

Это русскоязычная версия статьи, опубликованной на английском языке:

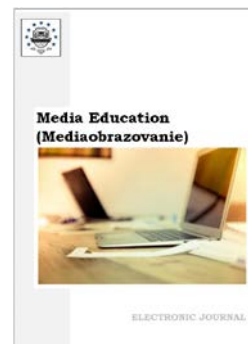
Fedorov, A., Levitskaya A. Western Cinema on the Pages of the Magazine Soviet Screen: 1957–1968 // Media Education. 2023. 19(2): 212-269. DOI: 10.13187/me.2023.2.212 https://me.cherkasgu.press/journals_n/1686927475.pdf

Copyright © 2023 by Cherkas Global University



Published in the USA
Media Education (Mediaobrazovanie)
Has been issued since 2005
ISSN 1994-4160
E-ISSN 2729-8132
2023. 19(2): 212-269

DOI: 10.13187/me.2023.2.212
www.ejournal53.com



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

Александр Федоров, Анастасия Левицкая

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), 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. Хотя, бесспорно, в журнале были и идеологически ангажированные материалы.

Методологию исследования составляют ключевые философские положения о связи, взаимообусловленности и целостности явлений действительности, единства исторического и социального в познании; науковедческие, киноведческие, социокультурные, культурологические, герменевтические, семиотические подходы, предложенные в трудах ведущих ученых (Aristarco, 1951; Aronson, 2003; Bakhtin, 1996; Balázs, 1935; Bazin, 1971; Bibler, 1990; Casetti, 1999; Demin, 1966; Eco, 1975; 1976; Eisenstein, 1964; Gledhill, Williams, 2000; Hess, 1997; Hill, Gibson, 1998; Khrenov, 2006; 2011; Kuleshov, 1987; Lotman, 1973; 1992; 1994; Mast, Cohen, 1985; Metz, 1974; Razlogov, 1984; Sokolov, 2010; Stam, 2000; Villarejo, 2007 and others).

Проект опирается на исследовательский содержательный подход (выявление содержания изучаемого процесса с учетом совокупности его элементов, взаимодействия между ними, их характера, обращения к фактам, анализа и синтеза теоретических заключений и т.д.), на исторический подход – рассмотрение конкретно-исторического развития заявленной темы проекта.

Методы исследования: комплексный контент-анализ, сравнительный междисциплинарный анализ, методы теоретического исследования: классификация, сравнение, аналогия, индукция и дедукция, абстрагирование и конкретизация, теоретический анализ и синтез, обобщение; методы эмпирического исследования: сбор информации, касающейся тематики проекта, компаративно-исторический и герменевтический методы.

В данной статье мы остановимся на анализе материалов о зарубежном кино, опубликованном 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).

В [таблице 1](#) представлены статистические данные, отражающие изменения (с 1957 по 1968 год) организаций, органом которой был журнал, его тиража, периодичности. Указаны фамилии редакторов журнала и временные отрезки их руководящей работы в издании.

Таб. 1. Журнал «Советский экран» (1957-1968): статистические данные

Год выпуска журнала	Организации, 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:

Таблица 2. 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	Божович В.И. (1931-2021)	8
4	Карцева Е.Н. (1928-2002)	7
5	Шер Ю.Л. (1909-?)	7
6	Орлов В.В. (1929-1972)	5
7	Рубанова И.И.	5
8	Ханютин Ю.М. (1929-1978)	5
9	Бачелис Т.И. (1918-1999)	4
10	Брагинский А.В. (1920-2016)	4
11	Галанов Б.Е. (1914-2000)	4
12	Кузнецов М.М. (1914-1980)	4
13	Лищинский И.	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. *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.

4. *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; Берт Ланкастер. М., 1983; Голливуд: контрасты 70-х. М., 1987; Легенды и реалии. История американского уголовного фильма. М., 2004.

5. *Ю.Л. Шер (1909-?)* – журналист, кинокритик. Публиковалась в журналах «Советский экран», «Искусство кино» и др.

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 (род. 1933)*. 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. *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.

9. *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.

10. *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 Депардье. Украденные письма. Ростов-на-Дону, 1998; Ален Делон. В любви и жизни. Ростов-на-Дону, 1999; Катрин Денёв. М., 2000 и др.

11. *Б.Е. Галанов (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.

12. *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 Федина. М., 1973; Литература и антилитература. М., 1977; Книги и фильмы. М., 1978; Жизнь моя, кинематограф... М., 1984 и др.

13. *И. Лищинский (род. 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.

«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 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.

Отсюда нет ничего удивительного в том, что по свежим следам «пражской весны» доктор философских наук, профессор, член Союза кинематографистов СССР и КПСС В.А. Разумный (1924-2011), известный в ту пору своими строгими партийными взглядами, 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 в ту пору тиражом в два миллиона экземпляров.

И хотя в статье В. Разумного речь шла о журнале «Искусство кино», было ясно, что такие 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», навеянная 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 резко отругал уже 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).

И 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). Её надолго сменил на этой должности Евгений Сурков (1915-1988).

А вот 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. Крюčkова в «Огоньке» было вскоре подтверждено: 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 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. Обратит 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).

И здесь 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 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 массовую аудиторию;
- статьи по истории западного кино;
- биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров (часто 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 (здесь, как правило, критика буржуазного кинематографа сочеталась с позитивной оценкой идеологически приемлемых для СССР произведений и тенденций);
- короткие информационные материалы о событиях в западном кино.

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 ключе. 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. Юреневым (1912-2002) в его статье «Лучшие фильмы мира» (Юренев, 1959: 12-13), опубликованной в связи с опросом кинокритиков разных стран, проведенным Бельгийской синематекой.

Здесь Р. Юренев 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» (Юренев, 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. Юренев 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 ощутишь в нем мистический дух, не сводится ли его пафос к утверждению бренности всего человеческого?». А потом делал «партийный» вывод: «Являясь великим произведением искусства, фильм «Страсти Жанны д'Арк» выражает идеи, чуждые очень многим людям современности» (Юренив, 1959: 12).

Далее Р. Юренив 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» (Юренив, 1959: 12).

Куда теплее Р. Юренив оценил драму «Последний человек» (*The Last Laugh / Der Letzte Mann*. Германия, 1924) Фридриха Мурнау, утверждая, что 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» (Юренив, 1959: 12).

Довольно строго подошел Р. Юренив 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» (Юренив, 1959: 13).

Фаворитами Р. Юренива 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 bicicletta*. Италия, 1948) В. Де Сика.

По мнению Р. Юренива, 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 эксцентрикада» (Юренив, 1959: 12).

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

Здесь 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

Бесспорным фаворитом жанра творческих портретов западных актеров и режиссеров в «оттепельную» эпоху «Советского экрана» был Ч. Чаплин (1889-1977): в журнале было опубликовано четыре такого рода 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 развращает 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-?) 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).

А уж финал статьи А. Кукаркина и вовсе напоминал праздничный 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), отбросив любые 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). Здесь она хвалила «предельно реалистически» сыгранную Генри Фондой роль в «Двенадцати разгневанных мужчинах» (Twelve Angry Men. США, 1957) и отмечала как большие удаchi сыгранные им 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).

И, 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 указанием на «звездную болезнь» актера (Правда..., 1962).

Невероятно, но факт: журнал «Советский экран» не всегда ругал «Психо» 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).

А вот выдающемуся британскому актеру Шону Коннери (1930-2020) в «оттепельном» «Советском экране» не повезло. О его творчестве была опубликована весьма критическая статья под красноречивым названием «Пленник Джеймса Бонда» (Широков, 1965). Здесь в вину актеру ставилось его участие в «бондиане»: «Речь идет о ловко сработанных кинодективах, 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 уже ушедших из жизни западных «прогрессивных кинематографистах», которые уже никак не могли быть причастными ни к чему враждебному 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» весьма 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. Мастоаянни (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: «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 утврждают 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. ... Актёрские 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. Матростройни (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 Матростройни, 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 эпосе, в лирической монодраме. Плавность, легкость, непринужденность, какая-то свободная манера жить на экране в обстоятельствах любого сюжета — вот стиль Матростройни — 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 Матростройни 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 «проштрафившегося» в связи с его выступлениями в защиту «пражской весны» знаменитого шансонье и актера Ива Монтана (1921-1991). Однако в 1967 году о популярном в ту пору в СССР певце и актере позитивно писать было не только можно, но и нужно: «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).

Кто знает, быть может, 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 в ту пору западных актерах и актрисах. В частности 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. Делоне (Лищинский, 1967: 7).

В честности, 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. Плюс к этому 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», никоим образом 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 неистощимо 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, maman, 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 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 полностью солидарна и киновед И. Рубанова, 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).

Само собой, журнал не мог пройти мимо анализа творчества 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).

Интервью с западными кинематографистами

Понятно, что «Советский экран» старался 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).

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. Так 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 римской жизни с непременными и неизбежными голливудскими штампами» (Ханютин, 1967: 16-17).

Идеологически весьма важным для советского кинопроката был фильм С. Креймера «Нюрнбергский процесс» (Judgment at Nuremberg. США, 1961). И 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 своевременно, 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 пытаются 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 и вовсе оценку с явно выраженным марксистским подходом: «Фильм смотрится с напряжением. Перед объективом кинокамеры был благодатный для боевика материал: проносящиеся с ревом грузовики, разнообразие 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 пройти мимо комедий «Римские каникулы» (Roman Holiday, США, 1953) и «В джазе только девушки» («Некоторые любят погорячее / Some Like It Hot. США, 1958) журнал, конечно, не смог.

Любопытно, 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 – совершенно 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) весьма кисло отозвался о знаменитом мюзикле «Моя прекрасная леди» (My Fair Lady. США, 1964): признавая, что в картине «есть постановочный размах, блестящие краски, стереофонический звук», он посетовал, что «ирония Шоу, поэтическая музыка Лоу растворились в тяжеловесной монументальности постановки» (Ханютин, 1965: 14-15).

Зато драматург и сценарист Виктор Славкин (1935-2014) воспринял комедию «В джазе только девушки» («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. Итак, 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 твеновских 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 Маккенны» (63 млн. зрителей) и др. Лучших показателей зрительской посещаемости среди зарубежных фильмов в СССР удалось добиться только мексиканской «Есении».

«Советский экран» откликнулся на прокатный триумф «Великолепной семёрки» (The Magnificent Seven. США, 1960) статьей 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 актеров, великолепными съемками. 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 моральной 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 одни из известных нам «вестернов» (Карцева, 1962).

Но с другой стороны, Е. Карцева «партийно» 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, попавшим 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, отобразить 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-October. 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) писал, 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 фильме «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).

А кинокритик В. Божович (1932-2021) даже в психологически тонкой автобиографической драме Франсуа Трюффо «Четыреста ударов» (The 400 Blows / Les Quatre cents coups. Франция, 1959) акцентировал «антибуржуазную направленность»: «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.).

В частности, 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).

А театровед и кинокритик И. Соловьева 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 calzoni 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, aujourd'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).

Правда, у литературоведа и кинокритика М. Кузнецова (1914-1980) «Бум» (Il Boom. Италия, 1963) получил на страницах «Советского экрана» куда более положительную оценку: «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 дрязг силами настоящего искусства поднят до трагических вершин, пример того, как кино может глубоко заглянуть в жизнь общества» (Кузнецов, 1965: 16-17).

Тот же М. Кузнецов высоко 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 погранных 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 и 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, трогающим 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).

К мелодраме «Супружеская жизнь» (*Anatomy of a Marriage / La Vie conjugale / La vita coniugale*. Франция-Италия-ФРГ, 1963) литературовед и кинокритик М. Кузнецов (1914-1980) отнесся теплее, но с явной печалью 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... Словно 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).

А вот по поводу увенчанной Золотой пальмовой ветвью Каннского кинофестиваля мелодраматического мюзикла «Шербурские зонтики» (*The Umbrellas of Cherbourg / Les Parapluies de Cherbourg*. Франция-ФРГ, 1964).

Сначала один из ведущих идеологов тогдашней советской кинокритики А. Караганов (1915-2007), побывав на Каннском фестивале, посетовал, что жюри присудило «Шербурским зонтикам» главный приз, а ведь этот фильм, увы, очень далек «от проблем, волнующих ныне народного зрителя» (Караганов, 1964: 18-19).

М. Кузнецов (1914-1980) подошел к этому шедевру Жака Деми хоть и теплее, но кислотовато, подчеркивая, что «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 героини достигают буржуазного идеала — богатства, но счастья нет, нужна еще и любовь. Возможно, что мысль эту удастся вычитать, простите — «высмотреть» в этом милом, 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, хотят говорить негромко, берут героев заурядных» (Кузнецов, 1965: 16-17).

И только кинокритики М. Долинский и С. Черток, на наш взгляд, оценили этот фильм адекватно, исходя не из стереотипных идеологических подходов, а из особенностей и логики избранный 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 Делакура, 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).

А вот 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 (1918-1999) без восторга: «Принято думать, что чистая развлекательность дурна в принципе. Жак Деми и композитор Мишель Легран, авторы очаровательного, изящнейшего фильма «Шербурские зонтики», взяли, 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).

Но, 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.

И здесь театровед и киновед Т. Бачелис (1918-1999), на наш взгляд, очень точно и стилистически 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 нескрываема нежность художника простодушно, доверчиво и беззаветно влюблены в то, что он видит. А видит он красоту воздуха, прозрачность света, объятия рук, судьбы скрещенья...» (Бачелис, 1967).

И хотя кинокритик И. Рубанова отнеслась к этому 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 Анук 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 «лелушевской» 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).

В том же 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...

А вот 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), в журнале «Советский экран» публиковалась рецензия, утверждающая, 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).

Досталось от «Советского экрана» и пародийной приключенческой комедии про Фантомаса.

М. Кузнецов (1914-1980) с одной стороны, верно 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 был убежден, 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 (1918-1999) писала и о второй серии этой трилогии – пародийной комедии «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 «масскультуры». ... Фильм Юнебелля 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).

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).

Да и 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 злословии... 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 (1914-1980) довольно благожелательно 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 поскучать 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 подогнать 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-курносыми 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.

Так кинокритик В. Божович (1932-2021) писал, 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 пронизательности, 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 Мазина 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).

А вот статья кинокритика С. Токаревича совпадала с мнением Г. Козинцева только поначалу: «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 Мазины» (Токаревич, 1960: 14).

Но дальше С. Токаревич, по сути, 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 больное, 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).

Парадоксально, но тот же самый кинокритик В. Божович (1932-2021), 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'Éclipse / 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 знамении 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. Туrowsкая (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 стандартный 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).

А вот картине «Сила мундира» (Капитан из Кёпеника / The Captain from Köpenick / Der Hauptmann von Köpenick. ФРГ, 1956) в «Советском экране» явно не поздоровилось. 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» также относился весьма 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 писалось так: «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 радует и 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 потом 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, вообще, спел 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 героини 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 художественного 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

Разумеется, 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» (*Elektra*, 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, попавших в советский кинопрокат, наибольшую поддержку 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, снедаемого 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).

Интересно отметить, что иногда статьи киноведа и кинокритиков, публиковавшиеся в «Советском экране» 1960-х, выходили за рамки рецензирования отдельных западных фильмов или фестивальных обзоров.

Например, это могли быть размышления (на наш взгляд, несколько не устаревшие и сегодня) 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 закосневший 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).

А иногда журнал публиковал и статьи, основным посылом которых был диалог с читателями, надежда (быть может, во многом — наивная) на развитие 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).

И здесь 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 восстают 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).

Но вот далее В. Орлов переходил к «воспитательной части» своей статьи (добавляя сюда еще и изрядную долю идеологизации), где, по сути, во многом 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 разьединенность 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 Кинга, 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 обезчеловечения 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).

А вот фильм «В душной ночи» (In the Heat of the Night. США, 1967) Нормана Джуиссона в «Советском экране» уже безоговорочно хвалили за то, что он рассказал, 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 «Чаппакуа»..., 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).

А вот одна из самых масштабных военных драм – «Самый длинный день» (The Longest Day / Le Jour le plus long. США-Франция, 1961) – был обвинен 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» побил 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 никакой 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 запахом»: «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 решат, 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 тогдашнего 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 экрана» Д. Писаревский: «Рассказ о душевнобольном юноше, маньяке, заманивающим в подвал своего дома молодых девушек и там, в заточении, стремящемся добиться их любви, отдает откровенным гиньолем. 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 киноведа социалистической или коммунистической ориентации. В этом смысле французский киновед, член коммунистической партии Жорж Садуль (Georges Sadoul) (1904-1967) был практически идеальной фигурой.

Так, 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).

А 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).

А 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).

Примерно 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. Тринадцатью 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 подчеркивала 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 подчеркнута 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 (1929-1978) восторженно писал о политической драме «Война окончена» (La Guerre est finie. Франция-Швеция, 1966) так: «Сценарист Хорхе Семпрун, режиссер Ален 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...

Понятно, что и драма Марио Моничелли «Товарищи» (The Organizer / Les Compagni / I Camarades. Италия-Франция-Югославия, 1963) также удостоился 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 беззащитность 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 (Antonello Trombadori) (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).

А 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).

Примерно в таком же идеологически выверенном ключе была выдержана и статья другого итальянского журналиста и коммуниста Паоло Алатри (Paolo Alatri) (1918—1995), который в обзоре итальянских фильмов хотя в целом и 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 оказать значительным фильмом итальянским мастерами не хватает не столько художественной силы, сколько моральной» (Алатри, 1967).

Любопытно, что высокую оценку «Сладкой жизни» (*The Sweet Life / La Dolce vita*. Италия-Франция, 1960) Федерико Феллини дал и С. Бондарчук (1920-1994), так как этот фильм, «разоблачающий пороки и язвы различных слоев современного итальянского общества, произвел впечатление разорвавшейся бомбы» (Бондарчук, 1960).

А директор «Мосфильма» В. Сурина (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 сатиром нравов современного общества» (Сурина, 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 аудитории этот фильм стал доступен в СССР 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 Рози (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, хотя и была закуплена для советского проката, но на экраны кинотеатров в СССР так и не вышла, 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 положительную оценку: «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 кровоточащую 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 искусствоведам, 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 (1918-1999).

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 soufflé*. 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 оценки.

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).

А 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 пришлось 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) хотя и 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).

Здесь 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 (1929-1978) 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 Каstellани. 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. (...) Каstellани 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 Каstellани (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 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, которые не шли 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 живётся 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».

Здесь 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 своей статьи 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 (1912-1990), 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 (1929-1978), 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 демократий» в оккупации Рейнском 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» (Версермер, 1961).

Мнения рецензентов «Советского экрана» о фильмах других стран, которые тоже не шли в советском прокате

Среди фильмов остальных стран, не попавших в советский кинопрокат, «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 какой-либо идеологической оценки.

Но нередко, это не значит — 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 эотику, 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 экранизовавшими 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, добывающегося 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 «всё более широкие круги французских киноработников 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 (1932-2021) 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) (между прочим, он эмигрировал в США в начале 1990-х) смачно 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 набежит. ... «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 Бриджит 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 Бриджит 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, как правило, никогда не бывавшие на Западе, должно были довериться впечатлениям «идеологически проверенных» визитеров.

Так 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, сбить 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. 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), 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, разумеется, 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 (здесь, 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 (здесь, 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 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 официальном 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. Крючкова 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).

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

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.

Литература

- А где же Моравиа? // Советский экран. 1964. 5.
- Авенариус Г. Чарли Чаплин опять на нашем экране // Советский экран. 1958. 11: 10-11.
- Алатри П. Надо быть героями // Советский экран. 1967. 11.
- Александров А. О людях и хищниках // Советский экран. 1961. 7.
- 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.
- Аллов С. Встречи в Голливуде // Советский экран. 1959. 6: 3.
- Андреев Ф. «Бедная Лиза и все остальные...» // Советский экран. 1964. 15: 17.
- Аннинский Л. Вопросы без ответов // Советский экран. 1965. 24: 16-17.
- Арнштам Л. Венеция-61 // Советский экран. 1961. 18.
- Асаркан А. Умберто Д // Советский экран. 1965. 19: 16.
- Бабиченко Д. Аннеси-60 // Советский экран. 1960. 21: 10-11.
- Бачелис Т. Вопросительный знак // Советский экран. 1967. 11.
- Бачелис Т. Кино по-итальянски // Советский экран. 1966. 8: 16-17, 20.
- Бачелис Т. Марчелло Матростройни // Советский экран. 1964. 16: 16-17.
- Бачелис Т. Судьи перед судом // Советский экран. 1966. № 2: 16-17.
- Белова Т. и др. Два часа с Чаплиным // Советский экран. 1961. 21: 18-19.
- Блейман М. «Пока не требует поэта...» // Советский экран. 1966. 18: 17-18.
- Блейман М. Искусство на каникулах // Советский экран. 1960. 14: 14-15.
- Богемский Г. Увидено в жизни // Советский экран. 1966. 8: 18.
- 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. Куда ведет дорога? // Советский экран. 1967. 8: 14-15.
- 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.
- Бондарчук С. США, Мексика, Италия... // Советский экран. 1960. 11. 12: 2-3. 13. 14. 15: 3-4, 18.
- Брагинский А. Америка глазами француза // Советский экран. 1961. 24.

- Брагинский А. История «Маленького солдата» // Советский экран. 1960. 23: 17.
- Брагинский А. Обманщики // Советский экран. 1959. 5.
- Брагинский А. Рене Клер // Советский экран. 1962. 20: 16-17.
- Бульба против Бульбы // Советский экран. 1962. 8: 18.
- В первый раз. Заметки из истории кино // Советский экран. 1957. 9: 21.
- Валентинова П. Марина Влади // Советский экран. 1959. 2.
- Варшавский Я. Колдунья // Советский экран. 1959. 2.
- Великие годы немого кино: 1918-1930 // Советский экран. 1965. 16: 18-19.
- Версмер А. Майн кампф. Кровавые годы жизни Адольфа Гитлера // Советский экран. 1961. 7.
- Вилесов А. Банковский билет в миллион фунтов стерлингов // Советский экран. 1960. 18: 7-8.
- Владимиров Б. Бабетта идет на войну // Советский экран. 1960. 17.
- Владимиров Б. Жервеза // Советский экран. 1961. 6.
- 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.
- Вчера, сегодня, завтра Коста Гавраса // Советский экран. 1967. 16.
- Галанов Б. В Голландии // Советский экран. 1961. 18.
- Галанов Б. Греция без мрамора // Советский экран. 1964. 7: 17.
- Галанов Б. На экранах идет спор // Советский экран. 1963. 14: 16-17.
- Гастев А. Фильмы «текущего репертуара» // Советский экран. 1961. 18.
- Говорят участники фестиваля // Советский экран. 1959. 18: 2-8.
- 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.
- Гуляницкая Г. Жерар Филипп // Советский экран. 1961. 24. Позитив.
- Девушка в черном // Советский экран. 1958. 19: 12.
- Демин В. Левая, правая где сторона? // Советский экран. 1965. 7: 19-20.
- Джордж Чакирис // Советский экран. 1966. 9: 21.
- Джорджия Молл // Советский экран. 1966. № 8: 20.
- Дитте – дитя человеческое // Советский экран. 1957. 17: 6.
- 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.
- Если парни всего мира... // Советский экран. 1957. 5: 7.
- Жить, чтобы жить // Советский экран. 1968. 6: 18.
- Звезды встречаются в Москве // Советский экран. 1967. 13: 1-2.
- Здравствуй, IV Московский // Советский экран. 1965. 12: 2-5.
- Знакомьтесь: сестры Поляковы // Советский экран. 1966. 10: 18-19.
- Зоркий А. Бунт на коленях // Советский экран. 1960. 13.
- Зоркий А. На радугах фестиваля // Советский экран. 1967. 17: 1-2, 9.
- Зоркий А. Сказка о гектаре неба // Советский экран. 1962. 4: 20.
- И все-таки смешно! // Советский экран. 1968. 13.
- Иванова В. Стефания Сандрелли // Советский экран. 1967. 6: 14.
- Ильинская О. Без семьи // Советский экран. 1959. 8.
- К спору о фильме... // Советский экран. 1966. № 2: 5.
- Канн, 63 // Советский экран. 1963. 13.
- Капралов Г. Горы и фильмы. Заметки о XV Локарнском кинофестивале // Советский экран. 1962. 20: 15, 20.
- Караганов А. Вместе с партией, вместе с народом // Советский экран. 1968. 15: 2-3.
- Караганов А. На XVII Каннском // Советский экран. 1964. 13: 18-19.
- Каринская Л. Вблизи от искусства // Советский экран. 1966. 9: 19.
- Каринская Л. Любовь и смерть // Советский экран. 1967. 18: 13.
- Каринская Л. Рассвет в душной ночи // Советский экран. 1968. № 15: 12.
- 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. Когда звезды гаснут // Советский экран. 1962. 6.
- 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.
- Касаткина Л. Встреча в Суоми // Советский экран. 1962. 4: 20.
- Катрин Денев (Гости наших экранов) // Советский экран. 1966. 11: 13.
- Келли Дж. Бэтт Дэвис // Советский экран. 1960. 15: 16-17.
- Клаудия Кардинале // Советский экран. 1967. 13.
- Клеопатра – в двух вариантах // Советский экран. 1962. 3: 21.
- Коварский Н. Камень вместо хлеба // Советский экран. 1963. 4.
- Козинцев Г. Встречи на фестивале // Советский экран. 1959. 18: 4-5.
- Колодяжная В. Зарубежные комедии в Советском Союзе // Советский экран. 1958. 23: 12-13.
- Колодяжная В. Парижанка // Советский экран. 1959. 6: 13.
- 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.
- Копелев Л. Просто о серьезном // Советский экран. 1962. 7.
- Короткая радость свободы // Советский экран. 1968. 8.
- Кремлев Г. Тринадцатый, счастливый // Советский экран. 1962. 15.
- 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.

- 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.
 Кулешов А. Пестрые кадры // Советский экран. 1960. 19. 20: 16-17.
 Кумиры прошлого сегодня // Советский экран. 1967. 16.
 Леа Массари // Советский экран. 1966. 9: 21.
 Лесовой М. Кто выиграл битву за Британию? // Советский экран. 1968. 17: 12.
 Лесовой М. Трилогия Вольфганга Штаудте // Советский экран. 1966. 3: 16-17.
 Лещинский И. Ален Делон // Советский экран. 1967. 7.
 Лицинский И. Жан-Поль Ле Шануа // Советский экран. 1960. 4: 14-15.
 Лицинский И. Кто виноват? // Советский экран. 1965. 20.
 Лицинский И. Самая французская... // Советский экран. 1968. 4: 18-19.
 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.
 Луныкова Н. Дорога длиной в годы // Советский экран. 1966. 9: 16.
 Львов Г. «Бен Гур» и трагедия «Синечитты» // Советский экран. 1959. 14: 19.
 Львов Г. Неве и его семья // Советский экран. 1960. 23: 16.
 Маленький человек: что дальше? // Советский экран. 1965. 5: 19.
 Маневич И. Мари-Октябрь // Советский экран. 1960. 13.
 Марио Адорф // Советский экран. 1966. 9: 21.
 Мария Грация Бучелла // Советский экран. 1966. 8: 20.
 Марк Мишель // Советский экран. 1966. 11: 13.
 Мартен М. Судьба «Новой волны» // Советский экран. 1961. 6.
 Марьямов Г. «Вторая линия атаки русских» (заметки об Эдинбургском кинофестивале) // Советский экран. 1962. 23.
 Мастера документального кино // Советский экран. 1957. 5: 16-17
 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.
 Микрофон... в постели // Советский экран. 1965. № 4: 18.
 Михайлов Б. Фильмы ужасов // Советский экран. 1959. 11.
 Михан Т. В мастерской Феллини // Советский экран. 1967. 8: 14-15.
 На экране и в жизни // Советский экран. 1966. 18: 19.
 Навстречу IV Московскому кинофестивалю // Советский экран. 1965. 11: 16-17.
 Неделя английских фильмов в СССР // Советский экран. 1959. 20.
 Николаева Е. А где же Марк Твен? // Советский экран. 1962. 20: 18-19.
 Нино Кастельнуово // Советский экран. 1966. 11: 13.
 Новогрудский А. Машинист // Советский экран. 1958. 15: 4.
 Образцова А. Улыбка Фанфана // Советский экран. 1960. 6: 17-18.
 Они шли за солдатами // Советский экран. 1967. 2.
 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. Мы – вундеркинды // Советский экран. 1960. 7: 14-15.
 Отверженные // Советский экран. 1960. 4: 15.
 Перед заходом солнца // Советский экран. 1958. 13: 7.
 Перед лицом войны в Алжире // Советский экран. 1960. 23: 17.
 Пескова В. Николь Курсель // Советский экран. 1959. 2.
 Петров Б. Человечность побеждает // Советский экран. 1967. 18: 13.
 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.
 Познакомьтесь: Ален Делон // Советский экран. 1962. 13.
 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.
 Разбитые мечты // Советский экран. 1958. 14: 4.
 Разумный В. Позиция... но какая? // Огонек. 1968. 43: 26-27.
 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.
 Реваншизм и его искусство // Советский экран. 1965. 6.
 Романов А. Вместе с партией, вместе с народом // Советский экран. 1968. 15: 2-3.
- 3.
- Рубанова И. Всё о Висконти // Советский экран. 1966. 2: 19.
 Рубанова И. Кристиан-Жак // Советский экран. 1965. 5: 16-17.
 Рубанова И. Мелодия чувства // Советский экран. 1968. 5.
 Рубанова И. Римлянка // Советский экран. 1965. 24: 23.
 Рубанова И. Созвездие // Советский экран. 1964. 14: 12-13.
 Румянцев Ф. Тайное становится явным // Советский экран. 1965. № 4: 18.
 Садуль Ж. Жорж Мельес. Жюль Верн. Кино // Советский экран. 1961. 22.
 Садуль Ж. Реализм и мировое киноискусство // Советский экран. 1959. 21: 12-13.
 Садуль Ж. Французское кино // Советский экран. 1959. 10.
 Самойлов С. Франкфуртский скандал на экране // Советский экран. 1959. 5.
 Самойлова – Лоллобриджида. Разговор по душам // Советский экран. 1961. 16.
 Санаев В. XXVII Венецианский // Советский экран. 1966. 21: 17-18.
 Семенов М. Песни и роли Ива Монтана // Советский экран. 1967. 4.
 Семь грешников // Советский экран. 1957. 22: 7.
 Сенин М. Над нами одно небо // Советский экран. 1966. 11: 18-19.
 Сказки венского леса // Советский экран. 1960. 11.
 Скалова З. Дорога без конца // Советский экран. 1959. 23: 13.
 Скобцева И. Неделя в Венеции // Советский экран. 1965. 21: 16-17.
 Славкин В. Тратить ли пятьдесят копеек? // Советский экран. 1966. 14: 19.
 Смерть Мэрилин Монро // Советский экран. 1962. 19.
 Смирнова Е. Далекая юность «Советского экрана» // Советский экран. 1988. 18:
- 5.
- Смотр мирового киноискусства // Советский экран. 1959. 18: 1.
 Соколов И. Мери Пикфорд // Советский экран. 1958. 8: 5.
 Соловьева И. Смех выполняет свои обязанности // Советский экран. 1962. 9: 18.
 Соловьева И. Судья // Советский экран. 1960. 22: 18.
 Соловьева И., Шитова В. Их было шесть // Советский экран. 1968. 15: 14.
 Софи Лорен встречается с Москвой // Советский экран. 1965. 17: 17-18.
 Сурин В. Киномарафон в Канне // Советский экран. 1967. 14: 14.
 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.
Три зеркала // Советский экран. 1958. 12: 4.
Тромбадори А. 1960 год будет решающим. Заметки об итальянском киноискусстве // Советский экран. 1960. 5: 10-11.
Туровская М. Ничей мост // Советский экран. 1962. 24: 14-15.
Успехов и радости фестивалю! // Советский экран. 1965. 13: 2, 4, 5.
Утилов А. Вивьен Ли // Советский экран. 1960. 7: 16-17.
Утилов В. Чарльз Диккенс на экране // Советский экран. 1961. 2: 14-15.
Федорова Н. Посеешь ветер... // Советский экран. 1968. 17: 15.
Филев П. Предостережение // Советский экран. 1968. 13.
Фильм вырабатывает собственный киноязык (1908-1918) // Советский экран. 1965. 11: 18-19.
Фрейлих С. Греция // Советский экран. 1961. 6.
Ханютин Ю. «Планета людей» // Советский экран. 1965. 17: 14-15.
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. Фильмы, зовущие к борьбе // Советский экран. 1961. 18.
Ханютин Ю. Французские впечатления // Советский экран. 1961. 15:
Хиббин Н. Фильмы, будоражающие мысль // Советский экран. 1968. 17: 13.
Хроника зарубежного кино // Советский экран. 1960. 4: 20; 23: 20.
Чаплин Ч. О времени и о себе // Советский экран. 1965. 1.
Чекин И. Свет и тени Парижа // Советский экран. 1961. 2: 16-17.
Черненко М. Знакомьтесь: Анна Карина // Советский экран. 1966. № 23.
Черненко М. Фернадель // Советский экран. 1965. 23: 18-19.
Черный гравий // Советский экран. 1962. 1.
«Чудо» наизнанку // Советский экран. 1966. 24.
Шабанов А. Моряк сходит на берег // Советский экран. 1960. 7: 15.
Шаги фестиваля // Советский экран. 1965. 15: 2-5.
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. 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. Два раза Антони Куин // Советский экран. 1962. 22: 14-15.
Шитова В. Лукино Висконти и его фильмы // Советский экран. 1962. 13.
Шнейдеров В. Жозеф Мартен // Советский экран. 1962. 19.
Эрштрем А. Чарли Чаплин // Советский экран. 1957. 23: 12-13.
Юренев Р. Лучшие фильмы мира // Советский экран. 1959. 4: 12-13.
Юренев Р. Международные кинофестивали // Советский экран. 1959. 15: 2, 4-5.
Юрьев З. Картины с запашком // Советский экран. 1960. 12: 20.
Юткевич С. Крепнут международные связи // Советский экран. 1959. 9: 2.
Яковлев В. Трудности и надежды английского кино // Советский экран. 1966. 6:

18.

Приложение. 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 создание 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 «всенародного 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 (Синай, 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, одобрявший 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 синематеки. 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».