

Это перевод на русский язык статьи, в оригинале опубликованной на английском языке: Fedorov, A. Theoretical Concepts of Film Studies in *Cinema Art Journal*: 1969–1985. *International Journal of Media and Information Literacy*. 2023. 8(1): 14-60. DOI: 10.13187/ijmil.2023.1.14 [https://ijmil.cherkasgu.press/journals\\_n/1687957102.pdf](https://ijmil.cherkasgu.press/journals_n/1687957102.pdf)

Copyright © 2023 by Cherkas Global University



Published in the USA  
International Journal of Media and Information Literacy  
Issued since 2005  
E-ISSN 2500-106X  
2023. 8(1): 14-60

DOI: 10.13187/ijmil.2023.1.14  
<https://ijmil.cherkasgu.press>



## Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино»: 1969-1985

Александр Федоров [1954alex@mail.ru](mailto:1954alex@mail.ru)

В данной статье мы остановимся на анализе теоретических концепций киноведения в журнале «Искусство кино» (*Cinema Art*) эпохи «стагнации» (1969-1985), когда его ответственными редакторами были: Людмила Погожева (1913-1989), Е. Сурков (1915-1988), А. Медведев (1938-2022) и Ю. Черепанов (р. 1937).

В **Таб. 1** представлены статистические данные, отражающие изменения (с 1968 по 1985 год) организаций, органом которых был журнал, его тиража, периодичности; указаны также фамилии отв. редакторов журнала и временные отрезки их руководящей работы в издании, число статей по теории кино по каждому году издания журнала.

**Таб. 1.** Журнал «Искусство кино» (1969-1985): статистические данные

Год выпуска журнала	Организация, органом которой был журнал	Тираж журнала (в тыс. экз.)	Периодичность журнала (число номеров в год)	Главный редактор журнала	Число статей по теории кино
1969	Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР, Союз кинематографистов СССР	33,3–35,5	12	Л. Погожева № 1-4 Е. Сурков № 5-12	15
1970	Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР, Союз кинематографистов СССР	38,0–40,3	12	Е. Сурков	13
1971	Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР, Союз кинематографистов СССР	39,0–41,8	12	Е. Сурков	22
1972	Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР (№ 1-8), Государственный Комитет Совета	39,6–42,7	12	Е. Сурков	12

	Министров СССР по кинематографии (№ 9-12), Союз кинематографистов СССР				
1973	Государственный Комитет Совета Министров СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	44,2–47,3	12	Е. Сурков	11
1974	Государственный Комитет Совета Министров СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	47,8–48,8	12	Е. Сурков	12
1975	Государственный Комитет Совета Министров СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	48,2–56,2	12	Е. Сурков	18
1976	Государственный Комитет Совета Министров СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	50,0–63,0	12	Е. Сурков	16
1977	Государственный Комитет Совета Министров СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	50,0–54,0	12	Е. Сурков	13
1978	Государственный Комитет Совета Министров СССР по кинематографии (№ 1-7), Государственный комитет СССР по кинематографии (№ 8-12), Союз кинематографистов СССР	54,0–56,8	12	Е. Сурков	27
1979	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	56,0	12	Е. Сурков	28
1980	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	56,0	12	Е. Сурков	11
1981	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	56,0	12	Е. Сурков	14
1982	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	56,0	12	Е. Сурков № 1-6 А. Медведев № 8-12	15
1983	Государственный комитет СССР по кинематографии,	52,0–56,0	12	А. Медведев	14

	Союз кинематографистов СССР				
1984	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	52,0	12	А. Медведев № 1-10 Ю. Черепанов № 11-12	15
1985	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	50,0–52,0	12	Ю. Черепанов	8

Тираж журнала «Искусство кино» (он по-прежнему выходил ежемесячно) с 1969 по 1985 год колебался в промежутке от 33,3 до 56,8 тыс. экземпляров. До 1983 года в целом наблюдалась тенденция к постепенному увеличению тиража, но затем он стал несколько снижаться и в 1985 стабилизировался на 50 тыс. экз. Пиковый тираж журнала (56,8 тыс. экземпляров) в этот период был достигнут в 1978 году.

Частота публикаций теоретических статей в журнале «Искусство кино» в «застойный» период колебалось от дюжины до двадцати восьми в год. Таким образом, если за первое десятилетие существования журнала (1931-1941) было опубликовано 143 теоретические статьи, а за второе (1945-1955) – 194, в 1956-1968 годах – 220, а в 1969-1985 годах – 264.

После резкой критической атаки на журнал «Искусство кино», предпринятой софроновским «Огоньком» в конце 1968 года, киновед Людмила Погожева (1913-1989) оставалась на посту главного редактора недолго: с мая 1969 года ее сменил Евгений Сурков (1915-1988), сумевший продержаться на этой непростой должности 13 лет – до июня 1982 года.

Киновед Н. Зоркая (1924-2006) писала о Е. Суркове так: «Человек талантливый, умный, с хорошим кинематографическим вкусом (что не часто!), образованный, он избрал для себя стезю преданного, горячего и безотказного служения режиму. Режим олицетворяла для него партия, а партию — ЦК (госаппарат и чиновничество он не уважал, хотя сам состоял при нем как председатель или член коллегии Госкино, причисленной к номенклатуре). Был бескорыстен. Дачи не имел, машины тоже — возила журнальная. ... Нет, любовь Суркова к власти носила сугубо духовный, никак не прагматический характер» (Зоркая, 2021: 32).

Киновед Ю. Богомолов (1937-2023) считал, что в Е. Суркове «идеологическое лакейство, выразившееся в умении облекать коммунистические догматы в мнимотеоретические построения, уживалось... с невероятной творческой гордыней. Он не был циником в вульгарном смысле. То есть не был человеком, который сознательно располовинил свою жизнь: вот до сих она посвящена служению и обслуживанию режима, а от сих — я сам, со своими вкусами, собственными воззрениями, пристрастиями. То есть в конечном итоге, разумеется, располовинил. Но не нарочно, не сознательно, против личного желания. ... И в этом была его, Суркова, специфическая драма. Ему, видимо, хотелось цельности, целостности, абсолютного слияния с партией Ленина, хотелось растворения в пролетарской идеологии. Но она его не принимала, как водоем с сильным раствором соли; она его выталкивала, а он тщился нырнуть в глубь ее. И не получалось. Выходило, что и Сурков жил двойной жизнью: дома бережно хранил автографы Пастернака, с гордостью их показывал своим редким гостям, любил хорошо написанные тексты, талантливо снятые картины, знал цену конъюнктурной халтуре, а с трибун и в печати обличал, разоблачал, выявлял ревизионистов всех мастей. Притом делал это в особо извращенной форме — со вкусом, со страстью, убежденно, искренне и местами талантливо. Партия его считала своим золотым пером. Но странное дело, при этом недолюбливала. Он для советской партийно-чиновничьей элиты был чужаком, хотя она его использовала. Он был для нее агентом во враждебной среде. Думаю, что он это чувствовал, знал, понимал и, может быть, переживал» (Богомолов, 2001: 5).

С мнением Ю. Богомолова согласен и кинокритик В. Кичин: «Все прекрасно знали, под каким двойным прессом жил этот человек. Блестящий ум, завораживающий оратор, энциклопедически образованный, Сурков понимал, что продает душу дьяволу, и это его бесило, делало неадекватным и непредсказуемым. Он должен был находить умные слова,

транслируя нам изреченные партбоссами глупости. Злился на них и на себя и от этой злости становился сущим иезуитом, превращал жизнь в пытку — очень часто для окружающих и всегда — для самого себя. Он прекрасно понимал цену системе. Но считал ее неизбежной и потому уверенно играл по ее правилам. «Вы думаете, это когда-нибудь кончится? — спросил он меня как-то. — Поверьте, этого хватит и на мой век, и на ваш!» Чего «этого» — можно было не уточнять» (Кичин, 2001: 12).

Вне всякого сомнения, Евгений Сурков смог бы успешно оставаться главным редактором журнала «Искусство кино» вплоть до начала перестройки (по крайней мере — до 1986 года), если бы не эмиграция его дочери — киноведа Ольги Сурковой — на Запад в 1982 году. По тем временам это было поводом для принятия «административных мер» по отношению к близким родственникам «беглецов». В июле 1982 журнал «Искусство кино» вышел в свет только со списком редколлегии, а месяц спустя главным редактором был назначен киновед Армен Медведев.

Трудно сказать, каким стало бы «Искусство кино», если бы А. Медведев (1938-2022) возглавлял журнал на протяжении всего оставшегося советского периода. Но как-то существенно проявить себя на этом посту он не сумел, так как уже осенью 1984 года был назначен главным редактором Главной сценарно-редакционной коллегии Госкино СССР.

С ноября 1982 года по 1986 год главным редактором журнала «Искусство кино» был театровед и кинокритик Юрий Черепанов, на долю которого выпал начальный период «перестроечных» настроений в СССР.

К середине 1970-х годов редколлегия журнала «Искусство кино» состояла из 21 персоны. Как и ранее, многие из них были известными режиссерами (С.А. Герасимов, А.М. Згуриди, Р.Л. Кармен, С.И. Юткевич) и кинофункционалами. Однако по сравнению с 1960-ми годами кинокритиков и киноведов в редколлегии стало примерно в два раза больше (практически 50%): Е.Д. Сурков (главный редактор) (1915-1988), Н.А. Игнатъева (зам. главного редактора) (1923-2019), А.Н. Медведев (зам. главного редактора) (1938-2022), В.Е. Баскаков (1921-1999), И.В. Вайсфельд (1909-2003), А.В. Караганов (1915-2007), К.К. Парамонова (1916-2005), Н.В. Савицкий (р. 1939), Н.М. Суменов (1938-2014) и Р.Н. Юренев (1912-2002).

Во время всего периода «стагнации» журнал «Искусство кино» тщательно следил за юбилейными датами (столетие со дня рождения В. Ленина, полвека со дня образования СССР, 60 лет существования советской власти и т.д.).

В каждом номере журнала публиковалось несколько статей об отечественном кино, написанных кинокритиками. Плюс материалы, авторами которых были режиссеры, сценаристы и иные кинематографисты, сценарии, фильмографии. К традиционным для журнала рубрикам («Новые фильмы», «Теория и история», «Интервью между съемками», «За рубежом», «Сценарий», «Издано о кинематографе» и др.) был добавлен целый ряд идеологических материалов, пересыпанных цитатами из речей генерального секретаря ЦК КПСС Л.И. Брежнева, рубрики «Навстречу 60-летию Великого Октября», «Современность и экран» и т.д.... Юбилейные статьи в журнале часто были анонимными: видимо, далеко не всякий кинокритик, даже «начальственный», мог позволить себе поставить свои подписи под такими, к примеру, статьями, как «Вдохновляющая забота партии» или «Немеркнувший свет Октября».

Разумеется, среди этих статей были и «авторские» работы. Например, длинная, растянутая на два номера, скучнейшая, напирательная на ссылки из «трудов» Л.И. Брежнева статья В. Дмитриева «Гуманизм социалистической революции и кинематограф» (Дмитриев, 1977), где с восторгом утверждалось, что «киноискусство Страны Советов сделалось партийным. Его социалистическое первородство определилось благодаря совершенному изначально выбору — вместе с партией, с революцией, с народом!» (Дмитриев, 1977: 8).

Заместитель председателя Госкино СССР Б.В. Павленок (1923-2012) в своей партийно-политизированной статье о текущем кинопроцессе юбилейного года хотя и одобрил выдающийся фильм «Восхождение» Л. Шепитко, но не скупится на похвалы давно и заслуженно забытым фильмам на историко-революционную тему: «Тачанка с юга», «Осада», «Красный чернозем», «Красные дипкурьеры» (Павленок, 1977: 6-14).

В связи с этим кинокритик В. Головской писал, что главный редактор журнала «Искусство» Е. Сурков направлял «свои усилия на то, чтобы журнал соответствовал

настоящим и будущим программам Коммунистической партии. Таким образом, пока Сурков был редактором, «Искусство кино» сильно изменилось, потеряло многих авторов, перестало отражать то, что на самом деле происходит в мире кино, и прекратило печатать объективные оценки советских и зарубежных фильмов. В то время как внутривластные условия действительно ухудшались, «Искусство кино» ... оставалось примером догматизма и бездумного политиканства» (Golovskoy, 1984: 220).

Но, на наш взгляд, это слишком упрощенный взгляд на данный период журнала «Искусство кино» (и мы подробно остановимся на детальном анализе далее). К примеру, в 1970-х журнал писал о таких заметных отечественных фильмах как «Аты-баты, шли солдаты» Л. Быкова, «Венок сонетов» В. Рубинчика, «Восхождение» Л. Шепитько, «Двадцать дней без войны» А. Германа, «Ключ без права передачи» Д. Асановой, «Мимино» Г. Данелия, «Неоконченная пьеса для механического пианино» и «Раба любви» Н. Михалкова, «Подранки» Н. Губенко, «Прошу слова» Г. Панфилова, «Розыгрыш» В. Меньшова, «Сказ о том, как царь Петр арапа женил» А. Митты, «Старший сын» В. Мельникова, «Степь» С. Бондарчука и др. Но, увы, в тех же 1970-х году журнал напечатал и подобострастный сценарий документального фильма о Л.И. Брежнев «Повесть о коммунисте», безудержно комплиментарные рецензии о весьма слабой военной драме «Дума о Ковпаке» Т. Левчука, о заурядных мелодрамах «Любовь земная» и «Судьба» Е. Матвеева...

### *Политика и идеология в киноведении эпохи «стагнации» (1969-1985)*

Несмотря на жесткую атаку на журнал «Искусство кино», предпринятую с подачи Власти в конце 1968 года киновед Людмила Погожева (1913-1989) еще успела перед своим увольнением с поста главного редактор этого издания выпустить в свет первые четыре номера издания за 1969 год.

А начало этого года ознаменовалось выходом 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» (7.01.1969) ([Постановление..., 1969](#)).

В свете реакции на события «пражской весны» в данном постановлении в очередной раз напоминалось, что «в обстановке обострившейся идеологической борьбы между социализмом и капитализмом особую значимость приобретает способность работников печати, деятелей литературы и искусства более остро с классовых, партийных позиций выступать против любых проявлений буржуазной идеологии, активно и умело пропагандировать коммунистические идеалы, преимущества социализма, советский образ жизни, глубоко анализировать и разоблачать различного рода мелкобуржуазные и ревизионистские течения» ([Постановление..., 1969](#)).

Далее ЦК КПСС выражал обеспокоенность тем, 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](#)).

А в итоге обязывал «руководителей организаций и ведомств и редакционных коллективов» к ответственности на идейно-политическое содержание публикуемых материалов.

Впрочем, опубликованная в первом номере журнала «Искусства кино» за 1969 год дискуссия, выдержанная в идеологически выдержанных марксистско-ленинских и соцреалистических тонах, несколько не помогла репутации главного редактора.

В данной дискуссии участвовали: киноведа и кинокритики Л. Погожева (1913-1989), Е. Громов (1931-2005), Г. Капралов (1921-2010), А. Кукаркин (1916-1996), сценарист М. Папава (1906-1975), философы Е. Вейцман (1918-1977), Н. Парсаданов (1922-1985) и др.

В ходе дискуссии А. Кукаркин, к примеру, подчеркнул, что марксистско-ленинская «философская, эстетическая и... этическая концепции личности являются важнейшими водоразделами в современной идеологической борьбе. Как в теоретическом аспекте, так и в художественной практике» (Концепция..., 1969: 17).

Прямым ответом на содержание 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» выглядела и статья киноведа И.В. Вайсфельда «Революцией мобилизованное и призванное» (Вайсфельд, 1969: 5-15).

И.В. Вайсфельд (1909-2003) обратил внимание читателей журнала на то, что «были случаи в практике послевоенного советского кино, когда на экране пытались варьировать то хроникальность итальянского неореализма, то жестокий натурализм японского кино, то нервную камеру Годара, то вспышки фантазии Феллини, то противоречивость Антониони. Заимствованные у Антониони медлительность и многозначительность, вполне органичные для этого художника, выглядели в фильмах другого социального мира неуместными, иногда — пародийными. Годаровский монтаж, оторванный от почвы, на которой он вырос, становился претенциозным одеянием, с трудом прикрывающим наготу содержания. Опыт советского кино отвергает как эстетическую автаркию, так и эпигонство» (Вайсфельд, 1969: 11).

И.В. Вайсфельд сетовал на то, что «слишком много еще на экранах кино и телевидения картин эпигонских, бесплодных или просто неумелых. Вместо того чтобы яростно обличать недоискусство и помогать неумелым, но талантливым и обещающим художникам, у нас неумелость, небрежность, узость кругозора то и дело выдаются за специфику современности, за самое новое слово в построении фильма», в то время, как надо «объединять людей в борьбе за лучшее общественное устройство. Передавать патетику социалистического коммунистического преобразования общества, подобно тому, как первые послеоктябрьские фильмы поведали языком только что открытого искусства о свержении старого мира и начале строительства нового» (Вайсфельд, 1969: 15).

Весной 1969 года главным редактор журнала «Искусство кино» был назначен Е. Сурков (1915-1988), при котором идеологическая составляющая журнала резко усилилась.

А так как в СССР началась подготовка к торжественному празднованию столетия со дня рождения В. Ленина (1870-1924), на страницах журнала практически в каждом номере стали публиковаться партийно-пропагандистские материалы, связанные с теоретическим наследием и биографией «вождя мирового пролетариата» и ее воплощением в советском кино.

В этот большой по объему цикл материалов входила, например, статья философа В. Муриана (1926-2004) «О ленинской концепции личности и коллектива и наших кинопроблемах» (Муриан, 1969: 5-19), насыщенная цитатами из собраний сочинений В. Ленина и стандартными рассуждениями о коммунистической партийности и социалистическом реализме, где утверждалось, что «творческое применение и воплощение разработанных эстетическими средствами ленинских идей — важнейшая заслуга и одновременно наиболее важное завоевание социалистического искусства» (Муриан, 1969: 19).

Ему вторил философ А. Дубровин (1930-1995), в очередной повторявший, что «новый общественный уклад может победить лишь тогда, когда во главе борющегося народа идут рабочий класс и авангард трудового люда — массовая революционная партия, сильная своим идейным и организационным единством» (Дубровин, 1970: 7).

Опираясь на ленинские цитаты еще один философ — Б. Кедров (1903-1985) — утверждал, что кино «призвано показать на экране диалектику, но показать ее по-настоящему, отнюдь не подменяя ее суммой примеров, против чего всегда возражал Ленин, а как живую душу марксистско-ленинского учения. ... Огромную помощь в этом интересном и важном деле могут оказать кинороботникам ленинские «Философские тетради», преломленные через призму специфики кинематографа как самобытного искусства» (Кедров, 1970: 94).

С этим пропагандистским подходом был полностью согласен и философ К. Долгов, убежденный, что «даже такие вопросы, которые связаны с кибернетикой, семиотикой, структурализмом и другими областями человеческого познания, возникшими в сравнительно недавнее время, можно правильно решить только с позиций ленинской теории отражения» (Долгов, 1970: 110).

Примерно в таком же ключе рассуждал и киновед И. Вайсфельд, подчеркивая, что «Ленин проанализировал самую суть сложной диалектики взаимосвязи политической борьбы Коммунистической партии за построение нового общества с освоением культуры, оставленной старым миром, и сформулировал практические задачи мастеров искусства после Октябрьской революции. Это и создало предпосылки для расцвета новой кинематографии, для формирования мастеров искусства социалистического общества. ... Мысли Ленина, посвященные специально кино и культурному наследию, высказанные полстолетия тому назад, остаются с нами как немеркнущее теоретическое открытие, охватывающее и области самых молодых искусств и массовых средств коммуникации — кино и телевидение» (Вайсфельд, 1970: 122, 125).

В одной из своих следующих статей И. Вайсфельд вернулся к пропагандистской тематике, отмечая, что «на рубеже XXIV съезда КПСС мы можем, оглядываясь на пройденное, сказать: советские мастера кино и их зрители по праву гордятся творческим, социальным открытием нашей страны — многонациональным советским киноискусством, освященным усвоением прекрасных передовых художественных традиций народов СССР» (Вайсфельд, 1971: 71).

В пору редакторства Е. Суркова в журнале «Искусство кино» с возрастающей частотностью стали цитироваться не только постановления ЦК КПСС и труды В. Ленина, но и речи Л. Брежнева. Именно такими цитатами была пересыпана, например, статья киноведа Л. Маматовой (1935-1996) «Интернационализм — наше знамя» (Маматова, 1970: 8-27). В ней пафосно сообщалось, что «Л.И. Брежнев напомнил о том, что «Советский Союз — могучая социалистическая держава, расположенная на огромной территории Европы и Азии. Это накладывает на нашу внешнеполитическую деятельность особую ответственность....». В этом же свете следует понимать ответственную культурную миссию советского многонационального киноискусства, которое дружески, по-братски заинтересовано в развитии национальных кинематографий в странах, ставших на путь независимости и свободы, на путь борьбы с колониализмом и расизмом» (Маматова, 1970: 27).

В таком же духе развивал кинотеорию и киновед С. Фрейлих (1920-2005), утверждая, что «коммунистическая убежденность и народность становятся философской сутью искусства, его реалистической субстанцией» (Фрейлих, 1978: 76-77). Не отставали от него в такого рода подходах и философ В. Толстых (1929-2019), киновед Р. Юренев (1912-2002) и др. авторы журнала (Толстых, 1978: 3-20; Юренев, 1981: 125-142).

Аналогичными были и «теоретические» статьи, опубликованные в журнале «Искусство кино» к 110-летию со дня рождения В. Ленина в 1980 году. Так киновед В. Ждан (1913-1993), ссылаясь на речи Л. Брежнева, писал, что освещенное марксистско-ленинском учением «развитие метода социалистического реализма, логика его движения обуславливаются не только опытом и богатейшим запасом художественных средств, но и теми новыми идейно-эстетическими задачами... И как высшее достижение современного художественного прогресса, он стал сегодня явлением интернациональным, определяющим пути творчества ведущих кинематографистов мира» (Ждан, 1980: 29).

Стереотипное безоговорочное превознесение социалистического реализма было характерно и для статей философа И. Лисаковского (1934-2004): «Принадлежность художника к школе социалистического реализма определяется не его приверженностью к тем или иным художественным формам, не стилистикой..., но прежде всего и обязательно — пониманием основных, решающих закономерностей жизни, которое дает марксистско-ленинское мировоззрение» (Лисаковский, 1982: 136).

И здесь важно подчеркнуть, что такого рода идеологические позиции журнала «Искусство кино» оставались незыблемыми даже в 1985 году, после прихода к власти М. Горбачева, когда тот же И. Лисаковский утверждал, что главным критерием оценки значимости любого художественного произведения «были и остаются коммунистическая идейность и партийность» (Лисаковский, 1985: 128).

Все годы эпохи стагнации ключевые теоретики журнала «Искусство кино» продолжали бороться с буржуазным теоретическим влиянием. Яркий пример здесь — статья философа А. Зисья (1910-1997), где он в очередной раз выпил против западных ревизионистов в научной сфере и в кинематографе (Зись, 1972: 74-90).

Весьма важным идеологическим инструментом для журнала «Искусство кино» стало Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (Постановление..., 1972) (о нем подробно будет идти речь далее), Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» (1979) и Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков» (Постановление..., 1984).

В Постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» (Постановление..., 1984) сценаристы и режиссеры упрекались в том, что они редко обращались к социально значимым темам, а «ряду кинолент недостает динамизма, зрелищной яркости, привлекательности положительного героя». Отмечалось также, что в СССР «мало художественных фильмов, которые вскрывали бы сущность современного империализма, помогали разоблачению идеологического противника», поэтому советский кинематограф должен пропагандировать «ленинскую внешнюю политику СССР», активно разоблачать агрессивный курс империализма, повышать «бдительность советского народа и его Вооруженных Сил, активно содействовали военно-патриотическому воспитанию» (Постановление..., 1984). Требовалось также «добиваться роста марксистско-ленинской вооруженности, партийной принципиальности и профессионального мастерства критиков» (Постановление..., 1984).

Понятно, что журнал «Искусство кино» самым внимательным образом реагировал на каждое из этих Постановления, организовывая «отклики кинематографистов» и «трудящихся», дискуссии и т.п.

Журнал также всегда откликался на важные политические юбилеи и даты (советской власти, победы в Великой Отечественной войне и др.), ключевые кинематографические (международные и всесоюзные кинофестивали), спортивные мероприятия (Олимпиада 1980 года в Москве).

Наша анализ показал, что если события в Чехословакии 1968-1969 годов и в Польше начала 1980-х отразились на политическом векторе идеологических статей в журнале «Искусство кино», то политика «разрядки» 1970-х почти не затронула идеологическую направленность статей о зарубежном кинематографе, который, по сути, остался в прежних рамках «борьбы с буржуазным влиянием» при поддержке «прогрессивных тенденций».

И хотя в массовой прессе СССР 1970-х довольно большое внимание уделялось осуждению диссидентской линии писателя А. Солженицына (1918-2009) и академика А. Сахарова (1921-1989), в журнале «Искусство» (в отличие от второй половины 1930-х, когда на страницах журнала печаталось множество материалов против «врагов народа») не публиковалось никаких массовых писем советских кинематографистов, направленных против этих оппозиционеров.

Смерть Л. Брежнева (1906-1982) 10 ноября 1982 и последующие короткие периоды правления Ю. Андропова (1914-1984) и К. Черненко (1911-1985) и первые месяцы правления М. Горбачева (1931-2022) не оказали никакого существенного влияния на идеологическую направленность политических материалов, публиковавшихся в журнале «Искусство кино» с 1982 по 1985 год.

## ***Теория и история кинематографа***

### *История советской киноклассики*

В период 1969-1985 годов в журнале «Искусство кино» продолжалась «оттепельная» линия по реабилитации советского кинонаследия 1920-х годов, в первую очередь — С. Эйзенштейна (1898-1948).

Так киновед Т. Селезнева, отмечая, что «ряд теоретических положений Эйзенштейна в свое время был подвергнут критике... В какой-то мере это объяснялось самим процессом развития кинематографа — немое метафорическое кино, принципы которого во многом были основаны Эйзенштейном, на определенном этапе вступило в противоречие с

кинематографом прозаическим, получившим преимущества с приходом звука. Теперь, по прошествии многих лет, заново обращаясь к работам Эйзенштейна, необходимо было оценить их в исторической перспективе; понять — какое место занимают они в общем процессе развития кинотеории, что сохранило в них актуальность до сегодняшнего дня, что стало достоянием истории» (Селезнева, 1975: 117).

Подробному анализу творчества С. Эйзенштейна была посвящена большая работа В. Шкловского (1893-1984), опубликованная в шести номерах журнала «Искусство кино» (Шкловский, 1971. 1: 116-128; 2: 140-152; 3: 121-143; 4: 128-150; 11: 128-157; 12: 78-103).

Киновед Л. Маматова (1935-1996) напоминала читателям журнала, что «начальные этапы творчества Вертова, Козинцева и Трауберга расценивались в некоторых трудах 40-х годов только как печальные и вредные заблуждения, которые если и мощно простить, то только учитывая последующие заслуги художников перед отечественным киноискусством. Отказ от охвата процесса во всем его многообразии и сложности приводил и к упрощенным представлениям о сути социально-исторической детерминированности киноискусства» (Маматова, 1975: 120), а далее подчеркивала значимость наследия С. Эйзенштейна (1898-1948) и Л. Кулешова (1899-1970).

Режиссер и киновед С. Юткевич (1904-1985) настаивал на значительном вкладе в теорию кинорежиссуры В. Меерхольда (1874-1940), а режиссер Л. Трауберг (1901-1990) вспоминал свой собственный кинематографический опыт 1920-х (Юткевич, 1975: 89-101; Трауберг, 1975: 74-82).

Многие советские киноведы в этот период пытались напомнить читателям о значимости теоретического наследия В. Пудовкина (1893-1953).

Так И. Вайсфельд (1909-2003) считал, что «односторонни суждения тех западных критиков, которые ограничивают вклад Пудовкина в науку о кино монтажом. В своих неувядающих работах ... он рассматривает искусство кино как целостность (в связи со смежными искусствами и литературой) и режиссуру как систему эстетического мышления и творческой деятельности — в их динамике. ... Фильмы, книги, жизнь борца-коммуниста Пудовкина принадлежат сегодняшнему искусству кино, обращены в будущее» (Вайсфельд, 1973: 30). С этим мнением были согласны киноведы М. Власов (1932-2004), А. Караганов (1915-2007), В. Шкловский (1893-1984) и др. (Власов, 1973: 31-41; Караганов, 1973: Шкловский, 1973: 51-56).

Киновед Е. Левин (1935-1991) был убежден, что «выдающаяся заслуга Пудовкина-теоретика как раз и состояла в установлении важнейшей эстетической закономерности (закономерности общего порядка, как сказал бы Эйзенштейн); использование опыта театра должно идти и идет в кино не механически, а через уяснение и развитие специфики киноискусства, одновременно с разработкой его образной системы, с углублением в природу его художественной условности» (Левин, 1976: 116).

А киновед Л. Маматова (1935-1996) попыталась причислить к классикам советского кинематографа даже А. Луначарского, который, по ее мнению, «не злоупотреблял готовыми формулами, он убеждал художников в том, что партийность искусства есть высшее проявление революционной идейности и действенности художественного творчества» (Маматова, 1975: 83).

Киновед Г. Масловский (1938-2001) обратился к анализу теоретического наследия В. Шкловского (1893-1984), в частности, к его «теории остраннения», которая пыталась «выдать себя за систему и за истину. На самом деле оно было и остается только частью истины и частичным результатом системы искусства. Теория... постигла простую, но нелегко достижимую истину: суть не в отдельных, даже очень продуктивных частях, а в их взаимодействии, в системе. И другую, не менее труднодоступную на практике: разгадать систему нельзя без точного знания ее частей» (Масловский, 1983: 123).

Обсуждая вышедший первый том «Истории советского кино», посвященный периоду 1920-х годов, киновед Е. Громов (1931-2005) писал, что ее авторы «попытались пойти по синтетическому пути, соединив концептуальность эстетического подхода к истории кино с социологически-философским анализом материала. Они стремились дать целостную картину развития киноискусства в 20-е годы как эстетического феномена, взятого в его становлении и развитии. ... Но идеологическая борьба, как и борьба группировок, творческих направлений в истории советского кино первого периода, в книге отражена недостаточно полно. Создается впечатление, что киноведы как будто не решаются еще поднять изучение

истории кино на уровень тех идеологических проблем, которые не нашли отражение в работах по истории литературы или театра, и прежде всего в связи с той ожесточенной и очень интересной творческой борьбой различных группировок, школ и течений, которой были наполнены 20-е годы» (Методологические..., 1972: 98-99).

В своей критике этого коллективного труда киновед М. Власов (1932-2004) был еще радикальнее, утверждая, что «серьезным просчетом авторов этой работы... является то, что организующая и направляющая деятельность Коммунистической партии в области кино получила еще недостаточно полное отражение в их большом труде» (Методологические..., 1972: 100).

Разумеется, в поле зрения советских киноведов, публиковавшихся на страницах журнала «Искусство кино» была не только советская киноклассика эпохи Великого Немого, но и кинематограф 1930-х годов.

И здесь кажется удивительным, что проникнутый идеями сталинизма и массового террора фильм Ф. Эрмлера «Великий гражданин» (1937-1939) в эпоху стагнации всё еще воспринимался некоторыми киноведами как яркий позитивный пример киноклассики: «Полнее всего новаторская, индивидуальная и общественная сущность такого типа личности раскрылась на примере Фридриха Эрмлера и его лучшего произведения — картины «Великий гражданин». Политический фильм не как эксперимент, а как удавшийся опыт, как абсолютно завершенная и гармоничная образно-сюжетная структура, — вот что такое картина Эрмлера. Надо сразу же оговориться, что идейная и эстетическая феноменальность «Великого гражданина» недостаточно осознана нашим искусствоведением и нашей творческой общественностью. Фильм Эрмлера не получил достаточно глубокой, всесторонней оценки, его традиции долгое время не находили продолжения» (Шацилло, 1969: 72).

Более того, весьма «перестроечный» во второй половине 1980-х — начале 1990-х киновед С. Фрейлих (1920-2005) в 1971 году весьма утверждал, что «оттепельный» фильм Ю. Райзмана «Твой современник» (1968), якобы, «продолжает традиции «Великого гражданина». Его принципиальные открытия в области драматургии, режиссуры и работы оператора входят в сегодняшний опыт публицистического фильма. Образ Шахова, политического борца, остается нетленным», несмотря на «некоторые ошибки» (Фрейлих, 1971: 108-109).

Одной из самых неудачных и банальных статей журнала «Искусства кино» 1970-х на тему истории кино, наверное, можно считать текст И. Дубровиной «Нравственный потенциал «обыкновенного героя» (Дубровина, 1977: 118-134), где живая мысль практически не просматривалась за чередой робких, скованных цензурой рассуждений о киноперсонажах 1930-х — 1950-х годов...

### *Теоретические концепции*

Обращаясь к теории кино, философ И. Лисаковский (1934-2004) писал, что хотя «терминологическая однозначность в теории кино не вышла пока из разряда желаемого, знакомство с литературой последнего десятилетия позволяет утверждать — большинство ученых и практиков искусства именно идейно-эстетическое отношение художника к действительности, его подход к принципам отбора, обобщения, трактовки жизненного материала и называют методом. Под направлением же обычно понимаются как бы его «ответвления» — своеобразные рукава, на которые может делиться общее русло того или иного метода» (Лисаковский, 1983: 80).

В рамках такой же марксистско-ленинской парадигмы располагались и теоретические концепции киноведа И. Вайсфельда (1909-2003). Он утверждал, что «метод советского киноискусства позволил уже с первых шагов его развития вплотную подойти к решению задачи, которую мы сформулировали бы так: поиски образного эквивалента политической задаче, новой социальной функции фильма. Фильм рассматривался как структура, как новая целостность, а не как совокупность приемов, приравливаемых то к одной, то к другой теме. Если с этой точки зрения анализировать первые декларации мастерских, творческих коллективов, первые опыты анализа авторами созданных ими фильмов, то окажется, что сквозь мозаику, а иногда и путаницу суждений отчетливо проступает стремление создать невиданный доселе фильм, строить небывалое искусство; его идеи, воплощаемая им революционная действительность требуют и новой, органически ему присущей формы. В

этом пафосе — общественном и эстетическом — выражалась и выражается партийная позиция советского художника» (Вайсфельд, 1973: 106).

В 1970-е годы в советский научный мир стали довольно широко проникать идеи семиотики, структурализма. В этой связи журнал «Искусство кино» опубликовал статью выдающегося лингвиста и семиотика В. Иванова (1929-2017) «О структурном подходе к языку кино» (Иванов, 1973: 97-109).

В этой статье В. Иванов писал, что «с точки зрения общей науки о знаках — семиотики — существенно прежде всего исследовать то, как знаки языка кино соотносятся с изображаемыми предметами. Значение знака в языке кино (как и в обычном языке) может и не совпадать с изображаемым предметом. (Иванов, 1973: 99).

В. Иванов отмечал, что еще до К. Метца (1931-1993) то, что главным способом создания образа в кино является синекдоха (часть вместо целого), уже отмечал С. Эйзенштейн по поводу крупного плана: «одна из частных сторон конкретной ситуации становится, благодаря построению фильма, знаком всей ситуации в целом» (Иванов, 1973: 103).

Дискуссию о семиотических подходах в теории кино продолжил киновед Е. Левин (1935-1991): «Если мы принимаем за неопровержимую истину тот факт, что кадр есть знак, то система кадров выступает знаковой системой, а поскольку таковой является и естественный язык, то система кадров может быть названа «языком кино» и рассмотрена как обычный семиотический объект. Такое развертывание исходной аксиомы в семиологическую теорему безупречно с формально-логической точки зрения. Но какую эстетическую реальность описывает эта теорема? ... Выразительный кадр в своей многозначности есть отрицание самого себя как знака, «снятие» знаковости как своей противоположности. Отождествление художественной выразительности и обозначения в семиотическом смысле термина уничтожает специфику мизанкадра и включает его в нехудожественный, внеэстетический ряд. Мизанкадр как знак эстетически бессодержателен, и система, оперирующая с ним, описывает не фильм, а, нечто ему внешнеподобное» (Левин, 1973: 110, 113).

Споря с В. Ивановым, Е. Левин писал, что, «конечно, каждый волен интерпретировать Эйзенштейна по-своему. Я же убежден, что созданная им общая теория киновыразительности и кинообразности — несемиотическая теория. Киновыразительность как новое, специфическое качество кадра и кинообразность как новое художественное качество монтажной системы кадров несводимы к изобразительности, которую можно отождествить по законам аналогии с иным предметом, объектом. Выразительность и образность не исчерпываются изобразительностью, а вырастают из изобразительности, выступают ее избытком, а избыток этот никак не укладывается в рамки знака» (Левин, 1973: 113).

Вступая в дискуссию, киновед Ю. Мартыненко (1932-1985) отметил, что в споре В. Иванов и Е. Левин полемизирующие исходили «из неявного, но весьма отчетливо ощущаемого убеждения в языковой природе знаковой системы искусства», но «между словесным языком и киноискусством нельзя поставить знака равенства, хотя «искусство и язык роднят использование знаков, системность, коммуникативная функция» (Мартыненко, 1973: 150-151).

Ю. Мартыненко считал, что Е. Левин весьма настороженно отнесся к семиотике, так как она «оформлялась в русле философских воззрений, чуждых диалектическому материализму» (Мартыненко, 1973: 155). Но далее задавался вопросом: почему же, по мнению Е. Левина кадр не обладает знаковостью? И тут же отвечал на него так: «Потому, что Е. Левин весьма упрощенно трактует понятие знака. ... неправомерно ставить знак равенства между мерой субъективного преобразования предмета и его эстетическим качеством, эстетическое сложнее, чем его представляет Е. Левин» (Мартыненко, 1973: 156).

Далее Ю. Мартыненко отметил, что Е. Левин и В. Иванов согласны, что «языковая методика применима к анализу «стандартных», эпигонских фильмов. Что же, если бы методы семиотики работали в этой ограниченной области, то и это было бы полезно... Однако уже само понятие индивидуализированности и неповторимости предполагает некоторую норму, на фоне которой эти «отклонения» и проявляются. Кроме того, повторяющиеся признаки, скажем, организации художественного произведения уже давно исследуются классическими методами традиционного искусствознания (например, сюжет, фабула и композиция)» (Мартыненко, 1973: 158).

В итоге Ю. Мартыненко приходил к выводу, что «киноискусство является знаковой системой, и понятие знака поэтому может занять подобающее ему место в искусствоведческих анализах. Но в то же время следует со всей серьезностью предостеречь от поспешных и наивных попыток отождествления законов искусства и языка: теоретические клише, заимствованные из других наук и наклеиваемые на белые пятна нашего незнания, весьма часто лишь закрывают, а не решают проблему, рождая иллюзорные надежды» (Мартыненко, 1973: 158-159).

Позитивно оценивая монографию Е. Левина «О художественном единстве фильма» (Левин, 1977), киновед Г. Масловский (1938-2001) отмечал, что в его теоретической концепции «структура кинообраза воспроизводит структуру выразительного кадра; в свою очередь, структура композиции есть воспроизведение структуры кинообраза; вообще говоря, фильм расширенно воспроизводит специфические свойства выразительного киноизображения: он стремится отобразить непосредственную реальность и в то же время он есть опосредованная эстетическая реальность; фильм есть структура структур, но не представляет собой сумму составляющих его элементов; в структуре фильма запечатлена история развития киноискусства. Иначе говоря, природа целостности на всех уровнях — от выразительного кадра до фильма — едина. (Масловский, 1978: 120).

В какой-то степени к этой полемике примыкала и статья киноведа А. Вартанова (1931-2019). Анализируя монографию киноведа Л. Козлова (1933-2006) «Изображение и образ» (Козлов, 1980), А. Вартанов писал на страницах журнала «Искусство кино», что «в итоге многостороннего анализа автор приходит к любопытному, впервые им сформулированному выводу «о внутренней вербальности кинообраза, о его качестве, родственном словесному искусству и словесному выражению» (Козлов, 1980: 167). Вывод этот — звучащий пока что скорее как дерзкая гипотеза, нежели как строго доказанное положение — основывается и на провидческих теоретических работах С. Эйзенштейна, и на творческой практике советского кино 20-х годов, и на авторской общеэстетической концепции языка киноискусства. Л. Козлов справедливо выступает против тех, кто строит эстетику экрана, исходя из абсолютной вторичности кинематографического творчества по отношению к литературному. Это не мешает ему, однако, на ином, более высоком теоретическом уровне говорить о внутренней вербальности экранных образов. Гипотеза эта, на мой взгляд, чрезвычайно плодотворна и дает новый импульс, новый материал нашей киноведческой мысли» (Вартанов, 1983: 105).

Обращаясь к теории киномонтажа, киновед М. Ямпольский подчеркивал, что «становление монтажа нельзя рассматривать как некий процесс, позволяющий улучшить способ повествования фильма или углубить психологию персонажей; нельзя видеть в монтаже выдумку конструктивистов, узревших аналогию между сборкой конструкций и склейкой фильма. Монтаж не может пониматься и только как некий глобальный принцип построения киноформы или киносодержания, пронизывающий все элементы фильма от актерской игры до мизансцены. Монтаж есть прежде всего специфический для кино способ организации пространства фильма, основанный на смене точек зрения, и формальная основа неповторимой кинематографической структуры зрелища. Поскольку монтаж есть способ сочетания различных точек зрения, нам представляется необоснованным такое понятие, как «внутрикадровый монтаж». Впрочем, само понятие монтажа требует дальнейшего углубления и анализа в процессе конкретного исследования истории кино» (Ямпольский, 1982: 146).

В теоретическом аспекте в журнале «Искусство кино» рассматривался и кинематограф 1970-х — 1980-х. Так в статье киноведа В. Дьяченко обращалось внимание, что в ряде фильмов рубежа 1970-х советские сценаристы и режиссеры, «манерно жонглируя деталями быта, поведения, психологии, разучились строить целое по законам высокой правды, согласно требованиям ритмической архитектоники, продиктованной смыслом. Антураж второго плана и второоплановые персонажи незаконно завладевают вниманием, главные персонажи и основные темы — как под лед уходят. Дурной вкус, сознательные и бессознательные цитаты, неопрятность монтажа, мизансцены, игра ассоциациями по принципу «вспомнила баба деверя и купила петуха» (Дьяченко, 1970: 26).

Советский кинематограф тех лет упрекался в том, что «кинематографическая галерея характеров ... современников в ... ряде картин недостаточно социально представительна, или, как выражаются социологи, нерепрезентативна по отношению ко множеству активных

социально-психологических форм, отмечаемых в нашем обществе... среди действующих лиц мало было энергичных, активно мыслящих и действующих героев. Зато слишком часто выводились такие характеры, чьим внутренним наполнением оказывались разного рода странности, чудачества. Во многих случаях есть основание полагать, что таким образом авторы пытались избавиться от обязанности объяснить социальный генезис характера и направление его развития. Вследствие этого неизбежно упрощаются психология и взаимоотношения персонажей. Компенсируются же эти недостатки внешней экспрессией, патетикой и гиперболизацией, а иногда и такой разболтанной, взвинченной «экспрессией» стиля, которую можно назвать эстетической истерикой. Мелодраматически подчеркивая свои симпатии и антипатии к персонажам, авторы в таких картинах сводят идейно-художественное воздействие произведения к той или иной морально-дидактической формуле» (Дьяченко, 1970: 34).

Анализируя советский кинематограф рубежа 1970-х литературовед и кинокритик Л. Аннинский (1934-2019) верно отметил, что на этом этапе развития киноискусства «художественное многообразие лишено прежней альтернативной жесткости. Теперь нет жестокого, однозначного линейного противостояния, скажем, интеллектуального кинематографа с его «тяжелой проблематикой» — легковесному блеску комедии или противостояния «серьезной типологии» жизненных исследований — «несерьезной типологии» той же комедии. Еще пятнадцать лет назад, десять лет назад фильмы, в которых концентрировался процесс развития киноискусства, были у нас мечены единой метой — интроспекцией души; все, что противостояло в кино глубине и серьезности, противостояло вместе с тем и психологической интенсивности таких лент... Теперь — все смешалось... разрослось, расширилось» (Аннинский, 1971: 134).

«Новая этическая версия человека, — продолжал Л. Аннинский, — может быть погружена в толщу натуральной типологии, может быть вознесена в высоты рафинированного интеллектуализма, а может выявиться в пластике цвета, или во внутрикадровой геометрии, или в фактуре, или в живописной тонировке... во всем том, что мы назвали бы «формальной стороной» кадра — если бы отвлеклись от встающей за этой «формой» реальной версии человека. ... три характерные ленты, три позиции, три стилистические системы — одним словом, три примерных модели, художественно выявляющие сегодня человека: ... типологическая, интеллектуальная и пластическая» (Аннинский, 1971: 135).

Киновед М. Туровская (1924-2019) напоминала, что «когда всё искусство, почти без исключения, может быть в том или ином виде тиражировано, а перепады восприятия — от индивидуально-эстетического до профессионально-экспертного, от самого наивного, непосредственного до псевдоэкспертного, в духе андерсеновской сказке о голом короле — становятся неопределенно велики, тогда качество самого произведения теряет свою непреложность, и является необходимость маркировать его как-то иначе. Этот процесс перехода к престижной ценности можно было бы назвать «эффектом голого короля». Если единственной единицей измерения для автономных искусств можно было считать произведение, то для наступившей эры технических искусств — во всяком случае, на сегодня — единицей измерения может скорее считаться имя, *personality*, нежели отдельное произведение. И если аура обнаруживает вовсе не случайную живучесть и завидную способность регенерации, то она собирается скорее вокруг личности, вокруг судьбы, нежели вокруг вещи, ибо вещь тиражируема и часто коллективна (фильм, телепередача), личность же по-прежнему уникальна и неповторима» (Туровская, 1980: 156).

Размышляя о современном советском кинематографе, звукооператор Р. Казарян жаловался на то, что «несмотря на то, что лучшие достижения современного кино отличает высокая культура звукозрительного синтеза, теоретические представления о роли собственно звукового формообразования в процессе формирования фильма остались где-то на уровне 40-х — 50-х годов» (Казарян, 1982: 123).

Быть может, самой значимой теоретической работой, опубликованной в журнале «Искусство кино» 1969-1985 годов стала статья режиссера А. Тарковского (1932-1986) «О кинообразе» (Тарковский, 1979: 80-93).

В ней А. Тарковский утверждал, что «образ призван выразить самую жизнь, а не авторские понятия, соображения о жизни. Он не обозначает, не символизирует жизнь, но *выражает* ее. Образ отражает жизнь, фиксируя ее *уникальность*. Но что же тогда такое —

типическое? Как соотносить уникальность, неповторимость с типическим в искусстве? Рождение образа тождественно рождению уникального. Типическое же, простите за парадокс, как раз и находится в прямой зависимости от непохожего, единичного, индивидуального, заключенного в образе. Типическое возникает вовсе не там, где фиксируются общность и похужесть явлений, а там, где выявляется их непохожесть, особенность, специфика. Настаивая на индивидуальном, общее как бы опускается, остается за рамками наглядного воспроизведения. Общее, таким образом, выступает как причина существования некоего уникального явления. ... Любое творчество связано со стремлением к простоте, к максимально простому способу выражения. Стремиться к простоте — это значит стремиться к глубине воспроизведения жизни. Но это и есть самое мучительное в творчестве — жажда обрести самую простую форму выражения, то есть адекватную искомой истине. ... Полновластной доминантой кинематографического образа является *ритм*, выражающий течение времени внутри кадра. А то, что течение времени проявляется, обнаруживает себя и в поведении персонажей, и в изобразительных трактовках, и в звуке — это всего лишь сопутствующие составные элементы, которые, рассуждая теоретически, могут быть, а могут и отсутствовать... Можно себе представить фильм и без актеров, и без музыки, и без декорации, и без монтажа — с одним только ощущением протекающего в кадре времени. И это будет настоящий кинематограф» (Тарковский, 1979: 86-88).

А. Тарковский был убежден, что кинематографический «образ — не конструкция и не символ, ... а нечто нерасчленимое, одноклеточное, аморфное. Именно поэтому мы и могли говорить о бездонности образа, о его принципиальной неформулируемости. Что же касается монтажа, то трудно согласиться с весьма распространенным заблуждением, согласно которому монтаж является главным формообразующим элементом фильма. Что фильм якобы создается за монтажным столом. Любое искусство требует монтажа, сборки, подгонки частей, кусков. Мы же говорим не о том, что сближает кино с другими жанрами искусства, а о том, что делает его непохожим на них. Мы хотим понять специфику кинематографа и его образа. А кинообраз возникает во время съемок и существует только внутри кадра» (Тарковский, 1979: 88-89).

#### *Кино и зритель*

Испытывая острый дефицит в теоретических статьях, написанных профессиональными киноведами, журнал «Искусство кино» часто прибегал к услугам профессиональных философов.

Так в ходе теоретического анализа проблемы «Кино и зритель» редакция не раз обращалась к статьям философа М. Кагана (1921-2006), который резонно писал, что «художественное восприятие — одна из самых сложных проблем науки об искусстве. Она сложна, во-первых, потому, что процесс этот протекает в глубинах человеческой психики и не получает почти никаких внешних проявлений. Конечно же, смех зрительного зала или взрыв аплодисментов — это индикаторы определенных эмоциональных движений публики, но было бы весьма наивно сводить к этим движениям сложнейший психологический процесс восприятия пьесы или фильма. Конечно, зритель может изложить, отвечая на вопросы анкеты, свои впечатления о просмотренной ленте, может даже сделать попытку разобраться в том, почему ему что-то в ней, понравилось, а что-то не понравилось; однако тут мы имеем все же дело не с самим восприятием, а с его анализом и со схематическим описанием его результата» (Каган, 1970: 98).

Далее М. Каган делал обоснованный вывод, что художественное восприятие «для научного изучения труднее даже, чем проблема художественного творчества, ибо последнее так или иначе фиксируется — в этюдах, эскизах, репетиционном процессе, наконец, в самом произведении, тогда как восприятие искусства остается погребенным в недрах человеческой психики, протекая безотчетно даже для сознания воспринимающей личности. Проблема художественного восприятия сложна, во-вторых, потому, что крайне велико тут влияние целого ансамбля факторов, имя которому — человеческая индивидуальность. Хорошо известно, как часто даже близкие люди расходятся в интерпретации и оценке одних и тех же образов и произведений и как, с другой стороны, меняется восприятие одного и того же человека в зависимости от возраста, уровня культуры, художественной образованности, а в определенной мере — и от настроения, даже от физического состояния в данный момент» (Каган, 1970: 99).

При этом М. Каган считал, что специфика художественной информации а) в отличие от научной, содержит знание не об объективных законах реального мира, а о значениях, смыслах, ценностях, которые объект имеет для субъекта, природа для общества, мир для человека. Этим же она отличается от информации документальной, заключающей в себе сведения о фактическом, единичном, реально существующем; б) вбирает в себя субъективное, социально-групповое и интимно личностное отношение к отражаемому (познаваемому, изображаемому), характеризуя не только отражаемый объект (природный или социальный), но и отражает субъекта (индивидуально неповторимую личность художника или «коллективную личность» группы авторов); в) обладает двухслойным психологическим строением, имея рациональный и эмоциональный уровни; г) необходима человеку и человечеству в такой же мере, как информация научная, документальная, идеологическая, прогностическая (Каган, 1975: 105-106).

А далее, по прежнему находясь в рамках марксистско-ленинской теории и в чем-то полемизируя с философом Ю. Давыдовым (1929-2007) (Давыдов, 1972: 141-158), М. Каган утверждал, что «вкус человека социалистического общества, не подчиняющийся ни нормативной догматике, ни анархистскому произволу, может и должен быть адекватным выражением свободы, эстетическим «знаком» свободы человека в родственном ему социальном мире» (Каган, 1981: 92).

Киновед Ю. Ханютин (1929-1978) полагал, что «необходимость борьбы за зрителя — первый и мощный фактор, определяющий тематические поиски, стилевые особенности и жанровые структуры современного кино. ... Проблемы, стоящие сегодня перед советским кинематографом, чрезвычайно сложны и разноплановы. Он должен определить свое место в системе социалистической культуры, в системе современных средств массовых коммуникаций, которые претендуют на время, внимание и мысли зрителя. Он должен противопоставить себя продуктам массовой культуры, спорадически поступающим в кинообиход, он должен стремиться к тому, чтобы его произведения активно поддерживали лучшие качества человека» (Ханютин, 1976: 36).

Далее М. Жабский обратил внимание на характерный тренд начала 1980-х — омоложение актуальной аудитории (эта тенденция, как мы знаем, продолжилась затем и в XXI веке), но при этом отметил, что это явление по понятным причинам способствует снижению общего эстетического уровня киноаудитории (Жабский, 1982: 39).

Философ Е. Вейцман (1918-1977) писал, что «социология кинематографа занимается анализом кинопроизводства, кинопроката и кинофикации, анализом способов и принципов руководства кино, экономической и финансовой сторонами и т.п. Кроме того, в социологический анализ кинематографа войдут, очевидно, проблемы научно-популярного фильма с точки зрения его места в системах общественной деятельности, скажем, с точки зрения взаимодействия науки и общества. Социологию искусства в собственном смысле слова, а значит, социологию кино как искусства, интересует, на наш взгляд, прежде всего круг вопросов, касающихся того, как в киноискусство входит мир человека во всем его социально-историческом, природном и личностном многообразии. Проблема социологии — обнаружение реального «присутствия» мира в кинопроизведении, как бы автономно оно ни казалось, как бы «автономна» ни была его структура» (Вейцман, 1972: 89). Здесь важна группа проблем: художник и среда, социологический анализ творческого процесса и его результата (произведения кино/искусства) и исследование коммуникаций искусства (Вейцман, 1972: 90-91, 94).

Спустя десять лет киносociолог М. Жабский напоминал читателям журнала, что «как общественный феномен киноаудитория существует как бы в двух ипостасях. Во-первых, она представляет собой ту часть населения, которая приобщена... к кинематографу. ... Это — так называемая потенциальная аудитория. Во-вторых, мы имеем дело с аудиторией актуальной — она определяется количеством кинопосещений и оценивается арифметикой проданных билетов» (Жабский, 1982: 29).

В статье киносociолога Д. Дондурья (1947-2017) верно отмечалось, что «нет идеальной зрительской общности, способной всегда адекватно воспринимать «истинное искусство», и, как показывают социологические исследования, существует четкое, постоянное и все время повторяющееся деление зрителей на группы. Одни, с той или иной степенью приближенности, прочитывают программу произведения, заданную его создателями, расшифровывают художественный «код» его понимания. Другие демонстрируют такой тип

восприятия, который специалистами квалифицируется как неадекватный авторскому замыслу. ... Что видит в том или ином фильме такой зритель? Как понять истоки, мотивы и результаты такого «непрофессионального» восприятия искусства и как правильно оценить их? Способно ли такое восприятие, при всех своих отличиях от «истинного», «подготовленного», быть тем не менее самоценным — и по-своему художественным? Или перед нами все-таки другой, отрицательный, второсортный полюс все того же «истинного», «адекватного» восприятия? Вот вопросы, которые требуют специальных размышлений, исследований» (Дондурей, 1977: 79).

Вопросы, согласитесь, непростые, ответить на них однозначно и сегодня, скорее всего, смогут немногие.

Другой тезис Д. Дондурей был таков: «В настоящее время создание фильма, на который ломались бы зрители всех культурных слоев, всех социальных групп, когда в одном зале соберутся и самые тонкие ценители искусства, и те, кто просто так, от нечего делать зашел в кинотеатр, — создание такого фильма связано с очень многими трудностями. Аудитория кинематографа расслоилась, дифференцировалась на разные по своим установкам «субаудитории». Угодить сразу всем — великое искусство» (Дондурей, 1977: 60).

Здесь, правда, несколько смущают слова «в настоящее время». А раньше (например, в 1950-х — 1960-х годах), что такого расслоения разве не было? Но в целом Д. Дондурей был прав, что «такой путь, наверное, есть. Например, производство многослойных, многоориентированных фильмов, наподобие торта «наполеон», которые разными социальными группами могут прочитываться так, что одни увидят в них глубокое постижение действительности, другие — интересный сюжет «из жизни», а третьи — скажем, лирические отступления авторов. Отсюда и особые структуры сюжетных коллизий, включение специальных тем «зрительского интереса», «двойная бухгалтерия» художественного строя фильма и тому подобное. Такой компактный, хотя и чрезвычайно сложный, путь обеспечит в современных условиях социального функционирования картины ее кассовость и вместе с тем художественный престиж» (Дондурей, 1977: 60).

Согласитесь, как будто это написано о ещё не снятой тогда мелодраме В. Меньшова «Москва слезам не верит» (1979)...

Киновед И. Вайсфельд (1909-2003) подходил к тематике кинематографа и ее аудитории с позиции необходимости массового кинообразования, справедливо подчеркивая, что «отвергая монополию визуальности, как и нежелание признать ее проникновение во все поры нашей жизни, мы не можем не сознавать, что на наших глазах с неизбежностью происходит коренное преобразование в формах познания мира, и, следовательно, в методах и методике воспитания и образования как в системе высшей школы, так и в начальной и средней. От этого не уйдешь. Суть преобразования — в сочетаниях, синтезах письменно-литературного и визуального восприятия. Фильм как средство эстетического и нравственного воспитания постепенно входит в повседневное бытие школьной жизни» (Вайсфельд, 1974: 148).

#### *О проблемах кинокритики и киноведения*

Статьи о теоретических проблемах киноведения в журнале «Искусство кино», как и в прежние послевоенные десятилетия, обращались как к истории, так и к современному этапу киноведения как науки.

Киновед Е. Левин (1935-1991), анализируя книгу В. Шкловского «За 40 лет. Статьи о кино» (Шкловский, 1965), вспоминал, ошибочное, по его мнению, утверждение В. Шкловского: «Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность» (Шкловский, 1925: 27.). «В самом деле, утверждение Шкловского обнажает по меньшей мере два противоречия концепции, которые в ее пределах разрешены быть не могут. Противоречие первое. Художественная форма, как ее понимали опоязовцы, не должна изменяться, развиваться, морально устаревать, ибо она есть сумма приемов. Но история искусства показывает обратное. ... Противоречие второе. Для Опояза взятая сама по себе форма произведения — это и есть его художественность. Но тогда моральный износ формы должен сопровождаться утратой ее художественности. Однако все формы в искусстве, даже архаичные — героический эпос, античная трагедия, например, — свою художественность

для нас сохраняют. Как это объяснить? Убедительного ответа «формальная школа» не давала: форму и художественность она понимала узко» (Левин, 1970: 107-108).

Зато Е. Левин хвалил В. Шкловского за то, что тот «понял, что «монтаж аттракционов» в теории и на практике был отрицанием заранее заданной формы, тождественной определенному содержанию. Это обстоятельство необходимо подчеркнуть, ибо оно недостаточно учитывалось, что не раз приводило к поверхностному толкованию новаторских поисков Эйзенштейна: они объявлялись формалистическими, кощунственными по отношению к классическому наследию. Между тем «монтаж аттракционов» был кризисным — в продуктивном смысле этого слова — осознанием того бесспорного факта, что художественная форма не безразлична к содержанию и что новое содержание не может быть удобно упаковано в привычные формы дореволюционного искусства. Решительное, в крайних выражениях провозглашенное «монтажом аттракционов» отрицание старой формы было началом ее закономерного преобразования, влившееся в общий поток поисков новых средств выражения и новой образности» (Левин, 1970: 115).

На рубеж 1970-х журнал «Искусство кино» обратился к анализу предмета и метода киноведения (Звоничек, 1970: 127-144).

Киновед С. Звоничек настаивал на том, что «предметом киноведения является фильм как средство массовой информации. ... мы отказались от искусственного ограничения предмета киноведения только произведениями киноискусства» (Звоничек, 1970: 134), а среди методов киноведения выделил компилятивный, сравнительный (т.к. ученому приходится иметь дело с трудоемкими научными работами сравнительного характера, проводящими параллели между кино и литературой, кино и театром, кино и музыкой, кино и изобразительным искусством) (Звоничек, 1970: 135).

«Следующее место в иерархии методов, — писал С. Звоничек, — занимает метод, который имеет право называться «точным», ибо даже самые абстрактные рассуждения должны были бы опираться на статистические факты. Вопрос количества и его отношения к качеству очень часто попадает в поле зрения киноведа. ... В кинопрокате и торговле использование статистики считается вещью само собой разумеющейся. Точно так же необходима статистика для рассуждений киносociолога» (Звоничек, 1970: 136).

Он также напомнил, что «отдельные дисциплины искусствоведения — эстетика, социология, история, экономика — переносят свой уже сложившийся метод и в кино. Они навязывают ему свой опыт, традиции, богатую литературу, заполняющую библиотеки. К тому же, многие киноведы учились в мастерских театра, литературы, изобразительного искусства. ... Мастера кабинетного исследования принадлежат прошлому: такое комплексное явление, как кинематограф, можно охватить с научных позиций только с помощью широкого метода и объединенных сил группы ученых, изучающих избранную проблему в различных аспектах» (Звоничек, 1970: 143).

Однако такого рода теоретические подходы С. Звоничека были подвергнуты критике со стороны философа Е. Вейцмана (1918-1977), который был не согласен с тем, что «круг вопросов киноведения затрагивает лишь теорию связи и массовой культуры», так как «этот подход односторонен. Он умаляет значение кино как художественного творчества, как вида художественной деятельности. ... Думается, что растворить в общих средствах массовой киноискусство информации и мощного воздействия на массы, не видя его образной, эстетической природы, не видя его роли в создании художественных ценностей, которые у нас активно способствуют преобразованию общества и человека на коммунистических началах, а в буржуазном мире могут быть средствами диффамации личности, было бы заблуждением» (Вейцман, 1972: 84).

При этом Е. Вейцман был против того, чтобы «сводить критику к одному только социологическому анализу содержания произведения, воспринимаемого как простой слепок реальности, обходить те непростые опосредования, которые лежат между жизнью и искусством и порождают своеобразие художественной формы, художественного выражения», так как «нельзя игнорировать процесс рождения правды художественной, отличающейся от простого подражания жизни, от грубого натурализма» (Вейцман, 1975: 94).

Вместе с тем Е. Вейцман подчеркивал, что «социология киноискусства значительно расширяет традиционное киноведение, ибо исследователь здесь неизбежно сталкивается с

рядом явлений, существенно важных в контексте проблем общесоциологического и общекультурного порядка. И эти проблемы — в первую очередь, идеологические. Не случайно теоретики антикоммунизма упорно пытаются оторвать искусство нашего общества от самого социалистического общества. ..., поэтому «литературно-художественная критика, и, в частности, кинокритика должна иметь свои особые связи с социологией искусства. Ведь критика выполняет своеобразную роль непосредственного посредника между художником, с одной стороны, и зрителем — с другой, между феноменом искусства — произведением — и живой, сложной, многогранной и противоречивой жизнью, в чем-то всегда более широкой и безграничной, чем этот феномен» (Вейцман, 1975: 97, 103).

Довольно остро по тем временам проблемы киноведения ставились в статье киноведа В. Дьяченко: «Удивительно ли, что единой теории кино (аналога теории литературы) попросту не существует? «Вопросы киноискусства» и «Вопросы кинодраматургии» удивительным образом до сих пор возникают и решаются отдельно, а если уж быть до конца откровенным, то большинство тех и других чаще всего сводится к вопросам общеэстетическим, только иллюстрированным кинематографическим материалом. Ко многим же специфическим и чрезвычайно важным для кинематографической практики проблемам кинотеория подступа пока не искала. Что, например, известно о существе и закономерностях киноритма? Нет даже согласованных дефиниций. А уж можно ли представить более специальный и более важный «вопрос киноискусства»?

Придется констатировать, таким образом, что теоретические основы важнейшего из искусств (за исключением общеэстетических) слабы и никакого опережающего влияния на развитие киноискусства не оказывают» (Дьяченко, 1971: 19).

Философ Н. Парсаданов (1922-1985) в своей статье высказался в пользу союза кинокритики и эстетической теории (Парсаданов, 1971: 11-15). Он, правда, утверждал, что такого рода альянс будет плодотворным только при углублении «воздействия марксистско-ленинской методологии в целом, упрочении влияния коренных принципов революционной философии, идеологии социалистического гуманизма на художественную критику. ... В этом заключена также гарантия от опасностей вкусовщины, субъективизма, групповых пристрастий, выступающих нередко под стягом «борьбы за принципы». Прямолинейная категоричность оценок, схематизм надуманных построений, выдаваемых за истинную принципиальность, по своему существу противоположны ей. За ними прячется теоретическая несостоятельность, методологическая беспомощность. Далеки от принципов марксистско-ленинского анализа искусства и всякая неопределенность и расплывчатость критических суждений, уклонение от четких и ясных позиций по отношению к рассматриваемым художественным явлениям» (Парсаданов, 1971: 11-12).

Кинокритик Г. Капралов (1921-2010) в своих теоретических подходах был также весьма марксистско-ленински традиционен, подчеркивая, что отдельные успехи в киноведении «не могут скрыть серьезного отставания теории от кинопроцесса, особенно в разработке таких центральных проблем, как вопросы социалистического реализма, партийности и народности творчества, которые трактуются еще нередко упрощенно, догматически, без учета всего богатства советского искусства, многообразия его форм и стилевых направлений. Спорадичность появления теоретических работ, посвященных порой лишь одному из аспектов или стилевых особенностей современного фильма, тому или иному направлению, приводит иногда к тому, что такая работа становится вдруг, подобно одинокому дереву в степи, единственной точкой, на которой сосредоточиваются все взгляды. В результате частная проблема, освещенная в книге, неправомерно начинает претендовать на более широкое значение» (Капралов, 1971: 17).

При этом Г. Капралов был убежден, что «талантливый критик идет как бы рядом с художником, и муки творчества проходят и через его душу. Эпитет «художественная», который мы добавляем к названию критики, занимающейся анализом явлений искусства, означает, на наш взгляд, не только объект исследования, но и нечто существенное, относящееся к характеристике собственного труда критика. Критик тоже художник, только жанр его работы несколько иной, более обнаженно скорректированный аналитической, мыслью. ... Критик — не хулитель и не тамада. Думать вместе с художником, помогать ему не упустить из поля зрения более широкий горизонт и жизни и искусства, внутренне как бы пройти вместе с ним его творческий путь, и там, где он остановился, оступился или не увидел дороги дальше, подсказать, наметить верное продолжение пути — такая это

благородная и возвышающая задача! ... У советского киноискусства верный партийный компас. И советский критик — художник и гражданин — считает себя «мобилизованным и призванным» на великом фронте созидания коммунистической культуры» (Капралов, 1971: 17-18, 20).

С мнением Г. Капралова был согласен и киновед И. Вайсфельд: «Критика — это искусство, а критик — по идее — должен обладать той же впечатлительностью, эмоциональностью, пронизательностью, творческим темпераментом, идейной убежденностью, что и создатель фильма. Критика многожанровая, как и сам кинематограф: исследование, заметки, эссе, комментарий (для телевидения и радио), фельетон, пародия... Отличие одно: критика в своем истоке — это наука. Наука в действии, в постоянной разведке боем» (Вайсфельд, 1971: 80).

В таком же ключе рассуждал о задачах киноведения и кинокритики философ и киновед В. Кудин (1925-2018), подчеркивая при этом, что «серьезные социологические исследования, обобщение и анализ фактов смогут дать критику настоящие научные основы в его суждениях и выводах. И только опираясь на них, кинокритик сможет успешно выполнить и другую часть своей задачи — активно помогать творческому поиску художника. ... Необходим серьезный разговор об эстетических качествах фильма, о его поэтике, причем опять же непременно в широком идейно-политическом контексте тех задач и проблем, что стоят перед современным художником. А ведь без этого трудно говорить о серьезном воздействии критического выступления и на зрителя и на кинопроцесс. ... Решать эти проблемы — это и значит двигать вперед разработку метода социалистического реализма. И, наоборот, только сосредоточив внимание всего коллектива кинокритиков на актуальных вопросах метода социалистического реализма, мы сможем ощутимо способствовать увеличению идейной действенности нашего кинематографа» (Кудин, 1971: 78-79).

В. Ждан (1913-1993) также считал, что «для киноведения (включая сюда теорию и критику) важной задачей продолжает оставаться усиление научного, последовательного подхода к фактам истории и теории кино, точное и четкое осмысление их с ленинских партийных позиций. Речь прежде всего идет о марксистско-ленинской методологической оснащенности кинокритики» (Ждан, 1971: 103).

В аналогичном ключе размышлял и М. Зак (1929-2011), подчеркивая, что кинокритика, чтобы «стать действенной, научно-авторитетной, должна возвыситься до общегосударственной, подлинно партийной точки зрения на все то, что подлежит нашему анализу, должна осуществляться при ярком свете нашей личной партийной совести за общее для всех нас дело» (Зак, 1971: 107).

С ними были солидарны Е. Бондарева (1922-2011), Л. Рошаль (1936-2010), Р. Соболев (1926-1991) и другие советские киноведы (Бондарева, 1971: 10-14; Рошаль, 1971: 14-18; Соболев, 1971: 109-111).

Киновед К. Щербаков в своей статье, опираясь на текущую практику кинокритики, был более конкретен, подчеркивая, что всё ещё «мало статей и фельетонов, мало реплик, посвященных кинопроизведениям заведомо провальным, даже халтурным. Наверное, ход рассуждений примерно таков: «Ну, это же очевидно, это за гранью искусства, стоит ли тратить порох, ломать копья...» И вот фильм, несостоятельность которого видна невооруженным глазом, спокойно идет на всех экранах при полном молчании прессы. И у зрителя, особенно не искушенного в критически-кинематографических тонкостях, появляется небезосновательное ощущение, что критика относится к данному фильму если не благожелательно, то по крайней мере терпимо. Надо ли говорить, сколь терпимость эта неуместна, даже если существует она только в представлении некоторой части зрителей. ... Я уж не говорю о том, что у самих авторов кинематографической серятины может сложиться впечатление, что их продукция, как правило, вне критики. Впечатление, которое надлежит пресекать и развенчивать в самом зародыше» (Щербаков, 1971: 22).

Здесь хотелось бы отметить, что данная дискуссия о киноведении и кинокритике развернулась на страницах журнала «Искусство кино» в 1971 году, то есть до публикации Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (Постановление..., 1972). Таким образом, главный редактор Е. Сурков (1915-1988) удачно «сыграл на опережение».

В Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» отмечалось, что «многие статьи, обзоры, рецензии носят поверхностный характер, отличаются невысоким

философским и эстетическим уровнем, свидетельствуют о неумении соотносить явления искусства с жизнью. До сих пор в критике проявляются примиренческое отношение к идейному и художественному браку, субъективизм, приятельские и групповые пристрастия. ... Критика все еще недостаточно активна и последовательна в утверждении революционных, гуманистических идеалов искусства социалистического реализма, в разоблачении реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений, в борьбе с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство, ревизионистскими эстетическими концепциями» (Постановление..., 1972). В связи с этим предлагалось не только преодолеть указанные недостатки, но и «всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии» (Постановление..., 1972).

А поскольку состоянию и задачам кинокритики в свете решений XXIV съезда КПСС был посвящен и Пленум Союза кинематографистов СССР, состоявшийся в декабре 1971 года, кинокритик А. Караганов, отражая решения данного Пленума, отметил, что «по обязанности и долгу единственного у нас в стране толстого кинематографического журнала журнал «Искусство кино» призван быть не только общественно-политическим и критическим, но и теоретическим органом советской кинематографии. Однако раздел теории занимает ничтожно малое место на его страницах. В этом разделе иногда публикуются статьи по социологии, истории кино, а собственно теоретические почти совсем не появляются. Журнал не печатает проблемных годовых обзоров современного кино, о чем приходится жалеть еще и потому, что сам жанр таких обзоров потребовал бы теснее связывать критику с теорией, решительнее идти от оценки отдельных произведений к постижению кинематографического процесса» (Караганов, 1972: 8).

Естественно, что для теоретической работы или теоретического углубления критики мало иметь соответствующие задатки и навыки - нужно уметь и хотеть мыслить в масштабах искусства в целом, в масштабах нашего сложного века, имея в виду развитие советского общества, судьбы революции, борьбу идей и социальных сил, ведущуюся в современном мире. Это много сложнее и беспокойнее, нежели выбрать себе фильм по вкусу и сосредоточиться на рассмотрении его сюжета или стилевых особенностей. Но плодотворные качественные изменения и достижения ждут критику именно на путях овладения научной методологией анализа, на путях органического соединения социального, идейного и эстетического подхода к фильму, социального, идейного и эстетического критериев в его оценке» (Караганов, 1972: 8).

И надо сказать, что даже после такой, надо признать, довольно резкой критики главный редактор журнала «Искусство кино» Е. Сурков сумел сохранить свое кресло еще на целое десятилетие. Полагаю, частично за счет заблаговременно организованной им в 1971 году дискуссии о киноведении и кинокритике.

В том же 1972 году было опубликовано еще одно постановление ЦК КПСС, на сей раз – «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», где отмечалось, что на экраны «нередко выходят фильмы, не отвечающие идейно-эстетическим критериям советского искусства и возросшим запросам зрителя. Кинематографу недостает глубины в художественном отображении важнейших процессов современности. Не все делается для того, чтобы показать экономические, общественные и культурные преобразования, осуществляемые советским народом под руководством партии, запечатлеть важные социальные изменения, происходящие в жизни рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, борьбу партии и народа за органическое соединение достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического строя» (Постановление..., 1972).

Поэтому в опоре сразу на оба эти Постановления режиссер С. Герасимов (1906-1985) напомнил, что «дать общую характеристику того или иного художественного явления для критики еще далеко не исчерпывающая задача. Необходимо видеть произведение в широком контексте исторических и современных явлений литературы и искусства и — отображаемой ими действительности. ... Сознывая с полной ясностью, насколько важна роль советского киноискусства в общенародной борьбе за коммунизм, четко понимая, сколь обширны и серьезны задачи, встающие в этой связи перед кинокритикой и теорией кино, кинематографисты вправе рассчитывать на требовательное и в то же время на

внимательное, товарищеское отношение к своему труду со стороны критики» (Герасимов, 1975: 2-3).

«Важным событием, — отметил далее С. Герасимов, — надо считать создание Научно-исследовательского института теории и истории киноискусства Госкино СССР. Институт призван стать центром партийной киноведческой науки, объединить и возглавить творческую исследовательскую работу большого отряда ученых, помочь в подготовке новых научных кадров» (Герасимов, 1975: 7).

Назначенный директором именно этого НИИ киновед В. Баскаков (1921-1999), обратившись к своей излюбленной теме, подчеркнул, что нельзя «забывать, что буржуазия и ее идеологи широко используют экран в своих целях, стремясь привить массовой аудитории в различных районах планеты мифы о процветании капитализма или при помощи сложного камуфляжа отвлечь массовое сознание от реальных процессов, происходящих сегодня в мире. С этой целью используются самые тонкие, самые сложные средства — левозэкстремистские лозунги, псевдореволюционность, буржуазность, маскирующаяся тойой антибуржуазности. Все это надо видеть, понимать, оценивать» (Баскаков, 1975: 91).

А в своей статье «Киноискусство социалистического реализма и фальсификации «советологов» В. Баскаков как всегда начисто опровергал мнения буржуазной кинокритики: «Что бы ни говорили наши идейные противники, какие бы «модели» истории советского кино они ни сооружали, как бы ни старались путем хитроумных квазитеретических постулатов запутать вопрос о непрерывности поступательного развития советского кино, им не удастся подменить правду ложью, не удастся прикрыть «научной» тойой свои истинные умыслы и планы» (Баскаков, 1977: 52).

В 1976 году редакция журнала «Искусство кино» решила провести еще одну дискуссию о методологических проблемах киноведения и кинокритики (Методологические..., 1976), в которой участвовали киноведы В. Баскаков (1921-1999), В. Божович (1932-2021), И. Вайсфельд (1909-2003), Н. Горницкая (1921-2005), Е. Громов (1931-2005), Л. Козлов (1933-2006), Е. Левин (1935-1991), Л. Маматова (1935-1996), Ю. Мартыненко (1932-1985), К. Разлогов (1946-2021), В. Соколов (1927-1999), Е. Сурков (1915-1988), М. Туровская (1924-2019), Ю. Ханютин (1929-1978), Д. Шаццлло, В. Шестаков (1935-2023), Р. Юренев (1912-2002), философы М. Каган (1921-2006), А. Новиков (1936-2022), Н. Парсаданов (1922-1985) и др.

В рамках данной дискуссии киновед И. Вайсфельд отметил, что, по его мнению, «союз киноведения, философии и социологии только тогда будет плодотворным, когда каждая из областей знания не станет умалять своих целей и своей «предметности». Это тем более необходимо помнить, что непоследовательность в определении границ и предмета исследований — явление в нашей теоретической литературе не такое уж редкое» (Вайсфельд, 1976: 55).

М. Каган настаивал на том, что «перспектива развития научного изучения искусства заключается именно в том, чтобы подняться от его одностороннего изучения методами искусствоведческих дисциплин до системного его изучения ансамблем методов разных наук» (Каган, 1976: 75).

Опонируя М. Кагану, Е. Громов считал, что «в общетеоретическом плане необходимо ясно отдавать себе отчет, что главным методом изучения искусства являются эстетические и искусствоведческие методы, адекватные объекту исследования. Их необходимо совершенствовать, обогащать, но не за счет утраты собственной специфики. ... Теория информации, даже когда она подкрепляется философско-эстетическим анализом, оказывается не в состоянии уловить специфику искусства» (Громов, 1976: 60).

Е. Левин подчеркивал, что «объектом истории кино как науки можно считать кинематографический процесс в целом, то есть кинематограф как искусство, как область культуры и духовной жизни общества, как социально-эстетический феномен — в его развитии и многообразных связях с другими областями культуры и общественной жизни. Полное изучение кинопроцесса требует совокупных усилий ученых разных специальностей — в первую очередь искусствоведов, историков культуры, социологов, психологов; но киновед должен хорошо ориентироваться во всех этих областях, чтобы на равных участвовать в комплексном исследовании кинопроцесса. Предмет истории кино как науки — это закономерности развития кино как искусства, закономерности эстетические, взятые в их развитии и обусловленные в конечном счете законами общественной жизни. Объект и

предмет науки таким образом органически связаны. Предмет выделяет в изучаемом явлении свой спецификум. ... Плодотворной и перспективной представляется мне методология историко-типологического анализа общественных и эстетических явлений. Такому методу сегодня уже не нужно преодолевать внешние препятствия, поскольку его не сопровождает зловещая тень компаративизма и гримасы плоского структурализма; он может заняться решением своих внутренних проблем» (Левин, 1976: 82-83).

Киновед Н. Горницкая признала системный подход как наиболее перспективный для изучения истории кино: «такой подход позволит нам охватить в единстве противоположностей триаду: производственно-творческая деятельность — фильм — зритель, которая при традиционном подходе обычно разобщалась» (Горницкая, 1976: 80).

Р. Юренев выразил несогласие с тем, что «философы и социологи так старательно разделяют искусствоведение и самый процесс искусствоведческого творчества на уровни, аспекты, методу, срезы. ... У подлинного искусствоведа, желающего познать и описать развитие искусства, все эти методы сливаются, чередуются, сосуществуют». А далее предложил вместо всех этих «уровней» вспомнить эйзенштейновский принцип «полифонического описания» процессов развития искусства кино. Что значит — полифонический? Это вовсе не значит, что в оркестре все инструменты играют по очереди или звучат одновременно. Это значит, что художник выбирает из арсенала изобразительных средств те средства, которые ему нужны в данный момент; выбирает и употребляет их для решения той или иной идейно-художественной задачи. ... Владеть такой полифонией должен и искусствовед. ... Работа киноведа состоит из трех этапов. Первый этап — посмотреть, второй этап — написать и третий этап — напечатать. И на всех этих «уровнях» у нас множество трудностей» (Юренев, 1976: 98-99).

В. Кузнецова (и на наш взгляд, абсолютно правомерно) обратила внимание участников дискуссии, что «если мы привлекаем социально-культурный контекст для изучения истории кино, то, очевидно, мы вправе ставить перед собой и обратную задачу — использовать фильм как средство изучения истории советского общества. Ведь фильм, может быть, даже в большей степени, чем роман или пьеса, представляет собой неопределимый источник прежде всего для изучения общественного сознания, общественных эмоций, для понимания путей социального и нравственного прогресса, наконец, для суждений о том, каков был облик, образ жизни в тот или иной период истории, как выглядел мир тогда, когда его черты стремилась запечатлеть кинокамера. Второй существенный момент... — это необходимость изучения не отдельных выдающихся фильмов, а кинопотока, то есть всей совокупности кинопродукции данного периода. Изучение отдельных фильмов, как и изолированное изучение творчества отдельных режиссеров, приводит к неизбежной односторонности, к утере чувства контекста и, как следствие, к смещению критерия. К кинопотoku мы часто относимся с незаслуженным пренебрежением. Но ведь именно в нем идет количественное накопление нового, предшествующее качественному скачку, совершающемуся в лучших фильмах» (Кузнецова, 1976: 92).

Ю. Ханютин подчеркнул, что «одной из важнейших методологических проблем надо считать сейчас проблему прогнозирования развития киноискусства в соответствии и в связи с движением всей нашей социалистической культуры» (Ханютин, 1976: 98).

Несколько особняком в дискуссии прозвучало «смотрящее в будущее» мнение К. Разлогова, который выделил значимость изучения места средств аудиовизуальной коммуникации (в частности, кинематографа и киноискусства) в системе культуры: «Эту проблему надо рассматривать с позиций социологии, особое внимание уделяя коренному различию тенденций развития в условиях капитализма и социализма. Поэтому я не могу согласиться с прозвучавшей здесь мыслью, что киноведение должно быть только искусствоведением. Коль скоро кино — это средство коммуникации, функции которого отнюдь не исчерпываются художественным творчеством, перед киноведами стоит задача исследования всего множества реальных (и возможных) форм использования не только кино, но и телевидения, видеокассет, голографии и других средств аудиовизуального общения. Эта проблематика является средоточием большого количества противоречий, с которыми мы очень часто сталкиваемся, но преодолеть их оказываемся не в силах, поскольку остаемся в плену только искусствоведческих представлений» (Разлогов, 1976: 92).

Разумеется, участники дискуссии не могли обойти стороной отношение киноведения к зарубежному кинематографу. В. Шестаков считал, что «необходимо изучать связи

зарубежного кино с философией, в том числе с различными модными западными философскими концепциями. Нельзя недоучитывать влияние фрейдизма, экзистенциализма, неопрейдизма на современный кинематограф. Нельзя забывать и другие течения. К сожалению, у нас мало работ, посвященных анализу связи идеалистической философии и буржуазного кинематографа» (Шестаков, 1976: 81). Этот тезис был поддержан В. Баскаковым, Н. Парсадановым и др.

Как ни странно, но наиболее консервативным и идеологически стереотипным было выступление будущего активно-«перестроечного» борца против всех негативных явлений советского кинематографа – киноведа Л. Маматовой (1935-1996), которая всего лишь напомнила, что «внутренним стержнем формирования многонациональной советской кинематографии было становление метода социалистического реализма. Между тем сама теория социалистического реализма разработана в нашем киноведении еще далеко не в полной мере, отдельные положения этой теории, рассыпанные в монографиях и статьях, еще подлежат обобщению в фундаментальном труде» (Маматова, 1976: 88).

В 1977 году редакция журнала «Искусство кино» решила отметить пятую годовщину Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (Постановление..., 1972). Без каких-либо ссылок на публикации конкретных кинокритиков в (редакционной?) статье по этому поводу утверждалось следующее: «Серьезнее, содержательнее стали рецензии на новые фильмы, но сколько еще печатается (в том числе и в «Искусстве кино») рецензий, где успехи завышаются, а просчеты замалчиваются или только робко обозначаются. Успешно изживается критика групповая, приятельская, но все еще нет-нет, да и появится статья, обязанная своим появлением только капризам вкуса данного критика и никак не выверенная по идейно-художественным ориентирам, общим для всего нашего искусства, не соотношенная с задачами, выдвинутыми перед нами временем, партией» (Критика..., 1977: 7).

Далее на страницах журнала развернулась дискуссия о роли кинокритики в современном обществе. Ответы кинокритиков-начальников (В. Баскакова, В. Ждана, А. Караганова) были заполнены стандартными фразами о социалистическом реализме, идеологической борьбе и т.д. Правда, А. Караганов (1915-2007) верно подчеркнул, что «кинокритики часто пишут о фильмах, не учитывая того, как эти фильмы смотрятся, какой фактический «урожай» мыслей и чувств собирают они в зрительской аудитории» (Поиски..., 1977: 16).

Киновед А. Красинский отметил, что «просматривая прессу, вы можете встретить немало рецензий и статей, в которых высокая оценка тому или иному фильму выносится только на основании важности, актуальности темы. В подобных случаях весьма низкий художественный уровень фильма не принимается в расчет» (Поиски..., 1977: 17). Это было, на наш взгляд, справедливое утверждение, и примером этого могли служить многие рецензии в журнале «Искусство кино» периода 1969-1985 годов.

Самый смелый текст о советской кинокритике написал киновед Ю. Ханютин (1929-1978), обоснованно утверждая, что «наша критика пока довольно беззуба. Вернее говоря, критическая смелость проявляется, но все больше почему-то на второстепенных картинах второстепенных режиссеров, а лучше — на иностранных. ... а если не нравится картина ведущего режиссера, то лучше обойти стороной, промолчать — а то как бы неприятностей не нажить!» (Поиски..., 1977: 25).

Да, советская критика для дискуссий, как в 1960-х, так и в 1970-х, должна была тщательно подбирать материал и персоналии. Можно ли было себе, например, представить, что в 1970-х принципиальная дискуссия могла бы развернуться на страницах «Искусства кино» о фильмах «Повесть о коммунисте» или «Дума о Ковпаке»? Вопрос, опять-таки, риторический.

Часть теоретических материалов журнала «Искусство кино» было посвящено анализу зарубежных киноведческих подходов.

Так киновед Р. Юренев (1912-2002) анализировал киноведческие взгляды З. Кракауэра, считая, что его позиция, рассматривающая искусство как отражение реальной действительности, убежденная «в возможности воздействовать средствами искусства на человеческое общество, приближается в этом к марксистскому пониманию сущности и задач искусства» (Юренев, 1972: 135). В то время, как «идеалистическая, субъективистская позиция большинства современных зарубежных теоретиков искусства приводит их к

утверждению свободы художника от жизни, независимости искусства от действительности. Кракауэр ... в основном приближается к материалистической позиции, утверждает в искусстве реализм, хотя и понимает его, с нашей точки зрения, несколько ограниченно. По его мнению, современному буржуазному обществу свойственно оскудение внутреннего мира человека, а современному человеку — отчужденность от окружающей жизни, и кино, с его способностью делать невидимое заметным, может возвращать человека в реальный мир, к материальной действительности. Это и делает кино социально значительным фактором. И в этом мы можем с Кракауэром согласиться. (Юренив, 1972: 138).

При этом Р. Юренив сожалел, что З. Кракауэр «не может подняться до ленинской теории отражения, которая учит, что отражение отнюдь не адекватно отражаемому, что творческий процесс является отражением мира в субъективном сознании художника, стремящемся не к зеркальному «незаинтересованному» копированию, а к выявлению сущности, к выявлению характерных или неповторимых черт реальности. Художник в творческом акте организует, направляет, связывает между собой явления действительности для достижения определенных целей» (Юренив, 1972: 143).

Анализируя работы западных киноведов (Seton, 1952; Seydor, 1973-1974), посвященные С. Эйзенштейну, киновед Л. Козлов (1933-2006) иронично отмечал, что «представление об Эйзенштейне, как об одиноком гении, мученике советского режима, вульгарном фрейдисте и т.п., получило с легкой руки Ситон известную распространенность» (Козлов, 1975: 155). Но, «в отличие от «диверсий» в духе Мэри Ситон, тенденциозно противопоставлявшей Эйзенштейна советскому обществу», П. Сейдор, наоборот, ведет прямую атаку «на творчество Эйзенштейна как на пример искусства, связавшего себя с социалистической революцией и советской общественной жизнью. Предлагаемая концепция наиболее лаконично выражена в следующих словах о «Броненосце «Потемкин»: «...Фильм оказывается искусно состряпанной политической карикатурой, выдающей себя за эпическую поэму». Иначе говоря, Эйзенштейн вовсе не настоящий художник, а только имитатор, выдающий себя за представителя истинного искусства в своих фильмах, искажающих действительность ради целей политической пропаганды» (Козлов, 1975: 159).

Вывод Л. Козлова был ожидаемым для киноведа, стоящего в ту пору на позициях советской идеологии: «чтобы понять эйзенштейновский метод, согласиться с ним или по крайней мере признать в нем положительную эстетическую ценность в ряду других ценностей, зритель и критик, как видно, должен обладать некоторыми качествами мироощущения, каковых Пол Сейдор начисто лишен. Ибо эстетика, Сейдором исповедуемая, — это эстетика невмешательства в жизненный ход, в природную и социальную действительность, в ее status quo, понимаемый в буржуазно-охранительном духе. Это есть охранительная эстетика, сразу же назовем вещи своими именами» (Козлов, 1975: 160).

В статье киноведа М. Ямпольского с характерным в этом смысле названием «Тупики психоаналитического структурализма. Западное киноведение между семиотикой и фрейдизмом» (Ямпольский, 1979: 92-111) утверждалось, что «семиотика кино, утвердившаяся в качестве ведущей кинотеории во Франции в середине 60-х годов, отошла в прошлое, уступив свое место структурно-психоаналитической теории кино. ... В книге Метца «Речь кино» (1971) подведены итоги обоим направлениям исследований. Со всей очевидностью было доказано, что кинематограф оперирует не своими специфическими знаками, но заимствует свой знаковый материал из окружающей нас социализированной и символизированной действительности» (Ямпольский, 1979: 92).

Что касается обращения буржуазной эстетики к фрейдизму, то оно, по мнению М. Ямпольского, было «связано с глубоким разочарованием в возможностях рационального постижения сущности искусства, с интерпретацией самого искусства как иррационального образования в рамках культуры. Вместе с тем фрейдизм как бы предлагает некую научную методологию для анализа тех «камней преткновения», которые не поддаются расчленению традиционными методами искусствознания. Научная методология для изучения иррационального... и была привлечена в качестве панацеи от поразившей киносемиотику болезни» (Ямпольский, 1979: 92).

Далее М. Ямпольский отмечал, что увлеченного фрейдизмом К. Метца (1931-1993) «ложные философские и методологические предпосылки увели ... в сторону от подлинной кинотеории, в которую он ранее внес немалый вклад» (Ямпольский, 1979: 96), а

исследования французских структуралистов «свидетельствуют о неприменимости фрейдистской теории к изучению кинематографа, о непродуктивности приложения психоаналитической теории к искусству в чистом, переработанном виде» (Ямпольский, 1979: 111).

Как мы помним, к середине 1970-х в отношениях СССР и Запада набрала силу политика так называемой «разрядки», которая сделала доступнее международные контакты. Однако киновед Н. Савицкий, цитируя речи Л. Брежнева, напоминал, что «разрядка, оздоровление международного климата не меняют в принципе расстановки противоборствующих сил на мировой арене и их социальной природы. Более того, сегодня — в условиях крепнущего единства братских социалистических стран и консолидации сил, выступающих за мир, демократию, социальную справедливость и свободу народов, — идеологи буржуазного мира действуют куда активнее, чем прежде, в своих попытках защитить основы системы, построенной на эксплуатации человека человеком. Антикоммунизм усиленно внедряется ими не только в политику; проникая практически в любую область общественной жизни капиталистических стран, он влияет и на состояние культуры, поскольку художественное творчество, ориентированное соответствующим образом, является средством распространения буржуазной идеологии и обработки общественного мнения в духе враждебности к социализму. Наши идейные противники умело используют контролируемые ими органы печати, радио, телевидение и кинематограф в целях реакционной антисоциалистической пропаганды» (Савицкий, 1976: 113).

Несколько особняком в этом ряду статей о западном киноведении выглядела работа киноведа С. Торопцева «По рецептам антисоветизма. О маоистской «критике» социалистического киноискусства» (Торопцев, 1976: 149-160), в которой весьма негативно анализировались киноведческие труды, опубликованные в тогдашней Китайской народной республике.

#### *О научно-популярном кино*

Не так часто, как в прежние годы, но последовательно журнал «Искусство кино» публиковал теоретические статьи о научно-популярном кинематографе.

Е. Вейцман (1918-1977) и Л. Гурова считали, что «идеологическая роль научно-популярной кинематографии чрезвычайно возрастает, ибо она отражает ныне не только само развитие науки, но и общественную стратегию развитого социалистического общества, отражает политический аспект науки. Общественную функцию научно-популярного кинематографа, думается, нельзя сводить к простой информации. Одна из важнейших его функций в современном мире, его особая социальная нагрузка — строительство «моста», сближающего науку с широкой общественностью». И здесь авторы статьи видели определенные опасности для развития научно-популярного кино, так как «некоторые авторы из боязни, что зритель «заскучает», прибегают к комедийным приемам..., абсолютно чуждым содержанию. Другие делают недоступное доступным с легкостью необыкновенной, прибегая к дешевой иллюстративности» (Вейцман, Гурова, 1973: 168-169).

Авторы статьи полагали, что научно-популярные фильмы должны увлекать «в равной степени силой логики и эмоциональным напряжением, ибо усвоить основы марксистско-ленинской философии — это значит не только рассудочно воспринять ее принципы; это еще значит «принять в душу», эмоционально вобрать в себя систему мировосприятия этой философии, настроить себя на диалектику ее видения» (Вейцман, Гурова, 1973: 182).

«Почему мы так робко отходим от штампов иллюстративности и так редко обращаемся к живому киноэксперименту, поиску, в котором участвует сам автор-популяризатор?», — спрашивали далее те же авторы (Вейцман, Гурова, 1976: 54).

В похожем ключе размышляли о научно-популярном и научном киносценаристы Е. Загданский (1919-1997) и В. Кузнецов (1931-2014) (Загданский, 1975: 23-35; Кузнецов, 1975: 115-129).

Киновед Ю. Ханютин (1929-1978) выделил два основных направления, по которым идет кинематограф, разрабатывая проблему научно-технической революции и человека: «Во-первых, это произведения, непосредственно отражающие сегодняшнюю ситуацию — все изменяющиеся и усложняющиеся отношения человека и техники в современном мире. И

во-вторых, это фильмы, пытающиеся заглянуть в завтрашний день, пытающиеся осмыслить последствия научно-технической революции. ... И здесь «разная художественная традиция и исторический опыт закономерно привели к тому, что в главных принципиальных моментах социалистическое искусство коренным образом разошлось с западным в оценке научно-технического прогресса и его влияния на человека. Пессимизму и сомнению оно противопоставило надежду и веру в благотворность научного и технического развития. Безответственному или даже злонамеренному «сумасшедшему профессору» — ученого, делающего свое дело с чувством высокой социальной ответственности. Утверждению неизбывности зла, заложенного в самой природе человека, страху перед манипулированием его личностью — веру в силу и высоту человеческого духа, в возможность построения общества, где «свободное развитие каждого является условием свободного развития всех» (Ханютин, 1975: 85, 101).

А литературовед и киновед Б. Рунин (1912-1994) полагал, что «некоторые актуальные научные идеи так или иначе преломились в самой структуре кинематографа и приобрели здесь негаданную, но убеждающую очевидность. Например, сразу стало ясно, что, расчленив движение на отдельные кадрики, кинематограф расширил познавательные возможности как искусства, так и науки. Режиссер получил волшебную способность по своему усмотрению растягивать, сжимать, вовсе останавливать или даже возвращать вспять событийное время. Ученый же приобрел тем самым незаменимое средство исследования динамических процессов самой различной природы» (Рунин, 1974: 9).

Киновед В. Трояновский анализировал границы и возможности игровых средств в научно-популярных фильмах (Трояновский, 1977: 130-143).

В одной из следующих своих статей он подчеркивал, что «еще двадцать — двадцать пять лет назад научно-популярное кино могло довольствоваться простым увеличением количества информации в системе коммуникации между наукой и обществом. В этот период научно-популярный фильм мог в отдельных случаях стать для миллионов людей единственным, легко доступным источником сведений по различным вопросам науки и техники. Сегодня за счет быстрого развития научно-популярной литературы, лекционной пропаганды, расширения познавательных программ по телевидению спрос на популярную научную информацию в количественном отношении практически удовлетворен. ... В этих условиях, видимо, единственной гарантией выживания научно-популярного кино является его индивидуальность, его неповторимые свойства, особые специфические качества информации, которые не могут дать никакие другие коммуникационные средства» (Трояновский, 1982: 119).

Но в целом подход к научно-популярному кинематографу в СССР периода 1969-1985 годов был идеологизирован. К примеру, сценарист и киновед Я. Ярополов подчеркивал, что «в научном кино нет второстепенных задач и важно, решая их, видеть перед собой ту великую цель, которую поставила перед нами партия» (Ярополов, 1974: 74).

#### *О документальном кино*

Примерно в такой же объем в журнале «Искусство кино» занимали теоретические статьи о документальном кинематографе.

Киновед и сценарист Л. Рошаль (1936-2010) в своей статье анализировал значимость использования в документальном кино скрытой камеры: «Синхронная съемка — одно из самых серьезных средств кинематографического осмысления действительности и подлинно публицистического воздействия на зрителя. Но по причине своей относительной новизны, своей явной молодости это средство еще далеко не освоено. Не до конца понято и опробовано могучее разнообразие его возможностей, о которых мы просто еще не все знаем. Поэтому «издержки производства» неизбежны. Однако уже сегодня мы можем говорить об определенных накоплениях способов воздействия, образного постижения жизни с помощью синхронной съемки. И среди них достаточно важную роль играет тот эффект, о котором шла речь в этой статье, — эффект скрытого кинематографического изображения» (Рошаль, 1976: 98).

Л. Рошаль обращал также внимание изменяющиеся функции внутрикадровой информации: «это касается и архивного кадра и кадра, снимаемого оператором для современной картины», тенденции «рассматривать кадр как некий символ, иллюстрацию, которую можно подмонтировать под тот или иной авторский посыл. В итоге все

многообразие внутрикадровой информации — а огромное большинство кадров, без сомнения, неоднозначно по смыслу — сводится к иллюстративному минимуму. К использованию того, что лежит на поверхности, что бросается в глаза при беглом взгляде. Если же говорить о другой тенденции, сегодня все чаще заявляющей о себе, то я бы сформулировал ее очень просто: не смотреть, а рассматривать. Не смотреть на жизнь, а подробнейшим образом рассматривать ее. ... В этом случае кадр перестает быть иллюстративным значком, более или менее холодным слепком с действительности, ибо авторская мысль будет не подкрепляться кадром, а рождаться им» (Рошаль, 1969: 71).

В. Канторович (1901-1977) утверждал, что «теория (и практика) продленности кадра, будто бы непременно присущей художественно-документальному фильму (а не промежуточным стадиям поиска образа), ... — ложная. На деле она путает карты: информационное кино внешне приобретает признаки художественности (незавершенные); режиссеры же художественно-документального кинематографа получают своего рода отпущение грехов, когда предъявляют зрителю свои полуфабрикаты» (Канторович, 1975: 99).

### *Телевидение*

В своих теоретических размышлениях о телевидении киновед И. Вайсфельд (1909-2003) сожалел, что «фотографический» взгляд на кино эмпирическим путем переключался в телевидение и «обосновался» там. ... Например, когда «просто так», что называется, без затей, снимают спектакль в театре, наивно полагая, что такая съемка максимально приближена к объекту, к подлинности искусства. ... В таких случаях возникает и однообразие ритма, и тусклость мизансцен, не вмещающихся в миниэкран телевидения, и, в конечном итоге, несхожесть с театральной реальностью» (Вайсфельд, 1976: 132).

Киновед Р. Юренев (1912-2002), вообще, полагал, что кино и телевидение — одно искусство, «единственно, чем не обладает кино, — это сиюминутностью, то есть возможностью передавать события в момент их совершения, протекания. Это огромная, интереснейшая возможность. ... Но этот способ информации еще не стал выразительным средством искусства. Все самые сенсационные телерепортажи стали искусством лишь тогда, когда обрели трактовку, были поставлены в идейный и художественный контекст, войдя в публицистические документальные фильмы. Но, сделавшись элементом искусства, они потеряли «сиюминутность» (Юренев, 1983: 110).

Киновед С. Безклубенко, напротив, пытался подчеркнуть телевизионную специфику: «пребывание человека в поле зрения телевидения помогает не просто изобразить драматизм события, но и драматизировать сам процесс изображения, создать с помощью изображения драматический эффект, оставаясь при этом в пределах факта, а не вымысла. Человек, живой и невыдуманный, из плоти и крови, введенный непосредственно в процесс изображения события, открывает телевидению удивительные, неограниченные возможности. Ведь, будучи частью, свидетелем, участником и творцом событий, которые показывает телевидение, он в то же время сам обнимает целый мир, в котором показываемые события только капля в море» (Безклубенко, 1970: 100).

### *Теоретические статьи о зарубежном кино*

Как и ранее, одной из ведущих задач кинотеории в журнале «Искусство кино» была резкая критика буржуазного кинематографа.

Так философ К. Долгов писал, что «кризис капиталистического общества и его философско-эстетического сознания довольно явственно демонстрирует и современный кинематограф... Не случайно многие критики отмечают тесную связь современного кинематографа с буржуазной философией и эстетикой» (Долгов, 1974: 89), а здесь «появились своего рода «антиэстетика» и «антиискусство», которые видят свою цель в утверждении безобразного. Это бунт художников против той общественной системы, в которую они заключены и которой ограничены. Но это всего лишь еще одна романтическая иллюзия преодоления неизбежных противоречий. В конце концов, такого рода бунт похож на тотальную термоядерную войну, в которой погибает и ненавистное общество и сама личность. Социалистическое искусство, как и само общество, ставит перед человеком вполне реальные цели и дает ему чистые и честные средства. Оно дает точные классовые принципы в борьбе за утверждение бесклассового общества и Человека» (Долгов, 1969: 58).

Философ И. Лисаковский (1934-2004) считал, что «задачи критики и киноведения, исследующих современный западный кинематограф, намного упростились бы, если б в нем существовали лишь «недвусмысленные» художники, чье творчество относилось бы только к буржуазной или только к демократической и социалистической традициям. Действительность, увы, намного сложнее. ... Анализ показывает, насколько сложно порой переплетаются в творчестве многих крупных кинематографистов Запада различные идейно-философские и эстетические влияния, насколько близко соседствуют, в какой мере взаимопроникают (и борются!) элементы буржуазной культуры, буржуазного миропонимания и мироощущения и культуры демократической, прогрессивной» (Лисаковский, 1979: 113).

Вместе с тем, И. Лисаковский напоминал читателям журнала, что «таких случаев, конечно, не столь уж много. Кинокартины во всех деталях отменно достоверные, с узнаваемыми («как в жизни!») ситуациями и персонажами, недвусмысленно пропагандирующие и защищающие буржуазные ценности и чуждые при этом каким бы то ни было формалистическим вывертам — они-то и составляют львиную долю коммерческой, кинопродукции, — сегодня мало кто назовет реалистическими» (Лисаковский, 1979: 114).

Киновед В. Баскаков (1921-1999) в очередной раз напоминал, что «западный экран сегодня во многом аккумулирует те идейные явления, которые характерны для буржуазной идеологии в целом: крайние формы антикоммунизма, испытанные пропагандистским аппаратом мифы о неисчерпаемых возможностях «свободного» общества, традиционные и новые философские идеалистические течения (экзистенциализм, фрейдизм, неотрейдизм), а также левозэкстремистские и маоистские веяния». Однако «было бы недостаточным рассматривать буржуазное кино только лишь как средство открытой пропаганды или заполнения «социального вакуума». Буржуазные пропагандисты и хозяева кинобизнеса, под воздействием тех изменений, которые произошли в мире, и, учитывая рост идейного влияния сил социализма и коммунизма на массы, вынуждены отказываться от шаблонов и штампов, применять сложный камуфляж, маскировать свои истинные цели и видоизменять некоторые проверенные приемы манипулирования общественным сознанием. Произошла фронтальная политизация буржуазного кинематографа. ... Резко изменился характер детективных, исторических, комедийных фильмов, когда-то составлявших основу буржуазного киноконвейера и кинопроката, — в структуру этих кинозрелищ хозяева кинобизнеса и их режиссеры стали включать политические проблемы, желая «обновить» устаревшие жанры, привлечь в залы кинотеатров и к экранам телевизоров зрителей, которые давно потеряли интерес к стандартной коммерческой продукции» (Баскаков, 1975: 104).

Отмечая, что «буржуазный кинематограф — это существенная часть буржуазной массовой культуры», В. Баскаков считал, что «вопрос массовости применительно к кино сложен и многозначен. ... Известно, что методология буржуазной теории кино рассматривает всякое произведение, адресованное массовому зрителю, как продукт «потребительского общества». И лишь явления, имеющие в своей структуре черты элитарности (проявляющиеся в усложненной форме или специфическом содержании), буржуазная наука готова оценивать как произведения искусства» (Баскаков, 1975: 102).

В. Баскаков писал, что «массовость, в смысле количественного распространения явления экранного искусства, отнюдь не есть свидетельство реакционности или прогрессивности произведения. Нужны совершенно иные критерии, и главный критерий — это идейно-художественная сущность произведения. Сказанное выше, однако, не означает, что следует смазывать проблему реакционности буржуазной «массовой культуры». Именно в силу своей доступности и массовости кино широко используется теми, кто его финансирует в своих классовых интересах. При помощи кино, а последние десятилетия и телевидения, монополистическому капиталу и его пропагандистскому аппарату удается активно влиять на общественное сознание, наводняя кино- и телеэкраны продукцией, призванной либо отвлекать зрителей от насущных проблем жизни, либо направлять их сознание в заранее определенное русло» (Баскаков, 1975: 103).

Кроме того В. Баскаков полагал, что в «буржуазном киноискусстве... все более дают о себе знать взаимопроникновение, своеобразная диффузия стилевых и жанровых тенденций, слияние их в некий «усредненный», универсальный стиль, рассчитанный по возможности на все основные категории зрителей. ... Взаимопроникновение тенденций элитарного и

массового искусства еще раз свидетельствует о социальной и идеологической общности этих разновидностей буржуазной художественной культуры» (Баскаков, 1975: 104).

В. Баскаков отметил также, что западные «теории «деконструкции», «сексуальной революции», «разрушительного» искусства на практике приводят как раз к покорности, апатии, к «бешеному» увлечению архибуржуазными модными течениями. Примеров тому немало не только в теории, но и в творчестве иных мастеров западного кино» (Баскаков, 1979: 90).

Примерно в таком же ключе подходил в 1970-е годы к западному кинематографу киновед К. Разлогов (1946-2021), отмечавший «яркий пример развития, парадоксально включающего в себя удержание наиболее традиционных и, казалось бы, отживших принципов буржуазной идеологии, дают метаморфозы «авангардизма», постепенно сливающегося с системой коммерческого кинопроизводства и заимствующего подчас самые крайние формы «массовой культуры». Если раньше кинематографические эксперименты практически никогда не появлялись на широком экране, то ныне принадлежность к «авангарду» стала одним из залогов кассового успеха, иногда достаточно значительного. «Коммерциализация»... как и парадоксальная интеграция авангардистского художественного эксперимента прокатом, — любопытнейшие явления в современной буржуазной культуре» (Разлогов, 1975: 106).

Здесь К. Разлогов довольно убедительно прослеживал новые тенденции в развитии языка западного кинематографа: «полифония в самых разнообразных формах (сочетание хроники и игровых сцен; «коллажи» цитат — пластических, титровых и текстовых; звукозрительный контрапункт), и сопоставление этнографического материала с современными формами его передачи» (Разлогов, 1975: 106).

Впрочем, выводы, сделанные в конце статьи К. Разлогова, были вполне идеологически стереотипны: «большое значение для развития науки о кино имеет разработка методологии, основанной на принципе историзма, позволяющей использовать данные новейшей истории, социологии, эстетики для исследования противоречивых процессов, определяющих эволюцию западного киноискусства. Только овладев всем арсеналом методов марксистской науки, киноведение сможет решить те сложнейшие задачи, которые ставит перед ним идеологическая борьба в современном мире, на одном из острых участков которой находятся деятели литературы и искусства, а в их числе — киноведы и кинокритики» (Разлогов, 1975: 119).

К. Разлогов утверждал также, что «контркультура», провозглашенная одновременно лозунгом и итогом широкого антиимпериалистического движения, охватившего практически все развитые капиталистические страны в 60-е годы, явилась достаточно влиятельным идейно-политическим и художественным течением. Однако, с точки зрения марксизма, «контркультура» произвела двойную подстановку: место борьбы классов в ней занял конфликт поколений, а социальные преобразования были подменены «культурным противостоянием» (Разлогов, 1978: 137-138).

Слабости «контркультуры», по мнению К. Разлогова, были «особенно очевидны тогда, когда делаются попытки рассмотреть с ее позиций главные вопросы времени, вопросы классовой борьбы, социальной революции, перспективы перестройки общества» (Разлогов, 1978: 139). В то же время «неоконсерватизм», влияние которого сказалось и на внешнеполитических акциях... американской администрации, и на развернувшейся в последнее время антисоциалистической и антисоветской кампании (в Англии и особенно в Соединенных Штатах Америки), затронул и сферу культуры, поскольку манифестировал себя (в результате манипуляции массовым сознанием) как движение более эмоциональное, нежели рациональное» (Разлогов, 1978: 141). И здесь «вседозволенность в «контркультуре» сменяется волной «неоромантизма», представленного, например, картиной «История любви» (1970), в которой явлены специфические механизмы превращения показной гуманности в проповедь классового мира. Внимание к личной жизни на волне «контрреформации» становится уходом от современности в сферу «вечных» чувств» (Разлогов, 1978: 149).

Киновед Л. Мельвиль в эти годы занималась теоретическим осмыслением эстетики западного «подпольного» и «параллельного» кино, подчеркивая, «идеологические метания левых радикалов, попытки их идейной переориентации», «новых левых» (Мельвиль, 1976: 143; 1980: 146).

С теоретическими подходами В. Баскакова, К. Разлогова и Л. Мельвиль был в целом согласен и киновед В. Шестаков (1935-2023), подчеркивая, что американский кинематограф в 1970-х активно искал «новые средства воздействия на публику, ... предлагая зрителю — гораздо чаще, чем это бывало прежде, — не только чисто развлекательную стандартную продукцию, но выпуская на экран и фильмы серьезного, в частности, политического содержания, несущие в себе довольно острую критику отдельных явлений капиталистической действительности. Однако ... его сущность, его идейная направленность остаются прежними и неизменно согласуются с целями пропаганды американизма, защиты капиталистических порядков и буржуазного образа жизни» (Шестаков, 1976: 126).

Киновед И. Вайсфельд (1909-2003) обращал внимание читателей журнала «Искусство кино», что если в США «кодекс Хейса запрещал показ на экране некоторых сторон интимной жизни, ставил ограничения для сексуальных импровизаций на экране, то требования, пришедшие ему на смену, настаивают на противоположном — на непременно показе сексуальных сцен и эпизодов, даже если они не имеют прямого отношения к логике изображаемых событий. Отметим, кстати, что на этой почве и возник тот феноменальный симбиоз, который получил наименование «политико-сексуальный фильм»: часть эпизодов рассказывает о политических событиях и трактует современные политические проблемы (иногда в модном анархистском, маоистском духе), другая часть эпизодов — в «стиле» «сексуальной революции» (Вайсфельд, 1973: 106-107).

Журналист А. Михалевич (1907-1973), резко критикуя вредные влияния буржуазного и «чехословацкого ревизионистского кино», напоминал читателям, что еще недавно такого рода критиком буржуазного кино притворялся киновед В. Матусевич, которому «даже охотно помогали... изучать скандинавское кино. Получал длительные командировки и ответил на все это тем, что сбежал в Скандинавию, выбрав удел лакейства у денежного мешка» (Михалевич, 1969: 58). А далее в своем критическом запале А. Михалевич даже упрекнул режиссера С. Герасимова за его мягкотелость по отношению к западному миру, проявленную им в фильме «Журналист» (Михалевич, 1969: 60).

Анализируя книгу киноведа Я. Маркулан (1920-1978) «Зарубежный кинодетектив. Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры» (Маркулан, 1975), И. Вайсфельд писал, что термин «массовая культура» в том смысле, какой придается этому понятию эстетической реакцией и коммерческим кинопроизводством, отражает только часть реальной действительности. Но в кинематографе и, в частности, в кинодетективе находит воплощение мысль Ленина о двух национальных культурах — буржуазной и демократической» (Вайсфельд, 1978: 29).

Культуролог С. Можнягун (1914-1977) в своей статье обратился к исследованию «бондианы» как феномена «массовой культуры» (Можнягун, 1972: 146-160), делая вывод, что «Джеймс Бонд — это миф, с помощью которого пытаются придать историческое значение деятельности службистов ее Величества королевы Великобритании», и таким способом «буржуазия пытается управлять массами, манипулировать их сознанием, именно для этого она пытается превратить их в толпы обывателей. Одним из средств такой манипуляции является «массовая культура», которая вовсе не отвечает духовным потребностям масс, так как оболванивает их. Она отвечает потребностям буржуазии, которая вместе с послушными ей режиссерами создала «бондиану», выразив в ней с помощью явных соблазнов свои тайные помыслы» (Можнягун, 1972: 160).

Наиболее оригинальным теоретическим трудом, опубликованным журналом «Искусство кино» на тему зарубежного кино 1970-х, стала, на наш взгляд, статья К. Разлогова «Механизм успеха» (Разлогов, 1973: 141-149), посвященная детальному анализу феномена книги и фильма «История любви» (США, 1970).

В этой статье К. Разлогов резонно утверждал, что «лишенные эстетической ценности, по сути своей антиреалистические, фильм и повесть при внимательном рассмотрении оказываются переполненными самыми разнообразными реалиями, как художественными (то есть отсылающими к родственным моментам других произведений), так и жизнеподобными фактами самой американской действительности, но данными в совершенно специфической обработке, допускающей даже противоположное прочтение одной и той же детали. Поэтому последовательный пристальный анализ различных «уровней» фильма поможет проиллюстрировать, как использование привычных стереотипов сознания «среднего американца» позволяет, с одной стороны, избежать какой-

либо определенности и подробной детализации в трактовке материала, а с другой — создать полную иллюзию достоверности и жизненности изображаемого» (Разлогов, 1973: 143).

К. Разлогов считал, что «манипулирование восприятием аудитории начинается уже при установке его на определенный жанр. Выведение финала в пролог — единственное отступление от хронологии — органично сопутствует жанру мелодрамы..., ибо только оно придает идиллии необходимый оттенок горечи» (Разлогов, 1973: 143).

Далее К. Разлогов погружается вглубь структуры «Истории любви», подчеркивая, что она «может восприниматься двояко, еще и как обличение нравов молодежи...: при фактическом обходе актуальных кризисных проблем современной Америки — максимальной затушеванностью авторского отношения к событиям; это позволяет бесконечно варьировать трактовки (часто вплоть до противоположных выводов), тем самым давая удовлетворение чуть ли не любой аудитории. Проблемы нравственности, искусственно выдвинутые на первый план, составляют лишь часть той «модели» американского общества, которую предлагает «История любви». Подступом ко второму, социальному аспекту оказываются вопросы религии. ... молитва «безбожника» Оливера должна наглядно обнаружить шаткость позиции атеизма. Гибель ни в чем не повинной молодой женщины, которая у иного религиозного художника (вспомним хотя бы Бергмана) пробудила бы сомнение в справедливости или самом существовании бога, в картине Сигала оборачивается доказательством незыблемости веры» (Разлогов, 1973: 143-144).

Далее К. Разлогов зорко подметил, что «в фильме получает препарированное «отражение» и национальная структура американского общества. Предлагаемое решение достаточно просто: в стране, почти все жители которой — пришельцы, отличающиеся друг от друга только временем и способом иммиграции, равенство наций официально считается состоявшимся фактом. И в фильме поэтому между национальной принадлежностью и положением в обществе не устанавливается непосредственной связи (хотя таковая и не отрицается), и таким образом зрителю остается предполагать, что никаких национальных проблем в США вроде бы не существует. ... Следующий уровень противопоставления героев, уже собственно классовый, дан в форме различия в материальной обеспеченности (других критериев разграничения авторы фильма, как и правящие круги США, не признают). ... Характерно то, что, отказавшись от помощи отца, молодой Баррет все же добывается своего — относительного — благосостояния, сразу ставит его в один ряд с остальными «self-made men» — «людьми, которые сами себя сделали» — классическим мифом капиталистической Америки» (Разлогов, 1973: 144-145).

В финале своей статьи К. Разлогов делал вывод, что «История любви» коснулась «больных мест» американского общества (кризиса буржуазной морали, национального и имущественного неравенства, бунта молодежи и т.д.), лишив их конфликтного существа и «доказав», что они легко разрешимы в пределах «общего благоденствия», кроме, разумеется, непредвиденных болезней. При этом наиболее острых вопросов и крайних ситуаций (война во Вьетнаме, расовая дискриминация ит. д.) он, естественно, напрямую не коснулся. ... [что] еще раз доказывает, что не следует недооценивать могущество воздействия идеологических «мифов», если для создания иллюзии — иллюзии актуальности, иллюзии прогрессивности, иллюзии бунта и иллюзии благоденствия, а в конечном счете и иллюзии любви — мобилизуются все средства... от традиционных жанровых приемов до стереотипов «массовой культуры», технических возможностей кинематографа и рекламной мощи прессы и телевидения» (Разлогов, 1973: 149).

Заметным событием в рамках анализа зарубежного кинематографа в журнале «Искусство кино» стала статья Е. Суркова «Анджей Вайда: что дальше?» (Сурков, 1981: 147-154), в которой главный редактор журнала выразил искреннюю обеспокоенность тем, что польский режиссер А. Вайда на рубеже 1980-х сблизился с оппозиционным движением «Солидарность». Киновед А. Медведев обращает внимание на то, что Е. Сурков при публикации этой статьи «утаил» от читателей журнала свое авторство: «В последний момент он снял свою фамилию и опубликовал статью как редакционную. То есть выдал свое за наше общее» (Медведев, 2011: 111).

Эта статья не получила дискуссионного продолжения на страницах журнала, но широко обсуждалась в «кулуарах» кинематографической среды СССР, в основном вызывая отрицательную реакцию поклонников творчества А. Вайды (1926-2016).

*Выводы.* Наш анализ киноведческих концепций (в контексте социокультурной и политической ситуации и пр.) существования журнала «Искусство кино» в период «стагнации»(1969-1985) показал, что теоретические работы по кинематографической тематике в этот период можно разделить на следующие виды:

- теоретические статьи, написанные в поддержку Постановлений ЦК КПСС, посвященных культуре (включая – киноискусство), по-прежнему отстаивающие незыблемость социалистического реализма, «народности и партийности» в кинематографе (В. Баскаков, И. Вайсфельд, А. Дубровин, В. Ждан, А. Караганов, И. Лисаковский, Л. Маматова, В. Муриан, В. Толстых, С. Фрейлих, Р. Юренев и др.);

- теоретические статьи, выступающие против буржуазных влияний, противопоставляя им коммунистическую идеологию и классовые подходы (В. Баскаков, Л. Мельвиль, М. Шатерникова, В. Шестаков и др.).

- теоретические статьи, дискуссии, посвященные преимущественно профессиональным проблемам: анализу теоретического наследия классиков советского кино, режиссуры, кинодраматургии, жанров, специфики телевидения и пр. (Л. Аннинский, М. Блейман, Ю. Богомолов, И. Вайсфельд, А. Вартанов, М. Зак, Л. Козлов, Е. Левин, А. Тарковский, Ю. Ханютин, В. Шкловский, М. Ямпольский и др.);

- теоретические статьи, балансирующие между идеологическими и профессиональными подходами по отношению к киноискусству (И. Вайсфельд, Е. Левин, К. Разлогов, С. Фрейлих, Р. Юренев и др.);

- теоретические статьи, призывающие Власть обеспечить организационные преобразования, способствующие интенсивному развитию киноведения как науки, социологии кинематографа, кинообразования (И. Вайсфельд, Е. Вейцман и др.).

В целом же «Искусство кино» 1969-1985 годов, как и в эпоху «оттепели», находился в рамках типичной модели советского гуманитарного журнала, который при значительных уступках цензуре и власти имущим пытался хотя бы в половине общего текста сохранить способность к художественному анализу кинопроцесса (при этом, увы, уже не допускалась даже в минимальных дозах критика недостатков в работах наиболее «начальственно» влиятельных в ту пору мастеров советского экрана).

Журнал не смог сохранить «оттепельные» тенденции, которые были еще сильны даже в конце 1960-х, и во многом оказался в идеологическом русле пика эпохи правления Л.И. Брежнева, хотя, отдавая весомую дань советскому пропагандистскому пафосу, журнал мог позволить себе «на отдельных узких плацдармах» публиковать содержательные дискуссии, значимые теоретические работы.

## **6. Acknowledgments**

This research was funded by the grant of the Russian Science Foundation (RSF, project No. 22-28-00317) at Rostov State University of Economics. Project theme: “Evolution of theoretical film studies concepts in the 'Cinema Art' journal (1931-2021)”. Head of the project is Professor A.V. Fedorov.

## **Литература**

- Аннинский Л. Три звена // Искусство кино. 1971. 9: 134-152.  
Аннинский Л.А. Об одном апокрифе // Искусство кино. 1977. № 3. С. 131-139.  
Арнштам Л. Это спор, ведущийся на языке искусства // Искусство кино. 1979. 12: 97-99.  
Баскаков В. В лабиринтах элитарной и массовой культуры // Искусство кино. 1975. 4: 101-115.  
Баскаков В. Задачи и перспективы развития советской науки о кино // Искусство кино. 1975. 3: 89-94.  
Баскаков В. Киноведение - свершения и поиски // Искусство кино. 1982. 2: 26-45.  
Баскаков В. Массовость, народность. К методологии изучения современного кинопроцесса // Искусство кино. 1981. 3: 60-69.  
Баскаков В. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 12: 84-88.  
Баскаков В. Ниспровергатели реализма. Мифы буржуазного киноведения // Искусство кино. 1979. 9: 71-90.

- Баскаков В.Е. Киноискусство социалистического реализма и фальсификации «советологов» // Искусство кино. 1977. № 11. С. 38-52.
- Безклубенко С. В предчувствии телевидения // Искусство кино. 1970. 12: 86-100.
- Блейман М. Архаисты или новаторы? // Искусство кино. 1970. 7: 55-76.
- Блейман М. Порицание или прогноз? // Искусство кино. 1971. 9: 85-88.
- Блейман М. Роль литературы // Искусство кино. 1973. 2: 138-143.
- Богомолов Ю. Грузинское кино: отношение к действительности // Искусство кино. 1978. 11: 39-55.
- Богомолов Ю. Мы были умнее журнала, что неправильно // Искусство кино. 2001. 2: 5-7.
- Богомолов Ю. О чем написана и о чем не написана статья // Искусство кино. 1979. 12: 89-95.
- Богомолов Ю. Символы на экране // Искусство кино. 1969. 4: 19-
- Богомолов Ю. Тавтология и иносказание // Искусство кино. 1978. 2: 80-90.
- Божович В. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 12: 81-83.
- Борьба идеологий и проблемы американского кинематографа // Искусство кино. 1977. 8: 118-152.
- Вайсфельд И. Движение стилей и и устойчивость предрассудков // Искусство кино. 1978. 7: 90-104.
- Вайсфельд И. Кинопроцесс: пути исследования // Искусство кино. 1984. 2: 83-94.
- Вайсфельд И. Кто мы такие? // Искусство кино. 1971. 9: 80-85.
- Вайсфельд И. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 53-57.
- Вайсфельд И. Мифы и реальность детектива // Искусство кино. 1978. 2: 124-129.
- Вайсфельд И. Наследие, которое всегда с нами // Искусство кино. 1970. 4: 116-125.
- Вайсфельд И. Ожидание неожиданного // Искусство кино. 1979. 12: 110-114.
- Вайсфельд И. Поэзия педагогического поиска // Искусство кино. 1974. 3: 147-157.
- Вайсфельд И. Прощание с канонами // Искусство кино. 1976. 5: 120-132.
- Вайсфельд И. Революцией мобилизованное и призванное // Искусство кино. 1969. 2: 5-15.
- Вайсфельд И. Теория кино и художественный процесс // Искусство кино. 1973. 4: 106-117.
- Вайсфельд И. Тогда и сегодня // Искусство кино. 1973. 2: 19-30.
- Вайсфельд И. Уроки интернационализма // Искусство кино. 1971. 3: 60-71.
- Вартанов А. Сложная ясность теории // Искусство кино. 1983. 3: 100-105.
- Вартанов А.С. Киноведение и кинотворчество // Искусство кино. 1977. № 8. С. 101-108.
- Варшавский Я. Диалог со зрителем // Искусство кино. 1971. 9: 88-91.
- Варшавский Я. Неизбежность полиэкрана // Искусство кино. 1971. 7: 89-100.
- Варшавский Я. Парадоксы личных вкусов // Искусство кино. 1984. 2: 30-44.
- Вдохновляющая забота партии // Искусство кино. 1977. № 9. С. 3-8.
- Вейцман Е. ... и социология! // Искусство кино. 1975. 11: 94-108.
- Вейцман Е. Еще о социологии киноискусства // Искусство кино. 1972. 7: 82-95.
- Вейцман Е. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 68-70.
- Вейцман Е., Гурова Л. Наука. Техника. Кино. Проблемы научной кинопопуляризации // Искусство кино. 1976. 12: 38-54.
- Вейцман, Е., Гурова Л. Проблемы познавательного фильма // Искусство кино. 1973. 12: 166-182.
- Власов М. Параметры наследия // Искусство кино. 1973. 2: 31-41.
- Гантман Ю. Изобразительная стилистика фильма и реальность // Искусство кино. 1978. 8: 79-92.
- Герасимов С. Ответственность критики // Искусство кино. 1975. 2: 1-8.
- Гогоберидзе Л. Почему мы так взволнованы? // Искусство кино. 1979. 12: 95-97.
- Горницкая Н. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 79-82.
- Громов Е. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино.

1976. 11: 57-62.

Громов Е. Точка отсчета // Искусство кино. 1975. 8: 62-74.

Давыдов Ю. По ту сторону художественного вкуса // Искусство кино. 1972. 9: 141-158.

Дзиган Е. Стиль и метод // Искусство кино. 1978. 4: 110-114.

Дзюба И. Открытие или закрытие "школы"? // Искусство кино. 1989. 11: 60-82.

Дмитриев В. Гуманизм социалистической революции и кинематограф // Искусство кино. 1977. № 11. С. 6-25. № 12. С. 67-74.

Дмитриев В. О позиции критика и чистоте жанра // Искусство кино. 1984. 1: 81-89.

Дмитриев В. Оружием теории // Искусство кино. 1977. № 5. С. 114-122.

Долгов К. К проблеме личности // Искусство кино. 1969. 5: 41-58.

Долгов К. Кризис буржуазного философско-эстетического сознания и кинематограф // Искусство кино. 1974. 3: 86-105.

Долгов К. Теория отражения и художественное творчество // Искусство кино. 1970. 4: 96-110.

Дондурей Д.Б. Фильм-наполеон // Искусство кино. 1977. № 8. С. 58-61.

Дубровин А. О типизации // Искусство кино. 1978. 12: 128-

Дубровин А. Партийность – руководящий принцип творчества // Искусство кино. 1970. 4: 7-18.

Дубровина И. Нравственный потенциал «обыкновенного героя» // Искусство кино. 1977. № 2. С. 118-134.

Дубровский Э. Сценарий как модель социальной действительности // Искусство кино. 1976. 1: 91-106.

Дьяченко В. Возможности и реальности // Искусство кино. 1971. 12: 18-21.

Дьяченко В. Парадоксы современного фильма // Искусство кино. 1970. 12: 21-35.

Жабский М. К размышлению о массах «самого массового» // Искусство кино. 1982. 5: 25-39.

Ждан В. Введение в эстетику фильма. М.: Искусство, 1972.

Ждан В. Высокая правда метода // Искусство кино. 1980. 3: 14-29.

Ждан В. На пороге новых проблем // Искусство кино. 1971. 11: 102-105.

Загданский Е. Культура мышления и кино // Искусство кино. 1972. 9: 59-66.

Загданский Е. Цель и средства // Искусство кино. 1975. 4: 23-35.

Зак М. Видеть процесс // Искусство кино. 1971. 11: 105-107.

Зак М. Кино как зрелище // Искусство кино. 1984. 6: 102-114.

Зак М. Приближение к природе. К спорам о стилевых поисках // Искусство кино. 1982. 1: 35-49.

Зак М. Режиссура как искусство // Искусство кино. 1982. 9: 81-97.

Звоничек С. Предмет и метод киноведения // Искусство кино. 1970. 11: 127-144.

Земляк В. Подвиг // Искусство кино. 1977. № 5. С. 23-36.

Зись А. Эпигоны буржуазной эстетики // Искусство кино. 1972. 10: 74-90.

Зоркая Н. «Искусство принадлежит народу». «Круглый стол» «ИК» // Искусство кино. 1983. 2: 30-33.

Зоркая Н. 70-е. Хитроумные годы // Искусство кино. 2001. 1: 31-35.

Иванов В. О структурном подходе к языку кино // Искусство кино. 1973. 11: 97-109.

«Искусство принадлежит народу». «Круглый стол» «ИК» // Искусство кино. 1982. 2: 7-39.

Каган М. Вкус как феномен культуры // Искусство кино. 1981. 9: 78-92.

Каган М. Искусство и зритель // Искусство кино. 1970. 10: 97-109.

Каган М. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 70-75.

Каган М. Художественная деятельность как информационная система // Искусство кино. 1975. 12: 99-121.

Казарян Р. Эволюция форм киносинтеза // Искусство кино. 1982. 7: 107-123.

Канторович В. Актуальные параллели. Документализм в кино и литературе // Искусство кино. 1975. 10: 82-99.

Капралов Г. Достоинство критики // Искусство кино. 1982. 2: 20-26.

Капралов Г. Критик, художник, гражданин // Искусство кино. 1971. 8: 16-20.

Караганов А. Движущаяся эстетика // Искусство кино. 1982. 2: 13-20.

- Караганов А. Критика – фильмы – жизнь // Искусство кино. 1972. 4: 1-22.
- Караганов А. О режиссуре // Искусство кино. 1974. 10: 21-38.
- Караганов А. Продолжение открытия // Искусство кино. 1973. 2: 42-51.
- Кедров Б. Диалектика и кино // Искусство кино. 1970. 4: 82-94.
- Киноведы и кинокритики отвечают на вопросы «ИК» // Искусство кино. 1977. № 2. С. 9-28.
- Кисунько В. О героическом стиле эпохи и «формах времени» // Искусство кино. 1978. 9: 130-143. 10: 124-139.
- Кичин В. Eugene The Terrible. Хроники и мистики эпохи озверения // Искусство кино. 2001. 2: 11-13.
- Козлов Л. Еще один ниспровергатель // Искусство кино. 1975. 7: 152-164.
- Козлов Л. Изображение и образ. М.: Искусство, 1980.
- Козлов Л. Кино и ТВ: некоторые аспекты взаимодействия // Искусство кино. 1983. 6: 103-113.
- Козлов Л. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 75-79.
- Козлов Л. О жанровых общностях и особенностях // Искусство кино. 1978. 11: 120-135.
- Концепция личности и современном искусстве // Искусство кино. 1969. 1: 11-32. 2: 22-37.
- Корниенко И. Наш долг и право // Искусство кино. 1971. 12: 5-10.
- Критика перед новыми рубежами // Искусство кино. 1977. № 2. С. 3-8.
- Кудин В. «Высокий план мышления...» // Искусство кино. 1971. 9: 77-80.
- Кузнецов В. От фильма-факта – к фильму-исследованию // Искусство кино. 1975. 9: 115-129.
- Кузнецова В. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 91-93.
- Кучухидзе И. «Все испытывайте, а хорошее удерживайте...» // Искусство кино. 1979. 11: 112-119.
- Левин Е. Виктор Шкловский — кинотеоретик // Искусство кино. 1970. 7: 105-119.
- Левин Е. Время и жанр // Искусство кино. 1981. 2: 161-178.
- Левин Е. Время и стиль. К типологии стилей советского кино // Искусство кино. 1978. 12: 73-82.
- Левин Е. Время эпоса. К методологии историко-типологического анализа жанра // Искусство кино. 1982. 8: 136-152.
- Левин Е. Вчитываясь в Пудовкина // Искусство кино. 1976. 10: 102-118.
- Левин Е. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 82-85.
- Левин Е. О художественном единстве фильма. М.: Искусство, 1977.
- Левин Е. С птичьего полета, или Об одной семиотической аберрации // Искусство кино. 1973. 11: 110-120.
- Левин Е. Увидеть вовремя! // Искусство кино. 1979. 12: 101-110.
- Липков А. Все краски палитры // Искусство кино. 1978. 6: 101-110.
- Лисаковский И. Метод и направление: что за терминами? // Искусство кино. 1983. 4: 79-88.
- Лисаковский И. Метод и стиль: диалектика связей // Искусство кино. 1979. 1: 60-70.
- Лисаковский И. Наш метод — наши возможности. Несколько заметок о творческих проблемах социалистического реализма // Искусство кино. 1982. 8: 128-136.
- Лисаковский И. Псевдореализм: явление, сущность, практика // Искусство кино. 1979. 6: 113-129.
- Лисаковский И. Реализм: особенности и функции // Искусство кино. 1981. 4: 81-105.
- Лисаковский И. Сказать и показать. О языке кино, его объемах и функциях // Искусство кино. 1985. 3: 82-93. 4: 118-128.
- Маматова Л. А.В. Луначарский и развитие советского киноискусства // Искусство кино. 1975. 11: 72-88.
- Маматова Л. Грузинское кино: к проблеме традиций // Искусство кино. 1979. 12: 76-89.
- Маматова Л. Интернационализм — наше знамя // Искусство кино. 1970. 8: 8-27.
- Маматова Л. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино.

1976. 11: 88-91.

Маматова Л. Процесс и схема // Искусство кино. 1975. 1: 118-138.

Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив. Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры. Л.: Искусство, 1975.

Мартыненко Ю. Киноискусство и язык // Искусство кино. 1973. 12: 143-

Мартыненко Ю. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 86-88.

Масловский Г. История одной теории // Искусство кино. 1983. 2: 113-123.

Масловский Г. К спорам о целостности фильма // Искусство кино. 1978. 1: 116-125.

Мачерет А.В. Художественность фильма. М.: Искусство, 1975. 256 с.

Медведев А. «Журнал не давал советскому кино расслабиться» // Искусство кино. 2011. 4: 107-112.

Медведев А. Только о кино // Искусство кино. 1999. 10: 131-141.

Мельвиль Л. От битников к «новым левым». Эволюция эстетики «подпольного» кино // Искусство кино. 1976. 10: 142-151.

Мельвиль Л. Подводя итоги «параллельного» кино на Западе // Искусство кино. 1980. 4: 130-146.

Методологические проблемы истории советского кино // Искусство кино. 1972. 6: 96-129.

Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 51-101. 12: 79-93.

Михалевич А. Умножать силу человека // Искусство кино. 1969. 9: 52-63. 10: 56-68.

Михалкович В. Стиль кинематографа и стиль фильма // Искусство кино. 1978. 1: 69-87.

Можнягун С. «Бондиана» как феномен «массовой культуры» // Искусство кино. 1972. 11: 146-160.

Муриан В. О ленинской концепции личности и коллектива и наших кинопроблемах // Искусство кино. 1969. 12: 5-19.

Немеркнущий свет Октября // Искусство кино. 1977. № 11. С. 1-5.

Николаев Д. У смеха свои законы // Искусство кино. 1969. 6: 19-36.

Новиков А. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 62-65.

Огнев В. Поэзия в кино // Искусство кино. 1969. 3: 22-33.

Павленок Б. Вступая в юбилейный год // Искусство кино. 1977. № 1. С. 6-14.

Парсаданов Н. За союз кинокритики и эстетической теории // Искусство кино. 1971. 8: 11-15.

Парсаданов Н. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 93-96.

Плахов А. Изменения действительности — изменения искусства // Искусство кино. 1979. 11: 122-126.

Поиски и открытия // Искусство кино. 1977. № 2. С. 9-28.

Постановление Пленума ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии». Июнь 1983.

Постановление Пленума ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства». 23.07.1982.

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». 7.01.1969.

Постановление Совета Министров РСФСР «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков в РСФСР». 20.01.1982.

Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы». 6.05.1979.

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». 21.01.1972.

Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». 29.12.1973.

Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью». 12.10.1976.

Постановление ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков». 27.10.1981.

Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии». 19.04.1984.

Разлогов К. Материал, проблематика, методология Некоторые вопросы изучения буржуазного кино // Искусство кино. 1975. 7: 100-119.

Разлогов К. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 12: 90-93.

Разлогов К. Механизм успеха // Искусство кино. 1973. 11: 141-149.

Разлогов К. О развлечении и «развлекаловке» // Искусство кино. 1984. 1: 72-81.

Разлогов К. От «контркультуры» к «неоконсерватизму»? // Искусство кино. 1978. 8: 137-154.

Разлогов К. Уроки «примитивов» // Искусство кино. 1982. 1: 100-114.

Розенфельд И. Развитие темы // Искусство кино. 1977. № 12. С. 45-49.

Розенфельд И. Современный кинематограф – движение стиля // Искусство кино. 1978. 5: 100-110.

Рошаль Л. Поэзия и поэтика документального фильма // Искусство кино. 1969. 12: 71-79.

Рошаль Л. Правдой добывать правду // Искусство кино. 1971. 12: 14-18.

Рошаль Л. Эффект скрытого изображения // Искусство кино. 1976. 8: 83-98.

Рунин Б. Амплитуда колебаний // Искусство кино. 1979. 11: 98-104.

Рунин Б. Наука – экран – человек // Искусство кино. 1974. 6: 8-22. 7: 25-42.

Савицкий Н. Слово в идейном споре. Советское киноведение – в современной борьбе идеологий // Искусство кино. 1976. 8: 113-129.

Селезнева Т. Теоретическое наследие С.М. Эйзенштейна // Искусство кино. 1975. 10: 110-123.

Современность и экран // Искусство кино. 1977. № 2. С. 3-8.

Соколов В. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 65-68.

Соловьев С. Что же такое критика? // Искусство кино. 1979. 11: 119-122.

Стариков Д. Часть общего дела // Искусство кино. 1972. 5: 88-106.

Стефанов И. Наше общее знамя // Искусство кино. 1970. 4: 53-65.

Стишова Е. Подстава. Об искренности в критике // Искусство кино. 2011. 4: 124-132.

[Сурков Е]. Анджей Вайда: что дальше? // Искусство кино. 1981. 10: 147-154.

Сурков Е. Наша общая задача // Искусство кино. 1979. 11: 88-92.

Тарковский А. О кинообразе // Искусство кино. 1979. 3: 80-93.

Терешкович В. Эйзенштейн и Станиславский // Искусство кино. 1978. 12: 96-140.

Толстых В. В мире нравственных ценностей // Искусство кино. 1978. 4: 3-20.

Торопцев С. По рецептам антисоветизма. О маоистской «критике» социалистического киноискусства // Искусство кино. 1976. 5: 149-160.

Трауберг Л. «Построительное воображение» // Искусство кино. 1975. 2: 89-101.

Трошин А. Двигаться вместе с жизнью // Искусство кино. 1979. 12: 73-76.

Трояновский В. Посредник или автор? // Искусство кино. 1982. 6: 105-119.

Трояновский В. Эйзенштейн, Резерфорд и маски // Искусство кино. 1977. 4: 130-143.

Туровская М. Брехт и кино // Искусство кино. 1976. 4: 82-97.

Туровская М. В эпоху технической воспроизводимости... // Искусство кино. 1980. 4: 146-158.

Туровская М. Кино - Чехов-77 - театр. На границе искусств // Искусство кино. 1978. 1: 87-105.

Туровская М. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 12: 88-90.

Федорин А. Об эстетике документа // Искусство кино. 1978. 3: 92-101.

Фрейлих С. Лицо героя // Искусство кино. 1971. 4: 94-109.

Фрейлих С. Мера всех вещей. К проблеме героя на советском экране // Искусство кино. 1970. 6: 75-90.

Фрейлих С. О диалектике развития социалистического кино // Искусство кино. 1978. 2: 65-77.

Фрейлих С. Поле действия героя // Искусство кино. 1974. 4: 62-73.

- Фрейлих С. Сквозь призму жанра // Искусство кино. 1972. 1: 101-113. 2: 116-124.
- Фрейлих С. Темы для размышления // Искусство кино. 1980. 9: 100-108.
- Фрейлих С. Этюды о стиле // Искусство кино. 1981. 9: 92-99. 1983. 1: 70-84. 3: 81-100.
- Фрейлих С.И. Золотое сечение экрана. М.: Искусство, 1976. 360 с.
- Ханютин Ю. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 96-98.
- Ханютин Ю. НТР, человек, кинематограф // Искусство кино. 1975. 4: 85-101.
- Ханютин Ю. Сон разума. Мифология западной фантастики // Искусство кино. 1977. 9: 126-150.
- Ханютин Ю. Фильм и зритель в системе массовых коммуникаций // Искусство кино. 1976. 9: 33-51.
- Ханютин Ю.М. Возвращенное время // Искусство кино. 1977. № 7. С. 86-97.
- Церетели К. О грузинском кино и его подлинном отношении к действительности // Искусство кино. 1979. 11: 104-112.
- Шатерникова М. «Развернутое кино» - интеллектуальный блеф // Искусство кино. 1972. 6: 138-145.
- Шатерникова М. Левацкие мистификации г-на Зиммера // Искусство кино. 1975. 12: 150-158.
- Шатерникова М. Проблема кинообраза // Искусство кино. 1974. 3: 60-64.
- Шацилло Д. Классика на марше // Искусство кино. 1969. 8: 43-76.
- Шацилло Д. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 100-101.
- Шенгелая Э. Вступление в разговор // Искусство кино. 1979. 11: 92-98.
- Шестаков В. «Новый Голливуд»: тактика и стратегия // Искусство кино. 1976. 9: 126-143.
- Шестаков В. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 12: 79-81.
- Шкловский В. За 40 лет. Статьи о кино. М.: Искусство, 1965.
- Шкловский В. Книга про Эйзенштейна // Искусство кино. 1971. 1: 116-128. 2: 140-152. 3: 121-143. 4: 128-150. 11: 128-157. 12: 78-103.
- Шкловский В. Когда мы были счастливы... // Искусство кино. 1973. 2: 51-56.
- Шкловский В. О теории прозы. М.—Л.: Круг, 1925.
- Щербаков К. Будни и праздники // Искусство кино. 1984. 3: 50-59.
- Щербаков К. Против унификации и обезлички // Искусство кино. 1971. 12: 21-22.
- Эвентов И. В синтезе искусств // Искусство кино. 1977. № 2. С. 135-138.
- Юренев Р. Зигфрид Кракауэр и его книга «Природа фильма» // Искусство кино. 1972. 5: 135-144.
- Юренев Р. Кино и телевидение - одно искусство // Искусство кино. 1983. 11: 106-115.
- Юренев Р. Киноискусство социализма и мировой кинопроцесс // Искусство кино. 1981. 3: 125-142.
- Юренев Р. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 98-100.
- Юренев Р.Н. Под чужим небом // Искусство кино. 1977. № 6. С. 37-53. № 8. С. 62-87.
- Юткевич С. В.Э. Мейерхольд и теория кинорежиссуры // Искусство кино. 1975. 8: 74-82.
- Ямпольский М. Кино «тотальное» и «монтажное» // Искусство кино. 1982. 7: 130-146.
- Ямпольский М. Тупики психоаналитического структурализма. Западное киноведение между семиотикой и фрейдизмом // Искусство кино. 1979. 5: 92-111.
- Ярополов Я. Ответственность перед наукой // Искусство кино. 1974. 10: 73-86.
- Seton, M. (1952). Eisenstein: a biography. N.Y.: Dennis and Dobson.
- Seydor, P. (1974). Eisenstein's aesthetics: A dissenting view. Sight and Sound. 43(1): 38-43.
- Youngblood, G. Expanded Cinema. New York, 1970.
- Zimmer, C. (1974). Cinema et politique. Paris: Editions Seghers.

**Приложение.** Основные даты и события, имеющие отношение к историческому, политическому, экономическому, идеологическому, социокультурному и кинематографическому контексту, в котором осуществлялась публикация журнала «Искусство кино» в 1969-1985 годах

## 1969

7 января: Постановление секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографа, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара».

16 января: в Праге совершил акцию самоожжения в знак протеста против ввода в Чехословакию войск Варшавского договора студент Я. Палах (1948-1969).

20 января: победивший на выборах Р. Никсон (1913-1994) официально сменил Л. Джонсона (1908-1973) на посту президента США.

22 января: в Москве младший лейтенант В. Ильин совершил неудачное покушение на Генерального секретаря ЦК КПСС Л.И. Брежнева (1906-1982).

2-15 марта: советско-китайский пограничный вооруженный конфликт на острове Даманском.

15 апреля: Американская академия киноискусства присудила премию «Оскар» советскому фильму «Война и мир» (режиссер С. Бондарчук), как лучшему иностранному фильму года.

17 апреля: А. Дубчек (1921-1992) снят с поста первого секретаря Коммунистической партии Чехословакии. Новым первым секретарём избран Г. Гусак (1913-1991).

28 апреля: отставка президента Франции Шарля де Голля (1890-1970).

28 апреля: А. Дубчек избран председателем Национального собрания Чехословакии.

Май: Фильм «Андрей Рублев» (режиссер А. Тарковский) получил премию ФИПРЕССИ на Каннском международном кинофестивале.

Май: журнал «Коммунист» (№ 9 за 1969) опубликовал статью, направленную против фильма «Шестое июля» (сценарист М. Шатров, режиссер Ю. Карасик).

15 июня: Ж. Помпиду (1911-1974) избран президентом Франции.

7-22 июля: МКФ в Москве. Золотые призы: «Доживем до понедельника» (СССР, режиссер С. Ростоцкий), «Люсия» (Куба, режиссер У. Солас, «Серафино» (Италия-Франция, режиссер П. Джерми).

20-21 июля: Высадка американских астронавтов на Луне.

Август: в СССР торжественно отметили пятидесятилетие советского кинематографа.

25-26 сентября: Пленум Центрального комитета Коммунистической партии Чехословакии, снявший с государственных постов сторонников А. Дубчека, отменивший ряд принятых в июле-августе 1968 года решений чехословацкого руководства и Чрезвычайного XIV съезда Компартии Чехословакии.

15 октября: А. Дубчек лишен поста председателя Национального собрания Чехословакии.

4 ноября: А. Солженицын исключён из Союза писателей СССР.

17 ноября: по итогам проверки Комитета народного контроля директор киностудии «Мосфильм» В. Сурин (1906-1994) освобожден от занимаемой должности. Новым директором «Мосфильма» назначен Н. Сизов (1916-1996).

24 ноября: СССР и США ратифицировали Договор о нераспространении ядерного оружия.

## 1970

19 марта: открытое письмо академика А. Сахарова (1921-1989) с требованием демократизации СССР.

28 марта: Журнал «Огонек» публикует статью историка Н. Савинченко и А. Широкова «О фильме «Шестое июля», окончательно перечеркнувшую надежду на присуждение этой картине Ленинской премии.

22 апреля: СССР торжественно отпраздновал столетие со дня рождения В. Ленина (1870-1924).

12-22 мая: Всесоюзный кинофестиваль (Минск).

8 октября: писатель А. Солженицын (1918-2008) объявлен лауреатом Нобелевской премии по литературе.

15 октября: угон самолёта «Аэрофлота» из СССР в Турцию (угонщики и убийцы бортпроводницы Н. Курченко - отец и сын Бразинскасы).

24 октября: С. Альенде (1908-1973) избран президентом Чили.

13 декабря: повышение цен на мясо и другие продовольственные товары послужило началом к волнениям и отставке руководства страны в Польше.

17 декабря: кульминация рабочих протестов в Польше.

## 1971

30 марта — 9 апреля: XXIV съезд КПСС.

11-13 мая: II съезд кинематографистов СССР.

29 июня — 2 июля: Пятый съезд писателей СССР.

20 июля — 3 августа: МКФ в Москве. Золотые призы: «Белая птица с черной отметиной» (СССР, режиссер Ю. Ильенко), Признание комиссара полиции прокурору республики» (Италия, режиссер Д. Дамиани), «Сегодня жить, умереть завтра» (Япония, режиссер К. Синдо).

## 1972

21 января: Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике».

22-29 февраля: Всесоюзный кинофестиваль (Тбилиси).

2 августа: Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

4 августа: Указ Президиума Верховного Совета СССР о преобразовании Комитета по кинематографии при Совете министров СССР (Кинокомитет СССР) в союзно-республиканский Государственный комитет Совета министров СССР по кинематографии (Госкино СССР).

30 декабря: СССР торжественно отметил свое пятидесятилетие.

## 1973

Апрель: Всесоюзный кинофестиваль (Алма-Ата).

18-25 июня: визит Л. Брежнева в США, подписание ряда соглашений.

27 мая: СССР присоединился к Всемирной (Женевской) конвенции об авторском праве.

3 июля: открытие Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе (Хельсинки).

10-23 июля МКФ в Москве. Золотые призы: «Это сладкое слово — свобода!» (СССР, режиссер В. Жалакявичюс), «Любовь» (Болгария, режиссер Л. Стайков), «Оклахома, как она есть» (США, режиссёр С. Креймер).

29 августа: публикация в газете «Правда» открытого письма советских ученых, осуждающих антисоветские действия и выступления академика А.Д. Сахарова (1921-1989). Письмо подписали академики: Н.Г. Басов (1922-2001), Н.В. Белов (1891-1982), Н.Н. Боголюбов (1909-1992), А.Е. Браунштейн (1902-1986), А.П. Виноградов (1895-1975), С.В. Вонсовский (1910-1998), Б.М. Вул (1903-1985), Н.П. Дубинин (1907-1998), Н.М. Жаворонков (1907-1990), Б.М. Кедров (1903-1985), М.В. Келдыш (1911-1978), В.А. Котельников (1908-2005), Г.В. Курдюмов (1902-1996), А.А. Логунов (1926-2015), М.А. Марков (1908-1994), А.Н. Несмеянов (1899-1980), А.М. Обухов (1918-1989), Ю.А. Овчинников (1934-1988), А.И. Опарин (1894-1980), Б.Е. Патон (1918-2020), Б.Н. Петров (1913-1980), П.Н. Поспелов (1898-1979), А.М. Прохоров (1916-2002), О.А. Реутов (1920-1998), А.М. Румянцев (1905-1993), Л.И. Седов (1907-1999), Н.Н. Семенов (1896-1986), Д.В. Скобельцын (1892-1990), С.Л. Соколов (1908-1989), В.И. Спицын (1902-1988), В.Д. Тимаков (1905-1977), А.Н. Тихонов (1906-1993), В.М. Тучкевич (1904-1997), П.Н. Федосеев (1908-1990), И.М. Франк (1908-1990), А.Н. Фрумкин (1895-1976), Ю.Б. Харитон (1904-1996), М.Б. Храпченко (1904-1986), П.А. Черенков (1904-1990), В.А. Энгельгардт (1894-1984).

31 августа: публикация в газете «Правда» открытого письма советских писателей, осуждающих антисоветские действия и выступления академика А. Сахарова (1921-1989) и писателя А. Солженицына (1918-2008). Письмо подписали: Ч. Айтматов (1928-2008), Ю. Бондарев (1924-2020), Р. Гамзатов (1923-2003), О. Гончар (1918-1995), Н. Грибачев (1910-1992), С. Залыгин (1913-2000), В. Катаев (1897-1986), В. Кожевников (1909-1984), Г. Марков (1911-1991), С. Михалков (1913-2009), С. Наровчатов (1919-1981), Б. Полевой (1908-1981), А. Салынский (1920-1993), С. Сартаков (1908-2005), К. Симонов (1915-1979), С. Смирнов (1915-1976), А. Софронов (1911-1990), М. Стельмах (1912-1983), А. Сурков (1899-1983), Н. Тихонов (1896-1979), К. Федин (1892-1977), А. Чаковский (1913-1994), М. Шолохов (1905-1984), С. Щипачев (1899-1980) и другие известные советские писатели.

3 сентября: публикация в газете «Правда» открытого письма советских композиторов, осуждающих антисоветские действия и выступления академика А. Сахарова (1921-1989). Письмо подписали: Д. Кабалевский (1904-1987), К. Караев (1918-1982), Г. Свиридов (1915-1998), С. Туликов (1914-2004), А. Хачатурян (1903-1978), Т. Хренников (1913-2007), Д. Шостакович (1906-1975), Р. Щедрин, А. Эшпай (1925-2015) и другие известные советские композиторы.

5 сентября: публикация в газете «Правда» открытого письма советских кинематографистов, осуждающих антисоветские действия и выступления академика А. Сахарова (1921-1989). Письмо подписали: Г. Александров (1903-1983), А. Алов (1923-1983), В. Артмане (1929-2008), С. Бондарчук (1920-1994), С. Герасимов (1906-1985), Е. Дзиган (1898-1981), С. Долидзе (1903-1983), М. Донской (1901-1981), В. Жалакявичус (1930-1996), А. Зархи (1908-1997), А. Згуриди (1904-1998), А. Караганов (1915-2007), Р. Кармен (1906-1978), Л. Кулиджанов (1924-2002), Т. Левчук (1912-1998), Е. Матвеев (1922-2003), А. Медведкин (1900-1989), В. Монахов (1922-1983), В. Наумов (1927-2021), Ю. Озеров (1921-2001), Ю. Райзман (1903-1994), Г. Рошаль (1898-1983), В. Тихонов (1928-2009), В. Санаев (1912-1996), И. Хейфиц (1905-1995), Д. Храбровицкий (1923-1980), Л. Чурсина, С. Юткевич (1904-1985).

10 сентября: временное прекращение глушения передач BBC, DW и «Голоса Америки» на территории СССР.

11 сентября: военный переворот в Чили. Президент С. Альенде (1908-1973) совершил самоубийство. Власть захватили военные во главе с генералом А. Пиночетом (1915-2006).

29 декабря: Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Декабрь: в Париже опубликован первый том антисоветской/антикоммунистической книги А. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ».

## **1974**

4 января: Постановление секретариата ЦК КПСС «О разоблачении антисоветской кампании буржуазной пропаганды в связи с выходом книги Солженицына «Архипелаг Гулаг».

13 февраля: писатель А. Солженицын выслан из СССР.

12-19 апреля: Всесоюзный кинофестиваль (Баку).

19 мая: В. Жискар д'Эстен (1926-2020) избран президентом Франции.

3 июля: визит президента США Р.Никсона в СССР. Подписан договор об ограничении подземных ядерных испытаний

15-19 июля: стыковка космических кораблей «Союз» и «Аполлон».

9 августа: в результате скандала Уотергейт президент США Р. Никсон (1913-1994) ушел в отставку. Президентом США стал вице-президент Джеральд Форд (1913-2006).

24 октября: покончила жизнь самоубийством Министр культуры СССР Е. Фурцева (1910-1974).

23-24 ноября: визит президента США Дж. Форда в СССР.

## **1975**

15 января: СССР отказался от торгового договора с США, протестуя против заявлений американского конгресса по теме еврейской эмиграции.

18-25 апреля: Всесоюзный кинофестиваль (Кишинёв).

30 апреля: окончание вьетнамской войны.

9 мая: в СССР торжественно отметили тридцатилетие победы над нацистской Германией.

10-23 июля: МКФ в Москве. Золотые призы: «Дерсу Узала» (СССР-Япония, режиссер А. Куросава), «Земля обетованная» (Польша, режиссер А. Вайда), «Мы так любили друг друга» (Италия, режиссер Этторе Скола).

1 августа: СССР вместе с 35 странами подписал в Хельсинки Заключительный акт Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе.

9 октября: одному из самых активных российских диссидентов – академику А. Сахарову (1921-1989) – присуждена Нобелевская премия Мира.

## **1976**

24 февраля — 5 марта: XXV съезд КПСС.

18-25 апреля: Всесоюзный кинофестиваль (Фрунзе).

11-13 мая: III съезд кинематографистов СССР.

28 мая: СССР и США заключили договор о запрещении подземных ядерных взрывов в мирных целях мощностью свыше 150 килотонн.

21-25 июня: Шестой съезд писателей СССР.

12 октября: Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью».

## **1977**

20 января: вступил в должность президента США Дж. Картер.

19-26 мая: Всесоюзный кинофестиваль (Рига).

7-21 июля: МКФ в Москве. Золотые призы: «Мимино» (СССР, режиссер Г. Данелия), «Пятая печать» (Венгрия, режиссер З. Фабри), «Конец недели» (Испания, режиссер Х.-А. Бардем).

4 октября: открытие Белградской конференции по контролю за выполнением решений Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе.

7 октября: Верховный СССР принимает Конституцию (Основной закон) СССР.

7 ноября: в СССР торжественно отметили шестидесятилетие революции 1917 года.

## **1978**

17 апреля: государственный переворот в Афганистане, поддержанный СССР.

5-13 мая: Всесоюзный кинофестиваль (Ереван).

5 июля: Постановлением Верховного Совета СССР Государственный комитет Совета министров СССР по кинематографии (Госкино СССР) был преобразован в Государственный комитет СССР по кинематографии (Госкино СССР).

## **1979**

6 мая: Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы».

11-20 мая: Всесоюзный кинофестиваль (Ашхабад).

18 июня: СССР и США заключили договор об ограничении стратегических наступательных вооружений.

14-28 августа: МКФ в Москве. Золотые призы: «Христос остановился в Эболи» (Италия-Франция, режиссер Ф. Роззи), «Семь дней в январе» (Испания-Франция, режиссер Х.-А. Бардем), «Киномилитель» (Польша, режиссер К. Кесьлевски).

Август: в СССР торжественно отметили 60-летие советского кинематографа.

16 сентября: второй государственный переворот в Афганистане, снова поддержанный СССР.

16-17 декабря: ввод советских войск в Афганистан.

## 1980

3 января: президент США Дж. Картер отложил ратификацию советско-американского Договора об ограничении стратегических наступательных вооружений (ОСВ-2) в связи с вводом советских войск в Афганистан.

4 января: президент США Дж. Картер объявил о сворачивании связей с СССР и намерении бойкоты Олимпиады-1980 в Москве.

22 января: академик А. Сахаров сослан в Горький. Указом Президиума Верховного Совета СССР он был лишён звания трижды Героя Социалистического труда и постановлением Совета Министров СССР — звания лауреата Сталинской (1953) и Ленинской (1956) премий.

8-15 апреля: Всесоюзный кинофестиваль (Душанбе).

22 апреля: СССР торжественно отпраздновал 110 лет со дня рождения В. Ленина (1870-1924).

19 июля — 3 августа: XXII летние Олимпийские игры в Москве.

25 июля: смерть актера и барда В. Высоцкого (1938-1980).

14 августа: забастовка в Польше на Гданьской судовой верфи, старт массового движения «Солидарность» и массовых забастовок.

20 августа: возобновление глушения передач ВВС, DW и «Голоса Америки» на территории СССР.

Ноябрь: мировые цены на нефть достигают максимального в советскую эпоху пика (41 доллар за баррель).

## 1981

20 января: Р. Рейган (1911-2004) вступил в должность президента США.

23 февраля — 3 марта: XXVI съезд КПСС.

27 марта: самая большая в истории Польши общенациональная предупредительная забастовка с участием около 13 миллионов человек.

27 марта: СССР объявил польский профсоюз «Солидарность» контрреволюционной организацией.

31 марта: Американская академия киноискусства присудила премию «Оскар» за лучший иностранный фильм года советскому фильму «Москва слезам не верит» (режиссер В. Меньшов).

24 апреля: президент США Р. Рейган отменил эмбарго на поставки зерновых в СССР.

13 мая: политический фильм режиссера А. Вайды «Человек из железа», поддержавший движение «Солидарность», получил «Золотую пальмовую ветвь» Каннского международного кинофестиваля.

Май: Всесоюзный кинофестиваль (Вильнюс).

19-21 мая 1981: IV съезд кинематографистов СССР.

21 мая: Выиграв выборы, Ф. Миттеран (1916-1996) вступил в должность президента Франции.

30 июня — 3 июля: седьмой съезд писателей СССР.

7-21 июля: МКФ в Москве. Золотые призы: «Тегеран 43» (СССР-Франция-Швейцария, режиссеры А. Алов, В. Наумов), «Выжатый человек» (Бразилия, режиссер Ж.Б. ди Андради), «Опустошенное поле» (Вьетнам, режиссер Н. Хонг Шен).

27 октября: Постановление ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков».

20 ноября: СССР подписал контракты на поставку природного газа из Сибири в страны Западной Европы.

13 декабря: председатель Совета министров Польши В. Ярузельски (1923-2014) объявил военное положение в Польше. Начало массовых арестов и ограничений гражданских и профсоюзных прав в Польше.

29 декабря: заявление президента США Р. Рейгана по поводу недопустимости вмешательства СССР в дела Польши, объявление США новых санкций против СССР.

## 1982

20 января: Постановление Совета Министров РСФСР «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков в РСФСР».

23 января: подписание контракта между СССР и Францией на поставку сибирского газа.

12-22 апреля: Всесоюзный кинофестиваль (Таллин).

23 июля: Постановление Пленума ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства».

10 ноября: смерть Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. Брежнева (1906-1982).

12 ноября: Генеральным секретарём ЦК КПСС избран Ю. Андропов (1914-1984).

13 ноября: президент США Р. Рейган отменил санкции, введенные им в связи с событиями в Польше.

30 декабря: СССР торжественно отметил свое шестидесятилетие.

## 1983

17-26 мая: Всесоюзный кинофестиваль (Ленинград).

Июнь: Постановление Пленума ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии».

4-6 июля: визит в СССР канцлера ФРГ Г. Коля (1930-2017).

20 июля: правительство Польши объявило об окончании военного положения и амнистии политических заключённых.

7-21 июля: МКФ в Москве. Золотые призы: «Васса» (СССР, режиссер Глеб Панфилов), «Амок» (Марокко-Гвинея-Сенегал, режиссер С. бен Барка), «Альсино и кондор» (Никарагуа-Куба-Мексика-Коста-Рико, режиссер М. Литтин).

20 августа: президент США Рейган ввел запрет на поставки в СССР оборудования для строительства трубопроводов.

1 сентября: южнокорейский пассажирский самолёт сбит советским истребителем.

18 ноября: захват советского самолёта в Грузии с целью угона его за рубеж. Среди тех, кто безуспешно пытался угнать самолет, был молодой актер Г. Кобахидзе (1962-1984, расстрелян 3.10.1984), сын известного советского режиссера М. Кобахидзе (1939-2019), поставившего фильмы «Свадьба» и «Зонтик». Незадолго до этого Г. Кобахидзе сыграл одну из ролей в еще не вышедшем на экран фильме Т. Абуладзе «Покаяние» (эпизоды с его участием были изъяты из окончательного варианта фильма, а роль была отдана другому актеру).

24 ноября: Ю. Андропов выступил с заявлением, направленным против размещения ракет «Першинг-2» в Европе и отменил мораторий на развертывание ядерных ракет средней дальности.

## 1984

17 января: в Стокгольме открылась конференция по разоружению в Европе.

9 февраля: смерть Генерального Секретаря ЦК КПСС Ю. Андропова (1914-1984).

13 февраля: Генеральным секретарём ЦК КПСС стал К. Черненко (1911-1985).

19 апреля: Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии».

8 мая: заявление СССР о бойкоте Олимпийских игр в Лос-Анджелесе.

7-16 мая: Всесоюзный кинофестиваль (Киев).

21-23 июня: визит в СССР президента Франции Ф. Миттерана.

29 июня: СССР заявил протест против американской военной программы «звездных войн».

10 июля: на пресс-конференции в Милане режиссер А. Тарковский (1932-1986) объявил, что решил остаться на Западе. На этой пресс-конференции присутствовал также

театральный режиссер Ю. Любимов (1917-2014), который вскоре был лишен советского гражданства и также остался на Западе.

15-21 декабря: визит члена политбюро М. Горбачева в Великобританию, его встреча с Премьер-министром М. Тэчер (1925-2013).

## **1985**

10 марта: смерть Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР К. Черненко (1911-1985).

11 марта: пленум ЦК КПСС избрал Генеральным секретарём ЦК КПСС М. Горбачёва (1931-2022).

12 марта: возобновление переговоров об ограничении вооружений в Женеве.

20 апреля: М. Горбачев выдвинул лозунг «ускорения» (подъем промышленности и благосостояния населения в обозримо короткий срок, в том числе – за счет кооперативного движения).

9 мая: в СССР торжественно отметили сорокалетие победы над нацистской Германией.

16 мая: Указ Президиума Верховного Совета СССР «Об усилении борьбы с пьянством», начало государственной антиалкогольной кампании, которая на 45% повысила цены на алкоголь и сократила его производство (в том числе за счет уничтожения виноградников), усилила самогонование (что в свою очередь привело к дефициту сахара); одновременно стала увеличиваться продолжительность жизни населения СССР и произошло некоторое снижение уровня преступлений, совершённых в состоянии алкогольного опьянения.

13-20 мая: Всесоюзный кинофестиваль (Минск).

28 июня — 12 июля: МКФ в Москве. Золотые призы: «Иди и смотри» (СССР, режиссер Элем Климов), «Армейская история» (США, режиссер Н. Джуисон), «Конец девяти» (Греция, режиссер Х. Шопакас).

14 июля: в Шенгене (Люксембург) семь западноевропейских стран подписали Шенгенское соглашение.

30 июля: М. Горбачёв объявил об одностороннем моратории СССР на ядерные взрывы.

19-21 ноября: встреча президента США Р. Рейгана и Генерального секретаря ЦК КПСС М. Горбачёва в Женеве.

Декабрь: первым секретарём Московского горкома КПСС назначен Б.Н. Ельцин (1931-2007).