. Не только не советское, но и не человеческое в том смысле, в котором мы привыкли его понимать. Это мировоззрение держится на двух «китах»: якобы общность всех людей (нет классов, нет ни капиталистов, ни рабочих) и якобы разъединенность каждого человека со своим соседом... Жить в таком волчьем мире с голубой отделочкой — нет, это уж вы извините! ...

Вот каковы наши тревоги — и, согласитесь, тревоги обоснованные. А вывод из всего все-таки будет неожиданный: искусство нужно разное. Разное, но обязательно несущее благородные мысли. Не воспитывающее поверхностности, равнодушия, пошлости в поведении и отношениях между людьми. Не искажающее картину жизни. ... Искусство нужно разное. Когда мы по-настоящему поймем это, тогда и исчезнут дискуссии вроде тех, о которых я упоминал вначале. Люди начнут уважать вкусы другого. И, может быть, поклонник Вайды или Креймера помирится с поклонником трюковой комедии при одном условии: оба они должны быть людьми мыслящими. Взаимопонимание не значит всеобщая терпимость. ...И вот когда мы научимся взаимному уважению, мы предъявим свой счет и к нашему кинематографу и к нашему прокату» (Орлов, 1966: 19).

Оценка западных фильмов, которые по тем или иным причинам не демонстрировались в советском кинопрокате

Мнения рецензентов «Советского экрана» об американских и британских фильмах, которые не шли в советском прокате

Подход редакции «Советского экрана» времен «оттепели» к западным фильмам, которые по тем или иным причинам не попадали в массовый советский кинопрокат, был аналогичен оценкам прокатного репертуара: хвалили фильмы за социальную направленность и критику буржуазного строя, антивоенную тематику, ругали за «безудержную» развлекательность и идеологическую враждебность.

Так, в статье «Советского экрана» отмечалось, что в фильме «Бонни и Клайд» (Bonnie and Clyde. США, 1967) «режиссеру Артуру Пенну удалось не только блестяще воссоздать атмосферу тридцатых годов — атмосферу депрессии и всеобщего кризиса идеалов, но и показать, как в этой обстановке двое молодых людей, не имея прочных моральных основ, не находя приложения своим силам, стремлению к романтике и приключениям, обращаются к преступлению как единственному выходу для своих страстей. ... Убийцы не патологические выродки, а обыкновенные люди, похожие на многих смотрящих на них зрителей. Люди, выросшие в определенной стране — в Соединенных Штатах Америки, морально искалеченные ее строем. ... Многие события... — и варварские бомбардировки во Вьетнаме, и подлое убийство Мартина Лютера Kinga, всколыхнувшее всю Америку, и многое другое — это подтверждают» (Влюбленные..., 1968).

Отмечалось также, что в «Планете обезьян» (Planet of the Apes. США, 1968) Франклин Шеффнер спорит «с американским образом жизни... Смотрите, словно бы говорит режиссер, вот что может случиться, если этот образ жизни охватит всю планету, если буржуазное общество пойдет все дальше по пути обезчелочения человека! ... Фильм Шеффнера, один из многих фильмов-предупреждений, созданных в последние годы на Западе. И пусть ни Годар в «Альфавиле» (Alphaville, Франция-Италия, 1965) ни Трюффо в «451 градусе по Фаренгейту» (Fahrenheit 451, Великобритания-Франция, 1966) ни Шеффнер о «Планете обезьян» (Planet of the Apes) не видят или не хотят видеть путей выхода, — их беспокойство, их озабоченность, их горечь и сатирический накал делают эти фантастические фильмы о будущем серьезным явлением искусства» (Филев, 1968).

Фильм «В душной ночи» (In the Heat of the Night. США, 1967) Нормана Джуисона в «Советском экране» превозносили за то, что он повествует, как в США «глубоко укоренился расизм, как прочны поколениями воспитанные представления о превосходстве одних людей над другими только по признаку цвета кожи. Тем контрастнее позиция авторов фильма, позиция, на которую встает сейчас всё больше и больше американцев. По существу, впервые в кино США показано, что умный и способный негр лучше глупых белых. Это признание — заметное явление не только в искусстве страны, где расовая проблема столь трагически выражена, но и в общественной ее жизни. ... Так постепенно, медленно, преодолевая многие и многие препятствия, прогрессивно мыслящие американские кинематографисты поднимают свой голос протеста против «душной ночи» расизма, окутывающей Америку» (Каринская, 1968: 12).

Высокую оценку в журнале получил и другой американский фильм на тему расизма — «Угадай, кто придет к обеду» (Guess Who's Coming to Dinner. США, 1967) С. Креймера, который был назван «яркой сатирой на американские нравы», где «драматические коллизии, как в зеркале отражают социальную пропасть между белым и черным населением Америки» (Гончарова, 1968).

Более того, известный актер Всеволод Санаев (1912-1996) поделился с читателями «Советского экрана» своими позитивными впечатлениями от нашумевшего фильма «Дикие ангелы» (The Wild Angels. США, 1966) Роджера Кормана: «Он рассказывает о «невинных», на первый взгляд, развлечениях молодых американцев, кончающихся оргиями, убийствами и появлением свастики на флагах. Главную роль с большим мастерством исполняет молодой актер Питер Фонда, сын одного из талантливейших актеров Америки, Генри Фонда. Остальные умело подобранные актеры играют свободно и искренне. Фильм предупреждает об опасности скользкого пути, который может привести американскую молодежь к фашизму, и я был удивлен и огорчен тем холодным приемом, какой был оказан этому социально значительному и нужному произведению, в то время как американскому же фильму «Чапхауа»..., повествующему о жизни наркомана, был присужден специальный приз жюри за музыкальное оформление и интересную операторскую работу» (Санаев, 1966: 17).

К слову, «Дикие ангелы» были даже закуплены для советского проката, но затем цензура его все-таки не пропустила, по-видимому, испугавшись «пропаганды насилия» и возможного негативного влияния ленты на «неустойчивую» молодежь.

Положительных оценок удостоились в «Советском экране» такие значительные произведения, как «Тропы славы» (Paths of Glory. США, 1957) (Шер, 1958), «2001: космическая Одиссея» (2001: A Space Odyssey. Великобритания-США, 1967) и «Атака

легкой бригады» (The Charge of the Light Brigade. Великобритания, 1968) (Хиббин, 1968: 13), «Холм» (The Hill. Великобритания, 1965), «Это случилось здесь» (It Happened Here. Великобритания, 1965) (Писаревский, 1965) и «Мост через реку Квай» (The Bridge on the River Kwai. Великобритания-США, 1957) (Кузнецов, 1965).

Тем не менее, одна из самых масштабных военных драм – «Самый длинный день» (The Longest Day / Le Jour le plus long. США-Франция, 1961) – была обвинена в «Советском экране» в неверной трактовке событий второй мировой войны: «Самый длинный день», несомненно, интересен как попытка силами игрового кино и в грандиозных масштабах воскресить исторический день 6 июня 1944 года, когда союзники высадились в Нормандии. Эпизоды выброски парашютистов, бой на побережье действительно впечатляют, но... Безумно слабы попытки передать внутренний мир солдат и офицеров, а, главное, сама война изображается как некий большого масштаба футбольный матч двух соперников – союзников и гитлеровцев. А цели войны? Была ли она спасением человечества от фашистской душегубки или только рыцарским турниром? Авторы «Самого длинного дня» пошли на поводу у откровенных политиканов, но в затхлой атмосфере «политиканства» истинному искусству не жить» (Кузнецов, 1965: 2-3).

Аналогичным образом были оценены в «Советском экране» и другие американские и британские ленты на тему второй мировой войны: «Роммель – лис пустыни» (The Desert Fox: The Story of Rommel. США, 1951), «Битва за Англию» (Битва за Британию) / Battle of Britain. Великобритания, 1969), «Битва в Арденнах (Battle of the Bulge. США, 1965) и др.: «Наша печать уже не раз сообщала о целой серии фальсификаторских «военных» фильмов англо-американского производства, стремящихся обелить и реабилитировать «подвиги» гитлеровских вояк в дни минувшей войны. Это началось ... американской картиной «Роммель – лис пустыни», это продолжается и сегодня, чему примером такая грандиозная по масштабам и лжи фальсификация истории, как картина «Самый длинный день» – о высадке англо-американских войск в Нормандии. Сейчас печально известный продюсер серии фильмов о шпионе Джеймсе Бонде Гарри Зальцман руководит съемками оголтело фальсификаторской картины «Битва за Англию». ... Печать ФРГ с восторгом пишет об этой картине, подчеркивая ее роль в реабилитации гитлеровского «люфтваффе». И это объяснимо: военные фашистского рейха давно мирно соседствуют в НАТО с представителями английской авиации. ... Таким образом, «Битва за Англию» станет для гитлеровских асов свидетельством их рыцарства и благородства. ... «Битва за Англию» побила рекорд лжи и клеветы на героев минувшей войны, рекорд возмущения и протестов прогрессивной печати Великобритании и ФРГ» (Лесовой, 1968: 12).

Следует отметить, что в «оттепельную» эпоху иногда даже не несущие очевидной идеологической опасности западные кинематографические эксперименты в «Советском экране» встречались крайне негативно.

Так, по поводу экспериментального голливудского фильма «Запах тайны» (Scent of Mystery. США, 1960) в журнале был опубликован фельетон под названием «Картины с запашком»: «Кажется, что только недавно кинокритик газеты «Нью-Йорк таймс» иронически писал об опытах нескольких кинопредпринимателей, которые, желая во что бы то ни стало добиться воздействия на зрителя, устроили кресла в зале так, что они то колебались, то начинали раскачиваться во время сеанса (таким образом, вне зависимости от качества картины зритель в буквальном смысле этого слова подпрыгивал на месте). И вот теперь эти ухищрения кажутся уже пройденным этапом. Американский продюсер Майкл Тодд-младший снял фильм «Запах тайны», в котором заголовок по крайней мере наполовину соответствует действительности. Наполовину в том смысле, что, хотя особой тайны нет, запах всё время присутствует в зале. Система «Смеловижн» (пахнущее изображение) представляет собой приспособление, при помощи которого в зал во время сеанса подаются по трубам различные запахи, соответствующие тому, что происходит на экране. В «Запахе тайны» зрители, заплатив за билет три с половиной доллара, имеют возможность вдыхать запах яблок, вина, табака, гуталина, чеснока и роз, не говоря уже о более распространенных ароматах. ... Если верить американскому журналу «Тайм» (а в данном случае мы склонны ему верить), большинство посетителей, выйдя из кино, единогласно решают, что лучший запах на свете – это запах свежего воздуха. ... Остается добавить, что система «Смеловижн» открывает перед американским кино самые широкие

перспективы. Предстаньте себе, как легко теперь будет делать мелодрамы. Пустите по системе немного слезоточивого газа — и рыдания зрителей гарантированы. С небольшой дозой веселящего газа даже фильм о размножении лягушек можно превратить в комедию» (Юрьев, 1960: 20).

Статья главы «Мосфильма» В. Сурина (1906-1994) дает полное представление о том, как во времена «оттепели» было принято освещать репертуар западных кинофестивалей: «Фестивальный экран столкнул два рода произведений: те, что воспевают человека и его силу, проникнуты вниманием к его положению в мире и к тончайшим движениям его души, посвящены острым социальным темам, поднимают важные общественные проблемы, и те, лейтмотивом которых стали пессимизм и безысходность, в которых отсутствие больших тем и смелых идей подменяется экзотикой, смакованием человеческих пороков. Казалось бы, ужасы, мерзости, низменные страсти, составляющие основу сотен западных картин, должны были остаться за пределами фестивального экрана, куда приглашается все самое лучшее и высокое. К сожалению, это не так. Сам древнегреческий бог любви Эрос покраснел бы от стыда за эту разнузданную порнографию, которая воцарилась в мировом кино и сумела проникнуть в Канн» (Сурин, 1967: 15).

В аналогичном духе писал о Каннском фестивале и Б. Галанов: «Как же много было в Канне фильмов безнадежно-пессимистических, проникнутых неверием в человека, в его силы и возможности» (Галанов, 1963: 16). Примерно такой же была и анонимная «редакционная статья»: «здесь было немало откровенно реакционных картин, чуждых правде жизни и гуманизму, проникнутых безысходностью и мраком, картин, содержание которых сводилось к изображению кровавых драм и постельных историй» (Канн..., 1963).

Вот что, например, писал о фильме «Коллекционер» (The Collector. США-Великобритания, 1964) Уильяма Уайлера тогдашний главный редактор «Советского экран» Д. Писаревский: «Рассказ о душевнобольном юноше, маньяке, заманивающим в подвал своего дома молодых девушек и там, в заточении, стремящемся добиться их любви, отдает откровенным гиньолом. И что толку, что фильм профессионально и ловко поставлен, что в нем заняты хорошие актеры: искусство здесь отдано на потребу самых невзыскательных вкусов, в угоду коммерческим целям» (Писаревский, 1965: 16-19).

Даже о шедевре М. Антониони «Блоу-ап» (Blowup. Великобритания-Италия, 1967), завоевавшем Золотую пальмовую ветвь на Каннском фестивале, в «Советском экране» писали с большой ложкой дегтя: «Если вы хотите жить в этом обществе спокойно, как бы говорит Антониони, будьте равнодушны, скользите по поверхности событий, не пытайтесь проникнуть в их сущность. Проблематика картины, ее драматургическая структура, изобразительная сторона представляют значительный интерес. Но я хочу сказать и о том, что меня огорчило в этом фильме. Антониони отдал дань моде — смакованию сексуальных сцен. Западные критики называли «Крупным планом» лучшей работой Антониони. Я не согласен с этим» (Сурин, 1967: 14).

Мнения рецензентов «Советского экрана» о французских и итальянских фильмах, которые не шли в советском прокате

На начальном этапе своего «перезапуска» во второй половине 1950-х «Советский экран» нередко прибегал к услугам западных киноведов социалистической или коммунистической ориентации. В этом смысле французский киновед, член коммунистической партии Жорж Садуль (Georges Sadoul) (1904-1967) был практически идеальной фигурой.

Например, в статье Ж. Садуля о французском кино, опубликованной на страницах «Советского экрана» в 1959 году, положительно оценивались фильмы «Обманщики» (The Cheaters / Youthful Sinners / Les Tricheurs / Peccatori in blue jeans. Франция-Италия, 1958) и «Жизнь» / One Life / Une vie (Франция-Италия, 1958) (Садуль, 1958).

В своей своего рода программной статье под названием «Реализм и мировое киноискусство» Ж. Садуль писал, что «существует киноискусство, показывающее жизнь, социальную действительность. И существует также кино «белых телефонов». ... «Белые телефоны» почти не встречаются в обычной жизни, но они были, да и сейчас еще остаются обязательным реквизитом плохих фильмов, в которых господа во фраках и дамы в вечерних туалетах в роскошных салонах, окруженные толпой горничных и лакеев,

обсуждают сердечные проблемы... Иногда это выглядит комично, иногда драматично, а в общем остается ложным, вымышленным миром, не имеющим ничего общего с действительностью. Во Франции, да и в других странах Запада киноискусство для миллионов людей, реально отражающее надежды и чаяния масс, находится в постоянной борьбе с кинематографом «белых телефонов», то есть с фильмами, финансируемыми миллионерами, стремящимися использовать экран как средство наживы, средство вредной пропаганды, одурманивания народа. В этой борьбе лучшие кинематографисты хотя и не всегда, но одерживают победы» (Садуль, 1959: 12).

Далее Ж. Садуль хвалил такие значительные в художественном отношении фильмы, как «Хиросима, любовь моя» (*Hiroshima, My Love / Hiroshima mon amour*. Франция-Япония, 1958), «Любовники» (*The Lovers / Les Amants*. Франция, 1958), «Красавчик Серж» (*Le Beau Serge*. Франция, 1958) и «Кузены» (*Les Cousins*. Франция, 1959).

Было отмечено, что в драме «Хиросима, любовь моя» Ален Рене «с ненавистью выступает против войны, против массовых убийств с помощью атомной бомбы, против расизма пустившего такие глубокие корни»... В «Любовниках» Луи Малля «некоторые сцены шокируют, но следует признать, что в других эпизодах режиссер сатирически изобразил нравы крупной буржуазии». И хотя «Кузены» Клода Шаброля не лишены «недостатков, но это вполне реалистическое произведение, обладающее неоспоримыми достоинствами, как и первый фильм этого режиссера «Прекрасный Серж» (Садуль, 1959: 13).

Такое же доверие в эпоху «оттепели» вызывал у редакции «Советского экрана» другой известный французский кинокритик – член коммунистической партии Франции Марсель Мартен (*Marcel Martin*), который рассказал читателям журнале о французской «новой волне» (Мартен, 1961).

С мнением Ж. Садуля по поводу фильма «Обманщики» (*The Cheaters / Youthful Sinners / Les Tricheurs / Peccatori in blue jeans*. Франция-Италия, 1958) был полностью согласен советский кинокритик и переводчик А. Брагинский (1920-2016). Он считал, что показав «драму современной молодежи, заострив внимание на ней как на национальном бедствии, Марсель Карне совершил, очевидно, с точки зрения некоторых ретивых защитников буржуазного строя, оскорбление патриотизма французов. ... Марсель Карне выступает в «Обманщиках» не только прокурором. Он сделал свой фильм с огромной душевной болью за судьбы подрастающего поколения» (Брагинский, 1959).

Чуть позже тот же А. Брагинский (ведь это только после «парижского мая» Жан-Люк Годар стал считаться одним из врагов СССР) похвалил драму «Маленький солдат» (*Le Petit soldat*. Франция, 1960): «Это история дезертира французской армии, действующей в Алжире. Герой фильма пытается лично для себя решить вопрос, кто прав и кто виноват в этой жестокой войне. Годар далек от того, чтобы до конца принять сторону алжирских патриотов. Но он выступает против войны, обличая жестокость колонизаторов. Тринадцатую голосами против шести цензурная комиссия потребовала... запрета фильма «Маленький солдат». Министр, обладающий правом поддерживать или отменять решения цензуры, согласился с мнением комиссии. По каким причинам? Да потому, что на экране показаны сцены пыток. Потому, что героем картины стал дезертир, ищущий правду. «В тот момент, когда вся французская молодежь, — говорится в коммюнике министерства информации, — призывается для прохождения военной службы в Алжире, нельзя поддержать попытку, противодействующую этому». С протестом против запрещения «Маленького солдата» выступили различные общественные и профессиональные организации. Борьба против произвола цензуры во Франции сливается сегодня с движением широких общественных кругов против продолжения войны в Алжире» (Брагинский, 1960: 17).

Весьма позитивно в «Советском экране» был оценен и другой фильм Годара – «Альфавиль» (*Alphaville*. Франция-Италия, 1965), представленный на Московском кинофестивале, но не закупленный для советского кинопроката. Кинокритик Ю. Ханютин (1929-1978) писал, что «угроза неофашизма воплощается французским режиссером Жан-Люком Годаром в мрачных образах тоталитарного государства Альфавиль. Альфавиль — город, где наука поставлена на службу разрушению, где завоевание внешних стран — главная задача, а расправа с инакомыслящими — железное правило. В этом мире бетонных стен, бесконечных коридоров и людей с пустыми глазами

слово «любовь» заменено словом «сладострастие», а понятие «совесть» вовсе не существует» (Ханютин, 1965: 14-15).

Антитоталитарную значимость фильма отмечала и киновед Е. Карцева (1928-2002), подчеркивая, что, хотя «Альфавиль» сделан в традициях научно-социальной фантастики, «это, однако, ни в коей мере не означало ухода от проблем нашего времени. Наоборот, своеобразие формы позволило взглянуть на эти проблемы шире и поставить их более остро. Обеспокоенный активизацией фашизма, тенденциями общественного развития, ведущими к диктатуре, французский режиссер, предостерегая, хотя и не всегда последовательно и четко по позиции, создал на экране прообраз авторитарного государства, из жизни которого вытравлены нормальные человеческие отношения» (Карцева, 1966: 19).

Значимость антивоенной тематики в фильме «317-й взвод» (317th Platoon / La 317e section. Франция-Испания-Камбоджа, 1965) была акцентирована в статье Д. Писаревского (1912-1990): «Мучительный путь отступающего через джунгли французского взвода, гибель его людей, жестокая драма солдат, вовлеченных в чуждую им авантюру, — все это вырастает в фильме в обличающее свидетельство против грязной войны. Пусть не во всех своих выводах автор достаточно смел и последователен, но материал его фильма, весь строй его образов подсказывают зрителям мысль: нельзя победить народ, сражающийся за свободу. И эта страничка недавней истории обрела злободневное звучание, осветив события, которые и сегодня происходят в тех же местах» (Писаревский, 1965).

Разумеется, «Советский экран» весьма сочувственно относился к тем западным фильмам, где положительными персонажами были революционеры «демократических взглядов». Так Ю. Ханютин восторженно писал о политической драме «Война окончена» (La Guerre est finie. Франция-Швеция, 1966) так: «Сценарист Хорхе Семпрун, режиссер Аллен Рене показывают своего героя в минуты тяжелого кризиса, но именно поэтому отчетливо видна его духовная цельность. Он не знает еще, как он будет бороться, но бороться он будет. Испанская война окончена, пришло новое поколение, изменились условия, но борьба продолжается. ... Главную роль в фильме играет Ив Монтан. Он постарел, ушел шарм баловня публики, появились горечь и усталость во взгляде. Сейчас Монтан чем-то неуловимо стал похож на Габена его зрелых лет. Та же скупость актерских средств, неожиданная смена ритмов, обаяние мужественности. А рядом с Монтаном — Ингрид Тулин. Хорошо известная по фильмам Бергмана актриса в этой картине обрела какую-то внутреннюю гармонию. Ее актерские дуэты с Монтаном, может быть, лучшее в фильме. Пожалуй, любовь еще не показывалась так, как в этом фильме. Так откровенно и так целомудренно. Так чувственно и так возвышенно. Вообще трудно определить стиль Рене в этом фильме. Может быть, это можно назвать поэтическим, просветленным реализмом. Его мысль сохранила сложность, объемность, а язык стал проще, выразительней. Эта картина требует интеллектуального напряжения, и она захватывает своей эмоциональной силой. Здесь и рождается тот синтез, который ищет современный кинематограф, синтез мысли и чувства, увлекающий зрителя и поднимающий его к вершинам большого искусства» (Ханютин, 1966: 15).

Можно предположить, что «Война окончена» вполне могла появиться и в советском кинопрокате, но в 1968 году в «черный список» западных деятелей культуры в СССР вошли и автор сценария фильм Х. Семпрун, и актер И. Монтан.

Логично, что драма Марио Моничелли «Товарищи» (The Organizer / Les Compagnis / I Samarades. Италия-Франция-Югославия, 1963) также удостоилась высокой оценки журнала, так как «в фильме глубоко и правдиво показано зарождение и развитие революционного сознания у итальянских рабочих» (Матвеев, 1964: 18).

Вместе с тем весьма позитивно была оценена в «Советском экране» и камерная психологическая драма «Мушетт» (Mouchette. Франция, 1967): «Робер Брессон. Его взгляд на мир жестко предопределен и тверд, его фильм «Мушетт» по мотивам романа Бернаноса — фильм страшный, удручающе-безысходный, полный отчаяния и особого, чисто брессоновского молчания. Произведение высокой правдивости, «Мушетт», быть может, и не поднимается в своей силе и глубине молчания до знаменитого шедевра Брессона «Приговоренный к смерти бежал», но потрясает не меньше. Здесь, в «Мушетт», молчание царствует, ибо весь мир — тюрьма. Одиночество человека абсолютно, быт чудовищен, жесток, пессимизм автора беспределен. Можно пессимизм этот не разделять.

Можно не любить Брессона, но цель его – показать незащищенность человека в условиях звериного существования – цель необходимая. В брессоновской картине мира нет ни бога, ни черта, ни «специальных» злодеев, а человеческое существо тем не менее затравлено. ... Страшная, неумолимая картина. Преступников вроде бы нет. А в то же время Брессон их видит, и мы их видим. Это равнодушие. Равнодушие к чужой нищете и беде, к мукам почти одичавшей души. Их равнодушие – главный источник горького пессимизма Брессона» (Бачелис, 1967).

На рубеже 1960-х рассказать читателям «Советского экрана» о современном киноискусстве Италии было доверено тогдашнему члену ЦК коммунистической партии Италии, главному редактору журнала «Контемпоранео» (Contemporaneo) Антонелло Тромбадори (1917-1993).

В своей статье А. Тромбадори утверждал, что «в 1959 году начался новый подъем итальянской кинематографии. Именно подъем, а не возрождение. Несмотря на яростные нападки цензуры, итальянская кинематография создала ряд фильмов, представляющих определенный художественный и общественный интерес. Но пока еще нельзя сказать, что условия работы режиссеров и их идеологические воззрения отвечают тем требованиям, которые могут гарантировать творческий расцвет итальянского кино. Цензура продолжает душить любую попытку итальянской кинематографии осмыслить общественные процессы. Политические взгляды многих из наиболее видных режиссеров и сценаристов по-прежнему весьма туманны. Они колеблются между субъективизмом, граничащим с мистикой, и иллюзорной надеждой на то, что все язвы, присущие современному буржуазному обществу, могут быть изжиты социал-демократическими реформами. Интересно отметить, однако, тот факт, что цензура выказывает враждебность даже в отношении весьма умеренной идеологической направленности» (Тромбадори, 1960: 10).

Однако, продолжал далее А. Тромбадори, «не следует, конечно, подходить с доктринерской меркой к оценке мировоззрения наиболее видных представителей итальянского кино. Некоторые из них, как известно, занимают передовые, социалистические позиции. Однако и другие, те, кто заведомо далек от марксистского мировоззрения, отнюдь не являются певцами тоски и одиночества, не выступают в ролях проповедников идей неокapитализма. Им присущи искреннее стремление к новому, страстный дух творческих поисков. В основе их творчества лежит проблема взаимоотношения между народом и искусством, между личными переживаниями и устройством общества. Таким образом, отнюдь не случайно то, что фильмы, которые послужат сейчас основанием для разговора о новом подъеме итальянского кино, привлекают к себе внимание, прежде всего, своей тематикой» (Тромбадори, 1960: 10).

Далее в статье был дан анализ таким значительным фильмам, как «Мировая война» (The Great War / La Grande Guerra. Италия-Франция, 1959), «Жестокое лето» (Estate violenta. Италия-Франция, 1959) и «Сладкая жизнь» (The Sweet Life / La Dolce vita. Италия-Франция, 1960).

А. Тромбадори отмечал, что в картине Марио Моничелли «Мировая война» «рассказывается история двух солдат, которые не хотят воевать и думают только о том, как бы вернуться домой живыми. Режиссер наделил этих персонажей комедийно-гротесковым характером, благодаря чему их малогероическое поведение не становится отталкивающим. ... Элементы комического, гротеска, патетики теснейшим образом переплетаются между собой, органично проникая в общую ткань повествования. И все же по окончании просмотра невольно думаешь о том, насколько выиграл бы этот фильм, если бы в нем была четко выявлена историко-социальная суть событий» (Тромбадори, 1960: 11).

Неоднозначную оценку получила у критика и драма Валерио Дзурлини «Жестокое лето»: «В картине показан моральный распад убогого провинциального буржуазного общества в годы фашизма. ... Любовь, возникшая между тридцатилетней вдовой морского офицера, героически погибшего на войне, и юношей — сыном нацистского главаря, — обречена на трагический исход бесчеловечностью фашистского режима. ... Фильм имеет много недостатков, хотя основные сцены отличаются яркостью и большой выразительной силой» (Тромбадори, 1960: 11).

Весьма положительную оценку у А. Тромбадори заслужила классическая ныне

«Сладкая жизнь» (The Sweet Life / La Dolce vita. Италия-Франция, 1960): «Зритель видит разгул богатства, разрушающего все моральные устои, видит духовное убожество, тупость, и безграничную скуку представителей высшей буржуазии и аристократии. ... С точки зрения режиссерского и актерского мастерства картина... является значительным шагом вперед режиссера на пути к устранению в его творчестве элементов спиритуализма и метафизики. Отрицательные стороны жизни современной Италии вскрыты с беспощадным реализмом. И только в конце фильма чистые, ясные глаза молодой девушки как бы говорят зрителю, что есть спасительный исход, есть иной путь, по которому можно идти. Следует ожидать, что Феллини придет к такому выводу. Однако итальянская кинематография не может ограничиться показом только отрицательных сторон современного общества, не в этом залог ее дальнейшего расцвета» (Тромбадори, 1960: 10-11).

Высокую оценку «Сладкой жизни» (The Sweet Life / La Dolce vita. Италия-Франция, 1960) Федерико Феллини дал С. Бондарчук (1920-1994); по его словам, этот фильм, «разоблачающий пороки и язвы различных слоев современного итальянского общества, произвел впечатление разорвавшейся бомбы» (Бондарчук, 1960).

Примерно в том же идеологически выверенном ключе была выдержана и статья другого итальянского журналиста и коммуниста Паоло Алатри (1918-1995), который в обзоре итальянских фильмов в целом хвалил фильмы «Каждому свое» (We Still Kill the Old Way / A ciascuno il suo. Италия, 1967) Элио Петри, «Аморальный» (The Climax / L'Immorale / Beaucoup trop pour un seul homme. Италия-Франция, 1967) Пьетро Джерми и «Извините, вы за или против?» (Scusi, lei è favorevole o contrario? Италия, 1966) Альберто Сорди, но затем подчеркнул, что «стремление Сорди и Джерми решать поставленные вопросы в слащавом тоне, избегая действительно драматических моментов, сильно ограничивает ценность, значение и эффект произведений» (Алатри, 1967), а «общая картина итальянского кино весьма удручающа. Особенно огорчает постепенная сдача позиций даже лучших кинорежиссеров коммерческого кино. Для создания «трудного» и именно поэтому могущего оказаться значительным фильмом итальянскими мастерами не хватает не столько художественной силы, сколько моральной» (Алатри, 1967).

Директор «Мосфильма» В. Сурин (1906-1994) практически солидаризировался с оценкой Паоло Алатри (Paolo Alatri) фильма Пьетро Джерми «Аморальный» (The Climax / L'Immorale / Beaucoup trop pour un seul homme. Италия-Франция, 1967): «Герой его картины... порядочный человек и добрый семьянин. Но характер его таков, что он обзавелся уже третьей семьей. Он одинаково любит всех жен и всех детей но, мечась между тремя домами, погибает от разрыва сердца. Попади этот сюжет в руки другого режиссера, получилась бы пошлая банальная картина. Ее спасает талант, необыкновенно доброе отношение к человеку, изобретательность Джерми, каскад неожиданных и смешных ситуаций. Спасает ее и прекрасный актер Уго Тоньяцци, умеющий даже в самые смешные моменты сохранить невозмутимую серьезность, заставляющий не только смеяться, но и задумываться о жизни. Его игра во многом способствовала тому, что курьезная история стала острой, точной и смешной сатиrom нравов современного общества» (Сурин, 1967: 14).

Вполне позитивную оценку получила в «Советском экране и экзистенциальная драма «Красная пустыня» (The Red Desert / Il Deserto rosso / Le Désert rouge. Италия-Франция, 1964) Микеланджело Антониони: «Одной из самых острых и социально значительных картин... была «Красная пустыня». ... Иногда возникают вопросы: а не выступает ли вообще Антониони в этом фильме против прогресса и техники, не является ли он таким проповедником неоруссоизма, призывающим человечество вернуться назад к первозданной природе? Вряд ли правильно представлять Антониони столь наивным. Он показывает обратную сторону экономического чуда в странах Запада, говорит о той страшной цене духовной опустошенности, которой покупается буржуазное благополучие» (Караганов, 1964: 18-19). Тем не менее, массовой советской аудитории этот фильм стал доступен только в годы перестройки.

Положительные отзывы были опубликованы в «Советском экране» о «Леопарде» (The Leopard / Il Gattopardo / Le Guépard. Италия-Франция, 1963) Лукино Висконти (Галанов, 1963: 16), «Моменте истины» (Il Momento della verità. Италия-Испания, 1965) Франческо Роззи (Писаревский, 1965), «Битве за Алжир» (La Battaglia di Algeri. Италия-

Алжир, 1965) Джило Понтекорво (Санаев, 1966: 18), «Сидящий справа» (Seated at His Right / Seduto alla sua destra. Италия, 1968) (Соловьева, Шитова, 1968: 14).

Но хотя фестивальные зрители «с огромным волнением следили... за почти документальными кадрами героической борьбы алжирского народа за свободу» (Санаев, 1966: 18) в «Битве за Алжир», она, будучи закупленной для советского проката, так и не вышла на экраны кинотеатров в СССР, поскольку слишком натуралистически и вполне объективно показывала не только жестокость французской армии, но алжирских повстанцев.

Кстати, аналогичный случай (закупка и последующий невыход в советский кинопрокат) произошла и с драмой Валерио Дзурлини «Сидящий справа» (Seated at His Right / Seduto alla sua destra. Италия, 1968), которая в «Советском экране» также получила весьма положительный отзыв: «За героем ее, который носит здесь имя Мориса Лалуби и которого убивают после пыток наемники иностранного легиона в неназванной африканской стране, — за этим героем стоит, пожалуй, не только Патрис Лумумба, но и Мартин Лютер Кинг, но и Махатма Ганди, но и другие нравственные вожди народов, застреленные или растерзанные глашатаи свободы и добра. С этого фильма зритель может убежать, потому что страшно видеть пытки. Но ведь от того, что в жизни сейчас, сию минуту кого-то пытаются, не убежишь... Трагизм у Дзурлини и раскрыт и уравновешен суровой классичностью построения; крестный смертный путь героя одновременно и традиционен для итальянского искусства и сохраняет кровотокающую подлинность судьбы именно этого человека и двух его случайных соседей по камере, которых убьют вместе с ним. ... Здесь есть высота совести художника, для которого мир полон проблем, социальных битв, насилия и мужества. Это ... один из лучших фильмов сегодняшнего итальянского кино» (Соловьева, Шитова, 1968: 14).

Что касается «Моменты истины», то он получил поддержку со стороны журнала и лично его главного редактора за то, что «безжалостно обнажал» «социальные язвы Испании», и при этом «эта картина, поражающая виртуозностью съемок корриды, искренней игрой непрофессиональных исполнителей, продолжает традиции итальянского неореализма» (Писаревский, 1965).

А вот «Туманные звезды большой медведицы» (Sandra of a Thousand Delights / Vaghe stelle dell'Orsa... Италия, 1965) Лукино Висконти, «Аккатоне» (The Scrounger / Accattone. Италия, 1961) Пьера Паоло Пазолини и «В прошлом году в Мариенбаде» (L'Année dernière à Marienbad / L'Anno scorso a Marienbad. Франция-Италия, 1961) вызвали у «Советского экрана» серьезные упреки, так как в «Туманных звездах большой медведицы» «всё в фильме зыбко, неясно, человеческие отношения запутанны, противоестественны» (Скобцева, 1965: 17), в «Аккатоне» преобладают мрачность и пессимизм (Кремлев, 1962), а притча «В прошлом году в Мариенбаде» явно перехвалена западными журналистами (Кремлев, 1962).

В отличие от «Четырехсот ударов» (The 400 Blows / Les Quatre cents coups / Les 400 coups. Франция, 1959) другая работа Франсуа Трюффо — тонкая психологическая драма «Нежная кожа» (Silken Skin / The Soft Skin/ La Peau douce. Франция, 1964) не нашла у рецензента «Советского экрана» понимания: «Любовь — великая и вечная тема искусства. Но не надо быть искусствоведом, чтобы уловить одну закономерность в художественной разработке этой темы: элементарное изображение любовной интриги с назойливо-старательным живописанием постельных подробностей не может стать, никогда не становилось фактом большого искусства. При таком изображении любви посвященное ей произведение мало что скажет о времени и людях. Да и сама любовь, выключенная художником из потока многослойной жизни, неизбежно потеряет свою реальную силу и красоту. Чтобы по-настоящему понять и пережить любовь экранных героев, зритель должен их узнать, душевно заинтересоваться их судьбой. Создатель «Нежной кожи» удивительно поверхностен в обрисовке характеров. Все его незаурядное мастерство направлено на то, чтобы точнее, выразительнее показать сцены свиданий. Не углубившись в характеры героев, он отрезал себе возможность глубокого изображения их драмы. Герои стали элементарными исполнителями сюжетных функций, не более того. «Нежная кожа» оставляет такое ощущение: режиссер взялся за остродраматичный фильм, не желая и не стремясь осветить жизнь и характеры героев фильма наблюдениями и раздумьями, выходящими за пределы банальной любовной истории. Он

явно изменил самому себе, пойдя назад от таких фильмов, как «400 ударов». И это очень показательный случай, тем более показательный, что речь идет о крупном художнике, а не о ремесленнике» (Караганов, 1964: 18-19).

Неординарный обзор наиболее значимых итальянских фильмов середины 1960-х был сделан на страницах журнала «Советский экран» киноведом Татьяной Бачелис.

Так она писала о «Туманных звездах большой медведицы» (*Sandra of a Thousand Delights / Vaghe stelle dell'Orsa...* Италия, 1965), что «в конечном счете фильм этот — своего рода бегство от действительности в угрюмую, замкнутую сферу темных и экстравагантных страстей» (Бачелис, 1966). А «Евангелие от Матфея» (*The Gospel According to St. Matthew / Il Vangelo secondo Matteo*. Италия-Франция, 1964) Пьера Паоло Пазолини, «напротив, монументальный по стилю и замыслу... прямо вводит кинематографию в сферы идеологические. Перед нами, бесспорно, вещь во многом новаторская. Нова и смела уже самая идея сделать достоянием широкого экрана эпос евангелия, снять картину по «сценарию» священного писания. Интересна и интерпретация образа Христа. Он у Пазолини — как когда-то в книгах Барбюса об Иисусе — реальный человек (человек, а не божество), фанатичный и воинственный. Его гневные, пламенные, а подчас и просто злобные проповеди, произносимые через плечо к невидимым последователям и противникам (что сделано кинематографически хорошо), слишком часто вызывают в памяти лозунг о цели, которая будто бы оправдывает любые средства. ...

Говорят, что Пазолини стремится благословить именем Христовым исторический материализм и, показав Христа в момент разрушения храма, соединить его учение с марксизмом. Но пазолиниевский Христос, аскет и пропагандист, проповедует меч и гнев, а не мир и добро, он первый догматик, воюющий и против фарисеев и против своих же апостолов, учеников, которые потому и выглядят в фильме весьма глуповатыми представителями тупого народа, что им не дано ни понять, ни действовать; ибо вот «явился» человек — вождь, знающий истину в последней инстанции, желающий взять всю ответственность за судьбы мира на одного себя.

Пазолиниевский Христос поступает совершенно так же, как Великий Инквизитор Достоевского, основывая свой подвиг «на чуде, тайне и авторитете». И он заведомо не может, да и не хочет изменить жизнь к лучшему. Спасение и радости он обещает только в загробной жизни... Нет, мы не собираемся вести «среди Пазолини» антирелигиозную пропаганду. Но проповедовать в наши дни религию одной личности, религию меча и авторитета, теперь, когда сознание отдельного человека пробудилось? Не знаю, кого может сегодня такая мысль обрадовать. Возможно, режиссера «попутали» противоречия самого евангельского текста? Но не случайно же из четырех канонических евангелий он выбрал самое сухое и воинственное, самое недоброе? Даже «нагорная проповедь», кинематографически сделанная отлично, даже она подавляется идеей Голгофы, идеей страдания, неизбежного и предначертанного» (Бачелис, 1966).

Обращаясь к фильму «Джульетта и духи» (*Juliet of the Spirits / Giulietta degli spiriti / Juliette des esprits / Julia und die Geister*. Италия-Франция-ФРГ, 1964), Т. Бачелис писала, что этот «сравнительно скромный по теме, камерный фильм Феллини... воспринимается как произведение бурно эмоциональное. Конечно, этот фильм слабее, чем «8 1/2», удостоенный высшей премии Московского фестиваля, слабее «Сладкой жизни» — тут спору нет. Но насколько же эта последняя, и не лучшая, лента Феллини сильнее, ярче, просто жизнелюбивее последних лент Антониони, Висконти, Пазолини! Феллини не уходит в сферы исключительных страстей, не интересуется безумцами, смеется над пророками. Вообще смеется над очень многим в жизни современной ему Италии... И не впадает при этом в состояние паники, отчаяния, не пугает нас грядущими развалинами... А героиню своего последнего фильма учит только одному: не терять присутствия духа, не жаловаться. К драме женщины, которую покидает муж, приковано на этот раз воображение режиссера. Речь идет только о женском — о человеческом — достоинстве. ... По сравнению с предыдущими фильмами Феллини новое здесь — цвет, гнев и импровизация. Цвет балагана — яркий, театральный, гиперболизированный. Гнев — едва сдерживаемый. Опыт свободной режиссерской импровизации на экране — в духе комедия дель арте, неожиданность, «фокусы», «лацци» в каждом кадре, как когда-то в каждой сцене итальянской комедии масок. При этом убедительна, свежа и насыщена духовным

здоровьем вся лирическая тема фильма — тема простых радостей жизни, естественной красоты бытия, в которой героиня находит постепенно точку опоры и обретает спасение» (Бачелис, 1966).

Вместе с тем Т. Бачелис весьма негативно отнеслась к фильму другого знаменитого режиссера 1960-х - «Второму дыханию» (*Second Breath / Le Deuxième souflé*. Франция, 1966) Жана-Пьера Мельвиля, упрекнув его в «романизации одинокого гангстера и его «кодекса чести». ... Если авторы «Второго дыхания» воображают, что дают пример «сильной личности», то они заблуждаются. ... А в результате старый уважаемый жанр... нарушен, интрига заторможена, сюжет растянут, головы зрителей заморочены, высокого класса операторское, актерское, да и режиссерское мастерство служит целям, выходящим за пределы искусства» (Бачелис, 1967).

Французское и итальянское кино откровенно коммерческого свойства традиционно вызывало у рецензентов «Советского экрана» либо гневные, либо едко ироничные отзывы.

Так, по поводу «Презрения» (*Le Mépris*. Франция-Италия, 1963) Жана-Люка на страницах журнала был опубликован практически фельетон: «Пока Годар снимал картину, продюсер Карло Понти продал ее американцам, по-видимому, пообещав, что они там увидят Б. Бардо во всей ее красе, — елико возможно обнаженной. ... Американцы и продюсер настаивали на том, чтобы Годар сделал фильм «коммерческим». ... Годар уступил требованиям американских прокатчиков и согласился добавить новые кадры с Бардо в обнаженном виде. ... Неудача с выбором актрисы, неверное прочтение книги, давление голливудских дельцов — все это привело к тому, что атмосфера романа Моравиа утрачена в коммерческой картине. История, происшедшая с фильмом «Презрение», может послужить наглядной иллюстрацией к вопросу о «свободе творчества» во французском кино. При первом же столкновении с действительностью лопнули, как мыльные пузыри, широковещательные заявления представителей «новой волны» о том, что они выступают против коммерческого искусства. Понадобилось лишь небольшое давление денежных мешков, чтобы Годар согласился сделать из глубокого и умного романа то, что от него требовали» (А где..., 1964).

Критик М. Кузнецов (1914-1980) писал о «Знаменитых любовных историях» (*Famous Love Affairs / Les Amours célèbres*. Франция-Италия, 1961), что в них ярко проявилось «господство буржуазии — это, прежде всего, господство мещанина, захватившего власть. ... В буржуазном кино мещанин диктует свои убогие вкусы, а режиссеры, актеры, сценаристы, операторы, все творческие работники вынуждены угождать ему. ... их идея — примирение с пошлой действительностью, духовная и нравственная неразборчивость» (Кузнецов, 1963).

Не пришла по душе М. Кузнецову и лихая приключенческая лента «Человек из Рио» (*That Man From Rio / L'Homme de Rio / L'uomo di Rio*. Франция-Италия, 1963) — «картина аляповатая, безвкусная, откровенное, без стыда и художественной совести, подражание голливудскому Тарзану. Из вороха однообразных потасовок и погонь запоминаешь только одно — поразительные здания новой столицы Бразилии — города Бразилиа. Но к «Человеку из Рио» это имеет лишь отдаленное отношение. ... Бельмондо — актер талантливый, но и его дарование не в силах преодолеть бездарность сценария и рутинные приемы режиссуры. (Кузнецов, 1965: 16-17). (P.S. В итоге только в либеральные в годы «перестройки» эта лента все-таки попала в советский кинопрокат).

Маститый кинокритик Г. Капралов (1921-2010) признавал, что «Обезьяна зимой» (*Un singe en hiver*. Франция, 1962) «не лишена некоторых достоинств, что в первую очередь объясняется участием таких известных артистов, как маститый Жан Габен и молодой Жан-Поль Бельмондо. Но таланты этих актеров, их обаяние расчетливо эксплуатируются в фильме режиссером Анри Вернеем для завоевания дешевого успеха. В сюжете картины можно уловить поэтическую мысль о прекрасной мечте, живущей в сердце человека. Но Верней упустил ее, а, вернее, буквально утопил в море вина, в беспробудном пьянстве и хмельной бравате своих героев. Винные торговые фирмы могли бы дать специальный приз этому фильму за изобретательную пропаганду их продукции» (Капралов, 1962).

В похожем ключе «Советский экран» писал и об «Очаровательной идиотке» (*A Ravishing idiot / Une ravissante idiote*. Франция-Италия, 1964), «кинематографическом

пустячке», «на котором можно было бы не останавливаться, если бы не одно обстоятельство. Эта картина — пародия на фильмы о «русских шпионах», которые еще недавно делались всерьез, а теперь стали предметом осмеяния» (Матвеев, 1964: 19).

Надо отметить, что особое разочарование у рецензентов «Советского экрана» вызывали случаи, когда к развлекательным жанрам обращались западные режиссеры, ранее заслужившие в СССР репутацию «прогрессивных деятелей киноискусства».

Так кинокритик Ю. Ханютин писал о фильме Карло Лидзани «Проснись и убивай!» (Svegliati e uccidi. Италия-Франция. 1966) так: «Вы хотите пережить момент ужаса? Идите на наш фильм! А всегда очень грустно, когда художник изображает уродливое, жестокое только для того, чтобы пощекотать нервы зрителя. Быть может, наибольшее огорчение в этом смысле вызвала итальянская картина «Проснись и убивай!». Рассказывая историю знаменитого миланского гангстера Лютринга, авторы, по их словам, хотели показать, как само общество, газеты, телевидение создавали рекламную шумиху вокруг простого итальянского парня и толкали его на новые преступления. Но социальная тема фильма растворилась в эффектных похождениях Лютринга. Широкий экран, цвет, дробь автоматных очередей, шикарные витрины ювелирных магазинов, которые грабит Лютринг, и роскошные отели, где он отдыхает перед новыми подвигами вместе со своей очаровательной возлюбленной (Ее играет Лиза Гастони — актриса прекрасной внешности, взрывчатого темперамента.) ... смотря на лицо Лютринга, думаешь только: убежит или нет? ... Самое грустное, что фильм этот поставил Карло Лидзани по сценарию Уго Пирро — два крупных мастера, оставивших свой след в славной истории итальянского неореализма. Обидный компромисс!» (Ханютин, 1966: 15).

Похожее разочарование вызвала у рецензентов «Советского экрана» мелодрама «Непонятый» (Incompreso. Италия-Франция, 1966), так как этот фильм «сладостно-буржуазен, музейно-буржуазен, непереносимо старомодно-буржуазен... На удивление поставлен он уважаемым режиссером Луиджи Коменчини (вы знаете его фильмы «Все по домам» и «Невеста Бубе»). ... Сентиментальность не выходит из моды, как соболя и роллс-ройсы. Любители поплакать в кино на фильме «Непонятый» имеют полную возможность утонуть в сладких слезах, пока сиротка Андреа, не понятый своим папой-дипломатом, не покинет сей мир, для которого он, тихий ангел в шортах, был слишком хорош. Фильм по-своему бескомпромиссен; ни одной уступки хорошему вкусу; ни одной ноты правды, которая вмиг развалила бы идиллию на роскошной вилле, среди роз, ваз и бесшумных слуг. Приемы его вышибают слезу безошибочно — как удар ребром ладони по кончику носа» (Соловьева, Шитова, 1968: 14).

Сожаление вызвала и другая коммерческая работа талантливых кинематографистов — «Эти призраки» (Ghosts — Italian Style / Questi fantasmi Fantômes à l'italienne. Италия-Франция, 1967): «По мотивам комедии Эдуардо Де Филиппо» — ставит в титрах постановщик Ренато Кастеллани. Эдуардо Де Филиппо и не снилась та лихая заверченность, та комедийная пружинистость... Здесь шумно и эффектно бьют фонтаны изобретательности, звук же комедии Де Филиппо был совсем иной — тихий, вопрошающий, надтреснутый, слабый звук падающей неуверенной капли. (...) Кастеллани от тревог и щемящей зыбкости не оставил ничего. Меньше всего тут следует противопоставлять драматурга — художника и гражданина режиссеру-коммерсанту. В том-то и дело, что Ренато Кастеллани (у нас его знают прежде всего по «Двум грошам надежды») — имя, не менее достойное, чем имя Де Филиппо. И София Лорен и Витторио Гассман тоже ведь не из-за одних денег работающие ремесленники, тем более что в пределах поставленного перед ними задания они в фильме работают отлично. По-видимому, вся суть именно в пределах задания. Фильм «Эти призраки» — энергический парад-алле комедийных положений. Из пьесы режиссер взял исходный анекдот... И раскатил этот анекдот в полнометражную и цветную ленту. Таков сход к тому, что называется коммерческим фильмом, к индустрии киноразвлечения» (Соловьева, Шитова, 1968: 14).

На этом фоне И. Соловьева (1927-2024) и В. Шитова (1927-2002) отметили, что Джулиано Монтальдо сделал свой фильм «Любой ценой» (Grand Slam / Ad ogni costo / Diamantes a gogó. Италия-ФРГ-Испания, 1967) честнее, так как этот «фильм без обмана. Он ни за что себя не выдает. Он весь в пределах своего задания — энергично развлекающей, приключенческой и в конечном счете все-таки откровенно буржуазной

ленты» (Соловьева, Шитова, 1968: 14).

Мнения рецензентов «Советского экрана» о западногерманских и австрийских фильмах, отсутствующих в советском прокате

В эпоху «оттепели» «Советский экран», как правило, писал о западногерманских и австрийских фильмах, которые не шли в советском прокате, в негативном ключе, подчеркивая их коммерческий и пропагандистский характер.

Так, кинокритик Г. Капралов (1921-2010) осудил триллер «Игра убийц» (Mörderspiel. ФРГ-Франция, 1961) за «вдохновенность» «темными животными инстинктами» и за то, что «холодный садизм преступника-маньяка изображен сухо, методично, как будто это учебное пособие для профессиональных убийц» (Капралов, 1962).

Крайне негативную реакцию у Г. Капралова вызвала и скандальная «Лулу» (Lulu. Австрия, 1962), так как «Рольф Тиле обратился к старому сюжету не с целью критики капиталистического мира, не потому, что задумал показать ту же грязь на новом, так сказать, этапе. Его привлекал лишь пикантный сюжет, и новый фильм предстал как очередная киноспекуляция на скабрёзности и полупорнографии» (Капралов, 1962).

И уж, конечно, полное возмущение у «Советского экрана» вызвал фильм «Побег с поезда № 234» (Durchbruch Lok 234. ФРГ, 1963), поскольку «авторы его хотели доказать, что в ФРГ живется лучше, чем в ГДР, и немцы демократической Германии мечтают переехать туда» (Матвеев, 1964: 18).

Мнения рецензентов «Советского экрана» о скандинавских фильмах, которые не шли в советском прокате

Главный советский специалист по киноскандинавии – кинокритик В. Матусевич (1937-2009) в середине 1960-х опубликовал большую статью под названием «Шведский кинобум» (Матусевич, 1966: 14-15), где утверждал, что «в шведском кинематографе происходит сложный, любопытный процесс, и знакомство с ним представляет интерес для наших любителей кино. ... За три года в шведский кинематограф пришло двадцать четыре новых режиссера, можно сказать, что он стал самым «молодежным» в мире» (Матусевич, 1966: 14). А далее для анализа были выбраны наиболее значимые, по мнению, критика, шведские фильмы «новой волны».

В. Матусевич акцентировал внимание читателей журнала, что «Вороний квартал» (Kvarteret Korpen. Швеция, 1963) Бу Видерберга — «первый за многие годы шведский фильм, посвященный рабочей среде. Изображая нищенские трущобы тридцатых годов и оставаясь на первый взгляд в пределах «семейного» сюжета, Видерберг непосредственно и вплотную подходит к пониманию общественной ситуации в Швеции наших дней. Фильм полнится простой и чистой нежностью, безоглядной влюбленностью художника в жизнь и людей, оттого безжалостно-резкие его выводы о социальных и нравственных истоках мещанской самоуспокоенности обретают особую весомость» (Матусевич, 1966: 14).

Далее В. Матусевич писал, что Вильгот Шеман «вызвал шумную до скандальности полемику» своим эпатажным фильмом «491» (Швеция, 1964) о подростковой преступности, обличающем «ханжески-филантропическую по форме и бездейственную по существу позицию правящих кругов в «молодежном» вопросе. Этот фильм в известном смысле подытоживал тему крайней отринутости, никчемности, уродливости существования подрастающего поколения, которая звучала последние годы во многих произведениях шведского искусства, и правомерно усматривал первопричину в общей атмосфере безыдейности, бесперспективности, в крушении мелкобуржуазных моральных критериев и идеалов» (Матусевич, 1966: 14).

Далее В. Матусевич высказал сожаление, что «даже во многих серьезных, значительных» шведских фильмах «содержатся такие лошадиные дозы эротических откровений, что сущность их идейного содержания волей-неволей отходит на задний план. Поди разберись, из-за чего разгорелся сыр-бор вокруг картины Шемана «491»: то ли в связи с резкостью социальных обличений, то ли по поводу совершенно непотребного показа всяческих половых извращений. А ныне «бунтарь» Шеман снимает опус, содержание коего если не исчерпывается, то многозначительно поясняется заголовком:

«Постель брата и сестры» (Syskonbädd 1782. Швеция, 1965). ... И ширится соревнование, и штурмуются цензурные бастионы, и нагнетается атмосфера скандальной сенсационности, и вот уже Май Цеттерлинг живописует связь женщины с собакой, а Л. Ерлинг устанавливает новый рекорд, показывая на экране мужчину, голого вплоть до причинного места... И бог знает, какие еще «р-революционные новации» грядут!» (Матусевич, 1966: 14).

В итоге будущий сотрудник «Радио Свобода» В. Матусевич делал абсолютно «партийный» вывод, достойный публикации не только в «Советском экране», но и передовицы газеты «Правда»: «Никакие субсидии, никакие реформы не создадут сами по себе расцвета шведского киноискусства, если его деятелей и впредь, по выражению одного критика, будет волновать «лишь то, что делают люди по ночам, а не то, чем живут люди изо дня в день», если сознание кинематографистов не исполнится подлинной гражданственности, властной потребности осмыслить широкий круг острейших проблем действительности» (Матусевич, 1966: 15).

На чуждые советским зрителям шведские «киновольности» жаловался и главный редактор «Советского экрана» Д. Писаревский, отмечая, что фильм «Влюбленные пары» (Älskande par. Швеция, 1964) сделал ставку «на то, чтобы поразить откровенностью показа эротических сцен и сексуальных извращений. На стезе подобной «проблематики» потерпели поражение и большие мастера» (Писаревский, 1965).

В негативном ключе писал о драме «Здесь начинается приключение» (Här börjar äventyret. Швеция, 1965) кинокритик Ю. Ханютин, отмечая, что он снят «с многозначительными паузами, недомолвками, намеренной неясностью и невыносимой скукой в зрительном зале. ... болезнь современного кинематографа — картины, как бы демонстративно игнорирующие зрителя, нормальную психологию восприятия» (Ханютин, 1966: 14).

Зато антинацистский документальный фильм «Майн кампф» (Mein Kampf. Швеция, 1960) получил у «Советского экрана» полную и вполне обоснованную поддержку: «Фильм безжалостен, как безжалостна сама правда. ... В фильме показано, что даже посла прихода Гитлера к власти коммунисты продолжали борьбу. Фильм смело напоминает, что фашист Франко поработил героический испанский народ только благодаря помощи Гитлера и Муссолини. Фильм смело подчеркивает роль «западных демократии» в оккупации Рейнской области, в войне в Испании и в Мюнхенском сговоре. Сколько милых услуг оказали правительства Франции и Англии Гитлеру, перед тем, как он смахнул их со своего пути. Сколько заверений в своей дружбе дал Гитлер, чтобы позже всё растоптать. Сколько договоров превратил в клочки бумаги» (Версмер, 1961).

Мнения рецензентов «Советского экрана» о фильмах других стран, не вышедших в советский прокат

Среди фильмов остальных стран, не демонстрировавшихся в советском кинопрокате, «Советский экран» справедливо выделил шедевр Луиса Бунюэля «Виридиана» (Viridiana. Испания-Мексика, 1961): «История молодой девушки, собирающейся посвятить себя богу, и пережившей крушение своей веры, кажется, далека от политики. Вспомним, однако, что в стране фашистской диктатуры искусство вынуждено говорить эзоповым языком», и это фильм о человеческом достоинстве, жажде любви, это протест «против догматов церкви, стремящихся втиснуть человека в жесткий регламент правил и запретов», [это] «очень характерный для сегодняшнего прогрессивного кино гуманистический призыв к уважению человеческой личности, отрицание догматической регламентации ее духовной и нравственной жизни» (Ханютин, 1961).

Короткие информационные материалы о событиях в западном кино

В эпоху «оттепели» «Советский экран» под рубриками «Хроника зарубежного кино», «Киномозаика», «Гости наших экранов» регулярно публиковал краткие информационные сообщения о съемках и премьерах западных фильмов, о зарубежных актерах, нередко без идеологической оценки. Но «нередко» не значит, что всегда. Так, в «Хронике...» обращалось внимание читателей, что «в 400 зарубежных и отечественных фильмах, демонстрировавшихся в ФРГ, за последнее время, показано: 34 поджога, 54

случая шантажа, 104 ограбления, 310 убийств, 405 супружеских измен и 624 аферы различных видов. Итого 1531 кинопреступление» (Хроника..., 1960: 20), а «за последний год в четырех сотнях фильмах, шедших на западногерманских экранах, зрители увидели 1394 преступления разных видов. ... Немудрено, что эти наглядные пособия убийств, насилия и распутства способствовали небывалому росту преступности в Западной Германии» (Реваншизм..., 1965).

Волновала «хроникеров» из «Советского экрана» и эскалация сексуальной тематики на западных экранах: «В последнее время во Франции часто выходят картины, в которых делается ставка на эротику, на обыгрывание весьма фривольных ситуаций. Плачевное воздействие такого рода фильмов на моральное состояние молодежи неоспоримо. Но кампания против этих фильмов, в которую включились различные лиги, ассоциации, католическая церковь... нередко преследует отнюдь не защиту нравственности. Почти всегда цензурная комиссия запрещает не столько действительно порнографические картины, сколько те, в которых содержится критика морального состояния общества, его развала и падения нравов» (Хроника..., 1960: 20).

Кроме того, по мнению, «Советского экрана», «именно эта страшная действительность родила новую профессию погони за скандальными «сенсациями», «индустрию», возросшую на подглядывании в замочные скважины, на перетряхивании грязного белья. ... Таковы факты. Они не только разоблачают «моральные устои» Голливуда, но и ярко иллюстрируют нравы буржуазной журналистики. Читателю, искренно любящему киноискусство, [это] должно глубоко претить» (Гончарова, 1962).

С большой дозой иронии «Советский экран» писал о попытках западных кинематографистов снимать развлекательные фильмы на русскую тему. В частности, довольно едко была описана конкурентная борьба между американской и итальянской съемочной группами, практически в одно и то же время экранизировавшими роман Николая Гоголя «Тарас Бульба»: «Тарас Бульба» (Taras Bulba. США-Югославия, 1962) и «Казак Тарас Бульба» (Plains of Battle / Taras Bulba, il cosacco. Италия, 1963) (Бульба..., 1962: 18).

Весьма негативно «Советский экран» отреагировал и на поддержку известным американским актером Джоном Уэйном (1907-1979) американской агрессии во Вьетнаме: «Джон Уэйн — известный киноактер, работающий в американском кино вот уже более четверти века. В многочисленных вестернах он создал образ решительного и бесстрашного ковбоя, добивающегося всего в мире с помощью кольта и кулака. Но мало кто знает, что таков Уэйн и в жизни. В свое время он был одним из самых ярких сторонников маккартизма в Голливуде, не чуждался и доносов. Сейчас Джон Уэйн находится в Южном Вьетнаме. Он снимает документальный фильм по заказу Макнамары; фильм должен объяснить американцам, что именно они ищут в этой части Азии» (На экране..., 1966: 19).

А кинокритик Ю. Шер напомнил читателям журнала, что в конце 1940-х «сенатор Маккарти и его подручные предприняли в Голливуде кампанию по преследованию «красных» — так называемую «охоту на ведьм». Десять творческих деятелей американского кино были отправлены за решетку. Остальных, на кого упал взгляд бесноватого сенатора, занесли в «черные списки». На много лет лишились они не только творческой работы, но и вообще какой-либо возможности заработать себе на хлеб» ... [Отсюда и] «скандал с вручением «Оскар» сценаристам из списка Маккарти (они были под псевдонимами)». И не менее скандальная история, связанная с тем, как Ф. Синатре реакционеры не дали спродюсировать фильм, написанный сценаристом из «списка» (Шер, 1960: 18).

Разумеется, важные и нужные в идеологическом отношении «прогрессивно-демократические» события на Западе получали в новостном разделе «Советского экрана» весьма положительную трактовку.

К примеру, полную поддержку у журнала получила информация о том, что «все более широкие круги французских кинорботников выражают возмущение продолжающимся кровопролитием в Алжире. Под петициями, требующими прекращения этой преступной колониальной войны, подписались многие выдающиеся деятели французского кино, в том числе актеры Симона Синьоре, Даниэль Делорм, Роже Пито, Лоран Терзиев, сценаристы Жюль Ферри и Маргарита Дюра, режиссеры Ален Рене,

Пьер Каст, Франсуа Трюффо» (Божович, 1960: 17).

Далее кинокритик В. Божович сообщал читателям, что «напуганные ширящейся кампанией протеста, французские власти готовятся подвергнуть «непокорных» репрессиям. Согласно законопроекту, подготовленному министерством культуры, всем актерам, выступившим с призывом к «неповиновению властям», будет запрещено выступать в государственных театрах, по радио и телевидению. Все фильмы, в создании которых принимают участие лица, виновные в «призыве к неповиновению», будут лишены права пользоваться «Фондом помощи». ... Если предлагаемый законопроект будет утвержден, во французском кино может начаться «охота за ведьмами», аналогичная той, которая свирепствовала в Голливуде в период «маккартизма». А это приведет к губительным последствиям» (Божович, 1960: 17).

Интересно отметить, что «Советский экран» не раз и не два резко выступавший на своих страницах не только против «негативного влияния буржуазного кино», но и против «желтой буржуазной прессы», иногда (по-видимому, в целях повышения тиража за счет «невзыскательной» части аудитории) прибегал на своих страницах именно к приемам последней.

Так, в материале о грандиозном пеплуме «Клеопатра» (Cleopatra. США-Великобритания, 1963) пересказывались сплетни о его съемках и от том, что Э. Тейлор должна сниматься обнаженной» (Клеопатра..., 1962: 21).

А кинокритик Ф. Андреев (1933-1998) (впоследствии эмигрировавший в США) выразительно и подробно описывал то, как проходят съемки фильма с участием Катрин Спаак (1945-2022): «Ее осыпали деньгами. Она купается в них. Не в переносном, а в самом прямом смысле. Хорошо, что купюры крупные. А не то Катрин Спаак — восемнадцатилетней кинозвезде — пришлось бы туго... Постановщик фильма... тщательно продумал эту сцену. Ведь Катрин снимается в ней совершенно обнаженной. Единственная ее одежда — банкноты достоинством в 50 тысяч лир каждая. Худо-бедно, а... миллион набегит. ... «Пикантная поза представительницы класса «сильных мира сего». И деньги... Много денег. Пожалуй, задайся кто-нибудь целью воплотить мещанские вкусы микробуржуа, его низменные интересы символично, в некоей аллегорической форме, лучшего эпизода не придумаешь» (Андреев, 1964: 17).

В аналогичном «желтом» ключе была выдержана и заметка «Микрофон... в постели»: «Французская кинозвезда Брижит Бардо неожиданно покинула курорт Сан-Тропез на Лазурном берегу, вызвав этим большое удивление. Известно, что актриса была одной из первых обитательниц городка, имела здесь виллу и служила главной приманкой для курортников. После ее отъезда Сан-Тропез стал чахнуть... Почему же Брижит покинула городок? Лишь недавно стали известны причины ее бегства: оказалось, что под кроватью «звезды» на вилле Мандраг был искусно спрятан микрофон, тайно установленный по заказу нью-йоркского журнала «Конфиденшл»! На пленку записывался каждый шорох в ее спальне. Пытаясь укрыться от назойливых газетных репортеров, актриса окружила виллу высоченным забором, но ей и в голову не пришло, что возможна высшая форма наглости — микрофон в постели» (Микрофон..., 1965: 18).

Довольно любопытным в «Советском экране» был и жанр «зарубежных путевых заметок», где читатели журнала, в своем большинстве никогда не выезжавшие в страны Запада, должны были довериться впечатлениям «идеологически проверенных» путешественников.

Например, сценарист, но, главное, важный кинематографический чиновник Игорь Чекин (1908-1970) писал о своей служебной командировке во Францию так: «Мы в осеннем Париже. Стенды бесчисленных кинотеатров, словно соперничая между собой, неистово кричат о боевиках, комиксах и эротических картинах. «Экстаз», «Мучения любви», «Последние вакханалии Рима», — этими названиями пестрит реклама в часы, когда Париж зажигает свои вечерние огни. Мы искренне мечтали увидеть другую рекламу — о фильмах, в которых бы звучал голос большого искусства кино. Французский кинематограф умеет волновать и потрясать сердца трагической силой Симоны Синьоре и Жана Габена, ... неисчерпаемым запасом веселья и юмора Фернанделя. Увы, ничем этим на сей раз Париж нас не порадовал. Едва зажгутся вечерние огни французской столицы, как начинается бешеная свистопляска реклам. Наступает Плас Пигаль — с его разукрашенной безвкусицей, дикой музыкой и аршинными фотографиями «звезд»,

выступающих в программах «медленного раздевания»... На улицах появляются люди молодого, среднего и даже старшего возраста — мужчины и женщины из темного Парижа — персонажи, сошедшие со страниц бульварных журналов и газет. На углах темных кварталов стоят подозрительные личности, торгующие живым товаром... Это — черные тени Парижа... Туман, закрывающий свет. Муть... Ночной Плас Пигаль. Разукрашенные всеми цветами радуги и одновременно мертвенно бледные в неоновых лучах лица... Улица «человеческого несчастья и бесчестия», как метко охарактеризовал этот район Парижа один из журналистов. Здесь живут надеждой обмануть или завлечь впервые попавшего в этот круговорот иностранца, сбыть фальшивый камень или продать себя. Все покупается, все продается. Но вот загорается день. Плас Пигаль — пуст. Прекрасно утро Парижа. Под лучами солнца оживают неповторимые черты города, просыпается все самое ценное и дорогое. Просыпается светлый, трудовой Париж» (Чекин, 1961: 16-17).

Выводы. Итак, тематика западного кинематографа на страницах журнала «Советский экран» в 1957-1960-х годах была представлена в довольно ограниченном объеме. Однако с назначением на пост главного редактора кинокритика Дмитрия Писаревского (1912-1990) «оттепельные» тенденции в «Советском экране» привели к постепенному росту числа материалов о зарубежном кино на страницах журнала (иногда они занимали до трети общего объема номера). Всё чаще публиковались фотографии западных кинозвезд (в редких случаях — даже на цветных обложках), нейтрально или позитивно преподнесенные биографии голливудских и европейских актеров и режиссеров, статьи о неделях западного кино и о международных кинофестивалях, рецензии на западные фильмы и т.д. При этом в журнале были и идеологически ангажированные материалы.

Таким образом, «Советский экран» соблюдал баланс между коммунистической идеологией (статьи и заметки о важных с этой точки зрения событиях и советских фильмах) и привлечением самой широкой аудитории, которая интересовалась широкой панорамой кинематографа, в том числе — зарубежного.

На основе контент-анализа (в контексте исторической, социокультурной и политической ситуации и пр.) текстов, опубликованных в «оттепельный» период журнала «Советский экран» (1957-1968), мы пришли к выводу, что материалы по тематике западного кинематографа на этом этапе можно разделить на следующие жанры:

- идеологизированные статьи, акцентирующие критику буржуазного кинематографа и его вредного влияния на аудиторию;
- статьи по истории западного кино (как правило, о периоде Великого Немого, с минимальной степенью идеологизации);
- биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров (часто нейтрально или позитивно оценивающие этих кинематографистов);
- интервью с западными кинематографистами (в этих случаях, как правило, подбирались собеседники из числа «прогрессивных деятелей искусства»);
- рецензии на западные фильмы (положительные относительно большей части репертуара советского кинопроката и нередко отрицательные относительно тех лент, которые считались идеологически вредными);
- статьи о международных кинофестивалях и неделях зарубежного кино в СССР (с четким разделением на «прогрессивное» и «буржуазное» киноискусство);
- обзоры текущего репертуара западных национальных кинематографий (критика буржуазного кинематографа, как правило, сочеталась с позитивной оценкой идеологически приемлемых для СССР произведений и тенденций);
- короткие информационные материалы о событиях в западном кино (от нейтрально поданных сообщений до едких фельетонов и «желтых» сплетен).

Именно такого рода «оттепельные» тенденции в «Советском экране» 1960-х в целом и увеличение объема статей о западном киноискусстве в частности вызвала в 1968 году крайне негативную реакцию Власти. Катализатором этого стали события в Чехословакии и ввод советских войск в эту страну в августе 1968 года. Советским идеологам стало ясно, «социализм с человеческим лицом», уже одним своим провозглашением угрожавший крепости идеологических устоев СССР, был во многом поддержан чехословацким кинематографом и прессой.

Осенью 1968 года в официозном журнале «Огонек», издававшемся в ту пору тиражом в два миллиона экземпляров, были опубликованы две статьи (скорее всего, инициированные соответствующими структурами в ЦК КПСС) — доктора философских наук, профессора, члена Союза кинематографистов СССР и КПСС В.А. Разумного (1924-2011) (Разумный, 1968: 26-27) и Народного артиста СССР, члена Союза кинематографистов СССР и КПСС Николая Крючкова

(1911-1994) (Крючков, 1968: 17), где они резко раскритиковали журналы «Искусство кино» и «Советский экран» за пропаганду западного кинематографа и замалчивание советского, призвав Власть срочно навести порядок в руководящем составе и редакционной линии этих изданий, чтобы «поставить эти печатные органы на службу советской кинематографии и советским зрителям» (Крючков, 1968: 17).

Инициация публикации статей В. Разумного и Н. Крюčkова в «Огоньке» «сверху» вскоре подтвердилось выходом 7 января 1969 года Постановления секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографа, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» (Постановление..., 1969).

Данное постановление обязывало Министерство культуры СССР, Комитет по печати при Совете Министров СССР, Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР и их органы на местах, творческие союзы «принять конкретные меры по улучшению руководства печатными органами и издательствами», повысить идейно-политический и профессиональный уровень их деятельности «в духе партийности, принципиальности, высокой ответственности перед партией и народом», «принять меры к укреплению редакционных коллективов журналов, особенно литературно-художественных, газет, радио и телевидения, редакционных и художественных советов издательств» (Постановление..., 1969).

Дмитрий Писаревский, сумевший сохранить за собой должность главного редактора «Советского экрана» стал далее строго следовать всем директивам ЦК КПСС, вследствие чего информация о зарубежном кино в журнале подверглась существенной идеологической трансформации.

Западный кинематограф на страницах журнала «Советский экран» 1969-1985 годов

Тематика западного кинематографа на страницах журнала «Советский экран» в 1969-1985 годах была представлена более скудно, чем во второй половине 1960-х. На то были существенные причины.

Как мы уже отмечали (Федоров и др, 2023), окончательный отказ от «оттепельных» тенденций в СССР произошел после событий в Чехословакии 1968 года. Вследствие, 7 января 1969 года вышло Постановление секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» (Постановление..., 1969), распространяемое в рамках грифа «секретности», то есть для узкого круга руководителей различного уровня, имеющих отношение к медиа.

В данном постановлении отмечалось, что «в обстановке обострившейся идеологической борьбы между социализмом и капитализмом особую значимость приобретает способность работников печати, деятелей литературы и искусства более остро с классовых, партийных позиций выступать против любых проявлений буржуазной идеологии, активно и умело пропагандировать коммунистические идеалы, преимущества социализма, советский образ жизни, глубоко анализировать и разоблачать различного рода мелкобуржуазные и ревизионистские течения. Между тем отдельные авторы, режиссеры и постановщики отходят от классовых критериев при оценке и освещении сложных общественно-политических проблем, фактов и событий, а иногда становятся носителями взглядов, чуждых идеологии социалистического общества. ... Некоторые руководители издательств, органов печати, радио, телевидения, учреждений культуры и искусства не принимают должных мер для предотвращения выпуска в свет идейно ошибочных произведений, плохо работают с авторами, проявляют уступчивость и политическую беспринципность в решении вопросов о публикации идейно порочных материалов» (Постановление..., 1969). В результате ЦК КПСС постановил «принять меры к укреплению редакционных коллективов журналов, особенно литературно-художественных, газет, радио и телевидения, редакционных и художественных советов издательств, учреждений культуры и искусства, активизировав их деятельность по отбору и подготовке всех основных материалов..., предназначенных для опубликования» (Постановление..., 1969).

В 1972 году было принято еще два постановления ЦК КПСС: «О литературно-художественной критике» (от 21.01.1972) и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» (от 22.08. 1972), где также подчеркивался вред буржуазной идеологии и пропаганды и необходимость непримиримой идеологической борьбы с такого рода явлениями и влияниями. В частности, подчеркивалось, что советская литературно-художественная критика все еще недостаточно активна «в разоблачении реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений, в борьбе с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство, ревизионистскими эстетическими концепциями» (Постановление..., 1972).

Разумеется, главный редактор «Советского экрана» Д. Писаревский (1912-1990) сохранивший свою должность после серьезной критики в свой адрес в конце 1968 года, стремился сделать всё, чтобы в максимально возможной степени учесть все «генеральные линии» этих постановлений.

В частности, число материалов о западном кино в журнале «Советский экран» сократилось, а сам буржуазный кинематограф стал подвергаться более строгой критике, фотографии западных кинозвезд сошли с обложек журнала.

С другой стороны, редакция «Советского экрана» стала активно пропагандировать кинематограф социалистических стран: в 1969 году вышли в свет номера, посвященные польскому (№ 14), болгарскому (№ 17), румынскому (№ 18), ГДРовскому (№ 19) кинематографу, а в 1970 году номера трех журналов были в значительной степени отданы позитивным статьям о венгерских (№ 7), чехословацких (№ 9) и югославских (№ 22) кинематографистах.

Итак, остановимся на анализе материалов о западном кино, опубликованных в

журнале «Советский экран» с 1969 по 1985 год, когда его главными редакторами были: Д.С. Писаревский (1912-1990), А.Д. Голубев (1935-2020) и Д.К. Орлов (1935-2021).

В таблице 7 представлены статистические данные, отражающие изменения (с 1969 по 1985 год) организаций, печатным органом которой был журнал, его тиража, периодичности. Указаны фамилии редакторов журнала и временные отрезки их руководящей работы в издании.

Таб. 7. Журнал «Советский экран» (1969-1985): статистические данные

Год выпуска журнала	Организации, печатным органом которых был журнал	Тираж журнала (в млн. экз.)	Периодичность журнала (номеров в год)	Редактор журнала
1969	Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР, Союз кинематографистов СССР	2,0 – 2,8	24	Д.С. Писаревский
1970	Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР, Союз кинематографистов СССР	1,8 – 2,2	24	Д.С. Писаревский
1971	Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР, Союз кинематографистов СССР	1,4 – 1,9	24	Д.С. Писаревский
1972	Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР (№ 1-16), Государственный комитет СССР по кинематографии (№ 17-24), Союз кинематографистов СССР	1,5 – 1,8	24	Д.С. Писаревский
1973	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	1,8	24	Д.С. Писаревский
1974	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	1,8 – 1,9	24	Д.С. Писаревский (№№ 1-4). А.Д. Голубев (№№ 5-24).
1975	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	1,9 – 2,0	24	А.Д. Голубев
1976	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	1,9	24	А.Д. Голубев
1977	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	1,9	24	А.Д. Голубев
1978	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	1,9	24	А.Д. Голубев (№№ 1-11). Редколлегия (№№ 12-13). Д.К. Орлов (№№ 13-24).
1979	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	1,9	24	Д.К. Орлов
1980	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	1,9	24	Д.К. Орлов
1981	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	1,9	24	Д.К. Орлов
1982	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	1,9	24	Д.К. Орлов

1983	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	1,8 – 1,9	24	Д.К. Орлов
1984	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	1,8 – 1,9	24	Д.К. Орлов
1985	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	1,7	24	Д.К. Орлов

Итак, тираж «Советского экрана» в 1969 году (Таб. 7) всё еще оставался одним из самых высоких в своей истории: от 2,0 до 2,8 млн. экземпляров, правда, с тенденцией в сторону понижения. Тенденции снижения тиража (при тех или иных колебаниях) сохранились вплоть до 1974 года, а дальше (фактически вплоть до начала 1985 года) наступила стабилизация на уровне 1,9 млн. экземпляров.

Такого рода снижение с 2,8 до 1,9 млн. экземпляров, на наш взгляд, нельзя объяснить только падением кинопосещаемости, так как на рубеже 1970-х она оставалась примерно на уровне 19-ти в год на душу населения (в среднем горожанин смотрел кино 21 раз в год, а сельский житель – 17,5 раз в год). В 1972-1974 годы средняя кинопосещаемость в СССР была также весьма внушительной: свыше 18-ти в год. А вот во времена стабилизации тиража журнала «Советский экран» на уровне 1,9 млн. экземпляров, кинопосещаемость кинотеатров (во многом из-за конкуренции со стороны телевидения) стала падать гораздо ощутимее: с 18,1 (1974 год) до 15,3 (1984 год).

Допустим, начиная с 1970 года, у журнала снизилось количество подписчиков, но это можно было легко компенсировать увеличением числа розничной продажи в киосках «Союзпечати». Ведь падение кинопосещаемости ничуть не помешало с середины 1970-х по 1984 год включительно поддерживать тираж «Советского экрана» на уровне 1,9 млн. экземпляров.

Возможно, снижение тиража, наступившего с 1970 года, было следствием административного решения, а типографские мощности нужны были для чего-то более важного с точки зрения начальства. Быть может, Власть решила сэкономить бумагу (вспомним, что о «сотнях тонн драгоценной бумаги» говорилось и в открытом письме известного актера Н. Крючкова в журнале «Огонек» 1968 года, где он резко критиковал «Советский экран» как раз за пропаганду зарубежного кино. См.: Крючков, 1968: 17), которую отдали на иные цели.

Кроме того, начиная с 1965 года у «Советского экрана» появился конкурент – ежемесячное иллюстрированное рекламное обозрение «Спутник кинозрителя», стартовавшее небольшим тиражом в 50 тыс. экз., но уже к 1969 году достигшее тиража 400 тыс. Однако конкуренцию со стороны этого издания тоже не стоит преувеличивать: в эпоху «застывшего» на отметке 1,9 млн. экз. тиража «Советского экрана» в 1970-х – первой половине 1980-х тираж «Спутника кинозрителя» также стабилизировался и сохранял в среднем тираж 400 тыс. экз. (с пиком 480 тыс. экз. в 1978 году).

В период с 1969 по 1985 год в «Советском экране» сменилось три главных редактора. Несмотря на все принятые меры «реабилитации» и следование всем партийным постановлениям, побивший рекорд продолжительности пребывания на посту главного редактора «Советского экрана» кинокритик Д. Писаревский (1912-1990) был вынужден покинуть свой пост в феврале 1974 года.

Считается, что триггером этой отставки была публикация большой статьи кинокритика В. Демина «Уроки «Мгновений» в № 24 за 1973 год (Демин, 1973: 4-5) о весьма популярном в ту пору сериале «Семнадцать мгновений весны».

В этой статье, в частности, были такие строки: «Самый потаенный этаж фашистской государственной машины, колесики и винтики закулисного механизма рейха, секреты имперской канцелярии, подземные бункеры гестапо — все вдруг разом распахнулось перед нашими глазами. ... Что же там? Там люди. Искалеченные фашистским порядком. Привыкшие больше доверять «системе», чем себе. Но все-таки люди, а не монстры и чудовища. Таков второй интригующий момент, и его тоже не надо недооценивать» (Демин, 1973: 4-5).

Разумеется, советская кинокритика тех лет не могла себе позволить напрямую

писать о том, что нацистская бюрократическая система, показанная во «Мгновениях..», могла восприниматься проницательной частью аудитории как метафора советской партийно-бюрократической машины, но этот «манок» тоже не стоит сбрасывать со счетов причин популярности фильма. Главное – процитированная выше фраза из статьи В. Демина (1937-1993) вполне могла быть трактована Властью как идеологически опасная. Отсюда были сделаны выводы о потере идеологической бдительности со стороны главного редактора Д. Писаревского, тем более, что из один сотрудников редакции – кинокритик И. Лищинский, работавший в отделе зарубежного кино, в 1973 году эмигрировал в Израиль.

Последний номер (№ 4 за 1974 год), вышедший за подписью главного редактора Д. Писаревского поступил к подписчикам в конце февраля 1974 года. Далее, вплоть до середины 1978 года, главным редактором «Советского экрана» был спортивный журналист и бывший редактор журнала «Смена» А. Голубев (1935-2020). В период довольно короткого редакторства А. Голубева никаких особых новаций в «Советском экране» не вводилось (Головской, 2004; Орлов, 2011), но идеологический контроль, несомненно, усилился.

Вместе с тем, чиновники Госкино, видимо, поняли, что с каждым годом у профессиональных кинематографистов стало накапливаться всё больше недовольства некомпетентным в данной области А. Голубевым, и в июле 1978 года его сменил на посту главного редактора бывший руководитель Главной сценарно-редакционной коллегии Госкино СССР, член коллегии Госкино СССР, кинокритик Д. Орлов (1935-2021).

Д. Орлов поначалу еще сильнее закрутил идеологические «гайки»: к примеру, в №№ 14-17 номерах за 1978 о западном кино не было опубликовано ни одной статьи или рецензии, зато увеличилось число «партийных» материалов, включая фото и цитаты из речей генерального секретаря ЦК КПСС Л. Брежнева.

Бывший чиновник Госкино, кинокритик, сценарист и телеведущий Даль Орлов в качестве главного редактора «Советского экрана» стал заметной фигурой. Он занимал эту должность с июля 1978 по декабрь 1986 год и, если бы не перестройка, отправившая в отставку многих киноначальников, работал бы в журнале и дальше (Головской, 2004; Орлов, 2011).

Как и в эпоху «оттепели», в период с 1969 по 1985 год авторами текстов о западном кино в «Советском экране» в большинстве случаев были известные киноведы, кинокритики, некоторые из которых занимали ведущие позиции в редакциях журналов и газет того периода:

Таб. 8. Основные авторы публикаций журнала «Советский экран» (1969–1985) по тематике западного кинематографа

№	Фамилии киноведов, кинокритиков, наиболее часто публиковавших в журнале «Советский экран» статьи по тематике западного кинематографа	Число статей, опубликованных этими киноведами, кинокритиками в журнале «Советский экран» по тематике западного кинематографа
1	Богемский Г.Д. (1920-1995)	20
2	Дмитриев В.Ю. (1940-2013)	10
3	Черток С.М. (1931-2006)	10
4	Сулькин О.М.	9
5	Шитова В.В. (1927-2002)	9
6	Соболев Р.П. (1926-1991)	8
7	Черненко М.М. (1931-2004)	8
8	Андреев Ф.И. (1933-1998)	7
9	Комов Ю.А.	7
10	Рубанова И.И. (1933-2024)	7
11	Демин В.П. (1937-1993)	6
12	Михалкович В.И. (1937-2006)	6
13	Плахов А.С.	6
14	Аникст А.А. (1910-1988)	5
15	Брагинский А.В. (1920-2016)	5
16	Дорошевич А.Н.	5
17	Долматовская Г.Е. (1939-2021)	5

18	Разлогов К.Э. (1946-2021)	5
19	Соловьева И.Н. (1927-2024)	5
20	Хлопьянкина Т.М. (1937-1993)	5
21	Юренев Р.Н. (1912-2002)	5
22	Ямпольский М.Б.	5

1. *Г.Д. Богемский (1920-1995)* — киновед, кинокритик, доктор искусствоведения. Окончил ЛГУ (1941). Член Союза писателей СССР и России, Союза кинематографистов СССР и России. Работал в НИИ истории и теории кино / НИИ киноискусства. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», стали основой его книги «Кино Италии сегодня» (М., 1977). Публиковался в журналах «Советский экран», «Искусство кино», научных сборниках и др. Автор книг: По городам Италии. М., 1955; Витторио Де Сика. М., 1963; София Лорен. М., 1982; Актеры итальянского кино. М., 1986; 1990; Джан Мария Волонте. М., 1984 и др.

2. *В.Ю. Дмитриев (1940-2013)* — кинокритик, киновед, ученый-архивист. Окончил киноведческий факультет ВГИКа (1962). Заслуженный работник культуры Российской Федерации (1998). Член КПСС (с 1974 года), Союза кинематографистов СССР и России. После окончания ВГИКа работал в Госфильмофонде (отдел научной обработки иностранного фонда), с 1996 года был зам. генерального директора Госфильмофонда России. Создал и стал художественным руководителем фестиваля архивного кино «Белые Столбы». Публиковался в журналах «Советский экран», «Экран», «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Сеанс» и др., в газетах: «Независимая газета», «Культура» и др. Автор книг (совместно с В. Михалковичем): Александр Форд (1968, монография не была опубликована из-за эмиграции А. Форда на Запад); Анатомия мифа: Брижитт Бардо. М., 1975. Снимался в фильмах «Скорбное бесчувствие» (1983) и «Долой коммерцию на любовном фронте» (1988). Соавтор сценариев документальных фильмов «Земля обетованная. Возвращение» (2000), «Цветы времен оккупации» (2003), «Большие каникулы 30-х», «Сороковые» (2004) и др. Лауреат Государственной премии Российской Федерации в области литературы и искусства (2007) и приза «Ника» «За вклад в кинематографические науки, критику и образование» (2013).

3. *С.М. Черток (1931-2006)* — журналист, кинокритик, редактор. Окончил Московский государственный юридический институт (1953). Член Союза журналистов СССР и Союза кинематографистов СССР. С 1962 был корреспондентом, а с 1966 по 1975 год — зав. отделом информации в журнале «Советский экран»; с 1976 по 1978 год — сотрудником НИИ теории и истории кино. С 1964 по 1973 год составлял ежегодник «Экран» (с 1964 по 1969 год в соавторстве с М.З. Долинским). С 1979 года жил в Израиле, где успешно продолжил свою журналистскую деятельность. Публиковался в газетах: «Советская Латвия», «Советская культура», «Литературная газета», «Вечерняя Москва», в журналах «Советский экран», «Искусство кино», «Огонек», «Юность», «Смена», «Знамя», «Октябрь», «Москва», «Вопросы литературы», «Советское фото», «Искусство», «Театральная жизнь», «Театр» и др. Автор книг: Звезды встречаются в Москве. М., 1967; Зарубежный экран: интервью. М., 1973; Начало. Кино Черной Африки. М., 1973; Ташкентский фестиваль. Ташкент, 1975; Там-там XX века. М., 1977; Фестиваль трёх континентов. Ташкент, 1978; О кино и о себе. София, 1979; Стоп-кадры. Очерки о советском кино. Лондон, 1988 и др.

4. *О.М. Сулькин* — кинокритик, журналист. Окончил МГУ. Член Союза кинематографистов СССР и России. Работал зав. отделом зарубежного кино в журнале «Советский экран» (1981-1987), главным редактором журнала «Советский фильм». Соавтор проекта киноэнциклопедии «Видеогид». С 1995 года живет и работает в США. Читал лекции в ООН, в ряде университетов США. Был кинообозревателем и репортером газеты «Новое русское слово», в настоящее время — корреспондент Русской службы «Голоса Америки». Публиковался в журналах «Советский экран», «Искусство кино», «Итоги», «Новый Свет» и др., в газетах: «Ведомости», «Российская газета», «Вечерний Нью-Йорк» и др. Автор книг: Наталья Андрейченко. М., 1984; Юрий Озеров. М., 1986 (в соавторстве с Н. Суменовым); Олег Янковский. М., 1987.

5. *В.В. Шитова (1927-2002)* — кинокритик, театровед. Окончила МГУ (1953). Состояла в сценарно-редакционной коллегии 2-го творческого объединения киностудии «Мосфильм» (1962-1967), была членом Союза кинематографистов СССР и России.

Публиковалась в журналах «Советский экран», «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Спутник кинозрителя», научных сборниках и др. Автор книг: Лукино Висконти. М., 1965; Жан Габен. М., 1967 (совместно с И.Н. Соловьёвой), «Семь лет в театре. Телевидение и мы. М., 1968 (совместно с В.С. Саппаком); Четырнадцать сеансов. М., 1981 (совместно с И.Н. Соловьёвой); Вахтанг Кикабидзе. М., 1981; Анни Жирардо. М., 1985; К.С. Станиславский. М., 1985 (совместно с И.Н. Соловьёвой).

6. *Р.П. Соболев (1926-1991)* — кинокритик, кандидат искусствоведения (1966). Окончил Московский библиотечный институт (1955). Член КПСС (с 1958), Союза кинематографистов СССР. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность» и в журнале «Советский экран», стали основой его монографий: «Запад. Кино и молодежь» (М., 1971), «Голливуд. 60-е годы» (М., 1975). Публиковался в журналах «Советский экран», «Искусство кино», «Спутник кинозрителя», научных сборниках и др. Автор книг: Люди и фильмы дореволюционного кино. М., 1961; Встреча с польским кино. М., 1967; Кино Индии (первое знакомство). М., 1977 и др.

7. *М.М. Черненко (1931-2004)* — кинокритик, кандидат искусствоведения (1978). Окончил Харьковский юридический институт (1952) и ВГИК (1964). Был членом Союза кинематографистов СССР и России. Работал в журнале «Советский экран», с 1974 — в НИИ киноискусства (зав. сектором). В течение многих лет был Президентом Гильдии киноведов и кинокритиков РФ. Лауреат Премии гильдии киноведов и критиков России (2001), почетных наград Польши за вклад в изучение и популяризацию польского киноискусства. Преподавал во ВГИКе. Публиковался по вопросам киноискусства с 1956 года. Печатался в научных сборниках, в журналах «Экран», «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Спутник кинозрителя», в газетах «Культура», «Советское кино», «Экран и сцена», «СК-Новости» и др. Автор книг: Анджей Вайда. М., 1966; Фернандель. М., 1968; Кино Монголии. М., 1976; Кино Югославии. М., 1986; Красная звезда, желтая звезда. Винница, 2001. М., 2005. Казимеж Куц. М., 2011 (в журнале «Киноведческие записки»).

8. *Ф.И. Андреев (1933-1998)* — кинокритик, журналист. Член КПСС и Союза кинематографистов СССР. Работал зам. главного редактора журнала «Советский экран» (1980-1990). С 1990 года по 1998 год жил и работал в США, где, в частности, был исполнительным директором Ассоциации управления районом Брайтон-Бич (Нью-Йорк). Публиковался в журналах «Советский экран», «Крокодил», в газетах «Советская культура», «Советское кино» и др. Автор книг: Иван Переверзев. М., 1982; Олег Табаков. М., 1983.

9. *Ю.А. Комов* — журналист, кинокритик, переводчик, член Союза журналистов СССР и России. Публиковался в журналах «Советский экран», «Искусство кино» и др. Автор книг: Голливуд без маски. М., 1982; Гонки с тенью. М., 1985; Тесные аллеи славы. М., 1991; Портреты без рамок. М., 1992; 2003.

10. *И.И. Рубанова (1933-2024)* — кинокритик, киновед. Окончила МГУ (1956), кандидат искусствоведения (1966). Член Союза кинематографистов СССР и России. С 1962 года — научный сотрудник Института истории искусств (ныне — Государственный институт искусствознания). В 1964-1967 годах вела телепрограммы о польском кинематографе на центральном телевидении. Публиковалась в журналах «Советский экран», «Искусство кино», «Сеанс», «Киноведческие записки», в газетах «Известия», «Коммерсантъ-daily» и др. Автор книг: Киноискусство стран социализма. М., 1963; Польское кино. Фильмы о войне и оккупации. 1945-1965. М., 1966; Конрад Вольф. М., 1973; Владимир Высоцкий. М., 1983. Лауреат премии Гильдии киноведов и кинокритиков России.

11. *В.П. Демин (1937-1993)* — кинокритик, киновед, редактор. Окончил киноведческий факультет ВГИКа (1960). Кандидат искусствоведения (1973). Член Союза кинематографистов СССР и России. Работал редактором киноотдела издательства «Искусство» (Москва), научным сотрудником Госфильмофонда и НИИ искусствознания (Москва). В последние годы жизни был одним из секретарей Союза кинематографистов и главным редактором журнала «Советский экран» / «Экран». Неоднократно выступал с циклами лекций по киноискусству в различных городах страны. Публиковался по вопросам киноискусства с 1963 года. Печатался в научных сборниках НИИ искусствознания и др., в журналах «Советский экран» («Экран»), «Искусство кино»,

«Спутник кинозрителя», «Огонек», «Советский фильм», «Кино» (Латвия), «Кино» (Литва), «Фильмови новини» (Болгария) и др., в газетах «Советская культура», «Советское кино», «Учительская газета» и др. В 1980-х - 1990-х годах он все чаще обращался к сценарному ремеслу и, чтобы прочувствовать съёмочный процесс изнутри, сыграл несколько эпизодических ролей в фильмах Геннадия Полоки, Александра Итыгилова и Леонида Марягина, которым пришлась по душе его колоритная, импозантная внешность.

Один из самых блестящих кинокритиков и киноведов 1960-х - 1980-х годов, Виктор Демин обладал неповторимым творческим стилем и уникальной работоспособностью. Относясь к числу наиболее оппозиционных кинематографистов своей эпохи, он виртуозно облакал свои самые «крамольные» пассажи в иронично-иносказательную форму. Уже первая его книга «Фильм без интриги» (1966) была по праву признана событием в отечественном киноведении. При всем том литературный язык В.П. Демина — яркий и образный — был далек от строгой научности. Он с одинаковым успехом писал о российском и зарубежном, игровом и документальном кино. Автор книг: Фильм без интриги. М., 1966; Жан Марэ. М., 1968. (совместно с И. Янушевской); Первое лицо. М., 1976; Стареют ли фильмы? М., 1978; Воспитание чувств. М., 1980; Встречи с X музой. М., 1981. (совместно с И. Вайсфельдом, Р. Соболевым, В. Михалковичем); Человек на земле. М., 1982; В. Желаквичус: портрет режиссера. М., 1982; Виталий Мельников: три беседы с режиссером. М., 1984; Поговорим о кино. М., 1984; Эльдар Рязанов: творческий портрет. М., 1984; Встречи на опаленной земле. М., 1985. (совместно с В. Ишимовым); Георгий Данелия. М., 1986; Глеб Панфилов. М., 1986; Сергей Соловьев. М., 1987; Виктор Проскурин. М., 1988; Леонид Марягин: творческий портрет. М., 1988; Алоиз Бренч: творческий портрет. М., 1990; Леонид Ярмольник. М., 1991.

12. *В.И. Михалкович (1937-2006)* — кинокритик, киновед. Окончил Белорусский государственный университет (1959) и киноведческий факультет ВГИКа (1968). Доктор философских наук (1997), профессор. Был членом Союза кинематографистов СССР и России. Работал научным сотрудником Госфильмофонда (1963–1966), зав. кабинетом зарубежного кино во ВГИКе (1966–1968), ст. редактором иностранного отдела в журнале «Искусство кино» (1968–1970), научным сотрудником Института истории искусств (1970–1974), научным сотрудником НИИ истории и теории кино (1974–1977), ст. научным сотрудником Государственного Института искусствознания (1977–2006), профессором ВГИКа (1986–2006) и Государственного университета управления (2000–2006). Публиковался в научных сборниках, в журналах «Советский экран», «Экран», «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Литературное обозрение», «Советское фото» и др., в газетах «Известия», «Культура», «Неделя», «Независимая газета», «Русский телеграф», «Советское кино», «Труд» и др. Автор книг: Александр Форд (1968, совместно с В. Дмитриевым, книга не была опубликована из-за эмиграции А. Форда на Запад); Анатомия мифа: Брижитт Бардо. М., 1975 (совместно с В. Дмитриевым); Встречи с X музой. М., 1981 (совместно с В. Деминым, И. Вайсфельдом и Р. Соболевым); Барбара Брыльская. М., 1984; Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М., 1986; Поэтика фотографии. М., 1989 (совместно с В. Стигнеевым); Избранные российские киносы. М., 2006. Лауреат премии Гильдии киноведов и кинокритиков России.

13. *А.С. Плахов (род. 1950)* — кинокритик, киновед, кандидат искусствоведения (1982). Окончил механико-математический факультет Львовского университета (1972) и киноведческий факультет ВГИКа (1978). Член Союза кинематографистов СССР и России. Заслуженный работник культуры Российской Федерации (2014). Был членом КПСС (с 1980 года), президентом ФИПРЕССИ (2005-2010). Работал в отделе культуры газеты «Правда» (1977-1988), преподавал во ВГИКе. Обозреватель в газете «Коммерсантъ». Публиковался в журналах «Советский экран», «Экран», «Искусство кино», «Сеанс», Sight & Sound и др. Автор книг: Борьба идей в современном западном кинематографе. М., 1984; Западный экран: разрушение личности. М., 1985; Катрин Денёв (три издания: 1989; 2005; 2008); Всего 33. Звёзды мировой кинорежиссуры. Винница, 1999; Всего 33. Звёзды крупным планом. Винница, 2004; Аки Каурисмяки. Последний романтик. М., 2006; Режиссёры настоящего. СПб., 2008; Режиссёры будущего. СПб., 2009; Кино на грани нервного срыва. СПб., 2014; Озон. СПб., 2018; Кино за гранью. СПб., 2019; Висконти. История и миф. Красота и смерть. СПб., 2022 и др. Лауреат Премий Гильдии киноведов и

кинокритиков России, Почетной грамоты Президента России (2014), приза «Ника» «За вклад в кинематографические науки, критику и образование» (2017), Премии Правительства Российской Федерации в области средств массовой информации за многолетнюю успешную работу в сфере журналистики о культуре и искусстве (2019).

14. *А.А. Аникст А. (1910-1988)* — литературовед, кинокритик, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР (1987), доктор искусствоведения (1963), почётный доктор литературы Бирмингемского университета (1974), председатель Шекспировской комиссии АН СССР. Окончил МГПИ (1933). Был членом КПСС (с 1942 года), Союза кинематографистов СССР и Союза писателей СССР. Награжден орденами Отечественной войны 2-й степени и Дружбы народов, медалями «За оборону Москвы» и «За победу над Германией». Публиковался в журналах «Советский экран», «Искусство кино», «Театр», «Вопросы литературы» и др. Автор книг: История английской литературы. М., 1956; Даниель Дефо. М., 1957; 6 рассказов об американском театре. М., 1963 (совместно с А.А. Бояджиевым); Творчество Шекспира. М., 1963. Шекспир. М., 1964; Театр эпохи Шекспира. М., 1965; Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967; Теория драмы в России. От Пушкина до Чехова. М., 1972; Первые издания Шекспира. М., 1974; Шекспир: ремесло драматурга. М., 1974; «Фауст» И.-В. Гёте: Литературные комментарии. М., 1979; История учений о драме: теория драмы от Гегеля до Маркса. М., 1983; Гёте и Фауст: от замысла к свершению. М., 1983; Творческий путь Гёте. М., 1986; Трагедия Шекспира «Гамлет»: лит. комментарий. М., 1986; Теория драмы на Западе во второй половине XIX в. М., 1988.

15. *А.В. Брагинский (1920-2016)* — кинокритик, киновед, переводчик. Окончил Московский педагогический институт иностранных языков (1941). Член КПСС, Союза кинематографистов СССР и России. Автор многих статей и книг по теме кино Франции. Публиковался в журналах «Советский экран», «Искусство кино» и др. Автор книг: Ле Шануа. М., 1972; Кристиан-Жак. М., 1981; Жан-Поль Бельмондо. В кино и в жизни. М., 1997; Жерар Депардьё. Украденные письма. Ростов-на-Дону, 1998; Ален Делон. В любви и жизни. Ростов-на-Дону, 1999; Катрин Денёв. М., 2000 и др. Лауреат Премии Гильдии киноведов и кинокритиков России в категории «Литература о кино» (за серию книг о мастерах кино Франции) (1999).

16. *А.Н. Дорошевич* — кинокритик, киновед, киновед, переводчик. Окончил филологический факультет МГУ (1963). Работал ст. научным сотрудником отдела зарубежного кино НИИ киноискусства. Автор монографий: Полвека британского кино. М., 2008; Кино США на рубеже веков. М.: Канон+, 2012 (совместно с Т. Ветровой, М. Теракопян); Иностранцы в Голливуде, или Как выжить в эпоху глобального кино. М.: Канон+, 2020 (совместно с Т. Ветровой, Д. Караваевым); Автор переводов многих англоязычных пьес.

17. *Г.Е. Долматовская (1939-2021)* — кинокритик, киновед, сценарист, режиссер, доктор искусствоведения. Была членом Союза кинематографистов СССР и России. Окончила факультет журналистики МГУ. Работала в «Литературной газете». С 1974 — в НИИКи (зав. отделом неигрового кино). Публиковалась в журналах «Советский экран», «Искусство кино», в научных сборниках и др. В последние годы жила во Франции.

Автор книг: Род Стайгер. М., 1976; Who is who in the Soviet Cinema. М., 1979 (совместно с И. Шиловой); Франция рассказывает о себе. М., 1980; Примечания к прошлому. М., 1983; Листки лунного календаря. М., 1985. Автор сценариев документальных фильмов: «Где-то возле Огненной Земли...» и «Муза изгнания» (1990, реж. М. Литвяков), «Уехать... Остаться...» (1992, реж. И. Мордмилович). Режиссер документальных фильмов, снятых по собственным сценариям: «В переулочек сходи Трёхпрудный...» (1992), «Сваха» (1993), «В далёкий край...» (1995), «Адрес кино — Красногорск» (1996), «Иван Мозжухин, или Дитя карнавала» (1999), «Серебряковы. Французские этюды» (2009), «Счастливики 60-х» (2012).

18. *К.Э. Разлогов (1946-2021)* — киновед, культуролог, кинокритик, педагог, доктор искусствоведения (1984), профессор (1988), Заслуженный деятель искусств России (1997). Был членом КПСС (с 1973), Союза кинематографистов СССР и России, Российской академии естественных наук, Российской академии Интернета, Национальной академии кинематографических искусств и наук России, Российской академии кинематографических искусств «Ника», членом Научного совета Российской Академии

наук по комплексной проблеме «История мировой культуры». Возглавлял Российский институт культурологии (1989-2013). Был профессором ВГИКа, директором программ Московского международного кинофестиваля (1999-2021),

Окончил Московский государственный университет (1969). С 1969 по 1976 работал в Госфильмофонде. С 1977 по 1988 – советник председателя Госкино. Преподавал на Высших курсах сценаристов и режиссеров (с 1972), на киноведческом факультете ВГИКа (с 1988) и в Институте европейских культур (с 1999). Автор и ведущий телевизионных циклов: «Киномарафон» (РТР, 1993-1995), «Век кино» (1 канал ТВ России, 1994-1995), «От киноавангарда к видеоарту» (Канал «Культура», 2001-2002), «Культ кино» (Канал «Культура», 2001-2021).

Публиковался во многочисленных научных сборниках, в журналах «Вопросы философии», «Искусство кино», «Советский экран», «Киноведческие записки», «Киноглаз», «Медиаобразование», «Мнения», «Общественные науки», «Свободная мысль», «Сеанс», «Техника кино и телевидения», «Читальный зал» и др., в газетах «Культура», «Московская правда», «Независимая газета», «Сегодня», «Экран и сцена» и др. Всего им опубликовано (в России и за рубежом) более 800 статей.

Неоднократно участвовал в различных российских и международных конференциях, симпозиумах и семинарах. Выступал с лекциями в университетах США, Канады, Франции, Финляндии, Нидерландов, Коста-Рики, Австралии и других стран.

Автор книг: *Контркультура и «новый» консерватизм*. М., 1981 (совместно с А. Мельвилем); *Крушение иллюзий: Политизация западного экрана*. М., 1982; *Боги и дьяволы в зеркале экрана*. М., 1982; *Искусство экрана: Проблемы выразительности*. М., 1982; *Конвейер грез и психологическая война*. М., 1986; *Мерлин Монро*. М., 1991; *Коммерция и искусство: враги или союзники?* М., 1992; *Не только о кино*. М., 2009; *Искусство экрана: от синематографа до интернета*. М., 2010; *Мировое кино: история искусства экрана*. М., 2011; 2013; *Планета кино. История искусства мирового экрана*. М., 2015; *Мои фестивали*. М., 2015. *Кинопроцесс XX - начала XXI века*. М., 2017; *Аругюн Хачатрян. Вечное возвращение*. М., 2019.

19. *И.Н. Соловьева (1927-2024)* — литературовед, театровед, кинокритик, киновед, доктор искусствоведения (1974), профессор. Заслуженный деятель искусств Российской Федерации (1993). Лауреат Государственной премии Российской Федерации (2003). Лауреат премии Союза кинематографистов СССР (1969). Член Союза писателей СССР и России, Союза кинематографистов СССР и России. Награждена орденами Дружбы (1998), Почета (2003), «За заслуги перед Отечеством» IV степени (2008 года), Александра Невского (2018 года). Премия «Золотая маска» в номинации «За честь и достоинство» (2009 год).

Окончила театроведческий факультет ГИТИСа (1949). С 1982 по 2001 год вела мастерскую театральной критики в Российской академии театрального искусства. С 2001 года преподавала историю русского театра в Школе-студии МХАТ, где заведовала научным сектором. Публиковалась в журналах «Советский экран», «Искусство кино», «Театр», «Вопросы театра» в научных сборниках и др. Автор книг: *Кино Италии. (1945-1960)*. М., 1961; *Спектакль идёт сегодня*. М., 1966; *Жан Габен*. М., 1967 (совместно с В.В. Шитовой); *И.Н. Немирович-Данченко*. М., 1979; *К.С. Станиславский*. М., 1985 (совместно с В.В. Шитовой); *Четырнадцать сеансов*. М., 1981 (совместно с В.В. Шитовой); *Ветви и корни*. М., 1998; *Первая студия. Второй МХАТ: из практики театральных идей XX века*. М., 2016; *А.С. Суворин: портрет на фоне газеты*. М., 2017 (совместно с В.В. Шитовой).

20. *Т.М. Хлопьянкина (1937-1993)* — кинокритик, сценарист, драматург. Была членом Союза кинематографистов СССР и России. Окончила ВГИК (1959). Работала в газете «Советская культура», в «Литературной газете». В 1990-1992 годах — первый зам. главного редактора журнала «Советский экран» / «Экран». Публиковалась в журналах «Искусство кино», «Советский экран», «Советский фильм», «Кино» (Рига), «Спутник кинозрителя», «Театр» и др.; газетах «Советская культура», «Московские новости», «Литературной газете» (где была зав. отделом искусств) и др. Автор сценария фильма «Кто стучится в дверь ко мне...», пьесы «Смешной случай», повести «Здравствуйте, уважаемая редакция». Автор книг: *Билет в кино*. М., 1981; *Татьяна Догилева*. М., 1986; *Застава Ильича*. М., 1990.

21. *Р.Н. Юрнев* (1912-2002) — киновед, кинокритик, сценарист, доктор искусствоведения (1961), профессор (1963). Заслуженный деятель искусств России (1969), лауреат премии Союза кинематографистов по киноведению и кинокритике. Окончил ВГИК (1936) и аспирантуру при ВГИКе (1940). В годы второй мировой войны был штурманом боевой авиации. Награжден орденами «Красной Звезды», «Отечественной войны 2 степени», «Трудового Красного Знамени», «Дружбы народов». С 1939 по 2002 год преподавал во ВГИКе, руководил киноведческой мастерской. Работал в журнале «Искусство кино» (1946-1948), был старшим научным сотрудником Института Истории искусств Академии наук (1948-1974), заведующим отделом истории кино НИИ киноискусства (1974-2002). Написал сценарии нескольких документальных фильмов, рассказывающих в основном о российских кинорежиссерах. Неоднократно участвовал в работе международных кинофестивалей (Канн, Берлин, Венеция, Москва и др.).

В 1960-х - 1980-х годах был одним из самых влиятельных представителей официальной кинокритики, получавших аккредитацию на крупнейших международных кинофестивалях. В 1990-х годах занимался в основном педагогической деятельностью.

По вопросам киноискусства публиковался с 1937 года. Печатался в многочисленных научных сборниках по теории и истории отечественного и зарубежного киноискусства, в журналах «Искусство кино», «Киносценарии», «Новый мир», «Родина», «Советский экран» и др., в газетах «Вечерняя Москва», «Известия», «Литературная газета», «Литературная Россия», «Правда», «Советское искусство», «Советское кино», «Советская культура», «Труд» и др. (более 600 публикаций).

Автор книг: О фильме «Амангельды». М., 1938; Григорий Александров: творческий путь кинорежиссера. М., 1939; Алексей Каплер: творческий портрет кинодраматурга. М., 1940; «Академик Иван Павлов». М., 1949; Советский биографический фильм. М., 1949; «Кубанские казаки». О фильме и его создателях. М., 1950; «Сельский врач». О фильме и его создателях. М., 1952; Современное советское кино. М., 1958; Александр Довженко. М., 1959; Кино – важнейшее из искусств. М., 1959; На международных кинофестивалях. М., 1959; Кино за рубежом. М., 1961; Современное киноискусство капиталистических стран. М., 1961; «Чистое небо». Очерк о фильме. М., 1961; Эйзенштейн. М., 1962; Канн-Москва-Венеция. М., 1963; Советская кинокомедия. М., 1964; Смешное на экране. М., 1964; Советская кинокомедия. М., 1964; «Броненосец Потемкин» Сергея Эйзенштейна. М., 1965; Новаторство и традиции сов. кино. М., 1965; Тамара Носова. М., 1965; Краткая история советского кино. Вып. 1. (1917-1941). М., 1967; Искусство, рожденное Октябрем. М., 1968; Любовь Орлова. М., 1968; Михаил Жаров. М., 1971; Кинорежиссер Евгений Червяков. М., 1972; Серей Эйзенштейн и современность. М., 1973; Советское киноведение. М., 1977; Краткая история советского кино. М., 1979; Смех сильных. М., 1979; Александр Медведкин, сатирик. М., 1981; Книга фильмов. М., 1981; Чудесное окно: Краткая история зарубежного кино. М., 1983; Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. В 2-х т. М., 1985. М., 1988; Новаторство советского киноискусства. М., 1986; Л.В. Кулешов: теория кино, режиссура, педагогика. М., 1987; В.К. Туркин: критика, кинодраматургия, педагогика. М., 1989; Кино Японии послевоенных лет. М., 1993; Мой милый ВГИК. М., 1994; Фильмы Глеба Панфилова. М., 1995; Стихи из заветного ящика. М., 1997; Советское кино 30-х годов. М., 1997; Краткая история киноискусства. М., 1997; В оправдание этой жизни. М., 2007.

22. *М.Б. Ямпольский* (род. в 1949) — киновед, культуролог, философ, филолог, доктор искусствоведения (1991). Член Союза кинематографистов СССР и России. Член редколлегии журнала «Новое литературное обозрение», консультативных советов Эйзенштейн-центра и журнала «Киноведческие записки». Лауреат Премии Андрея Белого за работу «Возвращение Левиафана» (2004, номинация «Гуманитарные исследования»), премий Союза кинематографистов СССР (1991) и Гильдии кинокритиков России (2004). Окончил Московский педагогический институт (1971). Работал школьным учителем, ст. научным сотрудником в НИИ киноискусства (1974-1990), ст. научным сотрудником лаборатории постклассических исследований Института философии РАН (1991-1992). Преподавал во ВГИКе и на Высших курсах сценаристов и режиссеров (Москва). С 1992 — профессор Нью-Йоркского университета.

Автор многочисленных работ по вопросам киноискусства, семиотики, феноменологии визуального. Публиковался в журналах «Советский экран», «Искусство

кино», «Киноведческие записки», «Новое литературное обозрение» и др. Автор книг: Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993; Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993; Бабель. М., 1994. (в соавторстве с Александром Жолковским); Демон и лабиринт. Диаграммы, деформации, мимесис. М., 1996; Беспмятство как исток. Читая Хармса. М., 1998; Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000; О близком. Очерки немиметического зрения. М., 2001; 2012; Физиология символического. Кн.1. Возвращение Левиафана: политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима. М., 2004; Сообщество одиночек. М., 2004; Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. М., 2004; Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007; Муратова. Опыт киноантропологии., М., 2008; Сквозь тусклое стекло: 20 глав о неопределённости. М, 2010; Пространственная история. Три текста об истории. СПб., 2013; Живописный гнозис. Гриша Брускин, «Алефбет», индивидуальное спасение, двоемирие, эсхатон, гнозис. М., 2015; Из хаоса (Драгомощенко: поэзия, фотография, философия). СПб., 2015; Пригов: Очерки художественного номинализма. М., 2016; Изображение. Курс лекций. М., 2019.

Получая массу читательских писем относительно репертуара западных фильмов на советских экранах, редакция журнала в 1972 году решила дать по этому поводу разъяснение официального лица.

«Советский экран» опубликовал ответ начальника Управления кинофикации и кинопроката Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР Ф.Ф. Белова. Тот подчеркнул, что кинематография западных стран «переживает сейчас жесточайший кризис содержания и формы. Кинорынок наводнен коммерческими лентами детективного и псевдоисторического характера», поэтому «советский кинопрокат должен быть «застрахован от различных низкопробных поделок, от кинопродукции, выпускаемой по социальному заказу реакционных кругов, пропагандирующей буржуазную идеологию. Как показывает практика последних лет, комиссии по отбору зарубежных фильмов рекомендуют картины, заслуживающие в основном положительной оценки. ... И всё же еще немало критических замечаний по поводу нашего зарубежного репертуара. Эти замечания часто помогают органам кинопроката устранить ошибки, допущенные при закупке зарубежных фильмов» (Белов, 1972: 17).

В качестве примера Ф. Белов обращал внимание читателей «Советского экрана» на то, что даже «прогрессивные художники Запада», «разрабатывая острые социальные темы, нередко в угоду дурному вкусу включают в фильмы грубые, натуралистические сцены, элементы секса, патологии. Такие фильмы время от времени попадают на наш экран. Случается, что из-за натуралистических эпизодов в фильмах отдельные зрители не принимают картину в целом, не замечают ее прогрессивных тенденций» (Белов, 1972: 17).

Но далее следовала оговорка: «Виноват здесь, разумеется, не зритель. Это результат того, что наша печать, в том числе и «Советский экран», не уделяет пока должного внимания рецензированию зарубежных картин» (Белов, 1972: 17).

Возникал явный диссонанс с недавней историей «Советского экрана», так как в 1968 году в статьях философа и киноведа В. Разумного (1924-2011) (Разумный, 1968) и известного актера Н. Крючкова (1915-1993) (Крючков, 1968) и на партийных совещаниях редакция была резко раскритикована именно за увеличение (с точки зрения критиковавших) объема материалов о западном кинематографе.

Ответ на самый острый вопрос Ф. Белов приберег напоследок: «Почему не купили такой-то фильм? Ведь это же интересное произведение. Понимает ли это закупочная комиссия?». Берусь смело утверждать: понимает. ... Однако вопрос о приобретении той или иной картины решается не только нашим желанием купить ее, но и готовностью наших партнеров ее продать. Не секрет, что многие мастера зарубежного кино находятся в зависимости от различных дельцов. А последние, когда речь заходит о прокате фильма в СССР, специально заламывают порой такую цену или выдвигают такие условия, что приобретение картины становится невозможным. Это главная причина того, что не все, что хотелось бы, попадает на наш экран. По мере роста наших международных связей в области кинопроката количество «недоступных» фильмов неуклонно сокращается. Надеемся, что недалек тот час, когда оно будет сведено к нулю. Но это относится только к подлинным произведениям киноискусства. Что же касается сомнительных в идейно-

художественном отношении фильмов капиталистических стран, то комитет принимает все меры к тому, чтобы такие картины никак не могли проникать на советский экран» (Белов, 1972: 17).

Спустя несколько лет разговор на эту тему продолжил зам. председателя Госкино СССР Л. Мосин. Он в очередной раз назидательно напомнил читателям журнала, что «кинематограф включен в сферу глобального идейного и духовного противоборства между людьми труда и буржуазией, между социализмом и капитализмом. Он существует и развивается в условиях острой конфронтации поборников разрядки международной напряженности и вдохновителей безрассудной гонки ядерных вооружений» (Мосин, 1978: 1). А далее утверждал (правда, как вскоре показала «перестройка», опрометчиво), что «кинопроизведениям, проповедующим культ насилия, милитаризм и жестокость, расизм и порнографию, никогда не будет пути на советский экран, сколько бы ни кликушествовали по этому поводу наши зарубежные «критики» (Мосин, 1978: 1).

Как и Ф. Белов (Белов, 1972: 17), Л. Мосин подчеркнул, что советский кинопрокат открыт для произведений киноискусства, «отображающих прогрессивные, демократические, свободололюбивые идеи», для фильмов «отчетливого социального и гуманистического звучания, выступающих против всего того, что оскорбляет достоинство человека, отнимает его силы, лишает его счастья» (Мосин, 1978: 1). Однако далее следовала оговорка, что «нельзя не учитывать того обстоятельства, что в современном буржуазном обществе немало деятелей киноискусства, которые находятся как бы на распутье: они не принимают идей коммунизма, но вместе с тем, выступая с позиций антифашизма и антимилитаризма, с позиций протеста против реакционных явлений, пусть половинчато и непоследовательно, но проводят в своих произведениях идеи прогресса, объективно смыкаясь, таким образом, с деятельностью тех, кто сознательно и последовательно участвует в этой борьбе. Лучшие из кинопроизведений этого плана выходят на наши экраны, и не выходят на них произведения западных авторов, напоминающих клановое шаманство, мечущихся в атмосфере распада содержания и формы и видящих в «массовом человеке» личность инертную, лишенную способности мыслить самостоятельно, социально и творчески бессильную» (Мосин, 1978: 1).

В этом контексте один из самых влиятельных киноведов 1970-х годов – В. Баскаков (1921-1999) – подчеркивал, что «в кинематографе как и в других видах искусств усилился процесс «поляризации»: одной стороны, хозяева буржуазного кинорынка стремятся заполнить экран лентами, выступающими против социализма, против прогресса гуманизма, против человека; в то же время резко обозначаются те силы, которые противостоят откровенно буржуазному, декадентскому искусству. Все более важные позиции занимает на мировом экране социалистическое искусство. ... В ряде капиталистических стран рождаются фильмы, авторы которых стоят на позициях критического реализма, процесс развивается под непосредственным влиянием и под могучим воздействием борьбы братских компартий и тех перемен, которые произошли и происходят в мире» (Баскаков, 1973: 2).

В качестве позитивной реакции на постановления ЦК КПСС, касающихся культуры и идеологии, в 1974 году в Москве была проведена Всесоюзная теоретическая конференция «Киноэкран и идеологическая борьба», организованная Научно-исследовательским институтом теории и истории кино, Госкино СССР и Союзом кинематографистов СССР, ход которой был отражен на страницах журнала «Советский экран» (Киноэкран..., 1975: 2).

Председатель Государственного комитета Совета министров СССР по кинематографии Ф.Т. Ермаш (1923-2002), назначенный на эту должность в августе 1972 года, в своем докладе подчеркнул важность борьбы со всеми видами буржуазной идеологии, активно использующей киноэкран в своих классовых интересах.

Директор НИИ теории и истории кино В. Баскаков выступил с докладом на свою любимую тему: «Критика буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений в киноискусстве». Он напомнил, что «разрядка международной напряженности в мире происходит на фоне усиления борьбы в сфере идеологии, он проанализировал основные процессы и тенденции западного кино, которое во многом аккумулирует явления, характерные для буржуазной идеологии в целом: и крайние формы антикоммунизма и пропагандистские мифы о неисчерпаемых возможностях «свободного» общества,

традиционные и новые философские идеалистические течения (экзистенциализм, фрейдизм, неопрейдизм), а также левозэкстремистские и маоистские веяния. Сегодня буржуазные пропагандисты и хозяева кинобизнеса под воздействием тех изменений, которые произошли в мире, учитывая рост идейного влияния сил социализма и коммунизма на массы, вынуждены отказаться от старых шаблонов и штампов, вынуждены применять сложный камуфляж, чтобы маскировать свои истинные цели воздействия на общественное сознание. Фронт идеологической борьбы проходит не только через сами фильмы, но и касается коренных вопросов теории кино» (Киноэкран..., 1975: 2).

Далее прозвучали следующие доклады ведущих киноведа и кинокритиков (среди которых был и известный режиссер С. Юткевич) на тему кино и идеологии: «Основные направления идеологической борьбы в киноискусстве» (Р. Юренев), «Кинематографический процесс и некоторые проблемы кинокритики» (А. Караганов), «Модели политического кино» (С. Юткевич), «Критика реакционных концепций истории советского кино» (М. Зак), «Дзига Вертов и современная идеологическая борьба» (С. Дробашенко), «Феномен «Чапаева» и проблемы идеологической борьбы» (Д. Писаревский), «Научно-техническая революция — личность — будущее» (Ю. Ханютин), «Кинематограф как предмет массового потребления» (И. Туровская) и др. (Киноэкран..., 1975: 2). Многие из прозвучавших на этой конференции тезисов были включены и в статью Ф. Ермаша «Кино в борьбе за идеалы коммунизма» (Ермаш, 1979: 1-3).

В целом все три редактора «Советского экрана», сменявших друг друга на этом посту в 1970-х, придерживались единой редакционной линии относительно непримиримой идеологической борьбы с буржуазным кинематографом.

- идеологизированные статьи, акцентирующие критику буржуазного кинематографа и его вредного влияния на аудиторию

Итак, после начала чехословацких событий 1968 года и последующей за этим серии постановлений ЦК КПСС (Постановление..., 1969; 1972 и др.) в «Советском экране» стали чаще появляться идеологизированные статьи, акцентирующие критику буржуазного кинематографа и его вредного влияния на аудиторию.

В силу того, что вплоть до середины 1970-х США продолжали вести агрессивную войну во Вьетнаме, «Советский экран» вполне резонно связывал это событие с голливудской продукцией, прославлявшей американскую армию.

Так в статье «Правда и ложь о Вьетнаме на экранах Америки» отмечалось, что «всё сильнее разгорается в США борьба против войны во Вьетнаме. Всё чаще раздаются голоса, требующие покончить с этой грязной войной. Вот почему правительство и военщина стремятся использовать все возможные средства для доказательства правильности своей политики. И всё большее значение придают они огромному воздействию, которым обладает искусство «политического кино». ... Для правительства США «политические фильмы» и щит, которым они прикрывают и защищают свою политическую линию, и оружие, с помощью которого они нападают на тех, кто мешает им эту политику проводить. ... по заказу правительства США создается огромное количество фильмов, так или иначе пропагандирующих войну во Вьетнаме. ... К примеру, только в Нью-Йорке в течение одной недели по телевидению было показано свыше десяти фильмов, прославляющих американскую военщину. Но существует и другая Америка, ненавидящая войну и борющаяся против нее» (Юренев, 1970: 15).

Во второй половине 1970-х антивоенная тема на страницах журнала была продолжена: «Когда в разгар американской агрессии во Вьетнаме на экранах Запада появился фильм «Зеленые беретты» (*The Green Berets*. США, 1968), мало кто предполагал, что этот с треском провалившийся и освищенный голливудский боевик, подобно посеянному зубам дракона, даст ядовитую поросль откровенно милитаристских и шовинистических лент. Пентагон, как известно, проиграл «грязную войну» в Индокитае. Каратели едва унесли ноги с территории свободолюбивого героического Вьетнама. А Голливуд, зарядившийся агрессивностью, принял у Пентагона постыдную эстафету и в полную силу запустил конвейер откровенно лживых, человеконенавистнических картин. ... На «фабрике грез» в течение года снимается до десяти боевиков об индокитайской

авантюре США. Среди них есть «лидеры», побившие все рекорды по подтасовке и извращению событий... Таким образом, война во Вьетнаме, вызвавшая глубокий раскол в американском обществе, стараниями кинодельцов приобретает облик некоего «героического эпоса», участники которого будто бы отважно защищали «свободный мир» от «красной опасности». ... Не стихают взрывы и выстрелы на съемочных площадках Голливуда. Статисты в «зеленых беретах» идут в нескончаемые атаки с целью убедить западного обывателя в том, что под вывеской «свободного мира» геноцид не геноцид, агрессия не агрессия, а США, которые за последние тридцать лет более двухсот раз использовали свои вооруженные силы для достижения политических целей, разумеется, как всегда правы. Специализирующийся на золочении неприглядного фасада мира капитала Голливуд, как видим, остается верен себе» (Романов, 1979: 18).

Политика «разрядки», которая проводилась между СССР и США в 1970-х годах, не отменяла борьбы в сфере идеологии. Поэтому на страницах «Советского экрана» подчеркивалось, что «империализм сотрясается от классовых битв... После вьетнамской авантюры, «уотергейта», скандальных случаев коррупции в коридорах власти ... родилась на Западе кампания в «защиту прав человека». В общем-то достаточно нелепая: разве можно ждать защиты прав человека от тех, кто эти права повседневно попирает? Кто выбрасывает на улицу миллионы безработных? Кто разрабатывает человеконенавистнические планы истребления людей? Кто лишает нрав цветных? Цель этой кампании состоит также в том, чтобы отвлечь внимание народных масс от глубокого кризиса капиталистической системы, дискредитировать социализм, дезориентировать и расколоть прогрессивные социально-политические силы в капиталистических государствах. Особенность ее состоит в том, что она поднята на правительственный уровень, вопрос о мнимых нарушениях прав человека в социалистических странах связывается с межгосударственными отношениями. Идеологическая борьба, по сути дела, переходит к «психологическую», чреватую серьезными последствиями. В области внешней политики крестовым походом за «правами человека» решили заменить обанкротившиеся антикоммунизм и антисоветизм. Но смена вывесок не меняет сути: налицо все тот же откровенный антикоммунизм с попытками вмешиваться во внутренние дела других стран» (Черноусов, 1979: 17).

Переходя далее непосредственно к материалу кинематографа, автор статьи задавался вопросом: О какой «законности», о каком «порядке» может идти речь в буржуазном обществе, где сами стражи законности и порядка нарушают их на каждом шагу? Те, кто видел американский фильм «Серпико» (*Serpico*. США, 1973), могли убедиться в этом... Такова жестокая правда о правах человека в странах капитала, о «демократии» на Западе, выраженная языком кино. Буржуазным проповедникам, которые пекутся о «демократии и подлинных правах человека» в социалистических странах, давно пора обратить взоры на свои собственные страны и наконец понять: чтобы глаголить о правах человека, нужно как минимум иметь на это право. Не говоря уж о том, что по отношению к социалистическому содружеству их сетования и истошные крики беспредметны» (Черноусов, 1979: 16-18). В аналогичном идеологическом ключе была выдержана и статья А. Палладина под названием «Барьеры антисоветизма» (Палладин, 1978: 17).

Журналист Ю. Комов в серии своих статей в «Советском экране» также резко выступал против западного коммерческого кинематографа и пропагандируемых им идей: «Какие же «ценностные критерии» выплескивает на зрителей буржуазный кинематограф? Насилие, зверства, порнография, сексуальные извращения, наркомания... Причем на рекламу фильмов-ужасов, лент-катастроф, картин, разжигających самые низменные инстинкты, затрачиваются баснословные средства. ... И ошарашенный зритель — стар и млад, — оглушенный шумной свистопляской, покорно смотрит картину, которую выбрал не сам, а подсунили ему те, кто пытается отвлечь массы от жгучих проблем и противоречий капиталистического мира» (Комов, 1979: 18).

Ю. Комов утверждал далее, что американскую взрослую и детскую аудиторию «к кинозверствам приучили давно. Они идут нарасхват, принося огромные прибыли бизнесменам. Американец с юных лет вынужден привыкать к насилию развлекательному; по данным статистики, он проводит перед телевизором и в зрительном зале значительно больше времени, чем в школе за партой. Перед ним

фантастические чудовища, гангстеры, бандиты... Одни из них жадно пожирают людей, другие терроризируют целые города, третьи, совершая свои «подвиги», стреляют, убивают, режут, насилуют. Детям нравятся погони, нападения, азартные драки — они хотят быть сильными, хотят быть взрослыми, хотят действовать. И под влиянием экрана они становятся насильниками в джунглях огромных американских городов. Происходит страшное: о преступлениях говорят, о них думают, но говорят и думают, словно о чем-то обыденном. Казалось бы, убийство — чудовищный акт бесчеловечности. Но когда их так много... И в кино и в окружающей реальности. ... Так или иначе, но дети и взрослые в американском обществе потребляют один и тот же наркотик (или вариации его) в течение долгого времени, они привыкают к нему, не могут без него обходиться. По сути, насилие остается старым понятием, но в век прогресса, стремительного развития науки и техники оно стало массово доступным, теперь оно развращает каждого без исключения, с колыбели и до конца дней» (Комов, 1979: 18). Примерно в таком же ключе Ю. Комов писал на страницах журнала о голливудских фантастических фильмах и фильмах-катастрофах и гангстерских драмах (Комов, 1977: 20-21; 1980: 17).

Одним из главных кинокритиков, разоблачавших негативное влияние буржуазного кинематографа на массовую аудиторию в 1970-х – первой половине 1980-х, был секретарь правления Союза кинематографистов СССР А. Караганов (1915-2007).

Его статьи этого периода были выдержаны в строгих партийных рамках идеологической борьбы. Вот, например, типичный зачин такого рода текстов: «Политика и философия борьбы за мир живут в решениях XXVI съезда партии Ленина, сколько бы ни кричали воинственные политики за океаном о «советской военной угрозе» и мировом терроризме, якобы раздуваемом Кремлем. Политика и философия борьбы за мир — это для нас стратегическая линия, самая глубокая суть созидательного труда, помыслов и чувств строителей коммунизма. Вот почему социальная психология народа и индивидуальная психология человека, его нравственный мир органически соединяются в поддержке все новых инициатив и акций партии государства, выдающегося борца за мир Леонида Ильича Брежнева, направленных на восстановление процессов развития международной разрядки и упрочения дела мира» (Караганов, 1982: 1).

Именно А. Караганов обратил внимание читателей «Советского экрана» на то, хотя среди кинематографистов буржуазных стран всегда было немало обслуживающих империалистическую идеологию и пропаганду, но «это не только продажные души из третьестепенных ремесленников... мы знаем, что знаменитый американский актер ставший режиссером, Джон Уэйн, поставил фильм «Зеленые береты» (*The Green Berets*. США, 1968), открыто прославлявший «героев» американской агрессии против вьетнамского народа. Билли Уайлдер поставил «Раз, два, три» (*One, Two, Three*. США, 1961), Альфред Хичкок — «Топаз» (*Topaz*. США, 1969), Анри Верней — «Змею» (*Le Serpent*. Франция-ФРГ-Италия, 1973), фильмы, клеветящие на советскую внешнюю политику. ... Сюжеты и мотивы из арсенала экранного антисоветизма и антикоммунизма переходят из «бондиады» в фильмы о катастрофах и «звездных войнах» (Караганов, 1982: 1).

Реабилитационную тенденцию обеления агрессии А. Караганов усмотрел в фильме Майкла Чимино «Охотник на оленей» (*The Deer Hunter*. США, 1978), «в котором несчастья трех американцев, участников агрессии, попавших в плен к вьетнамцам, изображаются сентиментально, сочувственно, а вьетнамцы представлены как изощренные истязатели военно пленных: в фильме вполне отчетливо просматриваются расистские мотивы» (Караганов, 1982: 1).

Далее А. Караганов напоминал, что «по разным причинам помогают «холодной» и «психологической» войне буржуазные кинематографисты. Одни — по убеждению. Другие — по циничному расчету: деньги не пахнут. Третьи дали себя сломать... Но в распространении выгодных реакции идей участвуют не только убежденные трубадуры милитаризма, не только продавшиеся и сломленные. Нередко бывает, что им подыгрывают художники, которые заблудились в лабиринтах ложных идей буржуазного индивидуализма буржуазного понимания демократии или подпали под влияние пропагандистских воплей о «советской военной угрозе. Не помогают, а мешают нравственному обеспечению антимилитаристской активности и те художники, которые уверовали в концепции, представляющие жизнь как непреодолимый хаос, человека — как

безнадёжно испорченное существо: основанная на такого рода концепциях философия поведения делает людей покорными рабами обстоятельств, создаваемых хозяевами собственного общества. Кинематографист, давший себя обмануть ложными идеями, почти неизбежно становится пусть и невольным, но вполне опасным пособником реакционных сил» (Караганов, 1982: 1).

Спустя год А. Караганов вернулся к тематике идеологической борьбы в кинематографе, отмечая, что «в каких-то случаях рыночные фильмы эстетически легковесной, но завлекательной «киношки» обращаются к приемам кинематографа «верхнего этажа», украшают себя блестками интеллектуальности и изыска. Однако традиционные приманки и ловушки для зрителя остаются почти неизменными — хитросплетения сюжета, мифологизирующего жизнь, откровенный секс, эстетизация жестокостей и насилия» (Караганов, 1983: 1).

Вот почему, продолжал А. Караганов, следует эффективнее выступать против фильмов, которые «сеют вражду между народами, распространяют расовые предрассудки, пропагандируют антисоветизм, антикоммунизм, романтизируют «подвиги» агрессоров во Вьетнаме («Охотник на оленей» / *The Deer Hunter*. США, 1978) и белых наемников в Африке («Дикие гуси» / *The Wild Geese*. США, 1978,). В ряде лент делаются попытки пересмотреть ход второй мировой войны, обелить Гитлера и его армию или растворить социальную сущность фашизма в проблемах сексопатологии и фрейдистского психоанализа» (Караганов, 1983: 1).

Автор подводил читателя к однозначному выводу: «экран остается полем и оружием борьбы. ... Фильмы, распространяющие страх перед жизнью, ослабляют социальную и нравственную стойкость человека в борьбе с проявлениями зла; человек, пораженный подобным чувством страха перед жизнью, легко впадает в тотальный пессимизм, мешающий ему стать активным борцом и просто борцом против раздуваемой империалистами гонки вооружений, против нарастания военных опасностей» (Караганов, 1983: 1).

В том же 1983 году журналист В. Черненко четко (и как оказалось впоследствии, вполне прозорливо) выявил «главное направление идеологической атаки», которую развертывали США против социалистических стран: «стремление к идеологической и политической «эрозии», желание дестабилизировать общественный строй социализма, разрушить его систему нравственных, моральных ценностей и духовного мира», к распространению «буржуазных и прежде всего американских норм и взглядов на образ жизни» При этом «разглагольствования о существовании так называемых «универсальных» моральных ценностей оказываются лишь попыткой скрыть суть политики, служащей интересам государственно-монополистического капитала» (Черненко, 1983: 16).

Далее в статье шла речь о том, что многие виды идеологического воздействия «осуществляются как бы исподволь, ненавязчиво, «не в лоб», когда распространяются «нормы и образцы поведения, ценностные установки в области культуры, морали, быта путем рекламы технических достижений, стандартов моды и т.д., сознательно и целенаправленно представляемых в качестве символов американского образа жизни и американской социальной системы. ... Американское кино разработало такую концепцию личности, которая призвана оказывать деструктивное воздействие на общественное сознание, прививать массам веру в буржуазный правопорядок, «американский образ жизни», утверждать «моральные» ценности капитализма» (Черненко, 1983: 16-17).

В качестве примеров такого рода деструктивного воздействия В. Черненко представил антисоветские фильмы «Огненный лис» (*Firefox*. США, 1982) и «Штайнер — железный крест» (*Steiner – Das Eiserne Kreuz / Cross of Iron*. ФРГ-Великобритания, 1977). А далее утверждалось, что в западных фильмах антисоветской, антигуманистической ориентации присутствуют «мотивы неизбежности войны, разрушений, всякого рода глобальных катаклизмов. Зрителя активно приучают к мысли, что войны с применением атомного оружия, лазерных и иных средств массового уничтожения людей избежать нельзя. В порядке альтернативы предлагается пропаганда «легкой войны», реабилитация милитаризма и т.п. ... Красноречивое доказательство этого — целая серия фильмов о «космических войнах», появившихся в конце 70-х—начале 80-х годов..., в которых будущие войны показаны как некий аттракцион. Фильмы эти отнюдь не безобидны. ...

они обладают способностью оглушать, подавлять и отвечают интересам американской идеологической экспансии. ... Все эти и многие другие модели кинозрелищ, направленных против дела мира, гуманизма, как и антисоветские кинокартины, есть отражение глубокого духовного кризиса современного капитализма» (Черненко, 1983: 16-17).

В похожем ключе была выдержана и статья кинокритика И. Кокорева. Он отмечал, что Голливуду начала 1980-х свойственна «более изощренная метода манипулирования общественным сознанием на основе дифференцированного подхода к зрителю. На смену старому принципу «промывания мозгов» пришла, по выражению футуролога Элвина Тоффлера, «демассовизация», то есть стрельба по принципу разделяющихся боеголовок, нацеленных на разные аудитории — молодежную, негритянскую, женскую, пенсионную, сельскую, консервативную и т.д. Таким образом, господствующая идеология пытается перехватывать и обезвреживать массовые настроения недовольства, направляя их в безопасные для существующего строя русла, исподволь управляя взбудораженной и политически раздробленной аудиторией в интересах правящего класса. Так молодежь получает свои «бунтарские» фильмы, якобы ниспровергающие буржуазную мораль, а заодно и семейные ценности; участники антивоенного движения — антивоенные фильмы, милитаристы — милитаристские фильмы: у женского движения 70-х годов — целое направление так называемых женских фильмов: для тех, кто страдает ностальгией о «безоблачном» прошлом, — картины в стиле «ретро» и прочее, и прочее... Социальные корни такой раздробленности следует искать в растущей поляризации американского общества в связи с проблемами инфляции и безработицы, угрожающего разгула преступности, падения авторитета США в мире и опасной милитаризации внешней политики» (Кокорев, 1983: 17).

Особую обеспокоенность у «Советского экрана» вызвала «агрессия насилия и секса на коммерческих экранах мира».

Киновед И. Вайсфельд (1909-2003), например, писал в данном случае «речь идет о явлении, которое приняло масштабы нравственного бедствия в жизни современного буржуазного общества. Оно оказывает влияние не только на эстетические вкусы, манеру поведения, но и на духовный облик зрителей. ... Разумеется, эскалация жестокости и секса на экране непосредственно вызвана законами коммерческого кинопроизводства, спекулятивными соображениями продюсеров. Они могут попросту не принять у режиссера картину, если в ней нет эротики и насилия» (Вайсфельд, 1973: 2).

При этом возникает проблема: «художники Запада, искренне желающие разоблачить порок, показать античеловечность империалистической агрессии, лицемерие буржуазной морали, часто останавливаются в затруднении: где та грань, которая отделяет, скажем, показ жестокости с целью ее осуждения от такого показа, который эту жестокость эстетизирует? Но вопрос о грани, отделяющей искусство от неискусства, возникает и тогда, когда художник стремится показать красоту человеческих чувств во всей их полноте, психологической и физической, счастье любви или ее трагедии с разящей остротой, нетривиально», но в любом случае «в мировом кинематографе существует ситуация борьбы, а не пассивного подчинения искусства антиискусству, прогрессивного начала — реакционному. Загрязнение экрана порнографией и садизмом вызывает решительный протест честных художников, критиков» (Вайсфельд, 1973: 2-3).

Исходя из задачи осуждения показа насилия на экране, «Советский экран» на своих страницах публиковал статьи, рассказывающие о вреде фильмов-ужасов (Мороз..., 1969 и др.).

В частности, об этом писал и кинокритик Г. Богемский (1920-1995). Свою статью он начал с того, что подчеркнул, что в начале 1970-х в Италии «самым распространенным жанром коммерческого кинозрелища остается доморощенный ковбойский фильм, или «макаронный вестерн», как в насмешку называют его за границей. Об этих чисто условных, лишенных всякого национального характера и проникнутых безудержной жестокостью фильмах, неожиданно получивших лет пять-шесть назад невероятно широкое распространение в итальянском кино, уже много писали» (Богемский, 1973: 18).

А далее уже шел переход к тому, что «итальянский фильм ужасов использует все находки, трюки и ситуации режиссеров, специализировавшихся в этом жанре, — Хичкока, Клузо, Полянского. ... Это фильмы и «страшные», и детективные, и сексуальные

в одно и то же время. А некоторые из них — даже с известным налетом «интеллектуальности» и «психологичности» а-ля Антониони. ... Я назвал бы эти фильмы скорее фильмами-наркотиками. Они одурманивают зрителя. Заставить бояться — значит заставить перестать мыслить. Создатели кинотовара часто заявляют, что их ленты якобы стоят вне идеологии, что это — условное кинозрелище, своего рода «игра» режиссера со зрителями. Согласен, это игра, но игра в достаточной мере грязная. Ведется она, несомненно, в идеологических целях, в прямых интересах тех, кто хочет усыпить в людях разум и совесть» (Богемский, 1973: 18).

Осуждению западного коммерческого кинематографа была посвящена и статья журналиста В. Резниченко (1945-2010): «Приходите к нам освежиться!» — зазывают киноафиши. Но действительно ли «освежает» кино? ... Фильмы — те, что определяются приставками «секс» и «порно», разбросаны по киноафише. Все эти ленты, начиная с псевдоэкзотической французской «Эммануэль» (*Emmanuelle*. Франция, 1974) и заканчивая шведскими примитивами..., отштампованы по одному и тому же трафарету. Меняются имена героинь и, естественно, габариты актрис, исполняющих их роли. Все остальное — ситуации и сюжеты — одинаково, как денежные купюры, ради которых только они и создаются.

«Порно-бум» ... резко пошел на спад: просто-напросто зрителям надоело. Однако реклама упорствует, сулит все более и более «горячие» зрелища — кинобизнес не желает отступать. По соседству с обнаженной плотью на экране возникает кровоточащее человеческое мясо. Его со вкусом жуют людоеды в сыром и жареном виде. А еще показывают некую средневековую графиню, принимающую тонизирующую ванну из свежей девичьей крови; девушки-«донорши» разрывают друг друга на куски на глазах у изумленного зрителя. ... На экране стреляют, избивают, пытаются, насилуют и жгут. Злобствуют чудовища, изгиляется нечистая сила. Как на земле, так и в космосе, в недалеком прошлом и в отдаленном будущем. Всегда и везде, утверждает коммерческий экран, правят миром порок и животная страсть» (Резниченко, 1976: 16-17).

В эпоху «сексуальной революции» в западных странах «Советский экран» боролся с кинематографической порнографией.

К примеру, журналист А. Кулешов (1921-1990) жаловался, что экраны Парижа заполнили порнофильмы, и что даже вполне приличные в прошлом режиссеры не устояли перед соблазном снять ленты такого рода (Кулешов, 1976: 18-19).

С ним был полностью согласен и журналист Ю. Комов (Комов, 1978: 18; 1979: 18), утверждая, что «соблазняя маленьких девочек жар-птицей, дельцы от кино заставляют их раздеваться на экране, ложиться в постель к мужчинам, выкрикивать чудовищные ругательства, изображать проституток, жертв коллективного изнасилования. «Советский экран» знакомил своих читателей с судьбой тринадцатилетней Мэрилин Хемингуэй, которая выступала в открыто порнографических эпизодах фильма «Губная помада» (*Lipstick*. США, 1976). Можно вспомнить и двенадцатилетнюю Джоди Фостер, которую создатели картины «Таксист» (*Taxi Driver*. США, 1976) в порядке «приобретения опыта» и «вхождения в образ» малолетней «стрит-герл» перед съемками водили по злачным районам Нью-Йорка» (Комов, 1979: 18).

Тему осуждения сексуальной эксплуатации детей в западном кинематографе продолжил на страницах «Советского экрана» кинокритик А. Плахов: «Уважение к стране детства, к нравственному миру юного человека всегда было присуще гуманистическому кинематографу. Иное мы видим в сегодняшнем буржуазном кино. С экрана откровенно проповедуют фальшивую эстетику «вседозволенности», аморализм и бездуховность. И все чаще объектом беззастенчивей и циничной коммерческой эксплуатации становятся дети. ... Цифры детской и подростковой преступности на Западе растут сегодня в устрашающих прогрессиях. И, словно соревнуясь с ними, западный экран демонстрирует невиданную ранее эскалацию аморальности и жестокости. Захлестнувшая буржуазный кинематограф волна насилия, порнографии и сексомании размывает не только общепринятые вековые понятия о границах приличий, но и остатки гуманистических ценностей, питающих искусство. ...

Аргументы в пользу подобных сюжетов находятся и у тех западных идеологов, кто декларирует право и обязанность искусства трактовать проблемы реальной жизни. Разве, мол, детская проституция, родительский садизм, ранняя преступность и даже торговля

детьми не процветают в странах Западной Европы и США? Отсюда делается вывод, что эти позорные для цивилизованного общества явления вполне законно отражать на экране. Между тем социологи давно отмечают прямое влияние киножестокостей, пресловутой «сексуальной революции» на моральную атмосферу общества, особенно на молодежь. Получается замкнутый круг: разгул аморальности и насилия в жизни и на экране взаимно стимулируют друг друга. ...

Героиня юной Линды Блэйр, сыгравшей в фильме Уильяма Фридкина «Изгоняющий дьявола» (*The Exorcist*. США, 1973)..., предстает поначалу на экране очаровательной девочкой, а затем на наших глазах — в буквальном смысле слова — превращается в отвратительное чудовище, внутри которого «поселился» дьявол. Лента изобилует подробно, в деталях снятыми сценами буйства жертвы нечистой силы, с ругательствами и побоями...

Самые откровенные формы мистики и оккультной истерии уживаются на буржуазном экране с перепевами христианского мифа об антихристе. Сын сатаны рождается уже в сравнительно давнем фильме Романа Поланского «Ребенок Розмари» (*Rosemary's Baby*. США, 1968), в картине «Дурное предзнаменование» (*The Omen*. США, 1976) (режиссер Ричард Доннер) отпрыск нечистой силы предстает в образе ангелоподобного пятилетнего мальчика» (Плахов, 1983: 17).

В итоге А. Плахов пришел к выводу, что «пока на экране ведутся псевдофилософские споры, являются ли детские пороки каверзами природы или кознями сатаны, жизнь дает неопровержимые свидетельства того, что действительная их причина — социальное неблагополучие, атмосфера моральной вседозволенности и цинизма. В нагнетание этой атмосферы, в замыкание порочного круга духовных противоречий продолжает вносить свою лепту и западный кинематограф, в котором находит непосредственное отражение глубочайший кризис буржуазной идеологии и буржуазного общественного сознания» (Плахов, 1983: 17).

Реагируя на программу «звездных войн», выдвинутую США в начале 1980-х, писатель Е. Парнов (1935-2009) в своей статье на страницах «Советского экрана» обличал голливудскую космическую кинофантастику: «Трансгалактическое поле, на котором разворачиваются «Звездные войны» (*Star Wars*. США, 1977) и их продолжение — «Империя наносит ответный удар» (*The Empire Strikes Back*. США, 1980), копирует в социальном плане современную капиталистическую действительность. ... И это не случайно. За полусказочным реквизитом прослеживается четко поставленная цель навязать аудитории — в сто и более миллионов человек! — стереотип будущего, которое в принципе не отличается от настоящего. ... современная американская фантастика излучает направленный поток напряженности и страха. ... Источников для страха более чем достаточно. Здесь и неуверенность в завтрашнем дне, и постоянная инфляция, и безработица, и волнения в негритянских кварталах, и рост преступности. ... Подобная фантастика, ... отражая эхо разлитого в обществе страха, смягчает его, выдвигая на передний план сказочного героя — простого американского парня... Герой этот оказался подлинной находкой для творцов киноприключений в фантастическом мире. С его помощью, маскируясь под самый современный жанр, облегченная приключенческая фантастика стремится отвлечь людей от серьезных размышлений о будущем и от реальной битвы за свой завтрашний день» (Парнов, 1982: 16-17).

СССР и США встретили 1984 год на очередном пике идеологического противостояния; изданный еще в 1949 году и запрещенный в СССР антитоталитарный роман Джорджа Оруэлла «1984», вызвал новую волну дискуссий в 1984 году.

Кинокритик О. Сулькин полагал, что «шумиха вокруг романа» имела «четкую классовую, политическую подоплеку. У разразившейся словесно-организационной бури вполне определенный ядовитый привкус. Реакционеры всех оттенков спешат записать Оруэлла себе в союзники. ... Болезненные фантазии писателя... были занесены в актив «психологической войны» против СССР, других стран социализма. Но время многое расставляет по своим местам. И сегодня, в «год Оруэлла», когда так соблазнительно порассуждать «сбылось — не сбылось», все громче на Западе голоса тех, кто приходит к выводу: пророчества фантаста обретают почву, но... в мире капитала. ... Один из самых зловещих символов книги — образ «Большого брата», главы режима, невидимого и всемогущего. Мир, где он правит, словно перевернут: «министерство правды» сеет ложь и

клевету, «министерство любви» насаждает террор, «министерство мира» разжигает войны... Параллели напрашиваются сами собой. Не случайно в связи с агрессией США против Гренады «Нью-Йорк таймс» не без сарказма отметила, что Рейган превзошел Оруэлла. Вторжение американского империализма на Гренаду совсем ведь в стиле «Большого брата», да и насквозь фальшивые аргументы в его оправдание словно вылечены в кабинетах «министерства правды», А апокалиптические планы превратить планету в атомное кладбище? А нейтронное оружие? А замышляемые «звездные войны»?» (Сулькин, 1984: 20-21).

В 1985 году «Советский экран» вновь вернулся к осуждению западных кинотрактовок темы второй мировой войны.

Киновед Л. Мельвиль напомнила, что фильмы «Ночной портье» (*The Night Porter / Il portiere di notte*. Италия-Франция, 1973) и «Лакомб Люсьен» (*Lacombe Lucien*, Франция-Италия-ФРГ, 1973) вызвали «бурную дискуссию и резкие протесты ветеранов Сопротивления, возмущенных скрытым оправданием как подлого прислужничества, так и фашизма, который в этих лентах объяснялся якобы таящимся в глубине души каждого человека скрытым садомазохистским комплексом, предполагающим возможность только двух состояний человеческой личности — «палача» или «жертвы» (Мельвиль, 1985: 20).

А далее было резонно отмечено, что «кинокоммерция живет по законам, весьма далеким от моральных норм. И вот за упомянутыми лентами, тенденциозными по направленности, но выполненными на достаточно высоком профессиональном уровне, последовала целая серия омерзительных фильмов, получивших название «свастика-порно». ... в этих лентах кожаное обмундирование, плетки и пытки служили лишь необычным шокирующим фоном для тривиальных порнографических сюжетов. Однако растлению в данном случае подвергалось не только нравственное чувство зрителей, но также и их политическое и историческое сознание, которому внушались отнюдь не безобидные образчики фактической апологии фашизма» (Мельвиль, 1985: 20).

Резкой критике Л.Мельвиль подвергла и проникнутую «откровенно милитаристским духом» картину «Паттон» (*Patton*. США, 1970), «в центре которой беспредельно «влюбленный» в войну генерал, один из командующих американскими войсками во время второй мировой войны. Для авторов борьба с фашизмом — понятие явно второстепенное, всего лишь декорация» (Мельвиль, 1985: 20).

Аналогичные примеры приводились и в статье В. Иванова: «Кинофальшивку «Бункер» (*The Bunker*. США-Франция, 1980) ее постановщик Дж. Шеффер окрестил документальной драмой. ... Постыдные и жалкие подробности ухода фюрера и его присных в небытие преподносятся как «патетическое зрелище». ... Непонятно чего в нем больше — зоологической ненависти авторов нынешнего мутного варева к Советскому Союзу или попыток оболгать всех принимавших участие в борьбе с фашизмом. «Бункер» до полной неузнаваемости деформирует историческую правду. Клеветнические ленты такого рода активно используются в «психологической войне», которую ведут пропагандистские западные центры против Советского Союза, других стран социализма. ... Лента «Карьера Гитлера» (*Hitler - Eine Karriere*. ФРГ, 1977) поставлена в ФРГ. Здесь ни слова о злодеяниях нацистов, об антифашистской борьбе. Вместо этого зрителей потчуют сценами парадов, боевых «подвигов» вермахта, отснятых по заказу геббельсовской пропаганды. ... «Гитлеромания», охватившая ныне Запад, явление многоплановое, и обеление фашизма с помощью экрана осуществляется самыми различными методами. ... Зрителя пичкают подтасованными кадрами с одной-единственной целью: взвалить вину за все ужасы войны, развязанной гитлеровским фашизмом, на тех, кто стал объектом агрессии. Тезис о «страданиях немцев» давно и настойчиво муссируется западной пропагандой делающей все для того, чтобы массы не узнали правду о преступлениях фашистских захватчиков. Чудовищно, но факт, спустя четыре десятилетия после разгрома фашизма в ФРГ вновь демонстрируется геббельсовская кинохроника 1941-1942 годов. И не на сборищах нацистских недобитков, а по телевидению, на всю страну. Идут кадры: горят города и села Белоруссии. Украины. России... И заходится в истошном крике диктор-нацист — о борьбе с «коммунистической угрозой» «красной опасностью». Цель подобного кощунственного «ретро» вполне очевидна. Нацистская хроника бесстыдно подвостыкивается в разнузданную кампанию по поводу мнимой «советской угрозы» (Иванов, 1985: 20-21).

Обоснованной критике подвергся в «Советском экране» и американский боевик «Красный рассвет» (*Red Dawn*. США, 1984): «Голливудская киноподелка «Красный рассвет» побила все рекорды по части нагромождения нелепостей и махровому антисоветизму. ... А как еще прикажете оценить сюжетец, где «советско-кубинско-никарагуанские» (!) парашютисты-десантники высаживаются в США и зверски расправляются с мирными американскими жителями. Без «хэппи-энда» в Голливуде не могут, конечно, обойтись: горстке американских школьников, «ушедших в партизаны», удается разгромить «оккупационные войска». Художественные достоинства этого грязного опуса не заслуживают сколько-нибудь подробного анализа. Говорить о нем заставляет весьма тревожное обстоятельство: этот крайне примитивный фильм... усиленно рекламируется американской пропагандой... Так, усиленно раздувая миф о «советской военной угрозе», идеологи агрессии и милитаризма прибегают к услугам кинематографа замешанного на лжи и человеконенавистничестве. ... Милитаристская и шовинистическая киноложь нацелена на то, чтобы посеять вражду и ненависть к народам социалистических стран, служить дымовой завесой агрессивным планам администрации США и НАТО, чреватых самыми опасными последствиями для человечества» (Васин, 1985: 18-19).

- статьи по истории западного кино (как правило, о периоде Великого Немого, с минимальной степенью идеологизации)

В целом можно отметить, что материалов по истории западного киноискусства на страницах «Советского экрана» в период 1969-1985 годов было немного.

В основном это были вполне позитивные статьи о творчестве режиссеров и актеров эпохи Великого Немого: Жоржа Мельеса (Якубович, 1984: 22); Дэвида Гриффита (Юткевич, 1981: 14-15; Якубович, 1984: 22); Макса Линдера (Трауберг, 1982: 18); Греты Гарбо (Рубанова, 1982: 16-17); Асты Нильсен (Трауберг, 1983: 18).

В редких случаях это были заметки об актерах относительно недавнего временного периода: Жераре Филипе (Амлинский, 1983: 18-19) и Джонни Вайсмюллере (Крах..., 1983: 17-18).

В этом отношении материалы «Советского экрана» практически ничем не отличались от тех, что публиковались на страницах журнала в 1960-х.

- биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров (нейтрально или позитивно оценивающие этих кинематографистов)

Принцип выбора кинематографических персон для написания творческих портретов западных актеров и режиссеров в 1969-1985 годах оставался в «Советском экране» прежним. Можно было писать в основном о «прогрессивных кинематографистах», (почти) незамеченных в негативных высказываниях против СССР и участия в фильмах антисоветской направленности. Особенно, если эти кинематографисты приезжали на Московский международный фестиваль и положительно высказывались о Советском Союзе.

В этом плане фигура Чарльза Чаплина (1889-1977) была по-прежнему вне конкуренции (Чаплин..., 1969; Хуциев, 1976: 20-21; Яковлев, 1978: 20-21), так как «свидетель грандиозных перемен и катаклизмов нового времени, Чаплин смог увидеть, глубоко осознать социальные процессы нашей эпохи и отразить их в кинокартинах» (Яковлев, 1978 20-21). «Чаплин бессмертен, потому что он — это мы с вами, та часть нашей души, где всегда найдет отклик чужая боль и неустроенность, человеческая беда и печаль» (Хуциев, 1976: 21).

Киновед Е. Карцева (1928-2002) в целом уважительно рассказывала на страницах «Советского экрана» о творческом пути голливудского классика Уильяма Уайлера (1902-1981), высоко оценивая его фильмы «Тупик» (*Dead End*. США, 1937), «Лисички» (*The Little Foxes*. США, 1941), «Лучшие годы нашей жизни» (*The Best Years of Our Lives*. США, 1946). При этом в статье Е. Карцевой подчеркивалось, что «значение творчества Уайлера не исчерпывается лишь художественными достоинствами его фильмов. Есть еще одно, крайне важное обстоятельство. Уайлер не раз ставил фильмы коммерческие, но за всю свою многолетнюю работу в кино не поставил ни одного реакционного или заведомо тенденциозного произведения. Наоборот, в годы демократизации общественной жизни в

США при Рузвельте Уайлер был одним из тех, кто создавал критические, социальные фильмы» (Карцева, 1969: 13). А далее высказывалось довольно спорное утверждение, что «за два последних десятилетия Уайлер не создал ничего равного своим картинам конца тридцатых — начала сороковых годов» (Карцева, 1969: 15).

Традиционно положительно «Советский экран» относился и к «самому прогрессивному» (после Ч. Чаплина, конечно) из американских режиссеров – Стенли Креймеру (1913-2001), так как «творчество этого выдающегося мастера всегда пронизывали и пронизывают прогрессивные идеи гуманизма, неприятия жестокости, насилия, унижения человеческого достоинства. ... он всегда был и остается порядочным человеком и честным кинематографистом, сознающим свою ответственность перед людьми, перед современным ему обществом» (Андреев, 1983: 16-17).

После показа на советских экранах драмы «Погоня» (*The Chase*. США, 1966) ее режиссер — Артур Пенн (1922-2010) — также был зачислен советской кинопрессой в ряды «прогрессивных кинематографистов», хотя кинокритик М. Ямпольский уточнял, что «здесь реализм Пенна был скован традиционным голливудским мышлением. С одной стороны, в «Погоне», рассказывающей трагическую историю о том, как шериф Колдер пытается противостоять коллективному безумию жителей маленького тexasского городка, линчующих человека, и терпит поражение, во весь голос заявлена тема социальной несправедливости, беспомощности закона в мире жестокости и насилия. С другой стороны, в фильме поется гимн благородному одиночке, ... слуге закона, столь хорошо знакомому зрителям по тем же голливудским стереотипам» (Ямпольский, 1978: 16).

Еще более критично отнесся М. Ямпольский к фильму А. Пенна «Бонни и Клайд» (*Bonnie and Clyde*. США, 1967): «Лента сложная, противоречивая. ... Всё было бы просто, если бы главными героями не были бандиты, спокойно пускающие в ход оружие. Пытаясь разрушить мифологию гангстерского кинематографа, Пенн на этот раз вполне сознательно создавал новую мифологию. Особенно ясно это ощущается на примере того, как режиссер, не боящийся жестоких сцен, подает сцены убийства. ... Эстетизация материала подчеркивается не только холодной изобразительной красотой фильма, но и особой элегантностью одежды героев» (Ямпольский, 1978: 16).

В итоге М. Ямпольский делал вывод, что «борьба с мифологией американского кино в конце концов обернулась для режиссера новым мифом. Оковы системы, которые Артур Пенн хотел, но не смог порвать, привели этого талантливого американского режиссера к грустному выводу о неизбежности этих оков» (Ямпольский, 1978: 17).

Высокую оценку получило в «Советском экране» творчество режиссера Джозефа Стрика (1923-2010), так как его фильм «Интервью с ветеранами Сонгми» (*Interviews with My Lai Veterans*. США, 1971) «невозможно смотреть без волнения. В нем американские солдаты, участники кровавой расправы над мирным населением деревушки Сонгми во Вьетнаме, рассказывают с экрана о своих преступлениях». ... Джозеф Стрик, один из известных американских режиссеров, обратился к документальному кино неслучайно. Его обличающая американский образ жизни, острокритическая позиция определилась..., когда на экраны кино и телевидения вышел необычный фильм «Гневное око» (*The Savage Eye*. США, 1959)... Тема одиночества человека в буржуазном мире проходила через весь фильм. Жестокий мир был показан с ненавистью, горечью и презрением. ... Активная социально-критическая позиция, пронизывающая творчество Джозефа Стрика, его стремление максимально использовать выразительные возможности игрового и документального кино делают его одним из наиболее ярких представителей нового американского киноискусства, вступившего в борьбу против реакции и милитаризма» (Абрамов, 1972: 18).

Совсем иную оценку на страницах «Советского экрана» получило творчество режиссера Дэвида Кроненберга, так оно «отражает глубочайший кризис буржуазного сознания. В его лихорадочном воображении беспрестанной чередой проходят чудовищные фантазии, перемежаясь с не менее ужасающими реалиями сегодняшнего дня. «Свободный» мир пытается манипулировать чувствами и мыслями миллионов зрителей. ... Фильмы ужасов «канадского мясника» — лишь одна из многих форм воздействия буржуазной идеологии на массового зрителя. Его во что бы то ни стало, любой ценой стремятся отвлечь от действительных проблем капиталистического

общества безработицы, социального неравенства, гонки вооружений» (Комов, 1982: 18).

Единственным западным сценаристом, о котором в «Советском экране» была опубликованы две большие позитивные статьи, был один из «отцов неореализма» Чезаре Дзаваттини (1902-1989): «У нас с этим именем, прежде всего, ассоциируются итальянские кинофильмы, произведения прогрессивного направления... В самом деле, этого выдающегося кинодраматурга и в Италии и за границей справедливо считали «мозгом неореализма»: ведь им па его сценариям или подсказанным им сюжетам было поставлено около пятидесяти фильмов... Вместе Де Сика и Дзаваттини создали шедевры итальянского кино» (Богемский, 1972: 14-15).

Киновед Г. Богемский (1920-1995) с удовольствием подчеркивал, что Ч. Дзаваттини — не только сценарист и «теоретик нового итальянского кино, не только автор сотен статей, эссе, докладов, не только «мозг», но и «руки» кино — он, наделенный трезвым, подлинно народным здравым смыслом, практик, неутомимый труженик. ... Чезаре Дзаваттини верен некогда сделанному им выбору — всегда и везде он на стороне нового, прогрессивного, справедливого» (Богемский, 1979: 19-20).

Среди итальянских режиссеров творческих портретов на страницах журнала «Советский экран» 1970-х — первой половины 1980-х удостоились Витторио Де Сика (1901-1974) (Соловьева, Шитова, 1976: 18-19), Лукино Висконти (1906-1976) (Соловьева, Шитова, 1977: 18-19), Франческо Роззи (1922-2015), Федерико Феллини (1920-1993) (Боброва, 1983: 17-18) и Микеланджело Антониони (1912-2007) (Богемский, 1981: 17).

Так Е. Викторова, логично акцентировала в творчестве Ф. Роззи политическую / идеологическую составляющую: «Политика, ставшая кино. Гражданская страсть, ставшая кино, — в этом, думается, пафос творчества Роззи. Многие его фильмы стали образцом политического кинематографа, оказав длительное преобразующее воздействие на других прогрессивных мастеров Запада, на молодых итальянских режиссеров. ... Это и его последовательное обращение к жизни крестьян глубокий интерес к историческим, духовным судьбам людей из народа. А рядом не менее последовательное разоблачение буржуазной власти и мафии. ... Идея ниспровержения социального зла разоблачения итальянской и международной реакции во имя торжества справедливости и правды, во имя будущего без оружия, без войн продолжает владеть Франческо Роззи — художником, человеком большого гражданского мужества и таланта» (Викторова, 1982: 17-18).

Отметим, что если о В. Де Сика и Л. Висконти «Советский экран» высоко отзывался и ранее (Божович, 1967; Рубанова, 1966: 19; Шитова, 1962), то на смену нередкой критике творчества Ф. Феллини и М. Антониони, которую журнал позволял себе в 1960-х, пришли иные тенденции.

В частности, киновед Г. Богемский писал о фильмах М. Антониони во вполне позитивном ключе, отмечая, что «картины Антониони показали трагедию одиночества, душевную черствость, отсутствие взаимопонимания между людьми в буржуазном мире. В обиход кинокритики вошли понятия, которыми раньше оперировали лишь психологи и социологи,— «человеческое отчуждение», «некоммуникабельность» (Богемский, 1981: 17).

А критик О. Боброва подчеркивала, что «признанные шедевры Феллини... — не только этапы его творчества, но и этапы развития языка, поэтики и даже теории кино. Становясь явлением мировой кинематографии, каждый из этих фильмов одновременно становился поводом для яростных споров о коренных проблемах киноискусства, прямо или косвенно отражал те или иные стороны современной итальянской действительности, преломившейся сквозь призму личности очень большого и своеобразного художника. Феллини — один из самых талантливых, самобытных и один из самых противоречивых кинематографистов Запада: трагический, мрачный, мятущийся и в то же время светлый, жизнеутверждающий, поэтичный; сложный, запутанный и запутавшийся в противоречиях капиталистической реальности, но и один из самых непримиримых критиков капитализма. Полнокровный бытовой реализм соединяется у него с условностью, символикой, гротеском. Реальность оказывается пропущенной через лирическое «я» художника, окрашиваясь то мягким юмором, то искренним и горячим сочувствием к несчастным и обездоленным, то оборачивается страшной фантазмагорией хаоса, гневным сатирическим разоблачением существующего порядка» (Боброва, 1983: 17-18).

Среди французских режиссеров «Советский экран» также старался выбирать, в первую очередь, «проверенных временем» классиков.

К примеру, кинокритик А. Брагинский (1920-2016) писал о Рене Клере (1898-1981) так: «Перед нами удивительный пример режиссера, который не поддавался соблазнам быстропроходящей моды, не перекрашивался из «консерватора» в «новаторы» и обратно, который сумел сохранить на всем протяжении жизни последовательность эстетических вкусов, продиктованных не только собственными позициями в искусстве... Все творчество Рене Клера служит подтверждением мысли о том, что кинематограф, даже развлекая, должен возвышать человека, помогать ему разбираться в себе. Разве не характерно, что ни в одном из своих фильмов Рене Клер никогда не унижает человека. Он высмеивает отрицательных персонажей — и только» (Брагинский, 1979: 16-17). При этом «Рене Клер был подлинным художником-творцом. Дело не только в том, что он объединял в одном лице режиссера и сценариста, но и в том, что его фильмы составляют особый мир, где все связано единством мировоззрения и стиля, целостной, хотя и меняющейся, развивающейся концепцией реальности» (Брагинский, 1981: 18).

Киновед В. Дмитриев выделял творчество Алена Рене (1922-2014), в том числе и «Мой американский дядюшка» (*Mon oncle d'Amérique*. Франция, 1980), включая эту картину в число его лучших работ (Дмитриев, 1984: 20). А Н. Панкратова тепло отзывалась о фильмах Жака Деми (1931-1990) (Панкратова, 1977).

В целом довольно высоко (правда, с оговорками) оценивалось в «Советском экране» и творчество Франсуа Трюффо (1932-1984):

«Трюффо корят: начав с шедевра и с высот общезначимой темы — «400 ударов» (*Les quatre cents coups*. Франция, 1959) памятен всем, — он встал на путь уступок. Корят его: он делает фильмы для рынка. Это так. И не так. Фильмы для рынка? Конечно. Чувствительные и сюжетно занимательные. Приветливо доступные по своей форме. Охотно держащиеся в пределах традиционных «кассовых» жанров... Тут есть свои опасности, и Трюффо их не избежал. Подчас он жеманен; кокетничает неприязнательностью. Щеголяет количеством искусства, потраченного на мелочь. Но притом само-то это искусство неподдельно» (Соловьева, Шитова, 1973: 5-6).

«400 ударов» — его первый полнометражный фильм, оповестивший мир о рождении незаурядного режиссера... Но ни удачный дебют, ни возможность в первом же произведении поведать о горестях своего детства не принесли полного удовлетворения. ... Трюффо говорил, что надо быть хитрым и ловким, чтобы увернуться от объятий сентиментальности. Но, как мне представляется, в «Украденных поцелуях» (*Baisers volés*. Франция, 1968) он перехитрил самого себя. В изяществе и легкости, с какими режиссер прикасается к судьбе юноши, нет трогательности, но нет и ничего по-настоящему трогающего. ... «Дикий ребенок» (*L'Enfant sauvage*. Франция, 1970) кажется сделанным в противовес «Украденным поцелуям». В нем никаких улыбок, никаких «художеств» — он серьезен до дидактичности, до научности. ... Шуточная форма «Карманных денег» (*L'Argent de Poche*. Франция, 1976), вроде бы скользящее прикосновение к проблеме создали у некоторых зрителей (да и у специалистов, пожалуй, тоже) впечатление, будто в картине преобладает эдакое буржуазное благодущие... Трюффо ... показывает взрослым, что они, то посмеиваясь, то нервически гневаясь, в сущности, просто игнорируют мир детей» (Александров, 1977: 4).

Интересно отметить, что «Советский экран» в первой половине 1980-х вполне позитивно писал и о Луисе Бунюэле (1900-1983), хотя до «перестроечных» времен его фильмы не шли в массовом кинопрокате СССР. «Скромное обаяние буржуазии» (*Le charme discret de la bourgeoisie*. Франция-Италия-Испания, 1972) вышло в советский прокат только в 1987 году.

Киновед Т. Ветрова резонно писала, что «фильмы Бунюэля противятся детальному истолкованию, поскольку в них воплощена та магическая в искусстве кино «тайна», которая, как неоднократно подчеркивал сам режиссер, составляет для него суть поэзии и свойственна каждому истинному художественному произведению. ... В его последних фильмах, близких по жанру к комедийным и наполненных ядовитой иронией к буржуазии, преобладает мятежный дух отрицания, однако же, он не мешает пристальному, зоркому взгляду на вещи, их суть, их изнанку. ... Луис Бунюэль обладает редким даром постоянного поиска, неизменно наделяющим его искусство

притягательной силой. Умудренный мастер никогда не поучает своими картинами, пользуясь правом старшего, — он просто говорит о том, что его тревожит в человеке, в обществе, показывает то, с чем не желает мириться, против чего не устает бунтовать. Его искусство проникнуто истинным гуманизмом, хотя гуманизм этот выражен, как правило, в форме яростного неприятия буржуазного мира» (Ветрова, 1980: 16-17).

В более традиционном для «идеологически выдержанного» советского киноведения писал о Л. Бунюэле тогдашний главный редактор «Советского экрана» Д. Орлов (1935-2021), утверждая, что это «фигура сложная, противоречивая. В его творчестве отразилась диалектика породившего его времени. В нем трагизм скепсиса и пессимизма, столь свойственный многим талантливым художникам буржуазного мира, но в нем и живо выраженный протест против всего, что мешает развернуться и расцвести в человеке человеческому, искренне высказанные сострадание, надежда, вера в высокое конечное предназначение личности» (Орлов, 1984: 20).

Статья кинокритика М. Сулькина о режиссере Вольфганге Штаудте (1906-1984) была более идеологизированной. В ней утверждалось, что «Судьба Штаудте в Федеративной Германии была трудной. Ведь основную продукцию кинематографа ФРГ составляют «коммерческие фильмы»: вестерны, эротические картины, произведения, отравляющие зрителя ядом реваншизма. ... В этой обстановке, чтобы получить хоть какую-то возможность осуществить важную тему, Штаудте приходилось идти и на компромиссы, уступая требованиям продюсеров» (Сулькин, 1984: 21).

Примерно в том же ключе «Советский экран» писал о творчестве другого известного немецкого режиссера Курта Гофмана (1910-2001): «В фильме «Мы — вундеркинды» (*Wir Wunderkinder*. ФРГ, 1958) смешались памфлет и драма, сатира и эстрада, лирика и комедия. ... в творчестве кинорежиссера фильмы, соединяющие буффонаду и бурлеск с острым политическим содержанием, сменяются лентами откровенно развлекательными. В них те же приемы, то же блестящее владение кинематографической формой, каскад остроумных трюков, тонкая наблюдательность. Но исчезает достойный осмеяния объект, большая социальная тема, едкая ироничность, составляющие силу режиссера». Но вот в комедии «Привидения в замке Шпессарт» (*Das Spukschloß im Spessart*. ФРГ, 1960) «смешались разные жанры, музыкальная комедия, политическая сатира, драма из «графской жизни», или, вернее, пародия на нее, невероятное приключение, эксцентрическая клоунада... Но забавное, легкое и веселое представление заставляло не только смеяться, но и думать. Шутовское действие, хитроумные проделки персонажей, фантастика и фарс не помешали увидеть то, что Гофман ненавидит и высмеивает, — бюргерское самодовольство, бряцание оружием. Курт Гофман еще раз продемонстрировал свое блестящее умение говорить весело о серьезном, смешно о грустном, едко и зло о том, с чем мириться нельзя» (Веселый..., 1973: 16).

Размышляя о творчестве Маргарет фон Тротта, киновед Е. Громов (1931-2005), отмечал, что у нее «по-женски пронизательный взгляд, она умеет глубоко заглянуть в суть изображаемых ею явлений и не спешит с выводами и оценками. ... Привлекают та серьезность и тревога, которыми пронизаны размышления Маргареты фон Тротта о сложных, противоречивых проблемах современности... Он сложен и противоречив, этот ее путь. И нелегко ей противостоять нажиму коммерческого кинематографа. Как нелегко завоевать своего зрителя, добиваться широкого общественного признания. Очень хотелось бы, чтобы она удержалась в седле, чтобы имя ее оставалось в ряду имен прогрессивных мастеров зарубежного кино» (Громов, 1985: 20-22).

Статья о творчестве шведского режиссера Бу Видерберга (1930-1997) в полной мере отражала советские мировоззренческие требования 1970-х. В ней подчеркивалось, что «Видерберг стал одним из крупнейших кинорежиссеров Швеции», потому что его фильм «Вороний квартал» (*Kvarteret Korpen*. Швеция, 1963) «с документальной правдивостью» рассказал «об атмосфере, царящей в семье простых тружеников», «Одален-31» (*Ådalen '31*. Швеция, 1969) «посвящен одному из самых значительных эпизодов истории шведского рабочего движения», а в «Эльвире Мадиган» (*Elvira Madigan*. Швеция, 1967) рассказывается «о трагедии влюбленных, оказавшихся в безвыходном положении из-за ханжеской морали буржуазного общества» (Алисенин, 1973: 4-5).

Один из любимых сюжетов «Советского экрана» в рамках зарубежной тематики — западные актеры, как «жертвы Голливуда», свидетельства «трагедии художника в

буржуазном мире» (Что..., 1969: 17). В таком ключе в журнале писали о Джуди Гарланд (1922-1969) и Мэрилин Монро (1926-1962) (Что..., 1969: 17).

А если какой-то из западных актеров был причастен к созданию антисоветских лент и/или лент «прославляющих американскую военщину», журнал мог нанести по нему на своих страницах удар «тяжелой артиллерии». Такая участь ждала голливудского актера и режиссера Джона Уэйна (1907-1979), который «собственноручно составлял «черные списки» прогрессивных деятелей американского кино и не стеснялся заносить в них своих личных врагов — людей, ни к каким общественным движениям не причастных» (Макаров, 1970: 16-17).

Закономерное осуждение в журнале получил фильм Дж. Уэйна «Зеленые береты» (*The Green Berets*. США, 1968): «Антигуманная сущность у боевика была столь очевидна, что немедленно последовала резко отрицательная реакция прогрессивной общественности. ... Суть этого грязного фильма — прославление агрессии во Вьетнаме, попытка сложить гимн во славу убийц и диверсантов из так называемых отрядов специального назначения, носящих зеленые береты, головорезов, которых даже буржуазные журналисты сравнивают с эсэсовцами. ... Фильм ничего не стоил автору — Пентагон бесплатно предоставил военную технику, людей, советников и территорию учебного лагеря... для съемок. Пентагон ставил на верную лошадь; Уэйн не раз объявлял себя «солдатом, на которого можно рассчитывать», а однажды даже громогласно требовал сбросить атомную бомбу на советских людей» (Макаров, 1970: 16-17).

Творчество другого известного голливудского актера — Чарльза Бронсона (1921-2003) оценивалась в «Советском экране» не столь однозначно. С одной стороны отмечалось, что «ошеломляющий триумф Чарльзу Бронсону принесло исполнение главной роли в фильме «Жажда убийства» (*Death Wish*. США, 1974). ... «Жажда убийства» импонирует любителям обступать плотным кольцом врезавшиеся друг в друга автомобили да глазеть на распластанных на асфальте людей. ... Вот только с ростом продукции типа «Жажды убийства» публики с такими вкусами становится все больше» (Чудов, 1975: 13). Но с другой стороны, подчеркивалось, что кинозрители охотно смотрят ленты с участием Ч. Бронсона, «ибо ждут обязательных острых зрелищ, когда в центре всего стоит герой, в совершенстве владеющий каратэ или кунг-фу, с равной ловкостью мечущий нож или проделывающий головокружительные трюки на вертолете... Да, фильмы с участием Бронсона не стали явлением искусства, не вышли за рамки жанровых стереотипов. И все же взгляды еще раз в это усталое, умное лицо. За прищуренными глазами, твердым взглядом, несомненно, таится нечто большее, нежели то, что можно увидеть в образе бронсоновского героя» (Авдеенко, 1979: 18).

Тем не менее, как и прежде, зарубежный отдел журнала «Советский экран» в основном ориентировался на так называемых «прогрессивных кинематографистов», которые не были уличены в создании фильмов, противоречащих советской идеологии.

Так, на страницах журнала утверждалось, что у Лоуренса Оливье (1907-1989), «бесспорно, репутация великого артиста. Великолепная техника, безупречное владение голосом, необычайно красивым и сильным. Отточенная пластика движения. ... Талант перевоплощения. Безграничный диапазон ролей... Он живой классик» (Слова..., 1969).

Примерно в таком же позитивном духе была выдержана и статья о Берте Ланкастере (1913-1994) (Карцева, 1970: 16-17; Фролов, 1979: 18): «Ланкастер создает целую галерею портретов, почти всегда это люди активного действия, сильные, мужественные: бескомпромиссно отстаивают они идеалы добра и справедливости. Актер предпочитает фильмы, заставляющие зрителей всерьез задумываться над самыми жгучими проблемами, и в первую очередь — войны и мира. ... Настойчивость, с которой Ланкастер в течение долгих лет разрабатывал ключевую тему своего творчества — антивоенную, поистине достойна восхищения и уважения» (Фролов, 1979: 18).

Антивоенные настроения акцентировались и в творческом портрете Марлона Брандо (1924-2004), который в роли шерифа в «Погоне» (*The Chase*. США, 1966) «выразил настроения недовольства и протеста против уродливых явлений американской действительности» (Лындина, 1972: 16).

Кинокритик Э. Лындина (1933-2022) с восхищением писала далее, что в 1969 году на «Брандо публично выразил свой протест против того отношения к неграм, которое утвердилось в Америке... Марлон Брандо не ограничивается выступлениями с трибуны.

Он открыто участвовал в демонстрациях негров. Он назвал убийство Мартина Лютера Кинга «самым подлым злодеянием века». Он был в числе участников антивоенного похода на Вашингтон. Он снялся в «Кеймаде» (*Queimada*. Италия-Франция, 1969) Джилло Понтекорво, картине, посвященной проблемам национально-освободительного движения. Он выступает против фильмов, прославляющих войну во Вьетнаме. Оставаясь буржуазным художником, ... он в своем творчестве и общественных выступлениях выражает тревоги сегодняшней Америки, боль за людей, изувеченных миром зла и насилия, разочарование в идеалах, оказавшихся ложными и фальшивыми» (Лындина, 1972: 16-17).

Признавая, что певец и актер Дин Рид (1938-1986) значительно уступал голливудским звездам в мастерстве, Н. Лагина писала в «Советском экране», что «вслед за Питом Сигером, Джоан Баэз и другими певцами, отдавшими свой талант борьбе за мир, Дин Рид стал частым гостем в разных американских (а позже и не только американских) тюрьмах. Но его не удавалось надолго запереть в тюрьму — слишком широкий отклик вызывает его мужественное искусство» (Лагина, 1972: 14).

Активная демократическая гражданская позиция и антивоенная деятельность вышла на первый план и в материалах журнала об актрисе Джейн Фонда (Резиньков, 1973; Фролов, 1980). В статье с удовлетворением отмечалось, что хотя Фонда поначалу и «попала в план буржуазных эстетических концепций Вадима, считающего кино «средством раскрепощения зрителей от традиционной морали» и поэтому откровенно показывающего в своих фильмах сексуальные сцены», но потом одумалась и примкнула к движению за «права индейцев и негров, за прекращение войны во Вьетнаме» (Резиньков, 1973).

В весьма положительным и идеологически выдержанном ключе анализировался в «Советском экране» и творческий путь еще одного знаменитого голливудского актера — Керка Дугласа (1916-2020), один из самых известных персонажей которого — легендарный Спартак, «сражаясь с обществом, он не ищет контактов с ложью, он отрицает общество, уверенный, что оно может стать другим и станет когда-нибудь лучше, праведней. Именно потому он способен сплотить униженных и раздавленных рабством людей» (Лындина, 1971: 16-17).

Кинокритик Р. Соболев (1926-1991) столь же высоко оценивал творчество еще одной голливудской звезды — «крупнейшего актера современного кино США» Джорджа Скотта (1927-1999): «Связь со временем, интерес к проблемам, которыми живет американское общество, характерные для творчества Скотта, до конца раскрывают секрет его успеха. Но нельзя недооценивать и исключительный профессионализм, которым владеет Скотт» (Соболев, 1974: 16-17).

В связи с выходом в прокат масштабной постановки С. Бондарчука «Ватерлоо» (*Waterloo*. Италия-СССР, 1969) «Советский экран» обратился на своих страницах к творчеству американского актера Рода Стайгера (1925-2002), блестяще сыгравшего в этой драме роль Наполеона: «Поворотные, переломные моменты человеческих судеб — вот излюбленная тема Рода Стайгера. ... В Наполеоне, каким его рисует Стайгер, — аристократизма ни на грош, «джентльменства» — тем более. Грузное тело, небритое лицо, замызганная шинель, тяжелые сапоги — все это больше бы пристало солдату, чем императору. Он нетерпелив, порывист и страстен. Он не желает ждать, он привык к быстрым и блистательным победам. ... Вместе с тем актер показывает, что диктатор уже внутренне надломлен. Он уже не тот, каким был во времена победоносного шествия по Европе. ... Стайгер избегает и другой крайности в изображении Бонапарта, тоже достаточно распространенной — стремления принизить этот образ. Стайгер не пытается сделать великого человека мелким. Напротив, Наполеон Рода Стайгера — сильный человек, переживший неизбежный крах» (Жежеленко, 1973: 14-15).

Одобрительные отзывы в «Советском экране» были посвящены знаменитому актеру Дастину Хоффману, герои которого, скорее, жертвы «буржуазного общества, а не борцы против его несправедливостей» (Барабанова, 1971: 17). При этом «очень разные по рисунку, лучшие роли Хоффмана объединены тонким проникновением в духовный мир «маленького человека», с его незащитностью и лукавством, благородством и мужеством, с его неистребимой надеждой на будущее» (Шатерникова, 1984: 18-19).

Позитивные статьи в «Советском экране» были посвящены также другим

популярным в 1970-х годах англоязычным актерам: Полу Ньюмену (1925-2008) (Дорошевич, 1984: 18-19), Роберту Редфорду (Авдеенко, 1977: 14-15), Джеку Николсону (Антонов, 1977), Питеру О'Тулу (1932-2013) (Беляева, 1976: 16-17) и Питеру Устинову (1921-2004) (Тирдатов, 1985: 21).

Среди голливудских актрис кинокритики «Советского экрана» выделяли Элизабет Тейлор (1932-2011) (Березницкий, 1975: 16-17), Одри Хепбёрн (1929-1993) (Дуларидзе, 1975: 16-17), Барбару Стрейзанд (Авдеенко, 1978: 18-19), Джессику Лэнг (Глазков, 1983: 9), Джуди Дэвис (Сулькин, 1983: 9) и Фэй Данавэй (Соболев, 1974: 16-17).

При этом, например, подчеркивалось, что Фэй Данавэй — талантливейшая актриса, способная к поразительным перевоплощениям, умеющей создавать глубокие, психологически сложные образы, что «возможно, одна из самых выдающихся актрис за всю историю американского кино» (Соболев, 1974: 16-17). А взлет карьеры Джессики Лэнг «отраден и потому, что актриса распорядилась своим талантом не так, как «программировали» дельцы от кино, а как подсказывает ей ее гражданская совесть» (Глазков, 1983: 9).

Тот же «прогрессивный» принцип отбора персон для публикации их творческих портретов соблюдался в «Советском экране» и по отношению к французским актерам.

Разумеется, о некоторых французских актерам и актрисах (например, о «проштрафившихся» после чехословацких событий 1968 года Иве Монтане (1921-1991) и Симоне Синьоре (1921-1985) «Советский экран» писать что-либо позитивное не имел возможности.

Но об актерам совсем или менее политизированных статей было относительно много.

Так киновед И. Янушевская (1925-1989), соавтор В. Демина по книге «Жан Марэ», писала, что «человек большого художественного вкуса», Жан Марэ (1913-1998) «понял, что время его романтических героев, рыцарей без страха и упрека миновало, и он решил остаться в памяти зрителей таким, каким его запечатлел экран» (Янушевская, 1983: 18-19).

Весьма позитивной была статья и о другом патриархе французского киноискусства — Жане Габене (1904-1976): «Габен тридцатых годов возвращал зрителю предвоенной Европы сгущенный отблеск его тревог, его ощущения жизни под угрозой, и в этом был высокий смысл поэтического реализма, первым актером которого и был Габен. ... нынешний герой Габена — это живое, во плоти явление того самого «старшего», «вышестоящего», отца и начальника, которому должно быть виднее, на которого можно положиться — он-то знает, как надо. Он скажет, что делать, а ты только делай. В этом мифе есть свое обаяние, и есть свой соблазн» (Соловьева, Шитова, 1972: 14-15).

С большим уважением к таланту Лино Вентуры (1919-1987) была написана и статья киноведа В. Демина (1937-1993): «Прежние роли этого известного актера создали в нашем восприятии твердый шаблон, мы привыкли видеть его в облике громилы и гангстера. Между тем, сегодняшний Вентура — совсем не тот, каким он был еще недавно, и вообще за двадцать лет своей работы в кино он пережил довольно серьезную творческую эволюцию. ... Сначала он играл чистое воплощение зла, потом сильных, но обреченных, потерявшихся людей, а в самые последние годы стал персонажем балаганной комедии, почти раешника, где фигура бандита-сверхчеловека изобретательно вышучена и осмеяна» (Демин, 1975: 16-17).

Одним из любимцев «Советского экрана» был, несомненно, Жан-Луи Трентиньян (1930-2022). Киновед И. Рубанова (1933-2024) отмечала, что этот актер «любит играть скромность на экране, угадывая в ней нерастрченную доброту, горечь одиночества, скрытый романтизм, а бывает, что и тщательно спрятанные комплексы. Скромность, которую так хорошо понимает этот актер, неравнозначна тусклой ординарности или унылой бесцветности. За неприметной, более того, принципиально обычной внешностью его героев бушуют потаенные драмы, вспыхивают восторженные мечты, кипят дерзкие притязания. ... [но] ролью Марчелло Клеричи в картине итальянца Бернардо Бертолуччи «Конформист» (*Il Conformista*. Италия-Франция-ФРГ, 1970) по роману Альберто Моравиа Трентиньян доказал, что способен стать выше успокоительных иллюзий. ... Раньше актер играл тех, кто, приговоренный классовой принадлежностью к конформизму, из пут конформизма рвался. ... Клеричи Трентиньяна не человек, ставший фашистом, что в

контексте фильма равнозначно убийце, но человек, стремящийся фашистом стать, фашиста играющий» (Рубанова, 1972: 16-17).

Безусловно, правы И. Соловьева (1927-2024) и В. Шитова (1927-2002): Трентиньян имел свой «звездный час», когда Клод Лелуш снял его в «Мужчине и женщине» (*Un homme et une femme*. Франция, 1966): «Казалось бы, актер, начинавший медленно и скромно, должен был хватать, наконец, выпавший шанс. В «Мужчине и женщине» он был воспринят нарасхват: зрителям, в особенности зрительницам, он давал то, чего хотелось и не хватало. Он был «звезда» — персонализация мечты о надежности, которая входит в твою обыденность в облике настоящего мужчины: сильного, доброго, терпеливого, понимающего, с характером легким и твердым. ... Артист шанса не принял: хорошо это или плохо, но он не из того материала, из какого получаются «звезды» (Соловьева, Шитова, 1973: 5-6).

Вместе с тем, «если вычленишь из избыточно сложной и талантливой картины Бернардо Бертолуччи «Конформист»... присутствующую в ней крупную, жесткую и простую мысль, если вдуматься, что именно играет в ней Трентиньян, послышится всё те же рассуждение о надежности. Рассуждение от обратного. Трентиньян играет здесь предателя и логику предательства. Герой предает из страха, из корысти, но прежде всего он, либерал, живущий при фашизме, предает из боязни быть «не как все». Из боязни остаться одиноким, не предав там, где положено Трентиньян играл это, донося свирепый «черный юмор» такого поворота» (Соловьева, Шитова, 1973: 5-6).

Тепло и уважительно И. Соловьева и В. Шитова писали и об Алене Делоне (Соловьева, Шитова, 1976: 18-19). В какой-то степени можно согласиться и с тем, что героем Алена Делона «чаще всего оказывался современный индивидуалист, бросивший вызов обществу лишь с целью занять в этом обществе более благополучное место, человек с двойным дном и с двойной моралью, вечный оппортунист, настолько дерзкий и азартный, что азарт этот нередко его подводит, он до такой степени увлекается самой игрой, непосредственно гонкой, что нередко проносится мимо добычи, не в силах остановиться, покуда не догонит его пуля соперника или железная рука закона, пока не откажет на бегу, на пределе автомобильной скорости его собственное сердце» (Макаров, 1981: 18-19).

Весьма позитивно было представлено в «Советском экране» и творчество Филиппа Нуаре (1930-2006) (Польских, 1977), Жана Рошфора (1930-2017) (СЭ, 1976), Мишеля Пикколи (1925-2020) (Дуларидзе 1975: 19); Мишеля Буке (1925-2022) (СЭ, 1976), Виктора Лану (1936-2017) (Брагинский, 1982: 18), Жана-Пьера Лео (Черток, 1973: 15), и Жерара Депардьё (Брагинский, 1981: 17).

В частности, кинокритик А. Брагинский прозорливо утверждал, что в лице Жерара Депардьё «на киногоризонте Франции появился яркий, самобытный актер сугубо современного склада. Актер, в котором молодежь увидела типические черты, приметы сегодняшнего героя, внешне могущего показаться грубоватым, приземленным, «простецким», но душевно чувствительного, зачастую легкоранимого, глубоко переживающего противоречия и уродства окружающей его реальности» (Брагинский, 1981: 17).

А вот по поводу творчества Жана-Поля Бельмондо (1933-2021) на страницах «Советского экрана» возникла своего рода дискуссия.

В 1975 году кинокритик Ю. Богомолов (1937-2023) одобрительно писал, что «один из наиболее известных французских киноактеров послевоенного поколения, Жан-Поль Бельмондо, наконец представлен в нашем прокате картиной, которая для первого знакомства называется многообещающе: «Великолепный» (*Le Magnifique*. Франция-Италия, 1973). И если эпитет, вынесенный в заголовок, не вполне соответствует достоинствам самого фильма, то, по крайней мере, может быть отнесен к актеру, сыгравшему главную роль» (Богомолов, 1975: 3-4).

Через год не менее позитивно оценил творчество Бельмондо и журналист А. Макаров: «Чем объясняется поистине всемирная популярность Жана-Поля Бельмондо? Его повсюду воспринимают как своего, вот, пожалуй, в чем дело. ... При всей непостижимости своих экранных подвигов Бельмондо прост и доступен, это такой же человек из легенды, как герой многотиражных комиксов или бабушкиных сказок. ... Бельмондо — актер, способный к тонкому и ненавязчивому перевоплощению. ... Однако

некую единую атмосферу своей личности Бельмондо пронесит через все свои фильмы. Потому-то не раздражают даже его неуязвимые авантюристы, сквозь маску удачливости и самодовольства просвечивает постоянно живая душа. Которая, кстати сказать, нередко ставит упомянутые вначале качества под сомнение, во всяком случае, сообщает им дополнительную психологическую сложность. ... В своем творчестве Бельмондо принес на экран подлинность национального характера, зримую и осязаемую конкретность улицы, в пафосе ее обыденной, бестолковой, вечной жизни» (Макаров, 1976: 16-17).

В аналогичном ключе была выдержана и статья кинокритика А. Брагинского, опубликованная в журнале в 1979 году: «Жан-Поль Бельмондо...: продолговатое лицо с резко очерченными губами, перебитый «боксерский» нос. Но выразительные темные глаза актера умеют быть и лукавыми, и грозными, и нежными, и насмешливыми — словом, выражать всю гамму человеческих чувств и настроений. Бельмондо прекрасно движется, тело его тренировано, он с удовольствием показывает бицепсы и мускулистый торс. Но в нем есть и еще «что-то» увиденное Габеном, и это «что-то» делает Жан-Поля любимцем зрителей — он талантлив» (Брагинский, 1979: 16-17).

Но вот в 1983 году «Советский экран» (неожиданно для поклонников Бельмондо) опубликовал статью кинокритика А. Плахова с говорящим названием «Что такое «бельмондизм»?», где базовым утверждением, отражающим негативное восприятие кинообразов актера, стало следующее: «Не могу не сказать о том, что меня тревожит. Все чаще в фильмах такого рода мы встречаем культ мускулистого героя-«супермена», не обремененного ни совестью, ни способностью к состраданию. Вульгарность, любование грубой силой, а подчас и весьма изощренной жестокостью характеризуют и ряд других картин с участием Бельмондо» (Плахов, 1983: 17).

И здесь (правда, в 1985 году) в полемику с А. Плаховым с весьма убедительной аргументацией вступил кинокритик М. Черненко (1931-2004): «Наверно, так увлекательно — меняться, чтобы оставаться тем же самым, чтобы не надоест зрителю, чтобы не надоест самому себе. Крутится мельница коммерческих сюжетов — ведь Бельмондо играет, за ничтожными исключениями, да и то в начале пути, в фильмах расхожих, «популярных», «массовых», иначе говоря, нескрываемо развлекательных, одну и ту же роль — человека в опасности, один и тот же конфликт — человек против судьбы, один и тот же характер — человека, который может довериться только себе, своей реакции, своей ловкости, своему здравому смыслу, своим мышцам. При этом все равно, с какой стороны закона находится его герой — а Бельмондо в абсолютном большинстве своих фильмов играет либо полицейского, либо преступника.

И, странное дело, если просто поставить рядом все эти разные фильмы..., если всмотреться в них, то окажется вдруг, что герой Бельмондо никакой не супермен, то уж очень какой-то нетипичный, слишком часто проигрывающий. Иначе говоря, супермен навыворот, которому крайней неуютно в странном мире, где добро старательно имитирует зло, а зло ловко притворяется добром. Больше того, если отвлечься от ошеломляющей головокружительности погонь и перестрелок, обилия трупов и крови, то не менее неожиданным может оказаться, что герой Бельмондо «обременен» и совестью, и совестью, что где-то глубоко внутри живет в нем нерушимый нравственный кодекс, который время от времени прорывается на поверхность сюжета мгновенным жестом сострадания, жалости, неумелым и торопливым благородством. Прорывается лишь изредка — потому, что действует герой в ситуациях, где просто не к кому обратиться с этим жестом, некому подарить хоть малую толику человечности, доброты, внимания. Изредка — и потому еще, что как раз в такие мгновения герой Бельмондо оказывается в проигрыше, в буквальном и переносном нокдауне, ибо тут-то и ждет его, беззащитного, забывшегося, очередной удар в челюсть, очередная пистолетная пуля, очередной бандитский нож или, в лучшем случае, полицейские наручники, самым жестоким образом напоминаящие ему о том, что все эти сантименты, все эти душевные «странности» наказуемы в самом прямом и немедленном смысле» (Черненко, 1985: 20-21).

Неоднозначным было у кинокритиков «Советского экрана» и к творчеству знаменитого французского комика Луи де Фюнеса (1914-1983).

Кинокритик И. Лищинский в статье под названием «Путь находок, путь потерь» писал, что «Луи де Фюнес прочно оккупировал кинокомедию Франции, сделав ее более

смешной и... более однообразной» (Лищинский, 1972: 18-19).

Но при всём том за маской де Фюнеса зрители обнаружили «фигуру — динамичного предпринимателя так называемой эпохи потребления, человека, не просто деловитого, но и опьяненного деловитостью. Все в этом мире для него лишь ступенька к славе, успеху, богатству. Всевозможные планы зреют в его мозгу с необычайной и, конечно, чрезмерной быстротой. Вот он прищурился, победоносно улыбнулся, тонкие губы его растянулись до ушей, и он торжествующе глядит на противника. План готов — идет ли речь о выгодном замужестве дочери, о законнейшей коммерческой операции или нелегальной перевозке драгоценностей и наркотиков. Кстати, не имеет значения, играет ли де Фюнес почтенного бизнесмена или главаря шайки гангстеров. В любом случае он ровно авантюристичен и одинаково респектабелен. ... Луи де Фюнес оказался комедийным зеркалом еще одного явления, о котором так много пишут сегодня западные политики, социологи, журналисты. Культ вещей и погоня за вещами — эти главные черты «эпохи потребления» неотделимы от комического героя де Фюнеса» (Лищинский, 1972: 18-19).

Еще более критичной по отношению к творчеству Луи де Фюнеса была статья кинокритика М. Ямпольского: «Его герой — маленький, антипатичный, недобрый, глупый, порой жестокий. Пластика актера подчеркнута карикатурна. Такой персонаж вовсе не стремится вызвать даже тень сочувствия. Из всех комических масок он больше всего напоминает Панталоне из итальянской народной комедии — самодовольного богатого старика, скупого, злого, беспринципного и всегда оказывающегося в дураках. ... Фюнес внес в кинематограф и надолго закрепил в нем «одномерную» по своей конфигурации комическую маску. Смех, вызываемый актером, — это смех над гротескным самомнением и его постоянным фиаско. ... Из фильмов с его участием исчезает всякая теплота, человечность, его роли становятся все более буффонными, превращаются в поток безудержного самовоспевания. Необаятельный, претенциозный персонаж бесконечно мельтешит на экране, старается натужно смешить. Характерно, что в последних фильмах Фюнеса почти полностью истощается тот запас сатирического смеха, который вызывал образ этого самовлюбленного буржуа. Внешний, эксцентричный комизм заслоняет то социальное содержание, которое было отчасти присуще творчеству этого актера раньше. Художественная судьба Луи де Фюнеса интересна и поучительна. Необычная маска, созданная этим великолепным мастером, безусловно, внесла свой вклад в арсенал мировой кинокомедии. Но изначальная ограниченность созданного актером образа содержала в себе и истоки его неудач» (Ямпольский, 1978: 18-19).

А вот другой французский комик — Пьер Ришар, — по мнению А. Макарова, «в любом, самом невероятном сюжете непременно достоверен и внутренне, в том плане, что даже эксцентрические его выходки всегда точно мотивированы, и в плане чисто житейской, можно сказать, бытовом. ... Он и смешон-то более всего потому, что в самых невероятных условиях поступает так, как должен бы поступить, что остается верен своему человеческому призванию, своему духовному типу и своей душевной предрасположенности. Пресловутая интеллигентская мягкость, анекдотическая житейская неприспособленность книгогочя и гуманитария вдруг оказываются не такими уж слабостями, не выдают они нашего героя, а скорее укрепляют в его жизнестойкости, не уязвимым его местом служат, а, напротив, тем оружием, каким безотчетно обороняет герой свою живую душу» (Макаров, 1983: 18).

Любимицей «Советского экрана» 1970-х была Анни Жирардо (1931-2011), творчеству которой были посвящены четыре статьи (Александров, 1978: 5; Бернадский, 1978: 16-17; Рубанова, 1973; Соловьева, Шитова, 1973: 5-6).

И. Соловьева и В. Шитова, на наш взгляд, справедливо, отмечали, что «Анни Жирардо не создала на экране того, что называют «постоянным персонажем актера», как это сделали, скажем, Брижит Бардо или Мерилин Монро. Она играла женщин не только разной судьбы — они у нее и по природе разные... Но всякий раз она уважает и передает независимость характера своих героинь, как уважает законы жанра, будь то трагедия или бытовой комический фильм. Общее в ее героинях одно: естественная способность и готовность понимать. И еще одно общее в героинях артистки: в каждой есть своя душевная самостоятельная сила. В ситуации, где легко стать куклой, жертвой страстей, жертвой обстоятельств, они не куклы и не жертвы. Их держат понимание и ясность» (Соловьева, Шитова, 1973: 5-6).

В самом деле, комедию «Знакомство по брачному объявлению» («Беги за мной, чтоб я тебя поймала» / *Cours après moi que je t'attrape*. Франция, 1976) можно было бы без колебания отнести к посредственным, «если бы не одно обстоятельство. ... Анни Жирардо сумела нас не только развлечь, но и увлечь. Ничуть не снижая ни комизма, ни каскадности экранного сюжета, она привнесла в свою роль то, чем отмечен почти каждый созданный ею образ — порой даже незримую, но вполне отчетливо осязаемую человеческую достоверность. ... Жизненная достоверность образов Анни Жирардо уточнилась здесь чертами национального народного характера» (Александров, 1978: 5).

И действительно, очень часто «Жирардо тоньше, умнее, значительнее предлагаемого ей материала. ... наделяя распространенный женский тип чертами своей индивидуальности, она помогает зрителю, отождествляющему себя с киногероем, поверить в распространенность, всеобщность «незаурядности». В конечном счете, вырасти в собственных глазах. К этому следует добавить удивительное мастерство актрисы, ее раскованность, естественность, абсолютную свободу существования в образе — без каких бы то ни было «зазоров» между исполнителем и персонажем» (Бернадский, 1978: 16-17).

Еще одной знаменитой актрисой французского кино, творчество которой доброжелательно оценивал «Советский экран», была Роми Шнайдер (1938-1982).

Так, на страницах журнала подчеркивалось, что своим успехом эта актриса «обязана собственной неповторимости, мастерству и, конечно, эффектной внешности. ... Героини Роми Шнайдер, как правило, идеально уместаются в границах представления обычного человека о жизни и счастье. ... Расцвет таланта Роми Шнайдер удачно совпал с появлением серии фильмов типа «Истории любви» (*Love Story*), в которых чистота чувств, искренность, некоторая сентиментальность и ностальгия по утерянным идеалам весьма импонируют западному зрителю, уставшему как от физической, так и от моральной наготы» (Фомичев, 1978: 20-21).

Кинокритик И. Рубанова (1933-2024) убедительно утверждала, что «кинематографические образы Шнайдер от фильма к фильму становились смелее, богаче, драматичнее. ... Сияющая красота, живой и умный талант, безупречный профессионализм... Роми Шнайдер заслужила большую славу, сердечное почитание и глубокое уважение. ... Нравственность — вот слово, которое лучше всего определяет искусство Роми Шнайдер» (Рубанова, 1982: 17-18).

Высоко оценивалось в «Советском экране» и творчество еще одной звезды французского кинематографа — Катрин Денев: «Глубокий лиризм, актерскую интуицию и врожденное чувство прекрасного отмечают у Катрин Денёв многие режиссеры, с которыми приходится работать актрисе. Именно эти качества ярко выделяют индивидуальность Денёв из богатой россыпи звезд французского экрана» (Абдрашитов, 1978: 20-21).

По причине того, что в советский кинопрокат 1970-х вышло сразу несколько фильмов с участием Мирей Дарк (1938-2017), «Советский экран» нашел на своих страницах место и для творческого портрета этой талантливой актрисы: «Мирей Дарк лишена ореола, преимуществ и недостатков актерского «мифа» — у нее нечего перенимать. Она обычная хорошенькая женщина, элегантная, грациозная и интеллигентная. Как образец обыкновенной хорошенькой француженки она спокойна, умна, самостоятельна, знает себе цену и знает, что ей надо от жизни, при этом умеет избежать рациональной, скучной деловитости и быть предельно естественной в своих чувствах, поведении, в движении, тоне. ... В сущности, Мирей Дарк из фильма в фильм, вне зависимости от его жанра и художественного уровня, играет вариации одного образа. Всегда одинаковая внешне, с одной и той же короткой стрижкой и неизменной челкой, мягкая, традиционно женственная, она подчеркивает постоянство своей героини» (Левашова, 1975: 18-19).

Весьма позитивно было представлено читателям «Советского экрана» и творчество Анны Карины (1940-2019) (Анна..., 1975: 16-17), Мари-Жозе Нат (1940-2019) (Карлов, 1975: 14-15) и Натали Бэй (Плахов, 1985: 20-21).

В частности, кинокритик А. Плахов писал, что «в ролях своих полных достоинства бескомпромиссных провинциалок Натали Бэй выходит на одну из центральных тем всего западного кинематографа. Речь идет о положении женщины, которая пытается быть

самостоятельной во всем, но неизбежно оказывается в зависимости от социальных условий и нравственной атмосферы общества. ... Драматизм, окрашивающий лучшие роли Натали Бэй затаен и выплескивается наружу лишь в моменты высшего напряжения. ... Пожалуй, что и в ролях своих скромных провинциалок Натали Бэй остается романтической — хотя бы потому, что ее героини не становятся послушными жертвами обстоятельств, а сохраняют идеалы и понятия о чести, которые окружающим кажутся безнадежно старомодными...» (Плахов, 1985: 20-21).

Публикуя творческие портреты актеров и актрис итальянского кино, «Советский экран» был верен традициям, отдавая приоритет классикам.

В частности, кинокритик И. Рубанова (1933-2024) утверждала, что легендарная Анна Маньяни (1908-1973) «стала героиней экрана тогда, когда теоретически меньше всего могла ею стать. Послевоенное итальянское кино во имя правды отказалось от канонов традиционного кинематографа, от его «звезд» и от его актеров. Создатели первых послевоенных картин называли себя неореалистами. Они хотели говорить правду, только правду, ничего, кроме правды... В жизненной и житейской достоверности своих воплощений Анна Маньяни не уступала непрофессионалам. Ее облик, жесты, реакции на экране были точь-в-точь, как их «сырая эмоциональность». ... В сущности, почти во всех фильмах она играла заботу о хлебе насущном, заботу о детях, заботу о муже. Почему-то в лентах, где снималась Маньяни, мужчина всегда нуждался в ее поддержке. ... Любимый, главный ее мотив — мотив материнства — обретал у Маньяни такое богатство психологических нюансов, непредвиденных откликов, такую сочность, такой масштаб, что, не переставая характеризовать конкретное лицо, давал начало некоей второй реальности» (Рубанова, 1975: 18-19).

Довольно много материалов разных жанров было посвящено в «Советском экране» и другой звезде итальянского и мирового кино — Софии Лорен. Отмечалось, что часто ей приходилось играть «характер женщины несколько вульгарной и суматошной, простодушной и коварной, мстительной, верной, греховной, но неизменно притягательной. ... в этих работах Лорен удалось продемонстрировать мастерство перевоплощения, комедийную легкость, тактичность и большой вкус... Но, пожалуй, важнее то, что они послужили своеобразной разминкой перед взлетом, обеспечившим Лорен место в ряду крупнейших драматических актрис мирового кино» (Бернадский, 1978: 16-17).

Можно согласиться с тем, что уже в первой роли Лючия Бозе (1931-2020) «пусть полупаузой, но заявила главную особенность своей манеры: чем напряженнее ситуация, тем сдержаннее реакция. Персонажи Бозе всегда как бы «недоговаривают», не позволяют себе до конца раскрыться, и это накладывает на них печать значимости, заставляя предполагать интенсивную внутреннюю жизнь. ... Актерская «фактура» Бозе естественно влекла к себе режиссеров «жесткого стиля». Но... ее часто приглашали и на комедийные роли в простенькие картины, повествующие о «красивых, но бедных», «бедных, но счастливых», где варьировался один и тот же образ славной девушки с честными устремлениями и маленькой мечтой выйти замуж за хорошего парня» (Копылова, 1972: 16).

Как и в 1960-х, «Советский экран» продолжал писать и о ролях Стефании Сандрелли (Басманов, 1976; Богемский, 1979: 16-17).

Кинокритик Г. Богемский, на наш взгляд, очень точно отмечал, что у Сандрелли «не было ни агрессивной красоты Софии Лорен, ни мягкой женственности Джини Лоллобриджи, ни экзотического очарования Клаудии Кардинале, но как-то тихо, постепенно именно она стала выразительницей основных черт современной итальянки на экране... Каждая встреча со Стефанией Сандрелли на экране интересна, но особенно хочется вновь увидеть ее в образе итальянской современницы — простой женщины с непростым характером и непростой судьбой» (Богемский, 1979: 16-17).

Позитивно оценивал «Советский экран» и творчество более молодых в ту пору итальянских кинозвезд: Флоринды Болкан (Флоринда..., 1976: 18), Орнеллы Мути (Боголепова, 1984: 18) и Элеоноры Джорджи (Боголепова, 1984: 18).

Среди актеров итальянского кино 1970-х — первой половины 1980-х «Советский экран», разумеется, делал ставку на яркого представителя прогрессивного «политического кино» — Джан Мария Волонте (1933-1994).

Киновед Е. Викторова писала об этом выдающемся актере так: «Волонте — коммунист, актер, борец. Его ненавидят неонацисты — они не прощают ему участия в классовой борьбе пролетариата. ... Одаренный яркой сценической внешностью, исключительным талантом перевоплощения, проникновения в глубины человеческой психики, искусства мимики, он именно в кино сумел реализовать свои огромные возможности как художник, способный переходить от героики и романтического пафоса к гротеску, сатире, шаржу, воссоздавать на экране подлинные, достоверные, психологически точные характеры людей и прежде всего образы борцов и бунтарей против социальной несправедливости, насилия и зла. ... В сложных условиях обострения идеологических и классовых битв в капиталистическом мире, в обстановке кризиса левацких течений в политике, идеологии, культуре в Италии коммунист Волонте своей жизненной практикой, своей творческой судьбой демонстрирует зрелость гражданских идеалов в искусстве» (Викторова, 1979: 16-17).

Аналогичные политические акценты были и в статье кинокритика Г. Богемского о творчестве другой итальянской звезды — Франко Неро. Утверждалось, что это «один из самых значительных и серьезных актеров итальянского экрана. ... Нам представляется, что роль Маттеотти — своего рода идейная программа молодого актера и его успех в ней — залог дальнейшего раскрытия богатейших возможностей, заложенных в этом интересном, вдумчивом художнике, почувствовавшем ту насущную необходимость, которую ощущает прогрессивное кино Италии в положительном герое. ... Итальянское прогрессивное кино обрело еще одного одаренного актера, способного воплотить образ активного и сознательного борца за справедливость» (Богемский, 1974: 14-15).

При этом «Советский экран» не игнорировал и творчество известных итальянских актеров, специализировавшихся в 1970-х в основном жанрах комедии и трагикомедии: Альберто Сорди (1920-2003) (Лесовой, 1969; Поклонов, 1976: 18-19), Нино Манфреди (1921-2004) (Ямпольский, 1977; Богемский, 1983: 19-20); Уго Тоньяцци (1922-1990) (Ямпольский, 1977: 14-15), Джанкарло Джаннини (Богемский, 1983: 16-17).

В частности, киновед Г. Богемский писал, что «в таланте Манфреди сочетаются элементы грустного и смешного, трагического и комического, переплетающихся тесно, как в жизни. Пожалуй, главная черта персонажей Манфреди — это излучаемое ими человеческое тепло. Герои Манфреди гуманны, порой несколько простодушны их отличают внутренняя порядочность и чистота, даже когда они не безупречны в своих отношениях с обществом, законом, окружающими. Они глубоко демократичны, подлинно народны, они способны во что-то верить (при полном, заметим, отрицании религии), фантазировать, жить мечтой» (Богемский, 1983: 19-20).

Кинокритик М. Ямпольский, на наш взгляд, резонно отмечал, что «умение превратить заурядность в объект пристального исследования — явление необычайно редкое в мире кинематографа, ибо противоречит самому понятию кинозвезды. ... Активный, динамичный, острый, почти клоунский персонаж Тоньяцци в то же самое время бессодержателен и пуст. Его внешняя активность не выражает ничего — это рокочущий вулкан, заряженный соломой, под темпераментным жестом прячется духовная аморфность» (Ямпольский, 1977: 14-15).

Не мог «Советский экран» оставить без внимания творчество чрезвычайно популярного итальянского певца и актера Адриано Челентано (Богемский, 1979: 18; Мудров, 1984: 22).

В своей статье Г. Богемский писал, что «Адриано удивительно пластичен, будто заложены в нем тысячи упругих маленьких рессор. И объясняется это его врожденной музыкальностью, которой он весь проникнут: даже когда Челентано не поет, а лишь движется по экрану или на сцене, он словно подчинен какому-то внутреннему ритму, какой-то живущей в нем мелодии... Знаменательным событием явилось для Адриано участие в фильме «Серафино» (*Serafino*. Италия-Франция, 1968) режиссера Пьетро Джерми. ... он получил возможность работать под руководством большого режиссера, исполняя главную роль. И результаты были значительны: Адриано создал своеобразный комедийный образ деревенского парня, прячущего под напускной грубостью, неотесанностью природный острый ум, благородство, неприятие лжи, жадности и стяжательства» (Богемский, 1979: 18).

Итак, обращаясь к кинематографиям западных стран, «Советский экран» в 1970-х —

первой половине 1980-х в большей степени писал об американских, французских и итальянских актерах.

Что касается актеров иных стран Запада, в «Советском экране» их творчество освещалось гораздо реже. В частности, можно упомянуть позитивные портреты актеров Макса фон Сюдова (1929-2020) (Михалкович, 1983: 17), Харриет Андерсон (Суркова, 1975: 6-7), Ирен Папас (1926-2022) (Черненко, 1985: 21) и Фернадо Рея (1917-1994) (Беленький, 1976: 17).

- интервью с западными кинематографистами

Как и в предыдущие годы, в «Советском экране», как правило, подбирались собеседники из числа самых «прогрессивных деятелей искусства».

Среди американских кинематографистов первое место отдавалось Стенли Креймеру (1913-2001) (Черток, 1971: 14-15; Бобиков, 1973).

«Прогрессивная» политическая позиция подчеркивалась и в интервью с Сидни Поллаком (1934-2008) (Черток, 1972: 14), Норманом Джуисоном (Андреев, 1985: 20-21), Эллен Бёрстин (Эллен..., 1977: 16), Джессикой Лэнг (Салнер, 1985: 20-21).

И, разумеется, в интервью с одним из режиссеров антинацистского фильма «Это случилось здесь» (*It Happened Here*. Великобритания, 1965) – Кевином Браунлоу: «Вместо исторической ленты из времен второй мировой войны мы стали делать антифашистский фильм-гротеск. В этом фильме, внешне объективном, фашизм должен был разоблачить сам себя. Но главная тема фильма не фашисты, а коллаборационисты. Картина обращена главным образом к тем «пассивным» людям, которые бравировали тем, что они, дескать, «не интересуются политикой» (Цит. по: Марков, 1972: 15).

Аналогичным был подход и к выбору интервьюируемых французских, итальянских, испанских и западногерманских кинематографистов.

Так, знаменитый режиссер Марсель Карне (1906-1996) пояснял корреспонденту «Советского экрана», что «путь для возрождения французского кино открывают те, кто берется за серьезные политические темы. Совсем недавно французские продюсеры не хотели и слышать о политическом фильме, но, если коммерческий успех некоторых из этих картин откроет в нашем кино новое, политическое направление, это даст возможность многим режиссерам выразить себя и свое время» (Цит. по: Черненко, Черток, 1972: 17-18).

Политика и антифашистская тематика выходила на первый план и в интервью с Хуаном-Антонио Бардемом (1922-2002) (Гербер, 1978: 16-17; Ветрова, 1981: 18), Ивом Буассе (Черток, 1974: 12-13), Иво Горани (1924-2015) (Маркова, 1971), Флорестано Ванчини (1926-2008) (Ховрин, 1974: 16), Джузеппе Де Сантисом (1917-1997) (Де Сантис, 1980), Валерио Дзурлини (1926-1982) (Черненко, 1969: 16), Рене Клеманом (1913-1996) (Игнатов, 1983: 18-19), Рикардо Куччолла (1924-1999) (Черток, 1975: 12-13), Джулиано Монтальдо (Монтальдо, 1971), Франко Неро (Сулькин, 1982: 16-17), Франческо Роззи (1922-2015) (Талов, 1979: 15), Питером Фляйшманом (1937-2021) (Краснова, 1984: 18-19), Фолкером Шлендорфом (Надежды..., 1973: 17).

В частности, «Советский экран» цитировал слова актера Рикардо Куччолла: «Я хотел донести до современников величие духа Грамши, одного из основателей Итальянской компартии» (Цит. по: Черток, 1975: 12-13).

Даже в интервью с Софией Лорен основной акцент был сделан на ее рассказе о том, как итальянские фашисты выступили против мелодрамы «Подсолнухи» (*I Girasoli*. Италия-Франция-СССР, 1970), в которой актриса сыграла главную роль: «Фильм имеет огромный успех. Правда, были и недовольные голоса. Они принадлежат тем, кому не может понравиться история простых и честных людей, разлученных войной. Это голоса фашистов. Знаете ли вы о том, что в 1966 году итальянская служба безопасности раскрыла заговор южно-тирольских фашистов? Гитлеровские последыши обозначили свой план шифром «Софи Лорен» и намечали убийство виднейших итальянских актеров и актрис как месть за их участие в итальянских антифашистских фильмах. Начать собирались с меня...» (Цит. по: Сенин, 1971: 18).

На страницах «Советского экрана» можно было прочесть интервью без акцентированной политизации: с Клод Жад (1948-2006) (Жад..., 1981: 17), Анни Жирардо (1931-2011) (Карасева, 1984: 20-21), Джинной Лоллобриджидой (1927-2023) (Марков, 1974:

19-20), Клайдией Кардинале (Кардинале, 1980: 17-18), Марчелло Мастоияни (1924-1996) (Два..., 1969), Сарой Монтель (1928-2013) (Кудрин, 1984: 19-20), Мишель Морган (1920-2016) (Липков, 1972: 17), Альберто Сорди (1920-2003) (Галин, 1985: 20-22) и др.

- рецензии на западные фильмы (положительные относительно большей части репертуара), которые в период 1970-х – 1980-х годов были в советском кинопрокате и/или демонстрировались в СССР по телевидению

Как и прежде, «Советский экран» охотно и весьма положительно рецензировал регулярно демонстрировавшиеся в прокате фильмы Стенли Креймера (1913-2001): «Благослови зверей и детей» (*Bless the Beasts & Children*. США, 1971) (Львов, 1971: 14-15; Щербаков, 1971), «Оклахома как она есть» (*Oklahoma Crude*. США, 1973) (Варшавский, 1973: 3), «Принцип домино» (*The Domino Principle*. США-Великобритания, 1977) (Андреев, 1979: 14), подчеркивая их «прогрессивную антибуржуазную значимость». Так, кинокритик Я. Варшавский (1911-2000) писал, что в «Оклахоме как она есть» звучат привычные для творчества режиссера мотивы: «отвращение к жестокости и к безучастности, к жестокости и к одиночеству, на которое обрекает стяжательство, ставшее страстью» (Варшавский, 1973: 3).

Кинокритик Ф. Андреев (1933-1998) воодушевленно утверждал, что «вопреки новомодным изыскам в области либо демонологии, либо эротики фильм «Принцип домино» средствами художественного кино вдумчиво исследует серьезные проблемы. ... Художественные обобщения помогли создать авторам... собирательные образы большой взрывной силы, подняться до весьма тревожных реалистических обобщений» (Андреев, 1979: 14).

Аналогична была позиция «Советского экрана» и по отношению к драме Сидни Поллака (1934-2008) «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» (*They Shoot Horses, Don't They?* США, 1969) (Раковины..., 1970: 14; Щербаков, 1971), как «редкому по силе обличительному документу».

Как известно, в анализируемый нами период из широкого спектра голливудских и британских картин в советский кинопрокат отбирались в основном фильмы острого социального звучания, критически изображающие западные реалии.

Не удивительно, что именно эти ленты получали максимальную поддержку в «Советском экране»: «Армейская история» (*A Soldier's Story*. США, 1984) (Есина, 1985: 10-11), «Без злого умысла» (*Absence of Malice*. США, 1981) (Иванова, 1985: 22; Разлогов, 1983: 14-15; Савицкий, 1985: 18-19), «Вестсайдская история» (*West Side Story*. США, 1961) (Соболев, 1980: 5), «День, когда всплыла рыба» (*The Day the Fish Came Out*. Великобритания–Греция, 1966) (Хлопьянкина, 1972: 15), «Китайский синдром» (*The China Syndrome*. США, 1979) (Ходжаев, 1979: 7; Шатерникова, 1982: 17-18; Шитова, 1979: 16-17), «Козерог-один» (*Capricorn One*. США-Великобритания, 1977) (Шатерникова, 1982: 17-18), «Конрак» (*Conrack*. США, 1974) (Иванова, 1976: 8-9; Черток, 1974: 18), «О, счастливец» (*O Lucky Man!* Великобритания-США, 1973) (Дорошевич, 1976), «Подставное лицо» (*The Front*. США, 1976) (Андреев, 1978: 6-7), «Правосудие для всех» (*...And Justice for All*. США, 1979) (Дмитриев, 1983: 8-9), «Пропавший без вести» (*Missing*. США, 1982) (Сулькин, 1983: 16-17), «Реквием по тяжеловесу» (*Requiem for a Heavyweight*. США, 1962) (Михалкович, 1978: 3-4), «Три дня «Кондора»» (*3 Days of the Condor*. США, 1975) (Савицкий, 1985: 18-19; Шатерникова, 1982: 17-18), «Фрэнсис» (*Frances*. США, 1982) (Сулькин, 1983: 16-17) и др.

Так, в рецензии на фильм «День, когда всплыла рыба» (*The Day the Fish Came Out*. Великобритания–Греция, 1966) подчеркивалось, что предметом осмеяния в нем оказались «оголтелая военщина, милитаризм, бесчеловечность» (Хлопьянкина, 1972: 15).

В статье о фильме «Подставное лицо» (*The Front*. США, 1976) кинокритик Ф. Андреев (1933-1998) напоминал читателям журнала, что «существует реальная опасность еще более масштабных преследований подлинных борцов за гражданские права, противников внешнеполитических авантюр, в которые мечтают втянуть страну реакционеры всех мастей, могущественный военно-промышленный комплекс» (Андреев, 1978: 6-7).

О. Сулькин хвалил драму «Фрэнсис» (*Frances*. США, 1982), отмечая, что в ней «предельно обнажен чудовищный механизм духовного насилия в «свободном»

обществе» (Сулькин, 1983: 16-17).

Весьма позитивной рецензии в «Советском экране» удостоилась и «Армейская история» (*A Soldier's Story*. США, 1984): «Итак, на скамье обвиняемых — расизм. Расизм в новом обличье, нередко демагогически прикрывающийся «интересами цивилизации», «заботой о простых людях». Но, так или иначе, мы узнаем его в любом камуфляже. По его античеловеческой сущности — она не меняется» (Есина, 1985: 10-11).

Кинокритик Н. Савицкий писал, что в «Трех днях Кондора» (*3 Days of the Condor*. США, 1975) С. Поллак, «пролил свет на грязные методы, к которым постоянно прибегают спецслужбы США, не останавливаясь перед грубым нарушением конституционных норм и уголовного кодекса ради достижения скрытых стратегических целей империалистического государства», а в драме «Без злого умысла» показывает «кухню» буржуазной прессы, и работу американской полиции, использующей приемы еще более нечистоплотные, чем те, что в ходу у газетчиков. ... В обоих случаях преследуются мнимые и по существу, антисоциальные, антигуманные цели» (Савицкий, 1985: 18-19).

Анализируя фильм «Китайский синдром» (*The China Syndrome*. США, 1979), кинокритик и театровед В. Шитова (1927-2002) писала: «Честь и хвала тут знаменитой Джейн Фонде, которая сыграла удивительно скромно по самоощущению, решительно отбросив ореол кинозвезды... Эта роль Фонды напрямую связана с общественной позицией актрисы, последовательно и храбро вступающей в политические схватки на стороне мира и справедливого решения социальных проблем» (Шитова, 1979: 16-17).

Почти в роли советского политического обозревателя выступила на страницах «Советского экрана» кинокритик Н. Шатерникова (1934-2028), утверждая, что «сама общественно-политическая жизнь Америки сегодня так часто напоминает мрачный приключенческий сценарий, изобилующий эпизодами покушений, убийств, нераскрытых заговоров ликвидации нежелательных свидетелей, что она может на равных соревноваться с самым смелым вымыслом» (Шатерникова, 1982: 17-18). И поэтому фильмы «Козерог-один» (*Capricorn One*. США-Великобритания, 1977) и «Три дня Кондора» (*3 Days of the Condor*. США, 1975) «оказались поистине пророческими. На наших глазах сбывается то, против чего они предостерегали. На Ближнем и Среднем Востоке американский милитаризм все более открыто демонстрирует свои захватнические намерения. Пентагон уже не стесняется открыто обнаруживать свой интерес к космическим программам — полеты по программе «Шаттл» планируют использовать в военных целях. И все это прикрывается ложью о «внешней угрозе», о необходимости защищать жизненные интересы американского народа. ... Пророческим оказался и «Китайский синдром» (*The China Syndrome*. США, 1979). ... Но дело не только в фактических совпадениях. Все три фильма правдивы в главном — они точно воссоздают ту атмосферу «кризиса доверия» к американским «верхам»: монополиям аппарату политической власти, которая порождена общим кризисом капитализма» (Шатерникова, 1982: 17-18).

Однако другой киновед — Р. Юренев (1912-2002) отнесся к фильму «Козерог-1» (*Capricorn One*. США-Великобритания, 1977) гораздо критичнее: «Стремление поставить актуальную тему, а затем разменять ее в развлекательных ситуациях, отчетливо продемонстрировал американский режиссер Питер Хайамс в своем фильме «Козерог-один». Начало захватывает. Американских космонавтов, отправляющихся на Марс, выкрадывают из ракеты и прячут в заброшенном ангаре: полет неподготовлен, и его решено «инсценировать» при помощи кино- и телетрюков. Тут-то бы и развернуть социальную драму о конфликте науки с капиталистическим миром. Но режиссера не интересуют социальные проблемы. Он буквально оглушает зрителя каскадом трюков... Техника трюковых съемок великолепна, но мысль?» (Юренев, 1978: 6-7).

Довольно сдержанно «Советский экран» отозвался о фильме «Новые центурионы» (*The New Centurions*. США, 1972), так как, по мнению рецензента А. Дорошевича, он рассчитан «на тех, кто напуган неуклонным ростом преступности в США и в то же самое время хорошо знает, что с фигурой полицейского отнюдь не связаны одни только положительные эмоции, ... [но] сюжетные ходы обозначены в картине слишком схематично, чтобы из них выростали художественно убедительные характеры» (Дорошевич, 1975: 5).

Весьма показательно, что, даже рецензируя американские фильмы, на первый

взгляд, не затрагивающие политическую тему, рецензенты «Советского экрана» демонстрировали идеологический подход к их осмыслению. К примеру, в рецензии на мелодраму «Крамер против Крамера» (*Kramer vs. Kramer*. США, 1979) отмечалось, что «успех ленты объясняется и тем, что на фоне безудержной жестокости и насилия, царящих на экранах США, попыток трактовать семейную жизнь исключительно в духе фрейдистских и прочих «модных» концепций фильм «Крамер против Крамера» выгодно отличается благородной сдержанностью, скромностью, глубиной проникновения в душу человека. И человек этот рассматривается авторами достаточно многогранно. ... фильм являет собой видимое стремление к эстетической целостности и достоверности, полноте жизни, неуничтожимости добрых человеческих эмоций по отношению ко всему тому, что тщетно пытается вытравить из сознания зрителей массовый буржуазный кинематограф на протяжении многих десятилетий» (Черненко, 1981: 16).

Но среди рецензий на американские и британские ленты в «Советском экране» появлялись тексты без прямой апелляции к политике.

Так, В. Иванова писала о «Жизни взаимы» («Бобби Дирфилд» / *Bobby Deerfield*. США, 1977), что в этом фильме «возникает постоянная тема Сиднея Поллака, которая проходит через его фильмы, хорошо известные у нас. Это оказывается единая тема у него с Ремарком — тема человеческого одиночества, борьбы и преодоления его» (Иванова, 1983: 9).

Особенно ярко «аполитичность» проявлялась в рецензиях, посвященных фильмам-экранизациям классических произведений, действие которых часто происходило в XIX веке и ранее: «Джейн Эйр» (*Jane Eyre*. Великобритания-США, 1970) (Дорошевич, 1973), «Дэвид Копперфилд» (*David Copperfield*. Великобритания, 1974) (Аникст, 1975: 4), «Лунный камень» (*The Moonstone*. Великобритания, 1972) (Аникст, 1975: 4), «Повесть о двух городах» (*A Tale of Two Cities*. Великобритания, 1958) (Шемакин, 1985: 10), «Убийство в Восточном экспрессе» (*Murder on the Orient Express*. Великобритания, 1974) (Дмитриев, 1978: 5).

Дискуссии о западных фильмах разворачивались на страницах «Советского экрана» в анализируемый период крайне редко.

Например, главный редактор «Советского экрана» Д. Орлов (1935-2021) посчитал, что фильм «Глория» (*Gloria*. США, 1980) — «очередная версия о благородном убийце, в данном случае им оказывается женщина, представительница мафии, обуреваемая сентиментальной привязанностью к мальчику... Тут удивляться нечему — перед нами очередной образчик стереотипной, не отмеченной даже искрой таланта буржуазной, в данном случае американской, кинопродукции» (Орлов, 1981: 16-18).

Но с ним был не согласен киновед В. Дмитриев (1940-2013), отметивший в «Глории» (*Gloria*. США, 1980) «нравственное чувство художников», «нечасто встречающаяся в наш прагматический век веру в красоту «бессмысленного» поступка, на проверку оказывающегося единственным обеспечением высокого человеческого предназначения» (Дмитриев, 1981: 16-17).

Откровенно развлекательные голливудские и британские фильмы попадали в советский прокат 1970-х – первой половины 1980-х годов довольно редко.

Многие из них рецензировал киновед В. Дмитриев. В своих статьях он, как правило, стремился дистанцироваться от назидательных политических и идеологических оценок, концентрируясь на профессиональном анализе художественного качества произведения.

Так, он писал, что фильм режиссера Майкла Андерсона «Орка» («Смерть среди айсбергов» (*Orca: Killer Whale*. США-Великобритания-Италия, 1977) «почти беззащитен перед критикой. Крайне несамостоятельный по проблематике и стилистике, он может вызвать и действительно вызывает раздражение своей жанровой чересполосицей, вбирающей в себя элементы вестерна, мелодрамы, фильма ужасов также научно-популярной и видовой ленты. Оправдывается всё это не столько наивной антологичностью, хотя и впрямую заявленной, сколько неким ... простодушием, позволяющем использовать чужие находки, вставляя в свое произведение обширные кинематографические цитаты, не чураясь кровавых или сентиментализированных штампов. ... Можно даже сказать, что в фильме «Смерть среди айсбергов» животное берет реванш за всё то поругание со стороны человека, которому оно подвергалось в других многочисленных фильмах. Проблема правоты животного, точнее, правоты природы

перед человеком, родилась не сейчас, но в последние годы в западном искусстве она приобрела взвинченный, почти истерический характер, о чем свидетельствует, в частности, и картина «Смерть среди айсбергов», интересная не столько сама по себе, сколько выражением определенной общественной тенденции. И в этом плане знакомство с фильмом полезно и нужно, пусть даже вопросы, затронутые в нем, решаются на весьма поверхностном уровне» (Дмитриев, 1982: 8-9).

В. Дмитриев сожалел, что выход вестерна Джона Форда «Моя дорогая Клементина» (*My Darling Clementine*. США, 1946) в советский прокат «задержался почти на 30 лет, и, по нынешним представлениям, это просто старая лента, черно-белая, чуть монотонная, слегка замедленная по ритму, с перебором необязательных диалогов и фабульных пояснений. ... Но и через 30 лет чувствуешь, что это мастерский фильм, в котором нет сюжетных и изобразительных швов, а крен в чрезмерную трогательность немедленно уравнивается комедийным трюком» (Дмитриев, 1975: 5).

Об одном из хитов советского проката – «Золоте Маккенны» (*Mackenna's Gold*. США, 1968) В. Дмитриев весьма доказательно писал, что «это довольно характерный пример позднего вестерна, сюжетная сторона которого,двигающаяся от приключения к приключению, преобладает над психологической характерностью персонажей. ... Джек Ли Томпсон, снявший картину, принадлежит к тому типу художников, которые превыше всего боятся непроверенных решений. ... Профессионал высокого класса, Ли Томпсон старается не повторяться ни в способах мизансценирования, ни в принципах монтажа. Ему нельзя не отдать должное в умелом ощущении зрелищности кинематографа» (Дмитриев, 1974: 5-6).

Отношение «Советского экрана» к голливудским киномюзиклам было строже.

Если литературовед А. Аникст (1910-1988) писал, что «Моя прекрасная леди» (*My Fair Lady*. США, 1964) – «прекрасное развлечение. В фильме есть юмор, изящество, а для любителей сантиментов – немножечко театральной любви – словом, все, что полагается для приятного времяпрепровождения. ... В целом удач в этом фильме во много раз больше, чем недостатков» (Аникст, 1970: 14-15), то кинокритик Н. Лагина, исходя из внежанровых требований к четкому обозначению социальности и политической позиции, буквально разгромила на страницах журнала другой знаменитый мюзикл – «Звуки музыки» (*The Sound of Music*. США, 1965), утверждая, что «почти все характеры фильма однозначны и весьма схематичны. ... Да, от «Звуков музыки» остаются звуки музыки. Но не отзвуки истории, характеров, ни тем более важный социально-политический фон, на который претендуют сценарист и режиссер. ... Мы уходим из кинотеатра, унося в памяти красивые и быстро запоминающиеся мелодии Ричарда Роджерса, обаяние музыки и актерского исполнения. ... Но остается досада от надуманности, ситуаций» (Лагина, 1972: 14-15).

Кинокритик В. Иванова ещё жестче отнеслась к мюзиклу «Смешная девчонка» (*Funny Girl*. США, 1968): «Почему-то не смешно на этой «Смешной девчонке». Скорей скучно, честное слово. Наступает некоторый момент переедания... Экран так плотно заселен ... проблемами покера и атрибутами изысканной буржуазной жизни, что ни для чего другого просто не остается места. Экран бьет наповал трассирующими залпами красок, туалеты становятся все изысканнее, фильм все скучнее и мещанистее. Однажды Уайлер сделал сказку под названием «Римские каникулы» (*Roman Holiday*. США, 1953), хорошо знакомую нашему зрителю. ... «Римские каникулы», правда, не были мюзиклом, но рядом со «Смешной девчонкой» кажутся чуть не шедевром вкуса и элегантности» (Иванова, 1972: 14-15).

Столь же строго отнесся к комедии У. Уайлера «Как украсть миллион» (*How To Steal a Million*. США, 1966) кинокритик Я. Березницкий (1922-2005): «Беда ленты не столько в ее разноликости, сколько в безликости» (Березницкий, 1975: 4-5).

Кинокритик В. Ревич (1929-1997) оценил еще один популярный в советском прокате фильм «Миллион лет до нашей эры» (*One Million Years B.C.* Великобритания, 1966) значительно снисходительнее (быть может, по причине отсутствия в сюжете ленты буржуазии и прочих нежелательных для идеологизированного советского киноведения факторов): «Техника комбинированных съемок в картине довольно высока, особенно в сцене землетрясения, когда обезумевшие от страха люди мечутся по склонам горы и падают в разверзающиеся перед ними бездны. Точнее всего можно определить жанровую

природу фильма малопопулярным у нас словом «комикс» — сложное сочетание реальности, сказки, фантастики, невероятных приключений и пародии на эти же приключения, то есть перед нами киноразвлечение в чистом виде. Но такого рода картины заслуживают критики в том случае, если они несут я себе какой-нибудь вредный заряд. А так... Вероятно, «Миллион лет до нашей эры» будет пользоваться успехом у зрителей, имеющих намерение отдохнуть и поразвлечься полтора часа в кинозале. Особенно у молодых. Но хорошо бы, чтобы они, вернувшись домой, заглянули в книгу и пополнили свои знания о динозаврах, которые вымерли за семьдесят миллионов лет до появления человека...» (Ревич, 1969).

Однако вспоминая о «тарзаниаде», киновед Е. Громов (1931-2005) назидательно напоминал читателям журнала, что «примитивные ленты о «человеке из джунглей» не раз вызывали резкую критику киноведов, да и всех людей с хорошим художественным вкусом. Фальшь фильмов о Тарзане чувствовалось подавляющее большинство зрителей. И хотя последние фильмы этой серии были сделаны на довольно высоком техническом уровне, шли они в полупустых кинозалах. ... В наши дни фильмы о Тарзане воспринимаются как художественно беспомощные. Потому Тарзан давно сошел с экрана во всех странах» (Громов, 1975: 19).

В итальянском кинематографе 1970-х «Советский экран» последовательно отдавал предпочтение политическим фильмам, «разоблачающим капиталистическую действительность».

В этом контексте киновед В. Демин (1937-1993) убедительно заявлял, что «еще совсем недавно расцвет «политического кино» казался странным, загадочным и разве только не случайным. Несколько лет тому назад серьезный и объективный наблюдатель, отметив даже сногсшибательный успех итальянских или шведских фильмов, напрямую посвященных знаменитым политическим процессам, всё же не решился бы авторитетно предсказать, что эта кинематографическая линия в скором времени вызовет отклик буквально во всех странах мира. ...

Вторая половина двадцатого века с убедительностью, неизвестной предыдущим временам, продемонстрировала прямую связь и зависимость судьбы человека, общества и политики. ... И в «Сакко и Ванцетти» (*Sacco e Vanzetti*. Италия, 1970)... речь шла не только о столкновении чистых душ с миром подкупа и предательства, личности — с машиной капиталистической государственности. Нет, герой оказывался, прежде всего, деятелем политики, конфликт — политическим конфликтом, а решение его, по мнению художника, требовало активных политических акций.

Поначалу казалось, что «политический фильм» непреодолимо тяготеет к близкой ему форме документального детектива. Кинематографисты старательно реконструировали факты, выявляли тайные пружины событий, выводили наружу скрытые до поры обстоятельства. Что произошло, как оно произошло, кто виноват, — казалось, это и есть самое главное. Однако с течением времени открылось, что исследование собственно фабулы убийства по политическим мотивам не самое главное в фильме такого рода. Куда интереснее и заманчивее вскрыть косвенные пружины, отдаленные связи, осмыслить происшедшее не на уровне первых, прямых виновников, а на широком фоне современной и исторической политической реальности» (Демин, 1973: 4).

Более традиционно (для советского киноведения) к тематике политического кинематографа подходил кинокритик Р. Соболев (1926-1991): «Начало 70-х годов на Западе ознаменовалось расцветом так называемого «политического фильма», где на место традиционных психологических коллизий пришли столкновения идеи, политических взглядов. В лучших «политических фильмах» Италии, Франции, Швеции и некоторых других буржуазных стран достаточно четко обрисованы образы коммунистов, правда, не всегда действующих на первом плане. Но это уже не вина, а беда прогрессивных художников Запада, работающих в тяжелых условиях давления и повседневного контроля со стороны монополистического капитала. Отдадим себе ясный отчет в том, что появление на западных экранах каждого фильма, правдиво показывающего какие-либо грани рабочего движения и образы его деятелей,— всегда выражение гражданского мужества его авторов.

И все же веления времени не остановить. Еще 10-15 лет назад разговор об образе

коммуниста в западном кинематографе был бы невозможен — таких фильмов просто не существовало. Сегодня же, как ни труден по-прежнему путь поднимающего острые социальные проблемы искусства, мы можем назвать хорошо нам знакомые фильмы...

Разумеется, нам особенно интересны и близки фильмы, созданные мастерами, чья жизнь и творчество прочно связаны с рабочим движением. В фильмах таких режиссеров показаны не только сегодняшние классовые схватки, но увидены и оптимистические перспективы социального движения» (Соболев, 1976: 18-19).

Кинокритик Б. Кокоревич был так же категоричен: «Прогрессивное итальянское кино не раз обращалось к теме мафии. Застрельщиками антимафистского направления в прогрессивном кино Италии были неореалисты. ... Первой большой и значительной победой итальянских кинематографистов на фронте борьбы с мафией средствами искусства следует назвать фильм режиссера Франческо Роззи «Сальваторе Джулиано» (*Salvatore Giuliano*. Италия, 1962) — страстное и горькое обвинение не только мафии, но и всему итальянскому буржуазному обществу, насквозь прогнившему, пораженному злокачественной опухолью коррупции. ... А спустя несколько лет прогрессивное итальянское кино выпускает на экраны целую обойму антимафистских картин... Однако прогрессивные кинематографисты Италии все чаще приходят к выводу, что недостаточно только обличать этот синдикат преступников. Необходимы и другие средства борьбы с ними. А их можно найти, лишь ясно представив себе, что мафия перестанет существовать только тогда, когда исчезнут породившие ее корни — социальная несправедливость, вопиющее неравенство, коррупция, продажный чиновничий и полицейский аппарат» (Кокоревич, 1978: 12).

Столь же «политически корректным» был кинокритик С. Асенин (1922-2008), подчеркнувший, что режиссер Джулиано Монтальдо «принадлежит к тому прогрессивному крылу итальянских режиссеров, которые верны заветам и традициям неореализма... Своим фильмом «Сакко и Ванцетти» (*Sacco e Vanzetti*. Италия, 1970) он поставил себя в первый ряд мастеров «атакующего» политического кинематографа, искусства бескомпромиссных классовых позиций» (Асенин, 1971: 17).

С. Асенин утверждал, что «в ряду острых социально-критических картин стоит и беспощадный в своем пристальном разоблачительном анализе фильм Дамиано Дамиани «Следствие закончено, забудьте» (*L'Istruttoria è chiusa: dimentichi*. Италия, 1971) продолжающий и углубляющий тему его «Признание комиссара полиции прокурору республики» (*Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica*. Италия, 1970). Действие происходит в тюрьме, которая показана и как инструмент власти и как «продолжение», ячейка буржуазного общества, зараженная всеми его болезнями и пороками. Здесь господствуют подкуп, беззаконие и произвол, и мафия протягивает сюда свои щупальца едва ли не более уверенно, чем в другие области государственной жизни» (Асенин, 1972: 17).

Высоко, прежде всего, с политической точки зрения, оценивались и другие фильмы Дамиано Дамиани (1922-2013): «Я боюсь» (*Io ho paura*. Италия, 1977) (Филатова, 1981: 4-5) и «Человек на коленях» (*Un Uomo in ginocchio*. Италия, 1978) (Плахов, 1983: 5-6).

Так, подчеркивалось, что в фильме «Я боюсь» (*Io ho paura*. Италия, 1977) «автор неукротимо верит, что во власти людей изменить все это, упорно и яростно взывает к зрителю, побуждая его думать, решать, действовать. Политическое кино Италии унаследовало лучшие черты итальянского неореализма. Верен его принципам и Дамиано Дамиани... Драматургия его фильмов конструктивна и ясна, понятна любому зрителю, в ней нет чрезмерных сюжетных хитросплетений, слишком сложных психологических драм, запутанных любовных интриг. Простой сюжет разворачивается стремительно, изобилует неожиданными поворотами, ясен и точен «стреляющий» диалог» (Филатова, 1981: 4-5).

В целом положительную оценку заслужили у рецензентов «Советского экрана» и другие итальянские ленты «политического кино»: «Метелло» (*Metello*. Италия, 1969) (Аннинский, 1972: 16), «Сова появляется днем» (*The Day of the Owl / Il Giorno della civetta*. Италия-Франция, 1967) (Зоркая, 1968), «Полмиллиарда за алиби» («Именем итальянского народа» / *In nome del popolo italiano*. Италия, 1971) (Дуларидзе, 1974: 4), «Уважаемые люди» (*Gente di rispetto*. Италия, 1975) (Бачелис, 1978: 4), «Площадь Сан-Бабила: 20 часов» (*San Babila ore 20 un delitto inutile*. Италия, 1976) (Михалкович, 1977: 4-

5), «Дело Маттеи» (*Il caso Mattei*. Италия, 1971) (Прохогин, 1972: 17), «Дело гражданина вне всяких подозрений» («Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений») (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*. Италия, 1969) (Богемский, 1971: 16-17),

В частности, подчеркивалось, что драма «Дело Маттеи» (*Il caso Mattei*. Италия, 1971) «показывает, как деятельность Маттеи восстанавливает против него силы международной и внутренней итальянской реакции. Невидимое, но явно ощутимое кольцо плетущихся против него интриг сжимается, и вот наступает трагическая развязка. ... И все же конец фильма оптимистичен. Маттеи, конечно, не был революционером, но дело, за которое он боролся и погиб, имело прогрессивное для Италии значение» (Прохогин, 1972: 17).

Обращаясь к анализу острополитического фильма «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*. Италия, 1969), киновед Г. Богемский (1920-1995) писал, что «парадоксальность фильма в том, что убийца — сам страж порядка и закона, который, оказывается, может совершать преступления безнаказанно. На этом-то парадоксе и построен язвительный, исполненный сарказма фильм Петри — сатирическая «черная» комедия, гротеск, политический памфлет — все вместе, и при этом произведение, очень строго выдержанное по стилю, тщательному и вместе с тем насквозь ироническому, подчас озорному «психоанализу» и осмеянию подвергается ни какой-то частным случаем, а вся системе полицейского произвола и власти в буржуазном государстве, порождающая этот произвол, незаконна, насилие. ... В роли убийцы-полицейского — Джан Мария Волонте... Волонте — это актер № 1 левого политического кино и всего кино Италии. ... Эта роль — одна из самых его ярких. В ней во всем блеске проявился яростный, остроиронический стиль игры и темперамент этого большого актера» (Богемский, 1971: 16-17).

Кинокритик Е. Бауман (1932-2017) писала, что режиссер Франческо Роззи (1922-2015), талантливо экранизируя книгу Карло Леви «Христос остановился в Эболи» (*Cristo si è fermato a Eboli*. Италия-Франция, 1979), обращается «к острым социально-политическим вопросам, отраженным в зеркале истории». «Эта удивительная по своей живописности, тонкому психологизму, глубоко лирической интонации картина исполнена подлинно гражданского темперамента в разоблачении фашизма, в сочувствии к крестьянской бедноте, в протесте против отсутствия духовной свободы. ... Народная фреска Роззи — широкое социальное полотно, продолжающее лучшие традиции прогрессивного кино Италии» (Бауман, 1979: 6).

Столь же высокую оценку этой картине дали на страницах журнала киновед С. Фрейлих (1920-2005) (Фрейлих, 1980: 17) и журналист А. Макаров (Макаров, 1982: 8).

Восхищение киноведа Г. Богемского вызвала картина братьев Тавиани «Отец-хозяин» (*Padre padrone*. Италия, 1977): «Реалии народной жизни, сама тематика фильма подчеркивают верность режиссеров традициям неореализма настолько это возможно в 70-е годы. Но вместе с этим есть и многие приметы нового политического кино, его выразительных средств и языка. Например, ирония — излюбленное оружие братьев Тавиани... «Отец-хозяин» в каком-то смысле возвращение к истокам и вместе с тем идейно-художественная вершина их творчества. Это весомый вклад в меридионалистскую культуру Италии страстный и искренний протест против вековой нищеты» (Богемский, 1980: 4-5).

Но вот к обласканному итальянской прессой фильму «Метелло» (*Metello*. Италия, 1969) литературовед и кинокритик Л. Аннинский (1934-2019) отнесся довольно строго, упрекнув его в «каллиграфизме» и излишней живописности. Признавая, что «фильм сделан политически достаточно остро, и классовые битвы рабочих конца XIX — начала XX века даны здесь во всей отчетливости. И надо сказать, именно эта социально-политическая проблематика подхвачена сейчас итальянской критикой, противопоставляющей «Метелло» коммерческому кинематографу как пример содержательного искусства», Л. Аннинский писал, что «верность общественной проблематике, возвращающей зрителя к простой и ясной правде неореализма, к правде социальной борьбы и гражданской активности. Этот аспект, бесспорно, является решающим в успехе «Метелло» на итальянском экране... Однако небезынтересно рассмотреть «Метелло» и в другом аспекте — с точки зрения стилистических поисков современного киноискусства. ... Следя (одной половиной сознания) за развитием

социального сюжета, другой половиной я ловил живописные ассоциации: туманная река напомнила мне Клода Моне, ярко-желтые краски театрального представления — Тулуз-Лотрека, группа забастовщиков на залитой солнцем траве парка — Ренуара. ... что же до самого Метелло..., то не могу назвать ассоциации, но признаюсь: здесь любуешься пластической лепкой лица, вообще «завершенностью облика», но отнюдь не чувствуешь той напряженной воли, того сжигающего огня, той одержимости идеей, которые характерны для рабочего героя кинематографа 20-х годов. Улавливаются эти черты и теперь в таких «политических фильмах» современной Италии, как «Сакко и Ванцетти» (*Sacco e Vanzetti*. Италия, 1970) Дж. Монтальдо и «Люди против» (*Uomini contro*. Италия-Югославия, 1970) Ф. Розы — их жесткая черно-белая (здесь у Л. Аннинского ошибка: оба эти фильма — цветные. Примечание авторов) «хроникальная» стилистика все-таки ближе материалу... Режиссерское решение фильма построено на контрапункте: с одной стороны — насыщенная страстью классовая психология итальянского рабочего-социалиста начала века; с другой стороны — тонкие переливы тонов и красок, игра солнечных бликов на лице героя, бархатные глубины садов, веселая светопись базара. ... Как я отношусь к фильму «Метелло»? Сложно. Красивый фильм. Красиво красное и черное, кремовое и желтое, зеленое и солнечное. Одно слово — Италия. Но, видно, я привык к другому языку в изображении классовых битв, определивших лицо нашего века» (Аннинский, 1972: 16).

«Советский экран», как и прежде, внимательно следил на творчеством Федерико Феллини (1920-1993), Лукино Висконти (1906-1976) и Микеланджело Антониони (1912-2007).

Так, кинокритик Г. Богемский в своей положительной рецензии писал, что фильм Ф. Феллини, «Амаркорд» (*Amarcord*. Италия-Франция, 1973) «носит характер фильма-воспоминания: материал его режиссер черпает не из исторических хроник и документов и не из кипящего котла окружающей жизни, а из кладовой своей памяти. ... В фильме Феллини надо всем властвуют ирония, юмор. Причем юмор тут озорной, хлесткий. ... Антифашистская тема зазвучала у Феллини в этом фильме впервые, причем с той же страстностью, с которой у него, бывало, звучали антиклерикальные мотивы. Итак, стремление к простоте, гуманность, жизнелюбие, подлинно народная атмосфера, антифашистский дух — все это позволяет сказать, что «Амаркорд», несмотря на «знакомость» материала, представляет собой некий новый этап в творчестве Феллини, особенно если сравнить его с мрачными апокалипсическими видениями «Сатирикона» (*Satyricon*. Италия-Франция, 1969), а также «Рима» (*Roma*. Италия-Франция, 1972) (Богемский, 1974: 14).

Столь же высоко оценил киновед С. Фрейлих (1920-2005) другую выдающуюся работу Ф. Феллини — философскую притчу «Репетицию оркестра» (*Prova d'orchestra*. Италия-ФРГ, 1978), в которой «труппа музыкантов рассматривается в качестве модели общества. Как всегда у Феллини, здесь нет заданности и схематизма. В отношениях оркестрантов с дирижером он видит проблемы демократии и власти. Сложны и отношения между самими оркестрантами: анализируя их, режиссер выясняет причины страха и смятения, которые преследуют людей и мешают им объединить свои усилия. ... В «Репетиции оркестра» блеснул оскал фашизма как современная опасность: фильм является предостережением человечеству и желанием внушить чувство стыда и вины за пассивность» (Фрейлих, 1980: 16-17).

Еще одна притча Ф. Феллини «И корабль плывет» (*And the Ship Sails On / E la nave va*. Италия-Франция, 1983) была расценена Г. Богемским как «метафора и сегодняшнего западного мира, и отчасти творчества самого выдающегося художника, одного из патриархов итальянского кино. ... Тревога Феллини за свою творческую судьбу, за судьбы искусства неотделимо слилась с тревогой за судьбы мира, за самое существование человечества» (Богемский, 1985: 20-21).

К драме Л. Висконти «Семейный портрет в интерьере» (*Conversation Piece / Gruppo di famiglia in un interno*. Италия-Франция, 1974) «Советский экран» возвращался на своих страницах дважды (Зоркая, 1978: 4-5; Прожогин, 1975: 15).

Права была киновед Н. Зоркая (1924-2006): «Сделанный тяжелобольным и обреченным на смерть мастером, «Семейный портрет» еще раз и, может быть, с небывалой ранее, какой-то молодой откровенностью и ясностью продемонстрировал

удивительное художественное явление, именуемое «кинематографом Висконти»... И позднее творение Лукино Висконти «Семейный портрет в интерьере» при всей своей глубокой личностности, при открытой и звенящей исповедальности несет на себе печать актуальной злободневности, полно отзвуков реальной политической борьбы, развертывающейся в итальянском обществе. Место интеллигента в сегодняшней западной жизни, в ее сложной, смутной, тревожной духовной ситуации — так чуть прямолинейно, но все-таки точно следовало бы определить тему фильма. ... глубинный морализм художника рождает в «Семейном портрете» тему ответственности человека перед своим ближним. Зрелище, воссозданное скорее с болью и скорбью, нежели с пафосом обличения, зовет к более сложному анализу причин, одна из которых для Висконти — позиция невмешательства, отрешенный от мира с его страстями и страданиями эгоистический покой» (Зоркая, 1978: 4-5).

Драме М. Антониони «Профессия: репортер» (*Professione: reporter*. Италия-Франция-США-Испания, 1975) «Советский экран» посвятил четыре статьи (Неделин, 1977; Прожогин, 1975: 14-15; Свободин, 1975: 16-17; Черненко, 1976: 16-17).

Но если кинокритик А. Свободин (1922-1999) оценивал эту работу Антониони очень высоко, то его коллега М. Черненко был более сдержан: «Я не отношусь к числу ее поклонников, картина кажется мне манерной, претенциозной, а в нравственном своем посыле и просто неновой, но дело не в личном мнении, а в том, что один из крупнейших мэтров мирового кино в своем разговоре о душе человеческой пытается выйти из замкнутого мира на широкий простор политических, социальных, идеологических обусловленностей и мотиваций» (Черненко, 1976: 16-17).

Довольно неоднозначно критик Валерий Гейдеко (1940-1979) отнесся к экранизации знаменитой шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта» (*Romeo and Juliet*) в режиссуре Франко Дзефирелли (1923-2019). С одной стороны он отметил, что картина далека от театральности, «фильм динамичен, экспрессивен, выполнен в подчеркнута современной манере». Но с другой стороны, увидел в картине «сцены, снятые в достаточно привычной и традиционной манере, есть эпизоды, вероятно, заведомо неинтересные режиссеру и потому выполненные поверхностно и торопливо. ... Дзеффирелли сознательно заостряет одни мотивы, сознательно, иногда демонстративно приглушает и опускает другие. И именно отсюда некоторые издержки и потери этого своеобразного, полемически острого, талантливое и яркое фильма» (Гейдеко, 1972: 15).

В то же время по поводу фильма Этторе Скола «Мы так любили друг друга» (*We All Loved Each Other So Much / C'eravamo tanto amati*. Италия, 1974) у трех рецензентов «Советского экрана» (Божович, 1977: 5; Демин, 1975: 8-9; Прожогин, 1975: 14) разногласий, по сути, не было. Все они отмечали высокую художественную планку, взятую в этой картине ее авторами.

Так, киновед В. Божович писал об этой «незаурядной по своим художественным достоинствам» картине так: «Кинематографические аналогии, цитаты и полуцитаты, наполняющие фильм Этторе Сколы, — это совсем не забавы фильмотечного эрудита, они имеют двойную функцию: с одной стороны, передают атмосферу времени, а с другой — подтверждают связь фильма с лучшими традициями итальянского кино. Следуя примеру своих знаменитых предшественников, режиссер Этторе Скола стремится говорить горькую правду о положении итальянского общества. Но фильм его согрет сочувствием к человеку, и пессимистическим назвать его никак нельзя» (Божович, 1977: 5).

С некоторым налетом избыточной политизированности, но в целом вполне адекватно оценил на страницах «Советского экрана» кинокритик Г. Богемский еще один выдающийся фильм — «Пустыню Тартари» (*The Desert of the Tartars / Il Deserto dei Tartari*. Италия-Франция-ФРГ, 1976) Валерио Дзурлини (1926-1982): «Режиссеру удалось достичь полной тождественности между литературной первоосновой и фильмом, которые поистине дополняют друг друга, удалось передать мрачную, гнетущую атмосферу романа. ... в философских метафорах и фантастических образах ясно читается антимилитаристский дух, осуждение военного психоза. Именно этим в первую очередь и привлекает фильм Дзурлини, фильм-притча, звучащий столь современно в наши дни, когда определенные круги на Западе вновь нагнетают военную истерию. ... И так, перед нами кинопроизведение хотя и непростое для восприятия, но открывающее внимательному зрителю все богатство своего содержания, выделяющееся в ряду других

своей подлинной художественностью и высоким профессионализмом» (Богемский, 1980: 4-5).

Внимание рецензентов «Советского экрана» привлекли фильмы, посвященных двум выдающимся итальянским ученым: «Галилео Галилей» (*Galileo Galilei*. Италия-Болгария, 1968) (Васильева, 1970: 15) и «Джордано Бруно» (*Giordano Bruno*. Италия-Франция, 1973) (Богемский, 1974: 16-17; Чудов, 1974: 17).

Но если в рецензии на драму «Галилео Галилей» подчеркивалось, что «интересный общий замысел фильма в воплощении существенно страдает от чрезмерного рационализме, от прямолинейности в этом анализе пороков и зла» (Васильева, 1970: 15), что картина «Джордано Бруно» (Италия) была воспринята абсолютно позитивно, так как «пронизана яростной страстью борьбы разума, знания, стремления к счастью людей на земле, против религиозных догм и канонов, против холодной жестокости и произвола Ватикана — извечного стража незыблемости социальных устоев, власти самых консервативных сил» (Богемский, 1974: 16-17).

Среди итальянских мелодрам «Советский экран», бесспорно, отдал предпочтение работе классиков неореализма: «Прекрасную историю любви рассказал итальянский режиссер Витторио де Сика в картине «Короткий отпуск» (*A Brief Vacation / Una breve vacanza*. Италия-Испания, 1973)... Де Сика и сценарист Чезаре Дзаваттини... сделали фильм искренний и чистый. ... В фильме нет строгости, суровости и бескомпромиссности ранних работ Де Сика и Дзаваттини. Это произведение блестящее, артистическое, но его роднит с неореалистическими фильмами жизненная правда, особенно в изображении быта рабочей семьи. «Короткий отпуск» похож на песню с хорошо знакомой мелодией, но исполненную виртуозно, с безукоризненным художественным вкусом» (Черток, 1974: 18).

Анализируя другую итальянскую мелодраму — «Преступление во имя любви» (*Delitto d'amore*. Италия, 1974) — кинокритик В. Демин (1937-1993) представил читателям журнала её формулу успеха: «Коменчини открыто подражает другой, наисовременной модели суперфильма, разом соединив чуткость к меняющимся вкусам публики с прочными, неизменными приемами, всегда и везде гарантирующими успех. Эту модель, эту последнюю формулу обнародовали американцы в «Любовной истории». Формула проста, как все гениальное. Надо, чтобы было двое юных, романтически любящих друг друга, чистых сердцем и пылких душой, и чтобы вокруг них был черствый, не понимающий их мир. Родители героя заражены эгоизмом богачей, родственники героини наделены гордыней бедняков. Опереться не на кого, и неопытные, трогательные герои должны выдерживать в полном одиночестве один за другим страшные удары судьбы, вплоть до смертельной, неотвратимой болезни девушки... Коменчини изготвил самый социальный, самый «неореалистический» вариант формулы «Love story». ... Все снято добротнo, солидно, старательно, и смущают только жанровые колебания — от бесстрастной фиксации непричесанной натуры до открыто фарсовых, условных тонов. ... Выстрел ставит последнюю точку в этом фильме, обладавшем поначалу всеми чертами социального исследования, но в главном оставшемся всё же мелодрамой...» (Демин, 1976: 4-5).

Еще строже подошел к еще одной мелодраме — «Подлинной истории дамы с камелиями» (*La Storia vera della signora delle camellie*. Италия-Франция-ФРГ, 1981) — киновед В. Дмитриев (1940-2013), так, по его мнению, «картина в целом настолько заэстетизирована, что в выматывающей медлительности её действия почти не осталось места для проблеска живого чувства, и даже сгустки крови, которые выкашливала из разрушенных легких несчастная героиня, выглядели здесь просто как яркие пятна пестрого орнамента» (Дмитриев, 1981: 16-17).

Из довольно пестрого спектра итальянских комедий «Советский экран» выделил награжденную на Московском кинофестивале картину Пьетро Джерми «Серафино» (*Serafino*. Италия-Франция, 1968) (Богемский, 1972: 14-15; Галанов, 1969).

Отмечая в своей рецензии, что эта работа А. Джерми «грубовата, резка, проникнута иногда слишком солеными крестьянскими шуточками», Г. Богемский был убежден, что «кинопрокат, который мы так часто и вполне обоснованно критикуем за выпуск на экран второсортных зарубежных фильмов, приобретая «Серафино», поступил верно. Фильм не так прост, как может показаться с первого взгляда. ... «Серафино» — комедия веселая, жизнерадостная, полная народного юмора, хотя в ней иногда и участвуют присущие

таланту этого режиссера горечь и насмешка. ... Антибуржуазности «Серафино», зло посмеявшегося над стяжателями и мещанами, не простила вся буржуазная печать Италии... Однако широкий зритель в Италии картину принял. ... На фоне заполнивших западный экран мрачных лент, проникнутых щемящей тоской и отчаянием или же бесчеловечной жестокостью, убийствами и ограблениями, веселый, ершистый, жизнелюбивый «Серафино» — явление отнюдь не отрицательное: он спорен, может нравиться или не нравиться, но свое дело осмеяния буржуазной морали и нравов он выполняет. ... Так ли страшно, что эту комедию увидят наши дети и внуки, как беспокоится об этом одна из читательниц? Если им исполнилось 16 лет, если семья и школа научили их смотреть на жизнь, отменяя все наносное и грязное, воспитали в них чувства справедливости и морали, познакомили с классикой мировой литературы, то, я думаю, ничего страшного не произойдет» (Богемский, 1972: 14-15).

Примерно в таком же ключе оценил комедию «Народный роман» (*Romanzo popolare / Romances et confidences*. Италия-Франция, 1974) кинокритик А. Свободин (1922-1999): «Фильм до краев переполнен грубоватым народным юмором, брызжущими здоровьем, бытовыми сценами и сценами любви, происходящими и наяву и в воображении. Здесь итальянские народные типы, здесь подчеркнутое — даже, слишком подчеркнутое — внимание режиссера к будничным радостям простых людей, к будничным событиям их жизни. ... «Народный роман» — во многом эпигон неореалистических лент пятидесятых годов» (Свободин, 1975: 17).

Вполне доброжелательно были отрецензированы в «Советском экране» и две весьма популярные в советском кинопрокате комедии с участием Адриано Челентано: «Блеф» (*Bluff storia di truffe e di imbroglioni*. Италия, 1975) (Богемский, 1979: 12-13) и «Укрощение строптивого» (*The Taming of the Scoundrel / Is Bisbetico domato*. Италия, 1980) (Дмитриев, 1981: 16-17).

Киновед Г. Богемский писал, что в «Блефе» (*Bluff storia di truffe e di imbroglioni*. Италия, 1975) режиссер Серджо Корбуччи (1926-1990) проявил себя «мастером блефовать: отсутствие оригинальности, свежей, мысли он с переменным успехом замещает каскадом трюков, неисчерпаемой выдумкой на все новые и новые мошеннические проделки, обманы всех калибров... Дело всё в исполнителях ролей: здесь у постановщика «Блефа» на руках настоящие, неподдельные козыри, вернее, тузы... Тузы эти — Энтони Куин и Адриано Челентано. ... Притягивает Адриано Челентано, хотя он, как всегда, в фильме почти не поет. Он удивительно пластичен, его движения, жесты, ужимки неожиданны, необычны, передают так же, как и его шуточки, все своеобразие его собственной системы юмора. Эта «система» — сложная смесь народного, чисто римского юмора с классической клоунадой и современным чуть абсурдным юмором в духе так называемого «английского»... Надо также признать, что свое жупильническое повествование Корбуччи ведет с некоторой долей иронии, с улыбкой, с известным самоотстранением, иногда даже чуть пародийно. Стилизация под фильм 30-х годов тоже придает ленте некоторую условность. И еще, что спасает «Блеф», это его упругий, подлинно кинематографический, в духе старых комических фильмов темп. Что еще требовать от откровенно развлекательной ленты?» (Богемский, 1979: 12-13).

А киновед В. Дмитриев справедливо посчитал, что в «Укрощении строптивого» (*The Taming of the Scoundrel / Is Bisbetico domato*. Италия, 1980) «незатейливая история была очень хорошо, с точным ощущением жанра и с максимальной внутренней свободой разыграна Адриано Челентано и Орнеллой Мути» (Дмитриев, 1981: 16-17).

«Прогрессивных политических фильмов» во Франции 1970-х было заметно меньше, чем в Италии, но «Советский экран» старался на своих страницах поддержать именно это направление в кинематографе.

Так, драма Бернара Поля «Время жить» (*Le Temps de vivre*. Франция, 1968) была отмечена в журнале, «как начало подлинно социального кино во Франции, как одну из первых картин о рабочем классе, о проблемах, связанных с положением пролетариата во время научно-технической революции на Западе» (Бочаров, 1972: 15).

По тем же причинам пропагандировался и лента Мишеля Драша «Элиза или настоящая жизнь» (*Élise ou la vraie vie*. Франция-Алжир, 1970), посвященная «эксплуатации арабских рабочих во Франции, солидарности простых людей в борьбе за равноправие и человеческое достоинство» (Бочаров, 1972: 15).

Более того, делалось даже предположение (как выяснилось очень скоро, опрометчивое), что «эти немногочисленные ростки подлинно демократической французской культуры в ближайшем будущем сольются с «рабочим кино», которое создается самими трудящимися — о своих собственных проблемах и для себя... Быть может, в этом залог будущего французского кино» (Бочаров, 1972: 15).

С тех же идеологизированных позиций в «Советском экране» оценивались такие фильмы, как «Похищение в Париже» («Покушение» / *The French Conspiracy / L'Attentat*. Франция-Италия-ФРГ, 1972), так как он рассказывал «о расправе реакции над одним из лидеров национально-освободительного движения» (Брагинский, 1973: 13; Божович, 1979: 18) и «Следователь по прозвищу «Шериф»» (*Judge Fayard Called the Sheriff / Le Juge Fayard dit Le Shériff*. Франция, 1977) (Божович, 1979: 18).

Кинокритик Г. Долматовская (1939-2021) отмечала, что «не будучи свободным от некоторых штампов политико-детективного жанра, Ив Буассе сделал фильм, чрезвычайно важный для сегодняшнего французского кино, фильм, проникнутый политическим темпераментом режиссера» (Долматовская, 1973: 12-13).

А кинокритик В. Божович (1932-2021) писал, что «буржуазное общество и государство есть не что иное, как система организованной преступности, — к этой мысли Ив Буассе возвращается вновь в фильме «Следователь по прозвищу «Шериф». ... Картина буржуазного общества, нарисованная в фильме Ива Буассе, вполне реальна» (Божович, 1979: 18).

Высокую оценку получили в «Советском экране» и другие социально-критические фильмы: «Профессиональный риск» (*Les risques du métier*. Франция, 1967) (Щербаков, 1969), «Преступный репортаж» («Прямой репортаж о смерти» / *Death Watch / La Mort en direct*. Франция-ФРГ, 1980) (Долматовская, 1981: 16; Разлогов, 1981: 18), «Гибель мадам Леман» («Порядок и безопасность в мире» / *L'Ordre et la sécurité du monde*. Франция-США, 1978) (Разлогов, 1981: 18), «Цена риска» (*The Prize of Peril, Le Prix du danger*. Франция, 1983) (Шитова, 1984: 10-11).

При этом подчеркивалось, что «политический анализ... значительно менее точен во французской картине Лорана Эйнемана «История Биргит Хаас» («Надо убить Биргит Хаас» / *Birgit Haas Must Be Killed / Il faut tuer Birgitt Haas*. Франция-ФРГ, 1981), но «и здесь история романтической страсти безработного, которого пытались использовать для убийства неугодной властям террористки, и его потенциальной жертвы содержит в себе призыв к победе искренних человеческих чувств над безжалостными преступными махинациями» (Разлогов, 1983: 14-15). Но «постепенно фильм сходит с рельсов политического детектива, каким он казался вначале»... «хуже, однако что поступками и чувствами героев все более решительно правит мелодрама» (Плахов, 1985: 10).

Примерно с тех же позиций оценивал «разоблачительный потенциал» фильма «Тысяча миллиардов долларов» (*A Thousand Billion Dollars / Mille milliards de dollars*. Франция, 1982) киновед В. Дмитриев, так как эта картина «при всем благородстве исходного посыла не выдерживает сравнения с лучшими из этих лент, подменяя художественное исследование прямолинейностью и растворяя разоблачительный пафос в хитросплетениях криминального сюжета, начинающего жить своей жизнью по законам жанра» (Дмитриев, 1984: 10-11).

Анализируя фильм Андре Кайатта «Нет дыма без огня» (*Where There's Smoke / Il n'y a pas de fumée sans feu*. Франция-Италия, 1972; в советском кинопрокате — «Шантаж»), кинокритик Г. Долматовская сетовала на облегченную трактовку разоблачительной тематики: «Фильм этот оставляет ощущение некоторой неловкости, как будто бы в классическую симфонию вставили мотив фривольной песенки. Это происходит потому, что режиссер, видимо, опасается: социальная линия фильма в чистом виде не привлечет зрителя. И вот картина «обогащается» множеством пикантных подробностей. Красивые детали, любование изысканными интерьерами, роскошными бассейнами... в ряде сцен становятся самодовлеющими, и, естественно, гражданский пафос фильма приглушается» (Долматовская, 1973: 12-13).

В отношении экранизаций французской литературной классики («Семья Тибо» / *Les Thibault*. Франция, 1973), «Отверженные» / *Les misérables*. Франция, 1972) тон рецензентов «Советского экрана», как это случалось не раз и ранее, был лишен политизированности (Михалкович, 1974: 4-5; Кречетова, 1975: 6).

В анализируемый период на советский экран вышло несколько заметных французских и швейцарских франкофонных фильмов, обращенных к современной бытовой тематике, с яркими женскими образами, сыгранными Анни Жирардо, Натали Бэй и Изабель Юппер.

В частности, кинокритик Г. Долматовская воодушевленно хвалила фильм Жана-Пьера Блана «Старая дева» (*The Old Maid / La Vieille fille*. Франция-Италия, 1971) где «блистательная Анни Жирардо выступает в роли непривычной после недавних эффектных и эксцентричных ролей. ... В человечности, тонком, умном юморе обаяние этого простого фильма» (Долматовская, 1972: 14).

А киновед К. Разлогов (1946-2021) тепло писал о «Неделе отпуска» (*Une semaine de vacances*. Франция, 1980): «Одна из наиболее сильных сторон дарования Б. Тавернье — уважение к своим героям, точность и глубина понимания характера персонажа и индивидуальности актера, играющего ту или иную роль» (Разлогов, 1983: 18-19), «стремление к реализму отличает и «Неделю отпуска» — историю лионской учительницы, неожиданно усомнившейся в своем призвании. Опять-таки в фокусе авторского взгляда — выход из колеи, внутренний кризис, но находящий разрешение не в преступлении или пассивной капитуляции, а в возвращении к нормальной жизни и к своему делу, столь необходимому и себе и окружающим» (Разлогов, 1981: 18).

Журналист А. Макаров, на наш взгляд, верно подметил, что фильм «Кружевница» (*La Dentellière*. Франция-Швейцария, 1976) «представляется «скучной историей» именно в чеховском беспощадном смысле слова. То есть трагической страшной и вместе с тем обыденной и привычной, подчас даже особого внимания не привлекающей к себе. ... Заурядная для всех, кроме того, кому надрывает сердце» (Макаров, 1985: 10).

Кинокритик В. Иванова (1937-2008) писала, что картины Клода Горетта (1929-2019) — «Кружевница» (*La Dentellière*. Франция-Швейцария, 1976) и «Провинциалка» (*The Girl from Lorraine / La Provinciale*. Франция-Швейцария, 1980) — «подкупают благородной сдержанностью в выражении чувств, которая могла бы показаться кому-то модной отстраненностью, если бы не общий накал художнического темперамента. Две едва ли не самые популярные сейчас во Франции актрисы — Изабель Юппер и Натали Бэй — воплощают как бы противоположные грани характера современной молодой француженки. Свойство, объединяющее их и, пожалуй, единственно роднящее, — это «провинциализм», отчетливое неприятие духа и сути современного капиталистического города с его безумным ритмом, циничной гонкой за успехом и достатком, манией неумеренного потребления» (Иванова, 1985: 22).

Более политизированный кинокритик Н. Савицкий считал, что «Провинциалка» (*The Girl from Lorraine / La Provinciale*. Франция-Швейцария, 1980) «дает пример глубокого и художественно убедительного исследования острых социальных проблем современного Запада — безработицы, отчуждения человека в капиталистическом обществе, всепроникающего аморализма. ... Клод Горетта, честный и наблюдательный художник, высказывается с экрана спокойно, без аффектации. Но под этой видимой бесстрастностью отчетливо проступает невыдуманный драматизм типичной судьбы и подлинных обстоятельств, внутренне присущих частнособственническому обществу: проступает образ холодного и безжалостного мира, безразличного к человеческим страданиям и враждебного естественным человеческим устремлениям» (Савицкий, 1985: 18-19).

Неожиданно резкий прием получила на страницах «Советского экрана» философская притча классика французского киноискусства Алена Рене «Мой американский дядюшка» (*My American Uncle / Mon oncle d'Amérique*. Франция, 1980); их ничуть нескрываема ирония и пародийность почему-то не были замечены рецензентами.

Киновед В. Дмитриев (1940-2013) писал, что его огорчила эта картина, «где чрезвычайно одаренный художник, слепо доверившись спорной биологической теории, предельно схематизировал сложную взаимосвязь между человеческим характером, возможностью поступка и окружающим миром» (Дмитриев, 1981: 16-17).

Ему вторил и киновед Р. Юренев (1912-2002): «Непосредственное перенесение выводов с крыс на людей показалось мне слишком прямолинейным. ... Честно говоря — все это сделано сумбурно и скучно. ... А эпизоды, где режиссер надевал на героев

крысиные головы — маски, прибегая тем самым к прямым аналогиям между крысами и людьми, показались не только вульгарными, но и безвкусными» (Юрнев, 1984: 8-9).

Как мы уже упоминали, «Советский экран» крайне редко развешивал на своих страницах полемику о западных фильмах. Но в середине 1980-х такого рода полемики удостоился выдающийся фильм Этторе Скола «Бал» (*Le Bal*. Франция-Италия-Алжир, 1983).

Сначала в журнале была опубликована рецензия известного писателя Ю. Нагибина (1920-1994), где он отозвался о «Бале» резко отрицательно: «Фильм, где не произносят ни слова, а только танцуют и жестикулируют, где звучит прекрасная музыка, глубоко разочаровал меня. Я не нашел в нем почти никаких новаций и очень мало просто человеческого хуже — он показался мне профессионально неряшливым, сработанным наспех, недодуманным и, главное, не пережитым его основным творцом — режиссером, хоть он и носит громкое имя. Прием, на котором фильм построен и который почему-то так потряс моих знакомых, имеет длинную бороду. Увы, это совсем, совсем не ново: показать через музыку, танцы и немудреную пантомиму движение времени, смену эпох. ... Для гротеска не хватает остроты, для сатиры — злого юмора. Получилось шутейное зрелище, вялое и громоздкое» (Нагибин, 1985: 18-19).

Затем последовала рецензия музыковеда И. Тайманова, который писал, что отрицательный подход Ю. Нагибина к «Балу» вызывает серьезные возражения, а далее подробно остановился на художественных достоинствах этого фильма, его исторических и синематических отсылках: «Для Этторе Сколы «Бал» — не только история Франции, но и история французского, шире — мирового кино. Или точнее: «Бал» для него — это история Франции сквозь призму кинематографической истории. Вот этот важный пласт картины был полностью обойден Нагибиным. А ведь прочувствовать до конца фильм Сколы (а его поэтика, возразим рецензенту, как раз требует сопереживания) можно, лишь погрузившись вслед за режиссером в мир его воспоминаний — мир кино. ... если согласиться с тем, что любое произведение искусства, пережитое и выстраданное талантливым художником, уже есть чудо, то «Бал», безусловно, может претендовать на такую оценку» (Тайманов, 1986: 19).

Как и прежде, «Советский экран» публиковал статьи и о французских развлекательных лентах.

Литературовед и кинокритик Л. Аннинский, рецензируя «Чёрный тюльпан / *La tulipe noire*. Франция-Италия-Испания, 1964) Кристиана-Жака (1904-1994), писал, что «авторы фильма то ли стараются попутно к развлечению всерьез задеть важные идеи, то ли, наоборот, используют эти идеи в развлекательных целях, что, конечно, не лучше. ... Что же до танцев и до финальных поцелуев, которыми главные герои (он и она) венчают свою деятельность неподалеку от виселиц, то это, на мой взгляд, не просто дурной вкус. ... Жаль, что потускнел, почернел Тюльпан. Зловещим он не стал, конечно, хотя на него надели устрашающую черную маску. Увы, нам не страшно. Нам жалко» (Аннинский, 1970: 15).

Кинокритик Л. Дуларидзе дал низкую оценку, действительно слабой в художественном отношении ленте «Королевская охота» (*The Royal Chase / La Chasse royale*. Франция-Чехословакия, 1969): «Франсуа Летерье — ученик Брессона, но, увы, ученик, мало что от него унаследовавший. В картинах Летерье ... психологизм и философичность творчества Брессона приобретают характер претенциозности и празднословия. В «Королевской охоте» претензии многократны» (Дуларидзе, 1972: 19).

Резкое неприятие рецензента «Советского экрана» вызвала лента Жоржа Лотнера «Кто есть кто» («Полицейский или бандит» / *Cop or Hood / Flic ou voyou*. Франция, 1978): «При всем своем суперменстве герой Бельмондо на редкость необаятелен. ... За Стана Боровица «болеть» не хочется. Ему словно бы чуждо все человеческое. Ну, разве что любовь к дочери. Но эта линия воспринимается как чужеродная, неспособная убедить и по-настоящему взволновать. Впрочем, покидая зал, задумаешься о легкости, с которой блюстители закона оборачиваются гангстерами. Подобные «перевоплощения», видимо, присущи больному обществу, в котором процветают герои типа Стана Боровица и его противников» (Ковшов, 1981: 4-5).

Раздражение «Советского экрана» вызвал и другой фильм Жоржа Лотнера (1926-2013) — «Никаких проблем» (*Pas de problème!* Франция, 1975). Кинокритик А. Свободин

(1922-1999) писал о нем так: «Рискуя остаться старомодным, автор этих строк должен сознаться, что игра с трупом показалась ему не слишком аппетитной» (Свободин, 1975: 17).

Кинокритик Г. Долматовской не принял музыкальную комедию «Все — звезды» (*Tous vedettes!* Франция, 1980) Мишеля Ланга (1939-2014), так как в ней, по мнению рецензента, «юмор отступает перед напором пошлости» (Долматовская, 1981: 16).

Более доброжелательными, но в целом довольно скептическими были рецензии «Советского экрана» на другие известные французские комедии.

Кинокритик И. Лищинский писал, что в «Большой прогулке» (*The Big Runaround / La Grande vadrouille*. Франция-Великобритания, 1966) «сюжет, да и вся атмосфера происходящего, в сущности, мало волнуют режиссера. Война и оккупация, английские летчики и немецкие эсэсовцы — все это вполне условно... При этом ни в изобретательности, ни в профессионализме режиссеру не откажешь. Он свое дело знает. Ури ставит, так сказать, «чистую» комедию, комедию без всяких посторонних примесей... Но все же, как видно, слишком чистая комедия то и дело оказывается комедией на холостом ходу. Чего-то не хватает. Время от времени ты ловишь себя на мысли, что тебе и смешно и скучно в одно и то же время» (Лищинский, 1971: 16-17).

Казалось бы, в забавной экранизации пьесы Клода Манье «Оскар» (*Oscar*. Франция, 1967) режиссер Эдуар Молинаро (1928-2013) в полной мере использовал комедийный дар Луи де Фюнеса (1914-1983). Зрители в кинотеатрах (как и на «Большой прогулке») смеялись в голос, но суровые советские кинокритики упрекали режиссера, что «в кинофильме «Оскар» — в произведении банальном и невысокого вкуса — он окружает своего фабриканта какими-то яйцевидными креслами, фантастическими торшерами, набивает дом керамикой, абстрактными конструкциями, решеточками, аквариумами и вольерой с фазанами. ... Снимаясь так много и так часто Луи де Фюнес, естественно, почти не развивает свой уже сложившийся образ» (Лищинский, 1972: 18-19).

Но комедию Пьера Этекса «Большая любовь» (*Le Grand amour*. Франция, 1968) «Советский экран» хвалил. Кинокритик Ю. Богомолов писал, что эта лента поначалу «должна производить странное впечатление замедленностью темпа, бедностью событий, отсутствием приключений. ... Если подолгу вглядываться в предмет, то он может показаться нелепым. Так примерно и пользуется кинообъективом Пьер Этекс. ... Этекс в своем фильме не столько рассказывает истории любви, сколько делится некоторыми впечатлениями по поводу этой любви. Он делится некоторыми своими наблюдениями и рассчитывает на наблюдательность зрителя. Мосье Пьер очень осторожен, задумчивость — его подруга. Задумчивость должна стать подругой зрителя. Мосье Пьер никуда не спешил и все же насмешил» (Богомолов, 1972: 15).

Популярную у советских зрителей пародийную комедию «Высокий блондин в черном ботинке» (*Blond Man with One Black Shoe / Le Grand blond avec une chaussure noire*. Франция, 1972) «Советский экран» тоже воспринял благосклонно. Кинокритик Т. Хлопьянкина (1937-1993) писала, что «Высокий блондин в черном ботинке» принадлежит к числу картин, которые критики гораздо охотнее смотрят, чем обсуждают. Цели, поставленные авторами, в данном случае настолько очевидны и смотрятся эта кинокомедия так весело, что не возникает необходимости что-либо домысливать. ... Не потому ли так ценишь мгновения, когда движение по накатанной сюжетной колее вдруг приостанавливается и ты внезапно получаешь возможность заново удивляться тому, что фантастическая ситуация фильма обычна, почти заурядна, ибо рождена действительностью, и люди, сведенные на экране условным сюжетом, живут так на самом деле и считают эту чудовищную жизнь вполне нормальной» (Хлопьянкина, 1975: 9).

Впрочем, продолжение этой комедии — «Возвращение высокого блондина» (*The Return of the Tall Blond Man with One Black Shoe / Le Retour du grand blond*. Франция, 1974) — в «Советском экране» было воспринято куда холоднее: кинокритики писали, что «материал выглядит уже отработанным» (Долматовская, 1975: 18-19), «не открывая нам ничего принципиально нового — ни в жизни, ни в искусстве» (Божович, 1976: 4).

Комедии Эдуара Молинаро «Зануда» (*A Pain in the A... / L'Emmerdeur / Il Pompiballe*. Франция-Италия, 1973) повезло в «Советском экране» явно больше: «Комедией характеров этот фильм делают актеры. Их выбор парадоксален, но точен... Перед нами не эксцентриада «де-фюнесовского» толка, а облаченная в форму комедии

повесть о добром человеке, который не позволил совершиться убийству» (Сергеев, 1975: 2-3).

Справедливо высокую оценку кинокритик В. Гульченко (1944–2018) дал комедии «Игрушка» (*The Toy / Le Jouet*. Франция, 1976), подчеркивая, что Пьер Ришар обнаружил там «редкий и глубокий комедийный дар — сплав лирического и эксцентрического, заявив о себе как об экранном продолжателе той культуры, что являет миру в качестве главного героя «маленького человека», не скупясь на всяческие парадоксы и нарочитую абсурдность ситуаций. ... Создатели фильма «Игрушка» озабочены тем, чтобы в человеке не вымерло все человеческое» (Гульченко, 1978. 11: 4-5).

Следуя своему правилу, «Советский экран» и в испанском кинематографе поддерживал политически ангажированные фильмы. Так, кинокритик Е. Бауман (1932-2017) писала, что, «страстно вторгается в действительность картина «7 дней в январе» (*Seven Days in January / 7 días de enero*. Испания-Франция, 1979) — пример боевой, зажигательной публицистики. Имя ее автора, мастера испанского кино Хуана Антонио Бардема, хорошо известно советским зрителям... Режиссер стремится приобщить зрителя к яростным социально-политическим схваткам. В основу сюжета картины, сделанной с документальной убедительностью и пламенной патетикой, положено реальное событие: злодейское убийство группы адвокатов, боровшихся за права рабочих профсоюзов, убийство, совершенное в январе 1977 года изуверами-террористами и направляемое рукой приверженцев павшего франкистского режима. Фильм, беспощадный в разоблачении неофашистских группировок, покоряет своей энергией и пафосом в изображении народных масс» (Бауман, 1979: 5).

Киновед В. Дмитриев (1940-2013) отмечал, что за испанской картине «Гнездо» (*El Nido*. Испания-Аргентина, 1980) «стоят давние культурные традиции страны и которая не поддается однозначному объяснению. Она может быть прочитана и просто как странный и грустный рассказ о дружбе-любви старого мужчины и девушки-подростка, и как метафора постфранкистской Испании, и как антифеминистское произведение, видящее в героине фильма некую современную леди Макбет, готовую на преступление ради достижения своих целей. В «Гнезде» есть исходные предпосылки для каждого из подобных толкований. Но главным в нем остается всё же человеческая готовность к помощи, нерасчетливая и обреченная на неудачу, заранее проигранное донкихотство, которое не может принести видимого результата» (Дмитриев, 1981: 16-17).

«Советский экран» нередко иронизировал над развлекательными фильмами испанского производства. Так, кинокритик А. Зоркий (1935-2006) опубликовал ироничную рецензию на имевшую огромный зрительский успех в СССР музыкальную мелодраму «Пусть говорят» (*Let Them Talk / Digan lo que digan*. Испания-Аргентина, 1967), смоделировав два противоположных мнения: «Нравится» и «Не нравится»: *Нравится*: романтический сюжет фильма. Он разыгран на больших страстях, которых нам, быть может, не хватает в текущей жизни. ... Это фильм о песнях и любви, страданиях и верности. *Не нравится*: то, что авторы без всякого юмора рассказывают эту уморительную историю. ... Ясно, что весь сюжет потребовался авторам для соединения чисто эстрадных номеров. Но зачем, в общем-то, приятное, выразительное пение обволакивать ворохом банальностей и несусветного вымысла?» (Зоркий, 1970: 13).

Столь же саркастически охарактеризовал испанскую мелодраму «Колдовская любовь» (*El amor brujo*. Испания, 1967) кинокритик Ф. Французов: «Вместо красоты танцев — надоедливая мельтешня навах, юмор уступил место зловещим придыханиям дешевой романтики, легкость и изящество сменились тяжеловатой поступью «всамделишных» страстей... Все всерьез, и все подделка» (Французов, 1971: 12).

Испанская музыкальная мелодрама «Моё последнее танго» (*Mi último tango*. Испания, 1960) вышла в советский прокат с большим опозданием — спустя 11 лет после своего создания. Это не помешало более тридцати миллионам советских зрителей его посмотреть. А вот советская кинопресса отнеслась к этому фильму весьма пренебрежительно.

Киновед Виктор Демин (1937-1993) писал в «Советском экране», что «Сара Монтель — хорошая певица, а Морис Роне — первоклассный театральный и кинематографический актер. Но чем больше они стараются натянуть одежду правдоподобия на свои переживания, тем яснее становится, что перед нами манекены. ...

Смотреть все это очень неловко. Законы жанра мешают поверить, что это всерьез, что хеппи-энд не состоится. А раз так, то душераздирающие страдания героини, якобы ослепшей и якобы прогнавшей от себя возлюбленного, выглядят как кощунственные ужимки. Так на карнавале сытые и довольные люди натягивают маски уродов... Есть вещи, которыми недостойно играть. В последние годы отечественный кинематограф не баловал нас музыкальными фильмами. Естественно, пустота жаждет заполнения, и некоторые зрители в простоте душевной могут принять спекулятивную и неталантливую поделку за «живую жизнь». Вот это было бы самым огорчительным» (Демин, 1972: 19).

Виктор Демин также попытался объяснить причины популярности «Моего последнего танго»: «Есть в таких фильмах свое очарование, свой сказочный, простодушный мир, с пенями, шутками, цветами и аплодисментами, с живописной нищетой и еще более живописной роскошью, со слезами в предпоследней части и с непременным финальным поцелуем в так называемую диафрагму. Легко сказать: «В жизни такого не бывает». А если фильм ставится не по жизни, а по мечте? ... «Сделайте нам красиво!» ... Жизнь летит, тревожная, трудная, грозная, под стать веку. Но иной зритель по-прежнему предпочитает отправляться в кинооазис. Там все как хочется, там море, солнце, молодость, любовь, там обворожительная артистка смотрит чарующим взором и нежно целует – пусть не тебя, но твоего полноценного представителя Мориса Роне, который прекрасно показал, каким хотел бы ты быть. Это фильм-болеутоляющее, фильм-снотворное, да еще с гарантией самых прелестных грез» (Демин, 1972: 19).

Несмотря на это, спустя три года в «Советском экране» появилась еще одна статья, призванная воспитать у зрителей «хороший вкус» и вскрыть механизмы массового успеха подобных мелодрам.

Кинокритик Ю. Смелков (1934-1996) писал, что очень легко иронизировать над фильмами, подобными «Королеве Шантеклера» (*La Reina del Chantecler*. Испания, 1962), «Пусть говорят» (*Let Them Talk / Digan lo que digan*. Испания-Аргентина, 1967) и «Есении» (*Yesenia*. Мексика, 1971), и «очень легко объяснить, что [эти ленты] нежизненны, художественно примитивны и сделаны из готовых штампов. Но ирония мне кажется неуместной, потому что слезы в кинозале были искренними...

Нежизненно? А если человек хочет, чтобы было не как в жизни, а «как в кино»? ... Доказывать бессодержательность и художественную несостоятельность подобных картин – дело нетрудное и даже приятное, но в том-то и беда, что доказать это можно только тому, кто и сам так думает. ...

Поэтому есть смысл вынести, так сказать, за скобки разговор об уровне и качестве подобных фильмов и попытаться взглянуть на них с точки зрения кассового успеха и причин, его обуславливающих.

На первый взгляд причины эти просты и понятны. Он любит ее, она любит его, на пути к их счастью возникают препятствия... Вместе с тем один фильм, содержащий все эти непременные элементы, имеет успех шумный и бурный, а другой не то чтобы проваливается, но собирает, скажем, в Москве несколько сот тысяч зрителей, в то время как первый – миллионы. Есть, стало быть, какие-то качества, приправы к обязательному набору, без которых все обесценивается.

Таких качеств, мне кажется, два: абсолютная серьезность интонации и столь же абсолютная замкнутость, герметичность сюжетной коллизии, отсутствие всякого соотношения ее с реальной жизнью. ... – никаких мотивировок, но очень много страстей. И возникает сопереживание зрителя, поскольку фильм апеллирует к простым и вечным человеческим эмоциям, и совершенно ясно, кому сочувствовать и кем возмущаться. Простота сюжета и серьезность интонации открывают простор эмоциональному восприятию; на такие фильмы ходят «попереживать» и после сеанса говорят: «Хорошее кино – наплакалась всласть». ...

Для подкрепления этих соображений можно привести пример – прокатную судьбу фильма «Повторный брак» (*The Married Couple Of Year Two / Les Mariés De L'An Deux*. Франция-Италия-Румыния, 1972). Сложилась она не так благополучно, как у «Есении», кассовый успех оказался меньшим и кратковременным. А ведь какие актеры – Бельмондо, Брассер, какие драки, какие погони! Помешала, на мой взгляд, ирония. ...

Я не против фильмов-мелодрам или развлекательных фильмов, я против того, чтобы их признавали единственными заслуживающими внимания и имеющими право на

звание произведений искусства. Пусть будет кино, в котором все «как в кино», только вряд ли есть смысл отгораживаться им от кино настоящего, глубоко и правдиво рассказывающего о реальной, непродуманной жизни!» (Смелков, 1975: 8-9).

Впрочем, большинство зрителей либо не читало критических статей, либо не обращало на них никакого внимания. Массовому зрителю нравилось в таких мелодрамах именно, что так настойчиво критиковала советская кинопресса.

Для анализа западногерманских фильмов в «Советском экране» выбирались, прежде всего «прогрессивные произведения». Например, драма Р.В. Фассбиндера «Замужество Марии Браун» (*Die Ehe der Maria Braun*. ФРГ, 1978) (Зоркая, 1983: 8-9; Краснова, 1981: 16). Кинокритик Г. Краснова писала, что это «не только и не столько исследование психологии женщины-предпринимательницы... Фассбиндер стремился отразить некоторые закономерности первого послевоенного десятилетия страны, вошедшего в историю под названием «аденауэровского экономического чуда». И если в этой картине Фассбиндеру удалось выйти к широким социальным обобщениям, то, прежде всего потому, что его интересовала не только сама героиня с ее амбициями, но Мария Браун как типический характер эпохи» (Краснова, 1981: 16).

Ей вторила киновед Н. Зоркая (1924-2006): «Перед нами история еще одной женской биографии, изувеченной фашизмом еще одной жертвы войны. ... Кинематографическое наследие Фассбиндера неровно, наряду с глубокими, серьезными, социально значимыми фильмами появлялись и фильмы-фокусы, фильмы-парадоксы. «Замужество Марии Браун» принадлежит к числу лучших произведений талантливого кинематографиста» (Зоркая, 1983: 8-9).

В рецензии на драму «Мефисто» (*Mephisto*. Венгрия-Австрия-ФРГ, 1981) киновед В. Дмитриев писал, что эта «история талантливого лицедея, продавшего душу дьяволу и ставшего официальным художником фашистской Германии, притом, что многие реалии нацистского правопорядка ему были глубоко отвратительны, имеет под собой документальную основу... Но не в подлинности исходного материала дело. Картина эта — беспощадное исследование судьбы человека, не имеющего нравственного стержня, поставившего во главу угла свое профессиональное совершенствование и наивно посчитавшего, что он сможет обмануть государственную машину третьего рейха» (Дмитриев, 1981: 16-17).

А киновед А. Трошин (1942-2008) напомнил читателям «Советского экрана», что эту наполненную «социально-политическими и нравственными проблемами, крепко завязанными в трагический узел, темпераментную, мастерски поставленную, снятую и сыгранную картину Иштвана Сабо обеспечил, разумеется, первоисточник. В романе Клауса Манна показано, как далеко может завести художника готовность платить любую цену за успех, готовность — ради успеха! — продать душу дьяволу» (Трошин, 1982: 14-15).

Глубокий анализ еще одного заметного фильма — «Федора» (*Fedora*. ФРГ-Франция, 1978) — предложил в «Советском экране» В. Дмитриев: «Сансет-бульвар» (*Sunset Boulevard*. США, 1950), если слегка огрубить его конструкцию, построен на простой антитезе побеждающий Голливуд — проигрывающие художники. В «Федоре» происходит усложнение ситуации: конкретный механизм Голливуда вынесен за скобки действия, художник (в фильме — знаменитая кинозвезда) получает право самостоятельно разыграть свою судьбу и попытаться выиграть ее, но, и это главный горький вывод картины, выиграть, оказывается можно только в традиционной голливудской манере — путем отказа от самого себя, на чужом счастье и на «чужих костях». ... Может быть, здесь воспоминание о непоставленных фильмах, о неудачах, о работе на потребу публике, о бесконечных самоповторах, о боязни новых решений, о большом собственном таланте, во многом растраченном на пустяки, — ведь все это было в жизни режиссера, и никуда от этого не уйдешь. Здесь анализ уступает место предположению, но отказываться от него не хочется. Думается, что доля истины в нем есть» (Дмитриев, 1981: 5).

Любопытно, что, исходя из соображений «прогрессивной критики буржуазного общества», «Советский экран» мог даже слабые с художественной точки зрения фильмы представить на своих страницах достойными внимания читателей.

К примеру, следующий текст был опубликован на страницах журнала о фильме «Тайна мотеля «Медовый месяц» («Мясо» / *Fleisch*. ФРГ, 1979): «Неслыханные, фантастические эксперименты, которые превращают людей в роботов, в орудие чужой

воли! Этим занимаются «специалисты» в секретных лабораториях ЦРУ и Пентагона. Психотропные, биологические, наркотические препараты испытывались на ничего не подозревавших американцах — студентах, спортсменах, военнослужащих, на пациентах больниц — без их ведома, без их согласия. ... В [фильме] как раз и показано могущество подпольного бизнеса — торгует ли он людьми, порнографией или наркотиками. В нем показаны и бессилие жертвы, и крах надежд на закон, на силы порядка. ... В финале картины «Тайна мотеля «Медовый месяц» с его головокружительным мельканием порядком запутанного сюжетного калейдоскопа чувство меры изменило авторам. Это, по моему, от недоверия к зрителям, от неистребимого стремления к апробированным коммерческим стереотипам: не жалея крови, прорваться к счастливому концу. Впрочем, все эти огрехи извинительны, потому что картина, сделанная по всем законам приключенческого жанра, получилась в целом и эмоционально сильная и, главное, верная, точная в показе примет «американского образа жизни» (Дунаев, 1983: 17).

Кинокритик В. Ревич (1929-1997) попытался вычленил серьезный политический смысл даже в пародийной ленте «Агент поневоле» (*Es Muß nicht immer kaviar sein / Diesmal muß es Kaviar sein / Top secret – C'est pas toujours du caviar*. ФРГ–Франция, 1961): «Комедии бывают: а) серьезными произведениями искусства, б) милыми пустячками и в) немилыми пустячками. Между этими тремя видами существуют гибридные явления, лирическая комедия, предположим. Западногерманская картина «Агент поневоле» объединяет сразу все три пункта. ... Тема бесправия маленького человека, попавшего невзначай в игру чуждых и чаще всего враждебных ему «высших» сил, решена в картине не слишком глубоко, но она есть. Однако авторы фильма несколько усложнили дело. ... Ливен не выполнил ни одного задания ни одной разведки, что тоже потребовало от него немалых способностей и стараний. Право же, нужен совсем еще небольшой шаг, чтобы он превратился в настоящего положительного героя, в борца-антифашиста даже (действие фильма происходит в 1939–1945 годах) Но этого шага авторы не сделали. ... Нет, его не будут обременять тяжкими раздумьями, его ждет самая натуральная комедия, временами почти эксцентрическая. ... Впрочем, авторы, кажется, перестарались в своем усердии. Временами надоедает не только бесконечная чехарда разведок и контрразведок. Притупляется интерес к самому фильму» (Ревич, 1970: 14-15).

Среди фильмов скандинавского киноискусства «Советский экран» традиционно позитивно выделял работы наиболее известных мастеров. Например, «Осеннюю сонату» (*Autumn Sonata / Höstsonaten*. Швеция, 1978) Ингмара Бергмана (Рубанова, 1982: 9).

Впрочем, пройти мимо популярной музыкальной ленты «АББА» (*ABBA: The Movie*. Швеция–Австралия, 1977) журнал пройти также не мог, отмечая, что музыка этого квартета «привлекла к себе миллионы поклонников во многих странах своими бесспорными достоинствами. Она мелодична, распевна, богата различными настроениями от игриво-веселого до романтически-ностальгического. Есть в ней подкупающим лиризм, милая задушевность, искренность интонации. Секрет успеха — и в уникальной слаженности четверки, их отточенной вокальной технике. ... Создатели фильма намеренно идеализируют своих героев, окутывая их флером музыкальной самозабвенности, опуская те детали и житейские штрихи, которые могли бы показаться прозаическими. Подобные идеализация и мифологизация вообще свойственны волне музыкальных фильмов о звездах поп и диско» (Сулькин, 1981: 20).

- рецензии на западные фильмы, которые в период 1970-х – первой половины 1980-х годов не демонстрировались в советском кинопрокате

Разумеется, спектр западных фильмов, по тем или иным причинам, не попадавшим к советской массовой аудитории, был гораздо шире кинопрокатного. И редакция журнала год от года выбирала примеры для критики буржуазного общества и империализма фильмы антикоммунистической и антисоветской направленности, а также фильмы, «прославляющие американскую военщину» и «обеляющие нацистов».

Так, кинокритик Р. Соболев (1926-1991) не уставал повторять, что «Голливуд с давних уже лет ведет в фильмах грубую и настойчивую операцию по переоценке истории второй мировой войны, реабилитируя в этих целях вермахт, возлагая вину за общеизвестные факты преступлений против человечности исключительно на СС и гестапо. ... гитлеровские вояки показываются честными и благородными солдатами;

пытали людей, убивали и грабили только, мол, эсэсовцы. Но не менее циничны и некоторые европейские фильмы, особенно те, в которых произведена попытка если не переложить, то разделить вину за все ужасы оккупации между завоевателями и завоеванными. Цинизм чаще всего прикрывался требованиями «психологизации» фильмов о Сопротивлении, необходимостью «расширения взгляда» на прошлое и тому подобными вполне почтенными словами» (Соболев, 1975: 1-2).

Особо негативную (и надо сказать, с политической точки зрения вполне закономерную) реакцию у «Советского экрана» вызвала драма Майкла Чимино «Охотник на оленей» (*The Deer Hunter*. США-Великобритания, 1978).

Киновед Р. Юренев (1912-2002) был убежден, что это произведение стало «ярким примером реакционного, клеветнического фильма» является «Охотник на оленей» — американский фильм режиссера Майкла Чимино. ... Оставим в стороне то загадочное обстоятельство, что герои этого фильма по происхождению русские. ... Видимо, все это понадобилось для демонстрации пресловутых «тайн славянской души». Или для объяснения врожденного, так сказать, интереса персонажей к «русской рулетке». ... Справедливая война, которую сорок лет вел героический народ против французских и американских империалистов, показана [в этом фильме] лишь в чудовищном эпизоде, где вьетнамец взрывает вьетнамских женщин и детей. Вьетнамская женщина показана как проститутка, не стесняющаяся собственного ребенка. ... И главное, героические вьетнамские воины, чье мужество и воинское мастерство американцам дано было испытать досыта, показаны как изуверы, пытающие пленных!.. Честный и хоть сколько-нибудь мыслящий американец, взявшийся за показ американской интервенции во Вьетнаме, должен был показать несправедливость войны американцев, ставшей для многих истинной трагедией, и справедливость героического сопротивления вьетнамцев, защищавших родину, свободу, единство. А в «Охотнике на оленей» все наоборот. Вьетнамцы показаны изуверами, палачами, а американские интервенты — невинными жертвами и непобедимыми сверхчеловеками. Какой же это пацифизм! Это неприкрытый расизм, оскорбительная клевета на народ, завоевавший всемирные симпатии своим героизмом!» (Юренев, 1979: 19).

Не менее негативную реакцию вызвала у «Советского экрана» драма «Николай и Александра» (*Nicholas and Alexandra*. Великобритания, 1971), повествующая об императоре Николае Втором и его семье.

В полном соответствии с советскими учебниками журналист В. Василец писал, что «лучше всего смотреть этот фильм, совершенно не зная русской истории. Может быть, тогда повествование о двух любящих супругах и их больном наследнике было бы способно вызвать сочувствие. Можно было бы поверить в гнев царя, когда он узнает о «кровавом воскресеньи» и допытывается у своего премьер-министра, кто отдал приказ стрелять. Оказывается, никто. Просто один солдат испугался надвигающейся толпы и выстрелил, а вслед за ним стали стрелять и другие. История в «Николае и Александре» искажается не по невежеству, а с определенной целью, и точку ставит последняя, нарочито подробная сцена расстрела царской семьи: вот, мол, смотрите, каких милых, невинно страдающих людей погубила бесчеловечная революция. Этой сцене отнюдь не противопоставлен хотя бы драматизм «кровавого воскресенья» и многих других трагедий николаевской России, за которые этого мягкого и милого — по фильму — человека народ и нарек «кровавым» (Василец, 1972: 18).

Реакция журнала на еще один западный фильм на русскую тему — «Екатерина Великая» (*Great Catherine*. Великобритания, 1968) была, скорее, ироничной: «Основой для фильма послужила малоизвестная пьеса Бернарда Шоу, причем авторам удалось освободиться от всех достоинств оригинала. ... Идя на фильм, я заранее пытался вообразить ту «русскую клюкву», которая почти неизбежно сопутствует такого рода произведениям, и кое-что угадал. Конечно же, масса снега (искусственного, правда), а все русские поголовно пьют водку из графинов. Однако я недооценил фантазию режиссера и его консультантов. Оказывается, в Зимнем дворце, кроме императрицы и придворных, проживали... куры, свиньи и поросята; Потемкин не брился месяцами... на балах лихо плясали грязные казаки в косматых меховых малахаях... Стыдно за актеров, которым приходится кривляться в этом пошлом, шовинистическом фильме, выпуск которого на экран не случайно совпал с недружественной кампанией в адрес нашей страны,

развязанной в последнее время в Англии» (Ходжаев, 1969: 15).

Довольно активно «Советский экран» реагировал и на набиравшую обороты на Западе к началу 1970-х молодежную тему (Соболев, 1972: 16-17; Яковлев, 1970: 14), позитивно подчеркивая при этом, что «стремление авторов вскрыть социальные корни, толкающие молодежь Америки к насилию и жестокости», придает этим фильмам особую актуальность (Яковлев, 1970: 14).

Однако Р. Соболев писал, что фильм «Рожденные проигрывать» («Рожденные неприкаянными» / *The Born Losers*. США, 1967) Тома Лафлина (1931-2013, в титрах он под псевдонимом Т.С. Фрэнк), рассказывающий о молодежной мотоциклетной банде «диких ангелов», какими-либо особенными художественными достоинствами не обладает... Здесь правда ловко смешана с ложью. ... Фильм, в сущности, показывает настолько мерзкие вещи, что не будь он снят американцами, можно было бы подумать: это произведение антиамериканское. Ведь если в каком-либо обществе может происходить то, что показано в фильме, то, значит, это уже смердящий труп, а не общество. ... [Но всё] завершается преблагополучно. Нашелся в запуганном городишке человек, который не испугался «ангелов». Характерно, что в роли этого «героя» представлен «зеленый берет», который, вспомнив выучку, полученную во Вьетнаме, взял в руки карабин и... открыл по банде огонь. ... Фильм... содержит две противоречащие друг другу мысли. С одной стороны, он осуждает насилие, с другой — показывает героем вчерашнего насильника, вернувшегося из Вьетнама... Некоторые публицисты утверждают, что «ангелы» — потенциальные фашисты. Режиссер Роджер Корман так и изобразил их в фильме «Дикие ангелы» (*The Wild Angels*. США, 1966) (откуда и пошло название) — со свастиками, железными крестами и прочими атрибутами штурмовиков» (Соболев, 1972: 16-17).

Вместе с тем тот же Р. Соболев отметил, что режиссер Деннис Хоппер (1936-2010) в «Беспечном ездоке» (*Easy Rider*. США, 1969) «показал другой вариант моторизованных бродяг — это просто молодежь, отказавшаяся жить в американском обществе, ушедшая на своих мотоциклах о своеобразное отшельничество и социальное небытие. Они не враги и не друзья современной Америки, они «чужие», а истинные американцы», интуитивно чувствуя их отрицание «американского рая», ведут за ними настоящую охоту. ... Пристреливают, несмотря на то, что у одного из них на груди звездно-полосатый флаг США... в любом случае «ангелы» являются свидетельством глубочайшего кризиса американского общества» (Соболев, 1972: 16-17).

Р. Соболев утверждал, что «о молодежи, активно участвующей в политической жизни, Голливуд старательно умалчивает. Лишь прослойки деклассированной молодежи, отнюдь не самые главные в общественной системе, были показаны в голливудских фильмах благодаря, очевидно, своей экзотичности. Это, прежде всего хиппи, чей протест принял уродливую, в сущности, самоубийственную форму ухода из общества в мир добровольного нищенства и наркотических галлюцинаций. Такой протест ничем не угрожает системе» (Соболев, 1972: 16-17).

Однако киновед Е. Карцева (1928-2002) считала, что «тех, кто протестует, мы увидели в «Парке наказаний» (*Punishment Park*. США, 1971) Питера Уоткинса... Нарисованная здесь картина расправы с инакомыслящими настолько напоминает сегодняшнюю Америку, что многие зрители приняли фантазию режиссера за документальный фильм. Действительно, фантастичен в картине лишь парк наказаний — этот прообраз концлагеря будущего. Все остальное — подлинное отражение жизни США начала семидесятых годов. Точно так там хватают участников всяческих прогрессивных движений, так же судят, так же бросают в тюрьмы, из которых многие уже не выходят. Здесь спроецировано на экран то, что волнует и мучает американцев сегодня» (Карцева, 8: 16-17).

Весьма одобрительно писал «Советский экран» и о драме «Ярость» (*Rage*. США, 1972) Джорджа Скотта (1927-1999), где единоборство главного героя «с чудовищной машиной милитаризма» вызывало сочувствие (Александров, 1974: 16-17).

И конечно же, очень тепло писал журнал (Мойкин, 1974: 20; Соболев, 1976: 18-19) о драме Сидни Поллака «Какими мы были» (*The Way We Were*. США, 1973), где главные персонажи — американские коммунисты — были показаны весьма сочувственно.

Р. Соболев выражал одобрение, что в этом фильме «среди сложных житейских

ситуаций и обусловленных маккартизмом перипетий четко проведена мысль о коммунистах, как людях самых высоких нравственных норм. В этом фильме одной из наиболее волнующих стала сцена, в которой человек, достигший материального благополучия, но душевно сломившийся во времена «охоты на ведьм», предавший идеалы юности, осознает, что был счастлив лишь в тот короткий период, когда рядом с ним стояли друзья-коммунисты» (Соболев, 1976: 18-19).

Р. Соболева интересовало (быстро сошедшее на нет) «новое и интересное и характерное явление на Западе — начало съемок фильмов самими рабочими, поддержанными многими крупными мастерами профессионального кино, в том числе одним из основоположников итальянского неореализма, Ч. Дзаваттини, выдающимся французским документалистом К. Маркером и другими. Киногруппы рабочих снимают ленты о политической и экономической борьбе пролетариата, о деятельности партийных и профсоюзных активистов. ... Понятно и то, что эти фильмы замалчиваются буржуазной кинопрессой. Однако, например, Дзаваттини считает, что сегодня, когда «рушится культура правящего класса, культура, которая еще сопротивляется, пуская в ход даже зубы», единственной альтернативой буржуазному искусству является искусство народное, в частности рабочее кино» (Соболев, 1976: 18-19).

Положительную реакцию у киноведа Р. Юренева вызвал «серьезный, реалистический, социально глубокий» фильм «Путь к славе» (*Bound for Glory*. США, 1976) режиссера Хэла Эшби (1929-1988), где «отчетливо видны традиции американского реалистического кино... Я вижу в этом фильме черты реализма социалистического: правдивость, народность, политическую остроту» (Юренин, 1978: 6-7).

Критику капиталистического общества, в той или иной степени увиденную в фильмах «Пугало» (*Scarecrow*. США, 1973), «Влияние гамма-лучей на рост маргариток» (*The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds*. США, 1972), «Великий Гэтсби» (*The Great Gatsby*. США, 1974) «Хэмметт» (*Hammitt*. США, 1982), «Спящий» (*Sleeper*. США, 1973) и др., одобрили и другие рецензенты «Советского экрана» (Мойкин, 1974: 18; Погожева, 1973: 16-17; Разлогов, 1983: 14-15; Чудов, 1975: 17).

Журналист В. Чудов писал, например, что пусть картина Вуди Аллена «Спящий» (*Sleeper*. США, 1973) «не поднимается до обличения основ «больного общества», однако диагноз, который Аллен ставит этому обществу, точен и бескомпромиссен» (Чудов, 1975: 17).

Нашумевшему фильму Стэнли Кубрика «Заводной апельсин» (*A Clockwork Orange*. Великобритания-США, 1971), беспощадно исследующему природу насилия, «Советский экран» посвятил две статьи (Василец, 1972: 18; Капралов, 1972: 15-16).

В. Василец полагал, что «автор романа, по которому поставлен фильм, считает, что зло нельзя исправить добром. Но Кубрик своим фильмом утверждает, что его вообще нельзя исправить ничем. Подобный взгляд на человека невероятно мрачен. Это крик ужаса» (Василец, 1972: 18).

С этим был в принципе согласен и кинокритик Г. Капралов (1921-2010). Он отметил, что хотя «Заводной апельсин» (*A Clockwork Orange*. Великобритания-США, 1971), «блистал радугой красок, грохотал бравурной музыкой и шел в бешеном темпе. Пародировал, иронизировал, пророчествовал, предсказывая современному капиталистическому миру дальнейшую эскалацию насилия, аморализма, вседозволенности», его создатель блуждал «во тьме современной буржуазной так называемой цивилизации и не видел выхода из ее мрачных тупиков» (Капралов, 1972: 15-16).

Признавая высокую художественную планку фильма Ф.Ф. Копполы «Апокалипсис сегодня» (*Apocalypse now*. США, 1979), рецензенты «Советского экрана» оценивали его антивоенный пафос неоднозначно.

Так поэт Р. Рождественский (1932-1994) писал, что «это мощный и яростный фильм. Жестокое безумие и какая-то запланированная бессмысленность действий американцев во вьетнамской войне показаны здесь так точно, обобщены так страстно, что становится зябко и тревожно. Две трети фильма смотришь захлеб, на одном дыхании. А вот последняя его треть явно хуже. Фильм перестает двигаться, перестает жить. Возникает ощущение условности, начинает звучать надсадная фальшивая нота. На этой самой ноте фильм и кончается» (Рождественский, 1979: 21).

А киновед С. Фрейлих (1920-2005) подчеркивал, что «названию картины соответствует ее стиль: американская агрессия во Вьетнаме показана как трагедия человеческого духа, как разрушение нравственности. ... Как же достигает этого Коппола? Он укрощает ужас, эстетизируя его. Но в этом, на мой взгляд, противоречие картины: Коппола эстетизирует зло, против которого выступает. Социальный конфликт разрешен эстетически, и поэтому художник проходит мимо трагедии вьетнамского народа. Но то, что и как показано на экране — расчеловечивание агрессора, его моральный крах, вызывает уважение к картине, сделанной по последнему слову кинематографической техники» (Фрейлих, 1980: 16).

Весьма поверхностно проанализировал на страницах «Советского экрана» шедевр Б. Фосса «Кабаре» (*Cabaret*. США, 1971) (этот мюзикл вышел в советский прокат только в эпоху «перестройки») кинокритик Г. Капралов, утверждая, что эта картина, «созданная в эстрадно-зрелищном стиле, развлекала зрителя любовными похождениями легкомысленной певички кабаре, через «призму» жизни которой, по замыслу авторов, якобы просматривались те годы, когда в Германии пришел к власти фашизм. Но, по сути дела, несколько ловко поданных скабрёзностей и лихо оттанцованных и спетых Лайзой Минелли номеров и составили содержание сего киноопуса» (Капралов, 1972: 15-16).

Без ангажированных политических оценок не обошлись в «Советском экране» рецензенты таких заметных фильмов, как «Наемный работник» (*The Hireling*. Великобритания, 1973), «Тройное эхо» (*The Triple Echo*. Великобритания, 1972), «Романтическая англичанка» (*The Romantic Englishwoman*. Великобритания-Франция, 1975), «Аэропорт-75» (*Airport 1975*. США, 1974), «Крестный отец-2» (*The Godfather, Part II*. США, 1974), «Никельодеон» (*Nickelodeon*. США, 1976), «Неподходящая работа для женщины» (*An Unsuitable Job for a Woman*. Великобритания, 1982), «Возвращение солдата» (*The Return of the Soldier*. Великобритания, 1982), «Жара и пыль» (*Heat and Dust*. Великобритания, 1983), «Король комедии» (*The King of Comedy*. США, 1983), «От всего сердца» (*One from the Heart*. США, 1982), «Изгой» (*The Outsiders*. США, 1983) (Бауман, 1983: 1-2; Иванова, 1975: 16-17; Разлогов, 1983: 14-15; Свободин, 1975: 16-17; Хлопьянкина, 1973: 4-5; 1977: 1-2; Черненко, 1976: 16-17) и др.

В частности, кинокритик А. Свободин (1922-1999) писал, что «монотонность, повторяемость, ощущение бессодержательности, бессмысленности — весь этот комплекс состояний человека западного мира стал предметом анализа в «Романтической англичанке» Джозефа Лоузи. ... Фильм внутренне ироничен, игра актеров насыщена психологическими парадоксами» (Свободин, 1975: 16-17).

Кинокритик В. Иванова отмечала, что (*The Romantic Englishwoman*. Великобритания-Франция, 1975) — «очень английский фильм, то есть все в нем столь же иронично, сколь горько, столь же легкомысленно, сколь и мудро. ... Все очень размыто, недоговорено, недосказано, все по-английски сдержанно и иронично. И... так бесконечно драматично. Потому что есть это все, живет это все в душах людей — и клетка, и ночные кошмары, и горечь обиды, и трагедия непонимания. И яростное желание протеста — стихийного, бессмысленного, отчаянного. И все эти бездны — совсем не страшные, казалось бы, бездны комфортного мира» (Иванова, 1975: 16-17).

А кинокритик и сценарист Т. Хлопьянкина (1937-1993) была, конечно, права в том, картина Питера Богдановича «Никельодеон» (*Nickelodeon*. США, 1976) «вовсе не преследует цель документально воссоздать историю становления кинематографа. Скорее, это стилизация, лукавая фантазия на тему немого кино. Все герои «Никельодеона» живут в ритме немых комических лент. Бесконечные падения, оплеухи следуют одно за другим, создавая на экране атмосферу забавной и нелепой суеты, которая теперь нам так бросается в глаза, когда мы смотрим старые фильмы» (Хлопьянкина, 1977: 1-2).

А вот еще одно синефильское объяснение в любви голливудскому кино — мелодрама Ф. Копполы «От всего сердца» (*One from the Heart*. США, 1982) киноведу К. Разлогову, увы, не понравилось: «Попытка реставрации традиций на новой основе видеотехники характеризует картину Копполы «От всего сердца». Сочетание банально-слезоточивого сюжета с изысканным формализмом электронных спецэффектов и намеренно архаичными павильонными съемками привело к появлению картины странной, эстетически по-своему интересной, но по существу мертворожденной» (Разлогов, 1983: 14-15).

Негативно был оценен в «Советском экране» и «Макбет» (*The Tragedy of Macbeth*. Великобритания, 1971) Романа Поланского, так как «кровавая трагедия Шекспира стала кровавой в буквальном смысле слова. И все-таки фильм оставляет зрителя холодным. Зрелищно впечатляющие сцены стали самоцелью, заслонили характеры. На экране показана скорее страшная история, чем великая человеческая трагедия — трагедия страстей и заблуждений» (Василец, 1972: 18).

Откровенно развлекательная часть голливудской и британской кинопродукции традиционно воспринималась журналом очень критично.

Так, в обзоре голливудских фантастических фильмов подчеркивалось их «паническое бегство от действительности, а точнее, от кровоточащей американской реальности, с ее разгулом преступности и безудержной разорительной инфляцией, с ростом безработицы и обострением классовых и расовых противоречий. Словом, это традиционное для Голливуда погружение в мир снов, иллюзий, осуществляемое сегодня с привлечением широчайших технических новшеств. ... Современная голливудская кинофантастика подает прошлое, настоящее и будущее в виде сказки, легенды, комикса. Старые сказки, всем хорошо известные и имеющие главное — счастливый конец, обряжаются в футурологические одеяния. ... «Супермен» не знает поражений и призван олицетворять собою «американский образ жизни». Зрителям вколачивается мысль, что американский супермен «все может» (Романов, 1982: 18). С тех же негативных позиций оценивались далее такие нашумевшие фильмы, как «Искатели утраченного ковчега» (*Raiders of the Lost Ark*. США, 1981), «Битва титанов» (*Clash of the Titans*. США, 1981), «Звездные войны» (*Star Wars, Episode IV - A New Hope*. США, 1977), «Экскалибур» (*Excalibur*. США-Великобритания, 1981) и др.: «сказать Голливуду американским кинозрителям нечего, остается только поражать их воображение замысловатыми трюками, великолепием «специальных эффектов» и возможностью хоть на два часа уйти в мир иллюзий и сказки от безотрадной действительности, от беспокойной современной проблематики» (Романов, 1982: 18).

Весьма иронически был отрецензирован кинокритиком М. Черненко (1931-2004) фильм С. Спилберга «Челюсти» (*Jaws*. США, 1975) (Черненко, 1976: 16-17).

«Советский экран» дал отрицательные рецензии фильмам «Люди-кошки» (*Cat People*. США, 1982), «Класс 1984» (*Class of 1984*. Канада, 1982) и даже ставшему сегодня классикой фантастического жанра «Бегущему по лезвию бритвы» (*Blade Runner*. США, 1982). (Сулькин, 1983: 16-17). В частности, кинокритик О. Сулькин писал, что в «холодной фантазмагории» «Бегущего...» Ридли Скотт не смог побороть «искус коммерциализма» и «смакует учиняемую его героем кровавую баню, не скупясь на отвратительные подробности» (Сулькин, 1983: 16-17).

Намного позитивнее О. Сулькин отозвался об «Инопланетянине» (*E.T. The Extra-Terrestrial*. США, 1982) «Западный зритель устал от массивной атаки на его сознание с помощью безудержного насилия, порнографии, патологии. Не в этом ли причины зрительского успеха очередной ленты американского режиссера Стивена Спилберга «Инопланетянин»? В истории трогательной дружбы лос-анджелесских малышек с отставшим от звездолета безобидным существом с грустными глазами ощущается явная переключка с этикой знаменитых диснеевских мультяшек. Дети как бы очищают цивилизацию от скверны цинизма и страха. ... Автор недавних рекордсменов проката... Спилберг умеет выбирать «верняковый» сюжет. Интуиция не подвела и на этот раз. «Инопланетянин» бьет все зарегистрированные прежде цифры посещаемости» (Сулькин, 1983: 16-17).

Разумеется, итальянский кинематограф 1970-х давал «Советскому экрану» больше поводов писать о «прогрессивном политическом» и антибуржуазном кинематографе.

Кинокритик Р. Соболев (1926-1991) в очередной раз напоминал читателям, что «живут и развиваются боевые традиции неореализма в итальянском кино. Там в обстановке активизации неофашизма приоритет получили документальные и исторические фильмы, ... использующие киноархивы и действительные события, напоминают о прошлом и страстно призывают людей к бдительности. ... Спор на экране о Соппротивлении продолжается. Решающую роль в разгроме фашизма сыграла Советская Армия. ... Значение Соппротивления помимо всего прочего — в утверждении народа как движущей силы истории, в утверждении организующей роли коммунистических и

рабочих партий» (Соболев, 1975: 1-2).

В статье с характерным названием «Палатка на площади. Рабочий класс на экране Италии» киновед Г. Богемский, что хотя «на пути итальянского «рабочего кино» немало издержек», большое внимание у зрителей и критики привлекли к себе такие фильмы, как «Рабочий класс идет о рай» (*La Classe operaia va in paradiso*. Италия, 1971) Элио Петри (1929-1982), «Мими-металлург, уязвленный в своей чести» (*The Seduction of Mimi / Mimi metallurgico ferito nell'onore*. Италия, 1972) Лины Вертмюллер (1928-2021), «Треви́ко-Турин» (*Trevico-Torino*. Италия, 1973) Этторе Сколы (1931-2016), документальные ленты, снятые Уго Григоретти (1930-2019) и др. «смелые, необычные для западного искусства фильмы о рабочих создаются в трудных, подчас драматических условиях. Тем более ценны эти попытки «освоить» острую рабочую тематику, раскрыть ее в сложном контексте современной социальной действительности. И с каждым фильмом «рабочее кино» становится все более важной стороной прогрессивного направления итальянского политического кинематографа» (Богемский, 1973: 14-15).

Правда, некоторые из «прогрессивных и антибуржуазных» итальянских фильмов о рабочем классе подвергались в «Советском экране» осторожной критике. Это касалось, например, картин «Секрет Н.П.» (*N.P. il segreto*. Италия, 1971) Сильвано Агости и «Рабочий класс идет в рай» (*La Classe operaia va in paradiso*. Италия, 1971) Элио Петри.

Например, журналист Н. Прожогин (1928-2012) посчитал, что с фильмом Э. Петри «далеко не во всем можно согласиться, он довольно односторонне затрагивает проблемы рабочего движения», но зато он «касается животрепещущих вопросов итальянской действительности, показывает противоречия в современном рабочем движении капиталистических стран и не скрывает его трудностей, в частности как угрозы реформизма социал-демократического толка, так и объективно провокационной роли левацких группировок». Отсюда следовал весьма оптимистический (но в реальности не оправдавшийся) вывод, что, «возвращаясь к темам, диктуемым самой жизнью, итальянское кино вновь встает, как это было в первые послевоенные годы, на благодатную почву» (Прожогин, 1972: 20).

В довольно традиционном для итальянских политических детективов 1970-х фильме «Злоупотребление властью» (*Abuso di potere*. Италия-Франция-ФРГ, 1972) «рассказывалась история молодого полицейского комиссара, «слишком» добросовестно взявшегося за порученное ему расследование обстоятельств убийства, совершенного мафией», однако Н. Прожогин подчеркивал, что «на примере фильма Бадзони можно проследить опасность, которая постоянно угрожает искусству коммерческим подходом к нему со стороны продюсеров» (Прожогин, 1972: 17)

Зато «сильнейшей сатирой на нравы высших слоев итальянского общества» показался Н. Прожогину фильм «Добропорядочный Рим» (*Roma bene*. Италия- Франция-ФРГ, 1971) Карло Лидзани (1922-2013). Он похвалил также ленты «Позвольте представиться: Рокко Палалео» (*Permette? Rocco Papaleo*. Италия, 1971) Этторе Скола и «Красивый, честный эмигрант я Австралии хотел бы жениться на чистой девушке — своей соотечественнице» (*Bello onesto emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata*. Италия-Австралия, 1971) Луиджи Дзампа, за то, что они рассказывали о горестной жизни итальянских эмигрантов в США и Австралии (Прожогин, 1972: 17).

Кинокритик Г. Богемский тепло отзывался и о другом итальянском фильме, где характеры персонажей раскрывались «в необычных условиях чужой страны» — «Наведу порядок в Америке и вернусь» (*Sistemo l'America e torno*. Италия, 1974) Нанни Лоя (1925-1995) (Богемский, 1974: 16-17).

А вот в политической позиции авторов фильма «Счастличик Лучано» (*Lucky Luciano*. Италия-Франция-США, 1973) Г. Богемский обнаружил существенный изъян, так как «документальная манера сама по себе еще не обеспечивает полностью ни художественной, ни исторической правды. Франческо Роза, концентрируя внимание на махинациях американских политиков, использующих мафию в своих целях, вольно или невольно делает из Лучано — короля наркотиков — чуть ли не жертву «большой политики» (Богемский, 1974: 16-17).

Еще одну картину о жестоком мире мафии и гангстеров «Дело Валахи» (*The Valachi Papers / Cosa Nostra / Le dossier Valachi*. Италия-Франция, 1972) был в «Советском экране» обвинен в пропаганде насилия, ибо «убийство и насилие составляют существо

фильма» (Мойкин, 1973).

Среди итальянских фильмов о войне «Советский экран» позитивно отозвался на драму «Люди против» (*Men Against... / Uomini contro*. Италия-Югославия, 1970) (Липков, 1971: 15). А вот о картине «Муссолини: последний акт» (*Mussolini: ultimo atto*. Италия, 1974) кинокритик Г. Богемский отозвался, скорее, негативно, отметив, что «в исполнении Рода Стайгера дуче — больной, раздавленный человек — жертва собственного честолюбия, прошлых ошибок, предательства своих сообщников и, в общем, исторически малоубедителен» (Богемский, 1974: 16-17).

Неоднозначно отнесся Г. Богемский и к двум драмам о жизни выдающихся ученых — Э. Галуа («Мне некогда» (*Non ho tempo*. Италия, 1973) Ансано Джаннарелли (1933-2011) и «Сократ» (*Socrate*. Италия-Франция-Испания, 1971) Роберто Росселлини (1906-1977)).

Картину «Мне некогда» он упрекнул в лавине «бесконечных монологов, популярных лекций», из-за чего «при всем благородстве замысла фильм становится скучен и утомителен» (Богемский, 1974: 16-17). А в работе Р. Росселлини был и вовсе разочарован: «Может быть, в небольших по продолжительности телепередачах, «по порциям», зритель и может выдержать популярное киноизложение учения Сократа, его споры с Платоном и учениками, многочисленные исторические комментарии. Но сразу, в двухчасовом фильме, подчеркнуто лишенном занимательности, зрелищности, воспринимается всё это очень трудно» (Богемский, 1974: 16-17).

Но, разумеется, «Советский экран» не мог пройти и мимо работ Федерико Феллини (1920-1993), Пьера Паоло Пазолини (1922-1975), братьев Паоло и Витторио Тавиани и Бернардо Бертолуччи (1941-2018).

Журналист Н. Прожогин писал, например, что в «Риме» (*Roma*. Италия-Франция, 1972) Федерико Феллини «видна рука большого мастера. Здесь нет рыхлых сцен, небрежных кадров. Все в нем тщательно продумано, взвешено. Даже умышленная, как навязчивый сон, затянутость отдельных эпизодов и фрагментарность фильма с внезапной, казалось бы, без видимой связи сменой сцен, показывающих Рим то сорокалетней давности, то наших дней, имеют свою смысловую нагрузку. Автор явно хочет убедить зрителей в том, что, как бы ни менялся внешний облик города и даже политический строй страны — от фашизма к парламентской демократии, Рим остается все тем же — одновременно комическим и трагическим скопищем, по сути дела, разобщенных людей, носителей сластолюбия и безумной беспечности, ведущих их к неизбежной гибели. Эта тема Рима как «вечного Вавилона» не нова в творчестве Феллини. ... Но... взгляд [Феллини] на Рим, на жизнь продиктован, в конечном счете, растерянностью находящегося в глубоком духовном кризисе интеллигента, получившего католическое воспитание и разуверившегося в своих прежних идеалах» (Прожогин, 1972: 17). Таким образом, по статье Н. Прожогина можно было составить полное представление о причинах, по которым «Рим», как, впрочем, и «Сладкая жизнь» (*The Sweet Life / La Dolce vita*. Италия-Франция, 1960); «Сатирикон» (*Satyricon*. Италия-Франция, 1969); «Казанова» (*Casanova*. Италия-США, 1976) и «Город женщин» (*City of Women / La Città delle donne*. Италия-Франция, 1980), так и не вышел в советский прокат.

Еще более остро Н. Прожогин раскритиковал «Декамерон» (*Il Decameron*. Италия-Франция, 1971) Пьера Паоло Пазолини: «Сохранив сюжетную канву нескольких новелл Боккаччо, Пазолини исказил их дух. Вместо грубовато-чувственной, но радостно-зазорной атмосферы эпохи Возрождения он создал на редкость однообразный и унылый мир прелюбодеяния. ... Возможно, «Декамерон» понадобился Пазолини лишь как предлог для выражения его взглядов не только на эпоху Возрождения. Но в этом случае его фильм должен вызвать еще более решительное возражение» (Прожогин, 1972: 17).

Работы братьев Тавиани в «Советском экране» оценивались неоднозначно. Если кинокритик А. Свободин (1922-1999) считал, что философской драмы «Алонзанфан!» (*Allonsanfàn*. Италия, 1973) веет «глубочайшим пессимизмом» (Свободин, 1975: 17), а киновед В. Дмитриев (1940-2013) огорчил «Луг» (*The Meadow / Il prato*. Италия, 1979) «с его безудержной «литературностью» сюжета, условностью персонажей и невнятицей финальных выводов» (Дмитриев, 1981: 16-17), то кинокритик О. Сулькин утверждал, что «превосходно снятая народная драма «Ночь Святого Лаврентия» (*The Night of San Lorenzo / La Notte di San Lorenzo*. Италия, 1982), эпическая по форме, насыщенная фольклорной символикой пластически выразительная» достойна наивысших похвал: «Со

всей художественной страстностью братья Тавиани утверждают: фашизм — злейшее из зол, трагедия нации, которую нельзя забывать, нельзя простить, оправдать «за давностью» (Сулькин, 1983: 16-17).

Рецензируя драму Бернардо Бертолуччи «Луна» (*La Luna*. Италия, 1979), киновед С. Фрейлих (1920-2005) писал, что «по замыслу это интересная картина. Юноша — наркоман, его вылечивает мать своей любовью. Любовь побеждает болезни и страхи, это было бы прекрасно, если бы сама любовь не была болезнью — мать и сын оказываются в физической близости. Эдипов комплекс самым роковым образом разрушает поэзию в картине, в ней есть прекрасные сцены, с тем большим сожалением приходится говорить о ней в целом» (Фрейлих, 1980: 17).

И уже полное возмущение вызвала у кинокритика Г. Капралова (1921-2010) эпатажная «Саломея» (*Salomè*. Италия, 1972) Кармело Бене (1937-2002): «Итальянский художник-сноб, писатель-эстет, режиссер-формалист, наслаждался тем, что в своем отвратительном, претенциозном фильме «Саломея» почти полчаса демонстрировал кадры, в которых героиня тонкими пальцами сдирает в буквальном смысле этого слова кожу с царя Ирода... Тому, кто не был на этом сеансе в венецианском Дворце кино, трудно представить себе, что происходило в зале. Какие-то поклонники садизма пытались аплодировать, но сотни зрителей поистине вопили от возмущения и омерзения, требуя прекратить показ картины. После сеанса Кармело Бене появился в сопровождении двух охранявших его полицейских» (Капралов, 1972: 15-16).

Неоднозначно подошел киновед В. Дмитриев (1940-2013) к драме Этторе Скола «Любовная страсть» (*Passione d'amore*. Италия-Франция, 1981), рассказавшей «о человеческом уродстве, причем не нравственном, а физическом не скрытом, а выставленном напоказ, занимающем существенную часть экранного пространства. Принцип крайнего шокового воздействия..., разумеется, дискуссионен и не может считаться единственным в случае обращения кинематографа к подобным аномалиям, но моральная чистота [фильма], призывающего к состраданию по отношению к любому представителю рода человеческого, не может быть подвергнута сомнению» (Дмитриев, 1981: 16-17).

Трагикомедия «Запах женщины» (*Profumo di donna*. Италия, 1974) Дино Ризи (1916-2008), кинокритику А. Свободину напомнила «театр эпохи гастролеров. В середине большой артист — остальное не так уж важно! Но Гассман вновь показал, что достоин этого положения. Его игра столь богата психологическими подробностями, нюансами, деталями, его наблюдательность столь велика, а темперамент столь вулканичен, что роль должна быть признана образцовой. Проблематика фильма хотя и не нова и несколько академична, но серьезна. Крах «сильной личности», драма индивидуализма» (Свободин, 1975: 16).

А в отношении трагикомедии «Пробка» (*Traffic Jam / L'Ingorgo - Una storia impossibile*. Италия-Франция-ФРГ-Испания, 1979) Луиджи Коменчини (1916-2007) кинокритик В. Шитова (1927-2002) отметила, что «финал неглубокой, но способной нравиться картины Коменчини претендует на апокалипсическую всеобщность: жизнь замерла, закупила самое себя, избавления ждать неоткуда. ... Символика финала прямолинейна, но отказать ей в выразительности было бы несправедливо» (Шитова, 1979: 16-17).

Итак, «Советский экран» 1970-х оценивал итальянское кино в основном по строго выдержанным марксистским идеологическим принципам, на основе которых критиковались даже фильмы таких признанных мэтров, как Федерико Феллини.

Но самой гневной критике были подвергнуты в журнале два нашумевших фильма 1970-х: «Ночной портье» (*The Night Porter / Il portiere di notte*. Италия-Франция, 1973) Лилианы Кавани (в советский прокат эта картина попала только в эпоху поздней «перестройки») и экранизация романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

О высоком накале и причинах осуждения «Ночного портье» в советской прессе можно судить по весьма характерной в этом смысле статье кинокритика Р. Соболева: «Что касается «Ночного портье», то здесь долгие комментарии не требуются. Кавани — молодая итальянка, не испытавшая ужасов войны, сообщила журналистам, что решила снять «правдивый фильм», узнав, что некоторые заключенные в концлагерях женщины были в связи с охранниками и до сих пор носят цветы на их могилы. Ее «правда»

заключается в том, что молодой охранник, ничем не сдерживаемый, охотно проявляет в отношении заключенных худшие свои инстинкты. Но это, по Кавани, лишь одна сторона «правды». Другая заключается в том, что девушка-заключенная, ставшая его любовницей, также откидывает моральные запреты и ни в чем не отстает от своего эсэсовца. Фильм утверждает, что человек непременно становится скотом, если может им стать. Для доказательства этого тезиса Кавани создает предельно грязный, насыщенный эротикой фильм. Молодость не освобождает человека от необходимости здраво мыслить. Кавани могла бы судить о том, что такое гитлеровские концлагеря, по документам, по числу миллионов погибших в них людей, а не по рассказам эсэсовских любовниц. Поэтому она зря обиделась, когда одна из зрительниц — бывших заключенных — плюнула ей в лицо, — то была критика, конечно, экстраординарная, но полностью Кавани заслуженная» (Соболев, 1975: 1-2).

Не менее резок был главный редактор «Советского экрана» Д. Писаревский (1912-1990) по отношению к фильму «Мастер и Маргарита» (*Il Maestro e Margherita*. Италия-Югославия, 1972): «Автор оказался очень далеким от понимания гуманистической идеи произведения и изображаемой в нем эпохи и не только не приблизил роман к миллионным кинозрителям, но дал о нем превратное представление. ... роман стал лишь поводом для того, чтобы позлословить о литературной Москве. ... С первых же кадров, когда возникает деревянная, заснеженная, похожая на убогую деревню Москва, обнаруживается, что талантливое письмо М. Булгакова подменено лубочными картинками в стиле а-ля рюс. ... Однако дело не только в «развесистой клюкве» постановки. Кардинальному пересмотру подверглась философская идея романа, сквозная мысль, пронизывающая и сливающая воедино и современный, и исторический, и фантастический пласты книги. Раскрывая во всей причудливой полифонии вещи конфликт добра со злом, писатель всем строем своих образов утверждает неизбежность победы добра, обреченность всего того, что враждебно человеческому счастью. В этом сверхзадача и пафос книги. А. Петрович ставит все с ног на голову. Его фильм — о торжестве зла, о безысходности человеческой судьбы. ... Центром фильма стала пресловутая проблема «свободы творчества», свободы, трактуемой с буржуазно-анархистских позиций. Здесь роман «препарирован» с удивительной беззастенчивостью. Его сюжет и образы претерпели в фильме такие фантастические метаморфозы, перед которыми бледнеют даже описанные М. Булгаковым забавы и фокусы нечистой силы. ... Всё это отсебятина авторов фильма, от которой за версту несет буржуазными инсинуациями о советской литературе. ... Чудесный сплав булгаковский прозы, сплав реалистического бытописания, буйной фантазии, высокой символики, сатирического гротеска, обернулся в фильме претенциозностью и эклектикой. ... Во всем этом сквозит расчет на обывательские вкусы, на коммерческий успех. В стремлении же угодить той части западной публики, для которой чем похлестче рассказано о Москве, тем лучше, авторы уподобились разносчикам лежалого товара» (Писаревский, 1972: 18).

С мнением Д. Писаревского был полностью согласен и кинокритик Г. Капралов, которого фильм «Мастер и Маргарита» (*Il Maestro e Margherita*. Италия-Югославия, 1972) возмутил, как плохая карикатура, отдающая «антисоветским душком» (Капралов, 1972: 15-16).

Эксперт в итальянском кинематографе, кинокритик Г. Богемский взял на себя в «Советском экране» «грязную работу» анализа коммерческого кино Италии.

Сначала он негативно отозвался о популярных в ту пору «спагетти-вестернах»: «Из этих картин (в качестве образчика можно назвать фильмы Серджо Леоне...) изгнаны любовь, дружба, благородство, взаимная выручка и солидарность — те добрые человеческие чувства, что согревали и делали привлекательным этот жанр приключенческого фильма. Зато жестокость — зверские избиения, бессмысленные пытки и мучения — и грубейший натурализм доведены в них до максимума. Даже два-три таких приключенческих фильма, с десятками убийств в каждом, трудно выдержать, но когда в прокате их находится, как это было в Италии, сразу 80 названий, это становится подлинным национальным бедствием! К тому же многие из этих нечеловечески жестоких лент проникнуты привнесением из американского кино духом расовой дискриминации, вообще чуждым итальянцам» (Богемский, 1971: 13-14).

Затем разоблачил вредные «подтексты» развлекательных лент про «ограбления по-

итальянски»: «Казалось бы, менее опасны фильмы «про жуликов», которых тоже чрезвычайно много. Они пронизаны юмором, иногда действительно смешны, это, так сказать, «воровские комедии». ... неважно, кто и где крадет, неважно, что: бриллианты бразильского банка или корону английской королевы, сокровище святого Януария или секрет супербомбы, — важно, как, каким образом это делается. Но даже эти чисто условные фильмы подчас оказываются с двойным дном: сюжет забавной воровской комедии вдруг содержит в себе изрядную дозу дурно пахнущего политиканства. Так, в картине Марко Викарио «Новая крупная операция золотой семерки» (*Il grande colpo dei 7 uomini d'oro*. Италия, 1966) шайка гангстеров похищает при помощи подводной лодки с магнитом советское судно, якобы пришедшее в Гавану с грузом золотых слитков для «устройства» революций в Латинской Америке! Кубинцы в этом фильме показаны в злобно окарикатуренном виде, а наши моряки настолько беспечны, что, когда уводят их судно, поют как ни в чем не бывало «Дубинушку» (Богемский, 1971: 13-14).

Но наибольшее сожаление у Г. Богемского (на наш взгляд, вполне обоснованное) вызвал поток итальянских «милитаристских фильмов»: «На итальянский экран хлынули замороженные милитаристские ленты. Все равно, кто совершает «подвиги» в этих картинах — неведомые красные береты, английские командос или итальянские (причем фашистские!) воюки, — они одинаково кровожадны, убивают одинаково хладнокровно, до ужаса натуралистически, наслаждаясь «правом» убивать слабых и незащищенных» (Богемский, 1971: 13-14).

Похожим отношением к итальянскому коммерческому кино было и в статье журналиста Н. Прожогина: «Те, кто занимается извлечением прибыли из фильмов, кажется, убеждены, что самый ходовой кинотовар в наше время на Западе — секс, убийства, грабежи, любые формы насилия. Даже оставив в стороне фильмы откровенно низкого пошиба, приходится констатировать, что альковная тема увлекла и некоторых режиссеров, известных в прошлом содержательными произведениями. К этому, например, сводится и последний фильм Луиджи Коменчини с интригующим названием «Бог мой, как я низко пала!» (*Mio Dio come sono caduta in basso!* Италия, 1974) (Прожогин, 1975: 14).

Подход редакции «Советского экрана» к французским фильмам 1970-х — первой половины 1980-х годов был также последовательным: (умеренная) критика фильмов выдающихся мастеров и резкая критика коммерческой кинопродукции.

Фильмы Франсуа Трюффо и Клода Шаброля в массовый советский кинопрокат 1970-х практически не попадали, однако «Советский экран» писал о них довольно часто.

Так киновед Е. Карцева сожалела, что Франсуа Трюффо (1932-1984) в фильме «451° по Фаренгейту» (*Fahrenheit 451*. Великобритания-Франция, 1966) «во многом упростил замысел повести. Здесь нет той всеобъемлющей атмосферы массового оглушения людей, которая так впечатляет у Брэдбери, нет попыток проанализировать, почему люди добровольно смирились с этим положением» (Карцева, 1972: 16-17).

Изысканная и психологически тонкая мелодрама Франсуа Трюффо «Две англичанки и континент» (*Les Deux anglaises et le continent*. Франция, 1971) вызвала у журналиста Ю. Бочарова разочарование, он посчитал, что «талантливый художник и в этой ленте остается верен своей лирической манере, но сюжет кажется надуманным» (Бочаров, 1972: 15).

Киновед В. Дмитриев (1940-2013) писал, что драму Франсуа Трюффо «Последнее метро» (*The Last Metro / Le Dernier métro*. Франция, 1980) «отличает очень высокая изобразительная культура. Можно только удивиться тому, с какой максимальной точностью воспроизведена на экране бытовая структура парижской жизни времен фашистской оккупации. Однако следует удивиться и тому, что бывший бунтарь, глава «новой волны» Франсуа Трюффо, яростно выступавший в прошлом против академического искусства, теперь сам снял академическую, геометрически рассчитанную ленту, почти равнодушную в своей олимпийской созерцательности. Из-за этого академизма возникли ножницы между напряженностью сюжета и манерой его воплощения, и антифашистский пафос фильма оказался сильно приглушенным» (Дмитриев, 1981: 16-17).

Представляется, что более объективно оценивал художественную значимость «Последнего метро» (*The Last Metro / Le Dernier métro*. Франция, 1980) киновед и

культуролог А. Разлогов (1946-2021), высоко оценивший эту выдающуюся картину: «Идея неистребимости творчества даже во враждебном окружении, причудливые переkreщивания реальной жизни актеров и их сценических ролей делают этот фильм логическим продолжением размышлений Трюффо о значении искусства в современном мире» (Разлогов, 1981: 17).

Обращаясь к творчеству другого мэтра французского киноискусства – Клода Шаброля (1930-2010), – журналист Ю. Бочаров напоминал читателям журнала, что этот режиссер «выпустил серию лент, проникнутых горькой иронией и критикой общества, в котором он живет и работает. Художник задался честолюбивым замыслом создать галерею образов современной ему буржуазии, панораму буржуазных нравов. ... «Необычайная декада» (*Ten Days Wonder / La Décade prodigieuse*. Франция-Италия, 1971) вызвала разноречивые отклики. Художнику ставят в упрек излишнюю усложненность сюжета, затянутость действия. ... Несмотря на то, что этот фильм нельзя назвать вполне удавшимся автору, он не вызвал тревоги у почитателей его таланта. Шаброль полон сил, энергии, замыслов и смелости. Он идет своей дорогой, и от него, несомненно, можно ждать новых интересных произведений» (Бочаров, 1972: 15).

Не столь оптимистично, хотя, в общем-то, вполне уважительно, воспринимала творчество К. Шаброля кинокритик Г. Долматовская (1939-2021): «Самый «результативный» режиссер Франции, один из зачинателей «новой волны», Клод Шаброль, показал искусно сделанный фильм «Пусть зверь умрет» (*Que la bête meure*. Франция-Италия, 1969). Здесь отличные актеры (и в первую очередь Жан Янн), холодные, будто пахнущие морем пейзажи, продуманные интерьеры, здесь есть динамика и напряжение, и музыка сопричастна действию, но слово «коммерческий» вертится где-то близко, если захочешь пересказать сюжет» (Долматовская, 1972: 14).

С большой долей иронии подошел к фильму К. Шаброля «Невинные с грязными руками» (*Innocents with Dirty Hands / Les Innocents aux mains sales*. Франция-Италия, 1975) кинокритик А. Свободин (1922-1999): «Знаменитых актеров оказалось сразу двое – Род Стайгер и Роми Шнайдер. ... Закручено это мастерски, но, увы, интерес к фильму временами падал. Тогда давалась эротическая сцена. Способ, применяемый довольно широко. ... Мощная индивидуальность Рода Стайгера совсем недавно с непостижимой силой проникновения сыгравшего Наполеона и Муссолини, не спасала. Роми Шнайдер казалась средней актрисой. Но была поучительна их отчаянная профессиональная добросовестность. Ничего не поделаешь – такова актерская жизнь!..» (Свободин, 1975: 16).

Весьма неоднозначно были представлены читателям «Советского экрана» и фильмы Клода Лелуша, не попавшие в советский кинопрокат: «Жизнь, любовь, смерть» (*La Vie, l'amour, la mort*. Франция, 1969); «Новый год» (*La Bonne année*. Франция, 1973); «Смик, Смак, Смок» (*Smic Smac Smoc*. Франция, 1971), «Одни и другие» (*Bolero / Les Uns et les autres*. Франция, 1981).

Кинокритик Г. Долматовская писала, что «мы снова наблюдаем некую диффузию – проникновение в социальный фильм коммерческой стилистики на потребу обывательскому вкусу. Диффузия, которая так заметна была в картинах Клода Лелуша «Жить, чтобы жить» (*Live for Life / Vivre pour vivre*. Франция-Италия, 1967), где фоном шла политическая тема, и «Жизнь, любовь, смерть» (*La Vie, l'amour, la mort*. Франция, 1969), задуманная как социальная драма. В конце концов, коммерция вытеснила все. ... Рука Лелуша-оператора верна. Пожалуй, он стал строже в изобразительном решении своих фильмов. Только исчезли та искренность и истинная теплота, которые были в «Мужчине и женщине» (*Un homme et une femme*. Франция, 1966). В картине «Новый год» Лелуш как будто слегка иронизирует над собой вчерашним. Над чистотой, романтичностью, грустью «Мужчины и женщины». ... Ни шутивая атмосфера, созданная вокруг ограбления, ни моментами прекрасная игра Лино Вентуры не спасают зрителя от скуки. Фильм пуст, как пуста улица южного городка не в сезон. Ни одной пусть даже маленькой мысли не обнаружишь в этом фильме. ... Многолетнее совершенствование режиссера на путях коммерции сделало ненужным его профессионализм. И это – самое страшное последствие, которое ждет режиссера, поступающего смыслом искусства ради вечерней улады обывателя» (Долматовская, 1973: 12-13).

В таком же духе писал о К. Лелуше и журналист Ю. Бочаров, отмечая, что в фильме

«Смик, Смак, Смок» (*Smic Smac Smoc*. Франция, 1971) режиссер «затронул острую для Франции тему о низкооплачиваемых рабочих. ... Но Лелуш облегчает эту тему, создавая на ее основе водевиль. Половинчатая позиция мстит художнику — из его рук выходят ленты, чрезвычайно поверхностные» (Бочаров, 1972: 15).

Критиковалась в «Советском экране» и масштабная работа К. Лелуша (*Bolero / Les Uns et les autres*. Франция, 1981): «Попытка объять необъятное, охватить важнейшие события с 1936 года и до наших дней. ... Картина, усложненное по форме широкое полотно, претендующее на обобщения. С множеством событий, которые и перечислить-то невозможно. Фильм безмерно затянут» (Фрэз, 1982: 17).

Неоднозначно было отношение и драме К. Лелуша «Супружество» (*Mariage*. Франция, 1974) (Свободин, 1975: 17).

Зато очень тепло в «Советском экране» 1970-х была принята драма «Поезд» (*The Last Train / Le Train*. Франция-Италия, 1973) Пьера Гранье-Дефера (1927-2007), действие которого происходило в 1940 году в оккупированной нацистами Франции. Кинокритик А. Свободин (1922-1999) писал, что сострадание героям этого фильма «не только сиюминутно чувственно, но философично и поэтично, как это случается, например, при чтении трагических стихотворений Тютчева» (Свободин, 1975: 17). А кинокритик Р. Соболев (1926-1991) отмечал, что «Поезд» «говорит о высокой нравственной чистоте, о невозможности предательства для настоящего человека и о любви, возвышающей людей» (Соболев, 1975: 1-2).

Обращаясь к другим французским фильмам о второй мировой войне, кинокритик Г. Долматовская сожалела, что в этом фильме «нет цельной картины героического Сопротивления. Действует не армия, а одиночки, связанные лишь между собой в чужом, враждебном мире. Как именно они сражаются с немцами, мы не узнали...» (Долматовская, 1972: 14).

Куда более негативную реакцию вызвала в советском экране драма «Лакомб Люсьен» (*Lacombe Lucien*. Франция-Италия-ФРГ, 1973) Луи Малья (1932-1995). Кинокритик Р. Соболев писал, что Малья «взял действительный случай предательства и рассмотрел судьбу деревенского парня Люсьена, служившего в гестапо, а затем расстрелянного по приговору суда. Внешне Малья объективен: Франция, в самом деле, была расколота оккупацией и вишиским режимом, несшим на себе тень свастики. В ней были французы, писавшие доносы на французов, и были французские полицейские, пытавшие и расстреливавшие французских патриотов. Обо всем этом можно и нужно рассказывать, но... только в том случае, если в сердце художника стучит «пепел Клааса».

Малья пытается создать «портрет эпохи», сделав ее героем предателя, жестокого и умственно ограниченного человека. ... Безразличие автора фильма к тем, кто поддерживал в те годы величие несломленного национального духа, оборачивается уравнением партизан с петэновской полицией. В конце концов по Мально получается, что Лакомб случайно стал предателем» (Соболев, 1975: 1-2).

Нашлось в журнале место и для критики изысканных фильмов «Бенжамен» (*Benjamin ou les Mémoires d'un Puceau*. Франция, 1968) Мишеля Девиля (1931-2023) и Колено Клер» (*Le Genou de Claire*. Франция, 1970) Эрика Ромера (1920-2010) и др., ни один из которых не попал в советский кинопрокат 1970-х.

К примеру, кинокритик Г. Долматовская писала, что «изящная, очень красивая по цвету «костюмная» комедия Мишеля Девиля «Бенжамен» [не стоила бы] упоминания, если бы не великолепная Мишель Морган в главной роли и изысканная операторская работа Гислена Клоке» (Долматовская, 1972: 14).

А психологически тонкую картину Э. Ромера «Колено Клер» (*Le Genou de Claire*. Франция, 1970) Г. Долматовская (на наш взгляд, бездоказательно) обвинила в том, что «в фильме со столь смелым названием чувственности нет даже на каплю... Что ж, на фоне разгула секса на западном экране, кажется, это и неплохо. Плохо только, что нет и чувства. ... А если режиссер хотел показать людей, умерших в 35 лет для чувств, — он достиг своей цели» (Долматовская, 1972: 14).

Признавая в нашумевшем фильме «Большая жратва» (*Blow-Out / La Grande bouffe*. Франция-Италия, 1973) «жестокую сатиру на общество потребления», кинокритик Л. Погожева (1913-1989) была убеждена, что «беда этой картины в том, что заключенный в ней критический запал сочетается с пошлым по самому своему характеру решением

проблемы. Четыре отличных актера — Марчелло Мастоаянни, Филипп Нуаре, Мишель Пикколи, Уго Тоньяцци — сыграли не только апокалиптическое видение гибели современного мира, но и унижительный зоологизм, показали отвратительные подробности, которые сопровождали поступки героев в их намерении покончить счеты с жизнью с помощью обжорства. На экране с каким-то поразительным бесстыдством показаны и жратва, и «любовь», со смакованием и натурализмом поистине непереносимыми» (Погожева, 1973: 17).

Весьма строг был и киновед К. Разлогов, утверждавший, что в «Банкирше» (*The Woman Banker / La Banquière*. Франция, 1980) Франсиса Жиро (1944-2006) «зрителю предоставляется возможность восхититься сомнительной предприимчивостью героини-банкирши. Эта откровенная апология буржуазной морали художественным достижением не стала» (Разлогов, 1981: 17).

Не менее суров был в своей статье и кинокритик О. Сулькин. Сначала он обвинил Анджея Вайду (1926-2016) в «художественной» обкатке «псевдоисторических идей» во французском фильме «Дантон» (*Danton*. Франция-ФРГ-Польша, 1982). А затем посоветовал, что в фильме Жан-Жака Анно «Битва за огонь» (*Quest for Fire / La Guerre du feu*. Франция-Канада, 1981) «внеисторичность облечена в одежды скрупулезного исследования первобытного общества. Нас словно убеждают: «гомо сапиенс» всегда был холодным и бессердечным, это у него «в крови». Мрачное, бессмысленное зрелище...» (Сулькин, 1983: 16-17).

Активный протест у главного редактора «Советского экрана» Д. Орлова (1935-2021) вызвал фильм «Чарли Браво» (*Charlie Bravo*. Франция, 1980) Клода Бернара-Обера (1930-2018): «Вернувшись памятью к последним дням, часам и даже минутам пребывания французских колонизаторов во Вьетнаме, режиссер пытается как бы ревизовать не столько политические (что было бы просто глупо сегодня!), сколько нравственные итоги той войны — империалистической, колониальной, с одной стороны, и народной, освободительной — с другой. Живописуя страдания кучки головорезов, одетых в хаки, а с ними и белокурой девушки из медичек, режиссер пытается склонить симпатии зрителей на их сторону. Партизаны-де и жестоки до бессмысленности, и ловушки расставляют и капканы, и стреляют почему-то из-за каждого куста. На один только вопрос не пытается ответить создатель этой ленты: кто приглашал этот летучий отряд живодеров на чужую землю, что им здесь надо, почему им не сиделось дома? Бездна попытки переоценить и переосмыслить то, на что история давно дала свой четкий, ясный и окончательный ответ» (Орлов, 1981 16-18).

Более высоких оценок у рецензентов «Советского экрана» заслужили другие заметные французские ленты: «Умереть от любви» (*Mourir d'aimer*. Франция-Италия, 1970), «Адское трио» (*The Infernal Trio / Le Trio infernal*. Франция-Италия-ФРГ, 1974), «Лулу» (*Loulou*. Франция, 1980), «Часовщик из Сен-Поля» (*L'Horloger de Saint-Paul*. Франция, 1974), «Венсан, Франсуа, Поль и другие» (*Vincent, Francois, Paul and the Others / Vincent, François, Paul... et les autres*. Франция-Италия, 1974), «Пощечина» (*La Gifle*. Франция-Италия, 1974), «Жена Жана» (*La femme de Jean*. Франция, 1973), «Лили, люби меня» (*Lily, aime-moi*. Франция, 1975) Мориса Дюговсона, «Клетка» (*La cage*. Франция, 1975), «Мольер» (*Molière*. Франция, 1978) (Андреев, 1979: 18-19; Бочаров, 1972: 155; Голубев, 1975: 19; Долматовская, 1975: 18; Иванова, 1975: 16-17; Маркова, 1975: 17; Разлогов, 1981: 18; Черненко, 1975: 9).

В «Советском экране» 1970-х — первой половины 1980-х годов был опубликован и ряд статей о традиционных для французского развлекательного киноспектра фильмах о полицейских и бандитах.

К.Э.Разлогов отмечал, что Мишель Драш (1930-1990) в фильме «Красный пуловер» (*The Red Sweater / Le Pull-over rouge*. Франция, 1979) «обличает косность и предвзятость действий полиции и прокуратуры в ходе судебного процесса», а «Война полиции» (*The Police War / La Guerre des polices*. Франция, 1979) «направлена в первую очередь против самой полиции». Хвалил он и детектив Ива Буассе «Женщина-полицейский» (*The Woman Cop / La Femme flic*. Франция, 1980), где героиня «вынуждена оставить службу в полиции, поскольку проведенное ею расследование обнаружило причастность к преступлениям весьма высокопоставленных лиц» (Разлогов, 1981: 18).

А далее следовал вывод, что «сочетание бесперспективности борьбы с

преступностью и утверждение преступления как единственного способа восстановить попорченную справедливость, невозможность найти себя в тисках буржуазного образа жизни и обреченность любого активного протеста... присущи и многим другим лентам — широкому кругу произведений антибуржуазной направленности, фильмам разной тематики, жанров, стилей, индивидуальных творческих манер. Их авторов объединяет идея ухода от общества, неприятие традиционных норм, стремление обрести подлинную свободу вне сковывающих рамок буржуазности... Однако при этом «профессионализм иных мэтров порою легко вырождается в ремесленничество, блестящие актерские работы — в самодовлеющие актерские «номера» (к примеру, в последних приключенческих комедиях с участием Жан-Поля Бельмондо), отработанность сюжетов — в повторяющиеся из фильма в фильм штампы. ... При всем таланте их создателей значение этих картин не выходит за рамки вариаций на традиционные, по существу своему тупиковые для современного западного искусства темы» (Разлогов, 1981: 18).

Один из такого рода фильмов с участием Бельмондо — «Наследник» (*The Inheritor / L'Héritier*. Франция-Италия, 1972) — проанализировала в «Советском экране» кинокритик Г. Долматовская: «В сюжетной структуре «Наследника» многое напоминает «Дело Маттеи» (*The Mattei Affair / Il caso Mattei*. Италия, 1971) — сильный, острый политический фильм итальянского режиссера Франческо Рози. Уже сама «вторичность», варьирование находок талантливого предшественника — вполне отчетливый знак принадлежности «Наследника» коммерческому кино. ... И сам режиссер не властен этой силе противостоять. Вместо пресловутого кинематографа белых телефонов он предлагает зрителю кинематограф собственных реактивных самолетов, оснащенный приемами интеллектуального кино: блуждающая камера, многозначительные ретроспекции, немногословность диалогов — весь этот холодный и точный профессионализм, режиссерская изощренность подменяют гражданскую страстность автора, без которой нет политического фильма» (Долматовская, 1973: 12-13).

Критически представив на страницах журнала фильм «Взломщики» (*The Burglars / Le Casse*. Франция-Италия, 1971) Анри Вернея (1920-2002) и другие французские фильмы о криминале, журналист Ю. Бочаров писал, что «время благородных сыщиков вроде Шерлока Холмса или Жюль Мегрэ миновало. Теперь детективы все более состязаются с гангстерами в злодеяниях. И симпатии зрителей отдаются чаще всего гангстерам. Я не видел на экране ни одного детектива, который погибал бы со славой при исполнении своего долга. Зато гангстеры неизменно гибнут как герои в неравном бою. Нет смысла разъяснять, каково воспитательное значение таких лент. Даже если предположить, что таким путем изобличается полиция, стоящая на страже интересов буржуазии» (Бочаров, 1972: 15).

«Советский экран» также не обошел вниманием популярную на Западе (в т.ч. во Франции) в 1970-х годах тему изображения сексуальных отношений в кино. Так, кинокритик Л. Погожева сообщала читателям, что во французской картине «Мамаша и потаскуха» (*La tatan et la putain*. Франция, 1973) «на протяжении более чем полутора часов герой не может сделать выбор, с кем ему остаться: с женой или любовницей. Действие фильма происходит главным образом в постели. Фильм содержит социальную критику общества, трактует проблему губительного равнодушия общества к человеку, осуждает мораль, или, вернее, аморализм, господствующий в буржуазной действительности... Но всё же современный человек, по убеждению автора фильма, прежде всего, проявляет интерес к сексу» (Погожева, 1973: 16-17).

Более того, киновед С. Фрейлих (1920-2005) был убежден (на самом деле, ошибочно, так как пример для доказательства этого тезиса был выбран крайне неудачно), что пределом показа секса во французском кино стала сатирическая картина Бертрана Блие «Приготовьте ваши носовые платки» (*Get Your Handkerchiefs Ready / Préparez vos mouchoirs*. Франция-Бельгия, 1978): «Здесь буржуазное искусство переступило пределы, на которые еще недавно не решалось: в сексуальные игры теперь вступают, как действующие лица, дети» (Фрейлих, 1980: 17).

Среди французских комедий, не демонстрировавшихся в советском кинопрокате, журнал выбирал, как правило, работы известных комедиографов. К примеру, хвалил за сатиру комедию Жерара Ури «Мозг» (*Le Cerveau*. Франция-Италия, 1969) (Ревич, 1971).

Довольно доброжелательно писала кинокритик Г. Долматовская о другой известной

комедии Жерара Ури — «Мания величия» (*Delusions of Grandeur / La Folie des grandeurs*. Франция-Италия-Испания-ФРГ, 1971): «Произвольные упражнения на тему «Рюи Блаза» Виктора Гюго свидетельствуют о том, что Ури — комедиограф и Луи де Фюнес обладают богатым арсеналом комических трюков, иногда уже знакомых, потому что и де Фюнес не исчерпаем, да и случалось нам видеть куда более тонкие проявления французского юмора» (Долматовская, 1972: 14).

Работы заметных мастеров выбирались «Советским экраном» и для статей об испанском киноискусстве. Так, кинокритик Л. Погожева (1913-1989) писала о фильме «Анна и волки» (*Ana y los lobos*. Испания, 1973) Карлоса Сауры (1932-2023) (Погожева, 1973: 16-17). Я. Варшавский (1911-2000) — о другом фильме К.Сауры «Нора» (*La Madriguera*. Испания, 1969). И надо отметить, что эта лента вызвала у маститого кинокритика в целом отрицательные эмоции: «Фотореклама у входа настораживает: по телу молодой женщины ползают какие-то отвратительные жучки, паучки; на другом фотокадре — окровавленная физиономия молодого человека. Не фильм ли ужасов? Нет, говорят нам, [«Нора»] — проблемное произведение остро мыслящего художника, отзывающегося на драмы времени. ... Но не надо торопиться резюмировать — в фильме Карлоса Саура все обманчиво. Фильму вряд ли нужны ваши зрительские аналитические способности — он берет несовместимость человеческих существ как извечное проклятие рода людского. Бардем и Берланга размышляли, огорчались, призывали к человечности — их ученик Саура ожесточается. То ли герои фильма, то ли автор придумывают новые и новые истязания для молодых душ, то во сне — как, например, с жучками, — то наяву. ... Время от времени вы вспоминаете: где-то все это уже было, и не раз. Двое людей, живущих неразъединимо вместе, — это ад. Чей мотив? Конечно, Сартра. Молодая женщина навсегда травмирована пережитым в детстве страхом перед католическим судилищем; чей мотив? Каждый подскажет: Феллини! Домашний маскарад с переодеванием для оживления любовной страсти — у кого мы это встречали? Знатоки кино ответят без запинки: у Бунюэля! «Театр для себя» становится слишком жестоким, грозит супругам гибелью... Многие зрители припомнят фильм с Элизабет Тейлор «Кто боится Вирджинии Вульф» (*Who is Affraid of Virginia Woolf?* США, 1966). Фильм Саура тоже сложен из «блоков», только других. ...

Очевидно, немногочисленные поклонники отделяют [«Нору»] от потока обычного кинорепертуара потому, что в фильме, что ни говори, дает себя знать одаренность режиссера и серьезная школа: все-таки он был учеником Бардема и Берланги. И чувствуется где-то, что подоснова драмы — кризис жизненных ценностей. Но где «нерв» художника? Бардем в свое время говорил о Карлосе Сауре и других молодых кинематографистах его поколения: «Мы старались передать им свою душевную боль и гнев, у них все это обернулось только жестокостью». Фильм Карлоса Саура подтвердил эту огорчительную характеристику» (Варшавский, 1969: 14-15).

Как и в кинематографиях иных западных стран, «Советский экран» искал в западногерманском кино фильмы антибуржуазной и антимилиитаристской направленности.

В частности, киновед Е. Громов (1931-2005) считал, что антивоенный фильм Михаэля Ферхефена «О'кей!» (*O.K.* ФРГ, 1970) «при всех своих просчетах — одно из лучших произведений «молодого кино» ФРГ, или, как его еще называют, «немецкой новой волны» (Громов, 1972: 16-17).

Далее Е. Громов отмечал художественные достоинства философско-аналитической драмы П. Фляйшмана «Охотничьи сцены в Нижней Баварии» (*Jagdszenen aus Niederbayern*. ФРГ, 1969) и фильмы-притчи А. Клуге: «Картины эти очень разные и по жанру, и по стилистике, и по идейно-эстетической направленности. Но есть и общее между ними: граничащая с натурализмом откровенность в изображении теневых сторон жизни и преобладание отрицающего, критического начала» (Громов, 1972: 16-17).

Высоко оценил Е. Громов и «Минутную вспышку» (*Strohfeuer*. ФРГ, 1972) Ф. Шлендорфа: «В отличие от авангардистских изысков режиссеров «молодого немецкого кино»..., его фильм поставлен в реалистической манере, в нем нет натурализма. Тема взята довольно актуальная и серьезная — положение женщины в ФРГ. Фильм воочию показывает, что вопреки всем декларациям политических деятелей и разным «секс-революциям», дискриминация женщины в общественной жизни продолжает оставаться

фактом. Мягкая и искренняя игра исполнительницы главной роли..., придает картине особое очарование и тонкость» (Громов, 1973).

К. Разлогов дал высокую оценку и еще одной остросоциальной картине — «Свинцовые времена» (*Die bleierne Zeit*. ФРГ, 1981) Маргарете фон Тротта: «Не принимая терроризма, режиссер и главная героиня — и в этом глубина и историческая точность картины «Свинцовые времена» — понимают, что ощущение безысходности зачастую толкает на путь кровавых акций, которые не достигают желаемых результатов» (Разлогов, 1983: 14-15).

В этом контексте поддержки социально направленных западногерманских фильмов киновед Е. Громов с возмущением писал о фильме «Касайся, дружок» (*Laß jucken, Kumpel!* ФРГ, 1972): «Нынче в моде рабочая тема, и фильм заявлен как «пролетарский» — о рурских горняках. Однако рабочая семья показана в нем как вполне буржуазная по образу мышления и даже по быту общественная ячейка. Пошлость вопиет в каждом кадре. И не только потому, что картина замешана на самой откровенной порнографии. Симптоматичнее другое — этическая позиция автора и его героев. Жена может изменять мужу с кем угодно. Он платит ей той же монетой. Допустимо и нечто вроде «группового брака», недопустимо лишь нарушение внешних приличий, порядка в квартире, благопристойности в одежде и прочее. И это «пролетарский» образ жизни?!» (Громов, 1973).

Однако, о немецких фильмах, подобных ленте «Касайся, дружок», «Советский экран» писал редко. В приоритете были картины первого ряда: «Жестяной барабан» (*The Tin Drum / Die Blechtrommel*. ФРГ-Франция, 1979) Фолькера Шлендорфа, «Каждый за себя и бог против всех» (*The Enigma of Kaspar Hauser / Jeder für sich und Gott gegen alle*. ФРГ, 1974) Вернера Херцога и др.

Так, киновед С. Фрейлих (1920-2005) высоко оценил «Жестяной барабан» (*The Tin Drum / Die Blechtrommel*. ФРГ-Франция, 1979) Фолькера Шлендорфа, отметив, что «фильм поставлен по роману Гюнтера Гросса в традиции экспрессионизма и сатирического гротеска, который всегда прибегает к фантастической ситуации» (Фрейлих, 1980: 17).

А кинокритик М. Черненко (1931-2004) полагал, что в драме «Каждый за себя и бог против всех» (*The Enigma of Kaspar Hauser / Jeder für sich und Gott gegen alle*. ФРГ, 1974) режиссер «пытается прорваться к тайне психологической, философской, общечеловеческой. Ибо сколько раз уж экран пытался убедить зрителя в изначальной человеческой подлости, звериной жестокости. А этот немецкий Маугли двадцатых годов прошлого века, не обремененный пороками цивилизации, оказывается воплощением порядочности, доброты, благорасположения, да такого, что именно оно и становится одной из причин его трагической гибели — полная неспособность к самозащите, невозможность поверить в зло, недоброжелательство, цинизм» (Черненко, 1976: 16-17).

Правда, другим фильмам В. Херцога в «Советском экране» повезло гораздо меньше. Киновед С. Фрейлих писал, что в буржуазном кино «апокалипсическая тема трактуется в декадентском плане. ... духовный кризис буржуазного общества принимается как кризис человеческого рода. Отсюда страх перед концом мира, эстетизация ужаса (в связи с чем на экране в изобилии появляются различного рода чудовища и монстры), в этих картинах преувеличивается значение подсознания и инстинктов (с чем связано чрезмерное внимание к сексу и человеческой патологии). К сожалению, сюда относится и фильм «Носферату» (*Nosferatu: Phantom der Nacht*. Германия-Франция, 1979) (Фрейлих, 1980: 17). Весьма прохладно оценил кинокритик О. Сулькин и другой мистически-визионерский фильм В. Херцога — «Фитцкарральдо» (*Fitzcarraldo*. ФРГ, 1982) (Сулькин, 1983: 16-17).

Обращаясь к творчеству еще одного знаменитого западногерманского режиссера — Р.В. Фассбиндера — кинокритик О. Сулькин писал, что «есть какой-то трагический смысл в том, что промелькнувший кометой по кинонебосклону и ушедший в 36 лет автором 40 (!) картин Райнер Вернер Фассбиндер поставил точку в своем творчестве картиной «Керель» (*Querelle*. ФРГ-Франция, 1982), вобравшей в себя всю противоречивость его дарования, перешедшей все мыслимые границы морали, отразившей глубокий пессимизм, кризисность мировоззрения художника» (Сулькин, 1983: 16-17).

Обоснованно резкое неприятие вызывали у рецензентов «Советского экрана»

попытки авторов некоторых западногерманских фильмов обелить нацистов и исказить события второй мировой войны.

Так, анализируя военную драму «Подводная лодка» (*The Boat / Das Boot*. ФРГ, 1981) Вольфганга Петерсена (1941-2022) кинокритик О. Сулькин обращает внимание, что «Самый дорогостоящий фильм за всю историю западногерманского кино сделан с размахом, изобретательно, технически безупречно. Что же мы видим? Будни экипажа нацистской подлодки. Специфичен ее быт. А уж нравы и подавно. Фашистские пираты оказывается, не любят фюрера, презирают нацистскую форму, игнорируют приветствие «хайль Гитлер». Зато слушают Би-би-си, с наслаждением поют английские и французские песенки, открыто ведут «крамольные» разговоры. Они и слыхом не слыхивали о геноциде, концлагерях и тому подобных «сухопутных» ужасах, творимых «коллегами». Убивают ли они сами? Убивают, но... безмерно страдая и мучаясь комплексом вины. Зрителя стараются убедить, что это «хорошие парни» вызвать к ним сочувствие и восхищение силой духа и выдержкой. Так делается попытка оправдать то, чему не может быть оправдания, так искажается историческая правда, так тщатся реабилитировать нацизм. Далекое не случайно правая печать по обе стороны Атлантики на все лады восхваляет «полезный для НАТО» фильм, явно подстроенный под нынешнюю империалистическую конъюнктуру» (Сулькин, 1983: 16-17).

Журналист М. Борисов обоснованно утверждал, что фильм «Штайнер — железный крест» (*Cross of Iron / Steiner - Das Eiserne Kreuz*. ФРГ-Великобритания, 1977) «показывает фашистских головорезов «великолепной семеркой», а войну в виде спортивной игры с участием опытных профессионалов: если они проигрывают, то это не так уж страшно — счастье, мол, улыбнется в другой раз. ... зритель должен оказаться на стороне Штайнера: он добрый, гуманный, кумир пленного мальчика, убитого жестокими, бездушными варварами русскими» (Борисов, 1977).

С ним был согласен и киновед А. Караганов (1915-2007), отметивший опасную манипулятивную попытку, предпринятую военной драмой «Штайнер — железный крест» (*Cross of Iron / Steiner - Das Eiserne Kreuz*. ФРГ-Великобритания, 1977) с идеализированным образом сержанта гитлеровской армии, воюющего где-то под Новороссийском, эта лента оказалась «в одном ряду с десятками менее заметных и не столь умелых по искусству лент, направляемых подлой и хитрой мыслью о том, что если «очистить» вермахт от «крайностей» эсэсовщины, эта армия мужественных и опытных солдат может хорошо послужить «Западу» в военном противостоянии «Востоку» (Караганов, 1982: 1).

Вслед за М. Борисовым (Борисов, 1977), А. Карагановым (Караганов, 1982: 1) и В. Черненко (Черненко, 1983: 16-17) киновед Л. Мельвиль подчеркивала, что в фильме «Штайнер — Железный крест» (*Cross of Iron / Steiner - Das Eiserne Kreuz*. ФРГ-Великобритания, 1977) «лживо романтизированы немецкие захватчики, воюющие на русском фронте. В режиссерской трактовке они — «просто люди», волею неподвластного им рока заброшенные в тяжкие условия, одинаковые для всех сторон: и агрессоров, и защитников своей родины. Совершенно ясно, что подобное «экзистенциалистское» уравнивание политических и нравственных противоположностей не проясняет подлинного смысла событий второй мировой войны, а до предела затуманивает». А в фильме «Подводная лодка» (*The Boat / Das Boot*. ФРГ, 1981) В. Петерсен «пытается представить ужасы войны глазами рядовых немцев, которые, не задумываясь, «выполняли приказы», отданные «сверху»... Изображая муки и ужасы, через которые проходят рядовые подводники, В. Петерсен пытается вызвать к ним сочувствие и симпатию. Замысел коварный: ведь таким образом зрителя пытаются отвлечь от вопроса — ради чего они выполняют приказы? Их совесть не отягощена, ни у одного из них не просыпается чувство вины и ответственности за содеянное» (Мельвиль, 1985: 20).

Вывод Л. Мельвиль актуален и сегодня: в ряде западных фильмов события второй мировой войны «искажаются в угоду умозрительным схемам и реакционным концепциям, выгодным тем кругам на Западе, которые стремятся извратить уроки борьбы с фашизмом, оправдать, а подчас и реабилитировать замыслы реваншистов» (Мельвиль, 1985: 20).

Представляя на своих страницах шведскую кинематографию, редакция журнала обращалась к творчеству почти недоступного массовой советской аудитории режиссера

Ингмара Бергмана (1918-2007).

Журналист А. Думов с сожалением писал следующее: «Когда я смотрел «Прикосновение» (*The Touch / Beröringen*. Швеция-США, 1971), в памяти еще было живо впечатление от предыдущей картины Бергмана «Стыд» (*Shame / Skammen*. Швеция, 1968), яркого произведения, в котором вскрыто разрушительное воздействие войны на человеческие души. Новая лента Бергмана на этом фоне представляется дешевой коммерческой поделкой, зигзагом в творчестве» (Думов, 1972: 12-13).

А кинокритик Л. Погожева осталась недовольной пессимизмом еще одной психологической драмы великого шведского режиссера — «Крики и шепоты» (*Cries and Whispers / Viskningar och rop*. Швеция, 1972) (Погожева, 1973: 16-17).

Правда, камерная драма И. Бергмана «После репетиции» (*After the Rehearsal / Efter repetitionen*. Швеция, 1984) получила в «Советском экране» более высокую оценку (Бауман, 1985: 16-17).

Отмечалось также, что в Швеции «большим и вполне заслуженным успехом» пользуется «Любовная история» (*A Swedish Love Story / En Kärlekshistoria*. Швеция, 1970) Роя Андерссона: «Режиссер, несколько лет работавший учителем, отлично знает среду подростков, о которой рассказывает. Этот фильм не только о подрастающем поколении, но и о самой Швеции наших дней, о буднях простых людей. Р. Андерссон, по общему мнению, отличается ярким талантом. Ему предсказывают блестящее будущее» (Думов, 1972: 12-13).

Как и прежде, «Советский экран» пытался убедить своих читателей, что самое «интересное явление в шведском кинематографе — социальные работы молодых художников... Будучи честными перед своей совестью, они смотрят на искусство как на оружие в борьбе за переустройство общества на прогрессивных началах. Каждый из них, в меру своего понимания и мастерства, раскрывает зрителям глаза на капиталистическую действительность, на мир социальной несправедливости» (Думов, 1972: 12-13).

Журналист А. Думов полагал, что «лучшее из этих произведений — «Черта»... Небольшое шведское селение, цветущее лето, радостные лица. Неожиданно неподалеку разбивается иностранный самолет с бактериологическим оружием на борту. Начинается эпидемия. Власти с ней не борются. Лишь отдается приказ никого не впускать в зараженный район и не выпускать из него. Фильм обвиняет капитализм, как строй, при котором простой человек становится пешкой в руках политиков и военных» (Думов, 1972: 12-13).

Еще одна лента в этом ряду, — продолжал А. Думов, фильм «Товарищи, противник хорошо организован». Она документальная, повествует о двухмесячной забастовке горняков на шведском Севере, одной из крупнейших в стране за послевоенные годы. К обработке отснятого материала были привлечены члены забастовочного комитета. Это принесло немалую пользу, ибо помогло сосредоточить внимание на главном. Пожалуй, не со всеми оценками авторов можно согласиться. Но фильм, несомненно, способствует активизации борьбы трудящихся за социальный прогресс» (Думов, 1972: 12-13).

Однако, шведский кинематограф — это не только философские фильмы Ингмара Бергмана и ленты о рабочем классе и «Советский экран» выполнял свое обязательство перед обществом обличать шведские фильмы, в той или иной степени отражавшие тенденции сексуальной революции. В частности, отмечалось, что режиссер В. Шёман шокировал публику диалогией «Я любопытна» (*Jag är nyfiken*. Швеция, 1967-1968), и, может быть, впервые в истории кинематографа, нашпиговал их сценами половых актов, чем вызвал бурю дискуссий в западном киномире. Дабы избавить ленту от цензурных запретов, он оснастил ее «параллельной» линией — поисками героями социальной справедливости. Шёман, казалось, нашел золотую жилу. Но она быстро иссякла. Кинобизнес занялся поисками новой жилы. И нашел ее в форме «научно-популярных» фильмов... Суть их — в демонстрации на экране половых актов вперемежку с рассуждениями сексологов о половых проблемах» (Думов, 1972: 12-13).

- статьи о международных кинофестивалях и неделях зарубежного кино в СССР

В статьях в «Советском экране» о международных кинофестивалях, текущего репертуара западных национальных кинематографий и неделях зарубежного кинематографа в СССР по-прежнему можно наблюдать четкое разделение западного

кино на «прогрессивное» и «буржуазное».

Чаще всего «Советский экран» писал о состоянии дел в итальянском кино и Венецианском кинофестивале.

В частности, кинокритик Г. Богемский напоминал, что «кино Италии хорошо знакомо нашему зрителю. Оно некогда породило неореализм — выдающееся художественное явление во всем мировом кинематографе, возникшее, как не устают с благодарностью повторять сами итальянцы, под благотворным воздействием нашего кино — фильмов и теоретических работ С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко и других советских мастеров. Оно и сегодня остается в Италии передовым краем повседневной борьбы за национальную и демократическую культуру против экспансии американского капитала и идеологии.

Правда, сегодня в этой борьбе перевес пока что — во всяком случае, количественный — на стороне так называемой коммерческой кинопродукции. Коммерциализация итальянского кино идет об руку с его американизацией. Прибрав к рукам значительную часть кинопроизводства, американский капитал захватывает кинопрокат, а теперь и сеть кинотеатров. ... Если проанализировать итальянскую кинопродукцию за последние год-два, то видишь, что добрых 90 процентов составляют ленты, представляющие собой товар массового потребления в западном смысле слова, товар, сделанный умело, в красивой упаковке, но от этого не менее гнилой, если не ядовитый. Подавляющее большинство — фильмы о бандитах. Это не значит, что эротика и просто порнография сдала свои позиции на итальянском экране, но ее теснят жестокость, насилие, грабеж и убийство. При всей своей художественной непритязательности именно эти «коммерческие» или «развлекательные» фильмы, обрушиваясь сотнями названий на зрителя, фактически и формируют его вкусы, вернее, уродуют их: притупляют в человеке чувство справедливости и гуманности, приучают хладнокровно взирать на преступления» (Богемский, 1971: 13-14).

При этом «в итальянском «обществе потребления» процесс коммерциализации кинематографа зашел так далеко, что даже некоторые фильмы, казалось бы, протестующие против буржуазности, сразу становятся объектом купли-продажи, предметом спекуляции. Вслед за предвосхитившим «кино протеста» фильмом Марко Беллоккио «Кулаки в кармане» (*I Pugni in tasca*. Италия, 1965)... вышли десятки лент молодых режиссеров — с перепевами мотивов этого «бунтарского» фильма. Однако крайняя «левизна» сопутствует в них спекуляции на моде, псевдопротест прикрывает изощренный эротизм и жестокость почище, чем в коммерческих лентах» (Богемский, 1971: 13-14).

С другой стороны, как отмечал Г. Богемский, «главной темой передового кино Италии была и остается антифашистская и антивоенная тема. ... Это очень разные фильмы, но все они проникнуты решительным осуждением фашизма и звучат напоминанием о его злодеяниях. Однако прогрессивные итальянские кинематографисты ныне подходят к антифашистской и антивоенной теме еще шире: фашизм вчера — это неокOLONиализм и американский империализм сегодня — вот мысль, пронизывающая некоторые новые фильмы» (Богемский, 1971: 13-14).

В качестве примеров далее приводились фильмы Валерио Дзурлини «Сидящий по правую руку» (*Seated at His Right / Seduto alla sua destra*. Италия, 1968) — «страстное антиколониалистское произведение, навеянное подвигом Патриса Лумумбы», «Битва за Алжир» (*La Battaglia di Algeri*. Италия-Алжир, 1965) и «Кемайда» (*Burn! / Queimada!* Италия-Франция-Колумбия, 1969) Джилло Понтекорво (1919-2006).

Вместе с тем Г. Богемский признавал, что не все так просто и благополучно в сфере прогрессивного, антибуржуазного, антифашистского, антиколониалистского кинематографа: «некоторые фильмы носят анархический, левацкий характер, в некоторых наряду с экстремистскими мотивами звучат и ревизионистско-капитулянтские» (Богемский, 1971: 13-14).

Корреспондент ТАСС в Великобритании В. Василец на страницах «Советского экрана» сетовал: «Кинодельцы уверены: секс и насилие — вот что удерживает зрителей в зале. Противоположное сейчас доказать почти невозможно, потому что иные фильмы в Лондоне найти не так уж легко. В самом деле, в прошлом году из 436 фильмов, демонстрировавшихся в кинотеатрах Вест-энда, только восемь не содержали откровенных

сцен насилия и секса, и их могли смотреть дети. Вот несколько названий фильмов, которые идут сейчас на лондонском экране. ... Львиная доля проката — это насилие, секс, антисоветская пропаганда. ... Кампания шпиономании, недавно прокатившаяся по Англии грязной волной, находит продолжение в бесконечных телевизионных сериях, газетных «утках», киноподелках. Советские люди чаще всего представлены в них оглушенными, коварными, нищими духом. Субсидирующих подобные «произведения» не интересует искусство. Они стряпают их, подстегиваемые грозным шумом демонстраций английских безработных, приведенных в отчаяние пенсионеров, которые не в состоянии прожить на мизерные подачки, студенческих союзов, чьи права затаптывает консервативное правительство. Они отводят глаза публике, подсовывая ей вместо глубоких социальных причин мнимую причину извне «красную опасность» (Василец, 1972: 18).

Кинокритик Р. Соболев создавал аналогичную панораму американского кинематографа, утверждая, что в США, «как и всегда в прошлом, лишь отдельные картины действительно глубоко и достоверно отражают жизненную реальность. Основную же массу тех примерно 340 фильмов, которые сейчас ежегодно снимаются в США, составляет продукция чисто коммерческая. Большое место занимают картины, которые раньше делили на «гангстерские», «детективные», «полицейские» и т.п., а ныне все чаще называют «фильмами о преступлениях» (Соболев, 1974: 16-17).

Р. Соболев резко отрицательно высказывался по поводу голливудских «фильмов ужасов»: «Хотя вампиры, оборотни, разного рода монстры по-прежнему густо населяют экран, на первое место сегодня выходит сам властитель преисподней — Сатана. Здесь начало положил Р. Полянский, сняв еще в 1968 году «Ребенка Розмари» (*Rosemary's Baby*. США, 1968) — жутковатую историю о том, как в мир вместо мессии пришел антимессия — сын американки и дьявола. За минувшие семь лет подобных фильмов появилось много. Самый нашумевший из них — «Изгоняющий дьявола» (*The Exorcist*. США, 1973) У. Фридкина» (Соболев, 1974: 16-17).

А далее кинокритик напомнил читателям, что «особую и значительную часть современной американской кинопродукции составляют картины, которые критики стали называть «ретро»... Они появились довольно давно — уже знаменитая гангстерская баллада «Бонни и Клайд» (*Bonnie and Clyde*. США, 1967) А. Пенна не только показывала ужасы великой депрессии начала 30-х годов, но в определенной мере и романтизировала то время. Однако подлинный расцвет «ретрокино» наступил в 70-х годах. ... Нужно согласиться, что в принципе обращение к истории ничего плохого не имеет — история часто помогает понять настоящее, избежать ошибок. Думается, однако, что по большей части ретро — это кино иллюзий, столь привычных Голливуду, фабрике грез» (Соболев, 1974: 16-17).

Что касается еще одной англоязычной страны — Австралии, то на страницах «Советского экрана» подчеркивалось, что «все киностудии страны, все ее кинотеатры перешли в загребущие лапы американских и отчасти английских кинокомпаний и полностью контролируются ими. В Австралию ежегодно ввозится более 400 художественных фильмов, преимущественно из США. Поток коммерческих лент иностранного производства, пропагандирующих насилие, жестокость, алчность, скотское отношение к женщине, откровенную порнографию, заполнил экраны буквально всех кинотеатров. Но куда пойдешь и кому скажешь, если в австралийском кинематографе наступили колониальные времена, если «просвещение» населения целиком передано иностранным кинокомпаниям? ... К тому же австралийские продюсеры вообще не решаются вкладывать сколько-нибудь значительные средства в национальные фильмы, справедливо опасаясь, что они не смогут тягаться с голливудскими боевиками, стоящими миллионы» (Романов, 1971: 12-13).

По мнению корреспондента ТАСС Р. Серебренникова, французский кинематограф также переживал в 1970-х «сложный период творческих трудностей и острых социальных противоречий. ... Катастрофически сокращается общее число кинотеатров. ... Происходит непрерывный рост цен на билеты в кино» (Серебренников, 1973: 14-15). А далее в статье выражалось сожаление, что прогрессивные французские фильмы, рассказывающие о рабочих и крестьянах... испытывают во Франции трудности с выходом в массовый кинопрокат. И всё это «происходит в момент, когда французское кино переживает острый

недостаток идей, когда экраны забиты ординарной продукцией, когда слишком мало тем, имеющих общественное и социальное звучание» (Серебренников, 1973: 14-15).

По мнению «Советского экрана» в 1970-х киноиндустрия Швеции переживала кризис: «В середине 50-х годов в стране было зарегистрировано до 72 миллионов кинопосещений в год, а в 1970 году продано всего 28 миллионов билетов, то есть в среднем по 3,5 билета на каждого из восьми миллионов жителей. Особенно снизилась посещаемость шведских фильмов. ... Немаловажную роль в процессе отречения масс от киноискусства сыграло низкое художественное качество большинства лент. Кинематограф мог эффективно бороться за сохранение своей аудитории, развивая ее художественные вкусы и предлагая ей большое искусство. Однако бизнесменам легче «делать деньги» на киносуррогате, нежели на добротных фильмах. ... И шведское коммерческое кино чаще всего идет проторенным путем производства чисто развлекательных лент. Все эти поделки в обязательном порядке «приперчиваются» постельными сценами в концентрации, отвечающей вкусам их создателей. ... Сегодня на шведском киноэкране доминирует американская, французская, английская, итальянская и прочая западная кинопродукция, в основном низкопробная, развлекательная» (Думов, 1972: 12-13).

Аналогично была представлена на страницах «Советского экрана» и норвежская кинематография. В частности, сообщалось, что почти в половине всех фильмов, которые вышли в Норвегии в массовый прокат, прославлялось насилие: «в 190 фильмах происходили убийства, причем в 51 фильме жертвами убийц были женщины, а ведь в «эту статистику не включен «дозволенный», не противоречащий «моральным устоям» общества сексуализм!» (Весенберг, 1969: 12).

Тревожная картина состояния кинопроката в ФРГ и Западном Берлине возникала и в статье киноведа Е. Громова (1931-2005): «Большинство картин, идущих на западноберлинском экране, — стереотипные изделия буржуазной массовой культуры. В них на все лады варьируются темы насилия и секса» (Громов, 1973).

Но зато, когда «в рамках фестиваля «Рабочие в немецком кино», состоявшегося в Западном Берлине... на экране вспыхнули титры фильмов, посвященных современной классовой борьбе, критики заговорили о «втором дыхании» [западногерманского] пролетарского кинематографа... Внимание зрителей и печати привлек ряд лент, рождением своим обязанных общей активизации политической жизни, массовым выступлениям рабочих, возмущению молодежи против социальной несправедливости, неравенства женщины» (Чудов, 1974: 16). Правда, далее в этой статье критиковался телефильм Р.В. Фассибиндера «8 часов — не весь день» (Acht Stunden sind kein Tag. ФРГ, 1973), где «сознание необходимости классовой борьбы несколько притушается и даже сменяется соглашательством. Сказываются субъективные представления талантливого художника о классовой борьбе и других проблемах капитализма» (Чудов, 1974: 16).

Кинокритик А. Новогрудский (1911-1996) порадовался, что на кинофестивале в Оберхаузене «бурю страстей вызвал конкурсный фильм западногерманского режиссера Акселя Энгстфельда «Праздничный вечер» (Feier-Abend. ФРГ, 1983), отмеченный премией жюри. ... Все пространство документального кадра заполняют полицейские в касках. Восемь тысяч хранителей порядка на улицах Бонна. Кого они охраняют? Оказывается, в этот вечер бундесвер празднует свое 25-летие. Связанные с этим парадные шествия с факелами, так напоминающие марши гитлеровской военщины, вызывают возмущение многих рядовых жителей города» (Новогрудский, 1983: 18-19).

Посетив очередной Западноберлинский кинофестиваль, главный редактор «Советского экрана» Д. Орлов с удовольствием сообщил читателям журнала, что «правы и те западногерманские режиссеры и продюсеры, которые в ходе фестиваля выступили с совместным заявлением, выражая возмущение некомпетентностью руководства кинофорума, допустившего к конкурсу столь беспомощные ленты. Они сообщали также, что впредь не будут участвовать в фестивале, если в будущем положение не изменится» (Орлов, 1981 16-17).

Однако далее Д. Орлов отметил, что «одним лишь отсутствием компетентности нельзя объяснить суть проблемы. Точнее было бы говорить о предвзятости, о тенденциозности, об определенной, недвусмысленной позиции тех, кто ведет фестиваль, направляет его курс — гласно и негласно. Недаром у одного из «некомпетентных»

руководителей вырвалось признание, что Западноберлинский фестиваль проводится на американские деньги. В контексте такого высказывания становится особенно ясной и история с показом на фестивале два года назад клеветнического американского фильма «Охотник на оленей» (*The Deer Hunter*. США-Великобритания, 1978) (Орлов, 1981: 16-17).

В конкурсную программу Каннского кинофестиваля 1983 года были включены такие значительные фильмы, как «Ностальгия» (*Nostalghia*. Италия-СССР, 1983) Андрея Тарковского (1932-1986), «Деньги» (*L'Argent*. Франция-Швейцария, 1983) Робера Брессона (1901-1999), «Легенда о Нараяме» (Япония, 1983) Сёхэя Имамуры (1926-2006). Тем не менее, в репортаже об этом фестивале ключевой была стандартная для такого рода материалов фраза: «Окидывая единым взглядом длинную череду просмотренных в Канне фильмов, приходишь к печальному выводу: программа его явно оставила без внимания главные, животрепещущие проблемы времени, те, что волнуют людей планеты: проблемы мира и безопасности, сохранения жизни на Земле, утверждения социальной справедливости» (Шулюкин, 1983).

- *короткие информационные материалы о событиях в западном кино (от нейтральных информационных сообщений до заметок в духе «желтой» прессы).*

В 1970-х – первой половине 1980-х «Советский экран» из номера в номер публиковал на своих страницах короткие сообщения о съемках и выходе на мировой экран зарубежных фильмов.

Очень редко, но среди этих информационных сообщений проскальзывали и те, которые принято относить к разряду «желтых».

В частности, в 1972 году «Советский экран» напечатал заметку о том, как француз Жан-Клод Даг стал первым в мире режиссером-грабителем: он «был арестован парижской полицией по обвинению в семи ограблениях банков. И хотя Жан-Клод мотивировал свою деятельность тем, что ему были необходимы средства для постановки грандиозного гангстерского боевика, суд приговорил кинематографиста-грабителя к многолетнему тюремному заключению» (Ради..., 1972: 16).

Аналогичный материал из разряда «их нравы» был посвящен актеру Хуану Антонио Валделомару Гонзалесу (1958-1992): сначала он сыграл центральную роль главаря банды в картине Карлоса Сауры «Быстрее! Быстрее!» (*Deprisa, deprisa*. Испания, 1981), получившей главный приз на кинофестивале в Западном Берлине, а потом вместе с напарником был арестован полицией после реального ограбления банка (Кудрин, 1981: 18).

В 1975 году кинокритик Г. Богемский довольно подробно рассказал читателям журнала, о том, как у Феллини украли киноленту с ключевыми эпизодами еще не вышедшего на экраны «Казановы» (*Casanova*. Италия-США, 1976) (Богемский, 1975: 17).

В 1982 году была опубликована заметка о том, что «жители «самого демократического в мире государства» были шокированы сообщением о том, что Монро не покончила жизнь самоубийством, а стала жертвой запланированного убийства, совершенного агентами Центрального разведывательного управления США. ... В тяжелой атмосфере буржуазной идеологии в обществе, где прагматизм и воинствующая бездуховность давно стали орудием в деле оболванивания людей, перемалывания и развращения душ, где разочарование, пессимизм, отчаяние – основной мотив и реальной жизни и жизни искусства, порожденного этой реальностью, трагическая история актрисы приобретает поистине символическое звучание» (Бирюков, 1982: 17).

А на страницах журнала 1984 года «Советский экран» описал подробности скандала, связанного с тем, что над голливудским режиссером Джоном Лэндисом нависла угроза получить тюремный срок из-за того, что на съемочной площадке фильма «Сумеречная зона» (*Twilight Zone: The Movie*. США, 1983) погибли актер Вик Морроу и двое снимавшихся в фильме детей шести и семи лет» (Леонидов, 1984: 20).

Выводы. На основе контент-анализа (в контексте исторической, социокультурной и политической ситуации) текстов, опубликованных в «застойный» период журнала «Советский экран» (1969-1985), материалы по тематике западного кинематографа на этом этапе можно разделить на следующие жанры:

- идеологизированные статьи, акцентирующие критику буржуазного кинематографа и его вредного влияния на аудиторию;

- статьи по истории западного кино (с гораздо меньшей степенью идеологизации);
- биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров (как правило, с позитивными оценками);
- интервью с западными кинематографистами (как правило, с гостями Московского кинофестиваля, приоритет при этом отдавался кинематографистам с «прогрессивными взглядами», позитивно относящимся к СССР);
- рецензии на западные фильмы (положительные относительно большей части репертуара советского кинопроката и нередко отрицательные относительно тех лент, которые считались идеологически вредными);
- статьи о международных кинофестивалях и неделях зарубежного кино в СССР и обзоры текущего репертуара западных национальных кинематографий (в такого рода материалах критика буржуазного кинематографа сочеталась с позитивной оценкой идеологически приемлемых для СССР произведений и тенденций);
- короткие информационные материалы о событиях в западном кино (от нейтральных информационных сообщений до заметок в духе «желтой» прессы).

Западный кинематограф на страницах журнала «Советский экран» 1986-1991 годов

В этой главе мы остановимся на анализе материалов о зарубежном кино, опубликованном в журнале «Советский экран» с 1986 по 1991 год, когда его главными редакторами были: Д.К. Орлов (1935-2021); Ю.С. Рыбаков (1931-2006) и В.П. Демин (1937-1993).

В таблице 9 представлены статистические данные, отражающие изменения (с 1986 по 1991 год) организаций, печатным органом которой был журнал, его тиража, периодичности. Указаны фамилии редакторов журнала и временные отрезки их руководящей работы в издании.

Таб. 9. Журнал «Советский экран» (1986-1991): статистические данные

Год выпуска журнала	Организации, печатным органом которых был журнал	Тираж журнала (в млн. экз.)	Периодичность журнала (номеров в год)	Редактор журнала
1986	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	1,7	24	Д.К. Орлов №№1-23 Ю.С. Рыбаков № 24
1987	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	1,7	24	Ю.С. Рыбаков
1988	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	1,7	24	Ю.С. Рыбаков
1989	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	0,9 - 1,0	18	Ю.С. Рыбаков
1990	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	1,0	18	Ю.С. Рыбаков №№ 1-3 Редколлегия (№№4-8) В.П. Демин (№№ 9-18)
1991	Союз кинематографистов СССР и Госкино СССР (№№ 1-17) Издательство «Правда» и коллектив редакции журнала «Экран» (№ 18)	0,4 - 0,7	18	В.П. Демин

* Под названием «Экран» журнал выходил только в 1991 году

Авторами текстов о западном кино в «Советском экране» в большинстве случаев были известные киноведы, кинокритики, некоторые из которых занимали ведущие позиции в редакциях журналов и газет того периода:

Таб. 10. Основные авторы публикаций журнала «Советский экран» (1986–1991) по тематике западного кинематографа

№	Фамилии киноведов, кинокритиков, наиболее часто публиковавших в журнале «Советский экран» статьи по тематике западного кинематографа	Число статей, опубликованных этими киноведами, кинокритиками в журнале «Советский экран» по тематике западного кинематографа
1	Кудрявцев С.В.	16
2	Брагинский А.В. (1920-2016)	10
3	Плахов А.С.	10
4	Тирдатова Е.И.	10
5	Дмитриев В.Ю. (1940-2013)	9

6	Сулькин О.М.	8
7	Андреев Ф.И. (1933-1998)	7
8	Лаврентьев С.А.	7
9	Осипов А.А. (? – 1991)	7
10	Михалкович В.И. (1937-2006)	6

1. *С.В. Кудрявцев (род. 1956)* – кинокритик, киновед, режиссер. Окончил киноведческий факультет ВГИКа (1978). Член Союза кинематографистов России. Преподавал во ВГИКе (1994-1998), на Высших курсах сценаристов и режиссёров (2006-2013), в Институте современного искусства (2008-2010; 2015-2018). Публиковался в журналах «Советский экран», «Искусство кино», «Видеодайджест», «Культурно-просветительная работа», «Видео-Асс», в газете «Коммерсантъ-daily», «Экран и сцена» и др. Автор книг и справочников: 500 фильмов. М., 1991; +500. М., 1994; Последние 500. М., 1996; Своё кино. М., 1998; 3500. М., 2008; Почти сорок четыре тысячи. М., 2015-2017. В 2021 году состоялась премьера его первого игрового «артхаусного» фильма «...и будет дочь». Лауреат премий Гильдии киноведов и кинокритиков России.

2. *А.В. Брагинский (1920-2016)* – кинокритик, киновед, переводчик. Окончил Московский педагогический институт иностранных языков (1941). Был членом КПСС, Союза кинематографистов СССР и России. Автор многих статей и книг по теме кино Франции. Публиковался в журналах «Советский экран», «Искусство кино» и др. Автор книг: Ле Шануа. М., 1972; Кристиан-Жак. М., 1981; Жан-Поль Бельмондо. В кино и в жизни. М., 1997; Жерар Депардьё. Украденные письма. Ростов-на-Дону, 1998; Ален Делон. В любви и жизни. Ростов-на-Дону, 1999; Катрин Денёв. М., 2000 и др. Лауреат Премии Гильдии киноведов и кинокритиков России в категории «Литература о кино» (за серию книг о мастерах кино Франции) (1999).

3. *А.С. Плахов (род. 1950)* – кинокритик, киновед, кандидат искусствоведения (1982). Выпускник механико-математического факультета Львовского университета (1972) и киноведческого факультета ВГИКа (1978). Член Союза кинематографистов СССР и России. Заслуженный работник культуры Российской Федерации (2014). Был членом КПСС (с 1980 года), президентом ФИПРЕССИ (2005–2010). Работал в отделе культуры газеты «Правда» (1977-1988), преподавал во ВГИКе. Обозреватель в газете «Коммерсантъ». Публиковался в журналах «Советский экран», «Экран», «Искусство кино», «Сеанс», Sight & Sound и др. Автор книг: Борьба идей в современном западном кинематографе. М., 1984; Западный экран: разрушение личности. М., 1985; Катрин Денёв (три издания: 1989; 2005; 2008); Всего 33. Звёзды мировой кинорежиссуры. Винница, 1999; Всего 33. Звёзды крупным планом. Винница, 2004; Аки Каурисмяки. Последний романтик. М., 2006; Режиссёры настоящего. СПб., 2008; Режиссёры будущего. СПб., 2009; Кино на грани нервного срыва. СПб., 2014; Озон. СПб., 2018; Кино за гранью. СПб., 2019; Висконти. История и миф. Красота и смерть. СПб., 2022 и др. Лауреат Премий Гильдии киноведов и кинокритиков России, Почетной грамоты Президента России (2014), приза «Ника» «За вклад в кинематографические науки, критику и образование» (2017), Премии Правительства Российской Федерации в области средств массовой информации за многолетнюю успешную работу в сфере журналистики о культуре и искусстве (2019).

4. *Е.И. Турдатова (род. 1951)* – кинокритик, киновед, режиссер, сценарист и продюсер. Окончила Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных (1972) и киноведческий факультет ВГИКа (1985). Член Союза кинематографистов России, вице-президент Гильдии киноведов и кинокритиков России. Преподают во ВГИКе, на Высших курсах сценаристов и режиссёров и других московских вузах. Публиковалась в журналах «Советский экран», «Экран», «Искусство кино», «Мнения» и др., в газетах «Экран и сцена», «Культура», «Собеседник», «Независимая газета», «Литературная газета», «Русский курьер», «Известия», «Новые известия», «Московский комсомолец», «Вечерняя Москва», «Российская газета», «Парламентская газета», «СК-новости» и др. В 1990 году написала (совместно с П. Черняевым) сценарий документального фильма «Ваш «уходящий объект» Леонид Оболенский». В XXI веке стала осваивать профессию продюсера и режиссера документальных и игровых фильмов. Автор книг: Генри Фонда. М., 1989; Пёстрая лента. М., 2020 и др. Лауреат Премии Гильдии киноведов и кинокритиков России.

5. *В.Ю. Дмитриев (1940-2013)* — кинокритик, киновед, ученый-архивист. Выпускник киноведческого факультета ВГИКа (1962). Заслуженный работник культуры Российской Федерации (1998). Был членом КПСС (с 1974 года) и Союза кинематографистов СССР и России. После окончания ВГИКа работал в Госфильмофонде (отдел научной обработки иностранного фонда), с 1996 года был зам. генерального директора Госфильмофонда России. Создал и стал художественным руководителем фестиваля архивного кино «Белые Столбы». Публиковался в журналах «Советский экран», «Экран», «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Сеанс» и др., в газетах: «Независимая газета», «Культура» и др. Автор книг (совместно с В. Михалковичем): Александр Форд (1968, монография не была опубликована из-за эмиграции А. Форда на Запад); Анатомия мифа: Брижитт Бардо. М., 1975. Снимался в фильмах «Скорбное бесчувствие» (1983) и «Долой коммерцию на любовном фронте» (1988). Соавтор сценариев документальных фильмов «Земля обетованная. Возвращение» (2000), «Цветы времен оккупации» (2003), «Большие каникулы 30-х», «Сороковые» (2004) и др. Лауреат Государственной премии Российской Федерации в области литературы и искусства (2007) и приза «Ника» «За вклад в кинематографические науки, критику и образование» (2013).

6. *О.М. Сулькин* — кинокритик, журналист. Окончил МГУ. Член Союза кинематографистов СССР и России. Работал зав. отделом зарубежного кино в журнале «Советский экран» (1981-1987), главным редактором журнала «Советский фильм». Соавтор проекта киноэнциклопедии «Видеогид». С 1995 года живет и работает в США. Читал лекции в ООН, в ряде университетов США. Был кинообозревателем и репортером газеты «Новое русское слово», в настоящее время — корреспондент Русской службы «Голоса Америки». Публиковался в журналах «Советский экран», «Искусство кино», «Итоги», «Новый Свет» и др., в газетах: «Ведомости», «Российская газета», «Вечерний Нью-Йорк» и др. Автор книг: Наталья Андрейченко. М., 1984; Юрий Озеров. М., 1986 (в соавторстве с Н. Суменовым); Олег Янковский. М., 1987.

7. *Ф.И. Андреев (1933-1998)* — кинокритик, журналист. Был членом Союза кинематографистов СССР. Работал зам. главного редактора журнала «Советский экран» (1980-1990). С 1990 года по 1998 год жил и работал в США, где, в частности, был исполнительным директором Ассоциации управления районом Брайтон-Бич (Нью-Йорк). Публиковался в журналах «Советский экран», «Крокодил», в газетах «Советская культура», «Советское кино» и др. Автор книг: Иван Переверзев. М., 1982; Олег Табаков. М., 1983.

8. *С.А. Лаврентьев (род. 1954)* — кинокритик, киновед. Учился на актерском факультете Свердловского театрального училища. Окончил киноведческий факультет ВГИКа (1982). Служил в Нижнетагильском драматическом театре им. Мамина Сибиряка (1975-1977), работал научным сотрудником кинотеатра «Иллюзион» Госфильмофонда СССР, научным сотрудником ВНИИКа, редактором-консультантом телеканала «Останкино», редактором-консультантом службы кинопоказа телеканала «ТВ-6», директором кинопрограмм ряда кинофестивалей. Преподавал в Московском университете «Синергия», Московском институте телевидения и радиовещания «Останкино». Снимался в фильмах: «Бумажные глаза Пришвина» (1989), «Киногласность» (1991), «Концерт для крысы» (1995), «Специалист» (2009), «Жар-птица» (2021). Публиковался в журналах «Искусство кино», «Советский экран», «Сеанс», в газетах: «Экран и сцена», «Литературная газета», «Независимая газета», «Московский комсомолец» и др. Автор книг: Игорь Масленников: Творческий портрет. М., 1988; Клинт Иствуд. Яростный и прекрасный. Винница, 2001; Красный вестерн. М., 2009; Режиссеры «Мосфильма». М., 2021.

9. *Осипов А.А. (? – 1991)* — кинокритик. Публиковался в журнале «Советский экран» / «Экран». Автор книги: Актеры французского кино. М., 1991. Погиб в 1991 году.

10. *В.И. Михалкович (1937-2006)* — кинокритик, киновед. Окончил Белорусский государственный университет (1959) и киноведческий факультет ВГИКа (1968). Доктор философских наук (1997), профессор. Член Союза кинематографистов СССР и России. Работал научным сотрудником Госфильмофонда (1963–1966), зав. кабинетом зарубежного кино во ВГИКЕ (1966–1968), ст. редактором иностранного отдела в журнале «Искусство кино» (1968–1970), научным сотрудником Института истории искусств (1970–1974), научным сотрудником НИИ истории и теории кино (1974–1977), ст. научным

сотрудником Государственного Института искусствознания (1977–2006), профессором ВГИКа (1986–2006) и Государственного университета управления (2000–2006). Публиковался в научных сборниках, в журналах «Советский экран», «Экран», «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Литературное обозрение», «Советское фото» и др., в газетах «Известия», «Культура», «Неделя», «Независимая газета», «Русский телеграф», «Советское кино», «Труд» и др. Автор книг: Александр Форд (1968, совместно с В. Дмитриевым, книга не была опубликована из-за эмиграции А. Форда на Запад); Анатомия мифа: Брижитт Бардо. М., 1975 (совместно с В. Дмитриевым); Встречи с Х музой. М., 1981 (совместно с В. Деминым, И. Вайсфельдом и Р. Соболевым); Барбара Брыльская. М., 1984; Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М., 1986; Поэтика фотографии. М., 1989 (совместно с В. Стигнеевым); Избранные российские киносны. М., 2006. Лауреат премии Гильдии киноведов и кинокритиков России.

Статьи журнала «Советский экран» в первые четыре месяца 1986 года практически ничем не отличались по тематике и манере подачи материала от публикаций 1983-1985 годов. Это не удивительно, так как активные «перестроечные» процессы в советском кинематографе начались в мае 1986, когда состоялся памятный V съезд кинематографистов СССР (13-15 мая 1986), делегатами которого были избраны многие ключевые фигуры. На этом съезде и последующем заседании нового секретариата Союза кинематографистов СССР (оно состоялось 29 мая 1986) содержание журнала «Советский экран» и деятельность его главного редактора Д.К. Орлова (1935-2021) были подвергнуты резкой критике.

Понимая, что рискует потерять занимаемую им должность, Д.К. Орлов предпринял попытку сохранить ее, подчеркнув в редакционной статье номера 18, сданного в набор 1 августа 1986 года, что в редакции «с особым вниманием изучаются критические замечания в адрес нашего издания», так как «на V Всесоюзном съезде кинематографистов в полный голос, честно и бескомпромиссно говорилось о необходимости кардинальных перемен и в кинопроизводстве, и в системе проката фильмов, и в работе самого творческого союза». Отсюда следовал вывод о том, что «одним из важнейших, первостепенных условий решения назревших проблем, преодоления кризисной ситуации является повышение уровня критики, призванной, прежде всего, восстановить размытые за последние годы критерии оценок идейности, художественности, эстетической ценности кинопроизведений. Умение называть вещи своими именами, сказать авторам неудавшейся картины, невзирая на лица, пусть горькую, но правду, стремление поддержать истинный талант на его нелегком пути к зрителю — именно этого ждут нынче от киножурнала кинематографисты, все наши читатели... Каким же быть «Советскому экрану»? Мыслями об этом сейчас живут и коллектив редакции, и наши многочисленные авторы — киноведы, критики, кинематографисты разных профессий. Наверное, читатели обратили уже внимание на определенные изменения в содержании и оформлении последних номеров журнала. Но, конечно же, перестройка его не может быть ограничена сделанным. Слишком значительны претензии к журналу, высказанные и с трибуны съезда кинематографистов, и со стороны секретариата нашего творческого Союза, и в прессе. Несомненно, что, определяя свою нынешнюю деятельность, редакция не пройдет мимо ни одного критического замечания, каждое из которых подказано высокой заинтересованностью в том, чтобы «Советский экран» как массовое, критико-публицистическое иллюстрированное издание отвечал ответственным задачам сегодняшнего дня» (К нашим читателям, 1986: 3). Д. Орлов всегда соблюдал правила игры и, отвечая на критику в адрес журнала, что он «проводил линию Госкино», вполне резонно отмечал, что «какую другую, собственно, линию он должен был проводить, являясь его официальным печатным органом?» (Орлов, 2011).

И, действительно, после V съезда кинематографистов СССР Д.К. Орлов стал существенно менять содержание журнала «Советский экран», из номера в номер доказывая, что он сумел «перестроиться» и эффективно следовать курсу государственных и кинематографических перемен. Позволим предположить, что если бы в конце 1986 года Д.К. Орлова не сменил бы в кресле главного редактора Ю.С. Рыбаков (1931-2006), журнал «Советский экран» и далее был бы не менее критически «острым» и «перестроечным».

В конце 1986 года пост главного редактора «Советского экрана» занял театровед

Ю.С. Рыбаков. Несмотря на общее падение кинопосещаемости в СССР, тираж журнала в 1987-1988 годах оставался на уровне 1986 года – 1,7 млн. экземпляров. При этом Ю. Рыбаков поначалу оставил редколлегия «Советского экрана» в прежнем составе (в т.ч. зам. редактора оставался кинокритик Ф. Андреев), существенные перемены в ней произошли только в начале 1988 года, когда туда был включен известный кинокритик и киновед В. Демин (1937-1993).

О том, каким виделся «Советский экран» Ю. Рыбакову можно судить по редакционной статье «На переломе», опубликованной в начале 1987 года: «Оглядываясь назад, ... мы чувством и разумом особо отметим и незабываемые февральские дни работы XXVII съезда КПСС, так много пережившего в жизни страны, в нашей жизни. Свежий ветер перестройки, гласности, борьбы за моральное здоровье общества будто лавиной стронул залежалые пласты нажитых в недавнем прошлом привычек к инертности мышления и действий. Перемены. Зримо ощутили их и делегаты V съезда кинематографистов СССР, проходившего в мае минувшего года. Откровенный деловой разговор, прозвучавший с трибуны этого представительного форума мастеров экрана, позволил в свободной творческой дискуссии выявить, обозначить «болевы точки» и «узкие места» фильмопроизводства и проката. Стало ясно, что без новых подходов к назревшим проблемам, без коллективной мысли, опирающейся не на прекраснотушние пожелания, а на глубокий и честный анализ существующего положения, невозможно выйти на качественно новый виток творчества. Сегодня кинематограф переживает нелегкое, но очень интересное и плодотворное время обновления. Не все пока получается так, как хотелось бы. Еще выходят на экраны серые, сделанные равнодушной рукой фильмы (и их, увы, немало), еще достаточно нерешенных, а порой даже и непроясненных вопросов в кинопрокате, еще катит порой по привычной, наезженной колее критика. ... Перестройка — большая и сложная работа, рассчитанная не на один день. И новый, вступающий в свои права год 1987-й, год, когда весь прогрессивный мир будет отмечать 70-летие Великой Октябрьской социалистической революции, принимает нынче на свои плечи все наши недоделанные дела. Продолжить так активно начатое, не успокоиться, не свернуть с полпути — это сегодня главная задача, долг кинематографиста перед временем» (На переломе, 1987: 2).

Как видно из этих тезисов, новая программа Ю.С. Рыбакова немногим отличалась от того, что предлагал Д.К. Орлов на страницах журнала летом 1986 года. «Советский экран» готов был следовать текущим партийным установкам и решениям нового руководства Союза кинематографистов СССР, со всеми полагающимися ссылками и цитатами. Более того, ноябрьский номер журнала за 1987 год традиционно вынес на первую обложку юбилейную надпись, в данном случае «70 лет Великого Октября», а далее шли соответствующие вполне идеологически выдержанные материалы, написанные представителями старшего поколения киноведов и кинокритиков.

Вместе с тем именно при Ю.С. Рыбакове вышло несколько «молодежных» выпусков «Советского экрана», в которых были опубликованы статьи молодых кинокритиков, многие из которых резко выбивались - и по стилю, и по материалу, из привычной колеи этого по-прежнему массового журнала.

Однако продолжающееся падение кинопосещаемости и напротив, набирающее силу распространение видео сделали свое дело: в 1989 году тираж журнала снизился до миллиона экземпляров. Кроме того, вместо 24 номеров в год стало выходить только 18 (правда, при увеличении объема каждого выпуска с 24 до 32 страниц).

В 1989 году «Советский экран» отреагировал на нашествие видео, на его страницах возникла рубрика «Видеоконпас», которую поначалу вел кинокритик С. Кудрявцев (затем его сменил кинокритик А. Вяткин).

Мы согласны с Н. Шишкиным: «Затрагивая идеологические и правовые аспекты видеобума, издание в лице энтузиастов видео... отстаивало свободу выбора зрелищ без идеологического вмешательства, занимало сторону рядового видеолюбителя, который может волею несчастного случая оказаться на скамье подсудимых даже из-за домашнего просмотра западного видеофильма. Когда углубляющийся процесс либерализации привел к удалению данной проблемы из повестки дня, ее место занял вопрос видеопиратства, в подходах к которому редакционный коллектив демонстрировал определенную лояльность» (Шишкин, 2020: 930).

Между тем, «перестроечные» тенденции в СССР набирали обороты: 23 мая 1989 года вышел Указ о восстановлении советского гражданства режиссёра Ю. Любимова. В августе того же года журнал «Новый мир» впервые в СССР начал публикацию книги А. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ»; 9 ноября 1989 года началось разрушение Берлинской стены, а 30 января 1990 СССР дал согласие на объединение Германии. 18 ноября 1989 года вышло Постановление Совета Министров СССР «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии», которое практически одобрило данное ранее разрешение создания кооперативов, в том числе кооперативов по производству и прокату фильмов. И главное – в 1989 году произошла смена власти во многих странах Восточной Европы.

Все это привело к тому, что редакционный курс Ю. Рыбакова стал восприниматься Союзом кинематографистов СССР не соответствующим динамике «перестроечных» событий, и весной 1990 года главным редактором «Советского экрана» был назначен один из секретарей Союза кинематографистов кинокритик и киновед В.П. Демин (1937-1993).

Несмотря на все перемены, тираж «Советского экрана» 1990 года все еще составлял миллион экземпляров. Но общие тенденции экономического кризиса, подкрепленные резким падением посещаемости кинозалов и расцветом пиратского видео, привели к весьма негативным тенденциям для существования журнала, о которых в сентябре 1990 года и написал в своей статье В. Демин: «Нам подрезают крылья, увеличив цену за номер в два с половиной раза. Подорожание бумаги сопровождается вздорожанием типографских услуг. «Союзпечать» за распространение собирает взимать в два раза дороже. Добавим довольно суровый закон о налогах. Значит, сильно сократившиеся наши доходы, не достающиеся, впрочем, ни сотрудникам журнала, ни его авторам, будут еще срезаны по налоговой таксе. Сегодня у нас миллион подписчиков. Сколько их будет на первое января 1991 года? Половина? Четверть? Какую часть удастся возместить потерянной розницей? Одну десятую? Уравнение получается с очень большим количеством неизвестных, к которым добавятся новые, тоже еще не ведомые. Уже сейчас в Москве зарегистрировано более полусотни частных и кооперативных журналов. ... Кто-то смог связаться с зарубежной полиграфической базой, намного поновее нашей. Какой отклик родится в душе читателя, когда эти и другие издания лягут рядом с «Экраном»? Как прозвучит в условиях этой конкурентной борьбы наша полиграфия, бумага? И как — наше содержание? ... Прогнозы, даже самые отчаянные, ровно ничего не стоят — нам не с чем сравнивать наш завтрашний день, мы не жили еще в условиях книжно-журнального рынка» (Демин, 1990: 3).

1991 год показал, что опасения В. Демина во многом оправдались: тираж журнала (из названия которого ушло слово «Советский») резко упал до 0,4 - 0,7 млн. экземпляров, с итоговой тенденцией временной стабилизации на уровне 400 тысяч экземпляров.

В 1991 году в журнале произошла смена редколлегии: вместо эмигрировавшего в США Ф. Андреева должности зам. редактора заняла кинокритик Т. Хлопьянкина (1937-1993), вторым зам. редактора стал журналист и кинокритик В. Кичин, отв. секретарем стал журналист Б. Пинский.

Материалы журнала стали более «вольными», политизированными, призывающими к дальнейшим «демократическим переменам» в обществе, что не могло не вызвать сопротивление консервативной части аудитории «Экрана».

В третьем и шестом номерах «Экрана» за 1991 год были опубликованы характерные письма этой категории читателей:

«Выписывала ваш журнал 15 лет. Жалко расставаться, но такой журнал, каким его сделал Демин вместе с единомышленниками, мне не интересен. Сейчас в журнале печатается только тот материал, который совпадает со взглядами Демина, где каждый старается лягнуть партию, так или иначе. Кто злобно, а кто с веселым блеском в глазах. Журнал из-за этого потерял многое, что имел, в конце концов, даже обычную объективность. Вот и получается грустная картина: в кино уже не ходишь, потому что перекормили нас в последнее время негативом, а теперь и от журнала приходится отказываться. В. Баландина»

«Господин Демин В.П. С 1957 года я регулярно получал по подписке «Советский экран» и все номера сохранил, но в этом году от подписки отказался. Причина?»

Неприятие политической окраски журнала, его эстетических норм. Ваш безудержный космополитизм еще в какой-то степени можно было бы и терпеть, но русофобию, искусно закамуфлированную и преподносимую в каждом номере, выносить не стоит. ... Желаю вам лишиться всех подписчиков и прогореть, вам же лично, как говаривали в старину, ни дна и ни покрывки. В.К.».

«Двадцать два года я регулярно читаю ваш журнал, но за новый «Советский экран» мне стыдно, и я его на 91-й год не выписала. Возьму в руки только тогда, когда из него исчезнут «голые». ... Я устала вырывать листы из журнала, у меня два сына, и мне стыдно, что они видят эти пошлости. Зачем государству нужен разврат? Нужны деньги, а за этими деньгами забыли о нравственности. До свидания. Плачу!».

«Я всегда подписывался на ваш журнал, а в этом году не буду. Денег жаль? Нет-нет. Совсем не поэтому. Ваш журнал печатает столько пакости, сколько ни один журнал не печатает. Я мужик, не зануда и не ханжа, но и не пакостник. Голую бабу я и так увижу, если мне надо будет. Мне совсем необязательно смотреть на эту «красоту» именно в журнале. А то на вкладышах каких-то шлюх печатаете, на обложках — то, чего мужики стесняются... Мусейн».

В.П.Демин посчитал необходимым ответить на эти письма, подчеркивая, что в журнале нет и не было никакой русофобии, что «мы регулярно публикуем по два, по три мнения о фильме», и «кто где написал, сколько миллиметров женского обнаженного плеча можно показывать, с какого миллиметра начинать запрет?», что «сам принцип гласности уже предполагает спор с точкой зрения, даже самой авторитетной, если она неверна. ... правда ради правды» (Демин, 1991: 22, 4).

Но можно с большой долей вероятности предположить, что на большинство читателей, отказавшихся от подписки журнала «Экран» в 1991 году, такого рода ответы никак не повлияли. В 1992-1998 годах тираж журнала продолжил резко падать, что в итоге (уже при тираже в 40 тыс. экземпляров) привело к его исчезновению.

- идеологизированные статьи, акцентирующие критику буржуазного кинематографа и его вредного влияния на аудиторию

Несмотря на то, что в конце 1986 года в «Советском экране» произошла смена главного редактора, и продолжался рост «перестроечных» тенденций, касавшихся советского кино, в подходах разоблачения «вредоносного влияния буржуазного кинематографа» «Советский экран» 1986-1987 годов во многом сохранил традиции предыдущих десятилетий.

К примеру, кинокритик О. Сулькин, в своей статье «Агрессия псевдокультуры» (в ней рецензировалась книга А. Кукаркина «Буржуазная массовая культура» (Кукаркин, 1985) писал, что «оттачивая аргументацию, убедительно раскрывая реакционную сущность псевдоэстетических проявлений идеологии империализма, мы сможем не только успешнее противостоять атакам вражеской пропаганды, но и перехватывать инициативу, одновременно укреплять обстановку идейной и нравственной взыскательности в среде деятелей нашей социалистической культуры. ... Идеологическая борьба не прощает беспечности, недооценки вредоносности моделей буржуазного ширпотреба. Книга А. Кукаркина... убедительно показывает разрушительное воздействие западной псевдокультуры на человеческую психику и разум» (Сулькин, 1986: 22).

В похожем ключе писал на страницах журнала и журналист-международник М. Озеров (1944-2022), подчеркивая, что «в американской «массовой культуре» с новой силой возрождается такое явление, как антисоветизм. Именно к числу антисоветских картин, причем самого грубого пошиба и к тому же «настроенных» на насилие, относятся ленты Сталлоне, боевики «Красный рассвет» (Red Dawn, 1984), «Огненный лис» (Firefox, 1982) и огромное количество прочих откровенных фальшивок» (Озеров, 1986: 20-21).

В статье другого известного журналиста-международника М. Стуря (1928-2021) обращалось внимание читателей «Советского экрана» на связь Пентагона с Голливудом: «Уолл-стрит финансирует милитаристские ленты. Пентагон выступает их «идейным продюсером». Таков, например, фильм «Патриот» (Patriot, 1986), главный герой которого — супермен из состава диверсионных отрядов военно-морских сил США. Кстати, сейчас Голливуд стал подлинным рупором государственного терроризма. Об этом

свидетельствуют такие картины, как «Зеленые береты» (The Green Berets, США, 1968), «Лучший стрелок» (Top Gun, 1986), воспевающий пилотов-стервятников, базирующихся на авианосцах, «Американский гимн» (American Anthem, 1986), сериал фильмов «Рэмбо» (Rambo) и некоторые другие. Антисоветизм лент с ярлыком «Сделано в Пентагоне и Голливуде» буквально вопиет к небесам. ... Военная доктрина США исходит из принципа допустимости ядерной войны, выживаемости и победы в ней. Именно поэтому Пентагон обзаводится оружием первого удара, именно поэтому он реализует программу «звездных войн» — планы милитаризации космоса. Да, разрушения будут велики, говорят стратеги Пентагона, но, в конце концов, Америка выдюжит и на обломках цивилизации возведет здание «Pax Americana» — «американского мира». В полном согласии с этой чрезвычайно опасной доктриной Голливуд штампует фильмы типа «Безумный Макс» (Mad Max, 1979), герои которых — супермены, воссоздающие на основе культа силы из ядерных развалин «новый Иерусалим». Аналогичные идеи лежат в основе картины «Терминатор» (Terminator, 1984). Вся разница лишь в том, что главный герой «Безумного Макса» — полицейский, а главный герой «Терминатора» — робот» (Стуруа, 1987: 2-3).

Далее М. Стуруа резонно отметил, что «процесс вполне определенной политизации американского кинематографа и, если можно так выразиться, «кинематографизации» американской политики неслучайно перекрестился именно на Рейгане, его президентстве. Дело, повторяю, отнюдь не в том, что Рейган в прошлом киноактер. Дело в том, что с его приходом в Белый дом к власти в США дорвались наиболее милитаристские, антикоммунистические круги, имеющие имперские амбиции, но величающие нас «империей зла». Крестовый поход, объявленный ими против социализма и прогресса, стал довлеть над идеологией и культурой Америки, искажая, искривляя их. Поэтому и кинокамера превращается в оружие. И не только в переносном смысле. ... В картине «Рожденный американцем» (Born American, 1986) заокеанские молодчики сеют смерть и разрушение в Советском Союзе. В картине «Америка» (Amerika, 1987) будет показана оккупация Соединенных Штатов «Советами». Как далеко все это от идей дружбы народов, от принципов мирного сосуществования!» (Стуруа, 1987: 2-3, 11).

В том же 1987 году журналисты Ю. Алгунов и В. Орлов подчеркивали, что «70-ю годовщину Октября отмечаем не только мы и наши друзья в мире. «Отмечают» и те, кому не по душе советский образ жизни. «Отмечают», конечно, своеобразно — перво-наперво усиливая, ожесточая, форсируя антисоветскую пропаганду. По всем линиям. По всем каналам. И не в последнюю очередь с помощью кино и телевидения, аудитория которых — десятки и сотни миллионов людей. ... Непредвзятый показ, как нашей истории, так и социалистической действительности для американской киноиндустрии был и остается строжайшим табу. А вот клевета и ложь стали изощренней. Благо нашлись жаждавшие поделиться «познаниями» кое-кто из «бывших» (Алгунов, Орлов, 1987: 20-22).

Однако авторы статьи объективно обращали внимание читателей и на «резвый, горький реализм фильмов О. Стоуна» «Взвод» (Platoon, 1986) и «Сальвадор» (Salvador, 1986), характеризуя их как «философские ленты о моральных последствиях агрессии», правда, оговаривая, что, «к сожалению, подобные примеры можно пересчитать по пальцам» (Алгунов, Орлов, 1987: 20-22).

Начиная с 1988 года, такого рода статьи с четко выраженными антиамериканскими и антибуржуазными акцентами уже не появлялись на страницах «перестроечного» «Советского экрана».

О настроении советских кинокритиков старшего поколения в тот период можно судить по статье одного из самых последовательных (в 1950-х—1970-х годах) проводников марксистско-ленинского учения в киноведении С. Фрейлиха (1920-2005): «В нашем обществе сейчас большая растерянность. Мы привыкли жить в рабстве. При однопартийной системе было легче, ты вечером знал, что будет утром, тебе дадут указания, скажут, куда идти, что делать. А сейчас мы не знаем, чем кончится партийный съезд. Парадокс состоит в том, что наше кино сейчас живет за счет застойного периода. В застойный период были запрещены картины, многие из которых сегодня обрели международные призы. Когда думаешь об этом, привычное понятие «муки творчества» наполняется историческим содержанием» (Фрейлих, 1990: 12-13).

В итоге к концу 1980-х «буржуазный кинематограф, долгое время представлявший собой для советских зрителей и критиков «смутный объект» идеологического обличения,

перестал являться таковым. Перед редакцией [«Советского экрана»] встали задачи ликвидации зрительской безграмотности в отношении ранее запрещенной кинопродукции и преодоления собственного комплекса неполноценности, имеющего политические, социальные и профессиональные корни. ... [Но] инициированная общественно-политическими преобразованиями реабилитация буржуазного кинематографа не вызвала заметного повышения количества публикаций о нем, менялась лишь тональность» (Шишкин, 2020: 700, 702).

- статьи по истории западного кино

В отношении истории западного киноискусства журнал «Советский экран» и в период «перестройки» не стал изменять своим традициям и по-прежнему публиковал материалы о творчестве Ч. Чаплина. Правда, теперь авторы открыто высказывали сожаление, что многие важные фильмы этого великого кинематографиста не были выбраны для советского кинопроката, или приобретены слишком поздно.

К примеру, режиссер Э. Рязанов (1927-2015) писал так: «Чарли Чаплин для меня и, думаю, для подавляющего большинства населения планеты, безусловно, гений и именно гений добра. ... Любопытно другое: наша страна до войны покупала фильмы мирового комика. ... А вот «Великий диктатор» (The Great Dictator, 1940) куплен не был. Его не показали народу, который в это время вел отчаянную схватку не на жизнь, а на смерть с фашистскими полчищами. А ведь картина Чаплина помогла бы бойцам, она развенчивала врага, уничтожала его смехом, разила, что называется, наповал. Кто запретил антифашистскую ленту Чаплина? Сам ли Сталин, увидевший, что некоторые аналогии могут ассоциироваться с ним? Или же кто-то из преданных холуев? Не знаю. ... Правда, и дальше наша страна не покупала фильмов гениального мастера. Мы познакомились с фильмами «Мсье Верду» (Monsieur Verdoux, 1947), «Король в Нью-Йорке» (A King in New York, 1957), «Графиня из Гонконга» (A Countess From Hong Kong, 1967), «Огни рампы» (Limelight, 1952) с опозданием... Нам объясняли, что фильмы Чаплина стоят очень дорого, что на сумму, которую стоит один его фильм, можно купить десяток других. И эти «другие» покупались. Страна наводнялась заграничными дешевыми во всех смыслах поделками, мозги зрителей пичкались коммерческой лабудой, а фильмы, которые смотрел весь мир, наш народ не видел. По сути, у народа украли Чаплина. Ибо фильмы надо смотреть тогда, когда их делают, а не десятилетия спустя. Каждый фильм — дитя именно своего времени и действует в его контексте» (Рязанов, 1989: 25-27).

Э. Рязанову вторил кинокритик А. Зоркий (1935-2006): «Вспоминаю начало семидесятых, когда мы наконец приобрели и выпустили на экран несколько великих чаплинских картин. Это были «Золотая лихорадка» (The Gold Rush, 1925) и «Цирк» (The Circus, 1928) с опозданием почти в полвека, «Огни рампы» (Limelight, 1952) и «Король в Нью-Йорке» (A King in New York, 1957) с опозданием всего-то в 15-20 лет... Тогда, в начале семидесятых, чаплинские фильмы претерпели в нашем прокате сокрушительный провал. Любая «Королева бензоколонки» могла тогда запросто нокаутировать «Короля в Нью-Йорке». Не буду говорить о бездарности нашего кинопроката, загубившего шедевры на корню — серой рекламой, полнейшим невладением премьерной ситуацией «старых» кинолент, абсолютной убежденностью в их «несмотрительности» — экое профессиональное словечко! — и немедленным спихиванием с экрана в фильмохранилища. Многие тысячи зрителей попросту не успели добраться до кинотеатров, многие-многие тысячи так и остались в неведении, что чаплинские фильмы были в наших закромах, да по сей день — убеждался в этом не раз! — попросту не знают, что «Цирк» и «Золотая лихорадка», «Огни рампы» и «Король в Нью-Йорке» были куплены нами и как будто шли на экранах. И снова на встречах со зрителями вопросы, записки: когда же мы, наконец, увидим Чаплина? Прокатные итоги были постыдными и, как обычно, неопубликованными. Но их следовало бы опубликовать сегодня для нравственного самоочищения» (Зоркий, 1989: 28-29).

Пользуясь случаем, наконец-то приведем статистические данные Госкино СССР, предназначенные в 1970-х годах сугубо для служебных целей: «Король в Нью-Йорке»: 12,3 млн. зрителей за первый год демонстрации; «Золотая лихорадка»: 10,6 млн. зрителей; «Цирк»: 8 млн. зрителей; «Огни рампы»: 6,4 млн. зрителей. Прав был

А. Зоркий: посещаемость «Королевы бензоколонки» была значительно выше: 34,3 млн. зрителей за первый год демонстрации, а ведь это была далеко не самая кассовая советская кинокомедия 1960-х – 1970-х годов.

«Перестроечный» «Советский экран»/«Экран» публиковал также позитивные статьи о творчестве Б. Китона (Черненко, 1987: 20-21), И. Бергман (Утилов, 1991: 23); Г. Гарбо (Трауберг, 1990: 24-25), В. Ли (Утилов, 1991: 25), Р. Тейлоре (Команиченко, 1991: 12-13), М. Рёкк (Мосина, 1991: 6), Д. Дурбин (Босенко, 1991: 6-7), М. Ланца (Шишов, 1989: 27), Ж. Филипе (Божович, 1991: 10-11), Ж. Габене (Брагинский, 1991: 13).

При этом киновед В. Утилов (1937-2011) писал, что лучшие роли Вивьен Ли «всегда были криком боли и вызовом — компромиссу, лицемерию и равнодушию. В этом-то и заключен секрет Вивьен Ли — великой актрисы, неравнодушного человека, леди с широкой и щедрой душой» (Утилов, 1991: 25). А «Ингрид Бергман было дано нечто большее, нежели способность безупречно четко и эмоционально передавать чувства влюбленной, испытывающей невыносимое психологическое давление, сомневающейся и, наконец, переживающей свое открытие женщины. С ее героинями на экран вернулась Тайна — невместимой, радостной, не знающей преград любви-инстинкта, любви-дара, любви-рока. Вдобавок ко всему эта актриса была идеально кинематографична» (Утилов, 1991: 23).

Киновед В. Божович (1932-2021), явно стущая и затемняя краски в отношении ситуации в советском кинопрокате 1950-х- 1960-х годов, сложил оду замечательному французскому актеру Жерару Филипу: «Улыбка свободы — так я мог бы назвать появление на нашем сумрачном экране 50—60-х годов ослепительного Жерара Филипа в роли Фанфана-Тюльпана. В круг заторможенных персонажей, которым без идеологической санкции и авторского разрешения, казалось, и шагу нельзя ступить, ворвался этот ликующий герой, словно посланец иного мира. Он ни на кого не оглядывался, ничего не боялся, не рефлексировал — он был человек действия и повиновения лишь собственному эмоциональному порыву, непосредственному всплеску чувства. ... Такие фильмы, как «Фанфан-Тюльпан» (Fanfan La Tulipe, 1952) и «Большие маневры» (Les Grandes manoeuvres, 1955), освещенные блеском французской традиции, мастерством их создателей и улыбкой Жерара Филипа, и сейчас, как живые, стоят перед глазами нашей памяти» (Божович, 1991: 10-11).

Дымкой ностальгии были окрашены и другие ретро-портреты актеров прошлых лет:

«У многих всплывает перед глазами, — огромная белая лестница из «Девушки моей мечты», пышное, взвивающееся платье, ослепительная улыбка и... золоченые туфельки на огромных каблуках. От музыкальной фразы — к другой, с верхней ступеньки — на нижнюю перепрыгивают эти каблочки, отбивая такт все ускоряющейся мелодии, пока актриса не оказывается у подножья, лицом к лицу со зрителем... Музыка и танец чуть не с колыбели влились в жизнь Марики Рёкк, так что, кажется, и ее биография подчинилась их бурному, стремительному ритму, не знающему передышки» (Мосина, 1991: 6).

«Измумительной красоты и печали музыка. Грациозная девушка с нежным одухотворенным лицом. И невероятно красивый юноша в военной форме, кружащий партнершу в пленительном вальсе... Таким вот грустным и прекрасным воспоминанием остался «Мост Ватерлоо» (Waterloo Bridge, 1940) в памяти тех, чьи детство и юность пришлись на пятидесятые годы. Вальс «Горящие свечи» звучал тогда с эстрады и на танцплощадках. Фотографии Вивьен Ли и Роберта Тейлора даже в чудовищном исполнении местных умельцев расходились с прилавков и из-под полы... Тейлор принес в кинематограф — помимо редкой даже для Голливуда мужской красоты — свою тему: человека, талант которого проявляется в любви, в отношениях с женщинами» (Команиченко, 1991: 12-13).

«Мы жили бедно. Наши девочки, как вздох казарменной тоски. Простые черные переднички да круглые воротники... Но Дина Дурбин, Вивьен Ли, Милица Корьюс, Марика Рёкк, Сони Хени, Франческа Гааль!.. Любовь, мечту, надежду на встречу с волшебной красотой — как тот мерцающий жемчугом лоскут кружева из «Большого вальса» (The Great Waltz, 1938) — унесли мы в жизнь с экранов старого Арбата» (Зоркий, 1991: 19).

Статья киноведа В. Михалковича (1937-2006) о ключевом актере «тарзаниады»

Дж. Вайсмюллере (1904-1984) была более академичной, хотя также не лишённой личных воспоминаний: «Попалась мне в зарубежном журнале статья о последних годах жизни Джонни Вайсмюллера. Он поселился в Акапулько, писал репортер, существует на пособие, практически нищенствует. С фотографии на журнальной странице смотрело изможденное старческое лицо с выступившими скулами, впалыми щеками, с потухшим взглядом. Печально подумалось: и кумиры не вечны. Он действительно был кумиром — Джонни Вайсмюллер, Тарзан, герой детства таких, как я, — пятидесятилетних... Канонические мотивы эпопеи в фильмах с Вайсмюллером оказались как бы подчеркнутыми, заостренными, выпяченными. Здесь стало особенно ясно, что с помощью Тарзана природа защищается от людей вообще, от людей как таковых. Тарзан борется не только с корыстными и жадными европейцами, он враждует и с местным африканским населением, ставя себя тем самым вне рамок человеческого сообщества и оказываясь «на стороне» природы. Вместе с тем этот изгой не может существовать без института, свойственного, правда, не только человеку, но чуть ли не всем позвоночным, а именно — без семьи. От серии к серии Тарзан обрастал спутниками жизни. Сначала появилась Джейн, спасенная чуть ли не из котла дикарей, затем — малыш, чудом уцелевший при авиакатастрофе и подобранный «королем джунглей». Тарзан, Джейн и Малыш, собравшись вместе, образовывали как бы святое семейство джунглей» (Михалкович, 1988: 17-18).

На страницах «Советского экрана» также появлялись статьи о кинематографистах, чье творчество, хотя и ушло в историю, но не было еще отдалено от момента публикации десятилетиями.

Так киновед В. Дмитриев (1940-2013) опубликовал рецензию на книгу «Лукино Висконти. Статьи. Свидетельства. Высказывания» (М., 1986), где оценивал творчество этого выдающегося режиссера уважительно, но неоднозначно (Дмитриев, 1987: 21).

А киновед К. Разлогов (1946-2021) писал о куда более противоречивой фигуре итальянского киноискусства так: «Представляя зрителям картины ретроспективы Пазолини, проведенной в Москве и в ряде других городов... я с чувством неловкости вынужден был начинать свое выступление с вопиющей банальности: «Кто бы мог подумать еще совсем недавно, что такое возможно...». Конечно же, я тут же извинялся перед зрителями за этот расхожий штамп, и все же — «Цветок тысячи и одной ночи» (Il Fiore delle mille e una notte, 1974) всего несколько лет назад не имели права посмотреть даже кинематографисты. И вот его смотрят «просто» зрители, купившие билет на тот или иной сеанс. Безусловно, показ фильмов Пьера-Паоло Пазолини в нашей стране, пусть не столь широкий, как хотелось бы, — сенсация. Одна из самых сложных и противоречивых фигур в культуре нынешнего столетия, поэт, писатель, кинематографист, публицист, ученый, Пазолини сочетал в себе такое количество дарований и столь безрассудно ими пользовался, что не только у нас, но и у себя на родине нередко вызывал шоковую реакцию. Христианство и демонстративный гомосексуализм, фрейдизм и марксизм по-своему фокусировали крайности его натуры, преломляясь во всех тех областях, где ему довелось творить» (Разлогов, 1989: 26-27).

И совсем необычным для советской кинокритики был материал Е. Тирдатовой, которая в 1988 году осмелилась написать большую положительную статью о категорически осуждаемом в СССР режиссере Альфреде Хичкоке (1899-1980): «Хичкок — это имя звучало для нас, «застойных», завораживающе. Хичкоком стращали как буквой страшной: ставил он якобы патологические «фильмы ужасов». В наш замкнутый, закрытый от чуждых нам влияний, чистый и непорочный мир не допускалось это воплощение всех мерзостей капиталистического общества. ...

Все же прежде чем сказать, чем Хичкок занимался, скажу, чем он не занимался. Не занимался он упырями, вурдалаками, монстрами, зомби и прочей нечистью. Так что всякие Франкенштейны, Дракулы, Носферату, а также Кинг-Конг — это не по его части. И Бориса Карлоффа, так же как и Белу Лугоши, он никогда не снимал, а снимал все больше красивых суперзвезд: Ингрид Бергман, Грейс Келли, Кэри Гранта, Джеймса Стюарта, Грегори Пека, Генри Фонду. ...

Чтобы расставить все точки над «i»: детектив в чистом виде — как интеллектуальное расследование — его тоже интересовало мало.

Так что же такое Хичкок? Хичкок — непревзойденный мастер саспенса. За

исключением нескольких работ, все его картины сделаны в жанре триллера. Их неперменной принадлежностью являются загадка, тайна, преступление. Ироническое отстранение — обязательно. Хичкок — мастер тонкого психологического анализа. Хичкок — это стиль. Хичкок — это вкус. Хичкок — это качество. «Легкая» камера и ясная простота — это тоже Хичкок. Хичкок — антилитературен, он — кинематографичен. ... Главное для него, — используя всю специфику кино — монтаж, ритм, ракурсы, звуковые эффекты, — создать атмосферу напряженности. ... На мой взгляд, он достиг того самого равновесия, о котором в глубине души мечтает каждый, кто работает в кино, — равновесия между зрелищем и Искусством, коммерцией и Творчеством» (Тирдатова, 1988: 12-14).

Последний номер «Экрана» 1991 года был практически полностью посвящен истории кинопроката «трофейного» западного кино в СССР.

В частности, был опубликован фрагмент из мемуаров киноведа И. Маневича (1907-1976), в котором он описывал как, собственно, формировался фонд так называемых «трофейных фильмов»: «Министр кинематографии спросил, не хочу ли я срочно полететь в Берлин. Естественно, я согласился. ... Большаков объяснил, что моя задача — разыскать и срочно отправить в Москву партию цветных немецких фильмов. ... [Обратно] со мной в Москву летела прославленная «Девушка моей мечты» (Die Frau meiner Träume, 1944) с Мариной Рёкк в главной роли. Я вернулся в свою редакторскую келью на четвертом этаже и теперь встречался с фильмами из Рейхсфильмархива лишь в кино, где они многие годы помогали Главкинопрокату перевыполнять план и получать премии» (Маневич, 1991: 4-5).

Главный редактор «Экрана» В. Демин (1937-1993), вспоминая свое детство, писал, что когда в кинотеатрах конца 1940-х — начала 1950-х появлялась «загадочная «Новая кинопрограмма», то все знали, что это «очередной так называемый «трофейный» фильм. Именно что «так называемый», потому что, победив Германию, взять в качестве трофея американские, английские и французские киноленты, — это умеем только мы, русские. ... Конечно, и здесь проводился неизбежный отбор. Ни одного фильма Хичкока нам не дали. Зачем пугать соотечественников? ... А вот «Дилижанс» (Stagecoach, 1939) поднесли — под названием «Путешествие будет опасным». ... Что до Роберта Рискина и Франка Капры с их социалистическим реализмом на основе рузвельтовской программы, то они были представлены чуть ли не полностью... Ни одного, извините за выражение, стриптиза нам в ту пору не представили. Но были, были чрезвычайно смелые дамские туалеты, на сцене или даже в быту, и оклемавшийся миллионер. А главное, в этих фильмах было, к нашему изумлению, тело, женское, влекущее, чарующее, вожденное, или мужское, хранящее физическую память от работы или драки, со своим голосом, не совпадающим с голосом чистого разума. ... Трофейный фильм был вылазкой антикультуры. Понимал ли это Сталин, понимал ли Жданов, Молотов, кто-то еще, но они знакомили нас с ощущением свободного человека, не государственного винтика, не личности, интересной тем, что она для чего-то предназначена, а просто личности, существующей в реальном пространстве жизни, без наших цензурных усечений» (Демин, 1991: 2-3).

Вспоминая прокат в СССР знаменитой «Серенады солнечной долины» (Sun Valley Serenade, 1941), драматург В. Славкин (1935-2014) писал: «Что мы впитывали, смотря эти кина? Мы впитывали стиль жизни. Где еще было посмотреть, как живут другие — не мы? Конечно, сюжет, конечно, музыка, но прежде всего — стиль! Да и музыка, джаз воспринимался нами как жизнь, а не как искусство. Нельзя было любить джаз и оставаться при этом советским пеньком в сереньком шевиотовом костюмчике, с комсомольским значком в петличке. Так что запретители джаза интуитивно поняли, с какой стороны опасность. Но все, парни, дело сделано! «Серенада солнечной долины» просмотрена. «Чучу» стильный народ подхватил, партитурку между гитарой и фоно раскинули, кто-то слова по-английски подучил...» (Славкин, 1991: 26).

Кинокритик Ю. Богомолов (1937-2023) в своем аналитическом обзоре на ретро-тему аргументированно проводил параллели между воздействием кинофильмов на аудиторию, историко-политическим контекстом и политикой кинопроката, отмечая что в 1920-е годы «победившую в России революцию и победительных киногероев из Голливуда» объединила «неопределенность правовых норм складывающейся государственности — как на условном Диком Западе, так и в реальных обстоятельствах революционной стихии. Нормы и законы созревали и дозревали непосредственно по ходу

действия и отождествлялись с тем или иным персонажем. И добродетельный шериф, и суровый комиссар в одинаковой мере являли собой источники законотворчества, одновременно вмещали в себя функции судебно-розыскные вкупе с репрессивными. Словом, большевики, наверное, в чем-то и как-то при известном воображении могли войти в положение голливудских ковбоев, которым, в свою очередь, не чужды были некоторые из лозунгов профессиональных борцов за народное счастье.

Те и другие не поладили по вопросу о коллективизации. Ковбои остались принципиальными и непримиримыми единоличниками. Вообще все западные киногерои, даже социально нам близкие (как бродяга Чарли), оказались заклятыми индивидуалистами, в связи с чем и был опущен железный занавес. С того момента наши пути разошлись: те двинулись каждый сам по себе, полагаясь лишь на себя, а мы — строим, переходя в нужные моменты на парадный шаг... Стало быть, в далекие двадцатые годы американское кино нам не пригодилось.

Следующая мимолетная встреча с ним носила почти нелегальный характер. Я имею в виду появление на наших экранах в первые послевоенные годы трофейных картин. В коммерческом отношении эта операция оказалась удачной — на дармовщину прокатывали фильмы, собиравшие битком набитые залы. Но в идеологическом отношении то был подрыв и прокол. Оборванец Тарзан, дитя джунглей и лучший друг мартышки Читы, предстал апологетом основных буржуазных ценностей — абстрактной человечности и истовой индивидуалистичности. Но на нас, тогдашних тимуровцев, он производил неизгладимое впечатление. И Тарзан, и Робин Гуд, и мститель из Эльдорадо... действовали на свой страх и риск, под личную ответственность.

... Тогдашнее свидание с типичным голливудским кинематографом оказалось недолгим и оттого особенно романтичным. Оно ведь состоялось еще до первой оттепели. Оно было едва ли не единственным светом в окошке в пору малокартинья, когда кинозритель жил визуальными впечатлениями от «Падения Берлина» и «Сказания о земле Сибирской». ... И, конечно же, наши идеологические надсмотрщики были по-своему правы, когда прикрыли свет в окошке и отправили все трофейные ленты в спецфильмофонд. Человек, для которого господом Богом является Общее Собрание, не имел права водиться с человеком, полагающимся главным образом на самого себя» (Богомоллов, 1991: 29).

- биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров

Если в 1950-х – 1970-х годах и первой половине 1980-х «Советский экран» старался выделять «прогрессивных» западных кинематографистов, то в период «перестройки» главным основанием публикаций творческих портретов зарубежных актеров и режиссеров было появление в советском кинопрокате и Московском международном кинофестивале фильмов с их участием.

Таким образом в журнале появились позитивные материалы о знаменитых западных актерах: Ф. Ардан (Брагинский, 1987: 18); Дж. Биркин (Осипов, 1988: 24); Л. Вентуре (Брагинский, 1987: 18); М. Витти (Бабенко, 1986: 23); К. Денев (Амашукели, 1990: 16-17; Рубанова, 1986: 20-21); Ж. Депардьё (Жерар..., 1988: 22, 24); М. Дугласе (Ненашева, 1990: 16; Поздняков, 1989: 16-17); М. Жобер (Осипов, 1989: 26); Э. Куине (Третьяк, 1987: 21); Дж. Лэнг (Лаврентьев, 1989: 9-10); Дж. Мазине (Богемский, 1986: 20-21); Ж. Маре (Мосина, 1991: 18); Л. Минелли (Литвякова, 1990: 15); О. Мути (Богемский, 1990: 16-18); Дж. Николсоне (Лаврентьев, 1989: 8, 10); Ф. Нуаре (Брагинский, 1987: 18-19; Макаров, 1986: 20-21); М. Плачидо (Богемский, 1987: 20-21); М. Пфайффер (Владимиров, 1990: 16-17; Осипов, 1991: 18); В. Редгрейв (Ярцев, 1987: 18); М. Стрип (Дроздова, 1990: 20-21); Ж.-Л. Трентиньяне (Плахов, 1991: 28-29); О. Хепберн (Михалкович, 1991: 14-15); Э. Хопкинсе (Анатольев, 1987: 15); О. Шарифе (Маскина, 1991: 12); А. Шварценеггере (Кокарев, 1988: 12-13); И. Юппер (Изабель..., 1988: 22, 24); квартете «Шарло» (Брагин, 1986: 21).

В отличие от прошлых десятилетий в биографии актеров включались и некоторые детали их личной жизни. Например, С. Лаврентьев упоминал о романе Джессики Лэнг с Михаилом Барышниковым (Лаврентьев, 1989: 8, 10).

Анализируя творческий путь Одри Хепберн (1929-1993), киновед В. Михалкович (1937-2006) писал, что её актерская судьба — «своеобразное подтверждение той мысли,

что реальность столь же сильно подчинена расхожим мифам, как и «фабрика грез», а может быть, еще сильнее. Ибо актрисе настойчиво предлагали роли, напрямую соотносящиеся с определенным мифологическим персонажем. Такая настойчивость заставляет думать, что тут жизнь диктовала свои законы. ... Впоследствии критики заметили любопытную особенность экранных героинь Хепберн — почти никогда в них не влюблялись молодые люди, ровесники этих девушек. Героинь Одри обожали мужчины, годившиеся им в отцы, — таков профессор Хиггинс, превративший в «Моей прекрасной леди» (*My Fair Lady*, 1964) цветочницу-замарашку в светскую даму. ... Романы с ровесниками — дело естественное. Но когда страсти вспыхивают в сердцах мужчин, сильно отличающихся по возрасту, тут хочется думать о наваждении, о чарах, в чем и нимфы, и ундины, и русалки — отменные мастерицы» (Михалкович, 1991: 14-15).

Столь же точно подошел к актерскому имиджу, на этот раз Жана-Луи Трентиньяна (1930-2022), кинокритик А. Плахов напомнил, что проснувшись после фильма Лелуша «Мужчина и женщина» (*Un homme et une femme*, 1966) знаменитым, «Трентиньян все равно остался «человеком в себе». Улыбка счастливого любовника и удачливого профессионала не стала ни его лицом, ни маской. Еще через пять лет отечественный прокат вновь уготовил нам встречу с актером — и какую! Фильм «Конформист». ... Раздвоенная жизнь неврастеника, ощущающего себя в глубине души чужаком, незванным гостем на пиру жизни, вероятно, и есть главный мотив Трентиньяна-актера! ... Так или иначе, в его образах все больше проступает потустороннее существование за гранью безумия и абсурда» (Плахов, 1991: 28-29).

С меньшей степенью убедительности размышлял о творческом кредо Джека Николсона кинокритик С. Лаврентьев, справедливо отмечая, что и в «Полете над гнездом кукушки» (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975), и в фильме «Профессия: репортер» (*Professione: reporter*, 1975) «актер играет человека, который не может вписаться в окружающую действительность, которому неуютно в ней, ищет способы изменить свое положение. Скажем больше — различные вариации этой модели человеческого существования предстают перед нами во всех крупных киноработах Николсона. ... Впрочем, проигравшие герои Николсона даже в проигрыше не перестают быть американцами. Они не думают сдаваться. Они прекрасно ощущают себя сильнее, чище, лучше той жизни, которая их победила. В зависимости от индивидуальных черт характера его герои могут удалиться от жизни, наплевав на нее, озлобиться или вступить с ней в самую настоящую схватку. ... Он не просто хороший актер, каких много. Он актер, выразивший суть эпохи. Таких единицы» (Лаврентьев, 1989: 8, 10).

Киновед Г. Богемский напоминал читателям «Советского экрана», что Джульетту Мазину (1921-1994) прославили фильмы, «созданные могучим талантом Феллини, именно в них она подарила нам немеркнущие образы, трогательные и гуманные, которые стали не только классикой кино, но символами беззащитной доброты, искренности, человечности. Мы вовсе не хотим сказать, что Мазина всем обязана Феллини, тут дело гораздо сложнее: недаром сам Феллини не раз повторял, что он всем обязан Джульетте. Механизм взаимопонимания, взаимозависимости, взаимодополняемости этих двух больших художников, понимающих на съемочной площадке друг друга без слов и направляющих один другого, очень тонок: более сорока лет супружеской жизни и совместной работы чего-то да стоят!» (Богемский, 1986: 20-21).

А кинокритик И. Рубанова (1933-2024) была убеждена, что «красота К. Денев не имеет пометок истории. Она — на все времена, потому что приближена к тому, что можно назвать абсолютной женской привлекательности. Это и определило, с одной стороны, многожанровость ее работ с другой — то обстоятельство, что популярная актриса не воспринимается представительницей и, как следствие, выразительницей какого-то одного поколения. Это случается нечасто» (Рубанова, 1986: 20-21).

Вместе с тем кинокритик А. Осипов был уверен, что и соотечественница Катрин Денев — актриса Марлен Жюбер — «заняла свое место во французском кинематографе. И не только благодаря таланту, умению быть в каждой роли лаконичной и узнаваемой, способности передать на экране сложнейшую гамму движений женской души. Марлен Жюбер покоряет редкой ныне поэзией, глубиной и нерастраченностью чувств, которыми живут ее героини — одновременно хрупкие и стойкие, сильные и неприкаемые» (Осипов, 1989: 26).

Теплых слов на страницах «Советского экрана» удостоилась и еще одна талантливая французская актриса — Изабель Юппер: «Лучшие работы актрисы отличаются лаконичностью средств выражения и вместе с тем большой внутренней наполненностью. ... После успеха «Подлинной истории дамы с камелиями» (*La Storia vera della signora delle camellie / La Dame aux camélias*, 1981) критика все чаще стала сравнивать Изабель Юппер со знаменитой Гретой Гарбо, романтической киногероиней 30-х годов, лучшей «дамой с камелиями» мирового кино. Их действительно многое сближает — лирическое обаяние, акварельность красок, тонкая нюансировка психологических оттенков, некая меланхолическая недоговоренность, за которой пульсируют токи интенсивной внутренней жизни» (Изабель..., 1988: 22, 24).

Высокую оценку в журнале получили и роли знаменитых американских актрис: Лайзы Минелли и Мэрил Стрип:

В «Кабаре» (*Cabaret*, 1972) «Салли Боулс в исполнении Лайзы Минелли — вызывающе свободная, болтливая, кокетливая, веселая и одновременно жалкая, беззащитная, наивная и одинокая. Актриса, способная на градацию самых разнообразных чувств, своей искрометной игрой, целым каскадом сменяющихся эмоций не оставляет равнодушным ни одного зрителя» (Литвякова, 1990: 15).

«Юношеские идеалы, независимый ум, менталитет как самоценность, чувственность как черта развитого интеллекта легли в основу того типа, который актриса вывела на американский экран. По аналогии с определением традиционного женского обаяния — «она вся сделана из низа», про Мэрил Стрип можно сказать, что она (и ее эротичность в том числе) «вся сделана из верха» (Дроздова, 1990: 20-21).

Своего рода особняком в этом ряду творческих актерских портретов выглядела большая статья кинокритика Е. Тирдатовой, написанная на конъюнктурной волне «перестроечного» оживления советско-американских межгосударственных отношений и переговоров между главами СССР и США —

М. Горбачевым (1931-2022) и Р.

Рейганом (1911-2004) и пересматривающая биографию еще недавно порицаемого советской прессой Р. Рейгана: «Примерно четверть века работал Рейган в Голливуде — и за это время сыграл более 50 ролей. К киноискусству он всегда относился и продолжает относиться с большим уважением, считая его очень важной частью духовной жизни американцев. ... В чем причина подобной популярности? ...

У Рейгана сразу определилось амплуа — «типичный американец». Он был, что называется, «приятным молодым человеком», легким, контактным, покладистым — и в кино, и в жизни. Он как нельзя более подходил для воплощения на экране идеала среднего американца, соответствующего во многом и представлению о президенте. Что входило в этот образ? Прежде всего, это должен был быть человек, на которого можно положиться. Надежный, крепкий и сильный. Сдержанный и немногословный, как пристало настоящему мужчине. Наделенный чувством справедливости и долга, здравого смысла и юмора. Твердость характера и искренность ему тоже не помешают. Далее: деловой, с практической жилкой. Консервативен в хорошем смысле слова — с устойчивыми привычками, устойчивыми идеалами. Патриот, верный друг и хороший семьянин. А главное, простой, такой, как все. Стало быть, успеха, которого он достигает, может добиться каждый. Вот такой тип положительного героя (разумеется, с вариантами и отклонениями) и был воплощен на экране Рейганом в большинстве его фильмов.

Этот же актерский имидж затем органично и естественно перешел в имидж политический. ... В 1966 году Рональд Рейган занял пост губернатора штата Калифорния и через четыре года был переизбран на второй срок. ... Многие считают, что блистательный успех Рейгана на телевизионных дебатах с президентом Картером сыграл решающую роль на всеобщих выборах, в которых Рейган одержал победу. Вот где оказался столь необходимым его многолетний опыт работы в кино и на телевидении! Почти полвека назад Рейган устами своего любимого героя Дрейка Макхью произнес фразу: «Когда-нибудь я удивлю этот город». Слова оказались пророческими: Рейган стал самым известным в Америке человеком» (Тирдатова, 1988: 20-21).

Статей о творчестве западных кинорежиссеров в «Советском экране» второй половины 1980-х было заметно меньше, чем актерских биографий.

Так, «Советский экран» отметил семидесятилетие выдающегося шведского режиссера Ингмара Бергмана (1918-2007). Кинокритик А. Плахов, на наш взгляд,

справедливо выделял фильм «Фанни и Александр» (Fanny och Alexander, 1982) в творчестве Бергмана: «Светлое ренессансное мироощущение совсем не чуждо «нордическому темпераменту»... Но реальный кошмар жизни, воплотившийся в мировых скорбях середины века, затмил улыбки, глубоко осел и укоренился в сознании героев Бергмана. Независимо от своего личного опыта, каждый из них несет в себе этот кошмар и страх перед жизнью, который мешает им наслаждаться бытовым комфортом, духовными благами и душевными привязанностями. Большинство мужских персонажей Бергмана либо погрязли в закоренелом эгоцентризме, либо одержимы абстрактной умозрительной идеей... Зато женщины в отличие от мужчин способны глубоко страдать и потому страдают вдвойне — и за себя, и за сильную половину человечества. Но больше всех страдают дети, которые с самого рождения смотрятся в зеркало грехов и мучений своих родителей» (Плахов, 1989: 30).

В связи с долгожданным выходом в советский кинопрокат мюзикла Боба Фосса «Кабаре» (Cabaret, 1972) в «Советском экране» была опубликована статья, посвященная его творчеству, где отмечалось, что «Салли Боулс, «фройлейн из Америки», на сцене триумфального «Кабаре» (1972) возвестила рождение нового мюзикла. Личная катастрофа героев на глазах у зрителей перерастает во всемирную катастрофу. Вопреки всем правилам киномюзикла, в финале любовники расстаются, но другой сюжет, развивавшийся параллельно, с их участием и без них, соответствует канону избранного жанра; в припадке социальной истерии страна выбрасывает руку со свастикой на рукаве. ... В «Кабаре» мюзикл оживает не потому, что усвоил современный киноязык. Здесь произошло «оперативное вмешательство» в сердцевину жанра. ... Режиссер использует накат, приготовленный для него традицией. Герои и зрители равно беззащитны перед магическим «эффектом ожидаемого». Верные условиям жанра, герои интенсивно желают, но их мечты перестают исполняться. Маховик застопорен. Утопия готовит большой сюрприз и не разменивается по пустякам. Она хочет всех осчастливить. И в результате всех сразу карает. Атмосфера, которую Салли Боулс в духе времени называет «божественным декадансом», есть сублимация ощущения Утопии. Поскольку мечты перестали сбываться, жанр провозглашает новый закон: «Разреши себе!» И герои послушно разрешают себе все, не становясь от этого ни свободнее, ни счастливее» (Максимов, 1990: 28-29).

В 1991 году «Экран» опубликовал одну из первых статей, позитивно оценивавшую творчество режиссера Романа Поланского. Кинокритик А. Плахов писал, что его «Тупик» (Cul-de-sac, 1966) и особенно «Бал вампиров» (The Fearless Vampire Killers, 1967) отличаются изяществом двусмысленности, легкой и пикантной ироничностью. ... А в достаточно тяжеловесных «Пиратах» (Pirates, 1986) самый прелестный и вдохновляющий момент — восстание на корабле из-за выданного команде гнилого мяса. Как в «Броненосце «Потемкин», не без ехидства вывернутом наизнанку. ... «Отвращение» (Repulsion, 1965) может служить практическим учебником, как по психопатологии, так и по кинорежиссуре. Это удивительно емкий прообраз более поздних работ Полянского, каждая из которых развивает ту или иную намеченную в нем линию. ... Фрейдистская атрибутика (трещина как «дыра подсознания», тайное влечение с инцестуальным оттенком) вновь возникает в картине «Китайский квартал» (Chinatown, 1974). Многократно повторится у Полянского мотив губительной, тлетворной, inferнальной женской красоты. Во всем этом обнаруживаются внутренние связи с интеллектуальной проблематикой европейского и американского модернизма — с Жаном Кокто и Теннесси Уильямсом, с Бергманом и Антониони. ... «Ребенок Розмари» (Rosemary's Baby, 1968) — вершина творчества Полянского: в нем появляется жестокая, поистине дьявольская энергия, сказочный сюжет корнями врастает в психологическую реальность. Вновь мы сталкиваемся с мастерской деформацией времени и пространства, с разрушением привычных инерционных связей, когда зритель вместе с героиней начинает убеждаться в ненадежности своих ощущений, в том, что вещи порой вовсе не таковы, какими нам кажутся» (Плахов, 1991: 12-14).

Высокую оценку в «Советском экране» получило и творчество Вуди Аллена: «Как истинный интеллигент — а Вуди Аллен весьма интеллигентный комедиограф — он, прежде всего, смеется над собой: над своей внешностью, своими проблемами и комплексами. И, потешаясь, он преодолевает трудности, неизбежно возникающие на

пути маленького, некрасивого, хилого человечка в огромном, безжалостном мире. В этой самоиронии есть великая мудрость и великий демократизм» (Пругуленко, 1989: 26-27).

- интервью с западными кинематографистами

Принцип выбора интервьюируемых западных кинематографистов в «перестроечном» «Советском экране» был примерно таким же, как и выбор персон для написания творческих портретов, то есть вполне свободным, но, как правило, привязанным к событиям Московского международного кинофестиваля и текущему кинопрокату.

Доминировали, разумеется, позитивные актерские интервью: Ж.-П. Бельмондо (Осипов, 1989: 16-17); К.-М. Брандауэр (Гурков, 1987: 23-24); Л. Вентура (Брагинский, 1986: 20-21); М. Влади (Свистунов, 1989: 26-27); М. Мак-Дауэлл (Колбовский, 1990: 14); Ж. Депадье (Свистунов, 1987: 11); К. Кардинале (Свистунов, 1987: 22-23); Н. Кински (Брагинский, 1987: 20); М. Мastroяни (Сулькин, 1986: 21-22); М. Мерсье (Шумяцкая, 1991: 10); Ж. Моро (Осипов, 1988: 22; Смирнова, 1991: 18-19); М. Плачидо (Ртищева, 1990: 31); Р. Редфорд (Свистунов, 1988: 20); И. Росселини (Караколова, 1991: 20-21); Д. Санда (Осипов, 1989: 16-18); А. Челентано (Богемский, 1987: 12-13, 15); Х. Шигула (Краснова, 1988: 20-21).

Интервью с западными режиссерами, сценаристами и продюсерами было существенно меньше: М. Антониони (Антониони, 1986: 20-21); П. Бартел (Фомина, 1991: 31); Н. Джуисон (Тирдатова, 1990: 24-25); Ж. Древилль (Вихляев, 1986: 20); К. Ланцманн (Лунгина, 1989: 26-27); Ч. Дзаваттини (Вайсфельд, 1986: 20-21); П. Маслански (Рахлин, 1991: 26-27); О. Стоун («Взвод»..., 1987: 20-21).

В 1987 году было опубликовано даже интервью с прежде «опальным» режиссером-эмигрантом Милошем Форманом (Компаниченко, 1987: 21-22). Оно было очень доброжелательным, но осторожным, без пересечения «красных линий» (все-таки 1987 год «Великого Октября» был для «Советского экрана» практически последним годом его существования, когда в какой-то степени было важно показать позитивную разницу между социализмом и капитализмом).

- рецензии на западные фильмы, демонстрировавшиеся в советском кинопрокате

По причине того, что на начальном этапе «перестройки» в советский кинопрокат продолжали выходить западные фильмы, в ограниченном количестве и с учетом многочисленных цензурных ограничений закупленные в предыдущий период, в 1986 – 1987 годах «Советский экран» публиковал рецензии в основном на второстепенные и сегодня основательно забытые западные ленты.

Да и в некоторых рецензиях были еще заметны рудименты прежних идеологических подходов журнала, когда в западных кинопроизведениях в первую очередь было важно выделить (если она имела место) «прогрессивную политическую составляющую».

Вот как, например, в «Советском экране» оценивался итальянский фильм Джузеппе Феррары «Сто дней в Палермо» (Cento giorni a Palermo, 1983): Джузеппе Феррара «Сто дней в Палермо»: «Фильм следует традициям документализма, добросовестно реконструируя события политической хроники. В нем называются подлинные имена, тщательно воссозданы картины кровавых расправ мафии над своими жертвами. ... Режиссер умело нагнетает вокруг главного героя атмосферу страха, неминуемого ожидания страшного конца. ... Прогрессивным силам Италии предстоит еще долгая и упорная схватка с тайным синдикатом преступников, являющимся порождением капиталистического общества. Итальянская демократическая общественность, компартия не раз отмечали, что искоренить мафию можно только путем глубоких социальных изменений в жизни всего итальянского общества, ликвидации безработицы, социального неравенства, нищеты и эксплуатации» (Малышев, 1986: 19).

Анализируя испанский фильм «Демоны в саду» (Demonios en el jardín, 1982) кинокритик Н. Савицкий обращал внимание читателей на «верно расставленные» идеологические акценты ленты: «В «Демоны в саду» дается зыбкая и размытая, словно теневая проекция событий и настроений, которыми живет огромный тревожный мир, кажется, наглухо отгороженный от тесноватого и для постороннего взгляда

благополучного мирка мелких буржуа... Вместе с тем было бы очевидной натяжкой воспринимать ленту как не допускающую разночтений открытую метафору испанской действительности в период правления Франко. Арагон на это вовсе не претендует, нам предлагают другое: как бы случайный сколок времени; нам дают почувствовать его атмосферу, удушливую, гнетущую, и, присмотревшись, представить существо социально-политической системы, заведомо выхолащивающей человеческую душу» (Савицкий, 1986: 9-10).

Правда, оценивая политический детектив «Седьмая мишень» (*La 7ème cible*, 1984), кинокритик А. Осипов был более критичен. Отмечая, что в этом фильме «легко прочитывается мысль о незащищенности человеческой личности в капиталистическом обществе, особенно обострившейся в последние годы в связи с разгулом терроризма», А. Осипов подчеркивал, что «авторы «Седьмой мишени» не претендуют на серьезный социальный анализ поднятой темы. ... К концу фильма занимательность интриги становится самодовлеющей. Попытка авторов придать психологическую мотивированность действиям персонажей оборачивается лишь внешним правдоподобием, ибо попытка эта не более чем результат умозрительных сюжетных построений. Ни одна из линий фильма не выявлена художественно в полной мере. Надуманность сюжета, холодная манерность режиссуры, драматургический штамп лишают картину жизненной объемности и достоверности. И здесь не могут спасти ни обаяние Лино Вентуры, ни талант других исполнителей, которым попросту нечего играть, ни прекрасная музыка Владимира Косма (как часто драматургическая беспомощность прячется за красивую музыку)» (Осипов, 1987: 11).

В похожем ключе была выдержана и рецензия кинокритика Г. Масловского (1938-2001) на испанский фильм «Стико» (*Stico*, 1984). Рецензент посчитал, что главная задача этой притчи была «заклеймить общество, в котором древние рабские отношения только модернизировались, приобрели изощренные формы» (Масловский, 1987: 21).

Любопытно, что осуждаемый советской прессой за фильм «Признание» (*L'Aveu*, 1971), признанный антикоммунистическим и антисоветским, режиссер Коста-Гаврас был полностью реабилитирован в 1980-х в связи с выходом на экраны его политической драмы «Пропавший без вести» (*Missing*, 1982), резко осуждавшей диктаторский режим Пиночета.

Несколько забегая вперед, можно также отметить, что в 1990 году в Москве состоялся показ «Признания», на котором присутствовали авторы этой психологической драмы (Брагинский, 1990: 14; Гердт, 1990: 14-15), что также нашло отражение на страницах «Советского экрана».

В журнальной рецензии на драму «Пропавший без вести» отмечалось, что в ней «поразительно достоверно воссоздается атмосфера тотального насилия. Оно везде, оно словно растворено в обыденности. ... Коста-Гаврас обнажает диалектику предательства, прикинувшегося милосердием. ... «Пропавший без вести» — фильм политический. Он исследует «логику» империалистического мышления, согласно которой человек, которого древние называли «мерой вещей», становится величиной пренебрегаемой, легко «вычитаемой» из жизни. Неправедная власть, чтобы утвердить себя, нуждается в обмане и демагогии. А тех, кого не удастся обмануть, уничтожают. Нет нужды говорить о том, насколько актуальна, горяча эта тема в наше время» (Валагин, 1986: 10-11).

Также положительно оценивая «Пропавшего без вести», киновед Н. Цыркун писала на страницах «Советского экрана», что «почти одновременно с Коста-Гаврасом американский режиссер Роджер Споттисвуд снял фильм «Под огнем» (*Under Fire*, 1983), тоже навеянный действительной историей — убийством в 1979 году в Никарагуа американского журналиста, готовившего репортаж о боях Фронта национального освобождения имени Сандино. ... Сама по себе напряженная драматическая ситуация намеренно ими ослабляется, разреживается, повествование носит замедленный характер, так что зрителю предоставляется время, чтобы не только следить за ходом событий, но и обдумывать их. На первый план выступают личные переживания центральных персонажей и то, как они постепенно осознают свою причастность к справедливой борьбе восставшего народа за национальную независимость и демократию» (Цыркун, 1987: 21-22).

Позитивно оценивалась Н. Цыркун и драма С. Люмета «Дэниел» (*Daniel*, 1983):

«Люмет ставил картину, не рассчитывая особо на кассовый успех и не надеясь на расположение критики. Но, к его удивлению, фильм нашел своего зрителя и получил высокий отзыв прогрессивной печати. В этом, как видно, сказался интерес американцев, начинающих уставать от псевдополитических небылиц вроде «Красного рассвета» (Red Dawn, 1984), «Москвы на Гудзоне» (Moscow on the Hudson, 1984) или «Вторжения в США» (Invasion U.S.A., 1985), выполненных в духе пещерного антикоммунизма, к фильму, в котором без всякой политической трескотни и тенденциозности воссоздаются события, связанные с преследованиями коммунистов в самих США, к теме, впервые в такой тональности прозвучавшей с американского экрана. ... кинолента Люмета вступает в полемику с целой обоймой появившихся в последние годы в США картин, таких, как «Первая кровь» (First Blood, 1982), «Рэмбо-II» (Rambo: First Blood. Part II, 1985), «Коммандо» (Commando, 1985), «Дивизия «Дельта»» (The Delta Force, 1986), герои которых, предстающие в облике суперменов, защищают экспансионистские интересы своей страны в Юго-Восточной Азии, Латинской Америке, на Ближнем Востоке и в других далеких от границ США регионах. ... В фильме Люмета проблема выбора ставится жестко: есть только два пути — сопротивление военно-политической машине или отход от борьбы, но тогда тебя ждет участь жертвы» (Цыркун, 1987: 21-22).

Переходя далее к анализу американской картины «Вспышка» (Flashpoint, 1984), Н. Цыркун писала, что было бы натяжкой назвать её «политическим фильмом в полном смысле слова: жанр остросюжетного детектива, блистательные трюковые номера исполнителя главной роли Криса Кристофферсона не позволяют зрителю вполне сосредоточиться на серьезной подоплеке экранных событий: тема убийства президента проходит как бы по касательной. И, пожалуй, можно было бы упрекнуть авторов «Вспышки» в том, что они лишь спекулируют на острой теме, играют на интересе к тайне. Этот упрек был бы абсолютно справедливым, если бы не одно обстоятельство. В фильме однозначно проводится мысль, что официальная версия об убийце-одиночке сомнительна, что тут имел место заговор, организованный не без участия ЦРУ и ФБР, — иначе зачем преследовать и убивать тех, кто пытается выяснить истину? Как раз эта мысль и роднит «Вспышку» при всей ее наивности с такими серьезными лентами, как «Под огнем» и «Дэниел», где в отличие от картин, повествующих о мифической «красной угрозе», невероятных подвигах Рэмбо и т.п., речь идет о действительных проблемах, актуальных для Америки и американцев, и зритель может проверить на истинность риторические заявления о демократии, правах человека и буржуазных свободах, в свете которых американская администрация стремится представить свою страну перед миром» (Цыркун, 1987: 21-22).

Рецензия киноведа В. Дмитриева (1940-2013) на австралийскую драму «Зима наших надежд» (Winter of Our Dreams, 1981), напротив, была лишена идеологизации: «Фильм сочувствует отдельному человеку в его поисках и разочарованиях, в желании переломить себя и выбраться из тоскливой и муторной повседневности. Однако, выбравшись, он рискует оказаться в тупике одиночества, и, чтобы этого не случилось, нужно идти к людям, занимающимся делом» (Дмитриев, 1986: 10).

В этот период начальный «перестроечный» период в советском кинопрокате оказывались и фильмы выдающихся западных мастеров экрана.

Так, киновед В. Божович (1932-2021) писал, что в стилизованно-ироничном фильме Франсуа Трюффо «Веселенькое воскресенье» (Vivement dimanche!, 1983) «атмосфера страха не столько нагнетается, сколько пародируется и «снимается». Делается это очень тонко. Трюффо предполагает, что его зритель — знаток и ценитель избранного жанра. И не просто детектива, а детектива 30–40-х годов, с его черно-белой палитрой, сдержанностью внешних средств и тончайшим кружевом интриги. ... Прекрасные артисты Жан-Луи Трентиньян и Фанни Ардан играют не живых людей, а условных кинематографических персонажей. Их действие и мимика соответствуют неким чувствам и драматическим ситуациям, но лишены реального психологического наполнения. И опять-таки никакого нажима, пародийное начало чуть брезжит. Чтобы так играть, необходимо мастерство высочайшего класса» (Божович, 1986: 10).

Анализируя фильм другого выдающегося французского режиссера – Бертрана Тавернье, кинокритик А. Плахов, не забывая ритуально упомянуть, что тот «завоевал репутацию крупнейшего режиссера Франции, художника анибуржуазного по духу», далее

отмечал, что в «Воскресенье за городом» (*Un Dimanche a la campagne*, 1984) этот мастер «проявляет себя как умелый реставратор времени и – что особенно важно – углубленный его толкователь. ... ему удалось сменить художественную манеру, оставаясь абсолютно органичным в звучании своего авторского голоса» (Плахов, 1986: 10).

Зато по отношению к фильмам двух известных итальянских режиссеров – Франческо Рози (1922-2015) и Этторе Скола (1931-2016) – А. Плахов был более строг.

Так, фильм «Хроника объявленной смерти» (*Stonaca di una morte annunciata*, 1987) А. Плахов критиковал за то, что «Рози вслед за Маркесом рассматривает ... связи внутри полупатриархального социума, гнетомого роком вековых предрассудков. Пружинами затяжного и жестокого конфликта выступают здесь не любовь, страсть, даже не ревность, а приверженность бессмысленным в своей дикости ритуалам, побуждающим людей играть несвойственные им роли. Гуманистический пафос этой ленты заявлен откровенно и сильно, но воплотиться ему мешает столь же откровенная картинность, декоративность среды, в которую помещены герои» (Плахов, 1987: 20-21).

А в фильме Сколы «Семья» (*La famiglia*, 1986), по мнению А. Плахова, «нет отточенности мысли, которая пленяла в построенном на сходном приеме фильме того же Сколы «Терраса» (*La terrazza*, 1979) нет лаконичной выразительности микросюжетов «Бала» (*Le Bal*, 1983), «хотя нельзя не отдать должное остроумию и изобретательности постановки» (Плахов, 1987: 20-21).

Весьма сдержанную оценку в «Советском экране» получил и фильм Дамиано Дамиани «Связь через пиццерию» (*Pizza Connection*, 1985). Кинокритик О. Ненашева, признавая, что «Дамиани – признанный мастер политического детектива, владеющий всеми тонкостями рецептуры «фильма о мафии», далее делала небезоновательный вывод, что в фильме «Связь через пиццерию» «желание понравиться зрителю перевешивает. Острый, динамичный, я бы даже сказала, жесткий сюжет и откровенный мелодраматизм рассказанной истории, смягчающий растревоженные зрительские сердца, не заставят нас пожалеть о потерянном в кинозале времени. И – никаких любовых политических атак» (Ненашева, 1989: 29).

Кинокритик А. Дорошевич посчитал «сбалансированным произведением» «грандиозную фреску» Дэвида Лина «Поездка в Индию» (*A Passage to India*, 1984), поставленную по одноименному роману Э.М. Форстера (1924). А. Дорошевич резонно посчитал, что «выступив с фильмом после четырнадцатилетнего молчания, Лин тем не менее сохранил верность своим художественным принципам, остался режиссером-романтиком, исповедующим «большой стиль», стремящимся за превратностями индивидуальных судеб увидеть некую вечность, которую в данном случае должна нести в себе Индия» (Дорошевич, 1987: 10-11).

Вполне доброжелательную оценку в журнале получила и мелодрама Клода Лелуша «Эдит и Марсель» (*Edith et Marcel*, 1983). Кинокритик Т. Хлопьянкина (1937-1993) писала, что режиссер «не стал перегружать эту красивую легенду ни бытовыми подробностями (что, впрочем, наверное, хорошо), ни психологией. В результате картина получилась по-своему цельной, хотя – повторяем – и сильно растянутой. В ней есть легенда о любви, и есть сама любовь – в той степени, какую допускает легенда» (Хлопьянкина, 1987: 21).

Заметным событием начального периода «киноперестройки» стал выход в советский кинопрокат знаменитого фильма Вима Вендерса «Париж, Техас» (*Paris, Texas*, 1984).

Кинокритик А. Плахов воспринял эту философскую притчу как «реализатор универсальной модели человеческих чувств и отношений» (Плахов, 1987: 20-21). А кинокритик Е. Тирдатова отметила, что «большая часть зрителей, привлеченных названием картины, будет разочарована. Правда, зрелище, которое откроется их глазам, будет просто шикарным: ослепительная, фантастическая панорама ночного Хьюстона или странная, завораживающая картина пустынного пригорода в предвечерний час после грозы... Здесь есть и тайна, и трогательная история о погибшей любви со слезами и раскаянием, и красивая женщина – звезда Настасья Кински... Картина Вендерса крайне проста – это мелодрама, сюжетные повороты которой и приемы прямо рассчитаны на зрительский успех..., и она крайне сложна – это насквозь метафоризированная притча о современном человеке» (Тирдатова, 1987: 22-23).

В 1987 году фильм Ф. Феллини «И корабль плывет» (*E la nave va*, 1983) получил

уникальное для издания освещение: восторженная рецензия с цветными иллюстрациями была размещена на трех страницах «Советского экрана». Такого случая с рецензией на западный фильм не было в журнале ни до, ни после...

Театровед и киновед Т. Бачелис (1918-1999) писала, что в фильме «И корабль плывет» «озорная фантазия Феллини смещает образы фильма в регистр буффонной оперы, где банальное соседствует с оригинальным, чудовищно безвкусное — с безупречно красивым, возвышенное — с низменным и где музыка не умолкает. ... Но сквозь забавный коллаж кинематографа и оперы, комедии и лирики вскоре подает свой голос трагедия» (Бачелис, 1987: 6-8).

А вот вокруг еще одной тогдашней новинки советского кинопроката — картины «Джинджер и Фред» (Ginger e Fred, 1986) Федерико Феллини — на страницах «Советского экрана» (правда, с большим дистанционным разрывом) возник спор.

Кинокритик Н. Савицкий в своей весьма позитивной рецензии писал, что «в картине «Джинджер и Фред» режиссер — в который уж раз! — создает свой особый мир. Причудливый, феерический, экстравагантный. ... В полифоническом звучании фильма постепенно выделяется доминирующий мотив — саркастически беспощадное развенчание современных «масс-медиа», коммерческого телевидения, этого ненасытного молоха сегодняшней буржуазной культуры, перемалывающего и подминающего под себя все подряд. Таланты, умы, души людские. Это больше чем просто зрелище, рассчитанное на извлечение прибылей. Это целая «философия», продуманная система обработки массового сознания в интересах тех, кто «заказывает музыку». Система нивелировки вкусов, духовных запросов многомиллионных аудиторий, прямо рассчитанная на то, чтобы убивать всякий здоровый вкус, вытравливая духовное начало в человеке» (Савицкий, 1986: 20-21).

В целом с мнением Н. Савицкого была согласна и киновед Т. Бачелис (1918-1999), утверждая, что «Джинджер и Фред» «воспринимается очень легко. В ней все понятно, хотя и в ней грусть идет об руку с радостью, серьезная драма — с беспечной шуткой, лирика — с иронией, а вера в будущее — с нескрываемой горечью. То есть это опять-таки феллиниевская смесь противоречивых чувств, феллиниевское варево, где вульгарное неожиданно становится изящным, грубое — нежным, а нежное — острым и пряным. Один сюжет входит в другой, «предмет сечет предмет», и пустяк эстрадного танца «тип-топ» превращается в поэму воскресающей любви. ... Заметим к слову, что Феллини не упускает ни одной возможности язвительно высмеять одуряющий телебизнес» (Бачелис, 1988: 18-19).

А вот кинокритик Ю. Богомолов (1937-2023) признавался, что в фильме «Джинджер и Фред» ему «не понравилось кино как кино. ... «лав стори» пожилых танцоров, поведенная в картине, не столько романтична, сколько сентиментальна. Джульетта Мазина и Марчелло Мастоияни — великие актеры, встречаая которых, зрители встают, и овация не смолкает в продолжение нескольких минут, на сей раз ничего не прибавили к тому, что про них прежде было известно, — мне, по крайней мере. Впечатление такое, что они появились, чтобы напомнить о себе. Что вот, мол, они живы... Что они здоровы, полны творческих сил» (Богомолов, 1990: 30).

Не менее спорное мнение о другом знаменитом западном фильме 1980-х высказал и А. Плахов, упрекнув его в неэмоциональности. Оценивая шедевр Милоша Формана «Амадей» (Amadeus, 1984), кинокритик утверждал, что «освоивший голливудскую самодисциплину Форман не поддался ностальгической стихии, сделал фильм холодный, в своем роде совершенный и принятый как продукт высшей пробы на всех пяти континентах» (Плахов, 1987: 20-21).

Но поскольку в середине 1980-х на советских экранах появлялись не только шедевры западного киноискусства, в журнале появлялись и критические статьи о рядовой продукции западного развлекательного кинематографа.

В частности, в своей остроумной рецензии на американский фильм «Любовь и аэробика» («Небесные тела» / Heavenly Bodies, 1984) кинокритик В. Туровский (1949-1998) отмечал, что «авторы этого фильма — очень отчаянные, веселые и бесстрашные ребята. Кому бы рассказать и кто бы в то поверил, что из телевизионной передачи типа нашей «Ритмической гимнастики» можно соорудить целый полнометражный, полуторачасовой художественный фильм, в который попытаются втиснуть любовь,

аэробику, проблему спортивной чести, тему вероломного коварства соперников, конфликт между честными рыцарями спорта и акулами частного капитала. ... Трудно заподозрить авторов в серьезности их художественных намерений, а поэтому и трудно с них спрашивать по какому бы то ни было счету искусства. Искусство кино в отличие от искусства аэробики вовсе не входило в их замыслы, поэтому и судить их надо по тем законам, которые они для себя приняли. Они делали честное, откровенное, профессиональное наглядное пособие по аэробике, на которое временами невозможно наглядеться» (Туровский, 1986: 10-11).

Но самой резонансной в этом ряду стала статья киноведа В. Дмитриева (1940-2013) «По поводу «Анжелики», опубликованная в 1987 году. В значительной степени эта публикация была ответом на эмоциональную, но лишённую аналитики критику ситуации в советском кинопрокате, высказанную журналистом Ю. Гейко на страницах «Комсомольской правды» в его нашумевшей статье «Зачем пришла к нам Анжелика». В частности, Ю. Гейко критиковал Госкино СССР в закупке таких развлекательных западных фильмов, таких как французские костюмные киноприключения: «Анжелика – маркиза Ангелов» (*Angélique, marquise des anges*) и т.п. ленты (Гейко, 1985).

В. Дмитриев резонно отметил, что «случай «Анжелики», казавшийся таким простым и незатейливым, сейчас не кажется столь уж простым. Не секрет, что вокруг фильма столкнулись мнения. Критики – в значительной степени – против. Зрители – в немалой степени – за. Первые намекают на эстетическую неграмотность, вторые – на оторванность от вкусов широких масс. ... Прежде всего «Анжелика» не историческая лента. Она исторический лубок, использующий декорации и костюмы XVII века не для восстановления бытовой правды прошлого или глубинного объяснения причин столкновения противоборствующих сил, а для создания большого спектакля, живущего по законам разноцветного зрелища. ... «Анжелика» есть то, что она есть: не претендующая на многое развлекательная картина, исторический лубок, со своими взлетами и неудачами, своей не до конца продуманной эстетикой, своим более чем скромным местом в пирамиде мирового кино. ... Представим на секунду, что весь экран заполнен «Анжеликами», «Тремя мушкетерами» или «Графами Монте-Кристо». Кошмар. А если он заполнен одними серьезными проблемными фильмами? Положа руку на сердце, захотим ли мы этого?» (Дмитриев, 1987: 16-17).

В 1988-1989 гг. «Советский экран» писал о западной развлекательной кинопродукции, демонстрировавшейся в советском кинопрокате, без ранее обязательных идеологических акцентов (Дементьев, 1989: 28; Иванова, 1989: 29; Михалкович, 1989: 28; Разлогов, 1988: 21-22; 1990: 25; Симанович, 1989: 28; Стишов, 1989: 26-27; Сулькин, 1988: 21-22; Эшпай, 1989: 28 и др.).

Так, кинокритик Ю. Иванова писала, что, «конечно, можно продолжать называть американские боевики продуктом массовой культуры, обвиняя их во всевозможных коммерческих «грехах». Но если долгие годы даже и нашему прокату удавалось латать финансовые дыры при помощи таких «верняков», значит, у зрителя существует потребность в таком кинематографе. ... Люди любят страшные истории. Из детства тянутся воспоминания о сладостном ужасе – от сказок о людоедах и драконах до рассказов о ведьмах и вампирах. Потребность в эмоциональных ощущениях такого рода рождает стабильный интерес к их носителям – слухам, детективам, фильмам ужасов. Еще в начале века стало ясно, что вечная Страшная История, да еще вкупе с детективным сюжетом – верный залог коммерческого успеха фильма. Именно на таком беспроектном сочетании построен сюжет картины режиссера Кертиса Хэнсона «Окно спальни» (*The Bedroom Window*, 1987) (Иванова, 1989: 29).

Кинокритик О. Сулькин справедливо отмечал, что простодушный главный персонаж фильма «Данди по прозвищу «Крокодил»» (*"Crocodile" Dundee*, 1986) «в компании современных модных героев коммерческого западного экрана... смотрится «белой вороной». Достаточно сравнить его с мускулистыми и беспощадными мстителями Сталлоне и Шварценеггера, сумрачными изгоями Иствуда и Пачино... Он из какой-то другой системы ценностей. Он олицетворяет миф-воспоминание человечества о «золотом веке»... Он отчасти сродни русскому Ивану-дураку... Герой этот притягателен, потому что он из сказки. Из сказки на все времена» (Сулькин, 1988: 21-22).

Анализируя «Похитителей мыла» (*Ladri di saponette*, 1989), кинокритик

А. Дементьев был убежден, что это «очень легкая, очень «развлекательная» комедия о том, как на экране телевизора перепутываются неореалистическая картина и коммерческая реклама. ... До чего ж приятно смотрелся этот непритязательный и в то же время остроумный фильм на общем фоне конкурсной программы! И пусть он легковесен, пусть! По крайней мере — кино» (Дементьев, 1989: 3-6).

Позитивную оценку в «Советском экране» получила и французская комедия «Беглецы» (Les Fugitifs, 1986): «Главное для Вебера — интересная история. А уж жанр, выбор актеров и все прочее — наиболее близкий и приемлемый для него способ рассказать эту историю. ... В «Беглецах», как всегда у Вебера, смех строится на остроумных и напряженных комических ситуациях, тонко выдержанных на грани абсурда. Вообще это ощущение «на грани» необыкновенно важно для комедии как таковой. Ведь здесь так легко соскочить в пошлость, в откровенный психологический ляп, да и просто в «несмешно». До сей поры это чувство Вебера не подводило — не подвело и на этот раз» (Стишов, 1989: 26-27).

Киновед В. Михалкович (1937-2006) считал, что «Вольфганг Петерсен в своих фильмах — «Враг мой» (Enemy Mine, 1985) и «Бесконечная история» (The Never Ending Story, 1984) — упорно следует определенной программе, поклонение прошлому ощущается как суть программы Петерсена, как ее основа. «Бесконечная история» повествует о попытке вдохнуть новую жизнь в образы прошлого, взятые не из космических саг современной беллетристики, но из традиционной детской литературы, сохранившей близость к волшебным сказкам с их принцессами, храбрецами-героями и чудовищами. Эти существа населяют в картине Петерсена Страну Фантазии. ... Если «Бесконечная история» связана с традиционной детской литературой, то «Враг мой» — это явственный шаг в сторону «Звездных войн». ... История инициации героя казалась орнаментальной у Лукаса, во «Враге моем» она — главное содержание фильма. Герой его — астронавт Уилл Дэвидж — в полном соответствии с канонами инициации проходит все ее стадии: покидает привычную среду, правда, не по своей воле, обретает сокровенное знание и, в конце концов, попадает в новое окружение — к тем, кого считал врагами. ... Преклонение перед прошлым называется пассаизмом. Создатель «Бесконечной истории» и «Врага моего», без сомнения, пассаист. У него история человечества действительно бесконечна, поскольку движение свое совершает по кругу. Техника беспредельно прогрессирует, бесконечно усложняется, но этике подобный прогресс не нужен — она сразу представилась мифопоэтическому сознанию в своих абсолютных формах. Описав круг, человечество к ним вернется — таким, вероятно, наше будущее мыслится создателю «Врага моего». Пассаист не часто оказывается оптимистичным. Петерсену присущ оптимизм, поскольку он верит, что прошлое достижимо» (Михалкович, 1989: 28).

Кинокритик В. Эшпай (1953-2016) подошел к другому яркому образцу развлекательной продукции — «Роману с камнем» (Romancing The Stone, 1984) не менее аналитически, полагая, что этой картине «можно отнести как к приключенческому боевику и не ломать по его поводу голову, более того, большинство так и поступит. Однако этот фильм не так прост, как кажется. Втянувшись в картину, замечаешь, что тут все как-то сдвинуто в сравнении с привычными приключенческими фильмами. ... Коммерческое кино? Вне всякого сомнения. Но точно отражающее художественные и кинофильские пристрастия американцев среднего поколения. Собственно говоря, кино в качестве самого массового из искусств и должно быть таким — доступным и, насколько это возможно, не вульгарным. У американских режиссеров-яппи это неплохо выходит» (Эшпай, 1989: 28).

Об «Одиночке» (Le Solitaire, 1987) на страницах «Советского экрана» в 1989 году были опубликованы сразу две рецензии. Кинокритик Г. Симанович меланхолично отметил, что «фильм Жака Деро «Одиночка», вышедший на наши экраны, навевает грусть. Полицейский триллер с Бельмондо — и вдруг грусть? Кому ни скажешь — не верят, отмахиваются, идут смотреть, а потом иронично советуют обратиться к психоневрологу. ... Я тоже был в предвкушении. Отбросив к чертям этот наш назойливый критический снобизм, я, честное слово, приготовился быть тем по-детски благодарным зрителем приключенческих лент, для которого лихие, эффектные аттракционы имеют куда большее значение, чем художественная цельность, нравственная концепция, общая идея и прочие «условности», важные для привередливых взрослых. И, видит Бог, я

стойко отбивался от докучливых ощущений, что все это было, было, было и уже понятно, известно, каким окажется следующий эпизод.

Когда нашей критикой в обиход пущен был уничижительно-высокомерный, хлесткий термин «бельмондизм» (а это конец 70-х), любой мало-мальски смыслящий в киноискусстве отечественный зритель, любой поклонник актера имел все основания обидеться за Жана-Поля Бельмондо. Да, он уже участвовал в нескольких не слишком удачных полицейских фильмах, намекая на имидж, на амплу героя, невозмутимо глядящего в дуло вражьего пистолета, но успевающего выстрелить первым. Однако можно ли было забыть, что это актер Годара, Де Сики, Луи Маля..., что ему рукоплещет театральная Париж. Ярлык у нас наклеить, что марку, — лизнул, раз, и готово. ... После «Одиночки» я понял: что-то изменилось. Вроде бы те же жесты, тот же шикарный стиль расправы с противниками, но какая-то усталость, механистичность, «безвдохновенность» в игре Бельмондо. А в рамках набившего оскомину сюжетного клише, в условиях явной режиссерской аморфности скучно и пошловато все это у актера выходит» (Симанович, 1989: 28).

В значительной мере отражая мнения массовой аудитории, с Г. Симановичем спорил кинокритик А. Дементьев (1957-2023): «Как увижу на афише любое творение Бельмондо, будь оно хоть трижды «Одиночка», пойду, ей-богу. И очень не хочу, чтобы меня лишали этого удовольствия. ... Бельмондо ему будет интересен всегда. Если же этого Бельмондо давать в год по чайной ложке, то будут любить только его, мечтать только о нем. Согласен, «Одиночка», быть может, не самый высококачественный предмет первой необходимости. Но где они, эти высококачественные? ... Хочу смотреть, как Бельмондо держит сигару, садится в «ситроен» и целует крошку. Ей-богу, даже при вялой режиссуре это лучше, чем наши конкурсы красоты. А Бельмондо — живое воплощение удивительно красивой жизни» (Дементьев, 1989: 28).

В конце 1980-х, поддавшись настойчивому давлению со стороны нового состава Правления Союза кинематографистов СССР и кинопрессы, Госкино СССР закупило и отправило в широкий прокат немалое число шедевров западного кино, в прежние десятилетия недоступных зрительским массам. Кассовыми хитами эти старые ленты уже не стали (на фоне агрессивного видеобума), но получили поддержку киноведов «Советского экрана».

Так, рецензируя вышедший в советский кинопрокат с колоссальным опозданием «Орфей» (Orphée, 1950) Жана Кокто, киновед В. Михалкович (1937-2006) писал, что «Кокто обращается к древнегреческому мифу не для того, чтобы просто возратить его в современность. Существование поэта трагически разорвано между миром реальным и миром запредельным. Таким оно мыслилось в античности, таким оказывается и теперь. Об извечности этого разрыва и повествует фильм Кокто» (Михалкович, 1989: 26-27).

Кинокритик Н. Амашукели напоминал читателям, что режиссер фильма «Французский канкан» (French Cancan, 1954) Жан Ренуар «принадлежит к поколению великих французских режиссеров Жана Виго, Рене Клера, Марселя Карне. В его фильмах, в частности и во «Френч канкане», удивительным образом сочетаются простота и изысканность, особая, только ему присущая живописность. Эпизоды изнуряющих репетиций девушек из Мулен Руж напоминают картины с голубыми и розовыми танцовщицами Дега, красочные афиши, конечно же, Тулуз-Лотрека, при виде узких и горящихся улочек Монмартра всплывают в памяти рисунки Утрилло, а жизнерадостные посетители кабачков, кафе и кабаре как бы сошли с живописных полотен Огюста Ренуара — отца режиссера. Да, буквально каждый персонаж фильма напоминает образы художников-импрессионистов, каждый его кадр пронизан щемяще-грустным и одновременно жизнерадостным ощущением мира, свойственным этим художникам. ... Повторюсь: для всего фильма характерно какое-то особое, удивительное чувство стиля, исключительная жизнерадостность» (Амашукели, 1990: 28).

Обращаясь к вышедшему наконец-то в советский прокат шедевр Феллини «8 1/2» (1963), театровед и киновед Т. Бачелис (1918-1999) обоснованно утверждала, что «перед некоторыми произведениями время бессильно. «8 1/2» — из их числа. И если средства выразительности, впервые примененные Феллини, тысячекратно тиражированы его последователями и подражателями, то основной мотив картины полностью сохраняет свежесть и мощь. Более того, осмелюсь сказать, что в наши дни, в

нынешней социальной коллизии, мотив этот обрел дополнительную остроту. Ибо главная тема фильма — тяжкое бремя ответственности, которую возлагает на художника предоставленная ему свобода высказывания» (Бачелис, 1988: 18-19).

Кинокритик Н. Савицкий напоминал читателям журнала, что «Красная пустыня» (Il Deserto Rosso, 1964) поставлена «признанным мастером итальянского кино Микеланджело Антониони почти четверть века назад», но «внимательный зритель непременно заметит и оценит по достоинству уникальное — не только для своего времени — художественное решение «Красной пустыни». Тонкий, глубокий психологизм этой картины, где существен каждый, даже самый неприметный нюанс, а необязательные детали отсутствуют. Безупречно точную по исполнительской технике и вместе с тем естественно-непринужденную работу слаженного актерского ансамбля, в котором уверенно лидирует Моника Витти. Стройную композицию ленты, тем более удивительную при почти бессобытийной и намеренно размытой фабуле. Мастерское, поистине режиссерское использование цвета — не подспорья в достижении изобразительной достоверности или самодельной зрелищности, но могучего средства эмоционального воздействия, формирующего емкую метафору человеческих переживаний. ... Объектом своего преимущественного интереса Антониони избрал одну из самых тревожных и болезненных проблем так называемого постиндустриального, то есть современного капиталистического, общества — проблему отчуждения, катастрофического разрыва естественных человеческих связей. ... Вопросы в фильме и вопросы к фильму — их множество, и ни один не предполагает однозначного, простого ответа. Понятно, однако, что в мире, где угасает природа и атрофируются живые человеческие чувства, — дыхание затруднено, а полнокровное бытие немислимо. И деться отсюда некуда... Но ведь мир можно (необходимо!) изменить, попытавшись для начала хотя бы немного пополнить все более ощутимый в нем дефицит человечности, морали — в широком ее понимании. Таков главный итог путешествия в «Красную пустыню», основной смысл послания художника-гуманиста, без срока давности адресованного людям Земли» (Савицкий, 1989: 26-27).

К этим своего рода ретро-рецензиям примыкали статьи о старых голливудских вестернах «Дилижанс» (Stagecoach, 1939) и «Великолепная семерка» (The Magnificent Seven, 1960).

Киновед В. Михалкович (1937-2006) писал, что «Дилижанс» мы помним под длинным, хотя и выразительным названием наших прокатчиков «Путешествие будет опасным». ... «Дилижанс» производит незабываемое, неизгладимое впечатление благодаря умелой дозировке напряжения. ... Здесь, у Форда, все эпизоды с движущимся экипажем словно пронизаны «запахом опасности». Он как бы висит в воздухе и физически ощущим. По сути, ощущение это вызывается «без кино» — не ракурсами, не монтажом, а чисто драматургическими средствами, расчетливым и эффективным введением в сюжет знаков приближающейся угрозы» (Михалкович, 1991: 26-27).

А киновед В. Дмитриев (1940-2013) в отношении «Великолепной семерки» (The Magnificent Seven, 1960) резонно предполагал, что «в начале шестидесятых у нас не было более знаменитого иностранного фильма. Грохот, с каким он катился по экранам Москвы. Ленинграда. Киева, очень скоро дошел до ушей любителей кино самых отдаленных окраин. Копий не хватало, их горячими отрывали от проявочных машин кинокопировальных фабрик и бросали зрителям, изнывающим от томительного ожидания. ... А когда замечательный критик Юрий Миронович Ханютин осмелился заметить, что лично ему «Великолепная семерка» нравится гораздо больше, чем «Семь самураев», это сочли шуткой, недостойным ерничеством, издевательской насмешкой над святыней мирового киноискусства. Опротестованный и подвергнутый остракизму, Юрий Миронович, как мне помнится, мнения своего не изменил, но и яростно отстаивать его не счел необходимым. ... Для нас «Великолепная семерка» была фильмом торжественным, воплотившим мечту о мужском братстве, личной ответственности и том пьянящем чувстве свободы, когда, кажется, все тебе под силу, ты можешь мчаться на красавице лошади навстречу ветру и, вдыхая свежий воздух, ощущать себя хозяином земли, что у тебя под ногами, широкого неба, что над головой твоей, всей безграничной вселенной, малой частью которой ты являешься. Разве могло чувство это понравиться нашей до предела идеологизированной системе с ее навсегда установленной иерархией ценностей

и приоритетов? Разве не должно оно было испугать ту немалую часть граждан нашей страны, которая единственно возможную эволюцию общества видела в слегка видоизмененном сталинизме?» (Дмитриев, 1990: 29-30).

Но, наверное, самой неожиданной ретро-премьерой советского кинопроката 1991 года стала картина Лилианы Кавани «Ночной портье» (*Il Portiere Di Notte*, 1974), обвиненный в 1970-х в оправдании нацизма не только в СССР, но и во многих других странах.

Кинокритик А. Плахов писал в своей рецензии, на наш взгляд, наполненной весьма завышенными оценками вторичной и морально скользкой работы Л. Кавани, что «Ночной портье» вызвал у него «прилив противоречивых чувств. С одной стороны, подтвердилось, что мощная энергетика этой картины продолжает действовать и не унесена ветром истории неведомо куда. С другой — что скандалы, сопутствовавшие появлению фильма, не связаны только с маразмами идеологии, а затрагивают само естество человека, его сокровенное от посторонних глаз «эго». ... Социокультурные наслоения, интеллектуальные метафоры и «наивные» кружева постмодерна опутали природный ствол, и потребовались витальная въедливость и женское безрассудство Лилианы Кавани, чтобы проникнуть в эту сердцевину. ... Этот фильм, балансирующий на опасной грани эротического гиньоля, пытались расположить где-то между Висконти и Пазолини. ... Между двумя трактовками фашизма — как демонического мифа в координатах новой истории и как декадентского спектакля в духе детсадовского либертинажа. ... И тот интуитивный отпор, который вызвал фильм в Америке, напуганной двойным жупелом антисемитизма и порнографии, говорит не только о том, что идиоты встречаются повсюду, что их куда больше, чем идеологически озабоченных советских кинокритиков. Говорит и о той самобытной пугающей силе, которой веет от этой пронзительной драмы, свидетельствующей о непостижимости поступков человека, насквозь, до «черных дыр» буравящих его тело и душу. ... О да, и сама Кавани. и ее товарищи по команде были убеждены, что делают левый антифашистский фильм. ... Сколь бы извращенном и дикой ни казалась эта любовь, она все равно в конечном счете враждебна идеологии. Любовь — исключение, в программу идеологии не входящее. И потому она должна быть убита. Что касается секса, он в эту программу входит непременно — тем или иным боком, как бы идеологически это ни отрицалось. ... Фильм Кавани — один из актов самоанализа западного общества, актов, необходимых в свое время, когда в качестве антитезы тоталитаризму выдвигалась «сексуальная революция». Парадоксально само сочетание слов. Кавани — одна из тех, кто напомнил, что насилие сопряжено с удовольствием, и все это вместе создает почву для тирании, для фашизма. Никакая революция не панацея и не дает гарантии свободного развития личности. Теперь об этом своевременно напомнить у нас. Лилиана Кавани, которой нас пугали как монстром, к которому на пушечный выстрел опасно подпускать несовершеннолетних детей, режиссер и впрямь жесткий, подчас жестокий. Во всех ее фильмах можно встретить шокирующие сцены: как правило, они получают некое многозначительное обоснование» (Плахов, 1991: 18-19).

На экраны СССР в конце 1980-х и на рубеже 1990-х выходили и относительно новые западные фильмы известных кинематографистов, которые также анализировались уже без ангажированной идеологической оптики.

К примеру, киновед Г. Краснова обоснованно отмечала, что «в драматургическом отношении «Тоска Вероники Фосс» (*Die Sehnsucht der Veronica Voss*, 1982) проигрывает «Марии Браун» (*Die Ehe der Maria Braun*, 1978), хотя над сценарием в содружестве с Фассбиндером работала та же пара драматургов... Но при всех несовершенствах этот фильм дает зримое представление о стилистике Фассбиндера. ... психологическая драма героев фильма раскрывается в контрастах света и тени, черного и белого, и в этом Фассбиндер выступает продолжателем традиций немецкого киноэкспрессионизма — искусства светописа. Блики света, падая на лица персонажей, создают атмосферу неуверенности, сомнений, надвигающейся катастрофы. Сияние неоновых реклам и мерцание уличных фонарей сквозь струи дождя, переливы драгоценных камней, взмахи лопастей огромного вентилятора в редакции газеты — все здесь пронизано непрерывной световой пульсацией» (Краснова, 1988: 21).

А кинокритик Н. Петрова писала, что фильм Артура Пенна «Четверо друзей» (*Four*

Friends, 1981) «представляет поединок юных героев с жизнью на ринге Америки 60-х годов. ... Мы наблюдаем за тем, как тают надежды молодых людей, как улечиваются иллюзии поколения, как американская мечта постепенно меркнет, хотя все-таки живет. «Что стало с американской мечтой?!» — восклицал У. Фолкнер в 50-е годы. Эхо его слов слышится в фильме Артура Пенна. Но режиссер не дает определенной оценки прошлому, видимо, не желая быть категоричным и упрощать» (Петрова, 1989: 29).

Рассуждая о психологической драме «Отец» (Father, 1990), в котором главная героиня спустя 45 лет после второй мировой войны изобличает нацистского преступника, кинокритик О. Сулькин подчеркивал, что «наиболее интригующее в фильме — постепенное, очень медленное, но неумолимое раскрытие внутреннего мира [бывшего нациста] Мюллера под воздействием внешних обстоятельств. Ясно, что сегодня это хороший, добрый человек. Но разве можно стереть из памяти свершенный тобой грех, как мел со школьной доски? Разве может тяжесть содеянного покинуть душу человеческую? Бог прощает кающегося грешника, но грешник до конца своих дней обречен влачить крест свой. Режиссер Джон Пауэр, пустив в ход лавину психологических оттенков, позволяет Макс фон Сюдову непостижимым образом сохранять загадочную непроницаемость души, и это, не вызывая досады или томления, поддерживает интерес к фильму» (Сулькин, 1991: 10).

Анализируя фильм «Сладкие грёзы» (Sweet Dreams, 1985), киновед В. Дмитриев считал, что «английское первородство не позволило Карелу Рейшу полностью раствориться в стихии американского кино, сделать фильм, дословно следуя формулам традиционной мелодрамы. ... Картина эта не столько продолжение Голливуда, сколько игра в Голливуд, в сгущенную сентиментальность, брутальную нежность, в полуволшебный мир, предстающий одновременно буквальным слепком с окружающего быта и подобием театральной декорации» (Дмитриев, 1989: 28).

Фильм «Река» (The River, 1984), по мнению В. Дмитриева, «представляет собой не столь уж часто встречающееся кинематографическое образование: это традиционный советский фильм в традиционном американском исполнении. ... Мы увидим не только наши сюжетные схемы, разумеется, с поправкой на американские реалии, но и наш принцип монтажа, наш принцип построения кадра, нашу безыскусность, когда, например, любовные переживания изображаются при помощи смены соответствующих пейзажей, и, наконец, нашу патетику» (Дмитриев, 1990: 16).

Обращаясь к нашумевшей экранизации романа У. Эко «Имя розы» (Il nome della rosa), киновед В. Михалкович (1937-2006) напоминал, что «в комментариях к роману Умберто Эко поведал о своей хитрости: для названия он намеренно выбрал символ настолько многозначный, что он допускает множество самых различных толкований. От читателя символ требует умственной работы, усилий, чтобы найти «свою» интерпретацию и обосновать сюжетными событиями. Жан-Жак Анно, ставя фильм, с подобной задачей справился. ... Отзвуки вымысла двух английских писателей — Конан Дойла и Флеминга — словно борются в экранном Баскервиле, и борьба эта не менее занимательна, чем детективная интрига «Имени розы» (Михалкович, 1990: 18-19).

Рецензируя еще один яркий западный фильм второй половины 1980-х — «Сердце Ангела» (Angel Heart, 1987), кинокритик М. Дроздова верно отмечала, что в этом фильме «виртуозно выстроено раздвоение личности. Мистическая ветвь сюжета открывает патологического мутанта с двумя душами, который совершает преступления по наитию той из них, что принадлежит Люциферу. В историческом повороте сюжета — перед нами специфическая «американская трагедия». Болезненный этап опостылевшего романа нации с Мечтой (центральным персонажем ее гражданской мифологии). Картина снималась в период неоконсервативных тенденций в американской культуре. И размышления о болезненных отношениях нации со своим первейшим фетишем вполне закономерны. ... Остается добавить, что элегантность интриги позволит не втягиваться в философский историзм тем, кому не до этого. Сегодня американский кинохудожник, решивший заговорить о серьезных вещах, чаще всего водружает их как интеллектуальный мезонин над первым этажом, доступным любому, прямо хоть с улицы» (Дроздова, 1990: 29).

И можно, наверное, согласиться с кинокритиком Е. Плаховой, которая в своей рецензии на психологически тонкий фильм «Четыре приключения Ренет и Мирабель»

(*Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, 1986), что «нет, кажется, более чуждого отечественному прокату явления, нежели фильмы французского режиссера Эрика Ромера. Так вот вам, целых три его фильма «пакетом» выходят на наши экраны. Но, может быть, именно на воспаленном, кричащем фоне спокойный смысл этих картин становится особенно прозрачным. Их сюжеты вызывающе незатейливы. Маленькие любовные недоразумения, соблазны и ошибки юности, сердечные тревожения. Их герои не испытывают роковых страстей, их главная страсть — любопытство к жизни. Познавая ее не в экстремальном, а будничном лике, они обнаруживают ее парадоксальность. Они открывают также игру противоречий в самих себе. Суть фильмов Ромера — как раз в этой тонкости градаций измерения, в укрупненности масштаба. Используя этот метод, мы вместе с режиссером обнаруживаем, что любое, буквально любое происшествие вокруг нас далеко от однозначности, а наше собственное участие в нем может быть трактовано совершенно по-разному. ... Ромер эстетизирует жизнь, но делает это с такой изящной небрежностью (или ее видимостью), что кажется, будто сама жизнь драпирует себя в художественные формы» (Плахова, 1991: 14-15).

Киновед и культуролог К. Разлогов (1946-2021) обоснованно утверждал в своей объемной статье, что «1987—1988 годы в мировом кино характеризовались радикальной сменой вех. Лидерство постепенно переходило от детско-подростковых сказочно-легендарных кинокомиксов к кинематографу для сорокалетних: ретро-ностальгическим мелодрамам, драматическим комедиям, позволяющим бывшим бунтарям шестидесятых обрести мир с самими собой и почтить память своих некогда обруганных родителей.

[Однако] зарубежный репертуар наших кинотеатров..., основанный на картинах именно 1987—1988 годов, тем не менее, в целом стоит в стороне от мирового кинопроцесса. И это не случайно. Лидеры мирового проката как были, так и остаются недоступными нам по ценам, и их можно посмотреть в лучшем случае во внеконкурсной программе московских международных кинофестивалей или на видео. Мы еще смеем надеяться, что в ближайшее время на экранах кинотеатров наконец-то появится «чемпион» более чем десятилетней давности — «Звездные войны», робко спрашиваем себя, как будет сочетаться с отечественным психозом «летающих тарелок» знаменитый «Инопланетянин»» (Разлогов, 1990: 25).

Далее Кирилл Эмильевич в своем обзоре текущего советского кинопрокатного репертуара («Модернисты» (*The Moderns*, 1988), «Замужем за мафией» (*Married to the Mob*, 1988), «Мой друг — предатель» (*Mon ami le traître*, 1988), «Тандем» (*Tandem*, 1987) и «Налево от лифта» (*À gauche en sortant de l'ascenseur*, 1988), отмечал, что хотя «принцип периодических самоповторов может привести не только к кризису искусства, но и зачастую способствует оттачиванию мастерства» (Разлогов, 1990: 25), так бывает далеко не всегда.

Среди всего этого довольно разнообразного букета западных кинолент К. Разлогов выделил изящную притчу Эрика Ромера «Друг моей подруги» (*L'Ami de mon amie*, 1987) — «современный вариант средневековых моралите... Эта история любовных кви-про-кво с неожиданным хэппи-эндом могла появиться только в стране Мариво и «Правил игры» (*La règle du jeu*, 1939) Жана Ренуара, наследником которых можно считать и Ромера. Как и его «Зеленый луч» (*Le rayon vert*, 1986) (Гран-при венецианского кинофестиваля и неожиданный гость наших экранов), «Друг моей подруги» рискует пройти мимо ожиданий всех — прокатчиков, директоров кинотеатров и зрителей, а между тем это, по сути, самая знаменитая картина обозреваемого репертуара» (Разлогов, 1990: 25).

Благодаря инициативе кинокритика Ю. Богомолова (1937-2023) «перестроечный» «Советский экран» откликнулся и на показы в СССР телесериалов западных стран. При этом вскрывались механизмы их воздействия на массовую аудиторию.

К примеру, Ю. Богомолов справедливо писал, что в сериале «Джейн Эйр» (*Jane Eyre*, 1983) «есть магия, заключающая в себе, однако, мотивы внеэстетического и внехудожественного порядка. Сериал «Джен Эйр» — это миф о стоическом сопротивлении человека силам, обрекающим его на душевный конформизм и социальное неравенство. Это миф с победным исходом. Потому он и позволяет миллионам людей изжить, хотя бы только эмоционально и хотя бы ненадолго, комплекс как социальной, так и нравственной неполноценности» (Богомолов, 1989: 7). А персонаж итальянского сериала «Спрут» (*La Piovra*, 1984) — полицейский комиссар Каттани «нужен нам для

утешения... создатели этого, похоже, бесконечного сериала ведут Коррадо Каттани сознательно, а может быть, инстинктивно к единоличному поединку со спрутом. Тут уж действуют фольклорные, сказочные закономерности. Герой должен в одиночку сокрушить дракона или змея-горыныча. А то, что «Спрут», несмотря на все реалии, как политические, так и бытовые, привязывающие его к сегодняшнему дню, — создание фольклорно-мифологическое, так это очевидно. ... Главный урок, преподносимый «Спрутом», состоит в том, что зло — это организация, а добро — это индивид, отдельно взятый человек на отдельно взятой Земле. Вот они и ведут извечный, а также бесконечный бой, в котором Коррадо все время на передовой, а против него — несметные полчища купленных, нанятых, запуганных спрутом бойцов невидимого фронта» (Богомолов, 1989: 10).

А после просмотра вышедшего на советские телеэкраны сериала «Даллас» (Dallas) Ю. Богомолов заметил, что «взаимоотношения людей, населяющих «Даллас», очень противоречивы, переполнены неудовлетворенными желаниями и честолюбивыми амбициями. Но вместе с тем это довольно устойчивый мир: равновесие в нем поддерживается тем, что каждый знает про другого что-нибудь компрометирующее. Компромат — оружие среднего буржуа. Он им пользуется и в целях обороны. ... Каждая серия строится по одному плану: сначала демонстрируется нечто вроде гармонии личных и частнопредпринимательских отношений, затем она, эта гармония, нарушается (какая-нибудь грязная провокация, измена, ураган), а потом восстанавливается. ... Если приподнять полог деловой морали простых американских миллионеров, то под ним мы обнаружим русскую народную сказку, которая начинается примерно так: было у старика три сына: старший — негодяй, средний — алкаш, а третий — Бобби-дурак, то есть простая добрая душа. ... «Даллас», в частности, намекает на то, что все мы — такие взрослые, умные, цивилизованные, независимо от цвета нашей кожи и пятого пункта, от образовательного ценза и социальной защищенности,— в глубоком подсознании страшные идеалисты» (Богомолов, 1991: 23).

- рецензии на западные фильмы, которые не демонстрировались в советском кинопрокате

Оценки западных фильмов, которые не демонстрировались в советском кинопрокате, на страницах «Советского экрана» на начальном «перестроечном» этапе были, как и в прежние десятилетия, во многом идеологически ангажированными.

Впрочем, и сегодня такие американские антисоветские «клюквенные» поделки, как «Красный рассвет» (Red Dawn, 1984) и «Америка» (Amerika, 1987) воспринимаются именно так, как о них писали советские журналисты в 1986-1987 годах: бездарным пропагандистским антисоветским некачественным продуктом.

Так журналист-международник Ю. Устименко писал на страницах «Советского экрана», что «Роки-IV» (Rocky IV, 1985) «производит гнетущее впечатление: однообразный мордобой с густо размазанной, где только возможно, кровью и пушечными ударами боксерских перчаток. Сюжет примитивен до неприличия и сводится к схватке между Роки и «советским» чемпионом Иваном Драго (надо же было придумать такое «чисто русское» имя)» (Устименко, 1986 20). А далее Ю. Устименко вполне обоснованно отмечал, что подобные ленты вышли на экраны в то время, как «в Белом доме судорожно ищут «внешнего врага»... [и] США осуществили варварскую агрессию против суверенной Ливии, нагнетают угрозы в отношении Никарагуа... Авторам таких фильмов присуще не только стремление исказить советскую действительность, но и представить советских людей в образе недочеловеков, которым нет места на земле, и поэтому они не достойны жалости и сожаления. Расправляться с ними — не только нечто вроде спорта, но и священный долг каждого «истинного» американца» (Устименко, 1986: 20-22).

В 1987 году журналисты Ю. Алгунов и В. Орлов опубликовали обзорную статью, выявляющую стереотипы о русских и России в наиболее заметных голливудских антисоветских / антирусских киноподелках:

«В «Красном рассвете» (Red Dawn, 1984) показывают, как «советский десант» сделал попытку захватить американский городок. В «Роки-IV» (Rocky IV, 1985) боксер Роки Бальбоа доказывает превосходство американского образа жизни в «матче века» на

советском ринге...

Об СССР, таким образом, настойчиво создается извращенное, карикатурное представление как о стране, которая в сравнении с Америкой по уровню развития находится в «каменном веке». ... А сюжет телефильма «Америка» «построен на диком вымысле о захвате Соединенных Штатов «Советскими Вооруженными Силами», выступающими под видом войск ООН. Идея телесериала, пропитанного ненавистью к Советскому Союзу, не случайно родилась именно в недрах Эй-би-си, которая многие годы выделяется в тройке коммерческих телеимперий США воинствующей реакционностью. ... мутное антикоммунистическое, антисоветское, антиооновское варево, на создание которого затрачено около 35 миллионов долларов, выплеснулось на экраны телевизоров в домах и квартирах миллионов американцев. За 14.5 часа экранного времени телесериала они увидели, как вспыхнул подожженный «советскими оккупантами» вашингтонский Капитолий, как упали, подкошенные пулями, члены конгресса США, как танки «захватчиков» утюжили американские города и поселки, а звероподобные солдаты насильовали американских женщин... Вот в таком чудовищном свете усилиями телекомпании Эй-би-си предстал Советский Союз перед гражданами США» (Алгунов, Орлов, 1987: 20-22).

Один из лидеров «киноперестройки» — киновед и кинокритик В. Демин (1937-1993) — в 1987 году критически оценил в целом позитивно оцениваемый советской прессой «Взвод» (Platoon, 1986) Оливера Стоуна, рассказав читателям «Советского экрана», что хотя в Западном Берлине «Взвод» получил «Серебряного медведя» за режиссуру, «при объявлении об этом призе, как и при первоначальном просмотре, зал разразился истошными свистками. Чтобы понять такую реакцию, надо не выводить смысл картины из того, что в ней впрямую показано. Показаны зверства американской армии над безоружным вьетнамским населением. Многократно и изобретательно. Молодой герой, паренек из колледжа, доброволец изливает свою желчь в мысленных письмах к далекой бабушке: кой черт понес меня в это болото, это не война, а сплошная блевотина, это не соратники — шваль, человеческие отбросы, пища для тюрем. Так и ждешь экранного покаяния: я участвовал в деле подлом и богомерзком, простите меня, люди, если сможете!.. Фильм поворачивает в иную сторону. Растяпа из колледжа вырастает в замечательного вояку. Его внутренние монологи теперь возвещают новооткрытые истины — дружба, испытанная пулями, братство после отчаяния, единство прошедших сквозь ад. Виноваты политики, что не смогли избежать этой гнусности, а мы — мы доказали всему миру, что можем вынести еще и не такое. И торжественное посвящение под занавес — тем американцам, кто был и остался во Вьетнаме» (Демин, 1987: 20-21).

Довольно резкую оценку получил в «Советском экране» на шумевший фильм «Последнее искушение Христа» (The Last Temptation of Christ, 1988) Мартина Скорсезе. Киновед А. Брагинский (1920-2016) писал, что «доставленный в Париж уже с ореолом мученичества (преследования со стороны ортодоксов-«фундаменталистов» в США), этот фильм был встречен яростными нападками со стороны самых консервативных католических кругов — «интегрисов», которые, как и их американские «коллеги», не допускают никаких вольностей в трактовке образа Христа. ... Могу засвидетельствовать: М. Скорсезе сделал довольно скучный фильм. ... Так или иначе, в картине хватает фальши и даже откровенной глупости» (Брагинский, 1989: 30-31).

И совсем неоднозначную оценку получил в «Советском экране» шедевр Бернардо Бертолуччи «Под покровом небес» (The Sheltering Sky, 1990): «Пустыня Бертолуччи — пробирка для наблюдения за хитрым опытом с обидным, горьким однозначным результатом. Бертолуччи отсекает все постороннее, частное, чтобы его изыскания в области человеческой психики достигли почти научной чистоты. ... Когда в 70-х годах Бертолуччи ошеломил мир своим «Последним танго в Париже» (Last Tango in Paris / Ultimo tango a Parigi / Le dernier tango a Paris, 1972) немногие поняли, что сила и новизна картины были не в откровенных сексуальных сценах, а в интенсивности психологического взаимодействия участников драмы. Бертолуччи явил совершенно новые для кино способы проникновения в человеческую психику, остро, как никто до него, обнажил экзистенциальный конфликт. В новом фильме ожесточенная сексуальность «Последнего танго» намеренно уступает место почти унылой

физиологичности. Герои не только ничего не могут сказать друг другу через сексуальный контакт. Им вообще нечего сказать друг другу. ... Тот, кто попытается в новом фильме Бертолуччи обнаружить складную историю, будет разочарован. Режиссер не ведет ни героев, ни нас никуда, кроме края психологической пропасти» (Рахлин, 1991: 22-23).

Не испытывал пиетета перед известными западными режиссерами и кинокритик А. Дементьев, который, на наш взгляд, справедливо отметил, что «в экранизации романа Д. Лоуренса «Радуга» (The Rainbow, 1989) знаменитый англичанин Кен Рассел тщетно пытается повторить собственные открытия двадцатилетней давности, сделанные им в блистательной экранизации «Влюбленных женщин» (Women in Love) того же автора. Сегодняшнего Рассела хватило лишь на то, чтобы живописно снять, скажем, бокал красного вина на инкрустированном столике, в остальном же это солидное и скучноватое костюмное зрелище (временами, правда, и совершенно бескостюмное) вызывает лишь сожаление о подевавшейся куда-то бурной энергии Рассела-бунтаря 60-70-х годов. ... Эктор Бабенко, от которого после «Поцелуя женщины-паука» (Kiss of the spider woman, 1985) можно было ждать шедевров, был представлен картиной «Чертополох» (Ironweed, 1987)..., которую, как ни крути, шедевром не назовешь. ... Этакое американское «На дне» времен Великой Депрессии с примесью «Трехгрошовой оперы»: длинно, нудно и на грани маскарада (а порой, честно говоря, и за гранью). ... Автор «Пятнадцатилетней» Жак Дуайон, похоже, настолько серьезно углубился в исследование сознания девочки переходного возраста, что добился ощущения, будто и весь фильм его поставлен такой вот пятнадцатилетней девочкой — уровень режиссуры, во всяком случае, соответствующий» (Дементьев, 1989: 3-6).

Столь же строг (на наш взгляд, чрезмерно и не всегда обоснованно) к работам знаменитых западных мастеров экрана второй половины 1980-х был на страницах «Советского экрана» и киновед В. Дмитриев (1940-2013), буквально разгромив каннских и «оскароносных» лауреатов:

«Слишком красивая для тебя» (Trop belle pour toi, 1989, специальная премия последнего Каннского фестиваля) — словесные поединки, эротические забавы, женская настойчивость и мужское бессилие. Ироническая самопародия пятидесятилетнего француза Бертрана Блие.

«Секс, ложь и видео» (Sex, Lies, and Videotape, 1989, Гран-при того же фестиваля) — мужское бессилие и женская настойчивость, эротические забавы, словесные поединки. Трогательное самолюбование молодого американца Стивена Содерберга.

«Пелле-завоеватель» (Pelle Erobreren, 1987, «Оскар» за лучший зарубежный фильм 1988 года) датчанина Билле Аугуста — большая романная форма, тяжелая конструкция, напряженная режиссура, едва удерживающая в руках разваливающийся материал.

«Последний император» (The Last Emperor, 1987, «Оскар» за лучший фильм 1987 года) итальянца Бернардо Бертолуччи — громоздкая романная форма, напряженная конструкция, тяжелая режиссура, на пределе возможности удерживающая в руках разваливающийся материал.

И вновь убеждаешься, как опасно составлять мнение о картине по услышанному, не видя ее. Вспоминаю недавние восторги нашей критики, обращенные к победителю Западноберлинского фестиваля 1989 года «Человеку дождя» (Rain Man, 1988) американца Бэрри Левинсона, но, посмотрев ленту, опускаю руки, изначально готовые к бурным аплодисментам. Передо мной более чем традиционное кино, достаточно условное, чрезмерно театрализованное, фабульно однообразное, и даже блистательный актер Дастин Хоффман показался мне на этот раз лишь лицедеем, виртуозно разыгрывающим этюды на заданную тему и стремящимся к техническому совершенству, не подкрепленному внутренней одержимостью. Чувствуется, он тоже устал» (Дмитриев, 1989: 10-11).

К другим западным фильмам, не отмеченным значимыми наградами, В. Дмитриев был еще более строг:

«Сколько приятных слов можно было прочесть в зарубежной прессе в связи с черной комедией англичанина Питера Гринауэя «Отсчет утопленников» (Drowning by Numbers, 1988)! И поначалу ее действительно глядишь с удовольствием. А затем выползают на экран такая скука, такое самодовольство, такая распущенная литературщина, что даже отдельные удачные находки не хочется относить к заметным

достоинствам.

Полагаю, что англичанин Кен Рассел (год рождения — 1927-й) имеет право снимать эротические эпизоды в фильме «Радуга» (The Rainbow, 1989) методом стариковского подглядывания с нажимом и едва сдерживаемым удовольствием. Но мне, скажу честно, решительно непонятно, почему тот же метод использует американец Фил Кауфман (родившийся гораздо позднее) в своей «Невыносимой легкости бытия» (The Unbearable Lightness of Being, 1988), превращая очень серьезную по замыслу ленту в политико-сексуальное шоу с длинными и весьма сомнительными по вкусу фокусами, которые, появившись на экране, начинают бурно жить самостоятельной жизнью и требуют, чтобы на них обращали значительно больше внимания, чем требуется по логике развития действия. А если к этому добавить, что, разряжая ситуацию, режиссер смазывает ленту густой и нарочитой сентиментальностью, то мне одна из общепризнанных сенсаций фестиваля сенсацией отнюдь не представляется» (Дмитриев, 1989: 10-11).

Практически столь же пессимистичной была статья кинокритика В. Кичина, посвященная анализу фильмов, представленных на Берлинском кинофестивале 1991 года: в фильме «Дом улыбок» (La casa del sorriso, 1990) Марко Феррери, вышедшего получать «Золотого медведя», «ничто не напоминает автора «Большой жратвы» (La Grande Bouffe, 1973) или «Дилинджера» (Dillinger è morto, 1968), который теперь уж точно «мертв». Фильм дышит энергией паралитика, и приз получил, по определению жюри, за совокупность вклада мастера в кино».

«Приговор» (La condanna, 1990). «Специальный приз жюри. Марко Белоккьо в последние годы заболел мистикой и дьявольщиной. ... Пантерообразные дивы из эротических видений доконали публику, фильм шел под дружный хохот зала, а жюри, вручившее ему «серебро», было освистано».

«Танцующий с волками» (Dances with Wolves, 1990). «Кэвин Костнер (продюсер, режиссер и главный актер) признан лучшим режиссером на церемонии «Золотой глобус» в Голливуде. И все это — за живописный, с размахом вестерн, где каждый сюжетный ход угадывается за полчаса. Конечно, восхитительны панорамы Южной Дакоты. Конечно, бизоны сотрясают зал стереотопотом. Конечно, в каждом кадре гуманная идея сближения народов и цивилизаций. Но это продукт конвейера, а не озарения».

«Русский дом» (The Russia House, 1990). «Первый крупнобюджетный американский фильм, снятый в «настоящей России». Шон Коннери на фоне московских соборов — это впечатляет. Мишель Пфайффер, снимаясь в СССР, на собственном опыте познала прелести нашей демократии и даже объявила забастовку в знак солидарности с советскими участниками съемочной группы, которые по нашим правилам не могут есть вместе с американцами и должны глотать слюнки. Познав реальность, она отлично сыграла изможденную самым гуманным строем русскую женщину Катю. Катя голодна, но духовна. Герой Коннери сыт, но влюблен в русскую литературу, храмы, а потом и в Катю. Любви слегка мешает то, что он послан сюда с особым заданием Русским отделом Британской секретной службы. ... Тем не менее вышла обычная развесистая клюква...» (Кичин, 1991: 25-28).

Более одобрительно В. Кичин отозвался о фильмах «Путешествие капитана Фракасса» (Il Viaggio di capitano Fracassa, 1990) Этторе Скола («фильм трогателен, вызывает ностальгию по прекрасной традиции «романа-путешествия»), «Крестный отец-III» (The Godfather Part III, 1990) Френсиса Форда Копполы («лучшая из серий о Доне Корлеоне. ... 161 минута фильма проходит как миг. ... Блестяще разработанная интрига завершается не превзойденным по монтажному мастерству эпизодом в опере») и «Зеленая карточка» (Green Card, 1990) Питера Уира («он снял теперь совершенно блистательную комедию... Образец остроумного диалога, безукоризненно смешных положений и отменно сыгранных характеров») (Кичин, 1991: 25-28).

При этом кинокритик Т. Хлопьянкина (1937-1991) с сожалением констатировала факт чрезмерного наполнения западных фильмов болезненными моделями сексуального поведения: на Московском международном кинофестивале 1991 года на советского «зрителя, считающего, с одной стороны, что у нас «секса нет», а с другой стороны, уже изрядно уставшего от унылой отечественной экранной половухи, но верящего, что где-то там, в сытых и благополучных странах, по-прежнему существует разнообразное, мощное, большое кино, герои которого живут страстями, не ограничивающимися пределами

койки, обрушился мощный сексуальный залп. ... После бесчисленного множества сцен, показавших нам, как «трахаются» мужчины с мужчинами, женщины с женщинами, как страдает сестра от приступов страсти к родному брату, как внезапно бросаются в объятия друг к другу люди, случайно оказавшиеся вместе в лифте, и как пытаются привести себя в состояние боевой готовности наскучившие один другому супруги, обсуждая все стадии, будто на приеме у сексопатолога, — после этого фестивального марафона, слившегося в какой-то бесконечный экранный половой акт, и в самом деле можно было забыть, что слово «любовь» имеет массу других оттенков» (Хлопьянкина, 1991: 6-7).

Разумеется, такая ситуация на Московском кинофестивале была недопустима ни в 1950-е – 1970-е, ни в первой половине 1980-х, цензура фестивальной программы была не столько жесткой, как в массовом советском кинопрокате, но все равно весьма строгой.

В целом, особенно в конце 1980-х и на рубеже 1990-х даже западные фильмы, не попавшие в итоге, в советский кинопрокат, оценивались в журнале с невиданной ранее степенью благосклонности.

Так, кинокритик А. Плахов довольно высоко оценил художественный уровень прошедших на Московском кинофестивале фильмов «Бойцовые рыбки» (Rumble Fish, 1983) Френсиса Форда Копполы (здесь было отмечено тончайшее понимание режиссером возможностей кинематографа им «его глубинного воздействия на уровне зрительского подсознания») и «Доброе утро, Вавилон» (Good morning Babilonia, 1987) Паоло и Витторио Тавиани (Плахов, 1987: 20-21).

Кинокритик И. Рубанова (1933-2024) писала, что в эмоциональной драме Франческо Аркебуджи «Под вечер» (Verso sera, 1990) «вечер — утомившийся к ночи ветер, мягкий свет, негустые еще тени — разлит в самой материи фильма — тихого, неброского, до аскезы скромного. Так что господ поклонников кинофейерверков — в виде ли языковой акробатики или торосов сюжетных бессвязностей — просят не беспокоиться» (Рубанова, 1991: 7).

Кинокритик Ф. Андреев (1933-1998) отмечал, что «Аптечный ковбой» (Drugstore Cowboy, 1989) «внешне вроде бы заключен в традиционные для кино США формы. Лихая четверка молодых наркоманов, пользуясь всевозможными уловками, всякий раз уходя от полицейских преследований, грабит аптеки. ... Скоро убеждаешься, что традиционные сюжетные схемы первых эпизодов понадобились создателю серьезного психологического исследования как своеобразная приманка. Далее следует изобилующая горькими и страшными обобщениями картина «расчеловечивания героев», постепенной потери ими свойств и качеств, еще совсем недавно делавших четырех обаятельных молодых людей людьми» (Андреев, 1990: 28).

Высокую оценку в журнале получили также фильмы П. Альмодовара «Матадор» (Matador, 1986) и «Свяжи меня!» (¡Átame!, 1989) (Ветрова, 1991: 26), «Жако из Нанта» (Jacquot de Nantes, 1991) Аньес Варда (Хлопьянкина, 1991: 6-7).

Даже весьма неоднозначный фильм Д. Джармена «Сад» (The Garden, 1990) был трактован на страницах «Советского экрана» как «апокалиптическое видение мира... Джармена не смущает произвольность, субъективность, кажущаяся хаотичность образов, они в итоге фильма составят мир редкостной цельности, полный света и любви, возвышенный и очистительный. Уникально то, что при всей ангажированности автора он ни разу не опускается до прямолинейной социальной или политической критики. ... Картина, озадачивающая своим строем и поражающая художественной мощью» (Кузнецов, 1991: 11).

И совсем парадоксально «перестроечно» выглядела в журнале восторженная рецензия на еще недавно порицаемую всей советской прессой кинофраншизу о похождениях супергероя Рэмбо: «Им нас пугали восемь лет. И он действительно страшен, когда корчит рожу, потрясая пулеметом. А так — ну милейший же человек! Не повезло Джону Рэмбо. Затертый нашими видео и забытый международными обозревателями, он прорвался наконец со своим пулеметом на небосклон нашего отечественного экрана. Сам Рональд Рейган дал в свое время покровительство киногерою, оценив его заслуги в борьбе с «безбожным коммунизмом». А мы, мучимые жестоким комплексом неполноценности, не могли тогда истолковать его приключения иначе, чем «ущерб военной и идеологической мощи СССР». ... А между тем в фильме Теда Котчеффа «Рэмбо. Первая кровь» (First Blood, 1982) (потом были «Рэмбо-II», «III»...) главный герой изначально

представлен не как хищник, а как жертва (возвратившись с войны, ветеран встречает открытое недружелюбие властей и вынужден вступить с ними в войну). Его жестокость не изощренность злодея, но реакция на непонимание, агрессия обороняющегося. Это человек, прошедший огонь и воду Вьетнама и, как «зеленый берет», больше ничего не умеет, кроме как убивать, ползти на брюхе, выполнять задание» (Агеев, 1990: 15).

Радикальные киноперестроечные перемены конца 1980-х, сопровождаемые нашествием видео, привели к тому, что в «Советском экране» возникла рубрика «Видеокомпас», в которой давался краткий анализ заметных западных кинолент, по разным причинам не вошедших в советский кинопрокат 1960-х – 1980-х. Эту рубрику в 1989-1990 годах в журнале вели кинокритики С. Кудрявцев и А. Вяткин. При этом речь шла как о выдающихся произведениях киноискусства, так и о типичной развлекательной продукции.

В частности, С. Кудрявцев чуть ли не впервые в истории советской кинокритики дал позитивную оценку «Последнему танго в Париже» (*Last tango in Paris*) Бернардо Бертолуччи, отмечая, что тот «принадлежит к небольшому числу фильмов, значение которых возрастает с течением времени. Скандальная история 1972 года по поводу его «откровенных эротических сцен» помешала очень многим принять и понять «Последнее танго в Париже». ... Любители порнокартин уж точно будут разочарованы: фильм, можно сказать, невинен в сравнении с тем; что попадаетея иной раз в программе московских международных кинофестивалей, не говоря уж о том, что встречается на видеокассетах. ... Режиссеру удалось уловить и показать в предельно ясной форме чудовищную сумятицу, царившую тогда в умах и настроениях общества» (Кудрявцев, 1989: 30).

Высокой оценки у С. Кудрявцева удостоился и другой еще недавно недоступный обычным советским зрителям фильм «Казанова Феллини» (*Casanova di Fellini*, 1976): «Восхищает в «Казанове» и то, с каким удивительным тактом и художественным вкусом Федерико Феллини повествует об интимной стороне жизни своего героя. Остроумная фантазия большого мастера лишает эти сцены грубости и пошлости, приносит ощущение праздника, торжества любви, свободы и раскрепощения тела и духа» (Кудрявцев, 1989: 30).

Классический киношедевр Микеланджело Антониони «Фотоувеличение» / «Блоуп» (*Blow-up*, 1966) также получил, на наш взгляд, вполне адекватную оценку: «Антониони использует данную историю ... для создания притчи о непознаваемости мира человеком. Истина скрыта от наблюдателя, равно как и граница между иллюзией и действительностью. Типичная для М. Антониони тема некоммуникабельности, неспособности человека понять самого себя (и уж тем более того, кто рядом) трансформировалась в «Фотоувеличении» в исследование философской проблемы относительности человеческого знания, довольствующегося только знаками вещей и событий. Мир здесь — клоунада, иллюзорная игра, в которой все лишено смысла и сущности» (Кудрявцев, 1989: 29).

Высоко был оценен и другой обладатель Золотой пальмовой ветви Каннского фестиваля - «Пугало» («*Scarecrow*», 1973): «Трезвое и беспристрастное отношение авторов фильма к действительности не противоречит их доброй, чуть сентиментальной интонации, проникнутой мягким юмором, в рассказе о дружбе двух совершенно несхожих людей, которые слоняются как перекасти-поле и кажутся добропорядочным обывателям «пугалами». Человечность и искренность картины позволяют ей и сегодня сохранить свое обаяние и силу воздействия» (Кудрявцев, 1989: 29).

Думается, вполне справедливо было отмечено, что сатирическая притча «Будучи там» (*Being There*, 1979) Хола Эшби, удачно «использующая «показ окружающего глазами человека, с одной стороны, «не испорченного» цивилизацией, а с другой — являющегося чистым «продуктом» телевизионной эпохи, дает поразительный эффект — герой дает президентам и политикам советы, неожиданные для них, а для него самого естественные и простые. Крупнейшее достижение картины — блистательное, виртуозное исполнение роли садовника Питером Селлерсом» (Кудрявцев, 1989: 29).

«Маленьким шедевром» назвал С. Кудрявцев «Дуэль» (*Duel*, 1971) Стивена Спилберга, где «режиссер не только смог изобретательно поддерживать напряжение по ходу всего сюжета, но точно угадал редчайшую возможность создания философской притчи о безличной, анонимной силе зла, преследующей обычного человека, «среднего

американца» (Кудрявцев, 1989: 29).

С. Кудрявцев оценил различные смысловые уровни экранизации бродвейского мюзикла «Волосы» (Hair, 1979): «Возможно, именно дистанция во времени позволила М. Форману создать не просто экранизацию одного из первых рок-мюзиклов, а своеобразный портрет поколения, панораму молодежной субкультуры 60-х годов. Острая актуальность затрагиваемых в спектакле тем (война во Вьетнаме, студенческие волнения, стихийный бунт движения «хиппи») и расчет на скандальный эпатаж (в одном из эпизодов на сцене появлялись абсолютно обнаженные актеры) в фильме уступили место горькому и трезвому взгляду на «блудных детей» Америки и на саму Америку, заблудившуюся в мире насилия, военного психоза, разгула необузданной вседозволенности. Злая сатира М. Формана на «сильных мира сего», на безумную военщину... не очень пришлась по душе американским зрителям и критикам. ... Однако, если отвлечься от такой установки, фильм, кажется, не может не восхищать безудержной фантазией, яркой образностью» (Кудрявцев, 1989: 29).

Возможно, впервые в истории советской кинокритики положительной оценки удостоились два фильма Анджея Жулавского «Главное — любить» (L'important c'est d'aimer, 1974) и «Одержимая бесом» / «Обладание» (Possession, 1981). В самом деле, «сюжет, даже напряженный, с элементами мистики и детектива, всегда является для режиссера А. Жулавского лишь поводом, отправной точкой. Действие его картин предполагает расширительное, метафорическое толкование. Режиссер тяготеет к методу фантастического реализма, к жанру притчи о «страстях человеческих». Согласно Жулавскому, один краткий миг счастья оправдывает долгие мучения, раздоры, вечную и непримиримую борьбу мужского и женского начал, драматическую, а часто трагическую схватку одного человека с другим и одновременно с самим собой. ... Жулавский — философ изначально обреченной страсти, запутанной ситуации взаимного притяжения — отталкивания мужчины и женщины. ... неоднозначный, сложный художник» (Кудрявцев, 1989: 29).

С. Кудрявцев утверждал также, что фильм Марко Ферерри «Истории обыкновенного безумия» (Tales of Ordinary Madness, 1981) «исполнен внутренней тонкости и остроумия. «Муки художника» здесь — не просто образ. Напряженный, непрекращающийся поиск вдохновения, радости творчества далеко не столь красив, как его результат» (Кудрявцев, 1989: 29).

Безграничный восторг, испытанный С. Кудрявцевым от просмотра нашумевшей драмы Майкл Чимино «Охотник на оленей» (The Deer Hunter, 1978), кажется нам чрезмерным. По видимому, в пику прежним советским публикациям, в которых эта картина подвергалась вполне обоснованной идеологической критике (Юрнев, 1979: 19 и многие другие) С. Кудрявцев, существенно упрощая и утрируя оценки советских кинокритиков старшего поколения, вопреки сюжету и авторской концепции этой ленты решил попытаться внушить читателям «Советского экрана», что «масштабную сагу о человеческих судьбах, которые безжалостно корежит бессмысленная, никому не нужная война во Вьетнаме, наша печать обвинила в антисоветизме на том лишь основании, что некоторые из героев были детьми эмигрантов из России, а во Вьетнаме над американскими военнопленными издевались, играя в «русскую рулетку» (Кудрявцев, 1989: 29).

Между тем, главные претензии к профессионально крепко сделанному «Охотнику на оленей» в том же «Советском экране» 1970-х предъявлялись совсем иные: «Справедливая война, которую сорок лет вел героический народ против французских и американских империалистов, показана лишь в чудовищном эпизоде, где вьетнамец взрывает вьетнамских женщин и детей. Вьетнамская женщина показана как проститутка, не стесняющаяся собственного ребенка. Вьетнамцы показаны как растерянное стадо, бегущее вслед за американскими солдатами. И главное, героические вьетнамские воины, чье мужество и воинское мастерство американцам дано было испытать досыта, показаны как изуверы, пытающие пленных!.. Вьетнамцы показаны изуверами, палачами, а американские интервенты — невинными жертвами и непобедимыми сверхчеловеками» (Юрнев, 1979: 19).

Неоправданно завышенной представляется нам и оценка С. Кудрявцевым

скандального фильма Н. Осимы «Коррида любви» / «Империя чувств» (*L'empire des sens*, 1976). Складывается впечатление, будто переполняемый «перестроечным» порывом «творческой свободы» С. Кудрявцев «эпатажно» (по тем временам) утверждал, что «фильм Н. Осимы может произвести шоковое впечатление, причем не только на нашего зрителя. Дирекция Каннского кинофестиваля в 1976 году не решилась допустить этот фильм для участия в конкурсе именно по причине «непристойности». ... Понадобилось время, чтобы понять, что границ для подлинного искусства не существует, и устанавливаются эти границы главным образом нашими моральными предрассудками. ... «Коррида любви» рассчитана явно не на один просмотр. Это глубокое исследование экзистенциальных основ любви, философский анализ человеческой личности и ее границ, в частности проблемы проникновения одной индивидуальности в другую — на краю пропасти между жизнью и смертью. Помимо этого «европейского пласта» в картине присутствует и специфически японский: Н. Осима продолжил здесь излюбленную свою тему крушения национальных мифов, обрядов, церемоний, кодексов чести» (Кудрявцев, 1989: 30).

Обращаясь к лучшим образцам развлекательного кино, С. Кудрявцев обоснованно выделял «Искателей потерянного ковчега» (*Raiders of the Lost Ark*, 1981) Стивена Спилберга, как одну «из лучших картин приключенческого жанра, поражающую богатством выдумки, невероятными трюками, уникальным использованием всевозможных визуальных эффектов, компьютерной техники. Это не только история головокружительных приключений..., но и остроумная, тонкая, интеллектуальная пародия на фильмы подобного жанра» (Кудрявцев, 1989: 30).

Среди фантастических фильмов позитивной оценки удостоился «Терминатор» (*The Terminator*, 1984) Джеймса Кэмерона: «прекрасный образец напряженного действия «нон-стоп», не отпускающего зрителя буквально ни на секунду. ... Режиссер точно ощутил и выдержал до конца необходимый ритм и темп действия, проявил недюжинную фантазию» (Кудрявцев, 1989: 29).

Высоко был оценен и еще один фантастический фильм - «Бегущий по лезвию бритвы» (*Blade Runner*, 1982): «Р. Скотт очень тонко сопрягает стиль типичного «черного фильма» в духе Д. Хэммета или Р. Чэндлера с фантастикой на высоком уровне технической сложности. ... Фильм Р. Скотта — показательный пример очень интересного сочетания зрелищного «боевика», обладающего занимательной интригой, с философской картиной-размышлением» (Кудрявцев, 1989: 30).

Из широкого спектра полицейских комедий были выделены «48 часов» (48 hrs, 1982) Уолтера Хилла, где «сочетание напряженного развития действия с комическими ситуациями, трюками, гэггами можно определить как «комический боевик» (Кудрявцев, 1989: 30).

Чрезмерно экзальтированно, на наш взгляд, был оценен мистический «Ребенок Розмари» (*Rosemary's Baby*, 1968) Романа Поланского. Можно согласиться с тем, что Полански «не только создал моду на «экранный демонизм», открыв своей работой целое направление картин о современном оккультизме, но привнес в фильм европейскую культуру, связал мистический жанр с многовековыми философскими поисками в литературе... особое внимание уделив проявлениям волшебного, потустороннего, дьявольского мира на уровне обыденно-жизневого» (Кудрявцев, 1989: 31). Но вот с тем, что «с этой точки зрения фильм «Ребенок Розмари» совершенен» можно, наверное, поспорить...

С теми или иными оговорками С. Кудрявцев положительно оценил и другие знаменитые западные зрелищные ленты: «Поменяться местами» (*Trading Places*, 1983) Джона Лэндиса (Кудрявцев, 1989: 29); «Прокол» (*Blow Out*, 1981) Брайана де Пальмы (Кудрявцев, 1989: 29); «Робокор» (*Robocop*, 1987) Пола Верховена (Кудрявцев, 1989: 30); «Предзнаменование» (*The Omen*, 1976) Ричарда Доннера и «Назад в будущее» (*Back to the Future*, 1985) Роберта Земекиса (Кудрявцев, 1989: 31).

Тогда как такие вторичные развлекательные ленты, как «Кобра» (*Cobra*, 1986), «Экстро» (*Xtro*, 1983), «Класс 1984 года» (*Class of 1984*, 1982), «Салон Китти» (*Salon Kitty*, 1975), «Копи царя Соломона» (*King Solomon's Mines*, 1985), «Полицейская академия» (*Police Academy*, 1984) и др. (Кудрявцев, 1989, 29-30) заслуженно получили негативные рецензии.

Анализируя еще недавно нещадно критикуемую советской прессой «бондиану», кинокритик А. Вяткин предложил читателям «Советского экрана» вспомнить составляющие ее культурные стереотипы жанра: «1. Противник — маньяк, претендующий на власть над миром или, на худой конец, на развязывание новой мировой войны. 2. Техника — на грани фантастики, у противника — титаническая, у Бонда — миниатюризованная. 3. Красотки — всех национальностей, цветов волос и кожи, и ни одна не может устоять перед шармом Джеймса. 4. Пленэр — как на туристических открытках. И, наконец. 5. Ирония, пародийность, игра — все это придает легкость самым громоздким выдумкам и снижает драматизм самых жестоких схваток» (Вяткин, 1990: 30-31).

В целом можно согласиться с тем, что обвинять Бонда «в нелюбви к СССР — это все равно что сказочного рыцаря, сражающегося с драконами, упрекать в нелюбви к животному миру. Бонд сражается со Стереотипом Врага — во времена «холодной войны», а во времена разрядки его противники часто не имеют конкретного гражданства и определенной национальности. Это либо маньяки-«бонапарты», либо агенты выдуманной организации СПЕКТР» (Вяткин, 1990: 30-31).

А. Вяткин также знакомил читателей «Советского экрана» с франшизой о Звездных войнах, резонно отмечая, что «до последнего времени выражение «звездные войны» ассоциировалось у нас не с кино, а с гонкой вооружений. Надо надеяться, что теперь «Звездные войны» уже навсегда заняли единственно достойное для них место — на экране» (Вяткин, 1990: 28-29).

Размышляя об экранизациях романов Стивена Кинга, А. Вяткин писал, что «страх у Кинга «разлит» в быту, среди автомобилей и компьютеров, электроплиток и пишущих машинок. Его герои — не только вампиры и оборотни, но прежде всего телепаты и экстрасенсы. Страх, по Кингу, внушает нам не таинственное прошлое, а угрожающее будущее, ростки которого — в нашем сегодня... Кинг бьет по больным точкам — социальным, политическим, экологическим. Но он не рисует глобальных катастроф. Ужас единичной человеческой души куда более впечатляющ, считает писатель» (Вяткин, 1990: 28-29).

В 1990 году А. Вяткин сделал киноведческий обзор голливудских фильмов-ужасов. Сначала он напомнил о том, что «не так давно жанр «фильма ужасов» был одной из приманок «прогнившего» Запада наравне с жевательной резинкой и рок-музыкой. Сегодня и резинку мы жуем свою, и рок слушаем свой, и фильмы, как жалуются зрители, «все ужаснее и ужаснее» (Вяткин, 1990: 30-31). Далее, обратившись к анализу трех знаменитых франшиз: «Пятница, 13-е», «Кошмар на улице Вязов» и «Полтергейст», Андрей Вяткин писал, что основная причина из успеха у зрителей — «беспроектное использование главного фактора «фильма ужасов». Это так называемый «саспенс», напряжение, то есть чувство страха зритель испытывает не столько при виде чего-то ужасного, сколько в ожидании его. Расхожие приемы — тревожная музыка, стук шагов, скрип двери, крадущая тень — всегда действуют безотказно, вызывая повышенное сердцебиение» (Вяткин, 1990: 30-31). К этому, как верно отмечал кинокритик, нередко добавлялся и элемент иронии.

Статьи о проблемах проката зарубежных фильмов в СССР и о «видеобуме»

Первой «ласточкой», в которой резко критиковалась ситуация кинопроката зарубежных фильмов в СССР оказалась нашумевшая статья журналиста Ю. Гейко (Гейко, 1985) в «Комсомольской правде», опубликованная осенью 1985 года. Советская кинопресса, контролируемая Госкино СССР, тогда промолчала.

Однако в мае 1986 года состоялся пятый, так называемый «революционный» съезд кинематографистов (с которого, по сути, началась активная киноперестройка) и последующее за ним заседание нового секретариата СК СССР, на котором был подвергнут критике «Советский экран».

На фоне на глазах слабеющих позиций Госкино СССР и его тогдашнего руководителя Ф. Ермаша (1923-2002) редакция журнала в попытке реабилитироваться опубликовала статью кинокритика О. Сулькина «Только ли на продажу?.. Poleмические заметки о прокате зарубежных фильмов», где отмечалось, что ряд западных фильмов, вышедших в советский кинопрокат в середине 1980-х, рассчитан «на самый

нетребовательный вкус» и даже содержит «оправдание безнравственности»: «Увы, в прокатной политике в последнее время все ощутимей перекося в сторону фильмов художественно несостоятельных и идейно ущербных, представляющих даже не второй, а, так сказать, третий и четвертый эшелоны западной «массовой культуры». Не будем недооценивать наносимый ими вред. Ведь они приучают зрителя, особенно юного, к тому, что кинематограф не есть искусство, что восприятие фильма не требует никакой духовной работы, что это вроде десерта, сладкого пирога, который надлежит скоренько скушать и немедленно забыть. К киножвачке привыкнуть легко, отвыкнуть значительно труднее. Оттого, наверное, и не воспринимают многие произведения, требующие мало-мальского умственного напряжения, оттого и случается «нестыковка» с серьезными фильмами. «Массовая культура» деформирует ценностные ориентации личности, и об этом с тревогой говорят социологи и обществоведы. Вред и в том, что для иных зрителей, не осознающих в полной мере, что они имеют дело с нафантазированным миром «белых телефонов», такие киноиллюзии частенько служат способом познания западного образа существования. Посмотрит он один подобный суррогат, другой, и придет, случается, к заключению: все там миллионеры, на худой конец, полумиллионеры, не жизнь там, а рай, голубой или розовый» (Сулькин, 1986: 10).

В качестве необходимых мер исправления данной ситуации предлагалось «поставить решительный заслон фильмам пустым, пошлым, безвкусным, воспевающим, когда открыто, когда в подтексте, пресловутые буржуазные ценности» (Сулькин, 1986: 10).

Далее, в духе традиционных советских кинокритических подходов предыдущих десятилетий подчеркивалось, что необходимо «дать зеленую улицу» «фильмам социально значимым, произведениям, в титрах которых значатся имена мастеров мирового киноискусства» (Сулькин, 1986: 10), хотя и оговаривалось, что зарубежные киноленты развлекательных жанров «в лучших своих образцах, нужны нам в наше «время стрессов и страстей» (Сулькин, 1986: 10).

Далее О. Сулькин затронул в своей статье проблему цензурных купюр в западных фильмах, вышедших в советский кинопрокат, и привел довольно внушительный список шедевров мирового экрана, так и не добравшихся до советского массового кинопроката...

В одной из своих следующих статей в «Советском экране» О. Сулькин уточнил свою позицию по теме кинопроката: «Главный вывод сколь бесспорен, столь и банален: на зарубежное кино мы ходим преимущественно развлекаться. Мы очень любим, чтобы развлекали нас качественно, и очень возмущаемся халтурой». А далее настаивал на «необходимости выпрячь из прокатной телеги трепетную лань, то бишь трудные, усложненные фильмы. Пусть ее из финансовых трудностей вывозит крепкий, пышущий энергией конь острого сюжета и яркой зрелищности, доступной миллионам. ... А надо бы [сложные для массовой аудитории фильмы] деликатно и умно прокатывать отдельно, параллельным или клубным показом... В системе дифференцированного проката они обязательно найдут своего благодарного зрителя» (Сулькин, 1987: 18-19).

Вскоре после первой из процитированных выше статей О. Сулькина редакция «Советского экрана» вернулась к теме проката западных фильмов в СССР, попросив ответить на накопившиеся в рамках данной темы проблемные вопросы начальника отдела репертуарного планирования и тиражирования фильмов Главного управления кинофикации и кинопроката Госкино СССР Л. Веракса.

В своем ответе Л. Веракса попытался (на наш взгляд, весьма неубедительно) обойти все острые углы проблемы, сконцентрировав внимание читателей журнала на скором выходе в советский прокат нескольких фильмов «известных мастеров западного кино» (Ф. Трюффо, С. Люмета) и повторном прокате фильмов «Спартак» (Spartacus, 1960) С. Кубрика, «Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир» (It's a Mad, Mad, Mad, Mad World, 1963) С. Креймера, «Развод по-итальянски» (Divorzio all'italiana, 1961) П. Джерми, «Большие маневры» (Les Grandes manoeuvres, 1955) Р. Клера (Веракса, 1986: 3).

Продолжая дискуссию о системе советского кинопроката, кинокритик С. Лаврентьев напомнил, что «в Главном управлении кинофикации и кинопроката существует отдел редактирования и дубляжа зарубежных фильмов. Из названия видно, чему здесь отдается предпочтение, что стоит на первом месте, но никого это не смущает. Никому не придет в

голову спросить: а зачем вообще нужно «редактировать» зарубежные фильмы? Такой вопрос, очевидно, представляется начальству кощунственным. Как же так, ведь это традиция, причем давняя!.. «Нашему советскому зрителю это не нужно» — вот основной лозунг работы «редакторов». Вооружаясь им, дяди и тети с ножницами изымают из купленных фильмов эпизоды, персонажей, целые сюжетные линии...» (Лаврентьев, 1987: 21).

Далее С. Лаврентьев обратил внимание на то, что о западном кино в советской прессе писали часто не кинокритики и киноведы, а политические обозреватели, собкоры газет и журналов, «которые по долгу службы вынуждены длительное время находиться в буржуазном мире», но при этом часто делают дилетантские ошибки, путая фамилии режиссеров и актеров и сообщая иную ложную информацию (Лаврентьев, 1987: 19).

Кинокритик напомнил и о еще одной неприятной советской традиции прессы, на сей раз «отмены», замалчивания той или иной зарубежной кинематографической фигуры: «Ив Монтан перестал с симпатией относиться к нашей стране — забудьте о «Плате за страх»! Симона Синьоре допустила недружественные высказывания — никакой «Терезы Ракен»! ... В этом абсурде легко проследить своеобразную логику. Так как почти у любого зарубежного кинематографиста можно при желании отыскать фильм или высказывание, которое по-бюрократически надлежит квалифицировать как «враждебное», на основании этого «пункта» можно постоянно сужать репертуар кинотеатра» (Лаврентьев, 1988: 20).

Своего рода ответом на статьи О. Сулькина и С. Лаврентьева стала организованная «Советским экраном» беседа директора В/О «Союзкинофонд» А. Вескера, начальника отдела редактирования и дублирования фильмов Г. Иноземцева и бывшего начальника этого отдела Г. Боголепова.

Г. Иноземцев поспешил успокоить читателей «Советского экрана»: «Редактировать — не значит «резать» фильмы. Подобные суждения — от незнания нашей профессии. В своей статье С. Лаврентьев приводит примеры 15-летней давности... Давно нет в прокате этих лент, нет и людей, кто их калечил. Так что пафос статьи обращен скорее в прошлое...

А. Вескер дополнил слова коллеги: «Сокращения были предусмотрены типовым договором о закупке фильмов капстран. Главному управлению кинофикации и кинопроката давалось указание: «Производить изменения и сокращения фильмов в соответствии с требованиями советского экрана без изменения смысла и содержания кинофильма». По каким причинам приходилось сокращать ленты? Одна из самых существенных — дефицит пленки. Из-за него и случалось в свое время цветные картины выпускать в черно-белом варианте. Многие эпизоды вырезались, если там были насилие и порнография: их пропаганда запрещена нашей Конституцией. К сожалению, бывали и сокращения, разрушавшие смысл произведений, их художественную ткань» (Цит. по: Ненашева, 1987: 21-22).

О проблемах кинопроката в свойственном ему ироничном стиле писал и кинокритик А. Ерохин (1954-2000). Он напомнил, как советского зрителя, как маленького мальчика, долгие десятилетия «неустанно стращали хищными челюстями неведомой акулы-людоеда — со вкусом, масштабно стращали, так что и в Серебряном бору боязно было в воду заходить. Спасибо все тем же добрым дядям, ведомственным чудобогатырям, одолевшим это киночудовище еще на дальних подступах к нашим территориальным водам. А отчаянная рукопашная с бякой Кинг-Конгом! Только ключья летели от чуждого нам примата. «В Африке акулы, в Африке гориллы... Не ходите, дети, в Африку гулять!». ... И действительно: зачем заманивать в свои киносети, со скрипом подбирая сходную цену, представителей ихней известно какой продукции, ежели с ними может в одиночку разделаться (после интимного свидания в каком-нибудь укромном уголке типа Канн или Венеции) наш доблестный полпред-дегустатор в замшевом пиджачке, изрешеченном всякого рода «Крестными отцами», несгибаемый наш экзерсист, бодро изгоняющий дьявола с мирового киноэкрана, попавшего в его поле зрения по долгу службы, которая «и опасна, и трудна». Полпреду этому, конечно, и карты в руки: он ведь посвященный, он ведь и Феллини с Бергманом, и Кубрика с Копполой как свои пять пальцев знает, и так все про них толково излагал в книжечках с суровыми названиями, что в самих фильмах у мальчика просто отпадала необходимость. Удобная система, думал мальчик: накуплю теперь путеводителей — и никуда ездить не надо, а

если еще достать поваренную книгу, то можно обойтись и без гастронома с рестораном. Этот мальчик вырос и получил гордое наименование «массового зрителя», вызывая тихое умиление кинопрокатчиков ввиду своей понятности и понятливости» (Ерохин, 1987: 3).

Как видно из этого текста, не называя конкретных имен и фамилий, относительно молодой кинокритик Алексей Ерохин довольно едко прошелся по элитарным, «идеологически выдержанным» киноведам старшего поколения (В. Баскакову, Г. Капралову, А. Караганову, Р. Юренину и др.), регулярно посещавшим ключевые западные кинофестивали, а, следовательно, имевших затем эксклюзивное право делиться "правильными" впечатлениями об увиденных там фильмах (недоступных массовой советской аудитории) на страницах советской прессы.

В 1987 году на страницах «Советского экрана» произошло сенсационное событие: в декабрьском номере была опубликована статья киноведа В. Дмитриева под вызывающим названием «Поговорим об эротике», кроме того, сопровождаемая фотографией, на которой изображалось обнаженное женское тело. В своей статье В. Дмитриев отважился нарушить табу, сохранявшееся в СССР многие десятилетия, и заявил о праве советских зрителей смотреть эротические фильмы.

В. Дмитриев начал статью с анализа жанра фильмов ужасов, «любимого дитя борцов с кинематографической заразой на идеологическом фронте»: «Говорю на будущее критикам и исследователям: по принятой во всем мире киноведческой терминологии «фильм ужасов» — это не обязательно страшная, патологическая, мистическая картина, хотя в зависимости от позиции автора она может быть патологической и мистической, а лента с чудовищами — сказочными, фольклорными, литературными» (Дмитриев, 1987: 20).

Далее речь пошла именно о праве советских зрителей «смотреть эротические эпизоды, имеющие в картинах сюжетный и смысловой характер (эротизм, используемый исключительно с целью поднятия коммерческого потенциала картины, и порнографию мы обсуждать не будем: недопустимость их на наших экранах, думаю, сомнения не вызывает)»: «Мы вряд ли чего-либо добьемся, если будем противопоставлять [киноэротике] бесполой кинематограф и стерильную «чистоту» отношений, сконструированную в тиши студийных кабинетов. И нас может ждать успех, если, призвав на помощь традиции искусства, отбросив трусость и лицемерие, мы предложим зрителям высокий эротизм, который потому и является высоким, что опирается на нравственность. ... Я голосую за право нашего зрителя видеть на экране красоту не только души, но и человеческого тела. С термина «эротизм» должен быть снят наконец покров двусмысленной тайны» (Дмитриев, 1987: 20-21).

Естественно, эта статья вызвала бурю противоположных эмоций у читателей «Советского экрана»:

«Что бы стало с нашими музеями, если бы какому-нибудь «блудителю нравственности» пришли идеи одеть или разбить скульптуры Родена, изрезать или закрасить «стыдные места» на полотнах Рубенса?» (Я. Черненко).

«Почему они решают за нас: что нам можно смотреть, а что нельзя?» (А. Попов).

«Спасибо за Вашу статью! Думал, не доживу до тех лет, когда наконец об эротике заговорят с уважением».

«А вы об эротике! Противно читать! О распущенности давайте посюсюкаем! Как же не стыдно? Я вас после этого презираю!» (А. Овчаренко).

«Кто-то болеет за производство, другой борется с разными негативными явлениями, а вот В. Дмитриев теперь будет биться за то, чтоб на нашем экране было как можно больше голых баб и постельных сцен» (О. Марфенко).

Интересно, что читателей, отважно боровшихся с сексом на экране, во многом поддержал в своем ехидном фельетоне «Где секс? Не вижу секса!», опубликованном в газете «Советская культура», журналист Э. Графов (Графов, 1988).

Киновед В. Дмитриев решил ответить читателям. Сначала он отметил, что его удивила «степень откровенности, восторженной или неприязненной, несоразмерной, на мой взгляд, с весьма скромной задачей публикации», а далее еще раз подчеркнул, что кинематографическая «высокая эротика» — это все-таки не «художественно исполненные половые акты», а ситуация перехода секса из биологического в духовное, то состояние чувственного восторга, которое знакомо любой любящей паре и которое есть

постоянный предмет изображения в искусстве» (Дмитриев, 1988: 20-21).

К дискуссии подключились и другие киновееды: «Я давно убедился: кинофикаторы очень хорошо знают реальный зрительский спрос. ... ради финансовой выгоды они готовы выпустить во всех без исключения кинотеатрах любую картину, противоречащую их взглядам и эстетическим вкусам. Просто они хорошо знают «рынок»: что сегодня интересно, а что неинтересно зрителям. Что же касается эротических фильмов, то они тоже бывают разные. И я не думаю, к примеру, что после просмотра красивой и сентиментальной эротической мелодрамы Ф. Дзеффирелли «Бесконечная любовь» (Endless Love, 1981) в молодых зрителях проснутся дурные наклонности. А прекрасные эротические сцены в фильмах Л. Висконти, М. Янчо, Ф. Мазелли? Бесспорно, в иных картинах — у И. Бергмана, М. Феррери, П. Пазолини, Д. Макавеева сексуальная сфера человеческой жизни дается порой в жестких проявлениях. Так что же, лишить эти работы всякого значения, заклеить «чернухой»? Иное дело, что эти картины не рассчитаны на детей и зрителей со слабыми нервами... А запреты всем уже надоели — и зрителям, и кинематографистам. ... Без аншлагов и очередей прошел весенний фестиваль итальянских фильмов в Москве. Помню, на одном из «застойных» фестивалей толпы зрителей, мечтавших «прорваться» на «Сладкую жизнь» Феллини, сдерживались чуть ли не конной милицией. А в апреле нынешнего года в столичных кинотеатрах, где, кроме «Сладкой жизни» (La Dolce vita, 1960), шли «Сатирикон» (Fellini — Satyricon, 1969), «Город женщин» (La Città delle donne, 1980) и «Казанова» (Il Casanova di Fellini, 1976), было немало свободных мест... Вот вам и «запретная» эротика в фильмах Феллини. Многие зрители предпочитают его причудливой и многозначной фантазии пряную ясность «Эмманюэли». Впрочем, чему тут удивляться — с помощью видео наши сидевшие на голодном пайке зрители вступают в нормальную для всего остального мира ситуацию выбора. Каждый из нас выбирает, — без чего ему можно обойтись, а без чего — никак...» (Федоров, 1990: 10).

А.Плахов высказал свое мнение: «Я вот уже третий год наблюдаю, как становится на ноги наш отечественный эробизнес. Сначала на календарях и плакатах можно было лицезреть только обнаженный женский бюст, потом — нежные ягодички, а теперь уже и самую заветную фронтальную проекцию. Так что название небезызвестного романа «Все впереди», проникнутого священным ужасом перед могуществом порнографии, оказалось пророческим. Говорят, это, мол, эротика, а порнография в нашем правовом государстве запрещена законом... Этим, конечно, можно утешаться, на минуточку забыв, что законы бессильны перед подспудными пружинами, что руководят ходом жизни. ... Все народы, коим посчастливилось узнать вкус тоталитаризма, знакомы и с его привкусом, выраженным в подавлении нормальной сексуальности, загнанной в рамки жестких табу. На помощь призывались религиозные заповеди и национальные святыни, политические доктрины и государственно-семейные моральные кодексы. Но угнетенная эротическая энергия, прорываясь в подпольных уродливых выплесках, копилась для большого взрыва. Его пережили и Италия после Муссолини, и Испания после Франко, и Япония, переставшая быть самурайским заповедником... Но эротический бум увядает быстрее, чем успевает состариться спровоцировавшее его поколение. И тем быстрее, чем безусловнее предоставленная ему свобода. ... Можно подумать, что западное общество дезэротизируется. Ничуть не бывало. Оно просто переходит в очередную стадию, когда секс перестает быть предметом публичного ажиотажа, становится индивидуальным делом каждого человека, вольного выбрать любую форму сексуального поведения, кроме насилия. Насилие пресекается не только прямое, но и косвенное — психологическое. Агрессивная сексуальность в журналах, на телевидении, в кино не столько цензурируется, сколько локализуется, ограничивается в тиражах и способах распространения. ... С другой стороны, мы боимся задеть чувства пожилых людей и дать молодым то, чего они не должны быть лишены по определению — молодежные эротические фильмы. На Западе их производят в изобилии, они совсем не дороги для покупки, и многие из них демонстрируют вовсе не дурной вкус. Фильмы эти не вульгарны, не являются «тяжелым порно» и могли бы послужить повышению эротической культуры нашей молодежи. А может, и не только ее» (Плахов, 1991: 25-26).

На рубеже 1990-х в «Советском экране» была опубликована еще одна статья кинокритика С. Лаврентьева, где он подвел итоги короткой компании Госкино СССР

выпустить на экраны некоторые шедевры западного киноискусства: «Попытка планомерного ознакомления советского зрителя с величайшими достижениями мирового кинематографа, предпринятая на заре киноперестройки, может, видимо, считаться завершенной. Зритель наш увидел Феллини и Курасаву, Ренуара и Клера, Копполу и Формана.. Ну и хватит с него! Кинофикация вступила в эпоху хозрасчета. Нужно делать деньги, приходится покупать коммерцию за рубежом. Шедевры народ ведь не очень-то смотрит. В то время как «Семь самураев» идут в пустых залах наших самых больших в мире кинотеатров, полнятся кассы видеосалонов, предлагающих народу произведения типа «Иди, девушка, разденься» (Лаврентьев, 1990: 27-28). И это было действительно так: «хозрасчет» и видеобум нанесли тяжелый удар советском кинопрокату, где при резком падении посещаемости стали доминировать зарубежные ленты класса «Б»...

Но с другой стороны, к концу 1980-х в СССР возникла система «пиратского» видеопроката и частных видеопросмотров еще недавно запретной западной кинопродукции. Кинокритик С. Кудрявцев писал в 1988 году, что «нельзя же все время делать вид, что контингент владельцев видеоманитрофонов незначителен! ... Примерно скажем, что видеозрителей в стране — 5-7 миллионов. ... Но теперь благодаря «параллельному» прокату приходят к зрителю и такие выдающиеся картины, ранее облыжно причислявшиеся к порнографическим, как «Дневная красавица» Л. Бюнюэля, «Последнее танго в Париже» Б. Бертолуччи, «Большая жратва» М. Феррери, «Казанова» Ф. Феллини, все фильмы П.П. Пазолини, начиная с «Декамерона», «Ночной портье» Л. Кавани, «Коррида любви» («Империя чувств») Н. Осимы. И зритель сейчас может сам очистить их от той шелухи, которая на них налипла из-за предвзятых толкований ханжей от искусства» (Кудрявцев, 1988: 22).

Кроме того, оказалось, что именно в это время в СССР появлялись «документы, подобные Методическим рекомендациям МВД СССР, в которых к числу фильмов, подпадающих под статьи 228 и 2281 УК РСФСР (и соответствующие им в УК других республик) относятся такие ленты мировой классики, как «Последнее танго в Париже», «Дневная красавица», «Крестный отец» или «Однажды в Америке» (Болезни..., 1988: 16-17). В статьях Уголовного кодекса шла речь «об ответственности за распространение или хранение с целью распространения предметов порнографического характера, в частности видеофильмов», на основании чего некоторые советские видеолюбители получали реальные сроки тюремного заключения (Борев, Морозов, 1989: 22-23).

Более мягкими мерами борьбы с «неправильными» западными видеофильмами была их конфискация у советских граждан на таможенных досмотрах: в 1988 году «на таможенных страны при въезде в СССР было проверено более 80 тысяч видеокассет с записями. Около 9 тысяч из них изъято» (Морозов, 1989: 19).

В 1989 году на страницах «Советского экрана» был опубликован «документ под названием «Методические рекомендации к статье 228 УК РСФСР по проведению искусствоведческих экспертиз фото-кинотелепродукции», разработанный несколькими кандидатами искусствоведения, философских и медицинских наук (Подсудимый..., 1989: 15, 29).

В данных рекомендациях были определены следующие признаки порнографических фильмов: «Автоатрибуция — отнесение фильма его создателями или прокатчиками к категории «х» (порнопродукция). Анонимность создателей фильма, отсутствие списка исполнителей. Использование псевдонимов для обозначения исполнителей и режиссеров. К содержательным признакам можно отнести самоценность показа сексуальных сцен вне какой-либо художественной задачи: основное экранное время уделено показу в натуралистической форме совокупления; отсутствие концепции фильма и художественных принципов его построения; как правило, отсутствие сюжета, интриг, контекста; чисто условная связь отдельных сцен и эпизодов; детализированная разработка и преимущественное использование крупного плана и направленного освещения, прямых ракурсов съемки при показе сцен полового акта» (Подсудимый..., 1989: 15, 29).

Редакция журнала «Советский экран» отнеслась к этим методическим рекомендациям иронично: «Особенное восхищение вызывает описание самой технологии экспертизы. В воображении живо рисуется картина: жрецы в белых халатах,

расположившись в мягких креслах вокруг видеомагнитофона, целый день «покадрово» рассматривают разнообразные половые акты, строго сверяя их с «контрольной группой художественных изображений», следя за тем, чтоб было видно не больше, чем у «Отдыхающей Венеры» — ну, в крайнем случае, совсем в крайнем, — чтоб видеоперсонажи вели себя не развязней «Римлян времен упадка». Ничего себе работка!» (Подсудимый..., 1989: 15, 29).

Но вот отправленным за решетку на основании такого рода «экспертиз» советским видеолюбителям, наверное, было уже не до иронии. К примеру, в 1985 году двое «были осуждены Ленинским народным судом города Ярославля по статье 228 УК РСФСР «за распространение порнографии». Был установлен факт «распространения» двух видеофильмов — «Папайя» и «Приключения таксиста и сантехника», которые местная экспертная комиссия признала порнографическими. Приятели отсидели свое — один полтора, другой два года» (Пинский, 1990: 24-25).

Кроме того, были зафиксированы случаи, когда уголовное дело открывалось «за демонстрацию и хранение так называемых «антисоветских» фильмов» (КГБ..., 1990: 22-23).

Впрочем, ситуация с видеопросмотрами менялась в СССР очень быстро. Вот что писал об этом в 1991 году кинокритик А. Зоркий (1935-2006): «В старинном селе..., рядом с разоренной церковью Богоявления — кинотеатр, крутят видики: «Безумный Макс», «Пансионат «Любовь» (только для взрослых!) и т.п., эротика, приключения, ужасы. Здесь практически обходятся без услуг кинопроката. Grimасы провинции? Но и в столичном кинотеатре «Встреча» на Садовом кольце, прежде элитарном, славившемся блистательным репертуаром... теперь коммерческие видеопрограммы, лишь первый сеанс в 9.20 отдан «для блезира» и пустого зала какому-нибудь советскому фильму. Сегодня, к примеру, весь день «Фанни Хилл» (США, эротика) с дебильным оповещением: «Дети до 18 лет не допускаются».

Но вернемся в Плес. На его компактных киноплощадках (4500 жителей плюс десятки тысяч отдыхающих) происходит своеобразная баталия между кино и видео. Нынче с матвеевской «Чашей терпения» тягались «Любовные страсти и экстаз» и «Девушки на колесах». ... Дальше — больше. В видеосалоне крутили «Все, что хотите знать о сексе», «Любовь по подписке», «Королева варваров» (все — почетной, четвертой категории «половой сложности»)... Дары Видеозавра — это шоковая новизна ужасов и эротики, запретный плод, который сегодня можно лопать от пуза» (Зоркий, 1991: 18-19).

В том же 1991 году Андрею Зоркому вторил кинокритик Олег Горячев: «Видео всерьез теснит кино. Ему есть что предложить зрителю. Другой вопрос, откуда берутся эти сокровища. ... Пока нет у нас нормально функционирующего проката, именно пиратство впервые обеспечило нашему самому обделенному в мире зрителю возможность выбирать. ... Какие жанры лидируют? — надо все-таки назвать чемпионов. Самый популярный жанр пока — эротика. Эротические ленты идут везде, где владельцы хотят выжать максимальную прибыль из своего заведения, потому что эротика сегодня — это стопроцентный аншлаг. Аншлаг при любом раскладе и в любое время суток. В видеосалоне при московском кинотеатре «Художественный», например, начинают с десяти: касса открывается в полдесятого, и уже к полудню билетов нет. И так месяц за месяцем. «У нас были разные фильмы, — говорят здесь, — но дольше всех держатся эротические: три месяца крутили «Греческую смоковницу», сейчас пошел третий месяц «Дикой орхидее». И прибавляют, потупя взор: «Мужики валом валят, чуть двери не сносят». ... Это в центре Москвы. А сколько таких мини-порносалончиков ютится по разным углам. Их афиши рассчитаны, по-моему, на возбуждающее действие. Вот одна, переписанная мною в рабочем общезитии: Видеосалон «Успех»: 10.00 — «11 дней, 11 ночей». 12.0 — «Секс-звезда». 14.0 — «Ненасытная жена». 16.0 — «Бангкокский секс». 18.0 — «Турецкий фрукт». 20.0 — «6 шведок на острове Ибица». 22.0 — по желанию. Каким будет это желание, представить нетрудно. Нет недостатка и в самих желающих» (Горячев, 1991: 26-27).

С О. Горячевым спорил на страницах «Экрана» киновед и культуролог К. Разлогов (1946-2021): «Начну с утверждения, которое может показаться парадоксальным: о видеорепертуаре в нашей стране мы ничего не знаем. Это только кажется, что ситуация проста до безумия. Достаточно, мол, использовать отмычку «коммерциализации», и мы

получим однозначный ответ. Один из таких ответов и предложен моим молодым коллегой на страницах журнала. Ему привиделось, что сатана «правит бал» с помощью эротики и порнографии. Категорически возражаю: порнографии в видеосалонах и видеотеках нет вообще. Возможно, она демонстрируется подпольно или, как и во всем мире, ее предпочитают просматривать на дому. Я не отношусь к числу тех, кто считает это уголовным преступлением, — мне кажется, что любопытство человека по отношению к собственной природе вполне естественно и не должно подвергаться преследованию. Но повторю: зная о существовании статьи в уголовном кодексе, порнографию в открытую не показывают.

Что же касается эротики, то и она, на мой взгляд, не превалирует. ... Не думаю, что ошибусь, если скажу, что она занимает менее трети репертуара.

Но вот тут-то и возникает самое любопытное. Действительно, а какие эротические ленты (в мире их создается сотни, если не тысячи) пользуются наибольшей популярностью у нашего зрителя? На первом этапе развития видеобизнеса на этот вопрос можно было ответить более или менее однозначно. Самыми популярными оказались просто первые попавшиеся картины. Пример тому — знаменитая «Греческая смоковница» (Griechische Feigen, 1976), ставшая на некоторое время абсолютным бестселлером отечественных видеоэкранов, а затем... американские «Девять с половиной недель» (Nine 1/2 Weeks, 1985). ...

Оглянемся вокруг и постараемся уяснить, какова же все-таки структура остального, неэротического репертуара. Думаю, не ошибусь, если скажу, что львиную долю его составляют американские приключенческие ленты. ...

И, пожалуй, самое главное. Во всех ныне бытующих проектах создания системы цензуры, борьбы с видеопиратством следует всегда иметь в виду, что ликвидация созданной видеосистемы не только принципиально невозможна, но и с точки зрения развития культуры может иметь роковые последствия. Не запретов нужно требовать, а проводить настойчивую работу по легализации видеорынка. Если расширится его репертуар, если о видеопродукции будет регулярно и квалифицированно писать критика — может быть, когда-нибудь в будущем все, что происходит в этой, очень специфической сфере, примет наконец цивилизованные формы» (Разлогов, 1991: 27).

Одним из следствий советского видеобума рубежа 1990-х стал массовый выпуск видеокаталогов, небрежно, с огромным числом ошибок составленных анонимными дилетантами, предупреждал "Советский экран" (Федоров, 1990: 22).

Статьи о международных кинофестивалях и неделях зарубежного кино в СССР и обзоры западных национальных кинематографий

В период «Перестройки» в «Советском экране» произошли радикальные перемены в статьях о международных кинофестивалях. Во-первых, была нарушена привычная по прошлым десятилетиям схема, когда среди фильмов, показанных на зарубежных фестивалях, выделялись «прогрессивные произведения киноискусства» и резко критиковались остальные. А во-вторых, сменился круг «выездных» кинокритиков: «идеологически выдержанных» кинокритиков и журналистов-международников старшего поколения сменили киноведы «перестроечной» ориентации.

Разумеется, произошло это не сразу. К примеру, в статье кинокритика Н. Савицкого о кинофестивале в Карловых Варах 1986 года идеологические правила игры в подаче материала были традиционными: он хвалил антивоенную драму Билла Беннета «Улица, ведущая к смерти» (A Street to Die, 1985) и «Розу Люксембург» (Rosa Luxemburg, 1985) Маргарет фон Тротта за революционный пафос и за главное «достоинство — образ главной героини, необычайно достоверный и по-настоящему человеческий, напроочь лишенный «хрестоматийного глянца» (Савицкий, 1986: 20-21).

Но в статье киноведа и кинокритика В. Демина (1937-1993), посвященной Западноберлинскому кинофестивалю, обозначился отход от прежних идеологических стереотипов. К примеру, подчеркивалось, что у западноберлинского феста «главное в характере — разумная деловитость. Он задуман не как празднество, а как важное культурное мероприятие», а далее шел анализ конкурсных фильмов, без всякого их деления на «прогрессивные» и «реакционные» (Демин, 1987: 20-21).

Критика буржуазного кинематографа отсутствовала и в репортаже кинокритика Ф.

Андреева (1933-1998) с Мюнхенского кинофестиваля 1988 года (Андреев, 1988: 20-21).

В следующем «перестроечном» 1989 году Ф. Андреев торжествующе рапортовал в «Советский экран» из Америки: «Слава богу, минуло время живучих, расхожих стереотипов. ... Я побывал лишь на трех очень разных киномотрах долгого американского лета. Мои друзья шутили, что весь год можно прожить, практически не выходя из кинозала, отдыхая от просмотров лишь во время перелетов из одного города в другой. В этой шутке много правды. В США ежегодно проводится несколько десятков кинофестивалей. Некоторые из них заслуженно завоевали международную известность» (Андреев, 1989: 28-29).

В 1989 году были практически сняты последние цензурные барьеры на Московском международном кинофестивале. В связи с чем кинокритик Андрей Дементьев (1957-2023) описывал одну из картин программы МКФ так: «Нет, конечно, замечательно, что рушатся догмы и стереотипы. Только вот сам себе иной раз удивляешься: они рушатся, рушатся, да что-то все никак не иссякнут. Сколько ж их там накопилось! ... Вот и еще один. Сажу в переполненном фестивальном зале и смотрю американскую авангардистскую короткометражку «Птичка Гермес», то есть в течение десяти минут наблюдаю полный процесс эрекции, снятый крупным планом в рапиде и в профиль, чтобы лучше было видно. И на темном фоне, чтоб ничто случайное не отвлекало от основного содержания. За кадром произносятся туманные стихи, что-то о близости к природе, о единстве всех начал — не разобрал, был увлечен основным содержанием. И ведь что интересно: если бы посмотрел что-либо подобное у кого-нибудь дома на видео, то и внимания бы, наверное, не обратил, забыл бы тут же — на видео ведь все, что угодно, увидеть можно. Здесь поражала сама ситуация, сама мысль о том, что это сегодня показывают на Московском МКФ. Вот вам и стереотип: «На нашем советском фестивале такое нельзя» (Дементьев, 1989: 3-6).

В том же 1989 году в Москве была организована ретроспектива американских фильмов на эротическую тему. При этом «жалоб на непристойность почти не было... Зато сильно чувствовалось разочарование, что в большинстве картин обещанной «клубнички» вовсе нет, или, во всяком случае, по откровенности она сильно уступает новейшим исканиям «Ленфильма», «Мосфильма» или Студии имени Горького. Слух, что в Москве показывают сплошную порнографию, оказался, мягко говоря, сильно преувеличенным. Демонстрировались в основном серьезные ленты, размышляющие о превратностях биологической природы человека, а не только демонстрирующие ее прелести» (Разлогов, 1989: 7).

Отправившись в зарубежную командировку, кинокритик Е. Тирдатова свою позитивную оценку вынесла в название статьи: «Берлин: симфония большого фестиваля» (Тирдатова, 1989: 28-29), где был дан анализ конкурсной и внеконкурсной программы, лишенный идеологической ангажированности.

Столь же позитивный подход к этому фестивалю сохранился у Е. Тирдатовой и через год, когда она в названии своей статьи отразила значительные политические перемены в Германии: «Время, когда рушатся стены. Берлин — открытый город» (Тирдатова, 1990: 26-27). Положительное восприятие политической ситуации в Германии чувствовалось в самом зачине статьи: «...Рухнула Берлинская стена. Ее остатки в районе Бранденбургских ворот демонтировали уже при нас в один из дождливых дней февраля. Сегодня кусочками стены торгуют как сувенирами. И впервые за фестивальные сорок лет программа показывалась по обе стороны бывшей стены. Ничего удивительного, что юбилейный «Берлинале» собрал тьму народу» (Тирдатова, 1990: 26-27).

Примерно такими же позитивно-перестроечными настроениями перемен в сторону «общеевропейского дома» была наполнена и статья кинокритика Е. Стишовой: «Все зависит от того, как скоро мы переболеем синдромом стены. Международный кинофестиваль в Оберхаузене, избравший три с половиной десятилетия назад девиз «Путь к соседу», дождался своего часа. Берлинской стены больше нет. В физическом смысле. Синдром стены еще имеется, и это надолго, но стало наконец-то и впрямь очевидно, какие мы близкие соседи в нашем тесном европейском доме. Оберхаузен-90 сохранил присущую ему суховатую корректность. ... Дух рухнувшей стены, дух свободы, правил и в конкурсной программе, ставя в центр внимания работы, рефлексиирующие тему тоталитарной деспотии. Никуда не деться — эта тема стала сверхсюжетом

фестиваля» (Стишова, 1990: 27).

Однако в репортаже кинокритика В. Кичина, посетившего в 1990 году Монреальский кинофестиваль, за иронической подачей сквозило горькое ощущение кризиса (или уже краха?) культурных процессов «перестройки», когда расширение не только информационного, но и физического поля (у большего, чем когда либо ранее количества граждан появилась возможность выезжать за границу) не принесло реального сближения концептов «Они» и «Мы»: «самолет «Эйр Канада» нес нас через океан. Он поил ирландским ликером и шотландским виски, он показывал кино и заставлял слушать восемь музыкальных стереопрограмм на выбор. Стюардессы улыбались (мы знали: фальшиво), все время дарили сувениры (мы знали: в рекламных целях) — они делали свой бизнес, безуспешно пытаясь усыпить в людях классовое чутье. Но мы, естественно, не поступались принципами. Хотя и ели, тоже для вида, «брошett Нью-Орлеан». Тем временем начинался Всемирный кинофестиваль...». И вот после окончания фестиваля было хорошо «погрузиться в уютное кресло «Эйр Канада». Надеть любезно предложенные стюардессой мохнатые буржуазные носочки — чтоб не дуло. Выпить напоследок буржуазного «джин-энд-тоник», посмотреть какую-то буржуазную чепуху на видеоэкране. Душа ликует: домой! Домой, домой, к пустым прилавкам и родным проблемам. К неутрачиваемым спорам о том, верны ли мы святым идеям социализма» (Кичин, 1991: 24-25).

Права была кинокритик Т. Хлопьянкина (1937-2003): «Это ведь раньше — лет двадцать назад — мы читали репортажи с международных фестивалей вздохом, стремясь из-под шелухи дешевых обличений добыть какую-то информацию о том, что происходит в мировом кино. Сейчас ситуация изменилась. Слова «зарубежный фильм» или даже «американский боевик» никого больше не возбуждают. Фильмы «из-за бугра», переведенные на видео, купленные с опозданием на много лет или же почти новые, — поток, не всегда доброкачественный, несущий в себе массу мусора, но достаточно полноводный, наконец-то хлынул к нам» (Хлопьянкина, 1991: 30-31).

Относительно программы Московского международного кинофестиваля 1991 года кинокритик Е. Тирдатова резонно констатировала, что «ушли в прошлое времена, когда Московский фестиваль непременно должен был предоставлять свой экран дружественной Зимбабве или борющейся Кампучии. Вражесей идеологии мы больше не боимся. Нас самих теперь трудно переплюнуть по части антисоветизма; в эротике охладевший к ней мировой экран нас тоже не перешибет. Так что фестивальная отборочная комиссия стало полегче. Но... Московский фестиваль не в лучшей форме. И, конечно, невозможно представить, чтобы специально для него придержали свою новую картину Спилберг или Бертолуччи. К нам идет то, что осталось от солидного Берлина, пышного Канна, что не приберегают для роскошной Венеции» (Тирдатова, 1991: 12).

Примерно в таком же духе, но с упором на мотивы запоздавшей, но достигшей СССР «сексуальной революции», писала об этом же Московском кинофестивале и кинокритик А. Гербер: «Говорят, экран фестиваля шокировал объемом постельной тематики. Я думаю, что он скорее потряс зрителя не только раскованностью любовных приключений, не только живыми картинками к лекциям еще недавно у нас запрещенного Фрейда, а теперь доступного (на всех лотках) и потому ненужного. Он, уверена, помог многим раскрепоститься, обнаружить свои комплексы, посмотреть на сексуальные проблемы не любопытным глазом заглянувшего в щелочку пакостника, а глазом художника, который знает, что именно здесь, в тайнах любви, человек каждый раз заново открывает себя. Вся тайна, все в нас — бездна. Чтобы понять это, надо было хотя бы провести ночь с фильмами Лилианы Кавани. Согласна, что после предельной открытости экранной любви захотелось ее, любовь, одеть, прибрать к рукам, вернуть к душевной чистоте. Такая любовь пришла к нам, как подарок, в безупречном прощальном фильме Аньес Варда (памяти умершего мужа, знаменитого Жака Деми). Фильм был заключительным аккордом фестиваля» (Гербер, 1991: 2-3).

Кинокритик В. Кичин был настроен по отношению к этому событию совсем уж строго: «Фестиваль прошел, но этого никто не заметил. Не было привычного народного праздника, с ярмарками у кино «Россия», с плакатиками: меняю Бунюэля на Спилберга. Не было полных, а часто и наполовину полных залов. Желаящие, забредали от скуки — что там дают сегодня? Франция? Депардьё? А к программе «Вести» успеваем? Нет? Тогда

ну его к бесу, Депардье, по видуку посмотрим. ... Если не считать нескольких выдающихся ретроспектив — Полянского, Рассела..., — программа вызывала смешанные чувства. Взяли, что дали. Так что обошлось без сенсаций» (Кичин, 1991: 4).

Однако далее В. Кичин делал существенную кино/геополитическую, хотя также весьма пессимистичную оговорку: «Я не думаю, впрочем, что дефицит хорошего кино на 17-м МКФ — вина фестиваля. Это беда сегодняшнего киноискусства, повсеместно затронутого анемией. Период затишья: нет новых Феллини и Бергманов, корифеи взяли таймаут, нет былых потрясений, да и души наши к ним не готовы. В сущности, этот фестиваль тоже отразил реальность. Он был рабочей лошадкой на поскутневшей ниве мирового кино. Будни. Но так, собственно, и живет большинство фестивалей планеты — работают, а не ликуют в гостях у знатных колхозников. Любители треска теперь отваливают. Остаются верные кинематографу люди, верные и в радостях, и в минуту ипохондрии. ... И может быть, то, что мы, в своем апокалипсическом настроении, принимаем за агонию, и есть возвращение к нормальному состоянию нашего фестиваля. Когда нет дефицита билетов. Когда каждый может прийти без блата. И когда отражено не утвержденное ЦК КПСС братство прогрессивных трудящихся, а реальное состояние кинопроцесса. Из ненормальностей — лишь наше родное хамство и невиданная нищета. Но это уже типичные родимые пятна социализма» (Кичин, 1991: 4).

В какой-то степени, правда, тоже на грустной ноте, этим выводам попыталась противостоять кинокритик Л. Дуларидзе, которая писала, что, на её взгляд, «фестиваль тем не менее состоялся. И если кто-то вновь скажет что-то о пире во время чумы, можно ответить, что если у кого-то хроническая чума, то кинематограф тут ни при чем» (Дуларидзе, 1991: 5).

Как мы видим, в «перестроечный» период на заграничные кинофестивали выезжали кинокритики, ранее по тем или иным причинам лишённые такой возможности. Но из каждого правила, как хорошо известно, бывают исключения. Так в 1990 году на страницах «Советского экрана» была опубликована статья фестивального завсегдатая предыдущих десятилетий, известного кинокритика и одного из ведущих телевизионной «Кинопанорамы» Г. Капралова (1921-2010). Речь шла об обзоре фильмов Международного кинофестиваля фантастических фильмов в Авориазе. Из текста статьи Г. Капралова отчетливо видно, что на рубеже 1990-х он решил полностью отказаться от привычных ему, многолетнему заведующему отделом культуры газеты «Правда», партийно-идеологических подходов и показать, что он всецело находится в русле «перестроечных» перемен: «В течение десятилетий нечистая совесть преступных правителей, обуреваемых тотальными подозрениями, не сулившими никому ничего, кроме апокалипсического ГУЛАГа, улавливала в каждом фантастическом кинокадре идеологическую крамолу, угрозу социалистической девственности, которой и в помине не существовало, а в образах злой нечисти партийно-государственные вампиры неожиданно узнавали себя и потому всячески оберегали народ от подобных разрушительных зрелищ. В результате всесторонней заботы о трудящихся у нас не стало кинофантастики, не говоря уж о сапогах и многом прочем. Кинофантастика превратилась в невидимку: во всех цивилизованных странах ее видели воочию, а у нас только по непроверенным слухам можно было догадаться, что она все же где-то там появляется» (Капралов, 1990: 26).

Далее Г. Капралов дал неожиданно (для его прошлых публикаций) высокую оценку довольно посредственной и сегодня практически забытой картине: «Главный приз по разделу фантастики был присужден картине американского режиссера венгерского происхождения Тибора Такача «Я, сумасшедший» (I, Madman, 1989). Впечатлительная читательница романов о маньяке-убийце оказывается в плену собственных галлюцинаций от этого чтива, которые трагически совпадают с продолжающимися в городе садистскими преступлениями. Фильм выстроен и срежиссирован изящно и остроумно» (Капралов, 1990: 26).

И уж совсем неожиданным для читателей «Советского экрана», знакомых с предыдущими публикациями Г. Капралова, из года в год разоблачавшими буржуазный кинематограф вместе с его разлагающими сознание неокрепших зрительских душ фильмами ужасов, были такие строки: «Я лично предпочитаю «Керри» Брайана де Пальмы — приз того же «Авориаза-77» — лучшую из экранизаций книг Кинга, которую нашему прокату стоило бы купить» (Капралов, 1990: 26).

- *короткие информационные материалы о событиях в западном кино (от нейтральных информационных сообщений до «желтых» сплетен).*

Раздел кратких новостей зарубежного кино в начале «перестройки» в целом держался в идеологических рамках предыдущего десятилетия.

Так, кинокритик Е. Тирдатова писала в 1986 году, что актрисе Б. Бардо «удалось выразить в своих экранных образах идеалы целого поколения, передать атмосферу времени. Ее героини — простые, естественные девушки независимые, нередко протестующие против буржуазной морали. ... К сожалению, дарование актрисы нещадно эксплуатировалось сугубо коммерческим кинематографом» (Тирдатова, 1986: 21).

А кинокритик Ф. Андреев (1933-1998) отмечал «участие Дина Рида в массовых антиимпериалистических и антивоенных манифестациях перед зданиями американских посольств в Лиме, Каракасе, Сантьяго, Мехико, появление в его творчестве новых песен протеста социальному гнету и неравенству, песен-призывов к единению людей доброй воли перед лицом угрозы войны, ядерной катастрофы» (Андреев, 1986: 22).

Но на рубеже 1990-х в новостную ленту журнала пришла «желтизна» (Брагинский, 1991: 30; Кокорев, 1991: 20-21 и др.). Более того, на страницы «Экрана» стали проникать (чего раньше не было никогда) даже скандальные бытовые подробности проведения Московского международного кинофестиваля: «Канадский режиссер Атом Эгоян всего-навсего постучал в дверь. Дело было в гостинице, Атом запутался в ее многочисленных коридорах. Тут же появились представители службы безопасности, которым стук показался чересчур громким, а стучащий человек — чересчур веселым. Под угрозой физического насилия канадца доставили в гостиничный подвал. От кутузки его спас только заграничный облик — нашего бы уж точно туда препроводили... Во время путешествия на теплоходе известный актер из Грузии повздорил с гостем из ФРГ. Гостю не нравился наш фестиваль, а также советский кинематограф и окружающая теплоход советская природа. Житель независимой Грузии вступился за честь московского фестиваля и советской природы» (Скандалы..., 1991: 15).

Выводы. На основе контент-анализа (в контексте исторической, социокультурной и политической ситуации и пр.) текстов, опубликованных в «перестроечный» период журнала «Советский экран» (1986-1991), материалы по тематике западного кинематографа этого периода можно разделить на следующие жанры:

- идеологизированные статьи, акцентирующие критику буржуазного кинематографа и его вредного влияния на аудиторию (1986-1987);
- статьи по истории западного кино;
- биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров (как правило, с позитивными оценками);
- интервью с западными кинематографистами (как правило, с гостями Московских кинофестивалей);
- рецензии на западные фильмы (можно отметить нарушение прежней традиции: если в 1986-1987 годах журнал еще часто негативно оценивал некоторые политически «вредные буржуазные» фильмы, то далее западная кинопродукция оценивалась без идеологической интерпретации смыслов, более того положительную оценку получали даже фильмы, которые ранее отвергались по идеологическим соображениям);
- статьи о международных кинофестивалях и неделях зарубежного кино в СССР, обзоры текущего репертуара западных национальных кинематографий (без деления на «прогрессивное» и «буржуазное» киноискусство);
- короткие информационные материалы о событиях в западном кино (от нейтральных информационных сообщений до «желтых» сплетен).

В качестве своего рода курьеза, но в чем-то симптоматичного, можно отметить и то, что немалое число сотрудников или авторов «Советского экрана», нередко красочно разоблачавших «буржуазный кинематограф» на страницах журнала, в итоге эмигрировало в страны активно критикуемого советской прессой Запада: В. Матусевич (1937-2009), С. Черток (1931-2006), Ф. Андреев (1933-1998), М. Шатерникова (1934-2018), И. Лищинский, В. Головской, О. Суркова, И. Кокарев, О. Сулькин, М. Ямпольский и др.

Тексты журнала «Советский экран» по тематике западного кинематографа с 1925 по 1991 год: контент-анализ

Большая российская энциклопедия определяет контент-анализ как «совокупность формализованных исследовательских методик, применяемых в гуманитарных науках для анализа содержания текстов, речи, изображений, интернет-сайтов, видеоматериалов и др. продуктов коммуникации. ... Качественный контент-анализ направлен на выявление структуры текста, основных категорий содержания: тем, понятий, фактов и др. смысловых единиц, выбор которых определяется целями исследования. Количественный анализ применяет статистические методы с последующей интерпретацией полученных числовых данных» (Контент-анализ, 2010: 140). В нашем исследовании предметом контент-анализа было содержание текстовых массивов журнала «Советский экран» о западном кинематографе с 1925 по 1991 год включительно.

Первый этап контент-анализа

Согласно зарубежным и отечественным научным разработкам (Ahuvia, 2001; Berelson, 1952; Creswell, 2003; Gerbner, 1956; Lasswell, 1948; McQuail, 1987; Weber, 1985; Семёнова, Корсунская, 2010; Семенова, 1998; Терин, 2000; Федотова, 2001 и др.), на первом этапе контент-анализа нами была определена совокупность исследуемых текстов с помощью набора следующих заданных критериев:

- заданный тип источника (кинопресса, а именно журнал «Советский экран»);
- временной период публикации текстов в данном журнале (а именно – с 1925 по 1991 год включительно);
- место распространения сообщений (в основном - территория СССР, хотя частично журнал доставлялся и в некоторые зарубежные страны, например, так называемого социалистического содружества);
- способ распространения сообщений (в данном случае публикация журнала на бумажном носителе с последующей его доставкой в пункты продажи и библиотеки, распространением по читательской подписке);
- заданные стороны, участвующие в процессе коммуникации: отправитель (редакция журнала, кинокритики, киноведы, кинематографисты), получатель / реципиент (читатели журнала «Советский экран»);
- тип сообщений (публикации в журнале «Советский экран» на тему западного кинематографа, относящиеся к таким жанрам как рецензии на фильмы, обзоры, аналитические статьи, статьи по истории кино, творческие портреты кинематографистов, интервью);
- частота появления сообщений, дифференцированная по годам (1925-1991), т.е. частота публикации материалов о западном кино на страницах журнала;
- процентная доля исследуемых сообщений (т.е. текстов о западном кино) по отношению к общему текстовому массиву журнала «Советский экран».

Второй этап контент-анализа

Формирование выборочной совокупности сообщений в нашем исследовании, согласно теме нашего проекта, ограничивалась только журнальными текстами, посвященными западному кинематографу.

Третий этап контент-анализа

Выявление единиц анализа (Berelson, 1952; Creswell, 2003; Gerbner, 1956; Lasswell, 1948; McQuail, 1987; Weber, 1985; Семёнова, Корсунская, 2010; Семенова, 1998; Федотова, 2001 и др.). В нашем исследовании это была не только тематика западного кинематографа на страницах журнала «Советский экран», но и жанровые разновидности текстов о западном кино в данном журнале.

Четвёртый этап контент-анализа

Выделение единиц счёта (Berelson, 1952; Creswell, 2003; Gerbner, 1956; Lasswell, 1948; McQuail, 1987; Weber, 1985; Семёнова, Корсунская, 2010; Семенова, 1998; Федотова, 2001 и др.). В нашем исследовании это подсчет следующих выделенных нами смысловых единиц в рамках тематики западного кинематографа в текстах журнала «Советский экран» с 1925 по 1991 год включительно:

- частоты публикации (с дифференциацией по годам) типов сообщений, относящихся к таким жанрам как: рецензии на фильмы, обзоры, аналитические статьи,

статьи по истории кино, творческие портреты кинематографистов, интервью;
 - процентной доли исследуемых сообщений, то есть текстов о западном кино (с дифференциацией по годам) по отношению к общему текстовому массиву журнала «Советский экран».

Пятый этап контент-анализа

Процедура подсчёта отвечала стандартным приёмам классификации по выделенным группировкам с использованием составления специальных таблиц (включающих единицы анализа и счёта и частоту использования). См. далее составленные нами таблицы 1-5.

Шестой этап контент-анализа

Интерпретация полученных в исследовании результатов.

Этап 1925-1930 годов

В целом распределение текстов о западном кинематографе, опубликованных в журнале «Советский экран» с 1925 по 1930 год, по жанрам и числу статей выглядит следующим образом (Таблица 1):

Таблица 1. Распределение текстов о западном кинематографе, опубликованных в журнале «Советский экран» с 1925 по 1930 год, по жанрам и числу статей

Год \ жанр текста о западном кинематографе и кинематографистах	1925	1926	1927	1928	1929	1930	ИТОГО:
Рецензии	7	9	7	11	5	0	39
Аналитические статьи	19	27	19	16	11	3	95
Статьи по истории кино	43	25	29	21	21	3	142
Обзоры	2	0	0	0	1	0	3
Творческие портреты	39	36	19	5	4	1	104
Интервью	3	1	0	0	0	0	4
Статьи о зарубежной кинотехнике, студиях и кинотеатрах	3	4	5	4	3	4	23
ИТОГО:	116	103	79	57	45	10	410

На основе контент-анализа (Ahuvia, 2001; Berelson, 1952; Creswell, 2003; Gerbner, 1956; Lasswell, 1948; Krippendorff, 1980. Mayring, 1994; McQuail, 1987; Weber, 1985; Семёнова, Корсунская, 2010; Семенова, 1998; Терин, 2000; Федотова, 2001 и др.) текстов, опубликованных в журнале «Советского экрана» в период с 1925 по 1930 год, мы выделили их следующие основные жанры и тенденции в рамках тематики, связанной с западным кинематографом:

- публицистические и аналитические статьи, остро критикующие политику в области проката зарубежных фильмов и вредное влияние западного кинематографа на советских зрителей;
- рецензии на западные фильмы (в 1925-1927 встречались идеологически нейтральные рецензии, но далее, как правило, доминировала критическая направленность относительно «буржуазного влияния» кинопроизведений);
- обзоры западных национальных кинематографий, в целом (особенно с 1928 по 1930 год) весьма негативно оценивающие кинопроцесс в ведущих западных странах;
- статьи по истории западного кино;
- биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров, которые с 1928 по 1930 год публиковались уже в гораздо меньших объемах по сравнению с периодом 1925-1927 годов и были в большей степени идеологизированы;
- статьи о западной кинохронике, о зарубежной кинотехнике, студиях и кинотеатрах (единственный раздел журнала, который еще сохранял нейтральное изложение фактов и предлагал перенимать зарубежный технический опыт, например, в области звукового кино);
- короткие информационные материалы о событиях в зарубежном кино (которые с

1928 по 1930 год, в отличие от 1925-1927 годов, были лишены нейтральности, подавались в фельетонно-разоблачительном ключе; фотографии голливудских звезд уже отсутствовали).

Как следует из анализа данных таблицы 1, количество статей о западном кинематографе в журнале «Советский экран» с 1925 по 1930 год неуклонно падало. Одновременно падало и процентное соотношение страниц журнала с материалами о западном кино по отношению к общему журнальному объему.

Если в 1925 году материалы о западном кино в среднем составляли 50,7 % всего контента («листажа») журнала «Советский экран», то далее, подчиняясь критике «сверху», руководство журнала неизменно снижало ежегодное число статей, посвященных западным кинематографиям, что в итоге в 1930 году привело к падению этого среднего показателя до 4,2 %.

Количественный контент-анализ выявил также, что падение числа материалов, посвященных западному кинематографу, которое стало особенно ощутимым с 1929 по 1930 год, привело к резкому падению тиража «Советского экрана».

Если с 1925 по 1928 год, когда доля материалов о западном кино в журнале «Советский экран» составляла в среднем от 50,7% (1925 год) до 22,1% (1928 год) от общего контента, тираж колебался в диапазоне от 100 тыс. экземпляров (1925 год) до 52 тыс. экземпляров (1928 год), то с 1929 по 1930 год тираж издания упал до 36-45 тыс. экземпляров.

Можно с уверенностью предположить, что ряды читателей «Советского экрана» с 1929 по 1930 год покинула так называемая «нэпманская» публика, которую с 1925 по 1928 год привлекали именно материалы о западном кинематографе (включая фотографии голливудских звезд и истории из их личной жизни). Собственно, именно ради такого рода материалов эта часть реципиентов и выписывала / покупала журнал, благодаря чему журнала «Советский экран» приносил издательству прибыль.

Можно проследить логику связи с историческими, политическими, идеологическими и социокультурными процессами, происходившими в СССР в середине и во второй половине 1920-х.

Несмотря на продолжавшуюся на протяжении 1928-1930 годов острую борьбу власть в «верхах» СССР (ликвидация так называемого «правого уклона» в партии), ситуация в кинематографе и в прессе была предметом пристального внимания. Прежние «формалистические» вольности и относительная творческая свобода постепенно стали исчезать под давлением идеологической цензуры. В частности, полем коммунистической борьбы, направленной против буржуазной пропаганды, развлекательности, формализма, стали кинематограф, кинопрокат и печать. В этот период в Москве прошли совещания, посвященные усилению контроля за кинематографом и прессой.

Жесткий идеологический и административный удар был нанесен издательству «Театинопечатъ», возглавляемому В. Успенским (1880-1929), который во второй половине 1928 – начале 1929 года был еще и редактором «Советского экрана».

Все эти события не могли не сказаться на общей ситуации в «Советском экране»: на его страницах с 1925 по 1930 год наблюдалось постепенное и последовательное снижение числа статей о западном кинематографе, что в итоге привело к практически десятикратному уменьшению такого рода текстов в 1930 году относительно 1925 года.

Причины этого снижения объема журнальных материалов о западном кино связаны в основном с идеологической и административной борьбой Власти против западного влияния в любых сферах культуры, которая резко усилилась к концу 1920-х годов.

Этап 1939-1941 годов

С 1931 по 1938 год журнал «Советский экран» не выходил, а в 1939 году (в связи с тем, что Власть решила, что наряду с теоретическим, рассчитанным в большей степени на профессионалов журналом «Искусство кино», в СССР необходим киножурнал для массовой аудитории) его выпуск был возобновлен под названием «Советский киноэкран».

В 1939-1940 годы масштаб массовых репрессий в СССР (набравший пик – даже в высших эшелонах Власти – в 1937-1938 годах), заметно сократился, хотя именно в это

время были арестованы и позже расстреляны такие видные деятели культуры, как И. Бабель (1894-1940) и В. Мейерхольд (1874-1940).

И хотя к концу 1930-х годов в СССР уже не существовало никаких литературно-художественных группировок, и всем деятелям культуры был на долгие годы предписан единый «метод социалистического реализма», Власть тем не менее стремилась к усилению идеологического прессинга, сведя, например, к минимуму импорт зарубежной кинопродукции.

На общую ситуацию в советском кинопрокате с конца августа 1939 по июнь 1941 года серьезным образом повлиял договор о ненападении между СССР и Германией, подписанный 23-24 августа 1939 года. Вследствие чего постоянная антифашистская политика СССР, особенно ярко проявившая себя во время войны в Испании (17 июля 1936 – 1 апреля 1939), была сведена на нет; негативное упоминание фашизма практически исчезло из всех советских медиа, включая кино. Антифашистские и «оборонные» фильмы («Семья Оппенгейм», «Профессор Мамлок», «Если завтра война» и др.) были сняты с экранов вместе с советскими историческими лентами, содержащими негативные образы персонажей немецкого происхождения («Александр Невский» С. Эйзенштейна и др.). Данная ситуация в кинопрокате сохранялась весь начальный период второй мировой войны (с 1 сентября 1939 по 22 июня 1941 года).

Высокий уровень идеологического контроля за кинопроизводством сохранялся на протяжении всех предвоенных лет. Понятно, что такой ситуации журнал «Советский киноэкран», как орган Комитета по делам кинематографии при Совнаркоме СССР, должен был подчиняться строгим партийным требованиям. Доля материалов о зарубежном кинематографе в журнале стала минимальной. Более того, в подавляющей части номеров журнала «Советский киноэкран» 1939–1941 годов в принципе отсутствовали статьи о зарубежных фильмах.

В целом, распределение текстов о западном кинематографе, опубликованных в журнале «Советский киноэкран» с 1939 по 1941 год, по жанрам и числу статей можно представить следующим образом (Таблица 2):

Таблица 2. Распределение текстов о западном кинематографе, опубликованных в журнале «Советский киноэкран» с 1939 по 1941 год, по жанрам и числу статей

Год \ жанр текста о западных фильмах и кинематографистах	1939	1940	1941	ИТОГО:
Рецензии	1	0	0	1
Аналитические статьи	0	0	0	0
Статьи по истории кино	0	3	0	3
Обзоры	0	0	0	0
Творческие портреты	2	0	1	3
Интервью	0	0	0	0
ИТОГО:	3	3	1	7

Как следует из анализа данных таблицы 2, количество статей о западном кинематографе в журнале «Советский экран» с 1939 по 1941 год было минимальным.

Если в 1930 году материалы о западном кино в среднем составляли 4,2 % всего контента («листажа») журнала «Советский экран», то в 1939-1941 годах этот средний показатель снизился до самого низкого в истории журнала: 1,6 %.

Отметим также, что начиная с 1939 года и далее на страницах журнала практически исчезли материалы о зарубежной кинотехнике, студиях и кинотеатрах, которые ежегодно публиковались в 1925-1930 годах.

«Советский киноэкран» так и не смог достичь статуса по-настоящему массового журнала, будучи до предела заидеологизированным: его тираж составлял всего от 7 до 15 тысяч экземпляров.

В связи с началом Великой Отечественной войны выпуск журнала «Советский киноэкран» был прекращен с июля 1941 года. Его возобновление с января 1957 года (в периодичностью в 24 номера ежегодно и под первоначальным названием «Советский экран») пришлось уже на эпоху «оттепели» (1956-1968).

Этап 1957-1968 годов

Тематика западного кинематографа на страницах журнала «Советский экран» в 1957-1960 годах была представлена в довольно ограниченном объеме.

Однако с назначением на пост главного редактора кинокритика Дмитрия Писаревского (1912-1990) «оттепельные» тенденции в «Советском экране» привели к постепенному росту числа материалов о зарубежном кино на страницах журнала (иногда они занимали до трети общего объема номера).

Всё чаще публиковались фотографии западных кинозвезд (в редких случаях – даже на цветных обложках), статьи о неделях западного кино и о международных кинофестивалях, рецензии на западные фильмы и т.д. Биографии европейских и голливудских актеров/режиссеров могли быть представлены как в нейтральном (факты о жизни и карьере, без эмоциональной окраски, внимание читателей акцентировалось на профессиональных достижениях), так и в позитивном ключе (подчеркивались успехи, таланты и значимость актеров/режиссеров, а также их влияние на индустрию и общество в целом). Хотя, бесспорно, в журнале были и идеологически ангажированные материалы.

В целом распределение текстов о западном кинематографе, опубликованных в журнале «Советский экран» в «оттепельный» период с 1957 по 1968 год, по жанрам и числу статей выглядит следующим образом (Таблица 3).

Как следует из анализа данных таблицы 3, количество статей о западном кинематографе в журнале «Советский экран» с 1957 по 1968 год колебалось в диапазоне от шести (1957 год) до двух-трех десятков в год в 1960-х.

Таблица 3. Распределение текстов о западном кинематографе, опубликованных в журнале «Советский экран» с 1957 по 1968 год, по жанрам и числу статей

Год \ жанр текста о западных фильмах и кинематографистах	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	ИТОГО
Рецензии	4	7	8	20	5	10	6	5	5	11	7	10	98
Аналитические статьи	0	0	2	1	3	0	1	2	2	2	0	3	15
Статьи по истории кино	1	1	0	0	1	1	1	0	3	0	1	0	9
Обзоры	0	2	12	5	9	6	3	3	10	8	5	4	67
Творческие портреты	1	1	3	5	2	7	1	3	6	16	7	3	55
Интервью	0	0	0	0	3	2	3	3	4	2	3	2	22
ИТОГО:	6	11	25	31	23	26	14	16	30	39	23	22	266

Если в 1957 году материалы о западном кино в среднем составляли около 4,2% процентов от всего контента («листажа») журнала «Советский экран», то далее произошло ощутимое увеличение, и в 1960-х этот показатель колебался в диапазоне от 12,5% до 17,1%, достигая пика в выпусках журнала, посвященных Московскому международному кинофестивалю, который с 1959 года стал проходить регулярно каждые два года.

При этом с 1957 по 1967 год наблюдался неуклонный рост тиража журнала «Советский экран» (основной причиной, разумеется, был рост кинопосещаемости в СССР: с 17,7 посещений кинозалов на одного жителя страны в 1961 году до 19,8 посещений в 1968 году): если в 1957-1958 годах он выходил тиражом 200 тыс. экз., то в 1967 достиг своего пикового показателя: его тираж колебался в диапазоне от 2,6 млн. до 2,9 млн. экземпляров. В 1968 году вместе с резкой критикой редакционной политики журнала «Советский экран» последовало и снижение его тиража (который в этот год колебался от 2,0 млн. до 2,3 млн. экземпляров).

Именно «оттепельность» материалов «Советского экрана» 1960-х в целом и увеличение объема статей о западном киноискусстве (при нередкой позитивной его трактовке) вызвала в 1968 году крайне негативную реакцию Власти.

Триггером этого стали события в Чехословакии и ввод советских (и некоторых стран Варшавского договора) войск в эту страну в августе 1968 года. Советским идеологам стало ясно, «социализм с человеческим лицом», уже одним своим провозглашением угрожавший крепости идеологических устоев СССР, был во многом поддержан чехословацким кинематографом и прессой.

Неудивительно, что по свежим следам «пражской весны» (в июне 1968 года) литературовед и кинокритик Н.П. Толченова опубликовала в консервативном журнале «Огонек» статью под характерным названием «Фильмы «замочной скважины» и кинокритика» (Толченова, 1968: 22-24), в которой, в частности резко обвинила ведущих авторов журналов «Советский экран» и «Искусство кино» (Н. Зоркую, Ю. Ханютина, Т. Бачелис и др.) в либерализме и попустительстве по отношению к «идеологически вредным» западным фильмам, о которых они писали на страницах этого издания.

В том же 1968 году в журнале «Огонек» были опубликованы статьи философа и киноведа В. Разумного и народного артиста СССР Н. Крючкова, в которых они резко критиковали журналы «Искусство кино» и «Советский экран» за пропаганду «буржуазного кино» (Крючков, 1968; Разумный, 1968).

Стоит сказать, что атака журнала «Огонек» на журналы «Искусство кино» и «Советский экран» имела существенные последствия: например, в начале 1969 года с поста главного редактора журнала «Искусство кино» была уволена кинокритик Людмила Погожева (1913-1989).

Но главный редактор «Советского экрана» — Дмитрий Писаревский — устоял под этим ударом и продержался на своем посту до 1975 года. Не был уволен из журнала и его заместитель Яков Варшавский (1911-2000). Однако под влиянием «партийной критики» содержание «Советского экрана» претерпело значительные изменения, достаточно сравнить содержание журнала 1968 и 1969 годов.

Неслучайность появления статей Н. Толченовой, В. Разумного и Н. Крючкова в «Огоньке» была вскоре подтверждена: 7 января 1969 года вышло Постановление секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографа, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» (Постановление..., 1969), которое распространялось по партийным каналам для ответственных лиц.

Надо отметить, что Дмитрий Писаревский, начиная с 1969 года, старался строго следовать всем директивам ЦК КПСС, из-за чего информация о зарубежном кино в журнале подверглась существенным идеологическим изменениям.

На основе контент-анализа (в контексте исторической, социокультурной и политической ситуации и пр.) текстов, опубликованных в «оттепельный» период журнала «Советский экран» (1957-1968), мы разделили материалы по тематике западного кинематографа на этом этапе на следующие жанры:

- идеологизированные статьи, акцентирующие критику буржуазного кинематографа и его вредного влияния на аудиторию;
- статьи по истории западного кино (как правило, о периоде Великого Немого, с минимальной степенью идеологизации);
- биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров (часто нейтрально или позитивно оценивающие этих кинематографистов);
- интервью с западными кинематографистами (как правило, подбирались собеседники из числа «прогрессивных деятелей искусства»);
- рецензии на западные фильмы (положительные относительно большей части репертуара советского кинопроката и нередко отрицательные относительно тех лент, которые считались идеологически вредными);
- статьи о международных кинофестивалях и неделях зарубежного кино в СССР (с четким разделением на «прогрессивное» и «буржуазное» киноискусство);
- обзоры текущего репертуара западных национальных кинематографий (критика буржуазного кинематографа, как правило, сочеталась с позитивной оценкой идеологически приемлемых для СССР произведений и тенденций);
- короткие информационные материалы о событиях в западном кино (от нейтрально поданных сообщений до едких фельетонов и «желтых» сплетен).

Этап 1969-1985 годов

Тематика западного кинематографа на страницах журнала «Советский экран» в 1969-1985 годах была представлена скуднее, чем во второй половине 1960-х. На то были существенные причины. Как мы уже отмечали, окончательный отказ от «оттепельных» тенденций в СССР произошел после событий в Чехословакии 1968 года. 7 января 1969 года вышло Постановление секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» (Постановление..., 1969), распространяемое в рамках грифа «секретности», то есть для узкого круга руководителей различного уровня, имеющих отношение к медиа. В 1972 году было принято еще два постановления ЦК КПСС: «О литературно-художественной критике» (от 21.01.1972) и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» (от 22.08. 1972), где также подчеркивался вред буржуазной идеологии и пропаганды и необходимость непримиримой идеологической борьбы с такого рода явлениями и влияниями. В частности, подчеркивалось, что советская литературно-художественная критика все еще недостаточно активна «в разоблачении реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений, в борьбе с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство, ревизионистскими эстетическими концепциями» (Постановление..., 1972).

Разумеется, главный редактор «Советского экрана» Д. Писаревский (1912-1990) сохранивший свой пост после серьезной критики, развернутой в конце 1968 года, стремился сделать всё, чтобы в максимально возможной степени учесть все «генеральные линии» этих постановлений.

В частности, число материалов о западном кино в журнале «Советский экран» несколько сократилось, а сам буржуазный кинематограф стал подвергаться более строгой критике. Появление фотографии западной кинозвезды на обложке журнала (что иногда случалось в «оттепельные» 1960-е) было неприемлемым.

С 1969 по 1985 год главными редакторами «Советского экрана» были Д.С. Писаревский (1912-1990), А.Д. Голубев (1935-2020) и Д.К. Орлов (1935-2021).

В довольно краткий период редакторства А. Голубева никаких особых новшеств в «Советском экране» не вводилось, но идеологический контроль, несомненно, усилился.

В июле 1978 года его сменил на посту главного редактора бывший руководитель Главной сценарно-редакционной коллегии Госкино СССР, член коллегии Госкино СССР, кинокритик Д. Орлов (1935-2021).

Д. Орлов поначалу еще сильнее закрутил идеологические «гайки»: к примеру, в номерах с 14-го по 17-й за 1978 год о западном кино не было опубликовано ни одной статьи или рецензии, зато увеличилось число «партийных» материалов, включая фото и цитаты из речей генерального секретаря ЦК КПСС Л. Брежнева.

В целом распределение текстов о западном кинематографе, опубликованных в журнале «Советский экран» в период «стагнации» 1969–1985 годов, по жанрам и числу статей выглядит следующим образом (Таблица 4).

Как следует из анализа данных таблицы 4, количество статей о западном кинематографе в журнале «Советский экран» с 1969 по 1985 год колебалось в диапазоне от двух до трех десятков в год, и материалы о западном кино в среднем составляли в среднем около 12% – 17% процентов от всего контента («листажа») журнала «Советский экран», по-прежнему, достигая пика в выпусках журнала, посвященных Московскому международному кинофестивалю.

Таблица 4. Распределение текстов о западном кинематографе, опубликованных в журнале «Советский экран» с 1969 по 1985 год, по жанрам и числу статей

Год \ жанр текста о западных фильмах и кинематографистах	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	Всего
Рецензии	7	5	5	10	9	9	12	8	9	9	7	4	10	12	9	10	11	146
Аналитические статьи	0	0	0	4	3	2	2	0	1	2	3	1	0	2	4	0	2	26
Статьи по истории	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	1	1	2	2	0	8

Обзоры	8	5	5	8	11	9	12	3	5	8	7	3	5	7	9	7	6	118
Творческие портреты	2	2	3	8	7	2	5	11	7	4	6	2	6	5	6	3	5	84
Интервью	4	1	5	3	5	3	1	3	2	2	1	1	1	2	2	3	4	43
ИТОГО:	21	13	18	34	35	25	33	25	24	25	24	11	23	29	32	25	28	425

При этом с 1969 по 1973 год наблюдалось падение тиража журнала «Советский экран»: если в 1969 году он выходил тиражом от 2,0 млн. до 2,8 млн. экземпляров, то в 1973 году его тираж был 1,8 млн. экз. Далее (по-видимому, с помощью административного рычага) тираж журнала с 1974 по 1984 год включительно стабилизировался до ежегодных 1,9 млн. экземпляров.

Итак, на основе контент-анализа (в контексте исторической, социокультурной и политической ситуации) текстов, опубликованных в «застойный» период журнала «Советский экран» (1969-1985), материалы по тематике западного кинематографа на этом этапе можно разделить на следующие жанры:

- идеологизированные статьи, акцентирующие критику буржуазного кинематографа и его вредного влияния на аудиторию;
- статьи по истории западного кино (с гораздо меньшей степенью идеологизации);
- биографии и творческие портреты тщательно отобранных с политической точки зрения западных актеров и режиссеров (как правило, с позитивными оценками);
- интервью с западными кинематографистами (как правило, с гостями Московских кинофестивалей, приоритет при этом отдавался кинематографистам с «прогрессивными взглядами», позитивно относящимся к СССР);
- рецензии на западные фильмы (положительные относительно большей части репертуара советского кинопроката, но нередко отрицательные по отношению к тем лентам, которые считались идеологически вредными);
- статьи о международных кинофестивалях и неделях зарубежного кино в СССР и обзоры текущего репертуара западных национальных кинематографий (в такого рода материалах, как правило, критика буржуазного кинематографа также сочеталась с позитивной оценкой идеологически приемлемых для СССР произведений и тенденций);
- короткие информационные материалы о событиях в западном кино (от нейтрально поданных сообщений до «желтых» сплетен).

Этап 1986-1991 годов

С 1986 по 1991 год главными редакторами «Советского экрана» были: Д.К. Орлов (1935-2021); Ю.С. Рыбаков (1931-2006) и В.П. Демин (1937-1993).

Статьи журнала «Советский экран» в первые четыре месяца 1986 года практически ничем не отличались по тематике и манере подачи материала от публикаций 1983-1985 годов. В этом нет ничего удивительного, так как активные «перестроечные» процессы в советском кинематографе начались в мае 1986, когда состоялся памятный V съезд кинематографистов СССР (13-15 мая 1986), делегатами которого были избраны многие ключевые фигуры. На этом съезде и последующем заседании нового секретариата Союза кинематографистов СССР (29 мая 1986) содержание журнала «Советский экран» и деятельность его главного редактора Д.К. Орлова была подвергнута резкой критике.

В конце 1986 года пост главного редактора «Советского экрана» занял театровед Ю.С. Рыбаков. Несмотря на общее падение кинопосещаемости в СССР, тираж журнала в 1987-1988 годах оставался на уровне 1986 года – 1,7 млн. экземпляров.

Однако продолжающийся спад кинопосещаемости и набирающее силу распространение видео привели к тому, что в 1989 году тираж журнала снизился до миллиона экземпляров. Кроме того, вместо 24 номеров в год стало выходить только 18 (правда, при увеличении объема каждого выпуска с 24 по 32 страниц).

Между тем, набравшие обороты «перестроечные» тенденции в СССР явились причиной того, что редакционный курс Ю. Рыбакова стал восприниматься Союзом кинематографистов СССР не соответствующим динамике «перестроечных» событий, и весной 1990 года главным редактором «Советского экрана» был назначен один из секретарей Союза кинематографистов – кинокритик и киновед В.П. Демин (1937-1993).

Несмотря на все перемены, тираж «Советского экрана» 1990 года всё ещё составлял

миллион экземпляров. Но общие тенденции экономического кризиса, подкрепленные резким падением посещаемости и кинозалов и расцветом пиратского видео, привели к весьма негативным тенденциям для существования журнала: в 1991 году тираж журнала (из названия которого ушло слово «Советский») резко упал до 0,4 млн. – 0,7 млн. экземпляров.

Материалы журнала стали более «вольными», политизированными, призывающими к дальнейшим «демократическим переменам» в обществе, что не могло не вызвать сопротивления консервативной части аудитории «Экрана», которые данные перемены восприняли крайне негативно (и в конечном счете это уменьшило число подписчиков журнала).

В целом, распределение текстов о западном кинематографе, опубликованных в журнале «Советский экран» в период «перестройки» с 1986 по 1991 год, по жанрам и числу статей представлено в следующей таблице (Таблица 5):

Таблица 5. Распределение текстов о западном кинематографе, опубликованных в журнале «Советский экран» с 1986 по 1991 год, по жанрам и числу статей

Год \ жанр текста о западных фильмах и кинематографистах	1986	1987	1988	1989	1990	1991	ИТОГО
Рецензии	8	13	7	16	9	16	69
Аналитические статьи	3	4	4	3	2	5	21
Статьи по истории кино	1	0	1	1	2	6	11
Обзоры	4	5	5	22	16	20	72
Творческие портреты	5	9	4	6	8	8	40
Интервью	4	5	3	2	3	2	19
ИТОГО:	25	36	24	50	40	57	232

Как следует из анализа данных таблицы 5, количество статей о западном кинематографе в журнале «Советский экран» с 1986 по 1991 год колебалось в диапазоне от двух до пяти десятков в год, то есть в конце «перестроечного» периода число такого рода материалов существенно возросло по сравнению с периодом с 1957 по 1988 год, хотя и не достигло пиковых показателей журнала 1925-1927 годов, когда количество материалов о западном кино достигало сотни в год.

Итак, на основе контент-анализа (в контексте исторической, социокультурной и политической ситуации и пр.) текстов, опубликованных в «перестроечный» период журнала «Советский экран» (1986-1991), материалы по тематике западного кинематографа на этом этапе можно разделить на следующие жанры:

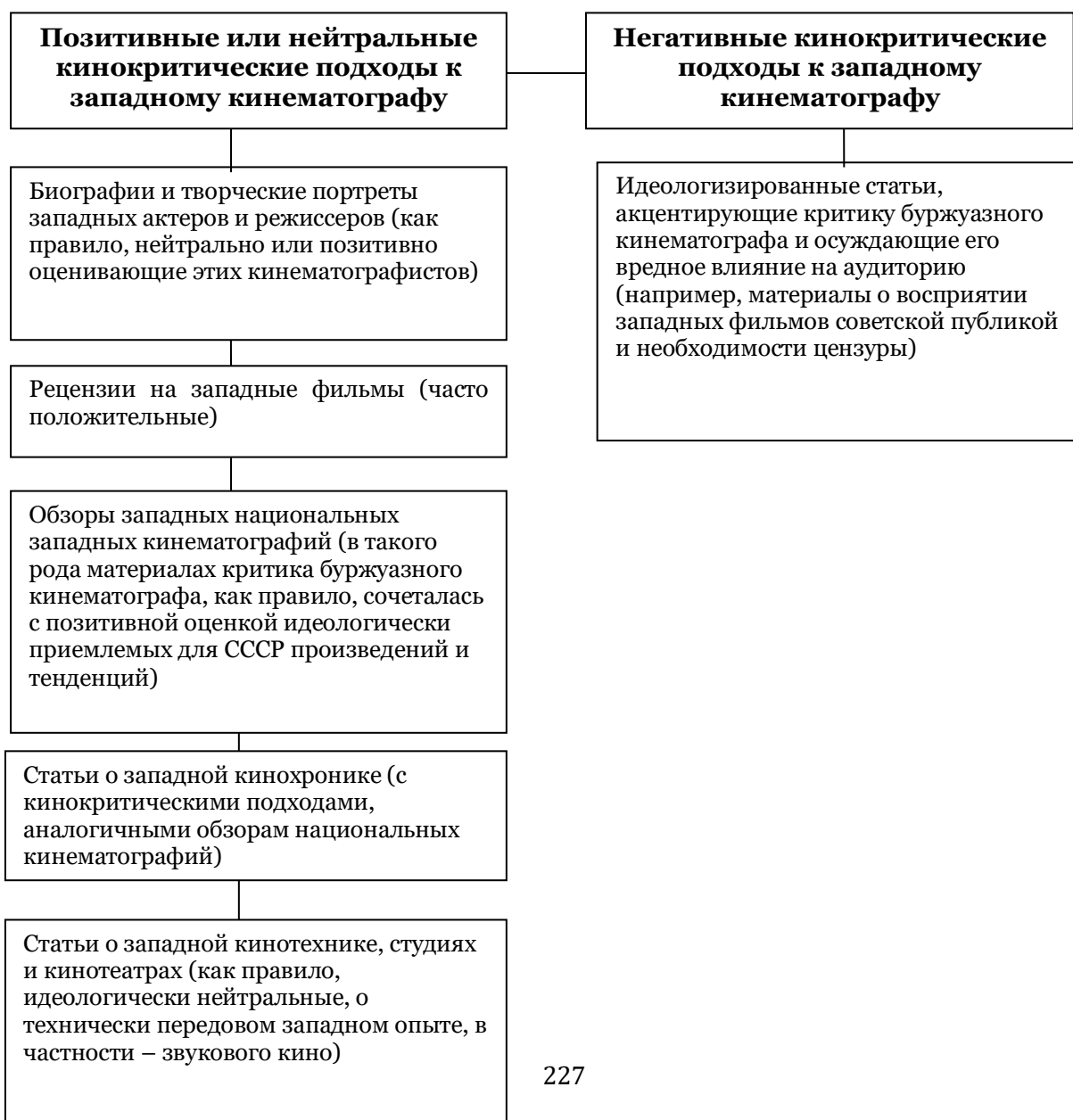
- идеологизированные статьи, акцентирующие критику буржуазного кинематографа и его вредного влияния на аудиторию (с 1986 по 1987 год);
- статьи по истории западного кино;
- биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров (как правило, с позитивными оценками);
- интервью с западными кинематографистами (как правило, с гостями Московских кинофестивалей);
- рецензии на западные фильмы (прежняя традиция была нарушена: если в 1986-1987 годах журнал еще часто негативно оценивал некоторые «политически вредные буржуазные» фильмы, то позднее западная кинопродукция оценивалась идеологически непредвзято; более того, положительную трактовку получали даже фильмы, которые ранее порицались по идеологическим соображениям);
- статьи о международных кинофестивалях и неделях зарубежного кино в СССР, обзоры текущего репертуара западных национальных кинематографий (без разделения на «прогрессивное» и «буржуазное» киноискусство);
- короткие информационные материалы о событиях в западном кино (от нейтральных информационных сообщений до заметок в духе «желтой» прессы).

Синтезированные графически представленные основные теоретические модели кинокритических подходов к западному кинематографу на страницах самого массового советского киножурнала – «Советский экран»

Можно согласиться с тем, что философский смысл контент-анализа как исследовательского метода состоит в восхождении от многообразия текстового материала к абстрактной модели содержания текста (Ahuvia, 2001; Berelson, 1952; Creswell, 2003; Gerbner, 1956; Lasswell, 1948; Krippendorff, 1980. Mayring, 1994; McQuail, 1987; Weber, 1985; Семёнова, Корсунская, 2010; Семенова, 1998; Терин, 2000; Федотова, 2001 и др.). Поэтому по итогам исследования нами были синтезированы и графически представлены основные теоретические модели кинокритических подходов к западному кинематографу на страницах самого массового советского киножурнала – «Советский экран».

Теоретическая модель кинокритических подходов к западному кинематографу на страницах журнала – «Советский экран» (1925-1927)

1925 – 1927: начальный период развития журнала, этап относительной творческой свободы советской кинокритики, когда зарубежная тематика нередко составляла до половины текста каждого журнала.



Короткие информационные материалы (с фотографиями) о событиях в зарубежном кино, о бытовых подробностях жизни кинозвезд (в качестве маркетингового приема привлечения читателей)

Теоретическая модель кинокритических подходов к западному кинематографу на страницах журнала – «Советский экран» (1928-1930)

1928–1930: период реакции журнала на итоги Первой Всесоюзной конференции кинофотоработников (12-17 декабря 1927), Первого Всесоюзного партийного совещания по кино (созванного ЦК ВКП(б) 15-21 марта 1928 года и утвердившего Резолюцию «Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии»); совещания в Главреперткоме по пересмотру фонда кинофильмов и очищению экрана от «идеологически вредных» картин (7 апреля 1928 года), после чего зарубежная тематика в журнале постепенно была сведена к минимуму. Мы учитываем, что в конце 1929 года «Советский экран» был преобразован в «Кино и жизнь», а в начале 1931 года объединён с журналом «Кино и культура» под названием «Пролетарское кино», и с этого года стал вести свой отсчет журнал «Искусство кино».

Негативные кинокритические подходы к западному кинематографу

Публицистические статьи, резко критикующие политику в области проката западных фильмов и вредное влияние западного кинематографа на советских зрителей

Идеологизированные, часто негативные биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров, публиковавшиеся в гораздо меньших объемах по сравнению с периодом 1925-1927 годов

Рецензии на западные фильмы (сведенные к минимуму и с большей критической направленностью)

Обзоры западных национальных кинематографий и западной кинохронике, в целом весьма негативно оценивающие кинопроцесс в ведущих западных странах

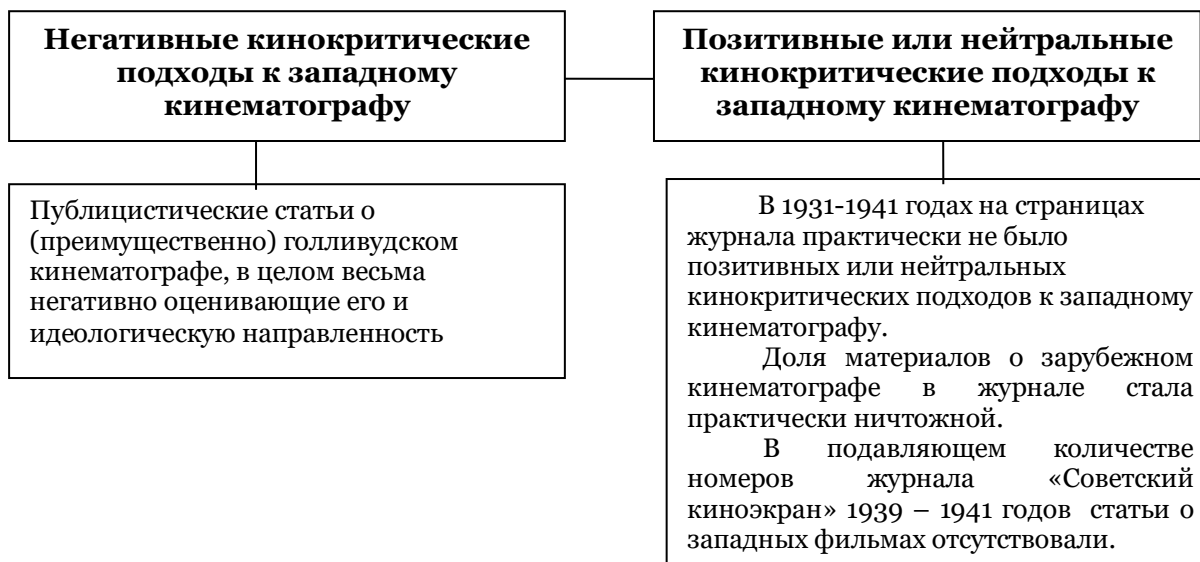
Короткие информационные материалы в фельетонно-разоблачительном ключе о событиях в зарубежном кино (в отличие от 1925-1927 года не сопровождались фото)

Позитивные или нейтральные кинокритические подходы к западному кинематографу

Статьи о западной кинотехнике, студиях и кинотеатрах (единственный раздел журнала, где еще сохранялось идеологически нейтральное изложение фактов и положительная характеристика зарубежного технического опыта, например, в области звукового кино)

Теоретическая модель кинокритических подходов к западному кинематографу на страницах журнала – «Советский экран» (1939-1941)

1939-1941: период строгой идеологической унификации, когда объем материалов, посвященных западному кино, был минимальным (в эти годы журнал возобновил свой выход под названием «Советский киноэкран»).

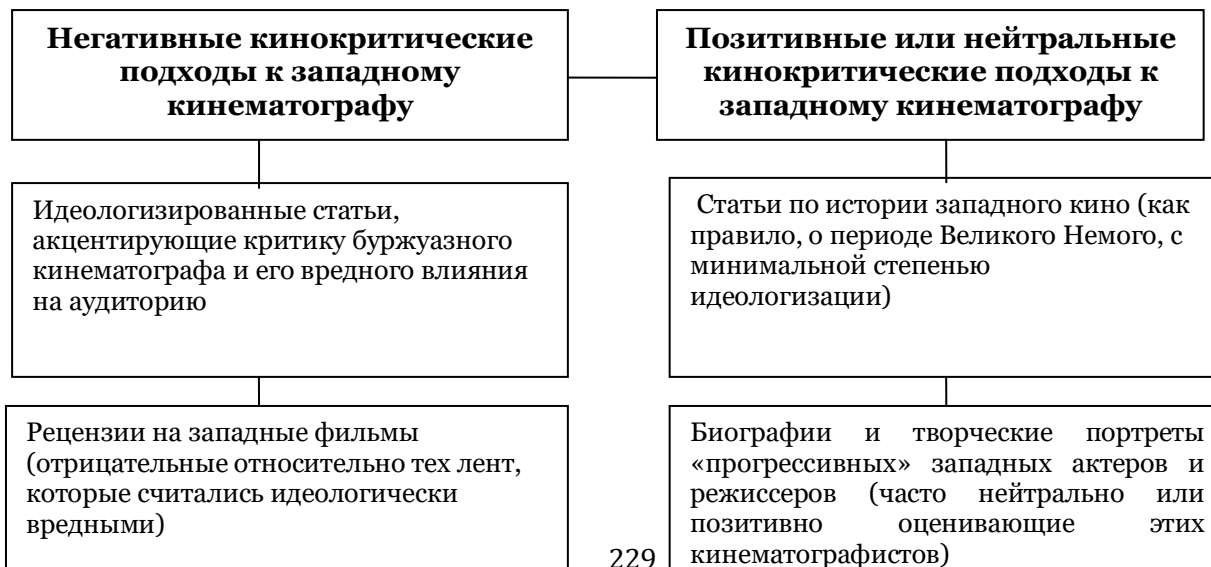


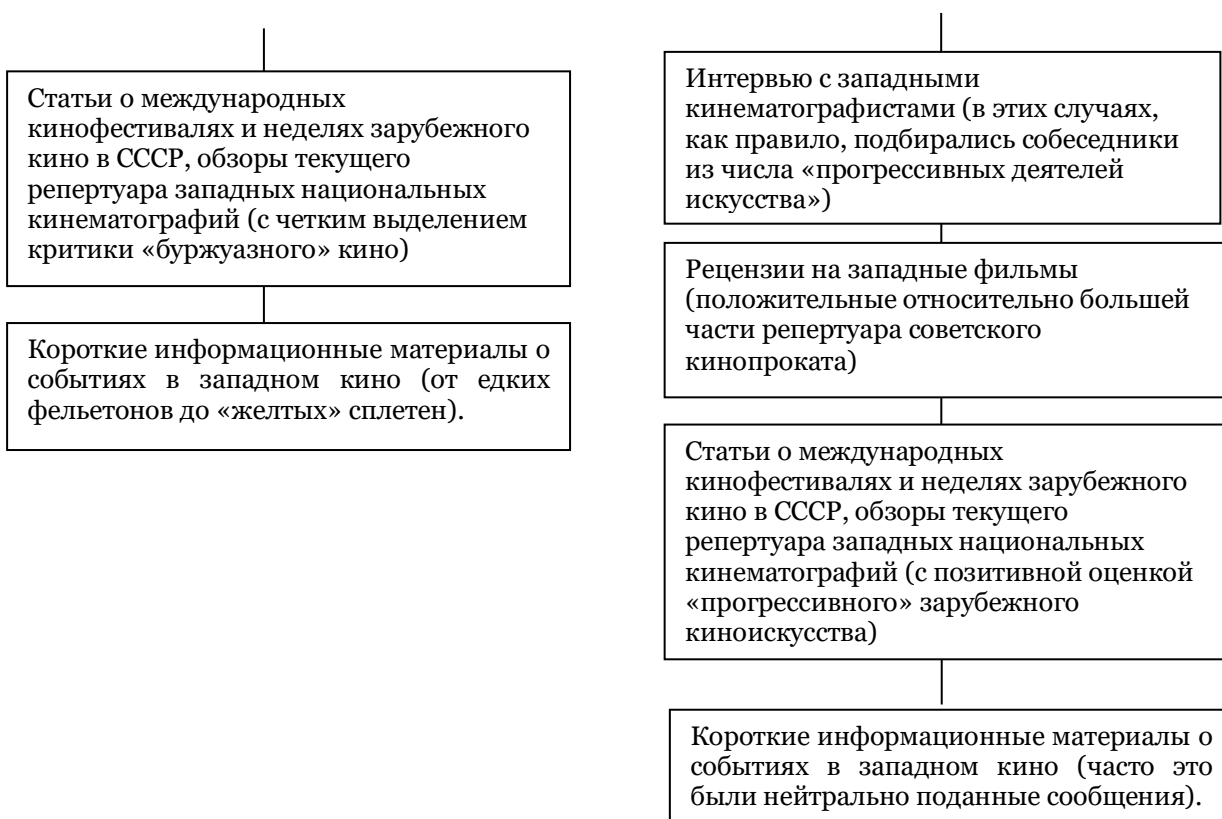
Теоретическая модель кинокритических подходов к западному кинематографу на страницах журнала – «Советский экран» (1957-1968)

1957-1968: «оттепельный» этап развития возрожденного журнала «Советский экран» (когда объем статей о западном кино вновь стал увеличиваться и далеко не всегда был связан с негативной оценкой зарубежных произведений киноискусства).

Всё чаще публиковались фотографии западных кинозвезд (в редких случаях — даже на цветных обложках), нейтрально или позитивно поданные биографии голливудских и европейских актеров и режиссеров, статьи о неделях западного кино и о международных кинофестивалях, рецензии на западные фильмы и т.д. При этом в журнале были и идеологически ангажированные материалы.

Таким образом, «Советский экран» соблюдал баланс между коммунистической идеологией (статьи и заметки о важных с этой точки зрения событиях и советских фильмах) и привлечением самой широкой аудитории, которая интересовалась широкой панорамой кинематографа, в том числе – зарубежного.





Теоретическая модель кинокритических подходов к западному кинематографу на страницах журнала – «Советский экран» (1969-1985)

1969-1985: период «стагнации», когда после смены международной «разрядки» 1970-х новой фазой «холодной войны» начала 1980-х, в журнале активировалась отрицательная оценка западных фильмов (хотя произведения «прогрессивных зарубежных мастеров экрана» по-прежнему получали высокую оценку у советских кинокритиков).

«Оттепельные» тенденции в «Советском экране» 1960-х в целом и увеличение объема статей о западном киноискусстве в частности вызвала в 1968 году крайне негативную реакцию Власти. Катализатором этого стали события в Чехословакии и ввод советских войск в эту страну в августе 1968 года. Советским идеологам стало ясно, «социализм с человеческим лицом», уже одним своим провозглашением угрожавший крепости идеологических устоев СССР, был поддержан чехословацким кинематографом и прессой.

7 января 1969 года вышло Постановление секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографа, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» (Постановление..., 1969). Данное постановление обязывало Министерство культуры СССР, Комитет по печати при Совете Министров СССР, Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР и их органы на местах, творческие союзы «принять конкретные меры по улучшению руководства печатными органами и издательствами», повысить идейно-политический и профессиональный уровень их деятельности «в духе партийности, принципиальности, высокой ответственности перед партией и народом», «принять меры к укреплению редакционных коллективов журналов, особенно литературно-художественных, газет, радио и телевидения, редакционных и художественных советов издательств» (Постановление..., 1969).

Разумеется, «Советский экран» стал далее строго следовать всем директивам ЦК КПСС, по причине чего информация о зарубежном кино в журнале подверглась существенной идеологической трансформации.



Теоретическая модель кинокритических подходов к западному кинематографу на страницах журнала – «Советский экран» (1986-1991)

1986-1991: период «перестройки», когда на страницах «Советского экрана» во многом произошла переоценка отношения к западному кино.



Рецензии на западные фильмы (отрицательные относительно тех лент, которые считались идеологически вредными) (характерно для рецензий 1986-1987 годов)

Статьи о международных кинофестивалях и неделях зарубежного кино в СССР, обзоры текущего репертуара западных национальных кинематографий (с четким выделением критики «буржуазного» кино) (характерно для рецензий 1986-1987 годов)

Биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров (как правило, позитивно оценивающие этих кинематографистов)

Интервью с западными кинематографистами (как правило, позитивно окрашенные)

Рецензии на западные фильмы (западная кинопродукция оценивалась уже без оглядки на идеологические стереотипы, более того положительную трактовку получали даже фильмы, которые ранее отвергались по идеологическим соображениям): характерно для 1988-1991 годов

Статьи о международных кинофестивалях и неделях зарубежного кино в СССР, обзоры текущего репертуара западных национальных кинематографий (с позитивной оценкой зарубежного киноискусства): характерно для 1988-1991 годов

Короткие информационные материалы о событиях в западном кино (от нейтральных информационных сообщений до заметок в духе «желтой» прессы)

Философские основы текстов о западном кинематографе в журнале «Советский экран» с 1925 по 1987 год в целом базировались на марксистско-ленинской концепции классовой борьбы с буржуазной идеологией, с вредным для советских граждан влиянием пропаганды «буржуазного образа жизни». В 1939-1941 годах эта концепция приобрела ярко выраженную сталинскую трактовку, что, в конечном счете, привело к резкому сокращению числа статей о зарубежном кино на страницах журнала. Наиболее яркие представители такого рода подходов в журнале: В. Баскаков, А. Караганов, С. Фрейлих (1960-е – первая половина 1980-х).

В период поздней перестройки (с 1988 по 1991 год) на смену марксистско-ленинской концепции классовой борьбы с буржуазной идеологией в материалах о западном кинематографе, опубликованных на страницах журнала «Советский экран», доминировал своего рода философский, культурологический и социокультурный релятивизм.

На протяжении всего своего существования журнал «Советский экран» довольно чутко реагировал на конкретные исторические, социокультурные политические и идеологические реалии исследованных нами периодов, что не могло не отразиться на представлении тематики западного кинематографа на его страницах: от относительно широкой панорамы кинопроцесса за рубежом в эпоху нэпа (в середине 1920-х) к минимализму и изоляционизму в эпоху максимальной идеологической цензуры (1939-1941), а далее – к «оттепельным» тенденциям постепенного увеличения объема текстов о западном кинематографе в 1957-1968 годах; к тенденциям «стагнации» (1969-1985) и «перестроечному» релятивизму (1986-1991).

Основные даты и события, имеющие отношение к историческому, политическому, экономическому, идеологическому, социокультурному и кинематографическому контексту, в котором осуществлялась публикация журнала «Советский экран» в 1925-1927 годах

1925

13 января: вышел первый номер журнала «Советский Экран».

15 января: уход Л. Троцкого (1879-1940) с поста наркома по военным и морским делам.

16-17 января: первое совещание работников «Левого фронта искусств» (ЛЕФ).

23 февраля: Агитпропе ЦК РКП(б) провел совещание по вопросу об организации «Общества друзей советского кино» (ОДСК).

1 марта: создание Всероссийского Фото-кинематографического Акционерного Общества «Советское Кино» (Совкино).

12 марта: по решению Отдела печати ЦК РКП (б) произошло слияние издательств «Советское кино-издательство», «Кино-неделя», «Пролеткино» и других в единое «Киноиздательство РСФСР» (в дальнейшем «Кинопечать») во главе с В. Успенским (1880-1929), который сохранял этот пост вплоть до своего самоубийства.

24 марта: в связи с созданием «Киноиздательства РСФСР» реорганизованы журналы и газеты. Журнал «Экран Кино-газеты» реорганизован в «Советский экран», а «Кино-газета» — в газету «Кино» (Кино. 1925. 1: 1. 24 марта).

24 марта: публикация первого номера еженедельной газеты «Кино».

24 марта: публикация первого номера журнала «Советский экран». Главный редактор - Кирилл Шутко (1884-1941).

1 апреля: публикация первого номера журнала «Советское кино», органа художественного совета по делам кино при Главполитпросвете.

7 апреля: смерть Патриарха Тихона.

10 апреля: переименование Царицына в Сталинград.

18 июня: Постановление Политбюро ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы».

10 июля: создание Телеграфного агентства Советского Союза (ТАСС).

12 мая: отв. редактор «Советского экрана» Кирилл Шутко (1884-1941) назначен зам. председателя художественного совета по делам кино при Главполитпросвете.

21 мая: в новое правление АРК избраны: Н.А. Лебедев (1897-1978), В.А. Ерофеев (1898-1940), Ратнер, Н.О. Бравко (1900-1972), И.С. Кобозев (1893-1973), Б.Е. Гусман (1892-1944), Х.Н. Херсонский (1897-1968), А.М. Роом (1894-1976) и будущий редактор «Советского экрана» А.Л. Курс (1892-1937) (Кино. 1925. 26 мая; Кино-журнал АРК. 1925. 4-5: 37).

25-31 мая: V Всесоюзный съезд Всерабиса (Союза работников искусств), принявший по докладу Совкино и ВУФКУ резолюцию о кино.

24 июля: НКВД утвердил устав ОДСК. Создано оргбюро ОДСК под председательством Ф.Э. Дзержинского (1877-1926).

7 сентября: на посту отв. редактора журнала «Советский экран» Кирилла Шутко (1884-1941) сменил Александр Курс (1892-1937).

12 октября: подписание советско-германского торгового договора.

12 ноября: Оргсобрание ОДСК (Общество друзей советского кино).

28 декабря: смерть поэта С. Есенина (1895-1925).

18-31 декабря: XIV съезд ВКП(б), на котором был принят курс на индустриализацию.

1926

18 января: премьера фильма С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин».

5 февраля: вооружённое нападение на советских дипкурьеров на территории Латвии. Дипкурьер Т. Нетте (1906-1926) убит.

13 марта: издан Приказ Главного Таможенного Управления о цензурном просмотре

фильм, предназначенных к вывозу за границу.

Апрель: Л. Каменев (1883-1936), Г. Зиновьев (1883-1936) и Л. Троцкий (1879-1940) во главе так называемой «объединённой оппозиции» настаивают на доминанте развития тяжёлой промышленности, непримиримой борьбе с «кулаками» и помощи революционному движению в других странах мира.

3 апреля: Пленум Центрального совета ОДСК, председатель – Ф. Дзержинский (1877-1926).

23 апреля: подписан Берлинский договор между СССР и Германией, который подтверждал взаимные обязательства по договору в Раппало 1922 года.

12-15 мая: государственный переворот в Польше, установление авторитарного режима «санации», при котором фактическая власть в стране оказалась в руках у военного министра Ю. Пилсудского (1867-1935).

20 июля: смерть председателя ВЧК и ОДСК Ф. Дзержинского (1877-1926).

20 июля: на посту отв. редактора журнала «Советский экран» Александра Курса (1892-1937) сменил Вячеслав Успенский (1880-1929).

20-22 июля: приезд в Москву Мэри Пикфорд и Дугласа Фэрбенкса.

14-23 июля: Пленум ЦК ВКП(б), который вывел Г. Зиновьева (1883-1936) из состава Политбюро ЦК ВКП(б) и избрал в состав Политбюро Я. Рудзутака (1887-1938), который после смерти Ф. Дзержинского возглавил ко всему прочему и ОДСК.

Июль: отчет Главреперткома, где в том числе шла речь о существенном расширении спектра цензуры в кинематографе.

16 августа: ликвидация как самостоятельных киноорганизаций РСФСР Госкино, «Ленинградкино» (бывшие «Севзапкино» и «Кино-Север») и «Пролеткино» с передачей их кинопроизводства в Совкино. В результате этого все кинопроизводство РСФСР оказалось сосредоточенным в Совкино, «Межрабпом-Руси» и «Госвоенкино».

27 августа: Постановление президиума ЦК Рабиса о слиянии издательства «Рабис» с издательством «Кинопечатать».

21 сентября: на посту отв. редактора журнала «Советский экран» Вячеслава Успенского (1880-1929) сменил Николай Яковлев.

16 октября: «Объединённая оппозиция» выступила с критикой своей «раскольнической деятельности».

18 октября: публикация в «Нью-Йорк таймс» так называемого «завещания» Ленина.

23 октября: объединённый пленум ЦК и ЦКК ВКП(б) вывел Л. Троцкого из состава Политбюро ЦК ВКП(б) и освободил Л. Каменева от обязанностей кандидата в члены Политбюро ЦК ВКП(б).

2-13 ноября: Первая Всероссийская конференция киноработников-политпросветчиков. Конференция приняла резолюцию по докладу Совкино о прокате, подготовке и переподготовке кадров и др.

9 ноября: Указание Агитпропа ЦК ВКП(б) Главреперткому о необходимости закрыть доступ на советский экран «белоэмигрантских фильмов».

11 декабря: Постановление президиума ЦК Рабиса о порядке осуществления идеологического руководства киноделом кинопроизводственными органами Наркомпроса и целесообразности сохранения художественного совета по делам кино как подсобного органа при художественном отделе Главполитпросвета (Бюллетень ЦК Рабис. 1927. № 1: 21).

13 декабря: Постановление коллегии Наркомпроса о ликвидации художественного совета по делам кино при Главполитпросвете и о передаче его функций Главреперткому в части контроля и наблюдения за кинопроизводством и рассмотрением сценариев.

1927

Январь: в Ленинграде, а потом и в Москве, продемонстрировали сенсационную новинку Tri-Ergon — немецкую систему записи звука на киноплёнку оптическим методом. Представил ее один из изобретателей — немецкий инженер Й. Массоль.

23 февраля: Великобритания направила СССР «ноту Чемберлена».

18-26 апреля: на IV съезде Совета СССР утверждён принцип пятилетнего планирования.

26 мая: Великобритания аннулировала торговое соглашение и разорвала дипломатические отношения с СССР из-за «враждебной деятельности» Коминтерна.

7 июня: убийство в Варшаве полпреда СССР в Польше П. Войкова (1888-1927).

10 июня: по Постановлению ОГПУ расстреляны двадцать представителей знати бывшей Российской империи в качестве ответа на убийство П. Войкова.

25 июня: в Ленинградском комитете по делам изобретений патентуется прибор для записи звука на киноплёнку во время киносъёмки.

3 сентября: «Платформа 83-х» объединяет лидеров оппозиции, критикующих Сталина.

6 октября: премьера первого полнометражного звукового фильма «Певца Джаза» (США).

15 октября: Постановление Совнаркома СССР «О преобразовании Товарищества на паях «Киноиздательство РСФСР» в «Театинопечатъ». Издательство по-прежнему возглавляется В. Успенским (1880-1929).

21-23 октября: Пленум ЦК ВКП(б) исключает Л. Троцкого и Г. Зиновьева из состава ЦК.

7 ноября: в СССР торжественно отметили десятилетие Октябрьской революции. По этому случаю «Объединённая оппозиция» организовала уличные демонстрации в Москве и Ленинграде.

7 ноября: премьера фильма С. Эйзенштейна «Октябрь».

10—12 ноября: Всемирный конгресс друзей СССР в Москве.

14 ноября: исключение Л. Троцкого и Г. Зиновьева из ВКП(б).

2 декабря — 19 декабря: XV съезд ВКП(б), одобривший программу коллективизации сельского хозяйства. Очередной разгром оппозиционеров: из ВКП(б) исключены 75 представителей «троцкистско-зиновьевского блока» (Л. Каменев, Г. Пятаков, К. Радек, Х. Раковский и др.) и сторонники группы «демократического централизма».

12-17 декабря: Первая Всесоюзная конференция кинофототрактористов.

Основные даты и события, имеющие отношение к историческому, политическому, экономическому, идеологическому, социокультурному и кинематографическому контексту, в котором осуществлялась публикация журнала «Советский экран» (1925-1929) и «Кино и жизнь» (1930) в 1928-1930 годах

1928

10-14 января: первая Всероссийская конференция ОДСК, в которой участвовали 60 делегатов, представляющих 400 региональных ячеек организации, насчитывающей 35000 членов. Председателем правления ОДСК стал Я.Э. Рудзутак (1887-1938), в то время занимавший пост наркома путей сообщения СССР. 25 мая 1937 года он был арестован по обвинению в контрреволюционной шпионско-диверсионной деятельности, далее осужден и расстрелян 29 июля 1938 года. Вскоре его на этом посту сменил бывший зам. заведующего агитационно-пропагандистским отделом ВКП(б) и отв. редактор газеты «Кино» К.А. Мальцев (1888-1941). В 1928-1931 годах К.А. Мальцев был ректором Коммунистического университета им. Я.М. Свердлова. В 1931—1933 годах — зам. народного комиссара просвещения РСФСР. В 1934—1936 годах — членом Комиссии советского контроля при СНК СССР, уполномоченный комиссии по Дальневосточному краю. В 1936—1939 годах — председателем Всесоюзного комитета по радиофикации и радиовещанию при СНК СССР. Бал арестован 14 ноября 1939 года, далее по обвинению в контрреволюционной шпионско-диверсионной деятельности был расстрелян 28 июля 1941 года.

17 января: Л.Д. Троцкий (1879-1940) выслан из Москвы в Алма-Ату. На этом фоне прошли аресты оппозиционеров.

28 февраля: опубликован отчет об итогах судебного процесса над группой ленинградских кинематографистов — «расхитителей социалистической собственности», в том числе режиссера Н.М. Форрегера (1892-1939): «Дело идет о растратах, подлогах, фиктивных счетах, ведомостях и пр., произведенных при съемке фильм: «Северное сияние», «Минарет смерти» и «9 января». ... Главный обвиняемый, режиссер Форрегер, признан виновным в подлогах и растратах и приговорен к трем годам лишения свободы. Администратор Рапопорт приговорен к двум годам лишения свободы, помощник режиссера Домбровский — к 6 месяцев лишения свободы, Медведев — на 1 год 6 месяцев. Остальные обвиняемые приговорены к разным срокам лишения свободы до 1 года» (Кино. 1928. 9: 1,4. 28 февраля).

1 марта: в циркулярном письме «О весенней посевной кампании» И. Сталин провозгласил курс на интенсивную коллективизацию.

Март: И. Сталин выступил за ускоренные темпы развития тяжелой промышленности и коллективизации сельского хозяйства. «Правые» (Н. Бухарин, А. Рыков, М. Томский и др.) настаивают на продолжение нэпа и союза со всем крестьянством.

15-21 марта: Первое Всесоюзное партийное совещание по кино, созванное ЦК ВКП(б) и утвердившее Резолюцию «Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии». Были заслушаны и обсуждены доклады: «Итоги строительства кино в СССР», «Общественность и кино», «Печать и кино».

23-28 марта: судебный процесс над группой работников «Межрабпом-Руси». «На скамье подсудимых оказались 17 работников «Межрабпом-Руси» во главе с бывшим директором З.Ю. Даревским (1901-1938). Главным способом расхищения денег, изобретенным Даревским, было изготовление фиктивных счетов, по которым оплачивалась работа несуществующих артистов, а также придуманные услуги и фиктивные убытки». По приговору суда З.Ю. Даревский был осужден на 8 лет тюрьмы (Известия. 1928. 75: 7. 29 марта; Кино. 1928. 14: 1. 3 апреля).

Март: в Москве проводится первая публичная демонстрация воспроизведения звука по системе П. Тагера (1903-1971) «Тагэфон».

7 апреля: в Главреперткоме прошло совещание по пересмотру фонда кинофильмов и очищению экрана от «идеологически вредных» картин.

10 апреля: И. Сталин на заседании объединённого пленума ЦК и ЦКК ВКП(б) выступил с речью о «вредительской деятельности» руководителей и специалистов угольной промышленности Донбасса.

25 апреля: первый пленум ЦС ОДСК, обсудивший итоги Всесоюзного партийного совещания по вопросам кино.

30 апреля: в Наркомпросе РСФСР состоялось совещание о культурфильме, созданное Главреперткомом.

1 мая: на посту отв. редактора журнала «Советский экран» Николая Яковлева сменил Василий Руссо (1881-1942), который вплоть до своего ухода с этого поста (июнь 1928 года) обозначался на страницах журнала как временный отв. редактор.

9 мая: Постановление Отдела печати ЦК ВКП (б) по докладу о работе издательства «Театинопечать» (Известия ЦК ВКП (б). 1928. 15: 9).

15 мая: Главрепертком приступил к «пересмотру всей художественной кинопродукции как заграничного, так и советского производства». Причины запрещения целого ряда фильмов: «Идеализация патологических и упадочнических настроений разлагающейся буржуазии; популяризация скрытой проституции и разврата; романтика голого трюкизма и уголовщины; показ неоправданных жестокостей и садизма, рассчитанный на трепку нервов и нездоровый интерес обывательской аудитории; проповедь буржуазной морали, мистицизма и т.п.» (Кино. 1928. 15 мая; Советский экран. 1928. 26. 26 июня).

20 мая: В Германии на парламентских выборах социал-демократы увеличили число своих представителей со 131 до 154 депутатов. Коммунисты получили 54 места, национал-социалисты — 12 мест.

25 мая — 12 июля: катастрофа дирижабля «Италия» под командованием Умберто Нобиле (1885-1978) в Арктике, поиски и спасение оставшихся в живых членов экипажа.

28 мая: Постановление коллегии Наркомпроса РСФСР о создании художественно-политического совета Главреперткома, являющегося совещательным органом ГРК.

30 мая — 3 июня: В ЦК ВКП(б) проведено Всесоюзное совещание о задачах агитации, пропаганды и культурного строительства, в том числе и в области кино.

Май: Отдел печати ЦК ВКП(б) принял постановление по докладу издательства «Театинопечать».

10 июля: на посту отв. редактора «Советского экрана» Василия Руссо (1881-1942) сменил Вячеслав Успенский (1880-1929), который, возглавляя «Театинопечать», вновь стал руководить этим журналом.

4 июля — 12 июля: Пленум ЦК ВКП(б), где И. Сталин выступил с речью «Об индустриализации и хлебной проблеме». Критика Сталина за отказ от нэпа «правыми» большевиками (Н. Бухарин, М. Томский, А. Рыков).

26 июля: первая в истории передача движущегося изображения при помощи электронно-лучевой трубки изобретателями Б. Грабовским (1901-1966) и И. Белянским (1907-1979).

17 июля — 1 сентября: VI конгресс Коминтерна.

Июль: председателем правления Общества друзей советского кино (ОДСК) становится А.Я. Голышев (1896-1937), в то время первый заместитель председателя Главного политико-просветительского комитета Наркомпроса РСФСР, отв. редактор журнала «Коммунистическое просвещение». 3 мая 1937 года он был арестован по обвинению в терроризме и антисоветской деятельности, 4 августа 1937 года Военной коллегией Верховного Суда СССР приговорён к высшей мере наказания и в этот же день расстрелян.

12 августа: Постановление СНК РСФСР об основных директивах по составлению пятилетнего плана развития кино-дела в РСФСР от 12 августа 1928 года, где в пункте 9 было рекомендовано «предусмотреть в плане развития кино-дела постепенное снижение абсолютного количества заграничных художественных картин в прокат в соответствии с ростом кинокартин советского производства», а в пункте 13 — «при разработке 5-летнего плана развития производства советских кинокартин, исходить из того, что к концу пятилетки советский экран, как правило, должен обслуживаться советской картиной».

30 сентября: конфликт между «правыми» большевиками и И. Сталиным продолжился после публикации в «Правде» статьи Н. Бухарина (1888-1938) «Заметки

экономиста».

Сентябрь: первая публичная демонстрация воспроизведения звука по системе А. Шорина (1890-1941) «Шоринофон».

6 ноября: президентские выборы в США, победа кандидата от Республиканской партии Г. Гувера (1874-1964).

16—24 ноября: Пленум ЦК ВКП(б), осудивший «правый оппортунистический уклон» в партии.

1 декабря: изъяты из кинопроката «с целью очищения экрана от недоброкачественной в художественном и идеологическом отношении продукции» 30 советских и 393 зарубежных фильмов.

1929

11 января: Постановление ЦК ВКП(б) «Об укреплении кадров кино».

24 января: Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О мерах по усилению антирелигиозной работы».

29 января: Постановление СНК СССР «Положение о Кино-комитете при Совете Народных Комиссаров Союза ССР».

31 января: Л.Д. Троцкий выслан из СССР.

Февраль: Агитпроп ЦК ВКП(б) принял постановление о работе издательства «Теакинопечатъ».

4 марта: Г. Гувер (1874-1964) сменил К. Кулиджа (1872-1933) на посту президента США.

14 марта: завершился общественный суд над руководителем издательства «Теакинопечатъ» и главным редактором журнала «Советский экран» В.П. Успенским (Известия. 1929. 62: 8. 16 марта; Кино. 1929. 12: 2. 19 марта; Вечерняя Москва. 61: 1. 15 марта; Комсомольская правда. 1929. 62: 6. 16 марта).

28 марта: самоубийство отв. редактора журнала «Советский экран» Вячеслава Успенского (1880-1929).

6 апреля: победа фашистов на всеобщих парламентских выборах в Италии.

16 апреля: на смену покончившему с собой Вячеславу Успенскому (1880-1929) на пост отв. редактора «Советского экрана» пришел Яков Рудой (1894-1978).

16-23 апреля: Пленум ЦК ВКП(б), где был осуждён «правый уклон» во властных структурах. В результате Н. Бухарин (1888-1938) был снят со своих постов в «Правде» и в Коминтерне.

23-29 апреля: XVI конференция ВКП(б), призвавшая развивать «социалистическое соревнование» и развернуть «чистку» в партии. Принята программа первой пятилетки.

19 мая: Улисс Санабриа (1906-1969) впервые использовал для передачи изображения и звука один диапазон радиоволн, то есть фактически эту дату можно считать началом телетрансляции.

11 сентября: в Москве создан Научно-исследовательский кинофотоинститут (НИКФИ).

5-6 октября: открытие в Ленинграде первого в СССР звукового кинотеатра.

24-29 октября: биржевой крах в США, начало мирового экономического кризиса (1929—1933), так называемой «Великой депрессии».

15 ноября: на страницах журнала «Советский экран» (№ 44-45) размещено объявление, что со следующего года журнал изменит свое название на «Кино и жизнь» и будет выходить трижды в месяц.

10-17 ноября: на Пленуме ЦК ВКП(б) Н. Бухарин (1888-1938), А. Рыков (1881-1938) и М. Томский (1880-1936) снова обвинены в «правом уклоне». Пленум выступил за ускоренную коллективизацию.

21 ноября: в СССР принят «закон о невозвращенцах», объявляющий отказ вернуться в страну государственной изменой.

27 декабря: И. Сталин провозгласил политику «ликвидации кулачества как класса».

1930

1 января: публикация первого номера журнала «Кино и жизнь», который стал приемником журнала «Советский экран». Пост отв. редактора журнала «Кино и жизнь»

сохранил возглавлявший «Советский экран» (с апреля 1929 года) Яков Рудой (1894-1978).

5 января: Постановление ЦК ВКП(б) «О темпах коллективизации и мерах помощи государства колхозному строительству».

11 января: Наркомат РКИ РСФСР начал «чистку» аппарата издательства «Театинопечать» и проверку исполнения указания РКИ о перестройке работы «Театинопечати».

30 января: Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О мероприятиях по ликвидации кулацких хозяйств в районах сплошной коллективизации».

13 февраля: Постановление № 56 СНК СССР «Об образовании общесоюзного объединения по кинофотопромышленности».

1 марта: Утверждение Примерного устава сельскохозяйственной артели, согласно которому обобществлялись земли, скот и инвентарь.

2 марта: Публикация в «Правде» статьи И. Сталина «Головокружение от успехов», в которой он возлагал вину за негативные последствия коллективизации на местные власти.

6 марта: в Москве открылся звуковой кинотеатр, где демонстрировался первый советский звуковой фильм – «Звуковая сборная программа №1» (Союзкино, 1930, Режиссеры А. Роом, Г. Левкоев), звук был записан по системе А. Шорина.

13 марта: закрыта Московская биржа труда.

30 марта: немецкая партия «Центра» формирует правое коалиционное правительство Германии, которое сменяет социал-демократов.

7 апреля: Указ о расширении системы трудовых лагерей, они находятся в ведении ГУЛАГа (Главного управления лагерей) и подчиняющегося ОГПУ.

14 апреля: самоубийство поэта В. Маяковского (1893-1930).

25 апреля: Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об уставе Всесоюзного фотокинообъединения и составе входящих в него предприятий и организаций».

6 мая: опубликованы итоги чистки «Театинопечати»: «Издательство ориентировалось главным образом на зрителя коммерческих кино- и „больших“ театров. Прямым отражением этого явилось отсутствие в издаваемой Театинопечатью литературе продукции, предназначенной к обслуживанию очередных политических лозунгов и кампаний. ... наличие в прошлом установки издательства на издание так называемой «легкой» литературы (открытки, либретто, биографии). Все это было рассчитано на мелкобуржуазные вкусы обывательской массы, аполитично, лишено марксистского характера. Только в 1930 году наметился перелом истории массовой литературы в сторону приближения ее к современности» (Кино. 1930. № 26: 1. 6 мая).

15 июня: газета «Кино» опубликовала материалы под общим заголовком «Классовый враг в окопах Кинопечати» (Кино. 1930. 34. 15 июня).

26 июня – 13 июля: XVI съезд ВКП(б), разгромивший правую оппозицию. В состав Политбюро были избраны генсек ВКП(б) И. Сталин (1878-1953), К. Ворошилов (1881-1969), Л. Каганович (1893-1991), М. Калинин (1875-1946), С. Киров (1886-1934), С. Косиор (1889-1939), В. Куйбышев (1888-1935), В. Молотов (1890-1986), А. Рыков (1881-1938), Я. Рудзутак (1887-1938).

Июнь: ОДСК переименовано в Общество друзей советской кинематографии и фотографии (ОДСКФ). Далее (в сентябре 1931 года ОДСКФ было реорганизовано в Общество «За пролетарское кино и фото» (ОЗПКФ), а в апреле 1932 года после обвинений в «рапповском» уклоне и постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» работа общества практически не велась. 14 июля 1932 года вышло постановление ВЦИК о ликвидации ОЗПКФ, которое было окончательно упразднено в 1934 году.

1 июля: издательство «Театинопечать» передало свои редакционные функции издательству «Земля и фабрика».

22 июля: Колхозцентр СССР установил оценку и оплату труда колхозников в трудоднях вместо денег.

5 августа: Государственный техникум кинематографии (ГТК) был реорганизован в Государственный институт кинематографии (ГИК) с режиссерским, актерским, операторским и сценарным факультетами.

14 сентября: на парламентских выборах в Германии победу одерживают социал-

демократы (143 места). Второе место – у национал-социалистической партии (107 мест). На третьем месте – коммунисты (77 мест).

Октябрь: Председателем Всесоюзного государственного кинофотообъединения «Союзкино» назначен Б.З. Шумяцкий (1886-1938), который с 1933 года занимал пост начальника Главного управления кинофотопромышленности, а с 1936 года – зам. председателя Комитета по делам искусств при СНК СССР. В ночь с 17 на 18 января 1938 года Б.З. Шумяцкий был арестован по обвинению в контрреволюционной деятельности и шпионаже. Далее был осужден и расстрелян 29 июля 1938 года.

15 ноября: в газетах «Правда» (№ 314) и «Известия» опубликована статья М. Горького «Если враг не сдаётся, его истребляют».

25 ноября – 7 декабря: процесс «Промпартии».

19 декабря: председателем Совнаркома СССР вместо А. Рыкова (1881-1938) стал В. Молотов (1890-1986).

17-21 декабря: Пленум ЦК ВКП(б) вывел А. Рыкова (1881-1938) из состава Политбюро ЦК ВКП(б).

Основные даты и события, имеющие отношение к историческому, политическому, экономическому, идеологическому, социокультурному и кинематографическому контексту, в котором осуществлялась публикация журнала «Советский киноэкран» в 1939-1941 годах

1939

1 января: отмена системы оплаты труда кинематографистов, основанной на принципе авторских отчислений от результатов проката фильма и числа посмотревших его зрителей: режиссерам от 6 до 50 тысяч рублей за полнометражный игровой фильм, кинооператорам – от 2 до 15 тысяч рублей за фильм, плюс ежемесячная зарплата: от 1,2 тысяч до 2 тысяч рублей для режиссеров и от тысячи до 1,5 тысяч рублей для операторов (Кино. 5.01.1939). Несколько позже вышли аналогичные распоряжения относительно кинематографистов, работавших в других видах кинематографа (документальном, научно-популярном и мультипликационном).

29 января: опубликовано сообщение о завершении начавшегося в декабре 1938 года судебного процесса по уголовному делу большой группы работников фабрики диафильмов и других киноорганизаций, которые получили сроки до десяти лет заключения.

Январь: После длительного перерыва (1931-1938) снова стал выходить журнал о кино, предназначенный для массовой аудитории. Теперь – под названием «Советский киноэкран» с периодичностью два раза в месяц.

10 февраля: в Киеве состоялась первая пробная телевизионная передача.

26-27 февраля: в Московском доме кино состоялась конференция, посвященная теоретическим вопросам советской кинодраматургии.

10–21 марта: XVIII съезд ВКП(б).

10 марта: И. Сталин в отчетном докладе на XVIII съезде ВКП(б) привел статистические сведения о росте киноустановок: если в 1933/1934 годах в селах работало 24 киноустановки, то в 1938/1939 годах – 6670 (то есть в 278 раз больше).

20 марта: XVIII съезд ВКП(б) принял резолюцию с указанием на необходимость развития сети кинотеатров и шестикратного увеличения стационарных и других звуковых установок.

1 апреля: окончание гражданской войны в Испании (1936-1939), завершившейся полным поражением республиканцев.

10 апреля: арест бывшего Наркома Внутренних дел СССР Н. Ежова (1895-1940).

15 мая: по обвинению в троцкизме и шпионаже арестован писатель, сценарист И. Бабель (1894-1940).

24 мая: в Москве открылся так называемый театр телевидения.

3 июня: Политбюро ЦК ВКП(б) приняло постановление о назначении председателем Комитета по делам кинематографии при Совнаркоме СССР И. Большакова (1902-1980), который до этого работал управляющим делами СНК СССР.

4 июня: Совнарком СССР, продублировав постановление Политбюро ЦК ВКП(б), освободил от обязанностей председателя Комитета по делам кинематографии при Совнаркоме СССР С. Дукельского (1892-1960), назначив его наркомом Морского Флота СССР.

20 июня: арестован по обвинению в троцкизме и антисоветской деятельности режиссер и актер В. Мейерхольд (1874-1940).

24-26 июня: визит в Москву Мэри Пикфорд.

19 июля: Комитет по делам кинематографии при Совнаркоме СССР утвердил «Положение об Управлении по контролю за кинорепертуаром» и «Инструкцию о порядке проведения контроля за выпуском, прокатом и демонстрированием кинокартин».

19 августа: совместное заседание Комитета по делам кинематографии при Совнаркоме СССР и ЦК ВЛКСМ, посвященное проблемам детского кино.

23-24 августа: Нарком иностранных дел СССР В. Молотов и министр иностранных дел Германии И. фон Риббентроп подписали в Москве договор о ненападении между СССР и Германией. Из-за этого негативное упоминание фашизма исчезло из всех медиа,

включая кино. Были сняты с экрана все советские антифашистские фильмы («Семья Оппенгейм», «Профессор Мамлок» и др.), а исторические картины с негативным образом немцев («Александр Невский» С. Эйзенштейна и др.).

31 августа: инсценированное нацистами нападение на немецкую радиостанцию в Глайвице, что стало предлогом для нападения Германии на Польшу.

1 сентября: войска нацистской Германии вторглись в Польшу: начало второй мировой войны.

17 сентября: по договоренности с Германией Красная армия заняла восточные территории Польши, заселенные преимущественно украинским населением.

18 сентября: совместное советско-германское коммюнике, где сообщается, что задача советских и германских войск «состоит в том, чтобы восстановить в Польше порядок и спокойствие, нарушенное распадом Польского государства».

20 сентября: Комитет по делам кинематографии при Совнаркомом СССР сформировал бригаду киноработников, направляемых в районы Западной Украины и Западной Белоруссии, отошедшие к СССР по договору с Германией.

21 сентября: подписан советско-германский протокол о порядке выхода войск на окончательную демаркационную линию в Польше.

28 сентября: заключён Договор о дружбе и границе между СССР и Германией.

7 октября: Приказом Комитета по делам кинематографии при Совнаркомом СССР всем киностудиям запрещено показывать посторонним лицам и устраивать общественные просмотры кинофильмов, принятых Комитетом, но еще не выпущенных на экран. Кроме того, запрещено давать сообщения в печати о законченных, но не принятых Комитетом фильмах.

21—25 ноября: II Всесоюзный съезд профсоюзов кинофотоработников.

26 ноября: СССР заявил о провокации со стороны финских пограничников.

29 ноября: разрыв дипломатических отношений между СССР и Финляндией.

30 ноября: начало Советско-финляндской войны.

16 декабря: Совнаркомом СССР принят постановление «О ликвидации Всесоюзной конторы по прокату кинофильмов («Союзкинопрокат»)». Ее функции возложены на Главное управление массовой печати и проката кинофильмов Комитета по делам кинематографии при Совнаркомом СССР (Главкинопрокат). Главкинопрокат получил полные хозяйственные права и монопольное право проката фильмов по СССР.

21 декабря: в СССР торжественно отмечено шестидесятилетие И. В. Сталина.

1940

1-2 января: заседание Комитета по делам кинематографии при Совнаркомом СССР по вопросу о реорганизации Главкинопроката.

27 января: расстрел писателя и киносценариста И. Бабеля (1887-1940), автора сценариев фильмов «Беня Крик», «Блуждающие звезды», «Одесса» и др.

2 февраля: расстрел театрального и кинорежиссера, актера, сценариста В. Мейерхольда (1874-1940), постановщика фильмов «Портрет Дориана Грея», «Сильный человек» (где он также выступил как актер), исполнителя одной из ролей в фильме «Белый орел».

4 или 6 февраля: расстрел бывшего Наркома Внутренних дел СССР (26.09.1936 — 24.11.1938) Н. Ежова (1895-1940).

8 февраля: творческое совещание по вопросам исторического и историко-революционного фильма.

16 февраля: На «Союздетфильме» состоялась опытная демонстрация нового советского изобретения — «безочковое стереокино».

12 марта: заключение мирного договора между СССР и Финляндией.

19-23 марта: пленум ЦК Союза кинофотоработников СССР.

21-23 апреля: совещание актива работников Комитета по делам кинематографии при Совнаркомом СССР.

14 июня: оккупация Парижа немецкими войсками.

22 июня: французское правительство подписало перемирие с Германией.

3 августа: Верховный Совет СССР принял Литву в состав СССР.

5 августа: Верховный Совет СССР принял Латвию в состав СССР.

6 августа: Верховный Совет СССР принял Эстонию в состав СССР.

27 сентября: подписан Тройственный пакт о военно-экономическом союзе Германии, Италии и Японии.

8 октября: выступление А. Жданова на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б) с докладом «Об улучшении производства художественных фильмов», где было заявлено об «отсутствии настоящего идеологического контроля в самой кинематографии, контроля за идеологическим направлением картин» (РГАСПИ, ф. 77, оп. 3, д. 23: 1-5).

18-21 ноября: Всероссийское совещание начальников областных, краевых и республиканских управлений кинофикации.

1941 (первое полугодие)

4 февраля: В Москве открылся первый в СССР стереокинотеатр.

3 марта: Оргбюро ВКП(б) обсудило итоги работы Кинокомиссии ЦК.

5 марта: Всесоюзное совещание по кинопрокату.

25 марта: В Главном управлении политической пропаганды Красной Армии состоялось совещание киноработников по вопросу об оборонной теме в кино.

8-9 апреля: в Московском доме кино прошло совещание актива работников художественной кинематографии.

12 апреля: СНК СССР принял постановление о дальнейшем развитии стереокино.

14—15 мая: расширенное совещание по кино, созванное по инициативе ЦК ВКП(б), на котором А. Жданов подверг руководство кинематографией резкой критике.

15 мая:

Секретариат ЦК ВКП(б) принял постановление о недопустимости публикации рецензий на запрещенные к выпуску кинофильмы (РГАСПИ, ф. 17, оп. 1 16, д. 88: 1).

23 мая: заседание комиссии ЦК ВКП(б) для разработки предложений по дальнейшему развитию отрасли.

22 июня: войска нацистской Германии вторглись на территорию СССР. Начало Великой Отечественной войны.

22 июня: в связи с началом Великой Отечественной войны председатель Комитета по делам кинематографии при Совнаркомме СССР И. Большаков получил указание в экстренном порядке изменить репертуар кинотеатров, выпустив на экраны фильмы: «Александр Невский», «Минин и Пожарский», «Суворов», «Чапаев», «Щорс», а также все антифашистские ленты «Семья Оппенгейм», «Профессор Мамлок» и др., а также экстренно организовать киносъёмки военных действий.

23 июня: прокат указанных выше фильмов был возобновлен.

Июль: временное прекращение (в связи с началом войны) выпуска журнала «Советский киноэкран».

Основные даты и события, имеющие отношение к историческому, политическому, экономическому, идеологическому, социокультурному и кинематографическому контексту, в котором осуществлялась публикация журнала «Советский экран» в 1957-1968 годах

1956

14–25 февраля: XX съезд КПСС. Речь Н.С.Хрущева, разоблачающая «культ личности» И.В.Сталина.

17 апреля: роспуск Комиинформа.

30 июня: Постановление ЦК КПСС «О преодолении культа личности и его последствий».

23 октября – 9 ноября: антикоммунистическое восстание в Венгрии и подавление его советскими войсками.

30 октября – 22 декабря: Суэцкий кризис в Египте.

1957

12 января: подписан к печати первый номер возобновленного журнала «Советский экран», тираж этого двухнедельника составлял тогда 200 тыс. экз. Отв. редактором журнала стал Николай Кастелин (1904-1968), который пробыл на этом посту до июля 1958 года.

27 февраля: Всесоюзная конференция работников советской кинематографии, Москва.

13 мая: выступление Н. Хрущева на совещании писателей в ЦК КПСС.

19 мая: выступление Н. Хрущева на приеме писателей, художников, скульпторов и композиторов.

3 июня: с подачи режиссера И.А. Пырьева (1901-1968) секретариат ЦК КПСС одобрил создания Союза работников кинематографии СССР.

18-21 июня: заседание Президиума ЦК КПСС, на котором В. Молотов и Г. Маленков, недовольные курсом на десталинизацию, сделали неудавшуюся попытку лишить Н. Хрущева власти.

28-29 июня: первый пленум оргбюро Союза работников кинематографии СССР (председатель – И. Пырьев, зам. председателя – А. Згуриди), Москва. Председателями секций и комиссий избраны: М. Ромм, И. Копалин, Е. Габрилович, И. Иванова-Вано, Р. Юренев, Б. Коноплев, Г. Рошаль, С. Юткевич.

28 июля – 11 августа: Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве.

21 августа: испытание первой советской межконтинентальной баллистической ракеты, способной достичь территории США.

4 октября: СССР произвел запуск на орбиту первого в мире искусственного спутника Земли.

12-18 декабря: первая конференция кинематографистов социалистических стран (Прага).

1958

28 февраля – 4 марта: конференция работников советской кинематографии.

18 мая: присуждение фильму М. Калатозова (1903-1973) и С. Урусевского (1908-1974) «Летят журавли» главного приза Каннского фестиваля – «Золотая пальмовая ветвь».

28 мая: Постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца».

16 июня – 4 июля: Всесоюзный кинофестиваль, Москва.

Август: Елизавета Смирнова (1908-1999) сменила Николая Кастелина (1904-1968) на посту редактора «Советского экрана». Она занимала этот пост до июня 1961 года.

4 октября: Постановление ЦК КПСС «О записке отдела пропаганды и агитации ЦК КПСС по союзным республикам «О недостатках научно-атеистической пропаганды» от 4 октября 1958 года», обязавшее партийные, комсомольские и общественные организации развернуть наступление на «религиозные пережитки» в СССР.

23 октября: присуждение Нобелевской премии по литературе Борису Пастернаку («За значительные достижения в современной лирической поэзии, а также за продолжение традиций великого русского эпического романа» («Доктор Живаго»)).

23 октября: Постановление Президиума ЦК КПСС «О клеветническом романе Б. Пастернака».

25 октября: собрание партийной группы Правления Союза писателей: Н. Грибачев (1910-1992), С. Герасимов (1906-1984), В. Инбер (1890-1972), Л. Ошанин (1912-1996), С. Михалков (1913-2009), С. Сартаков (1908-2005), М. Шагинян (1888-1982), А. Яшин (1913-1968) и др. потребовали после «всемирного обсуждения в печати» исключить Б. Пастернака (1890-1960) из Союза писателей СССР, лишить гражданства и выслать из СССР.

27 октября: решение совместного заседания президиума правления Союза писателей СССР, бюро оргкомитета Союза писателей РСФСР и президиума правления Московского отделения Союза писателей РСФСР об исключении Б. Пастернака из Союза писателей СССР (данное решение было поддержано участвовавшими в данном заседании В. Ажаевым (1915-1968), С. Антоновым (1915-1995), Г. Марковым (1911-1991), С. Михалковым (1913-2009), Г. Николаевой (1911-1963), В. Пановой (1905-1973), Н. Тихоновым (1896-1979), Ю. Смоличем (1900-1976), Л. Соболевым (1898-1971), Н. Чуковским (1904-1965) и др. писателями).

28 октября: Записка Отдела культуры ЦК КПСС об итогах обсуждения на собраниях писателей вопроса «О действиях члена Союза писателей СССР Б.Л. Пастернака, несовместимых со званием советского писателя», согласно которой к рекомендациям партийной группы писателей присоединились В. Ермилов (1904-1965), В. Кожевников (1909-1984), В. Кочетов (1912-1973) и др.

31 октября: Общесоюзное собрание писателей под председательством С. Смирнова, на котором против романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» и присуждения ему Нобелевской премии выступили: С. Смирнов (1915-1976), С. Антонов (1915-1995), С. Баруздин (1926-1991), А. Безыменский (1898-1973), Л. Мартынов (1905-1980), Л. Ошанин (1912-1996), Б. Полевой (1908-1981), Б. Слуцкий (1919-1986), В. Солоухин (1924-1997), А. Софронов (1911-1990) и др.

2-12 декабря: вторая конференция кинематографистов социалистических стран (Синая, Румыния).

1959

1 января: приход прокоммунистически настроенных революционеров к власти на Кубе.

27 января – 5 февраля 1959 года: XXI съезд КПСС.

11 – 26 апреля: Всесоюзный кинофестиваль, Киев.

24 июля – 4 сентября 1959: проведение американской выставки в Москве.

3-17 августа: Московский международный кинофестиваль. Главный приз: «Судьба человека» (СССР, режиссер Сергей Бондарчук).

15-27 сентября: переговоры Н. Хрущева и Д. Эйзенхауэра в США.

1960

16-19 февраля: Пленум оргкомитета союза работников советской кинематографии.

1 мая: в небе СССР сбит американский самолет-шпион.

4 мая: освобождение от должности Министра культуры СССР Н. Михайлова (1906-1982). Назначение Министром культуры СССР Е. Фурцевой (1910-1974).

14-25 мая: Всесоюзный кинофестиваль, Минск.

18-23 мая: Третий съезд советских писателей.

30 мая: смерть писателя Б. Пастернака (1890-1960).

Июль: отзыв советских специалистов, работавших в КНР по программе международного сотрудничества в связи с ухудшением отношений между СССР и КНР.

17 августа: пленум Оргкомитета Союза работников советской кинематографии, на котором И. Пырьев (1901-1968) был лишен статуса председателя оргкомитета. Ему на смену пришел режиссер Л. Кулиджанов (1924-2002).

15-20 ноября: Третья международная конференция кинематографистов

социалистических стран, София (Болгария).

1961

24 февраля: Постановление Совета министров СССР «О мерах по повышению материальной заинтересованности работников кино и киностудий в создании фильмов высокого идейно-художественного уровня».

8 апреля: Н. Хрущев направил ноту протеста президенту США Дж. Кеннеди против высадки антикастровского десанта на Кубе.

12 апреля: СССР вывел на околоземную орбиту первый в мире космический корабль с человеком на борту (космонавт Ю. Гагарин).

Июнь: Дмитрий Писаревский (1912-1990) сменил Елизавету Смирнову (1908-1999) на посту редактора журнала «Советский экран». Д. Писаревский находился на этом посту больше всех остальных редакторов «Советского экрана»: с 1961 по 1975 год.

9-23 июля: Московский международный кинофестиваль. Главные призы: «Голый остров» (Япония, режиссер Кането Синдо) и «Чистое небо» (СССР, режиссер Григорий Чухрай).

13 августа: начало строительства Берлинской стены.

17-31 октября: XXII съезд КПСС, одоббивший лозунг о том, к 1980 году в СССР будет построена база коммунизма, и фактически объявивший вторую волну десталинизации (в частности, последовал вынос тела И. Сталина из Мавзолея – 31 октября).

1962

6-9 февраля: Пленум оргкомитета союза работников советской кинематографии.

1-3 июня: вооруженное подавление протестов в Новочеркасске, вызванных повышением цен на продукты питания.

19 июля: Постановление ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии».

8 сентября: «Золотой лев св. Марка» на XXIII Международном кинофестивале в Венеции присужден фильму «Иваново детство» (режиссер А. Тарковский).

14 октября – 20 ноября: после начала установки советских ракет на Кубе США объявляют морскую блокаду острова. Начинается политически напряженный Карибский кризис, который заставляет СССР убрать ракеты с Кубы в обмен на обещание США отказаться от оккупации «Острова Свободы».

Ноябрь: публикация (одобренная Н. Хрущевым) в журнале «Новый мир» (№ 11, 1962) повести А. Солженицына (1918-2008) «Один день из жизни Ивана Денисовича», напрямую отразившей тему сталинских лагерей.

1 декабря: визит Н. Хрущёв на выставку художников-авангардистов студии «Новая реальность» в Манеже (Москва), послуживший началом партийно-государственной кампании против формализма и абстракционизма.

17 декабря: встреча Н. Хрущева с творческой интеллигенцией в Доме приемов ЦК партии (Москва), на которой он вновь выступил против абстракционизма и прочих «буржуазных влияний».

1963

5 января: вышел первый номер еженедельника «Советское кино» (приложение к газете «Советская культура»).

7-8 марта: встреча Н. Хрущева, членов ЦК КПСС и правительства СССР с творческой интеллигенцией.

23 марта: Указ Президиума Верховного Совета СССР «Об образовании Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии». Председателем Госкино назначен А. Романов (1908-1998).

19 июня: СССР временно отменил глушение передач «Голоса Америки», «Би-Би-Си» и «Немецкой волны» на русском языке на территории СССР.

18-21 июня: Пленум ЦК КПСС, на котором подвергся критике фильм М. Хуциева «Застава Ильича» («Мне 20 лет»).

20 июня: заключение договора между СССР и США о создании «горячей» телефонной линии между Москвой и Вашингтоном.

21 июня: Постановление Пленума ЦК КПСС «Об очередных задачах идеологической работы партии».

25 июня: Ф. Ермаш (1923-2002) утвержден зав. сектором кино идеологического отдела ЦК КПСС.

7-21 июля: Московский международный кинофестиваль. Главный приз – «8½» (Италия-Франция, режиссер Федерико Феллини).

24 ноября: убийство президента США Дж. Кеннеди в Далласе.

1964

14 мая: опубликовано Постановление ЦК КПСС «О работе киностудии «Мосфильм».

2 августа: США начали войну во Вьетнаме.

31 июля – 8 августа: Всесоюзный кинофестиваль, Ленинград.

14 октября: Пленум ЦК КПСС освободил Н. Хрущева (1894-1971) от должности Первого секретаря ЦК КПСС и вывел его из состава Президиума ЦК. Первым секретарём ЦК КПСС в тот же день был избран Л. Брежнев (1906-1982).

15 октября: Указ Президиума Верховного Совета СССР Хрущёв об освобождении Н. Хрущева от должности главы правительства СССР.

1965

Январь: вышел в свет первый номер иллюстрированного рекламного ежемесячника «Спутник кинозрителя», тираж которого поначалу составлял 50 тыс. экземпляров.

5 апреля: СССР поставил Северному Вьетнаму ракетное вооружение.

5-20 июля: Московский международный кинофестиваль. Главный приз – «Война и мир» (СССР, режиссер Сергей Бондарчук) и « Двадцать часов» (Венгрия, режиссер Золтан Фабри).

9 октября: Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии переименован в Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР.

23-26 ноября: I съезд кинематографистов СССР. Во главе Союза работников кинематографии СССР стал режиссер Л. Кулиджанов (1924-2002), а оргсекретарем – Г. Марьямов. Руководителями творческих комиссий при СК были назначены С. Герасимов, Р. Кармен, А. Каплер, А. Згуриди, Г. Чухрай, А. Караганов и М. Калатозов.

10 декабря: вручение Нобелевской премии по литературе М. Шолохову (1905-1984) за роман «Тихий Дон».

1966

29 марта – 8 апреля 1966 года: XXIII съезд КПСС. Переименование поста 1-го секретаря ЦК КПСС в Генерального секретаря ЦК КПСС, восстановление Политбюро ЦК вместо Президиума ЦК.

21-31 мая: Всесоюзный кинофестиваль, Киев.

20 июня – 1 июля: визит президента Франции генерала Де Голля в Москву.

6 октября: Франция вышла из военной организации НАТО.

Запрет на выход в кинопрокат наложен на фильмы «Андрей Рублев» (режиссер Андрей Тарковский) и «Скверный анекдот» (режиссеры Александр Алов и Владимир Наумов).

1967

21 апреля: Постановление Совета Министров СССР «Об экономических результатах работы предприятий и организаций Комитета по кинематографии за 1963-1966 гг.».

16 мая: А. Солженицын (1918-2008) распространил свое открытое письмо намеченному на конец мая IV съезду Союза советских писателей, в котором он выступил против цензуры и конфискации его архива.

22-27 мая: IV съезд писателей СССР, Москва.

5-10 июля: шестидневная война на Ближнем Востоке, разрыв дипломатических отношений Израиля и СССР.

14 августа: Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве».

5-20 июля: Московский международный кинофестиваль. Главные призы –

«Журналист» (СССР, режиссер Сергей Герасимов) и «Отец» (Венгрия, режиссер Иштван Сабо).

1968

4 января: первым секретарём ЦК коммунистической партии Чехословакии стал А. Дубчек (1921-1992), инициировавший реформы, направленные на либерализацию и демократизацию страны.

Апрель: руководство коммунистической партии Чехословакии начало программу реформ, предусматривающую курс на «идейный плюрализм» и «социализм с человеческим лицом».

9-10 апреля: Пленум ЦК КПСС. Доклад Генерального секретаря ЦК КПСС Л. Брежнева. Постановление ЦК КПСС «Об актуальных проблемах международного положения и о борьбе КПСС за сплоченность мирового коммунистического движения».

Май: массовые волнения во Франции, поводом для которых стало увольнение директора парижской синемаатеки. В волнениях, в частности, участвовала молодежь анархистской, троцкистской, маоистской и иных левых политических ориентаций.

Май – сентябрь: публикация на Западе романов А. Солженицына «В круге первом» и «Раковый корпус».

18-27 мая: Всесоюзный кинофестиваль, Ленинград.

20 августа: СССР возобновил глушение передач «Голоса Америки» и других западных радиостанций на русском языке на территории СССР.

21 августа: вторжение советских войск в Чехословакию.

Октябрь-ноябрь: публикация в журнале «Огонек» статей доктора философских наук, профессора, члена Союза кинематографистов СССР и КПСС В.А. Разумного (1924-2011) и Народного артиста СССР, члена Союза кинематографистов СССР и КПСС Николая Крючкова (1911-1994), в которых они резко раскритиковали журналы «Искусство кино» и «Советский экран» за пропаганду западного кинематографа и замалчивание советского, призвав Власть срочно навести порядок в руководящем составе и редакционной линии этих изданий, чтобы «поставить эти печатные органы на службу советской кинематографии и советским зрителям» (Крючков, 1968: 17).

Декабрь: подготовка Постановления секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографа, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара», которое, вскоре (7.01.1969) было утверждено как руководство к действию по усилению идеологического контроля и цензуры, в том числе в сфере кино и прессы.

Запрет на выход в кинопрокат наложен на фильмы «Комиссар» (режиссер Александр Аскольдов), «Интервенция» (режиссер Геннадий Полока) и киноальманах «Начало неведомого века».

Основные даты и события, имеющие отношение к историческому, политическому, экономическому, идеологическому, социокультурному и кинематографическому контексту, в котором осуществлялась публикация журнала «Советский экран» в 1969-1985 годах

1969

7 января: Постановление секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографа, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара».

16 января: в Праге совершил акцию самоожжения в знак протеста против ввода в Чехословакию войск Варшавского договора студент Я. Палах (1948-1969).

20 января: победивший на выборах Р. Никсон (1913-1994) официально сменил Л. Джонсона (1908-1973) на посту президента США.

22 января: в Москве младший лейтенант В. Ильин совершил неудачное покушение на Генерального секретаря ЦК КПСС Л.И. Брежнева (1906-1982).

2-15 марта: советско-китайский пограничный вооруженный конфликт на острове Даманском.

15 апреля: Американская академия киноискусства присудила премию «Оскар» советскому фильму «Война и мир» (режиссер С. Бондарчук), как лучшему иностранному фильму года.

17 апреля: А. Дубчек (1921-1992) снят с поста первого секретаря Коммунистической партии Чехословакии. Новым первым секретарём избран Г. Гусак (1913-1991).

28 апреля: отставка президента Франции Шарля де Голля (1890-1970).

28 апреля: А. Дубчек избран председателем Национального собрания Чехословакии.

Май: Фильм «Андрей Рублев» (режиссер А. Тарковский) получил премию ФИПРЕССИ на Каннском международном кинофестивале.

Май: журнал «Коммунист» (№ 9 за 1969) опубликовал статью, направленную против фильма «Шестое июля» (сценарист М. Шатров, режиссер Ю. Карасик).

15 июня: Ж. Помпиду (1911-1974) избран президентом Франции.

7-22 июля: МКФ в Москве. Золотые призы: «Доживем до понедельника» (СССР, режиссер С. Ростокский), «Люсия» (Куба, режиссер У. Солас, «Серафино» (Италия-Франция, режиссер П. Джерми).

20-21 июля: Высадка американских астронавтов на Луне.

Август: в СССР торжественно отметили пятидесятилетие советского кинематографа.

25-26 сентября: Пленум Центрального комитета Коммунистической партии Чехословакии, снявший с государственных постов сторонников А. Дубчека, отменивший ряд принятых в июле-августе 1968 года решений чехословацкого руководства и Чрезвычайного XIV съезда Компартии Чехословакии.

15 октября: А. Дубчек лишен поста председателя Национального собрания Чехословакии.

4 ноября: А. Солженицын исключён из Союза писателей СССР.

17 ноября: по итогам проверки Комитета народного контроля директор киностудии «Мосфильм» В. Сурин (1906-1994) освобожден от занимаемой должности. Новым директором «Мосфильма» назначен Н. Сизов (1916-1996).

24 ноября: СССР и США ратифицировали Договор о нераспространении ядерного оружия.

1970

19 марта: открытое письмо академика А. Сахарова (1921-1989) с требованием демократизации СССР.

28 марта: Журнал «Огонек» публикует статью историка Н. Савинченко и А. Широкова «О фильме «Шестое июля», окончательно перечеркнувшую надежду на присуждение этой картине Ленинской премии.

22 апреля: СССР торжественно отпраздновал столетие со дня рождения В. Ленина

(1870-1924).

12-22 мая: Всесоюзный кинофестиваль (Минск).

8 октября: писатель А. Солженицын (1918-2008) объявлен лауреатом Нобелевской премии по литературе.

15 октября: угон самолёта «Аэрофлота» из СССР в Турцию (угонщики и убийцы бортпроводницы Н. Курченко - отец и сын Бразинскасы).

24 октября: С. Альенде (1908-1973) избран президентом Чили.

13 декабря: повышение цен на мясо и другие продовольственные товары послужило началом к волнениям и отставке руководства страны в Польше.

17 декабря: кульминация рабочих протестов в Польше.

1971

30 марта — 9 апреля: XXIV съезд КПСС.

11-13 мая: II съезд кинематографистов СССР.

29 июня — 2 июля: Пятый съезд писателей СССР.

20 июля — 3 августа: МКФ в Москве. Золотые призы: «Белая птица с черной отметиной» (СССР, режиссер Ю. Ильенко), Признание комиссара полиции прокурору республики» (Италия, режиссер Д. Дамиани), «Сегодня жить, умереть завтра» (Япония, режиссер К. Синдо).

1972

21 января: Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике».

22-29 февраля: Всесоюзный кинофестиваль (Тбилиси).

2 августа: Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

4 августа: Указ Президиума Верховного Совета СССР о преобразовании Комитета по кинематографии при Совете министров СССР (Кинокомитет СССР) в союзно-республиканский Государственный комитет Совета министров СССР по кинематографии (Госкино СССР).

30 декабря: СССР торжественно отметил свое пятидесятилетие.

1973

Апрель: Всесоюзный кинофестиваль (Алма-Ата).

18-25 июня: визит Л. Брежнева в США, подписание ряда соглашений.

27 мая: СССР присоединился к Всемирной (Женевской) конвенции об авторском праве.

3 июля: открытие Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе (Хельсинки).

10-23 июля МКФ в Москве. Золотые призы: «Это сладкое слово — свобода!» (СССР, режиссер В. Жалакявичюс), «Любовь» (Болгария, режиссер Л. Стайков), «Оклахома, как она есть» (США, режиссёр С. Креймер).

29 августа: публикация в газете «Правда» открытого письма советских ученых, осуждающих антисоветские действия и выступления академика А.Д. Сахарова (1921-1989). Письмо подписали академики: Н.Г. Басов (1922-2001), Н.В. Белов (1891-1982), Н.Н. Боголюбов (1909-1992), А.Е. Браунштейн (1902-1986), А.П. Виноградов (1895-1975), С.В. Вонсовский (1910-1998), Б.М. Вул (1903-1985), Н.П. Дубинин (1907-1998), Н.М. Жаворонков (1907-1990), Б.М. Кедров (1903-1985), М.В. Келдыш (1911-1978), В.А. Котельников (1908-2005), Г.В. Курдюмов (1902-1996), А.А. Логунов (1926-2015), М.А. Марков (1908-1994), А.Н. Несмеянов (1899-1980), А.М. Обухов (1918-1989), Ю.А. Овчинников (1934-1988), А.И. Опарин (1894-1980), Б.Е. Патон (1918-2020), Б.Н. Петров (1913-1980), П.Н. Поспелов (1898-1979), А.М. Прохоров (1916-2002), О.А. Реутов (1920-1998), А.М. Румянцев (1905-1993), Л.И. Седов (1907-1999), Н.Н. Семенов (1896-1986), Д.В. Скобельцын (1892-1990), С.Л. Соколов (1908-1989), В.И. Спицын (1902-1988), В.Д. Тимаков (1905-1977), А.Н. Тихонов (1906-1993), В.М. Тучкевич (1904-1997), П.Н. Федосеев (1908-1990), И.М. Франк (1908-1990), А.Н. Фрумкин (1895-1976), Ю.Б. Харитон (1904-1996), М.Б. Храпченко (1904-1986), П.А. Черенков (1904-1990), В.А. Энгельгардт (1894-1984).

31 августа: публикация в газете «Правда» открытого письма советских писателей, осуждающих антисоветские действия и выступления академика А. Сахарова (1921-1989) и писателя А. Солженицына (1918-2008). Письмо подписали: Ч. Айтматов (1928-2008), Ю. Бондарев (1924-2020), Р. Гамзатов (1923-2003), О. Гончар (1918-1995), Н. Грибачев (1910-1992), С. Залыгин (1913-2000), В. Катаев (1897-1986), В. Кожевников (1909-1984), Г. Марков (1911-1991), С. Михалков (1913-2009), С. Наровчатов (1919-1981), Б. Полевой (1908-1981), А. Салынский (1920-1993), С. Сартаков (1908-2005), К. Симонов (1915-1979), С. Смирнов (1915-1976), А. Софронов (1911-1990), М. Стельмах (1912-1983), А. Сурков (1899-1983), Н. Тихонов (1896-1979), К. Федин (1892-1977), А. Чаковский (1913-1994), М. Шолохов (1905-1984), С. Щипачев (1899-1980) и другие известные советские писатели.

3 сентября: публикация в газете «Правда» открытого письма советских композиторов, осуждающих антисоветские действия и выступления академика А. Сахарова (1921-1989). Письмо подписали: Д. Кабалевский (1904-1987), К. Караев (1918-1982), Г. Свиридов (1915-1998), С. Туликов (1914-2004), А. Хачатурян (1903-1978), Т. Хренников (1913-2007), Д. Шостакович (1906-1975), Р. Щедрин, А. Эшпай (1925-2015) и другие известные советские композиторы.

5 сентября: публикация в газете «Правда» открытого письма советских кинематографистов, осуждающих антисоветские действия и выступления академика А. Сахарова (1921-1989). Письмо подписали: Г. Александров (1903-1983), А. Алов (1923-1983), В. Артмане (1929-2008), С. Бондарчук (1920-1994), С. Герасимов (1906-1985), Е. Дзиган (1898-1981), С. Долидзе (1903-1983), М. Донской (1901-1981), В. Жалакявичус (1930-1996), А. Зархи (1908-1997), А. Згуриди (1904-1998), А. Караганов (1915-2007), Р. Кармен (1906-1978), Л. Кулиджанов (1924-2002), Т. Левчук (1912-1998), Е. Матвеев (1922-2003), А. Медведкин (1900-1989), В. Монахов (1922-1983), В. Наумов (1927-2021), Ю. Озеров (1921-2001), Ю. Райзман (1903-1994), Г. Рошаль (1898-1983), В. Тихонов (1928-2009), В. Санаев (1912-1996), И. Хейфиц (1905-1995), Д. Храбровицкий (1923-1980), Л. Чурсина, С. Юткевич (1904-1985).

10 сентября: временное прекращение глушения передач ВВС, DW и «Голоса Америки» на территории СССР.

11 сентября: военный переворот в Чили. Президент С. Альенде (1908-1973) совершил самоубийство. Власть захватили военные во главе с генералом А. Пиночетом (1915-2006).

29 декабря: Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Декабрь: в Париже опубликован первый том антисоветской/антикоммунистической книги А. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ».

1974

4 января: Постановление секретариата ЦК КПСС «О разоблачении антисоветской кампании буржуазной пропаганды в связи с выходом книги Солженицына «Архипелаг Гулаг».

13 февраля: писатель А. Солженицын выслан из СССР.

12-19 апреля: Всесоюзный кинофестиваль (Баку).

19 мая: В. Жискара д'Эстен (1926-2020) избран президентом Франции.

3 июля: визит президента США Р.Никсона в СССР. Подписан договор об ограничении подземных ядерных испытаний

15-19 июля: стыковка космических кораблей «Союз» и «Аполлон».

9 августа: в результате скандала Уотергейт президент США Р. Никсон (1913-1994) ушел в отставку. Президентом США стал вице-президент Джеральд Форд (1913-2006).

24 октября: покончила жизнь самоубийством Министр культуры СССР Е. Фурцева (1910-1974).

23-24 ноября: визит президента США Дж. Форда в СССР.

1975

15 января: СССР отказался от торгового договора с США, протестуя против заявлений американского конгресса по теме еврейской эмиграции.

Март: Анатолий Голубев (1935-2020) сменил Дмитрия Писаревского (1912-1990) на посту редактора журнала «Советский экран». А. Голубев занимал этот пост до 1978 года.

18-25 апреля: Всесоюзный кинофестиваль (Кишинёв).

30 апреля: окончание вьетнамской войны.

9 мая: в СССР торжественно отметили тридцатилетие победы над нацистской Германией.

10-23 июля: МКФ в Москве. Золотые призы: «Дерсу Узала» (СССР-Япония, режиссер А. Куросава), «Земля обетованная» (Польша, режиссер А. Вайда), «Мы так любили друг друга» (Италия, режиссер Этторе Скола).

1 августа: СССР вместе с 35 странами подписал в Хельсинки Заключительный акт Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе.

9 октября: одному из самых активных российских диссидентов – академику А. Сахарову (1921-1989) – присуждена Нобелевская премия Мира.

1976

24 февраля — 5 марта: XXV съезд КПСС.

18-25 апреля: Всесоюзный кинофестиваль (Фрунзе).

11-13 мая: III съезд кинематографистов СССР.

28 мая: СССР и США заключили договор о запрещении подземных ядерных взрывов в мирных целях мощностью свыше 150 килотонн.

21-25 июня: Шестой съезд писателей СССР.

12 октября: Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью».

1977

20 января: вступил в должность президента США Дж. Картер.

19-26 мая: Всесоюзный кинофестиваль (Рига).

7-21 июля: МКФ в Москве. Золотые призы: «Мимино» (СССР, режиссер Г. Данелия), «Пятая печать» (Венгрия, режиссер З. Фабри), «Конец недели» (Испания, режиссер Х.-А. Бардем).

4 октября: открытие Белградской конференции по контролю за выполнением решений Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе.

7 октября: Верховный СССР принимает Конституцию (Основной закон) СССР.

7 ноября: в СССР торжественно отметили шестидесятилетие революции 1917 года.

1978

17 апреля: государственный переворот в Афганистане, поддержанный СССР.

5-13 мая: Всесоюзный кинофестиваль (Ереван).

5 июля: Постановлением Верховного Совета СССР Государственный комитет Совета министров СССР по кинематографии (Госкино СССР) был преобразован в Государственный комитет СССР по кинематографии (Госкино СССР).

Июль: Даль Орлов (1935-2021) сменил Анатолия Голубева (1935-2020) на посту редактора журнала «Советский экран». Д. Орлов занимал этот пост до 1986 года.

1979

6 мая: Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы».

11-20 мая: Всесоюзный кинофестиваль (Ашхабад).

18 июня: СССР и США заключили договор об ограничении стратегических наступательных вооружений.

14-28 августа: МКФ в Москве. Золотые призы: «Христос остановился в Эболи» (Италия-Франция, режиссер Ф. Рози), «Семь дней в январе» (Испания-Франция, режиссер Х.-А. Бардем), «Кинолюбитель» (Польша, режиссер К. Кесьлевски).

Август: в СССР торжественно отметили 60-летие советского кинематографа.

16 сентября: второй государственный переворот в Афганистане, снова поддержанный СССР.

16-17 декабря: ввод советских войск в Афганистан.

1980

3 января: президент США Дж. Картер отложил ратификацию советско-

американского Договора об ограничении стратегических наступательных вооружений (ОСВ-2) в связи с вводом советских войск в Афганистан.

4 января: президент США Дж. Картер объявил о сворачивании связей с СССР и намерении бойкоты Олимпиады-1980 в Москве.

22 января: академик А. Сахаров сослан в Горький. Указом Президиума Верховного Совета СССР он был лишён звания трижды Героя Социалистического труда и постановлением Совета Министров СССР — звания лауреата Сталинской (1953) и Ленинской (1956) премий.

8-15 апреля: Всесоюзный кинофестиваль (Душанбе).

22 апреля: СССР торжественно отпраздновал 110 лет со дня рождения В. Ленина (1870-1924).

19 июля — 3 августа: XXII летние Олимпийские игры в Москве.

25 июля: смерть актера и барда В. Высоцкого (1938-1980).

14 августа: забастовка в Польше на Гданьской судовой верфи, старт массового движения «Солидарность» и массовых забастовок.

20 августа: возобновление глушения передач BBC, DW и «Голоса Америки» на территории СССР.

Ноябрь: мировые цены на нефть достигают максимального в советскую эпоху пика (41 доллар за баррель).

1981

20 января: Р. Рейган (1911-2004) вступил в должность президента США.

23 февраля — 3 марта: XXVI съезд КПСС.

27 марта: самая большая в истории Польши общенациональная предупредительная забастовка с участием около 13 миллионов человек.

27 марта: СССР объявил польский профсоюз «Солидарность» контрреволюционной организацией.

31 марта: Американская академия киноискусства присудила премию «Оскар» за лучший иностранный фильм года советскому фильму «Москва слезам не верит» (режиссер В. Меньшов).

24 апреля: президент США Р. Рейган отменил эмбарго на поставки зерновых в СССР.

13 мая: политический фильм режиссера А. Вайды «Человек из железа», поддержавший движение «Солидарность», получил «Золотую пальмовую ветвь» Каннского международного кинофестиваля.

Май: Всесоюзный кинофестиваль (Вильнюс).

19-21 мая 1981: IV съезд кинематографистов СССР.

21 мая: Выиграв выборы, Ф. Миттеран (1916-1996) вступил в должность президента Франции.

30 июня — 3 июля: седьмой съезд писателей СССР.

7-21 июля: МКФ в Москве. Золотые призы: «Тегеран 43» (СССР-Франция-Швейцария, режиссеры А. Алов, В. Наумов), «Выжатый человек» (Бразилия, режиссер Ж.Б. ди Андради), «Опустошенное поле» (Вьетнам, режиссер Н. Хонг Шен).

27 октября: Постановление ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков».

20 ноября: СССР подписал контракты на поставку природного газа из Сибири в страны Западной Европы.

13 декабря: председатель Совета министров Польши В. Ярузельски (1923-2014) объявил военное положение в Польше. Начало массовых арестов и ограничений гражданских и профсоюзных прав в Польше.

29 декабря: заявление президента США Р. Рейгана по поводу недопустимости вмешательства СССР в дела Польши, объявление США новых санкций против СССР.

1982

20 января: Постановление Совета Министров РСФСР «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков в РСФСР».

23 января: подписание контракта между СССР и Францией на поставку сибирского

газа.

12-22 апреля: Всесоюзный кинофестиваль (Таллин).

23 июля: Постановление Пленума ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства».

10 ноября: смерть Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. Брежнева (1906-1982).

12 ноября: Генеральным секретарём ЦК КПСС избран Ю. Андропов (1914-1984).

13 ноября: президент США Р. Рейган отменил санкции, введенные им в связи с событиями в Польше.

30 декабря: СССР торжественно отметил свое шестидесятилетие.

1983

17-26 мая: Всесоюзный кинофестиваль (Ленинград).

Июнь: Постановление Пленума ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии».

4-6 июля: визит в СССР канцлера ФРГ Г. Коля (1930-2017).

20 июля: правительство Польши объявило об окончании военного положения и амнистии политических заключённых.

7-21 июля: МКФ в Москве. Золотые призы: «Васса» (СССР, режиссер Глеб Панфилов), «Амок» (Марокко-Гвинея-Сенегал, режиссер С. бен Барка), «Альсино и кондор» (Никарагуа-Куба-Мексика-Коста-Рико, режиссер М. Литтин).

20 августа: президент США Рейган ввел запрет на поставки в СССР оборудования для строительства трубопроводов.

1 сентября: южнокорейский пассажирский самолёт сбит советским истребителем.

18 ноября: захват советского самолёта в Грузии с целью угона его за рубеж. Среди тех, кто безуспешно пытался угнать самолет, был молодой актер Г. Кобахидзе (1962-1984, расстрелян 3.10.1984), сын известного советского режиссера М. Кобахидзе (1939-2019), поставившего фильмы «Свадьба» и «Зонтик». Незадолго до этого Г. Кобахидзе сыграл одну из ролей в еще не вышедшем на экран фильме Т. Абуладзе «Покаяние» (эпизоды с его участием были изъяты из окончательного варианта фильма, а роль была отдана другому актеру).

24 ноября: Ю. Андропов выступил с заявлением, направленным против размещения ракет «Першинг-2» в Европе и отменил мораторий на развертывание ядерных ракет средней дальности.

1984

17 января: в Стокгольме открылась конференция по разоружению в Европе.

9 февраля: смерть Генерального Секретаря ЦК КПСС Ю. Андропова (1914-1984).

13 февраля: Генеральным секретарём ЦК КПСС стал К. Черненко (1911-1985).

19 апреля: Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии».

8 мая: заявление СССР о бойкоте Олимпийских игр в Лос-Анджелесе.

7-16 мая: Всесоюзный кинофестиваль (Киев).

21-23 июня: визит в СССР президента Франции Ф. Миттерана.

29 июня: СССР заявил протест против американской военной программы «звездных войн».

10 июля: на пресс-конференции в Милане режиссер А. Тарковский (1932-1986) объявил, что решил остаться на Западе. На этой пресс-конференции присутствовал также театральный режиссер Ю. Любимов (1917-2014), который вскоре был лишен советского гражданства и также остался на Западе.

15-21 декабря: визит члена политбюро М. Горбачева (1931-2022) в Великобританию, его встреча с Премьер-министром М. Тэчер (1925-2013).

1985

10 марта: смерть Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР К. Черненко (1911-1985).

11 марта: пленум ЦК КПСС избрал Генеральным секретарём ЦК КПСС М. Горбачёва.

12 марта: возобновление переговоров об ограничении вооружений в Женеве.

20 апреля: М. Горбачев выдвинул лозунг «ускорения» (подъем промышленности и благосостояния населения в обозримо короткий срок, в том числе – за счет кооперативного движения).

9 мая: в СССР торжественно отметили сорокалетие победы над нацистской Германией.

16 мая: Указ Президиума Верховного Совета СССР «Об усилении борьбы с пьянством», начало государственной антиалкогольной кампании, которая на 45% повысила цены на алкоголь и сократила его производство (в том числе за счет уничтожения виноградников), усилила самогонварение (что в свою очередь привело к дефициту сахара); одновременно стала увеличиваться продолжительность жизни населения СССР и произошло некоторое снижение уровня преступлений, совершённых в состоянии алкогольного опьянения.

13-20 мая: Всесоюзный кинофестиваль (Минск).

28 июня — 12 июля: МКФ в Москве. Золотые призы: «Иди и смотри» (СССР, режиссер Элем Климов), «Армейская история» (США, режиссер Н. Джуисон), «Конец девяти» (Греция, режиссер Х. Шопакас).

14 июля: в Шенгене (Люксембург) семь западноевропейских стран подписали Шенгенское соглашение.

30 июля: М. Горбачёв (1931-2022) объявил об одностороннем моратории СССР на ядерные взрывы.

19-21 ноября: встреча президента США Р. Рейгана и Генерального секретаря ЦК КПСС М. Горбачёва в Женеве.

Декабрь: первым секретарём Московского горкома КПСС назначен Б.Н. Ельцин (1931-2007).

Основные даты и события, имеющие отношение к историческому, политическому, экономическому, идеологическому, социокультурному и кинематографическому контексту, в котором осуществлялась публикация журнала «Советский экран» в 1986-1991 годах

1986

- 25 февраля — 6 марта 1986 года: XXVII съезд КПСС.
 21-28 апреля: Всесоюзный кинофестиваль (Алма-Ата).
 Апрель: авария на Чернобыльской атомной станции.
 13-15 мая: V съезд кинематографистов СССР.
 29 мая: заседание секретариата Союза кинематографистов, посвященное состоянию дел в журнале «Советский экран».
 24-28 июня: Восьмой съезд писателей СССР.
 Июнь: М. Горбачев объявляет о начале «перестройки».
 Июнь: трехкратное падение мировых цен на нефть (с 29 долларов за баррель, отмеченных в предыдущем году, до 10 долларов), резко усилившее экономический кризис в СССР.
 5 июня: Публикация в газете «Советская культура» статьи киноведа и кинокритика В. Демина (1937-1993) под названием «Уклоняясь от серьезного разговора. Как ориентирует кинозрителей журнал «Советский экран» (Советская культура. 15.07.1986. С. 5).
 7-10 июля: визит в СССР президента Франции Ф. Миттерана.
 11-12 октября: встреча М. Горбачева и Р. Рейгана в Рейкьявике.
 4 ноября: открытие Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе в Вене.
 19 ноября: в СССР принят закон «Об индивидуальной трудовой деятельности».
 Декабрь: возвращение академика А. Сахарова из ссылки в Москву.
 Декабрь: Юрий Рыбаков (1931-2006) сменил Даля Орлова (1935-2021) на посту редактора «Советского экрана». Ю. Рыбаков сохранял эту должность до 1990 года.

1987

- 13 января: Постановление Совета Министров СССР «О порядке создания на территории СССР и деятельности совместных предприятий с участием советских организаций и фирм капиталистических и развивающихся стран».
 27-28 января: «перестроечный» Пленум ЦК КПСС, постановивший развивать кооперативы и альтернативные выборы.
 5 февраля: Постановление Совета Министров СССР «О создании кооперативов по производству товаров народного потребления».
 28 марта -1 апреля: визит премьер-министра Великобритании М. Тэчер в СССР.
 1 мая: В СССР вступил в силу «Закон об индивидуальной трудовой деятельности».
 Май: Всесоюзный кинофестиваль (Тбилиси).
 23 мая: отмена СССР глушения большинства западных радиостанций на своей территории.
 28 мая: восемнадцатилетний пилот-любитель М. Руст совершил нелегальный перелет из Гамбурга (через Хельсинки) в Москву (он приземлился практически на Красной площади).
 6-17 июля: Московский МКФ. Золотой приз: «Интервью» (Италия, режиссер Ф. Феллини).
 22 октября: Иосифу Бродскому присуждена Нобелевская премия по литературе.
 7 ноября: СССР торжественно отметил 70-летие установления советской власти.
 1-10 декабря: визит М. Горбачева в Вашингтон. Подписание договора о ликвидации ядерных ракет средней дальности.
 М.С. Горбачев объявлен на Западе Человеком года.
 Мировые цены на нефть в целом остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.

1988

8 марта: семья Овечкиных предпринимает неудачную попытку захвата и угона пассажирского самолета из СССР на Запад.

13 марта: газета «Советская Россия» опубликовало письмо Н. Андреевой «Не могу поступаться принципами», в котором она фактически выступила против «перестройки».

15 мая: начало вывода советских войск из Афганистана.

Всесоюзный кинофестиваль (Баку).

29 мая – 2 июня: встреча М. Горбачева и Р. Рейгана в Москве.

Май: в СССР впервые опубликован роман Б. Пастернака «Доктор Живаго».

24-27 октября: визит в СССР канцлера ФРГ Г. Коля.

25-26 ноября: визит в СССР президента Франции Ф. Миттерана.

30 ноября: СССР отменил глушение радиостанции «Свободная Европа» на своей территории.

6-8 декабря: визит М. Горбачева в Нью-Йорк (ООН). Его заявление о сокращении советских вооруженных сил и начале вывода советских войск из Восточной Европы.

Мировые цены на нефть в целом остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения, стремлению наиболее активной его части к разрешенной теперь эмиграции на Запад.

1989

20 января: президентом США становится Дж. Буш-старший.

15 февраля: окончание вывода советских войск из Афганистана.

26 марта: первые в истории СССР альтернативные выборы делегатов на съезд народных депутатов СССР.

9 апреля: в Тбилиси советскими войсками с применением силы разогнан митинг, на котором собравшиеся требовали независимости Грузии.

18 апреля: Верховный Совет Литовской ССР провозгласил государственный суверенитет республики.

23 мая: указ о восстановлении советского гражданства режиссёра Ю. Любимова.

25 мая – 9 июня: I Съезд народных депутатов СССР. М. Горбачёв избран на пост Председателя Верховного Совета СССР.

4 июня: В Пекине разогнана студенческая демонстрация на площади Тяньаньмэнь.

4 июня: на парламентских выборах в Польше победила «Солидарность».

7-18 июля: Московский МКФ. Золотой Георгий: «Похитители мыла» (Италия, режиссер М. Никетти).

28 июля: Верховный Совет Латвийской ССР провозгласил государственный суверенитет республики.

Август: журнал «Новый мир» впервые в СССР начал публикацию книги А. Солженицина «Архипелаг ГУЛАГ».

9 ноября: начало разрушения Берлинской стены.

10 ноября: свержение Т. Живкова в Болгарии.

24 ноября: победа «Бархатной революции» в Чехословакии.

18 ноября: Постановление Совета Министров СССР «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии», которое практически одобрило данное ранее разрешение создания кооперативов, в том числе кооперативов по производству и прокату фильмов.

26 ноября: победа антикоммунистической оппозиции на выборах в Венгрии.

12-24 декабря: II Съезд народных депутатов СССР. Съезд осудил пакт Молотова—Риббентропа (1939 года), а также советских войск в Афганистан и применение военной силы в Тбилиси 9.04.1989.

14 декабря: смерть академика А. Сахарова.

Декабрь: победа антикоммунистических сил в Румынии.

Многочисленные встречи М. Горбачева с западными лидерами (в том числе с президентом США Дж. Бушем-ст.) и его заявления о дальнейшем разоружении.

Массовые беспорядки в ряде союзных республик.

Мировые цены на нефть в целом остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.

1990

30 января: СССР дает согласие на объединение Германии.

27-28 февраля: Учредительный съезд Союза кинематографистов России.

25 марта: с целью остановить выход Литвы из состава СССР советские власти направляют в Вильнюс войска.

Апрель: Виктор Демин (1937-1993) сменил Юрия Рыбакова (1931-2006) на посту редактора «Советского экрана».

29 мая: Б. Ельцин избран Председателем Верховного Совета РСФСР.

12 июня: Принята Декларация о государственном суверенитете РСФСР. Введён приоритет российских законов над всесоюзным законодательством.

2-13 июля 1990 года: последний XXVIII съезд КПСС. В ходе съезда Б. Ельцин демонстративно объявляет о своем выходе из КПСС.

14-16 июля: СССР дает согласие на вхождении объединенной Германии в НАТО.

12 сентября: подписание договора об объединении Германии.

18 сентября: Газета «Комсомольская правда» опубликовала статью А. Солженицына «Как нам обустроить Россию?».

Многочисленные встречи М.С.Горбачева с западными лидерами.

М.С.Горбачёву присуждена Нобелевская премия Мира.

Массовые беспорядки в ряде союзных республик.

Союзные республики одна за одной объявили о своем суверенитете.

Мировые цены на нефть в целом остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.

Постановление Совета Министров СССР «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии». 1990.

1991

16-19 января: война в Кувейте между США и Ираком.

20 мая: Верховный Совет СССР принял Закон «О порядке выезда из Союза Советских Социалистических Республик и въезда в Союз Советских Социалистических Республик граждан СССР», разрешавший свободный выезд граждан СССР за границу.

12 июня: Б. Ельцин избран Президентом РСФСР. Вице-президентом избран А. Руцкой.

1 июля: ликвидация военного блока стран Варшавского договора.

8-19 июля: Московский МКФ. Золотой Георгий: Пегий пес, бегущий краем моря (СССР-ФРГ, режиссер К. Геворкян).

19-22 августа: неудавшаяся попытка государственного переворота в СССР.

24 августа: М. Горбачёв подал в отставку с поста Генерального секретаря ЦК КПСС и призвал ЦК КПСС объявить о самороспуске партии.

Массовые беспорядки в ряде союзных республик. Ряд республик СССР заявили о своей независимости.

8 декабря: фактический роспуск СССР в результате «беловежских соглашений» между Республикой Беларусь, Российской Федерацией (РСФСР) и Украиной как государствами — учредителями Союза ССР, подписавшими Договор об образовании СССР (1922).

25 декабря: добровольная отставка М. Горбачева с поста Президента СССР, переход власти к Б. Ельцину.

26 декабря: официальная ликвидация СССР.

Мировые цены на нефть остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.

Литература

- Абдрашитов А. Катрин Денев // Советский экран. 1978. 7: 20-21.
Абрамов А. Люди перед экраном // Советский экран. 1926. 43: 6.
Абрамов А. Танец в кино // Советский экран. 1925. 28: 11.
Абрамов Н. Гневное око Джозефа Стрика // Советский экран. 1972. 21: 18.
Авдеенко С. Многие амплуа Барбары Стрейзанд // Советский экран 1978. 2: 18-19.
Авдеенко С. Новый супермиф Голливуда // Советский экран. 1977. 15: 14-15.
Авдеенко С. Чарльз Бронсон // Советский экран. 1979. 9: 18.
Авенариус Г. Американская кинокомедия // Советский киноэкран. 1940. 18: 18.
Авенариус Г. Жан Ренуар // Советский киноэкран. 1939. 4: 6-7.
Авенариус Г. Музыкальные фильмы на Западе // Советский киноэкран. 1940. 15: 15.
Авенариус Г. Мультипликация Уолта Диснея // Советский киноэкран. 1941. 3: 12-13.
Авенариус Г. Чарли Чаплин опять на нашем экране // Советский экран. 1958. 11: 10-11.
А где же Моравиа? // Советский экран. 1964. 5.
Агеев М. Просто его вывели из себя // Советский экран. 1990. 16: 15.
Айтматов Ч. Заметки с XXII Каннского // Советский экран. 1969. 16.
Алатри П. Надо быть героями // Советский экран. 1967. 11.
Алгунов Ю., Орлов В. Боевая раскраска Голливуда, или Мужские приключения на американский манер // Советский экран. 1987. 9: 20-22.
Алгунов Ю., Устименко Ю. Призыв к борьбе // Советский экран. 1985. 10: 19.
Александров А. Долгая, долгая исповедь // Советский экран. 1977. 24: 4.
Александров А. О людях и хищниках // Советский экран. 1961. 7.
Александров А. Пора шить новую форму // Советский экран. 1974. 23: 16-17.
Александров А. Сыр бри и французский характер // Советский экран. 1978. 12: 5.
Александров В. Страж и пленник // Советский экран. 1982. 5: 8-9.
Александров Г. «К миру без оружия, к миру без войн» // Советский экран. 1962. 15: 2.
Александров Г. Новые встречи с Чаплином // Советский экран. 1964. 3: 19.
Александров Г. Открытие Человека // Советский экран. 1964. 8.
Александров Г. Пером и фотоаппаратом // // Советский экран. 1962. 19.
Аллан Дуэн // Советский экран. 1926. 41: 13.
Аллов С. Встречи в Голливуде // Советский экран. 1959. 6: 3.
Альмендрос Н. «Гласность» в Голливуде // Советский экран. 1989. 14: 14.
Альф А. Живопись в западной фильме // Советский экран. 1927. 12: 6-7.
Альф А. Ней-Бабельсберг // Советский экран. 1927. 2: 6.
Альф А. Новейшие кинотеатры на Западе // Советский экран. 1927. 8: 8.
Альф А. Средняя немецкая картина // Советский экран. 1926. 40: 5.
Амашукели Н. Катрин Денев // Советский экран. 1990. 7: 16-17.
Амашукели Н. Ренуар, Габен и Монмартр // Советский экран. 1990. 10: 28.
Америка производит // Советский экран. 1925. 10: 11.
Амлинский В. Неубиленное // Советский экран. 1983. 6: 18-19.
Анатольев О. Энтони Хопкинс // Советский экран. 1987. 18: 15.
Английский Голливуд // Советский экран. 1927. 20: 10.
Андреев Ф. Амьен: выход в сегодняшний день // Советский экран. 1990. 4: 28-29.
Андреев Ф. Бедная Лиза и все остальные... // Советский экран. 1964. 15: 17.
Андреев Ф. Драма, детективы, комедии // Советский экран. 1979. 3: 18-19.
Андреев Ф. Драмы на «охоте за ведьмами» // Советский экран. 1978. 21: 6-7.
Андреев Ф. Жертвы принципа домино // Советский экран. 1979. 14: 14.
Андреев Ф. История и современность // Советский экран. 1982. 19: 16-17.
Андреев Ф. Киносмотр сюрпризов // Советский экран. 1989. 7: 28.
Андреев Ф. Люди, фильмы, встречи // Советский экран. 1984. 20: 20-21.
Андреев Ф. Не склонивший головы // Советский экран. 1983. 18: 16-17.
Андреев Ф. Новое имя, новое слово // Советский экран. 1990. 8: 28.
Андреев Ф. Останется молодым. Памяти Дина Рида // Советский экран. 1986. 16: 22.
Андреев Ф. США: фильмы, люди, встречи // Советский экран. 1989. 14: 28-29.
Андреев Ф. Фантастика и реальность // Советский экран. 1987. 11: 20.
Андреев Ф. Фильмы Мюнхенского фестиваля // Советский экран. 1988. 19: 20-21.
Андреев Ф. Хорошие идеи Нормана Джюисона // Советский экран. 1985. 18: 20-21.
Аникст А. Без вдохновения // Советский экран. 1975. 24: 4.
Аникст А. Камень оказался не драгоценным // Советский экран. 1975. 20: 4.
Аникст А. Клубок страстей человеческих // Советский экран. 1969. 20.
Аникст А. Развлечение – дело серьезное! // Советский экран. 1970. 12: 14-15.
Аникст А. Самое прекрасное – творчество // Советский экран. 1973. 22.
Анна Карина: Оставаться собой // Советский экран. 1975. 13: 16-17.
Аннинский Л. Вопросы без ответов // Советский экран. 1965. 24: 16-17.
Аннинский Л. Павел Власов из Флоренции // Советский экран. 1972. 7: 16.
Аннинский Л. Почерневший тюльпан // Советский экран. 1970. 14: 15.
Анощенко Н. Биография кино // Кино и жизнь. 1930. 1: 16.
Анощенко Н. Техническая помощь заграницы нашему кино // Кино и жизнь. 1930. 9: 14.

- Антитрагедия Мэрилин Монро // Советский экран. 1971. 17.
- Антониони М. Снимать фильм – это жить // Советский экран. 1986. 1: 20-21.
- Антонов О. Иоланда де Люар: Надо иметь большое мужество... // Советский экран. 1972. 19: 14.
- Антонов Р. Джек Николсон // Советский экран. 1977. 5.
- Ардов В. Развесистая клюква и развесистый ковбой // Советский экран. 1926. 21: 8-9.
- Арнштам Л. Венеция-61 // Советский экран. 1961. 18.
- Аронсон О. Метакрино. М., 2003.
- Асаркан А. Прямо в глаза жизни // Советский экран. 1973. 19.
- Асаркан А. Умберто Д // Советский экран. 1965. 19: 16.
- Асеев Н. Джемс Крюзе – лучший режиссер Америки // Советский экран. 1925. 30: 4.
- Асенин С. Верные революции // Советский экран. 1971. 21: 17.
- Асенин С. Подсказано временем. Карловы Вары-72 // Советский экран. 1972. 21: 16-17.
- Астафова. Переписка Мери с публикой // Советский экран. 1925. 31: 14.
- Атташева П. «Нищенский ряд» Голливуда // Советский экран. 1927. 38: 13.
- Атташева П. S.O.S. из Голливуда // Советский экран. 1929. 16: 14.
- Атташева П. Гамлет от комедии // Советский экран. 1925. 36: 16.
- Атташева П. Говорящая вакханалия // Советский экран. 1928. 32: 6.
- Атташева П. Капризы кинозвезд // Советский экран. 1925. 37: 13-14.
- Атташева П. Мурнау // Советский экран. 1926. 40: 14.
- Атташева П. Новые тараканы бега // Советский экран. 1927. 16: 4.
- Атташева П. Режим экономии по-американски // Советский экран. 1927. 34: 13.
- Атташева П. Списки заполнены // Советский экран. 1925. 32: 10-11.
- Атташева П. Фортеллисты и Гарольд Ллойд // Советский экран. 1925. 34: 14.
- Атташева П. Чем живет Америка? // Советский экран. 1928. 41: 10.
- Атташева П. Э. Дюпон // Советский экран. 1927. 32: 13).
- Атташева П. Эрик Штрогейм // Советский экран. 1926. 33: 14.
- Бабенко Е. Моника Витти: Влюблена в свою профессию // Советский экран. 1986. 14: 23.
- Бабиченко Д. Аннеси-60 // Советский экран. 1960. 21: 10-11.
- Балаш Б. Дух фильма. М., 1935.
- Барабанова М. Дастин Хоффман – «нетипичный американец» // Советский экран. 1971. 21: 17.
- Баскаков В. Смотр мирового киноискусства // Советский экран. 1973. 9: 2.
- Басманов Н. Стефания Сандрелли // Советский экран. 1976. 20.
- Бауман Е. Во славу духа человеческого // Советский экран. 1985. 18: 16-17.
- Бауман Е. С верой в человека, с верой в будущее // Советский экран. 1983. 18: 1-2.
- Бауман Е. С позиций гуманизма // Советский экран. 1979. 20: 5-7.
- Бахтин М. Собрание сочинений. М., 1996.
- Бачелис Т. Вопросительный знак // Советский экран. 1967. 11.
- Бачелис Т. Движение к абсурду // Советский экран. 1978. 2: 4.
- Бачелис Т. Кино по-итальянски // Советский экран. 1966. 8: 16-17, 20.
- Бачелис Т. Куда плывет «Глория «Н»? // Советский экран. 1987. 11: 6-8.
- Бачелис Т. Марчелло Мastroяни // Советский экран. 1964. 16: 16-17.
- Бачелис Т. Судьи перед судом // Советский экран. 1966. № 2: 16-17.
- Бачелис Т. Феллини продолжается // Советский экран. 1988. 20: 18-19.
- Беленький И. Фернадо Рей // Советский экран. 1976. 14: 17.
- Белов Ф. Как приобретаются зарубежные фильмы // Советский экран. 1972. 5: 17.
- Белова Т. и др. Два часа с Чаплиным // Советский экран. 1961. 21: 18-19.
- Беляева Т. Дон Кихот из Ирландии // Советский экран. 1976. 5: 16-17.
- Березницкий Я. Место под солнцем // Советский экран. 1975. 23: 16-17.
- Березницкий Я. Освобождение Хозе Долореса // Советский экран. 1971. № 20. С. 6-7.
- Березницкий Я. Полтора часа удовольствия // Советский экран. 1975. 11: 4-5.
- Берлинские письма // Советский экран. 1927. 27: 4.
- Бернадский Р. Метаморфозы и действительность // Советский экран. 1978. 5: 16-17.
- Бернадский Р. Самый ценный приз // Советский экран. 1978. 21: 16-17.
- Бернардо Бертолуччи: Диалектика жизни // Советский экран. 1977. 19.
- Библер В. От наукоучения – к логике культуры: два философских введения в двадцать первый век. М., 1990.
- Бирюков А. Тайна брентвудского особняка // Советский экран. 1982. 23: 17.
- Блейман М. «Пока не требует поэта...» // Советский экран. 1966. 18: 17-18.
- Блейман М. Искусство на каникулах // Советский экран. 1960. 14: 14-15.
- Блейман М. Как важно быть несерьезным // Советский экран. 1967. № 24.
- Бобиков А. Стенли Крамер: В поисках правды о человеке // Советский экран. 1973. 13.
- Боброва О. Маэстро Федерико // Советский экран. 1983. 3: 17-18.
- Боброва О. Фонтанара: что делать? // Советский экран. 1983. 20: 8-9.
- Богатырева Е.А. Журнал «Советский экран» в юбилейном 1927 году // Художественная культура. 2017. 4(22): 4.
- Богатырева Е.А. Кинообраз «а-ля рюс»: из истории восприятия по обе стороны границы // Международный журнал исследований культуры. 2013. 4(13).
- Богемский Г. ...И романтический Антонио // Советский экран. 1983. 13: 16-17.
- Богемский Г. «Амаркорд» // Советский экран. 1974. 19: 14.
- Богемский Г. «Вестерн-спагетти» плюс комедия // Советский экран. 1979. 2: 12-13.

- Богемский Г. «Сделано в Италии» // Советский экран. 1971. 6: 13-14.
- Богемский Г. Адриано Челентано // Советский экран. 1979. 7: 18.
- Богемский Г. Встречи с комиссаром Каттани // Советский экран. 1987. 2: 20-21.
- Богемский Г. Детектив в Риме // Советский экран. 1975. 22: 17.
- Богемский Г. Итальянские портреты // Советский экран. 1974. 22: 16-17.
- Богемский Г. Микеланджело Антониони // Советский экран. 1981. 19: 17.
- Богемский Г. Нашествие миражей // Советский экран. 1980. 22: 4-5.
- Богемский Г. Необычная судьба Гавино Ледды // Советский экран. 1980. 11: 4-5.
- Богемский Г. Орнелла Мути // Советский экран. 1990. 1: 16-18.
- Богемский Г. Палатка на площади. Рабочий класс на экране Италии // Советский экран. 1973. 9: 14-15.
- Богемский Г. Репетиция шедевра // Советский экран. 1985. 21: 20-21.
- Богемский Г. Саморазоблачение «сильного человека» // Советский экран. 1971. 23: 16-17.
- Богемский Г. Слезы и улыбка Джульетты Мазины // Советский экран. 1986. 23: 20-21.
- Богемский Г. Стефания Сандрелли // Советский экран. 1979. 22: 16-17.
- Богемский Г. Так ли прост «Серафино»? // Советский экран. 1972. 11: 14-15.
- Богемский Г. Увидено в жизни // Советский экран. 1966. 8: 18.
- Богемский Г. Удивительный Нино Манфреди // Советский экран. 1983. 19: 19-20.
- Богемский Г. Ужасы по-итальянски // Советский экран. 1973. 18: 18.
- Богемский Г. Франко Неро: от «звезды» – к борцу // Советский экран. 1974. 2: 14-15.
- Богемский Г. Чезаре Дзаваттини // Советский экран. 1972. 6: 14-15.
- Богемский Г. Чезаре Дзавиттини // Советский экран. 1979. 20: 19-20.
- Богемский Г. Челентано в Москве // Советский экран. 1987. 16: 12-13, 15.
- Боголепова Д. Мелодии Нино Рота // Советский экран. 1982. 8: 18.
- Боголепова Д. Орнелла Мути // Советский экран. 1981. 6: 18-19.
- Боголепова Д. Элеонора Джорджи // Советский экран. 1984. 7: 18.
- Богомолов Ю. «Даллас»: первые впечатления // Экран. 1991. 13: 23.
- Богомолов Ю. «Задумчивость – его подруга...» // Советский экран. 1972. 4: 15.
- Богомолов Ю. Большая игра с участием рабыни Изауры, гувернантки Джен и писателя Степанова // Советский экран. 1989. 5: 7.
- Богомолов Ю. Дельфин-сапиенс // Советский экран. 1976. 6.
- Богомолов Ю. Мистер мужчина // Советский экран. 1975. 6: 3-4.
- Богомолов Ю. О, Феллини! О, Гостелерадио! // Советский экран. 1990. 6: 30.
- Богомолов Ю. Осиротели?! // Советский экран. 1989. 17: 10.
- Богомолов Ю. Почти как в автомате // Советский экран. 1973. 4.
- Богомолов Ю. Пришествие со второй попытки // Экран. 1991. 18: 29.
- Божович В. Витторио Де Сика // Советский экран. 1967. 3.
- Божович В. Долгая ночь 1943 года // Советский экран. 1962. 16.
- Божович В. Жан Габен // Советский экран. 1966. 18: 18-19.
- Божович В. И это всё золото французского кино // Советский экран. 1962. 3: 18-20.
- Божович В. Ив Буассе обвиняет... // Советский экран. 1979. 5: 18.
- Божович В. Куда ведет дорога? // Советский экран. 1967. 8: 14-15.
- Божович В. Мир Рене Клера // Советский экран. 1981. 15: 18.
- Божович В. Новые приключения высокого блондина // Советский экран. 1976. 22: 4.
- Божович В. О Времена! О нравы!.. // Советский экран. 1977. 15: 5.
- Божович В. Первыми погибают дети... // Советский экран. 1960. 20: 12-13.
- Божович В. Против «непокорных» // Советский экран. 1960. 23: 17.
- Божович В. Угасание чувств // Советский экран. 1966. 19: 17-18.
- Божович В. Улыбка свободы // Экран. 1991. 18: 10-11.
- Божович В. Уроки Франсуа Трюффо // Советский экран. 1986. 16: 10.
- Болезни роста. Кто под статьей ходит? // Советский экран. 1988. 10: 16-17.
- Болтынский Г. Какие уроки нам дает заграничная кинохроника // Советский экран. 1926. 15: 6.
- Бондарчук С. США, Мексика, Италия... // Советский экран. 1960. 11. 12: 2-3. 13. 14. 15: 3-4, 18.
- Борев В., Морозов А. Суд да дело // Советский экран. 1989. 6: 22-23.
- Борисов Е. Кинопарад монархистов // Советский экран. 1926. 51-52: 3.
- Борисов М. Крест железный – крест березовый // Советский экран. 1977. 12:
- Босенко В. Попурри на русские темы // Экран. 1991. 18: 6-7.
- Бочаров Ю. Два полюса: коммерция и политика // Советский экран. 1972. 12: 15.
- Брагин А. Неунывающая четверка // Советский экран. 1986. 12: 21.
- Брагинский А. Америка глазами француза // Советский экран. 1961. 24.
- Брагинский А. Виктор Лану // Советский экран. 1982. 5: 18.
- Брагинский А. Встреча через 20 лет // Советский экран. 1990. 13: 14.
- Брагинский А. Дорогостоящая шутка Жерара Депардье // Экран. 1991. 13: 30.
- Брагинский А. Жан-Поль Бельмондо // Советский экран. 1979. 8: 16-17.
- Брагинский А. Жерар Депардье // Советский экран. 1981. 20: 17.
- Брагинский А. История «Маленького солдата» // Советский экран. 1960. 23: 17.
- Брагинский А. Лино Вентура // Советский экран. 1986. 2: 20-21.
- Брагинский А. Обманщики // Советский экран. 1959. 5: 16.
- Брагинский А. Памяти Лино Вентуры // Советский экран. 1987. 24: 18.
- Брагинский А. Парижские заметки // Советский экран. 1989. 4: 30-31.
- Брагинский А. Покушение. Кто жертва? // Советский экран. 1973. 9: 13.

- Брагинский А. Рене Клер // Советский экран. 1962. 20: 16-17.
 Брагинский А. Русское имя // Советский экран. 1987. 19: 20.
 Брагинский А. Сочетание талантов // Советский экран. 1979. 16: 16-17.
 Брагинский А. У стен Мопалаги // Экран. 1991. 18: 13.
 Брагинский А. Фанни Ардан // Советский экран. 1987. 12: 18.
 Брагинский А. Филипп Нуаре // Советский экран. 1987. 12: 18-19.
 Браницкий Н. Карьера Роберта Пенфольда // Советский экран. 1929. 30: 8.
 Буденный А. «Сто дней Палермо» // Советский экран. 1984. 4: 19.
 Будущее Америки // Советский экран. 1969. 1.
 Бульба против Бульбы // Советский экран. 1962. 8: 18.
 Быт в заграничных фильмах // Советский экран. 1925. 5: 3.
 Быт экрана. Очередь к славе // Советский экран. 1925. 6: 5.
 В АРК'е: Дискуссия о кинокритике // Кино. 1928. 9(233): 2. 28.02.1928.
 В кого стреляла Катарина Блюм // Советский экран. 1976. 15: 16-17.
 В первый раз. Заметки из истории кино // Советский экран. 1957. 9: 21.
 Вайсфельд И. «...Другая форма юности». О встрече с Чезаре Дзаваттини // Советский экран. 1986. 7:
 20-21.
 Вайсфельд И. Пора сказать «Довольно!» // Советский экран. 1973. 14: 2-3.
 Валагин А. Как это было // Советский экран. 1986. 12: 10-11.
 Валентинова П. Марина Влади // Советский экран. 1959. 2: 11.
 Варшавский Я. Колдунья // Советский экран. 1959. 2: 10-11.
 Варшавский Я. На экранах Мадрида // Советский экран. 1969. 23: 14-15.
 Варшавский Я. Последовательность // Советский экран. 1973. 19: 3.
 Василец В. Насилие, секс, обман... // Советский экран. 1972. 16: 18.
 Васильева Н. И все-таки вертится // Советский экран. 1970. 21: 15.
 Васин А. Фальшивки // Советский экран. 1985. 8: 18-19.
 Великие годы немого кино: 1918-1930 // Советский экран. 1965. 16: 18-19.
 Венедиктов А. Кино в Испании // Советский экран. 1926. 46: 14.
 Веракса Л. Комментарий к афише // Советский экран. 1986. 16: 3.
 Вермер А. Майн кампф. Кровавые годы жизни Адольфа Гитлера // Советский экран. 1961. 7.
 Вертинский А. В Голливуде // Экран. 1991. 8: 30.
 Веселый и грустный Гофман // Советский экран. 1973. 11: 16.
 Весенберг К. Киногод страны фиордов // Советский экран. 1969. 23: 12.
 Ветрова Т. «Не памятник, не каменное изваяние...» // Советский экран. 1981. 18: 18.
 Ветрова Т. Испанцы на Арбате // Экран. 1991. 17: 26.
 Ветрова Т. Луис Бунюэль // Советский экран. 1980. 1: 16-17.
 Взвод. Фильм, который потряс Америку // Советский экран. 1987. 12: 20-21.
 Викторова Е. «Считаю себя реалистом» // Советский экран. 1982. 16: 17-18.
 Викторова Е. Возвращение Истевене // Советский экран. 1981. 20: 4.
 Викторова Е. Трудные победы Волонте // Советский экран. 1979. 6: 16-17.
 Викторова Е. Ядовитые корни // Советский экран. 1980. 8.
 Вилесов А. Банковский билет в миллион фунтов стерлингов // Советский экран. 1960. 18: 7-8.
 Вихляев Н. Жан Древилль: Устранить угрозу войны // Советский экран. 1986. 3: 20.
 Владимиров А. Мишель Пфайфер // Советский экран. 1990. 16: 16-17.
 Владимиров Б. Бабетта идет на войну // Советский экран. 1960. 17.
 Владимиров Б. Жервеза // Советский экран. 1961. 6.
 Владимирова Е. Грабители поневоле // Советский экран. 1983. 14: 14-15.
 Владимирский Ю. 12 джемперов и пара лыж // Советский экран. 1960. 15: 15.
 Влюбленные с револьверами // Советский экран. 1968. 12.
 Война и мир // Советский экран. 1959. 17.
 Волченко Н. Путь к соседу. Оберхаузен-72 // Советский экран. 1972. 16: 17.
 Воронова Е. Восприятие кинематографических образов отцов и моделей отцовства в 1950–60-х гг. (по материалам журнала «советский экран») // Конструируя «советское»? Политическое сознание, повседневные практики, новые идентичности. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2019: 14-20.
 Встречи в Голливуде // Советский экран. 1970. 1
 Вчера, сегодня, завтра Коста Гавраса // Советский экран. 1967. 16.
 Вчитываясь в письма // Советский экран. 1974. 7: 8-9.
 Вымирающее киноплемя // Советский экран. 1925. 18: 11.
 Вэн С. Генри Кинг // Советский экран. 1927. 18: 13.
 Вястрик В. Берлинале-77 // Советский экран. 1977. 22: 19.
 Вяткин А. Бондиана // Советский экран. 1990. 4: 30-31.
 Вяткин А. Буйство духов на улице Вязов // Советский экран. 1990. 14: 30-31.
 Вяткин А. В мире звездных войн // Советский экран. 1990. 5: 28-29.
 Вяткин А. Стивен Кинг – король ужасов // Советский экран. 1990. 12: 28-29.
 Гаков В. С детства – на всю жизнь // Советский экран. 1984. 10: 18-19.
 Галанов Б. Большой вальс в старой доброй Вене // Экран. 1991. 18: 14-15.
 Галанов Б. В Голландии // Советский экран. 1961. 18.
 Галанов Б. Греция без мрамора // Советский экран. 1964. 7: 17.
 Галанов Б. Когда в Канне дул мистраль // Экран. 1991. 16: 27.
 Галанов Б. На экранах идет спор // Советский экран. 1963. 14: 16-17.

- Галанов Б. Фильмы надежды // Советский экран. 1969. 17.
 Галин А. Альберто Сорди: в Москве как дома // Советский экран. 1985. 10: 20-22.
 Гаров Н. Американское кино // Советский экран. 1929. 25: 10-11.
 Гаров Н. Европа и мы // Советский экран. 1929. 34: 6.
 Гастев А. Фильмы «текущего репертуара» // Советский экран. 1961. 18.
 Гейдеко В. Шекспир по-итальянски // Советский экран. 1972. 13: 15.
 Гейко Ю. Зачем пришла к нам Анжелика. Полемиические заметки о кино // Комсомольская правда. 16.11.1985.
 Гербер А. «Испытание свободой». Хуан-Антонио Бардем // Советский экран 1978. 2: 16-17.
 Гербер А. А помните, на семнадцатом?.. // Эcran. 1991. 14: 2-3.
 Гербер А. Мы – ваши дети // Советский экран. 1975. 19: 16-17.
 Гербер П., Климов В. К детям – на исповедь // Советский экран. 1987. 18: 14.
 Герберт Бренон // Советский экран. 1926. 42: 13.
 Гervинус. За рубежом // Советский экран. 1929. 15: 15. 28: 11.
 Гervинус. Княжна и ревизор из У.П.Г. на нашей границе (из новинок германского кино) // Советский экран. 1928. 44: 14.
 Гervинус. Крутят «Асфальт» // Советский экран. 1929. 39: 13.
 Гervинус. Письма из Прибалтики // Советский экран. 1929. 17: 14. 20: 15.
 Гervинус. Письма из-за рубежа // Советский экран. 1928. 52: 13.
 Гervинус. Письма из-за рубежа // Советский экран. 1929. 2: 14. 3: 14. 22: 12.
 Гervинус. Сегодняшний день радио-кино // Советский экран. 1929. 33: 12.
 Гervинус. Три фильма // Советский экран. 1928. 46: 14.
 Гervинус. Чем занимаются в Голливуде // Советский экран. 1929. 29: 13.
 Гердт З. Путные мысли // Советский экран. 1990. 13: 14-15.
 Гехт С. Последний человек и три эпохи // Советский экран. 1926. 19: 5.
 Глазков А. Эта непокорная Джессика // Советский экран. 1983. 18: 9.
 Глебов С. Голливуд // Советский экран. 1928. 15: 7.
 Говорят участники фестиваля // Советский экран. 1959. 18: 2-8.
 Говорящая картина // Советский экран. 1926. 38: 14.
 Голливуд – сердце мирового кино // Советский экран. 1926. 41: 14.
 Голливуд // Советский экран. 1925. 20: 11.
 Головня В., Щербаков Е. Лейпциг-73 // Советский экран. 1973. 5.
 Головской В. Адресовано всем // Советский экран. 1979. 16: 14-15.
 Головской В. Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х. М.: Материк, 2004. 388 с.
 Голубев А. Не оставлять одних // Советский экран. 1975. 18: 18-19.
 Гончарова А. Бизнес крови и грязи // Советский экран. 1962. 16.
 Гончарова А. Вчера и завтра Софии Лорен // Советский экран. 1968. 3: 15.
 Гончарова А. Последняя роль Спенсера Трэси // Советский экран. 1968. 10.
 Горячев О. От порнухи до программы «Время» крутят в московских видеосалонах // Эcran. 1991. 12: 26-27.
 Графов Э. «Где секс? Не вижу секса!» // Советская культура. 16.01.1988.
 Громов Е. Про Берлин // Советский экран. 1973. 6.
 Громов Е. Поиск истины // Советский экран. 1985. 14: 20-22.
 Громов Е. Стоит ли смотреть «Тарзана»? // Советский экран. 1975. 22: 19.
 Громов Е. Что впереди? // Советский экран. 1972. 11: 16-17.
 Гроссман А. Датская фильма // Советский экран. 1925. № 24: 11.
 Гуль Р. «Классическая фильма» // Советский экран. 1925. 28: 13.
 Гуль Р. Американские бурлачки // Советский экран. 1927. 1: 4.
 Гуль Р. Берлинское кино-лето // Советский экран. 1925. 18: 12.
 Гуль Р. В кино-районах Берлина // Советский экран. 1925. 15: 13.
 Гуль Р. Немецкий экран // Советский экран. 1926. 46: 10.
 Гуль Р. О Капитолии, «Тыще метров кринолина» и Чарли Чаплине // Советский экран. 1926. 22: 7.
 Гуль Р. По кино Берлина // Советский экран. 1925. 11: 15.
 Гуль Р. Фильма с выстрелами // Советский экран. 1926. 23: 6.
 Гульченко В. Обычные игры // Советский экран. 1978. 11: 4-5.
 Гуляницкая Г. Жерар Филипп // Советский экран. 1961. 24. Позитив.
 Гурков А. Клаус-Мария Брандауэр: до и после «Мефисто» // Советский экран. 1987. 13: 23-24.
 Давид Гриффит // Советский экран. 1926. 24: 13.
 Два мира // Советский экран. 1925. 5: 4.
 Два часа с Марчелло Мastroяни // Советский экран. 1969. 4.
 Де Сантис Дж. Отрывки из дневника // Советский экран. 1985. 18: 18-19.
 Девушка в черном // Советский экран. 1958. 19: 12.
 Дело кино-теа-печати // Рабис. 1929. 13: 11. 26.03.1929.
 Дельцы из «Театнопечати» // Красная газета. 1929. 67: 4. 15.03.1929.
 Дементьев А. «Одиночка» и мы // Советский экран. 1989. 11: 28.
 Дементьев А. Дай дефицит! // Советский экран. 1989. 14: 3-6.
 Деми Ю. Об Абеле Гансе // Советский экран. 1926. 51-52: 13.
 Демин В. № 475. Признание члена жюри // Советский экран. 1987. 17: 20-21.
 Демин В. В наш огород // Эcran. 1991. 3: 22.
 Демин В. Вы сказали: прощай? // Эcran. 1991. 6: 4.

- Демин В. Грешное противоядие // Экран. 1991. 18: 2-3.
 Демин В. История – политика – современность // Советский экран. 1973. 18: 4.
 Демин В. Итак, вздорожание. Объяснимся // Советский экран. 1990. 16: 3.
 Демин В. Левая, правая где сторона? // Советский экран. 1965. 7: 19-20.
 Демин В. Персонаж – время // Советский экран. 1975. 17: 8-9.
 Демин В. Приглашение к танцу // Советский экран. 1972. 1: 19.
 Демин В. Только откровенно! // Экран. 1991. 14: 14.
 Демин В. Трудно быть мамонтом // Советский экран. 1975. 12: 16-17.
 Демин В. Уклоняясь от серьезного разговора. Как ориентирует кинозрителей журнал «Советский экран» // Советская культура. 15.07.1986. С. 5.
 Демин В. Уроки «Мгновений» // Советский экран. 1973. 24: 4-5.
 Демин В. Хлеб, любовь и слезы // Советский экран. 1976. 16: 4-5.
 Демин В. Фильм без интриги. М., 1966.
 Демин В. (под псевдонимом Понарин Т.). Новые знакомые // Советский экран. 1973. 20.
 День боевого интернационализма // Советский экран. 1929. 30: 3.
 Джордж Чакирис // Советский экран. 1966. 9: 21.
 Джорджия Молл // Советский экран. 1966. № 8: 20.
 Джузеппе Де Сантис: Боль моего сердца // Советский экран. 1980. 3.
 Джулиано Монтальдо: против нетерпимости // Советский экран. 1971. 21.
 Дитте – дитя человеческое // Советский экран. 1957. 17: 6.
 Дмитриев В. 27 лет назад // Советский экран. 1990. 3: 29-30.
 Дмитриев В. Американское кино по-советски // Советский экран. 1990. 12: 26.
 Дмитриев В. Возвращение блудного сына // Советский экран. 1975. 18: 4-5.
 Дмитриев В. Встреча с вестерном // Советский экран. 1974. 18: 5-6.
 Дмитриев В. Выбор пути // Советский экран. 1981. 18: 16-17.
 Дмитриев В. Ключ к прозе Агаты Кристи // Советский экран. 1978. 19: 5.
 Дмитриев В. Люди против // Советский экран. 1984. 8: 10-11.
 Дмитриев В. Невостребованная душа // Советский экран. 1989. 2: 28-29.
 Дмитриев В. Необходима надежда // Советский экран. 1983. 6: 8-9.
 Дмитриев В. От шопота до крика // Советский экран. 1988. 9: 20-21.
 Дмитриев В. По поводу «Анжелики» // Советский экран. 1987. 9: 16-17.
 Дмитриев В. Поговорим об эротике // Советский экран. 1987. 23: 20-21.
 Дмитриев В. Поиски и надежды Алена Рене // Советский экран. 1984. 6: 20.
 Дмитриев В. Право на ушедшее время // Советский экран. 1986. 2: 10.
 Дмитриев В. Простые истины Джона Форда // Советский экран. 1975. 7: 5.
 Дмитриев В. Расплата // Советский экран. 1981. 22: 5.
 Дмитриев В. Режиссеры устали // Советский экран. 1989. 14: 10-11.
 Дмитриев В. Слово о Лукино Висконти // Советский экран. 1987. 20: 21.
 Дмитриев В. Экологическая вендетта // Советский экран. 1982. 14: 8-9.
 Дмитриев В., Михалкович В. Детектив ищет героя // Советский экран. 1964. 11: 18-19.
 Дмитриев Г. Сила сыновей любви // Советский экран. 1960. 2: 15.
 Доброхотов Ю. Какие американские комедии мы увидим. «Римские каникулы» // Советский экран. 1958. 23.
 Долинский М., Черток С. Джузеппе Де Сантис: Мой фильм служит человеческой солидарности // Советский экран. 1965. 4: 14-15.
 Долинский М., Черток С. Житель замка Орли // Советский экран. 1965. 10: 18-19.
 Долинский М., Черток С. Луи де Фюнес // Советский экран. 1966. 23.
 Долинский М., Черток С. Марио Ланца // Советский экран. 1965. 7: 17.
 Долинский М., Черток С. Наш корреспондент в гостях у Анны Маньяни // Советский экран. 1966. 21: 9-10.
 Долинский М., Черток С. Одиль Версуа – Татьяна Владимировна // Советский экран. 1965. 19: 16-17.
 Долинский М., Черток С. Пьеро из деревни Бурвиль // Советский экран. 1967. 17.
 Долинский М., Черток С. Солдат, сложивший оружие // Советский экран. 1964. 14: 18-19.
 Долинский М., Черток С. Стихотворение в музыке // Советский экран. 1966. 11: 12-13.
 Долматовская Г. В зале ожидания. Что происходит во французском кино? // Советский экран. 1972. 12: 14.
 Долматовская Г. Два фильма Клода Лелюша // Советский экран. 1969. 7: 14-15.
 Долматовская Г. Контуры портрета // Советский экран. 1981. 17: 16.
 Долматовская Г. На полпути к коммерции // Советский экран. 1973. 21: 12-13.
 Долматовская Г. Сложно и просто как в жизни // Советский экран. 1975. 8: 18-19.
 Долой! // Советский экран. 1928. 26: 3.
 Дорошевич А. Победитель не получает ничего // Советский экран. 1970. 23.
 Дорошевич А. Пол Ньюмен // Советский экран. 1984. 5: 18-19.
 Дорошевич А. Верность чувств // Советский экран. 1973. 3.
 Дорошевич А. Ковбои в патрульных машинах // Советский экран. 1975. 2: 5.
 Дорошевич А. Несентиментальное путешествие // Советский экран. 1976. 3.
 Дорошевич А. Эхо Марабарских пещер // Советский экран. 1987. 2: 10-11.
 Дроздова М. Мэрил Стрип // Советский экран. 1990. 15: 20-21.
 Дроздова М. Рассказчик на два этажа // Советский экран. 1990. 18: 29.
 Дубенский Б. Швейцария вблизи и без прикрас // Советский экран. 1974. 17: 17.

- Дуглас Фербенкс // Советский экран. 1925. 2: 12.
- Дуларидзе Л. В центре Европы // Советский экран. 1974. 4: 18-19.
- Дуларидзе Л. Неужели это всерьёз? // Советский экран. 1972. 16: 19.
- Дуларидзе Л. Прекрасная леди Голливуда // Советский экран. 1975. 15: 16-17.
- Дуларидзе Л. Цена правосудия // Советский экран. 1974. 12: 4.
- Дуларидзе Т. Если без пижонства // Экран. 1991. 14: 5.
- Думов А. Что смотрит Свен Свенсон? // Советский экран. 1972. 5: 12-13.
- Дунаев В. Страшнее фантазии // Советский экран. 1983. 2: 17.
- Егоров А. Сто свидетельств о нашем мире // Советский экран. 1973. 18.
- Ермаш Ф. Кино в борьбе за идеалы коммунизма // Советский экран. 1979. 20: 1-3.
- Ерофеев В. Письма из Берлина. Новые тонфильмы // Советский экран. 1929. 30: 11.
- Ерофеев В. По берлинским экранам // Советский экран. 1925. 39: 12-13.
- Ерохин А. Детки в клетке // Советский экран. 1987. 23: 3.
- Есина В. Обвиняется расизм // Советский экран. 1985. 18: 10-11.
- Если парни всего мира... // Советский экран. 1957. 5: 7.
- Жан Ренуар: «Моя жизнь и мои фильмы» // Советский экран. 1975. 24: 19.
- Жан Рошфор // Советский экран. 1976. 20.
- Жежеленко М. Род Стайгер: на переломе судеб // Советский экран. 1973. 1: 14-15.
- Жемчужный В. Как показывать заграничные картины? // Советский экран. 1928. 26: 5.
- Женщины-вампиры // Советский экран. 1925. 6: 12.
- Жерар Депардьё – актер, боящийся рутины // Советский экран. 1988. 11: 22, 24.
- Жидкова Н.Г. Московский международный кинофестиваль на страницах журнала «Советский экран» (1959—1969 гг.): гендерный анализ // Женщина в российском обществе. 2014. 2: 48-60.
- Жить, чтобы жить // Советский экран. 1968. 6: 18.
- Журавлев А. Кино в Норвегии // Советский экран. 1927. 48: 13.
- Зарубежная кинохроника // Кино и жизнь. 1930. 1: 17.
- Зарубежная кинохроника // Кино и жизнь. 1930. 9: 17.
- Зархи Н. Женщина за закрытой дверью // Советский экран. 1984. 18: 10.
- Звезды встречаются в Москве // Советский экран. 1967. 13: 1-2.
- Здравствуй, IV Московский // Советский экран. 1965. 12: 2-5.
- Зеленко Н. Поэзия и проза семейного очага // Советский экран. 1974. 11: 7.
- Зильперт Б. Агитпроп буржуазии // Советский экран. 1926. 22: 5.
- Зильперт Б. Алло! Алло! Самоубийцы! // Советский экран. 1927. 20: 10.
- Зильперт Б. Военный департамент. Танцкласс... Ателье мод // Советский экран. 1926. 39: 4.
- Зильперт Б. Герои дня // Советский экран. 1928. 9: 14.
- Зильперт Б. Два полководца // Советский экран. 1926. 25: 13.
- Зильперт Б. Дьявол // Советский экран. 1928. 6: 10.
- Зильперт Б. За кулисами конгресса // Советский экран. 1926. 47: 14.
- Зильперт Б. Звери... трюки... семейные драмы... // Советский экран. 1926. 26: 6-7.
- Зильперт Б. Историческое... // Советский экран. 1926. 49: 13.
- Зильперт Б. Кино и нефть // Советский экран. 1926. 33: 5.
- Зильперт Б. Кино-фронт // Советский экран. 1928. 1: 13.
- Зильперт Б. Кризис // Советский экран. 1928. 16: 5.
- Зильперт Б. Куски жизни // Советский экран. 1926. 35: 14.
- Зильперт Б. Летний сезон за границей // Советский экран. 1926. 41: 5.
- Зильперт Б. Музыкальный номер в американском кино // Советский экран. 1926: 5.
- Зильперт Б. На подвиг // Советский экран. 1927. 24: 14.
- Зильперт Б. О, tempoга, о, toges... // Советский экран. 1927. 13: 13.
- Зильперт Б. Обезьяний мир // Советский экран. 1928. 10: 14. (Зильперт, 1928: 14).
- Зильперт Б. Под прикрытием камеры // Советский экран. 1927. 7: 6.
- Зильперт Б. Покоренное княжество // Советский экран. 1926. 36: 5.
- Зильперт Б. Приложение к речи // Советский экран. 1928. 5: 14.
- Зильперт Б. Скандал // Советский экран. 1927. 16: 14.
- Зильперт Б. Спекуляция на голоде // Советский экран. 1928. 8: 14.
- Зильперт Б. Тысяча статистов // Советский экран. 1928. 13: 10.
- Зильперт Б. Фашизация кино // Советский экран. 1926. 29: 13.
- Знакомьтесь: сестры Поляковы // Советский экран. 1966. 10: 18-19.
- Золотаревская Ф. Пять взглядов на Норвегию // Советский экран. 1977. 14: 18-19.
- Зоркая Н. Смерть в Риме // Советский экран. 1978. 9: 4-5.
- Зоркая Н. Убийство на сицилийском шоссе // Советский экран. 1969. 22.
- Зоркая Н. Фиаско Марии Браун // Советский экран. 1983. 24: 8-9.
- Зоркий А. Без тебя мой дом пуст // Советский экран. 1989. 6: 28-29.
- Зоркий А. Бунт на коленях // Советский экран. 1960. 13.
- Зоркий А. Видеоазвр в левитановском плесе // Экран. 1991. 1: 18-19.
- Зоркий А. Как летит шар // Советский экран. 1988. 22: 20-21.
- Зоркий А. Киноузоры на грампластинке // Советский экран. 1970. 11: 13.
- Зоркий А. На радугах фестиваля // Советский экран. 1967. 17: 1-2, 9.
- Зоркий А. На экране бегали фигуры... // Экран. 1991. 18: 19.
- Зоркий А. Сказка о гектаре неба // Советский экран. 1962. 4: 20.
- И все-таки смешно! // Советский экран. 1968. 13.

- Иванов В. Охотник или жертва? // Советский экран. 1984. 6: 9.
- Иванов В. Происки «вечно вчерашних» // Советский экран. 1985. 7: 20-21.
- Иванов В. Профессия: телерепотер // Советский экран. 1985. 2: 10.
- Иванов В. Развенчивая мифы // Советский экран. 1981. 16: 18.
- Иванова В. Бездны комфортного мира // Советский экран. 1975. 22: 16-17.
- Иванова В. Воздушные шары над Тосканой // Советский экран. 1983. 1: 9.
- Иванова В. Искусство или покер? // Советский экран. 1972. 22: 14-15.
- Иванова В. Стефания Сандрелли // Советский экран. 1967. 6: 14.
- Иванова В. Это беспокойное «тихое поколение» // Советский экран. 1985. 14: 22.
- Иванова Т. Оптимист Пэт Конрой // Советский экран. 1976. 14: 8-9.
- Иванова Ю. Мы любим детектив // Советский экран. 1989. 15: 29.
- Игнатов А. Муза Рене Клемана // Советский экран. 1983. 18: 18-19.
- Игра Дугласа Фербенкса // Советский экран. 1925. 18: 10.
- Изабель Юппер – новая Грета Гарбо? // Советский экран. 1988. 11: 22, 24.
- Издательство «Теакинопечать» торгует идеологией // Известия. 1929. 41: 4. 19.02.1929.
- Ильинская О. Без семьи // Советский экран. 1959. 8: 11.
- Инбер В. Три встречи с Чарли Чаплиным // Советский экран. 1926. 7: 14.
- Иностранная кинохроника // Советский экран. 1925. 18: 7.
- Инсургентка // Советский экран. 1925. 15: 12.
- Иринин. «Последний человек» // Советский экран. 1925. 2: 10.
- Итальянская фильма // Советский экран. 1925. 2: 8.
- Их быт // Советский экран. 1925. 4: 7.
- Йорис Ивенс // Кино и жизнь. 1930. 5: 21.
- К нашим читателям // Советский экран. 1986. 18: 3.
- К спору о фильме... // Советский экран. 1966. № 2: 5.
- Как вооружают кинематографию против СССР // Советский экран. 1929. 8: 14.
- Как делаются фильмы в Германии // Кино и жизнь. 1930. 2: 19.
- Калгатина Л. Семь дней в старинном городе новой Германии // Советский экран. 1990. 5: 26-27.
- Канн, 63 // Советский экран. 1963. 13.
- Капралов Г. Венеция-72 // Советский экран. 1972. 24: 15-16.
- Капралов Г. Горы и фильмы. Заметки о XV Локарнском кинофестивале // Советский экран. 1962. 20: 15, 20.
- Капралов Г. Откуда у коты сапоги? // Советский экран. 1990. 16: 26.
- Караганов А. Вместе с партией, вместе с народом // Советский экран. 1968. 15: 2-3.
- Караганов А. Задача самая важная // Советский экран. 1982. 6: 1.
- Караганов А. На XVII Каннском // Советский экран. 1964. 13: 18-19.
- Караганов А. Экран – поле и оружие борьбы // Советский экран. 1983. 21: 1.
- Караколова Е. Мадонна от «Ланкома» // Экран. 1991. 17: 20-21.
- Карасева Е. Ожидание новых встреч // Советский экран. 1984. 16: 20-21.
- Каринская Л. Вблизи от искусства // Советский экран. 1966. 9: 19.
- Каринская Л. Любовь и смерть // Советский экран. 1967. 18: 13.
- Каринская Л. Рассвет в душевной ночи // Советский экран. 1968. № 15: 12.
- Карлов А. Цельность и простота // Советский экран. 1975. 2: 14-15.
- Карцева Е. Антони Перкинс // Советский экран. 1966. 15: 19.
- Карцева Е. Генри Фонда // Советский экран. 1961. 23: 16-17.
- Карцева Е. Гойя без Гойи // Советский экран. 1968. 6: 16-17.
- Карцева Е. Кинофантастика обличает // Советский экран. 1972. 8: 16-17.
- Карцева Е. Когда звезды гаснут // Советский экран. 1962. 6.
- Карцева Е. Лучшие годы его жизни // Советский экран. 1969. 23: 13, 15.
- Карцева Е. Мушкетеры с кольцами за поясом // Советский экран. 1962. 15.
- Карцева Е. По соседству с Альфавилем // Советский экран. 1966. 10: 19.
- Карцева Е. Человек, которому снятся львы // Советский экран. 1966. 9: 18-19.
- Карцева Е. Человек, который сохранил себя // Советский экран. 1970. 20: 16-17.
- Касаткина Л. Встреча в Суоми // Советский экран. 1962. 4: 20.
- Катрин Денев (Гости наших экранов) // Советский экран. 1966. 11: 13.
- Каун. Буржуазная кинопропаганда // Кино и жизнь. 1930. 18: 14-15.
- Кауфман Н. Андрэ Жид и Новак // Советский экран. 1929. 9: 4.
- Кауфман Н. Буржуазная киноцензура // Советский экран. 1929. 40: 14.
- Кауфман Н. Звуковое кино // Советский экран. 1928. 42: 12.
- Кауфман Н. Киноинтернационал католиков // Советский экран. 1929. 38: 10.
- Кауфман Н. Культурфильма на Западе // Советский экран. 1929. 21: 12.
- Кауфман Н. Лириан Гиш // Советский экран. 1927. 9: 10.
- Кауфман Н. Метро Майер Голдуин // Советский экран. 1927. 7: 8-9.
- Кауфман Н. Нанук, Моана, Чанг // Советский экран. 1928. 40: 4-5.
- Кауфман Н. Ренэ Клер // Советский экран. 1927. 16: 13.
- Кауфман Н. Улица на экране // Советский экран. 1927. 34: 14.
- Кауфман Н. Фото-киновыставка в Штутгардте // Советский экран. 1929. 16: 10.
- Кауфман Н. Что можно и что нужно брать на заграничной продукции // Советский экран. 1928. 26: 4.
- КГБ против Джеймса Бонда // Советский экран. 1990. 8: 22-23.
- Кеймах Т. Долгая жизни Аскели Коскела // Советский экран. 1974. 4: 7.

- Келли Дж. Бэтт Дэвис // Советский экран. 1960. 15: 16-17.
- Кен Хьюз: современность истории // Советский экран. 1971. 13.
- Кино и хулиганство // Советский экран. 1926. 43: 3.
- Кино-порнография // Советский экран. 1925. 20: 10.
- Киноэкран и идеологическая борьба // Советский экран. 1975. 2: 2.
- Киршон В. О кинокритике. Из стенограммы доклада на заседании Ассоциации революционной кинематографии. Февраль 1928 // На кино-посту. М.-Л.: Московский рабочий, 1928: 144-150.
- Кичин В. Кино в мире голодном и сытом // Эcran. 1991. 1: 24-25.
- Кичин В. Кино среди вулканов // Эcran. 1991. 9: 28.
- Кичин В. Ликбез для мастера // Эcran. 1991. 10: 13.
- Кичин В. Медвежий бал возле берлинского зоопарка // Эcran. 1991. 8: 25-28.
- Кичин В. МКФ: Агония? Норма? // Эcran. 1991. 14: 4.
- Кичин В. Обыкновенное чудо // Советский экран. 1977. 18: 12-13.
- Клаудия Кардинале // Советский экран. 1967. 13.
- Клаудия Кардинале // Советский экран. 1980. 21: 17-18.
- Клеопатра – в двух вариантах // Советский экран. 1962. 3: 21.
- Клод Жад // Советский экран. 1981. 18: 17.
- Коварский Н. Камень вместо хлеба // Советский экран. 1963. 4.
- Ковшов В. Игра без правил // Советский экран. 1981. 12: 4-5.
- Козинцев Г. Встречи на фестивале // Советский экран. 1959. 18: 4-5.
- Кокарев А. Из России с любовью // Советский экран. 1988. 13: 12-13.
- Кокорев А. Вести из Голливуда // Эcran. 1991. 9: 20-21. 16: 20-21.
- Кокорев И. Мифы и реальность // Советский экран. 1983. 13: 17.
- Кокорев Б. Тайное становится явным // Советский экран. 1978. 4: 12.
- Колбовский А. Царевубийца // Советский экран. 1990. 16: 14.
- Колодяжная В. Зарубежные комедии в Советском Союзе // Советский экран. 1958. 23: 12-13.
- Колодяжная В. Парижанка // Советский экран. 1959. 6: 13.
- Кольцова Е. Продавцы прошлого // Советский экран. 1928. 5: 10.
- Кольцова Е. Там и здесь // Советский экран. 1928. 12: 10-11.
- Кольцова Л. Англия на кинопайке // Советский экран. 1926. 9: 4-5.
- Кольцова Л. Зарисовки. Почему Валентино? // Советский экран. 1925. 39: 14-15.
- Кольцова Л. Золотой фонд тает // Советский экран. 1926. 48: 4-5.
- Кольцова Л. Кино в Польше // Советский экран. 1927. 41: 4-5.
- Комаров С. 12 дней во Франции // Советский экран. 1959. 23: 4-5. 1960. 4: 16-17.
- Комаров С. Неделя французских фильмов. Фильмы, о которых хочется говорить // Советский экран. 1959. 10: 12-13.
- Комов Ю. Бегство отреальности // Советский экран. 1978. 18: 7.
- Комов Ю. Гонки с тенью. М.: Детская литература, 1985.
- Комов Ю. Дети-убийцы, убийцы детей // Советский экран. 1979. 11: 18.
- Комов Ю. Запрещенные игры // Советский экран. 1978. 7: 18.
- Комов Ю. Кому служит «Парамаунт»? // Советский экран. 1979. 19: 17.
- Комов Ю. Мир призрачный и коварный // Советский экран. 1980. 3: 17.
- Комов Ю. Обезьяний марафон // Советский экран. 1977. 22: 20-21.
- Комов Ю. Эпидемия ужасов // Советский экран. 1982. 22: 18.
- Компаниченко Г. «Хороший человек нужен всегда». Беседа с Милошем Форманом // Советский экран. 1987. 18: 21-22.
- Компаниченко Г. Самый красивый профиль Голливуда // Эcran. 1991. 18: 12-13.
- Контент-анализ // Большая российская энциклопедия / гл. ред. Ю.С. Осипов. Т. 15. М, 2010: 140.
- Копелев Л. Просто о серьезном // Советский экран. 1962. 7.
- Копылова Р. «Первая» и «вторая» Лючия Бозе // Советский экран. 1972. 14: 16.
- Королевич В. Довольно Мери Пикфорд! // Советский экран. 1926. 32: 13.
- Королевич В. Женщина германской фильма // Советский экран. 1926. 35: 7.
- Королевич В. Испанская танцовщица // Советский экран. 1926. 45: 14.
- Королевич В. Пат и Паташон // Советский экран. 1926. 31: 14.
- Королевич В. Скандал в обществе // Советский экран. 1926. 39: 13.
- Короткая радость свободы // Советский экран. 1968. 8.
- Кочетов А. Голос Дина Риды // Советский экран. 1979. 1: 14-17.
- Краснов П. Бастер Китон в трех соснах // Советский экран. 1926: 7.
- Краснов П. Два полюса Венеры // Советский экран. 1926: 5.
- Краснова Г. Мария, Криста, Маргарет, Бэби и другие... // Советский экран. 1981. 20: 16.
- Краснова Г. Питер Фляйшман: «Мы должны быть на посту, начеку!» // Советский экран. 1984. 23: 18-19. (интервью).
- Краснова Г. Ханна Шигула: от Суздаля до Будапешта // Советский экран. 1988. 20: 20-21.
- Краснова Г. Шанс, которым пренебрегли // Советский экран. 1988. 15: 21.
- Крах «Тарзана» // Советский экран. 1983. 10: 17-18.
- Кремлев Г. Тринадцатый, счастливый // Советский экран. 1962. 15.
- Кречетова Р. Последствия выбора // Советский экран. 1975. 5: 6.
- Крики о помощи // Советский экран. 1929. 11: 15.
- Кроткий Э. О великом глухонемом // Советский экран. 1925. 31: 12-13.
- Крылова Н. Сидней Пуатье // Советский экран. 1960. 22: 18-19.

- Крымова Н. Женщина Нискавуори // Советский экран. 1959. 22: 12.
 Крысы // Советский экран. 1957. 17: 5.
 Крыша // Советский экран. 1958. 18: 5.
 Крючков Н. Справедливая критика // Огонек. 1968. 48: 17.
 Кто убил Мэрилин Монро? // Советский экран. 1968. 8.
 Кудрин И. Встреча с «Королевой шантеклеры» // Советский экран. 1984. 2: 19-20.
 Кудрин И. По одному сценарию // Советский экран. 1981. 15: 18.
 Кудрин И. Что идет на Гран-виа // Советский экран. 1983. 8: 18.
 Кудрявцев С. Видеокомпас // Советский экран. 1989. 4: 29. 5: 30. 6: 30. 7: 29. 8: 30. 9: 30. 11: 29. 13: 29.
 14: 30. 15: 30. 16: 31. 17: 29.
 Кудрявцев С. Зачем верить кинокритикам // Советский экран. 1989. 14: 31.
 Кудрявцев С. Так сколько же будет 2х2? // Советский экран. 1988. 7: 20-21.
 Кудрявцев С. Черный, частный, параллельный // Советский экран. 1988. 8: 22. 22: 16-17.
 Кузнецов В. Реквием необъявленной войны // Экран. 1991. 10: 11.
 Кузнецов М. Как быть, когда смешно? // Советский экран. 1962. 1.
 Кузнецов М. О войне и о мире // Советский экран. 1965. 16: 2-3.
 Кузнецов М. Смотриво // Советский экран. 1963. 19.
 Кузнецов М. Ягода сходит. Неделя французского кино // Советский экран. 1965. 10: 16-17.
 Кукаркин А. В погоне за золотым тельцом // Советский экран. 1964. 3: 18-19.
 Кукаркин А. Мифы западного кино // Советский экран. 1963. 11; 15; 19.
 Кукаркин А. Чарли Чаплин // Советский экран. 1959. 6: 12-13.
 Кукаркин А.В. Буржуазная массовая культура. Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес. М.: Политиздат, 1985.
 Кулаковская Т. Эдуардо де Филиппо: «Искусство должно помогать людям...» // Советский экран. 1962.
 11: 18.
 Кулешов А. Неистовство порно // Советский экран. 1976. 6: 18-19.
 Кулешов А. Пестрые кадры // Советский экран. 1960. 19. 20: 16-17.
 Кулешов Л. Мы и заграница // Советский экран. 1929. 9: 3.
 Кулешов Л. Очерки киноискусства // Советский экран. 1928. 24: 5.
 Кулешов Л. Собрание сочинений. М., 1987.
 Кумиры прошлого сегодня // Советский экран. 1967. 16.
 Кушниров М. Скандал? // Советский экран. 1973. 6.
 Лаврентьев С. Берег правый, берег левый // Советский экран. 1988. 13: 20.
 Лаврентьев С. Бесконечная история // Советский экран. 1987. 7: 21.
 Лаврентьев С. Гроздь гнева // Советский экран. 1987. 23: 19.
 Лаврентьев С. Дебют. Жизнь. Еще дебют // Советский экран. 1989. 8: 9-10.
 Лаврентьев С. Оазис в красной пустыне // Советский экран. 1990. 3: 27-28.
 Лаврентьев С. Прodelки в старинном духе // Советский экран. 1988. 23: 18-19.
 Лаврентьев С. Проигравший победитель // Советский экран. 1989. 8: 8, 10.
 Лагина Н. Певец и киноактер // Советский экран. 1972. 5: 14.
 Лагина Н. Послесловие к «Звукам музыки» // Советский экран. 1972. 22: 14-15.
 Лагорио А. Мери Пикфорд и Дуглас Фербенкс о «Потемкине» // Советский экран. 1926. 21: 7.
 Леа Массари // Советский экран. 1966. 9: 21.
 Левашова Ю. Мирей Дарк // Советский экран. 1975. 5: 18-19.
 Левидов М. Насчет героев: в кино и в литературе // Советский экран. 1928. 47: 8-9.
 Лемберг Э. Экран Парижа // Советский экран. 1925. 17: 12.
 Леонидов И. Трагедия на съемочной площадке // Советский экран. 1984. 22: 20.
 Леонидов Л. Никаких случайностей // Советский экран. 1926: 6-7.
 Лесовой М. Итальянский «человек воздуха» // Советский экран. 1969. 8.
 Лесовой М. Кто выиграл битву за Британию? // Советский экран. 1968. 17: 12.
 Лесовой М. Трилогия Вольфганга Штаудте // Советский экран. 1966. 3: 16-17.
 Липков А. Мишель Морган: «О чем я мечтаю» // Советский экран. 1972. 12: 17.
 Лищинский И. Ален Делон // Советский экран. 1967. 7.
 Лищинский И. Жан-Поль Ле Шануа // Советский экран. 1960. 4: 14-15.
 Лищинский И. Кто виноват? // Советский экран. 1965. 20.
 Лищинский И. Последняя прогулка Бурвиля // Советский экран. 1971. 10: 16-17.
 Лищинский И. Путь находок, путь потерь // Советский экран. 1972. 1: 18-19.
 Лищинский И. Пьетро Джерми // Советский экран. 1968. 18.
 Лищинский И. Самая французская... // Советский экран. 1968. 4: 18-19.
 Липков А. Ветвь Эдисона // Советский экран. 1986. 15: 22.
 Липков А. Обвинение // Советский экран. 1971. 22: 15.
 Литвякова Т. Лайза Минелли // Советский экран. 1990. 8: 15.
 Локтев А. Адские водители // Советский экран. 1960. 16.
 Локтев А. Джованни Альберти, его друзья и враги // Советский экран. 1965. 8.
 Лордкипанидзе Н. Быть собой до конца // Советский экран. 1967. 18: 13.
 Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
 Лотман Ю. Статьи по семиотике и типологии культуры // Избранные статьи. Таллин, 1992.
 Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин, 1994.
 Лотяну Э. Триест-80 // Советский экран. 1980. 23.
 Луначарский А. Письмо от 30 марта 1929 года. <http://avtografveka.ru/news.html?id=80>

- Луначарский А.В. Новый шедевр мещанского кино // Советский экран. 1928. № 3: 4.
- Лунгина Л. Предупреждение // Советский экран. 1989. 8: 26-27.
- Луныкова Н. Дорога длиной в годы // Советский экран. 1966. 9: 16.
- Лындина Э. Зрелость таланта и каноны Голливуда // Советский экран. 1971. 9: 16-17.
- Лындина Э. Пытаясь разорвать сети... // Советский экран. 1972. 18: 16-17.
- Львов Г. «Бен Гур» и трагедия «Синечитты» // Советский экран. 1959. 14: 19.
- Львов Г. Нева и его семья // Советский экран. 1960. 23: 16.
- Львов С. Слово о чистоте и мужестве // Советский экран. 1971. 22: 14-15.
- Макаров А. Игра и реальность // Советский экран. 1981. 13: 18-19.
- Макаров А. Интеллигент с зонтиком в черном ботинке // Советский экран. 1983. 10: 18.
- Макаров А. Край света по-итальянски // Советский экран. 1982. 4: 8.
- Макаров А. Мужчина средних лет интеллигентной наружности // Советский экран. 1986. 19: 20-21.
- Макаров А. Пришедший с улицы // Советский экран. 1976. 19: 16-17.
- Макаров А. Скучная история // Советский экран. 1985. 11: 10.
- Макаров Г. Портрет «ястреба» // Советский экран. 1970. 21: 16-17.
- Максимов А. Мюзикл: операция на сердце жанра // Советский экран. 1990. 17: 28-29.
- Маленький человек: что дальше? // Советский экран. 1965. 5: 19.
- Мальшев В. Анатомия террора // Советский экран. 1986. 8: 19.
- Маневич И. Мари-Октябрь // Советский экран. 1960. 13.
- Маневич И. Чужие трофеи // Эcran. 1991. 18: 4-5.
- Марио Адорф // Советский экран. 1966. 9: 21.
- Мария Грация Бучелла // Советский экран. 1966. 8: 20.
- Марк Мишель // Советский экран. 1966. 11: 13.
- Марков С. Кевин Браунлоу: «Это случилось здесь» // Советский экран. 1972. 19: 15.
- Марков С. Фотоальбом актрисы // Советский экран. 1974. 21: 19-20.
- Маркова Е. «Пирсmani» в Америке // Советский экран. 1975. 10: 17.
- Маркова Ф. Иво Гарани: Разоблачать фашизм // Советский экран. 1971. 13.
- Марсель Л'Эрбье // Советский экран. 1926. 45: 13.
- Марсельеза // Советский киноэcran. 1939. 4: 7.
- Мартен М. Судьба «Новой волны» // Советский экран. 1961. 6.
- Марьямов Г. «Вторая линия атаки русских» (заметки об Эдинбургском кинофестивале) // Советский экран. 1962. 23.
- Маскина Н. Омар Шариф // Эcran. 1991. 10: 12.
- Масловский Г. Стики // Советский экран. 1987. 10: 21.
- Мастера документального кино // Советский экран. 1957. 5: 16-17
- Мастера маски // Советский экран. 1927. 36: 15.
- Матвеев Е. Под знойным небом Аргентины // Советский экран. 1964. 11: 18.
- Матусевич В. Здоровье, как черный хлеб... // Советский экран. 1968. № 13.
- Матусевич В. Легенда о беглеце // Советский экран. 1960. 24: 14.
- Матусевич В. Шведский кинобум // Советский экран. 1966. 10: 14-15.
- Медведева Г. Мой девиз – борьба // Советский экран. 1961. 18.
- Мейерхольд В.Е. О западном кино // Советский экран. 1928. 52: 14.
- Мельвиль Л. В кривом зеркале // Советский экран. 1985. 19: 20.
- Микрофон... в постели // Советский экран. 1965. № 4: 18.
- Мильман В. Премьера в Лондоне. «Дон Q» – «Сын Зорро» // Советский экран. 1925. 27: 9.
- Минькин А. Под своей тяжестью: к смерти Вячеслава Павловича Успенского // Кино. 1929. 15(291): 3. 9.04.1929.
- Миронов М. Джордж Наполитано: Кино Италии в борьбе за социальный прогресс // Советский экран. 1971. № 22. С. 17.
- Михайлов Б. Фильмы ужасов // Советский экран. 1959. 11.
- Михалкович В. Виннету и его друзья // Советский экран. 1981. 17: 17.
- Михалкович В. Вперед к прошлому... // Советский экран. 1989. 17: 28.
- Михалкович В. Как устроить Римские каникулы // Эcran. 1991. 18: 14-15.
- Михалкович В. Макс фон Зюдов: контрасты // Советский экран. 1983. 17: 17.
- Михалкович В. Обращаясь к читательской памяти // Советский экран. 1974. 14: 4-5.
- Михалкович В. Поиски в знаковых дебрях // Советский экран. 1990. 4: 18-19.
- Михалкович В. Прелесть невообразимого // Советский экран. 1989. 14: 26-27.
- Михалкович В. Пришли страсти-мордасти // Советский экран. 1985. 20: 11.
- Михалкович В. «Ты течешь, как река...» // Советский экран. 1977. 18: 4-5.
- Михалкович В. Удар! Еще удар! // Советский экран. 1978. 3: 3-4.
- Михалкович В. Урок барышни с прошлым // Эcran. 1991. 13: 26-27.
- Михалкович В. Эти великолепные герои на Бежином лугу // Советский экран. 1988. 18: 17-18.
- Михан Т. В мастерской Феллини // Советский экран. 1967. 8: 14-15.
- Мишель Буке // Советский экран. 1976. 24.
- Мищенко Т.А. Женщины из советских фильмов (по материалам журнала «Советский экран» 1960–1968 гг.) // Вестник Брянского государственного университета. 2012. 2–1: 132-136.
- Могилевский Л. Йорис Ивэнс // Советский экран. 1929. 29: 6.
- Мойкин Н. Богатство и нищета Америки // Советский экран. 1974. 13: 18.
- Мойкин Н. Его профессия – убийство // Советский экран. 1973. 7.
- Мойкин Н. Сидней Поллак: Быть с теми, кто борется за справедливость // Советский экран. 1974. 21:

- Мойкин Н. Электроника «обыкновенных убийств» // Советский экран. 1974. 18: 19.
- Мороз по коже // Советский экран. 1969. 22.
- Морозов А. Кассета на таможне // Советский экран. 1989. 9: 19.
- Морозов А. Катастрофа – и никакого риска // Советский экран. 1990. 10: 30-31.
- Морозов А. Популярны кошмары // Советский экран. 1990. 8: 23.
- Мосин Л. Полиэкранный планета // Советский экран. 1978. 12: 1.
- Мосина Е. Жан Маре. Две ипостаси // Экран. 1991. 18: 18.
- Мосина Е. Танцующая Марика // Экран. 1991. 18: 6.
- Муров А. Парень с улицы Глюка // Советский экран. 1984. 11: 22.
- Мур Л. Американские кинотеатры // Советский экран. 1927. 35: 10.
- Мясникова Е. Норвежские фильмы в СССР // Советский экран. 1980. 3.
- На переломе // Советский экран. 1987. 1: 2.
- На советском экране шведская фильма // Советский экран. 1925. 2: 9.
- На экране и в жизни // Советский экран. 1966. 18: 19.
- Навстречу IV Московскому кинофестивалю // Советский экран. 1965. 11: 16-17.
- Нагибин Ю. После «Бала» // Советский экран. 1985. 15: 18-19.
- Надежды Фолкера Шлендорфа // Советский экран. 1973. 11: 17.
- Надо расширить фронт борьбы // Советский экран. 1927. 35: 3.
- Наконец-то! (Из информационного сообщения Главреперткома) // Советский экран. 1928. 26: 2.
- Налоев А. Путешествие на планету Пепперленд // Советский экран. 1984. 20: 22.
- Нарымова В. Лунатики Феллини // Советский экран. 1990. 8: 29.
- Наше и западное кино // Советский экран. 1929. 19: 7.
- Неделин В. «Изыюминна на солнце» // Советский экран. 1977. 23.
- Неделин В. «Профессия: репортер» // Советский экран. 1977. 1.
- Неделя английских фильмов в СССР // Советский экран. 1959. 20.
- Нельдихен С. Трагедия со счастливой развязкой // Советский экран. 1926. 34: 14.
- Немецкие культур-фильмы // Советский экран. 1927. 33: 6-7.
- Немирович-Данченко В. Кино-Америка // Советский экран. 1928. 7: 10.
- Ненашева О. «ТВ Голд» гарантирует // Советский экран. 1987. 24: 16-17.
- Ненашева О. Майкл Дуглас // Советский экран. 1990. 8: 16.
- Ненашева О. Мафия по рецепту // Советский экран. 1989. 5: 29.
- Ненашева О. Помогите, режут! // Советский экран. 1987. 23: 21-22.
- Ненашева О. Тампере-89 // Советский экран. 1989. 13: 28.
- Нерадов А. Новые течения в германском кино // Советский экран. 1929. 24: 12.
- Нервы треугольного актера // Советский экран. 1926. 6: 15.
- Неудавшаяся пропаганда // Советский экран. 1927. 31: 7.
- Нибелунги // Советский экран. 1925. 3: 9-10. (Автор – Л.).
- Николаева Е. А где же Марк Твен? // Советский экран. 1962. 20: 18-19.
- Никулин Л. Письма о синема // Советский экран. 1928. 28: 12-13.
- Никулин Л. Товарищу с ножницами // Советский экран. 1926. 20: 5.
- Нино Кастельнуово // Советский экран. 1966. 11: 13.
- Новогрудский А. Машинист // Советский экран. 1958. 15: 4.
- Новогрудский А. Оберхаузен-83 // Советский экран. 1983. 14: 18-19.
- Ночной отель на один вечер // Экран. 1991. 9: 23.
- Нусинова Н. «Сердитый критик» Франсуа Трюффо // Советский экран. 1987. 20: 20.
- О Гарри Пиле // Советский экран. 1926. 16: 6-7.
- О киномании // Советский экран. 1928. 22: 3.
- О классовой борьбе в кино // Советский экран. 1929. 22: 3.
- О советском киноимпорте // Советский экран. 1929. 40: 3.
- О чем говорит «Сила и красота» (О Пате и Паташоне) // Советский экран. 1929. 25: 5.
- Обминская М. Новичок и ветеран // Советский экран. 1982. 2: 19.
- Образцова А. Улыбка Фанфана // Советский экран. 1960. 6: 17-18.
- Озеров М. Улыбка сходит с лица // Советский экран. 1978. 8: 18.
- Озеров М. Фабрика насилия // Советский экран. 1986. 19: 20-21.
- Они шли за солдатами // Советский экран. 1967. 2.
- Орленко А. Супермен Генри в личине простака Фрица // Советский экран. 1979. 6: 13.
- Орлов В. ...Что ему Гекуба? // Советский экран. 1966. 6: 14-15.
- Орлов В. Дорога длиною в год // Советский экран. 1959. 16.
- Орлов В. Единственный выстрел // Советский экран. 1968. 17: 17.
- Орлов В. Искусство нужно разное! // Советский экран. 1966. 8: 19.
- Орлов В. Казимир // Советский экран. 1959. 3: 16.
- Орлов В. Мы – вундеркинды // Советский экран. 1960. 7: 14-15.
- Орлов Д. Дни Дели // Советский экран. 1981. 6: 16-18.
- Орлов Д. Размышления на площади // Советский экран. 1981. 9: 16-17.
- Орлов Д. Реплика в зал. Записки «действующего лица». М.: Новая элита, 2011. 519 с.
- Орлов Д. Реплика в зал. Записки действующего лица. М.: Новая элита, 2011.
- Орлов Д. У Луиса Бунюэля // Советский экран. 1984. 1: 20.
- Орлова В. Загадка Кая Скауга // Советский экран. 1982. 8: 9.
- Осипов А. Джейн Биркин // Советский экран. 1988. 2: 24.

- Осипов А. Доминик Санда // Советский экран. 1989. 14: 16-18.
- Осипов А. Жанна Моро: «За успех артист должен платить» Советский экран. 1988. 22: 22.
- Осипов А. Жан-Поль Бельмондо // Советский экран. 1989. 11: 16-17.
- Осипов А. Мишель Пфайффер: порок и добродетель // Экран. 1991. 9: 18.
- Осипов А. Обаяние необнаженной природы // Советский экран. 1989. 17: 26.
- Осипов А. Полиция бессильна // Советский экран. 1987. 3: 10-11.
- Отверженные // Советский экран. 1960. 4: 15.
- Палладин А. Барьеры антисоветизма // Советский экран. 1978. 18: 17.
- Панкратова Н. Жак Деми // Советский экран. 1977. 6.
- Панов Е. Рабочее движение в зарубежном кино // Советский экран. 1929. 39: 7.
- Парнов Е. Слагаемые феномена // Советский экран. 1982. 9: 16-17.
- Перед заходом солнца // Советский экран. 1958. 13: 7.
- Перед лицом войны в Алжире // Советский экран. 1960. 23: 17.
- Перцов В. Герои кино — ловкость и скорость // Советский экран. 1926. 11: 14.
- Пескова В. Николь Курсель // Советский экран. 1959. 2: 11.
- Петров Б. Джон Морнарти: начало пути // Советский экран. 1975. 2: 14-15.
- Петров Б. Человечность побеждает // Советский экран. 1967. 18: 13.
- Петрова Н. Это и есть Америка // Советский экран. 1989. 15: 29.
- Пинский Б. Игра в детектив по-ярославски // Советский экран. 1990. 8: 24-25.
- Пинский Б. Унижение паче гордости // Экран. 1991. 4: 30-31.
- Писаревский Д. Пула-72: темы современности // Советский экран. 1972. 20: 16-18.
- Писаревский Д. Сегодня в Дании // Советский экран. 1967. 6.
- Писаревский Д. Судьбы кино и зритель. Заметки с Каннского фестиваля // Советский экран. 1965. 15: 16-19.
- Плахов А. В масштабе мелодрамы // Советский экран. 1985. 7: 10.
- Плахов А. Гордые провинциалки Натали Бэй // Советский экран. 1985. 2: 20-21.
- Плахов А. Грусть «уходящей природы» // Советский экран. 1986. 20: 10-11.
- Плахов А. Жан-Луи Трентиньян, человек-фантом // Экран. 1991. 12: 28-29.
- Плахов А. Замкнутый круг. В мире духовного кризиса // Советский экран. 1983. 5: 17.
- Плахов А. Земля Бергмана // Советский экран. 1989. 3: 30.
- Плахов А. Инфернальная любовь Макса и Лючии // Экран. 1991. 11: 18-19.
- Плахов А. Ностальгия по-французски // Советский экран. 1990. 15: 11.
- Плахов А. Парадоксальная профессия // Советский экран. 1987. 20: 21.
- Плахов А. Роман Полянский: бегство от идеологии // Экран. 1991. 14: 12-14.
- Плахов А. Русский лес и наш Гонконг // Экран. 1991. 3: 25-26.
- Плахов А. Страна советов // Советский экран. 1991. 1: 15.
- Плахов А. Страх, пощадивший душу // Советский экран. 1983. 11: 5-6.
- Плахов А. Тревога и надежда // Советский экран. 1985. 18: 14-15.
- Плахов А. Что такое «бельмондизм»? // Советский экран. 1983. 19: 17.
- Плахов А. Чудо не повторяется // Советский экран. 1987. 22: 20-21.
- Плахова Е. Причуды искренности // Экран. 1991. 1: 14-15.
- Погожева Л. Без праздника // Советский экран. 1973. 16: 15-17.
- Подсудимый Эрот, встаньте! // Советский экран. 1989. 10: 15, 29.
- Поздняков А. Майкл Дуглас // Советский экран. 1989. 12: 16-17.
- Познакомьтесь: Ален Делон // Советский экран. 1962. 13.
- Поклонов Ю. Под комедийной маской // Советский экран. 1976. 9: 18-19.
- Польских Л. Филипп Нуаре // Советский экран. 1977. 9.
- Поляк М. О французском кино // Советский экран. 1927. 3: 13.
- Поляк М. Шахматный игрок // Советский экран. 1927. 10: 5.
- Постановление секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» от 7.01.1969.
- Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» // Правда. 22.08.1972 // Советский экран. 1972. 19.
- Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» от 21.01.1972.
- Правда об одной кинозвезде // Советский экран. 1962. 1.
- Праведник в Содоме // Советский экран. 1967. 6.
- Примитивы и ярмарочное кино (1895-1908) // Советский экран. 1965. 8.
- Притуленко В. Добро пожаловать, Вуди! // Советский экран. 1989. 7: 26-27.
- Прохогин Н. Итальянская панорама // Советский экран. 1975. 13: 14-15.
- Прохогин Н. По ту сторону рая // Советский экран. 1972. 15: 16-17, 20.
- Прохоров А. Отчаянный вопль Штутгарта // Советский экран. 1990. 14: 22.
- Психология рекламы // Советский экран. 1925. 8: 10.
- Равич Н. «Чикаго», «Чанг» и «Мулен руж» // Советский экран. 1929. 4: 14.
- Ради славы // Советский экран. 1972. 8: 16.
- Разбитые мечты // Советский экран. 1958. 14: 4.
- Разлогов К. Бомбей: Фильмотсав-84 // Советский экран. 1984. 12: 20-21.
- Разлогов К. Вопреки стереотипам // Советский экран. 1983. 21: 18-19.
- Разлогов К. Да нет там никакой порнухи! // Экран. 1991. 12: 27.
- Разлогов К. Короткое замыкание любви // Советский экран. 1988. 17: 21-22.

Разлогов К. Многоликий экран Парижа // Советский экран. 1981. № 2: 17-18.

Разлогов К. На каком свете мы живем? // Советский экран. 1990. 7: 24-25.

Разлогов К. Наконец-то Пазолини... // Советский экран. 1989. 13: 26-27.

Разлогов К. Первый Манильский // Советский экран. 1982. 11: 16-17.

Разлогов К. Преодолеть свой страх // Советский экран. 1989. 14: 7.

Разлогов К. Пристрастное зеркало // Советский экран. 1983. 18: 14-15.

Разлогов К. Стоит ли выпрямлять кривое зеркало // Советский экран. 1990. 11: 25.

Разлогов К. Строчение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М., 1984.

Разумный В. Позиция... но какая? // Огонек. 1968. 43: 26-27.

Раковины Сан-Себастьяна // Советский экран. 1970. 21: 14.

Рамон Новарро // Советский экран. 1927. 32: 14.

Рассадин С. ... И Симона Синьоре // Советский экран. 1966. 4: 16-17.

Рассадин С. Человек, которому повезло // Советский экран. 1963. 2.

Рассказывает Жан Габен // Советский экран. 1965. 1.

Рахлин С. The Russian House. Из России с любовью и с фильмом // Экран. 1991. 7: 26-27.

Рахлин С. За что обиделим Скорсезе? // Экран. 1991. 11: 24-25.

Рахлин С. Пустота пустыни // Экран. 1991. 15: 22-23.

Реваншизм и его искусство // Советский экран. 1965. 6.

Ревич В. «Бикини» и динозавры // Советский экран. 1969. 9.

Ревич В. Загадка детектива // Советский экран. 1976. 14: 13.

Ревич В. От ужасного до смешного // Советский экран. 1971. 17.

Ревич В. Том Ливен – агент ооо // Советский экран. 1970. 3: 14-15.

Режим экономии в немецком кино // Советский экран. 1927. 29: 13.

Резиных В. Джейн Фонда: // Советский экран. 1973. 4.

Резниченко В. Продиктовано бизнесом // Советский экран. 1976. 22: 16-17.

Реклама // Советский экран. 1925. 5: 12.

Рене Клер размышляет о судьбах кино // Советский экран. 1973. 10.

Ренц И. Самый веселый человек на Земле // Советский экран. 1925. 34: 6-7.

Ринский В. Чарли Чаплин // Советский киноэкран. 1939. 4: 13.

Ричард Толмедж // Советский экран. 1927. 30: 13. (позитив).

Рождественский Р. «Да» и «нет» // Советский экран. 1979. 15: 20-21.

Рокотов Т. и др. В.П. Успенский [некролог] // Новый зритель. 1929. 15(274): 3. 7.04.1929.

Романов А. Вместе с партией, вместе с народом // Советский экран. 1968. 15: 2-3.

Романов Ю. Агрессивный Голливуд // Советский экран. 1979. 18: 18.

Романов Ю. Все ли может супермен? // Советский экран. 1982. 17: 18.

Романов Ю. Континент – киноколония // Советский экран. 1971. 6: 12-13.

Ромашка Р. За рубежом // Советский экран. 1929. 12: 14.

Ромов А. Горькие слезы Миссисипи // Советский экран. 1990. 16: 4-5.

Рошаль Г. Нужны ли нам исторические картины? // Советский экран. 1926. 34: 5.

Ртищева Н. Прощай, комиссар! Чао, Микеле! // Советский экран. 1990. 16: 31.

Рубанова И. «Еще не замер смех...» // Советский экран. 1982. 22: 17-18.

Рубанова И. «Про щегла в записке первой...» // Советский экран. 1985. 10: 10-11.

Рубанова И. ... Из снега и одиночества // Советский экран. 1982. 1: 16-17.

Рубанова И. ...А надо было нежностью // Советский экран. 1982. 20: 9.

Рубанова И. Актриса на все времена // Советский экран. 1975. 19: 18-19.

Рубанова И. Анни Жирардо // Советский экран. 1973. 8.

Рубанова И. Все о Висконти // Советский экран. 1966. 2: 19.

Рубанова И. Катрин Денев: грезы и правда // Советский экран. 1986. 9: 20-21.

Рубанова И. Кристиан-Жак // Советский экран. 1965. 5: 16-17.

Рубанова И. Мелодия чувства // Советский экран. 1968. 5.

Рубанова И. Плащ и шпага Жана Маре // Советский экран. 1964. 24.

Рубанова И. Поклонников кинофейерверков просят не беспокоиться // Экран. 1991. 10: 7.

Рубанова И. Римлянка // Советский экран. 1965. 24: 23.

Рубанова И. Созвездие // Советский экран. 1964. 14: 12-13.

Рубанова И. Талант скромности // Советский экран. 1972. 2: 16-17.

Румянцев Ф. Тайное становится явным // Советский экран. 1965. № 4: 18.

Рэкс Ингрэм // Советский экран. 1926. 35: 13.

Рязанов Э. Век Чарли Чаплина // Советский экран. 1989. 6: 25-27.

Савицкий Н. «Большой экран» Карловых Вар // Советский экран. 1986. 22: 20-21.

Савицкий Н. Алекос Стасакис во враждебном мире // Советский экран. 1974. 20: 6.

Савицкий Н. Пересматривая Антониони // Советский экран. 1989. 1: 26-27.

Савицкий Н. Пустые хлопоты адвоката Джовине // Советский экран. 1982. 13: 6.

Савицкий Н. Свидание с прошлым // Советский экран. 1986. 9: 9-10.

Савицкий Н. Свидетель обвинения // Советский экран. 1985. 1: 18-19.

Садуль Ж. Жорж Мельес. Жюль Верн. Кино // Советский экран. 1961. 22.

Садуль Ж. История мирового кино вплоть до 2005 года // Советский экран. 1972. 15: 14-15.

Садуль Ж. Реализм и мировое киноискусство // Советский экран. 1959. 21: 12-13.

Садуль Ж. Французское кино сегодня // Советский экран. 1959. 10: 14-15.

Салнер П. Джессика Ланж: звезда зажглась в Москве // Советский экран. 1985. 13: 20-21.

Самойлов С. Франкфуртский скандал на экране // Советский экран. 1959. 5: 16.

- Самойлова – Лоллобриджида. Разговор по душам // Советский экран. 1961. 16.
- Санаев В. XXVII Венецианский // Советский экран. 1966. 21: 17-18.
- Свен Д. Фред Нибло // Советский экран. 1926. 50: 13.
- Свистунов А. Волшебника зовут Рамбальди // Советский экран. 1989. 3: 29, 32.
- Свистунов А. Жерар Депадье: «Мне близка стихия русской души» // Советский экран. 1987. 18: 11.
- Свистунов А. Марина Влади: «Мы играли нашу юность» // Советский экран. 1989. 9: 26-27.
- Свистунов А. Разные лица Роберта Редфорда // Советский экран. 1988. 15: 20.
- Свистунов А. Русский богатырь из ФРГ // Советский экран. 1989. 4: 27.
- Свистунов А. Тайна двух «К». Встреча с Клаудией Кардинале // Советский экран. 1987. 10: 22-23. (интервью).
- Свободин А. Двенадцать стыкованных фильмов // Советский экран. 1975. 20: 16-17.
- Сегура К. В волшебном дворце Мирамар // Советский экран. 1989. 18: 26, 29.
- Сезон в Берлине // Советский экран. 1925. 30: 6-7)
- Семенов М. Песни и роли Ива Монтана // Советский экран. 1967. 4.
- Семёнова А.В., Корсунская М.В. Контент-анализ СМИ: проблемы и опыт применения. М.: Институт социологии РАН, 2010. 324 с.
- Семенова В.В. Качественные методы: введение в гуманистическую социологию. М.: Добросвет, 1998.
- Семь грешников // Советский экран. 1957. 22: 7.
- Сенин М. Над нами одно небо // Советский экран. 1966. 11: 18-19.
- Сенин С. София Лорен: «Жить – значит работать». К выпуску на экран фильма «Подсолнухи» // Советский экран. 1971. 5: 18.
- Сергеев Ю. Неистовство доброты // Советский экран. 1975. 16: 2-3.
- Серебренников Р. За огнями рекламы // Советский экран. 1973. 2: 14-15.
- Серебренников Р. Сказки и реальность Жана Марэ // Советский экран. 1977. 1.
- Сесиль де Миль // Советский экран. 1926. 36: 14.
- Симанович Г. Один на один с «Одиночкой» // Советский экран. 1989. 11: 28.
- Сказки венского леса // Советский экран. 1960. 11.
- Скалова З. Дорога без конца // Советский экран. 1959. 23: 13.
- Скандалы при посторонних // Эcran. 1991. 14: 15.
- Скобцева И. Неделя в Венеции // Советский экран. 1965. 21: 16-17.
- Славин Л. Пирль Уайт // Советский экран. 1926. 33: 8-9.
- Славкин В. В сторону Солнечной долины // Эcran. 1991. 18: 26.
- Славкин В. Тратить ли пятьдесят копеек? // Советский экран. 1966. 14: 19.
- Смелков Ю. Имеет успех?.. // Советский экран. 1975. 15: 8-9.
- Смерть Мэрилин Монро // Советский экран. 1962. 19.
- Смирнова Д. Жанна Моро остается суперзвездой // Эcran. 1991. 16: 18-19.
- Смирнова Е. Далекая юность «Советского экрана» // Советский экран. 1988. 18: 5.
- Смирнова Е. Далекая юность «Советского экрана» // Советский экран. 1988. 18: 5.
- Смотр «Советского экрана» // Советский экран. 1929. 20: 4.
- Смотр мирового киноискусства // Советский экран. 1959. 18: 1.
- Соболев Р. Дикари на дорогах Америки // Советский экран. 1972. 1: 16-17.
- Соболев Р. Идущие впереди // Советский экран. 1976. 4: 18-19.
- Соболев Р. Меняющийся и неизменный // Советский экран. 1974. 14: 16-17.
- Соболев Р. Пепел Клааса // Советский экран. 1975. 7: 1-2.
- Соболев Р. Путь без случайностей // Советский экран. 1974. 6: 16-17.
- Соболев Р. Ромео и Джульетта из Нью-Йорка // Советский экран. 1980. 7: 5.
- Соболев Р. Талант человечности // Советский экран. 1974. 20: 16-17.
- Соболев Р. Трудные пути самопознания // Советский экран. 1977. 4: 18-19.
- Советский экран. 1925-1991. Электронный архив. <http://magzdb.org/j/60>
- Советский экран – на новые рельсы // Советский экран. 1929. 19: 3.
- Соколов В. Киноведение как наука. М., 2010.
- Соколов И. Мери Пикфорд // Советский экран. 1958. 8: 5.
- Соколов И. Средняя заграничная фильма // Советский экран. 1929. 26: 5.
- Соловьева И. Смех выполняет свои обязанности // Советский экран. 1962. 9: 18.
- Соловьева И. Судья // Советский экран. 1960. 22: 18.
- Соловьева И., Шитова В. Ален Делон без своей тени // Советский экран. 1976. 3: 18-19.
- Соловьева И., Шитова В. Жан Габен и еще один Габен // Советский экран. 1972. 17: 14-15.
- Соловьева И., Шитова В. Их было шесть // Советский экран. 1968. 15: 14.
- Соловьева И., Шитова В. Многие и еще двое // Советский экран. 1973. 20.
- Соловьева И., Шитова В. Синьор Витторио // Советский экран. 1976. 21: 18-19.
- Соловьева И., Шитова В. Эти трое сегодня // Советский экран. 1973. 18: 5-6.
- Сорокин Т. Новый Чаплин // Советский экран. 1926. 4: 11-12.
- Софи Лорен встречается с Москвой // Советский экран. 1965. 17: 17-18.
- Спиридовский Н. Кинохроника в Америке // Советский экран. 1927. 9: 5. 18: 5.
- Спиридовский Н. Кинохроника в Америке // Советский экран. 1928. 6: 6-7.
- Степанов Л. Вальтер Баннерт бросает вызов // Советский экран. 1983. 17: 16.
- Стишов М. «Другой» смех Франсиса Вебера // Советский экран. 1989. 16: 26-27.
- Стишова Е. Без стены // Советский экран. 1990. 17: 27.
- Столбов Б. Голоса чужой боли // Эcran. 1991. 13: 25.
- Стронг. Тонфильм в Америке // Кино и жизнь. 1930. 15: 14-15.

- Стуруа М. Долг художника и «шлем амнезии» // Советский экран. 1987. 2: 2-3, 11.
- Сулькин М. О прошлом – ради будущего // Советский экран. 1984. 21: 21.
- Сулькин О. 70 ролей Франко Неро // Советский экран. 1982. 21: 16-17.
- Сулькин О. Агрессия псевдокультуры // Советский экран. 1986. 11: 22.
- Сулькин О. Ее блестящая карьера // Советский экран. 1983. 18: 9.
- Сулькин О. Когда в читателях согласия нет. Зарубежный фильм в советском прокате // Советский экран. 1988. 1: 20-21.
- Сулькин О. Кто же правит бал? // Советский экран. 1987. 12: 18-19.
- Сулькин О. Майкл Данди в Америке и дома // Советский экран. 1988. 12: 21-22.
- Сулькин О. Марчелло Мастроянни: десять дней в кругу друзей // Советский экран. 1986. 5: 21-22.
- Сулькин О. На изломе судьбы // Советский экран. 1981. 17: 4-5.
- Сулькин О. Под крылом доброго Грифона // Советский экран. 1987. 1: 18-19.
- Сулькин О. Почти по Оруэллу, или Как Голливуд «экранизирует» нащумевший роман // Советский экран. 1984. 14: 20-21.
- Сулькин О. Расплата спустя 45 лет // Эcran. 1991. 10: 10.
- Сулькин О. Родом из «Красной Тосканы» // Советский экран. 1985. 16: 21.
- Сулькин О. Сотворение успеха // Советский экран. 1981. 14: 20.
- Сулькин О. Такова спортивная жизнь // Советский экран. 1983. 12: 8-9.
- Сулькин О. Только ли на продажу?.. Poleмические заметки о прокате зарубежных фильмов // Советский экран. 1986. 14: 10.
- Сулькин О. Трудный старт // Советский экран. 1982. 13: 16-17.
- Сулькин О. Фест-83: между прошлым и будущим // Советский экран. 1983. 11: 16-17.
- Сурип В. Киномарафон в Канне // Советский экран. 1967. 14: 14.
- Суркова О. Страдания молодого Элвиса // Советский экран. 1979. 18: 3-4.
- Суркова О. Харриет Андерсон // Советский экран. 1975. 17: 6-7.
- Сценарии Луи Деллюка // Советский экран. 1927. 20: 5.
- Тайманов И. Свершилось ли чудо? // Советский экран. 1986. 11: 19.
- Такова правда // Советский экран. 1970. 21: 17.
- Талов И. Франческо Рози: Остаюсь верен теме антифашизма // Советский экран. 1979. 20: 15.
- Тарзан на экране // Советский экран. 1925. 3: 13.
- Тат А. Рене Клэр // Советский экран. 1926. 37: 13.
- Татарова А. «Happy end» // Советский экран. 1927. 10: 8-9.
- Татарова А. Адольф Менжу // Советский экран. 1926. 31: 13.
- Татарова А. Возрождение итальянской кинематографии // Советский экран. 1927. 13: 5.
- Татарова А. Метрополис // Советский экран. 1927. 4: 5.
- Татарова А. Французские анекдоты // Советский экран. 1927. 21: 8-9.
- Тверин Ю. Американские картины на русские темы // Советский экран. 1926. 10: 14.
- Терин В.П. Массовая коммуникация. Исследование опыта Запада. М., 2000.
- Тирдатова Е. Берлин: симфония большого фестиваля // Советский экран. 1989. 9: 28-29.
- Тирдатова Е. Боб Фосс: глазами жены // Советский экран. 1990. 17: 29-30.
- Тирдатова Е. Будет ли сниматься Бардо? // Советский экран. 1986. 16: 21.
- Тирдатова Е. Время, когда рушатся стены. Берлин – открытый город // Советский экран. 1990. 8: 26-27.
- Тирдатова Е. Города-пустыни Вима Вендерса // Советский экран. 1987. 23: 22-23.
- Тирдатова Е. Когда-нибудь я удивлю этот город // Советский экран. 1988. 10: 20-21.
- Тирдатова Е. Не тот Хичкок // Советский экран. 1988. 23: 12-14.
- Тирдатова Е. Незасвеченные ленты // Эcran. 1991. 10: 12.
- Тирдатова Е. От Лиры до Пуаро // Советский экран. 1985. 4: 21.
- Тирдатова Е. Отец и сын Дассены // Советский экран. 1982. 14: 18.
- Тирдатова Е. Свет Ниона // Эcran. 1991. 2: 28-29.
- Тирдатова Е. Хочешь разбогатеть? Купи бензоколонку! // Советский экран. 1990. 13: 24-25.
- Тис П. Немцы и мы // Советский экран. 1929. 7: 3.
- Токаревич С. Вера в человека // Советский экран. 1961. 9.
- Токаревич С. За фильмы для зрителей! // Советский экран. 1966. 9: 20.
- Токаревич С. Ночи Кабирии // Советский экран. 1960. 12: 14-15.
- Толкачев Е. Чарлз Хетчинсон // Советский экран. 1927. 35: 13.
- Толченова Н. Фильмы «замочной скважины» и кинокритика // Огонек. 1968. № 27. С. 22-24.
- Томас Инс // Советский экран. 1926. 44: 13.
- Тот, кто получает пощечины // Советский экран. 1925. 33: 15.
- Трауберг Л. Аста Нильсен // Советский экран. 1983. 7: 18.
- Трауберг Л. Король смеха // Советский экран. 1982. 13: 18.
- Трауберг Л. Феномен Греты Гарбо // Советский экран. 1990. 10: 24-25.
- Третьяк О. Далида: Я очень одинока // Советский экран. 1988. 6: 17.
- Третьяк О. Зорба, Пабло и другие // Советский экран. 1987. 2: 21.
- Три зеркала // Советский экран. 1958. 12: 4.
- Тромбадори А. 1960 год будет решающим. Заметки об итальянском киноискусстве // Советский экран. 1960. 5: 10-11.
- Трошин А. Маска, я вас знаю! // Советский экран. 1982. 23: 14-15.
- Трюковая фильма и Вильям Десмонд // Советский экран. 1927. 24: 13.
- Туркельтауб И. Пути сотрудничества с Западом // Советский экран. 1929. 7: 6.
- Туровская М. Насыщенный раствор «Жидкого неба» // Советский экран. 1989. 14: 12.

- Туровская М. Ничей мост // Советский экран. 1962. 24: 14-15.
- Туровский В. Ненаглядное пособие // Советский экран. 1986. 17: 10-11.
- Уоллес Бири // Советский экран. 1926. 17: 10.
- Успенский [некролог] // Кино. 1929. 15: 1. 9.04.1929.
- Успенский [некролог] // Советский экран. 1929. 16.
- Успехов и радости фестивалю! // Советский экран. 1965. 13: 2, 4, 5.
- Устищенко Ю. Репортаж из кинозала на Честнат-стрит // Советский экран. 1986. 11: 20-22.
- Утилов А. Вивьен Ли // Советский экран. 1960. 7: 16-17.
- Утилов В. Легенда продолжается... // Эcran. 1991. 18: 23.
- Утилов В. Мужество робкого человека // Советский экран. 1990. 9: 30-31.
- Утилов В. Там, где сказочник стаивт точку... // Эcran. 1991. 18: 25.
- Утилов В. Чарльз Диккенс на экране // Советский экран. 1961. 2: 14-15.
- Фальберг И. Компот из Мери // Советский экран. 1925. 35: 14-15.
- Фауст // Советский экран. 1927. 22: 4.
- Федоров А. Без секса некуда деться? // Советский экран. 1990. 11: 10.
- Федоров А. Каталог с сюрпризами // Советский экран. 1990. 14: 22.
- Федоров А. Неувиденные шедевры: еще или уже? // Искусство кино. 1987. 3: 87-89.
- Федоров А. Так хочется тепла и доброты // Эcran. 1991. 5.
- Федоров А.В. Лучшие и худшие фильмы советского кинопроката: мнения читателей журнала «Советский экран» (1958-1991). М.: ОД «Информация для всех», 2022. 330 с.
- Федоров, А., Левицкая А. Тексты журнала «Советский экран» по тематике западного кинематографа с 1925 по 1991 год: контент-анализ // Вестник ВГИК. Т. 16. № 2. С. 42-58. № 3. С. 44-57.
- Федорова Н. Посеешь ветер... // Советский экран. 1968. 17: 15.
- Федотова Л. Анализ содержания — социологический портрет изучения средств массовой информации. М.: Институт социологии РАН, 2001.
- Фельдман К. Кинокомедия за рубежом // Советский экран. 1928. 29: 7.
- Фельдман К. Поучительная история. Но поводу новой картины Бастера Китона «Генерал» // Советский экран. 1929. 25: 4.
- Фельдман К. Развал французского «левого авангарда» // Советский экран. 1928. 24: 8.
- Фефер В. Кино и психиатрия // Советский киноэcran. 1940. 19: 14-15.
- Фефер В. Неигровая всего мира // Советский экран. 1929. 40: 15.
- Фефер Ю., В. Кино «освященное церковью» // Советский экран. 1929. 18: 10.
- Фефер Ю., В. Кино во Франции // Советский экран. 1929. 23: 12.
- Фефер Ю., В. Классическая пропаганда // Советский экран. 1929. 31: 9.
- Фефер, Ю., В. Составители ядов // Советский экран. 1929. 36: 10.
- Филатова Л. Кто убил Грациани? // Советский экран. 1981. 15: 4-5.
- Филатов П. Предостережение // Советский экран. 1968. 13.
- Фильм вырабатывает собственный киноязык (1908-1918) // Советский экран. 1965. 11: 18-19.
- Флоринда Болкан // Советский экран. 1976. 6: 18.
- Фомина Р. Пол Бартел: комедия – мой жанр // Эcran. 1991. 8: 31.
- Фомичев И. Роми Шнайдер // Советский экран. 1978. 1: 20-21.
- Фрадкин Г. Линия Маннергейма на зарубежных экранах // Советский киноэcran. 1941. 7: 13.
- Французов Ф. Роковые страсти // Советский экран. 1971. 2: 12.
- Фрейлих С. Греция // Советский экран. 1961. 6.
- Фрейлих С. Непримириемые воспоминания. Берлинале-85 // Советский экран. 1985. 11: 20-21.
- Фрейлих С. Страсти века // Советский экран. 1980. 13: 16-17.
- Фрейлих С. Художник и власть // Советский экран. 1990. 16: 12-13.
- Фриц Ланг // Советский экран. 1926. 26: 14
- Фролов Г. Берт Ланкастер: «Высокие идеалы мира» // Советский экран. 1979. 12: 18.
- Фролов Г. Джейн Фонда // Советский экран. 1980. 2: 16-17.
- Фролов Г. Путь вниз // Советский экран. 1978: 6-7.
- Фрээ И. Многоликий Монреаль // Советский экран. 1982. 7: 17.
- Ханютин Ю. «Планета людей» // Советский экран. 1965. 17: 14-15.
- Ханютин Ю. Второе пришествие из космоса // Советский экран. 1973. 7.
- Ханютин Ю. Два поединка Спартака // Советский экран. 1967. 7: 16-17.
- Ханютин Ю. Карловы Вары – 1966. В поисках синтеза // Советский экран. 1966. 18: 14-15.
- Ханютин Ю. Момент истины // Советский экран. 1975. 18: 8-9.
- Ханютин Ю. Расчет с киноиллюзиями // Советский экран. 1971. № 20. С. 5-6
- Ханютин Ю. Фильмы, зовущие к борьбе // Советский экран. 1961. 18.
- Ханютин Ю. Французские впечатления // Советский экран. 1961. 15:
- Херсонский Х. О чем говорит «Чикаго» // Советский экран. 1929. 19: 8.
- Хиббин Н. Волшебство Вивьен Ли // Советский экран. 1983. 16: 17-18.
- Хиббин Н. Тревоги и надежды // Советский экран. 1982. 8: 16-18.
- Хиббин Н. Фильмы, будоражащие мысль // Советский экран. 1968. 17: 13.
- Хлопьянкина Т. В поисках счастливого финала // Эcran. 1991. 17: 24-25.
- Хлопьянкина Т. Вместо пролога // Советский экран. 1977. 18: 1-2.
- Хлопьянкина Т. И еще раз про любовь // Советский экран. 1987. 16: 21.
- Хлопьянкина Т. Как важно быть серьезным // Советский экран. 1977. 19: 14-15.
- Хлопьянкина Т. Любовь в эпоху секса // Эcran. 1991. 14: 6-7.
- Хлопьянкина Т. При свете осеннего дня // Советский экран. 1973. 19: 4-5.

- Хлопьянкина Т. Приключения скрипача // Советский экран. 1975. 1: 9.
 Хлопьянкина Т. Прошлой осенью в Мангейме // Экран. 1991. 3: 30-31.
 Хлопьянкина Т. Чуть-чуть нервный смех // Советский экран. 1972. 3: 15.
 Ховрин Х. Флорестано Ванчини: пока фашизм не умрет // Советский экран. 1974. 13: 16.
 Ходжаев Ю. Ночные огни Лейстер-сквера // Советский экран. 1969. 6: 14-15.
 Ходжаев Ю. Просмотры в Лос-Анджелесе // Советский экран. 1979. 16: 7.
 Хренов Н. Зрелища в эпоху восстания масс. М., 2006.
 Хренов Н. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты. М., 2011.
 Хроника зарубежного кино // Советский экран. 1960. 4: 20; 23: 20.
 Хроника по-американски // Советский экран. 1925. 19: 15.
 Хуциев М. Чарли Чаплин // Советский экран. 1976. 22: 20-21.
 Цейтлин. В Берлине // Советский экран. 1929. 15: 14.
 Церетели К. МОМИ – чудо XX века, или Фантастическое путешествие в мир кино // Советский экран. 1989. 14: 27.
 Цыркун Н. Впрямую и по касательной // Советский экран. 1987. 6: 21-22.
 Чайковский В. Первые кинотеатры в Америке // Советский экран. 1927. 47: 5.
 Чаплин работает над новым фильмом // Советский экран. 1969. 22.
 Чаплин Ч. О времени и о себе // Советский экран. 1965. 1.
 Чекин И. Свет и тени Парижа // Советский экран. 1961. 2: 16-17.
 Черненко В. «Новые модели» агрессии // Советский экран. 1983. 7: 16-17.
 Черненко В. Безвинный и виноватый Крамер // Советский экран. 1981. 13: 16.
 Черненко М. Амплуа – Бельмондо // Советский экран. 1985. 5: 20-21.
 Черненко М. Валерио Дзурлини: Против духовного оскудения! // Советский экран. 1969. 2: 16.
 Черненко М. Жак Тати: Великая профессия – клоун // Советский экран. 1976. 15.
 Черненко М. Знакомьтесь: Анна Карина // Советский экран. 1966. № 23.
 Черненко М. Ирен Папас // Советский экран. 1985. 19: 21.
 Черненко М. Краков-73 // Советский экран. 1973. 17.
 Черненко М. Невероятный Китон // Советский экран. 1987. 1: 20-21.
 Черненко М. Необходимые координаты // Советский экран. 1975. 13: 8-9.
 Черненко М. Под планкой // Советский экран. 1987. 18: 4-5.
 Черненко М. Фернадель // Советский экран. 1965. 23: 18-19.
 Черненко М. Шестнадцать монологов о совести // Советский экран. 1976. 16: 16-17.
 Черненко М., Черток С. Марсель Карне: Спасение в политическом фильме // Советский экран. 1972. 14: 17-18.
 Черноусов М. Право говорить о правах // Советский экран. 1979. 5: 16-18.
 Черноусов М. Право говорить о правах // Советский экран. 1979. 5: 16-18.
 Черный гравий // Советский экран. 1962. 1.
 Черток С. «Подсолнухи». Идут съемки // Советский экран. 1969. 19: 10-12.
 Черток С. Джилло Понтекорво: политический фильм // Советский экран. 1971. № 20. С. 5-6.
 Черток С. Жан-Луи Барро: Кино – это поэзия // Советский экран. 1974. 11: 16.
 Черток С. Живые традиции // Советский экран. 1974. 21: 18.
 Черток С. Ив Буассе: политический детектив // Советский экран. 1974. 12: 12-13.
 Черток С. Марио Филипп Аззопарди: первый фильм // Советский экран. 1974. 23: 17.
 Черток С. Не только актер // Советский экран. 1972. 3: 14-15.
 Черток С. Рикардо Куччолла: Актер – лицо политическое // Советский экран. 1975. 4: 12-13.
 Черток С. Сидней Поллак: Моральный кризис Америки // Советский экран. 1972. 13: 14.
 Черток С. Стенли Крамер: против безумного мира // Советский экран. 1971. 22: 14-15.
 Что Голливуд сделал с Джуди Гарланд // Советский экран. 1969. 19: 17.
 Что сказать людям? // Советский экран. 1976. 24.
 Что ставят в Германии // Советский экран. 1925. 9: 3.
 Чудо наизнанку // Советский экран. 1966. 24.
 Чудов В. Второе дыхание (заметки о кино ФРГ) // Советский экран. 1974. 7: 16.
 Чудов В. Подснежники в сентябре // Советский экран. 1975. 4: 13.
 Чудов В. Страсти по Монтальдо // Советский экран. 1974. 11: 17.
 Чудов В. Стреляй и не раздумывай // Советский экран. 1975. 6: 13.
 Чудов В. Фантастика шутит и обличает // Советский экран. 1975. 1: 17.
 Чусов Ю. Вожденная статуэтка // Экран. 1991. 8: 19.
 Шабанов А. Моряк сходит на берег // Советский экран. 1960. 7: 15.
 Шагена. Слон на проволоке // Советский экран. 1925. 26: 10.
 Шаги фестиваля // Советский экран. 1965. 15: 2-5.
 Шатерникова М. Тысяча песен Вуди Гатри // Советский экран. 1987. 18: 9.
 Шатерникова Н. Горести и надежды «маленького человека» // Советский экран. 1984. 17: 18-19.
 Шатерникова Н. Когда пророчества сбываются // Советский экран. 1982. 6: 17-18.
 Шемякин А. «Роман классический, старинный...» // Советский экран. 1985. 6: 10.
 Шер Ю. Джекки Куган и его судьба // Советский экран. 1959. 3: 20.
 Шер Ю. Закон есть закон // Советский экран. 1960. 3: 15.
 Шер Ю. Картина, о которой говорят // Советский экран. 1958. 21.
 Шер Ю. Кино «свободного мира» // Советский экран. 1961. 1.
 Шер Ю. Марина Влади // Советский экран. 1962. 17: 18-19.

- Шер Ю. «Раз, два, три...», и что мы об этом думаем // Советский экран. 1962. 11: 19.
- Шер Ю. Таманго // Советский экран. 1960. 21: 17.
- Шер Ю. Тень свастики // Советский экран. 1961. 12.
- Шер Ю. Френк Синатра и дух сенатора // Советский экран. 1960. 24: 18.
- Широков О. Пленник Джеймса Бонда // Советский экран. 1965. 23.
- Шитова В. Власть мастерства // Советский экран. 1977. 2: 18-19.
- Шитова В. Далекое близкое // Советский экран. 1977. 18: 8-9.
- Шитова В. Два раза Антони Куин // Советский экран. 1962. 22: 14-15.
- Шитова В. Лукино Висконти и его фильмы // Советский экран. 1962. 13.
- Шитова В. Победитель получает ничего // Советский экран. 1984. 24: 10-11.
- Шитова В. Сильные силы // Советский экран. 1979. 20: 16-17.
- Шишкин Н. Освещение зарубежного кинематографа на страницах журнала «Советский экран» в период перестройки // Миссия Конфессий. 2020. 9(6): 700-708.
- Шишкин Н. Проблематика видеобума в журнале «Советский экран» // Миссия Конфессий. 2020. 9(8): 925-931.
- Шишов О. Марио великолепный // Советский экран. 1989. 11: 27.
- Шнейдеров В. Жозеф Мартен // Советский экран. 1962. 19.
- Шулюкин Е. Всадник Куросавы на набережной Круазет // Советский экран. 1983. 15: 16-17.
- Шумяцкая О. «Анжелика с потерянным сердцем» // Экран. 1991. 14: 10.
- Шутко К. За что готовят умирать? // Советский экран. 1928. 30: 4.
- Шутко К. Как нужно делать хорошие картины // Советский экран. 1927. 39: 6-7.
- Шутко К. Приварок или революция? // Советский экран. 1928. 28: 6.
- Щербаков К. Испытание достоинства // Советский экран. 1969. 20.
- Щербаков К. Лучшие фильмы на экранах Москвы // Советский экран. 1971. 18.
- Эйзенштейн С. Избранные произведения. М., 1964.
- Эйрамджан А. Уроки Эдди Бартлета // Экран. 1991. 18: 18-19.
- Экран Америки // Советский экран. 1971. 11.
- Элизабет Бергнер // Советский экран. 1927. 23: 13.
- Эллен Бёрстин: «Верните женщину в искусство» // Советский экран. 1977. 13: 16.
- Эльвин И. Псевдосоциальные фильмы в Германии // Советский экран. 1928. 14: 5.
- Эрге. Заграничные постановки // Советский экран. 1925. 11: 8-9.
- Эренбург И. Захват искусств // Советский экран. 27: 8-9.
- Эрштрем А. Чарли Чаплин // Советский экран. 1957. 23: 12-13.
- Эшпай В. Япши в ритме приключений // Советский экран. 1989. 15: 28.
- Юков К. Идеологический центр мещанства // На литературном посту. 1927. 24: 71-78.
- Юниверсал-Сити и русские фильмы // Советский экран. 1927. 46: 14
- Юрнев А. Правда и ложь о Вьетнаме на экранах Америки // Советский экран. 1970. 2: 15.
- Юрнев Р. Довольно грустная комедия // Советский экран. 1984. 9: 10.
- Юрнев Р. Карловы Вары – 78 // Советский экран. 1978. 18: 6-7.
- Юрнев Р. Лучшие фильмы мира // Советский экран. 1959. 3: 10-11; 4: 12-13.
- Юрнев Р. Люди не крысы // Советский экран. 1984. 3: 8-9.
- Юрнев Р. Международные кинофестивали // Советский экран. 1959. 15: 2, 4-5.
- Юрнев Р. Расизм в личине пацифизма // Советский экран. 1979. 11: 19.
- Юрнева В. Пола Негри // Советский экран. 1925. 32: 7.
- Юрьев З. Картины с запашком // Советский экран. 1960. 12: 20.
- Юткевич С. Крепнут международные связи // Советский экран. 1959. 9: 2.
- Юткевич С. Кто вы такой, Дэвид Йорк Гриффит? // Советский экран. 1981. 20: 14-15.
- Юткевич С. Мери Пикфорд и ее окрестности // Советский экран. 1925. 28: 10.
- Яковлев В. В городе серебряного моря // Советский экран. 1970. 14: 14.
- Яковлев В. Встреча с легендой // Советский экран. 1978. 6: 20-21.
- Яковлев В. Трудности и надежды английского кино // Советский экран. 1966. 6: 18.
- Яковлев Н. Одна из причин // Советский экран. 1928. 9: 3. 28 февраля.
- Якубович О. Гриффит и другие: харьковская находка // Советский экран. 1984. 23: 22.
- Якубович О. Новый Мельес: харьковская находка // Советский экран. 1984. 22: 22.
- Ямпольский М. Гипноз мифа // Советский экран. 1978. 22: 16-17.
- Ямпольский М. Исследование посредственности // Советский экран. 1977. 7: 14-15.
- Ямпольский М. Маски Луи де Фюнеса // Советский экран. 1978. 9: 18-19.
- Ямпольский М. Нино Манфреди // Советский экран. 1977. 11.
- Ямпольский М. Седьмая муза Жака Превера // Советский экран. 1977. 19: 20-21.
- Янушевская И. «Стареть – это великолепно» // Советский экран. 1983. 24: 18-19.
- Ярцев О. За фасадом «среднего класса» // Советский экран. 1987. 1: 18.
- Ahuvia, A. Traditional, interpretive, and reception based content analyses: improving the ability of content analyses to address. *Issues of pragmatic and theoretical concern: social indicators research*. 2001. 54(2): 139-172.
- Aristarco, G. (1951). *Storia delle teorie del film*. Torino: Einaudi.
- Bazin, A. (1971). *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press.
- Berelson, B. *Content Analysis in Communication Research*. Glance, IL: The Free Press, 1952.
- Casetti, F. (1999). *Theories of Cinema, 1945–1990*, Austin: University of Texas Press.
- Creswell, J.W. *Research design: qualitative, quantitative and mixed methods approaches*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2003.
- Eco, U. (1975). *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.

- Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fedorov, A. (2002). Theoretical Concepts of Film Studies in the Cinema Art Journal During the Perestroika Era: 1986–1991. *Media Education*. 18(4): 574-599.
- Fedorov, A., Levitskaya, A. (2022). Theoretical Concepts of Film Studies in Cinema Art Journal in the First Post-Soviet Years: 1992–2000. *International Journal of Media and Information Literacy*. 7(2): 355-397.
- Fedorov, A., Levitskaya, A. (2022). Theoretical Concepts of Film Studies in the Cinema Art Journal in the First Decade (1931–1941) of Its Existence. *Media Education*. 18(2): 169-220.
- Fedorov, A., Levitskaya, A. (2022). Theoretical Concepts of Film Studies in Cinema Art Journal: 1945–1955. *International Journal of Media and Information Literacy*. 7(1): 71-109.
- Gerbner, G. Toward a General Model of Communication. *AudioVisual Communication Review*. 1956. 4: 171-199.
- Gledhill, C., Williams, L. (eds.) (2000). *Reinventing Film Studies*. Oxford: Arnold & Oxford University Press.
- Golovskoy, V., Rimberg, J.. (1986). *Behind the Soviet screen: The Motion Picture Industry in the 1972-1982*. Ann. Arbor: Ardis. 144 p.
- Hess, D.J. (1997). *Science Studies*. New York: New York University Press.
- Hill, J, Gibson, P.C. (eds.) (1998). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Krippendorff, K. *Content analysis. An Introduction to its Methodology* Beverly Hills, 1980.
- Lasswell, H.D. *The Structure and function of communication in society. The Communication of Ideas*. N.Y.: Bryson, 1948.
- Levitskaya, A. (2022). Theoretical Concepts of Film Studies in Cinema Art Journal: 1956-1968. *Media Education*. 18(3): 390-438.
- Mast, G., Cohen, M. (eds.) (1985). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press.
- Mayring, P. *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken*, Weinheim, 1994.
- McQuail, D. *Mass Communication Theory: An Introduction*. Beverly Hills, CA: Sage Publications, 1987.
- Metz, C. (1974). *Language and cinema*. The Hague: Mouton.
- Stam, R. (2000). *Film Theory: an Introduction*. Malden, MA: Blackwell.
- Villarejo, A. (2007). *Film Studies: the Basics*. London: Routledge.
- Weber, R.P. *Basic Content Analysis*. Beverly Hills, CA: Sage, 1985.

**Анастасия Левицкая,
Александр Федоров,
Елена Корниенко,
Андрей Новиков**

**Западный кинематограф на страницах журнала
«Советский экран» (1925-1991)**

Москва, 2024

Монография

Электронное издание

**Издатель:
ОД «Информация для всех»
E-mail contact@ifap.ru
<http://www.ifap.ru>**

e-mail mediashkola@rambler.ru

При отправлении э-писем нужно заменить (at) на @

**Полный текст данного издания в свободном доступе можно скачать по адресу:
https://www.mediagram.ru/netcat_files/108/110/h_03e737247b5d778073d3095c93b2fd1c**