



Западный кинематограф в зеркале советской кинокритики (на примере тематических сборников «Мифы и реальность»: 1966-1989)

*А.В.Федоров,
доктор педагогических наук, профессор,
Таганрогский институт имени А.П.Чехова,
mediashkola@rambler.ru*

** статья написана в рамках исследования при финансовой поддержке гранта Российского научного фонда (РНФ). Проект № 14-18-00014 «Синтез медиаобразования и медиакритики в процессе подготовки будущих педагогов», выполняемый в Таганрогском институте управления и экономики.*

Аннотация. Автор статьи анализирует то, как западный кинематограф отражался в зеркале советской кинокритики (на примере тематических сборников «Мифы и реальность»: 1966-1989). Речь, в частности, идет о проблемах идеологической борьбы, цензуры в политическом и социокультурном контекстах 1960-х – 1980-х годов и о том, как реагировали на эти факторы советские кинокритики, специализировавшиеся на зарубежном кино. Автор делает вывод, что для официального советского киноведения, обращенного к материалу зарубежного кино, были характерны: 1) резкая критика «буржуазных тенденций и извращений» 2) сочувственная поддержка «прогрессивных западных кинематографистов», то есть тех, в чьем творчестве можно было обнаружить существенную критику буржуазного общества, не содержащую при этом антисоветизма, натурализма, секса и «формалистического трюкачества».

Ключевые слова: кинокритика, СССР, США, Франция, Италия, западный кинематограф, фильм, идеологическая борьба, социокультурный контекст, политика.

Статус советских кинокритиков, писавших о западном кино, и его влияние на авторский состав сборников «Мифы и реальность»

Профессия кинокритика в СССР была престижной. В ту пору не существовало интернетных журналов и блогов, публиковаться можно было только на бумажных носителях. А это было связано: 1) с практически обязательным профессиональным статусом автора публикации (в данном случае он должен был быть, как правило, дипломированным киноведом, кинокритиком, искусствоведам, журналистом, либо иметь высшее образование в гуманитарной сфере); 2) с жестким отбором и цензурой текстов и их тематики.

Но если о советском и попавшем в советский прокат зарубежном кинематографе могли писать (и охотно писали) даже журналисты районных газет, то о западных фильмах, не закупленных для показа в СССР и не показанных на Московских международных кинофестивалях (а таких лент, разумеется, было куда больше), имели возможность публиковать свои книги и статьи только самые избранные отечественные киноведы и кинокритики.

И здесь критерии были гораздо жестче, потому что до начала эпохи видео (т.е. практически до 1980-х годов) только очень немногие советские киноведы, кинокритики могли смотреть не попавшие в советский прокат зарубежные фильмы (на зарубежных кинофестивалях, на закрытых просмотрах в госкино, в Госфильмофонде, в зарубежных поездках). И эти очень немногие, принадлежавшие к особой касте «выездных» и «допущенных», как правило, должны были быть киноначальниками, членами КПСС, «морально и идейно устойчивыми товарищами».

С этой точки зрения весьма показателен авторский состав советских киноведа и кинокритиков, в течение почти четверти века (с 1966 по 1989 год) публиковавших свои статьи в специальных тематических сборниках о западном кино под названием «Мифы и реальность» (всего вышло 11 выпусков: 1966; 1971; 1972; 1974; 1976; 1978; 1981; 1983; 1985; 1988; 1989).

Итак, в данных сборниках, издававшихся столичным издательством «Искусство», с 1966 по 1989 год было опубликовано 125 статей (в среднем по 11 статей в каждом из 11 сборников). Авторами этих текстов в большинстве случаев были киноведы, кинокритики, относящиеся к указанной выше «элитной» категории:

1. В.Е. Баскаков (1921-1999), доктор искусствоведения, профессор. Был членом КПСС. В 1963-1973 годах занимал пост первого заместителя председателя Госкино СССР, а в 1973-1987 годах - директора НИИ истории и теории кино / НИИ киноискусства. Столь высокий статус позволял В.Е. Баскакову регулярно выезжать на крупнейшие кинофестивали мира. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», стали основой его книг: «Спор продолжается» (1968), «Кино и время» (1974), «Борьба идей в мировом кинематографе» (1974), «Противоречивый экран» (1980), «В ритме времени» (1983), «Агрессивный экран Запада» (1986).

2. Г.Д. Богемский (1920-1995), доктор искусствоведения. Был членом КПСС, работал в НИИ истории и теории кино / НИИ киноискусства. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», стали основой его книги «Кино Италии сегодня» (1977).

3. Г.А. Капралов (1921-2010), доктор искусствоведения. Был членом КПСС, занимал престижный пост зам. зав. отделом литературы и искусства главной советской газеты «Правда». Как корреспондент «Правды» он также регулярно бывал на крупнейших международных кинофестивалях. К тому же Г.А. Капралов с 1962 по 1986 год возглавлял Московскую секцию кинокритики Союза кинематографистов СССР, а в 1967-1974 годах занимал пост вице-президента Международной федерации кинопрессы (FIPRESCI). Плюс к этому с 1976 по 1979 год был ведущим популярной телепередачи

«Кинопанорама» на Центральном телевидении. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», стали основой его монографий: «Игра с чертом и рассвет в урочный час» (1975), «Человек и миф. Эволюция героя западного кино» (1984), «Западный кинематограф: супермены и люди» (1987). Был редактором сборника «Мифы и реальность» с первого по пятый выпуск (1966-1976).

4. Р.П. Соболев (1926-1991), кандидат искусствоведения. Был членом КПСС. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», стали основой его монографий: «Запад. Кино и молодежь» (1971), «Голливуд. 60-е годы» (1975).

5. А.В. Брагинский (родился в 1920). Был членом КПСС. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», частично стали основой серии его книг о французском кино. Лауреат Премии Гильдии киноведов и кинокритиков России в категории «Литература о кино» (за серию книг о мастерах кино Франции) (1999).

6. Е.Н. Карцева (1928-2002), кандидат искусствоведения. Была членом КПСС. Работала в Госфильмофонде, в Институте философии. С 1979 по 2002 год была научным сотрудником и зав. отделом НИИ киноискусства. Статьи, опубликованные ею в сборниках «Мифы и реальность», стали основой её монографий: «Массовая культура в США и проблема личности» (1974), «Идейно-эстетические основы буржуазной "массовой культуры"» (1976), «Кич, или торжество пошлости» (1977), «Голливуд: контрасты 70-х» (1987).

7. Л.Г. Мельвиль (родилась в 1948), кандидат искусствоведения. Была членом КПСС. Работала в НИИ киноискусства. Статьи, опубликованные ею в сборниках «Мифы и реальность», стали основой её монографии «Кино и эстетика разрушения» (1984).

8. М.С. Шатерникова (родилась в 1934), кандидат искусствоведения. Была членом КПСС. Работала в Институте истории искусств, в НИИ киноискусства, во ВГИКе. Статьи, опубликованные ею в сборниках «Мифы и реальность», стали основой её монографии «Синие воротнички» на экранах США: (Человек труда в американском кино)» (1985). Была редактором сборника «Мифы и реальность» с 5 по 11 выпуск (1976-1989). В 1990 году, через год после публикации последнего сборника «Мифы и реальность», М.С. Шатерникова эмигрировала в США.

9. Е.А. Викторова. Работала в НИИ киноискусства. Статьи, опубликованные ею в сборниках «Мифы и реальность», стали основой её книги «Джан Мария Волонте. Любовь и ярость» (1990).

10. А.В. Караганов (1915-2007), доктор искусствоведения, профессор. Был членом КПСС. С 1965 по 1986 год был секретарем правления Союза кинематографистов СССР. Преподавал в Академии общественных наук при ЦК КПСС. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», стали основой его монографии «Киноискусство в борьбе идей» (1974).

11. Г.В. Краснова (родилась в 1945). Работала в НИИ киноискусства. Статьи, опубликованные ею в сборниках «Мифы и реальность», стали основой её монографии «Кино ФРГ» (1987).

12. А.С. Плахов (родился в 1950), кандидат искусствоведения. Был членом КПСС. В 1977-1988 годах работал в отделе культуры газеты «Правда». Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», частично вошли в его книги «Борьба идей в современном западном кинематографе» (1984) и «Западный экран: разрушение личности. Персонажи и концепции западного искусства» (1985).

13. К.Э. Разлогов (родился в 1946), доктор искусствоведения. Был членом КПСС. С 1969 по 1976 работал в Госфильмофонде. С 1977 по 1988 занимал пост советника Председателя Госкино СССР. С 1972 года преподавал на Высших курсах сценаристов и режиссёров, с 1988 – на киноведческом факультете ВГИКа. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», частично вошли в его книгу «Конвейер грез и психологическая война: кино и общественно-политическая борьба на Западе, 70-80-е гг.» (1986).

14. Н.В. Савицкий (родился в 1939), кандидат искусствоведения. Был членом КПСС. Работал зав. отделом в журнале «Искусство кино».

Таблица 1. Основные авторы тематических сборников «Мифы и реальность» (1966-1989)

№	Фамилии киноведов, кинокритиков, наиболее часто публиковавшихся в сборниках «Мифы и реальность»	Число статей, опубликованных этими киноведами, кинокритиками в 11-ти сборниках «Мифы и реальность»	Число статей, опубликованных этими киноведами, кинокритиками в 11-ти сборниках «Мифы и реальность» (в процентах)	Частота присутствия статей этих киноведов, кинокритиков в каждом из 11-ти сборников «Мифы и реальность» (в процентах)
1	В.Е. Баскаков	9	7,2	81,8
2	Г.Д. Богемский	9	7,2	81,8
3	Г.А. Капралов	9	7,2	81,8
4	Р.П. Соболев	6	4,8	54,5
5	А.В. Брагинский	5	4,0	45,4
6	Е.Н. Карцева	5	4,0	45,4
7	Л.Г. Мельвиль	4	3,2	45,4
8	М.С. Шатерникова	4	3,2	45,4
9	Е.А. Викторова	3	2,4	27,3
10	А.В. Караганов	3	2,4	27,3
11	Г.В. Краснова	3	2,4	27,3
12	А.С. Плахов	3	2,4	27,3
13	К.Э. Разлогов	3	2,4	27,3
14	Н.В. Савицкий	3	2,4	27,3

Поначалу в сборниках (с первого по четвертый выпуск) публиковались и иностранцы (К.Т Теплиц, Е. Плажевский, А. Вернер и др.), в основном из социалистических стран (Польша) и в дозированном количестве: каждому из восьми кинокритиков дозволено было представить по одной статье. Лишь во втором выпуске сборника появилась статья шведского кинокритика Б. Даниельссона, а в четвертом – западногерманского кинокритика В. фон Бредова. С пятого выпуска (1976 год) публикации работ зарубежных авторов прекратились окончательно и бесповоротно. По-видимому, советская цензура решила полностью оградить читателей от иноземных мнений...

Тиражи и фотографии сборников «Мифы и реальность»

В эпоху советского книжного дефицита даже киноведческие сборники выходили ошеломляющими по сегодняшним меркам тиражами: сборник «Мифы и реальность» стартовал в 1966 году с тиражом 10 тысяч экземпляров. Но, оказавшись востребованным читателями, с 1971 по 1974 год печатался тиражом 30 тысяч, а с 1976 по 1988 – 25 тысяч экземпляров. Тираж последнего сборника, вышедшего в 1989 году, составил 28 тысяч экземпляров.

С иллюстрациями (а это были в основном кадры из зарубежных фильмов в черно-белой печати) история была более интересная, относившаяся уже не к востребованности, а к цензуре. В первом номере сборника, имевшем полное название «Мифы и реальность: буржуазное кино сегодня» (1966), было 47 фотографий. Из них – 11 (23,4 %) с фривольными (страстные поцелуи, полуодетые героини) по тем советско-пуританским временам кадрами из фильмов «Соблазненная и покинутая», «Вчера, сегодня и завтра», «Развод по-итальянски», «Сладкая жизнь», «Том Джонс», «Рокко и его братья», «Ночь» и «Неприкаянные». Плюс два кадра (4,2%), изображающих сцена насилия («Руки над городом», «Рокко и его братья»).

Однако такого рода вольности, по-видимому, не прошли мимо цензуры и бдительных граждан (в том числе наверху партийного аппарата). Кроме того, составитель сборника (а им был Г.А. Капралов) не мог не учитывать директивы, содержащиеся в Постановлениях ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве» (от 14.08.1967) и «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровнем публикуемых материалов и репертуара» (от 7.01.1969), а также борьбу руководства СССР с либерализмом «пражской весны».

Отсюда понятно, что во втором выпуске «Мифы и реальность: буржуазное кино сегодня» (1971), где было 38 иллюстраций, фривольными (страстные поцелуи, полуодетые героини) можно было считать уже только 6 (15,8%) кадров из фильмов «Крупным планом», «Спасибо, тетя», «Ох, проклятые арбузы!», «Мужской род, женский род», «Дневная красавица» и «Сатирикон». Три (7,9%) иллюстрации представляли собой кадры из

фильмов, изображающих сцена насилия («Сальваторе Джулиано», «Бонни и Клайд», «Уик-энд»). При этом пятилетний перерыв между выходом первого и второго выпуска сборника красноречиво говорил о том, что соответствующие руководящие инстанции испытывали явные сомнения в необходимости выпуска такого рода изданий, рассказывающих советским читателям о буржуазных фильмах, не купленных для демонстрации в СССР.

Вроде бы всё было учтено: в 1971 году уровень фотофривольностей был существенно снижен. Но строгий тон Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (21.01.1972), призывающий к еще большей бдительности по отношению к капиталистическому Западу, привел к радикальному изменению положения дел с иллюстрациями в дальнейших выпусках сборников: в № 3 (1972) было всего 19 фотографий (из них фривольных кадров из западных фильмов не было совсем, и только один кадр (5,3%) изображал сцену насилия («Уик-энд»), а № 4 (1974) и № 5 (1976) «от греха подальше» были напечатаны и вовсе безо всяких иллюстраций...

В третьем выпуске сборника было и еще одно существенное изменение: слово «буржуазный» было заменено на «зарубежный». Это объяснялось тем, что теперь в состав сборника стали включаться и статьи о кинематографиях «развивающихся стран» Африки, Азии и Латинской Америки, носившие, разумеется, уже не разоблачительный, а сочувственно-одобрительный характер. Это название осталось уже неизменным вплоть до завершения выпуска сборника в 1989 году.

В 1976 году соредактором Г.А. Капралова стала киновед М.С. Шатерникова, которая с 1978 года редактировала «Мифы и реальность» вплоть до его последнего, 11-го выпуска. При ней в сборниках снова появились иллюстрации. Но как говорится, всё было под контролем: вплоть до начала перестройки (1985 год) фотографий с фривольными кадрами из фильмов в сборниках не было, а в каждый из 9, 10 и 11 выпусков попадало только по паре такого рода иллюстраций («Укрощение строптивого», «Саксофон», «Замужество Марии Браун», «Любовь в Германии», «Имя – Кармен», «Незамужняя женщина»). Фотографии, представляющие собой кадры, содержащие сцены насилия, распределились так: в шестом выпуске их было четыре, то есть 6,2% («Таксист», «Китайский квартал», «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений», «Царь Эдип»). В седьмом – одна, то есть 1,7% («Следователь по прозвищу Шериф»), в восьмом – три, то есть 5,4% («Каноз», «Прочь отсюда», «Телефон»), в девятом – пять, 9,8% («Ужас зомби», «Король комедии», «Следователь по прозвищу Шериф», «Носферату-вампиру», «Нож в голове»), в десятом – три, 3,9% («Ганди», «Грязный Гарри», «Автоматная очередь»), в одиннадцатом – ноль.

Таблица 2. Распределение иллюстраций с кадрами фривольного содержания и со сценами насилия в тематических сборниках «Мифы и реальность» (1966-1989)

№ выпуска сборника	Год выпуска сборника	Число фотографий в сборнике (всего)	Число фотографий фривольного содержания (в процентах)	Число фотографий со сценами насилия (в процентах)
1	1966	47	23,4	4,2
2	1971	38	15,8	7,9
3	1972	19	0,0	5,3
4	1974	0	0,0	0,0
5	1976	0	0,0	0,0
6	1978	64	0,0	6,2
7	1981	60	0,0	1,7
8	1983	55	0,0	5,4
9	1985	51	3,9	9,8
10	1988	76	2,6	3,9
11	1989	59	3,4	0,0

«Мифы и реальность»: выпуск 1 (1966, сдан в набор в октябре 1965)

Первый номер сборника «Мифы и реальность» был сдан в набор в октябре 1965 года, т.е. уже при власти Л.И. Брежнева. Появление этого сборника, видимо, было следствием не только очередного обострения противостояния СССР и Запада (Карибский кризис, война во Вьетнаме), но и текущих постановлений ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии» (июль 1962) и «Об очередных задачах идеологической работы партии» (июнь 1963). В последнем было четко прописано, что *«партия будет и впредь вести бескомпромиссную борьбу против любых идейных шатаний, проповеди мирного сосуществования идеологий, против формалистического трюкачества, серости и ремесленничества в художественном творчестве, за партийность и народность советского искусства – искусства социалистического реализма»* [Постановление..., 1963].

Таблица 3. Основные политические события 1961-1965 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

Годы	События
1961	СССР направил ноту протеста США, связанную с высадкой антикастровского десанта на Кубе: 8 апреля. СССР успешно запустил первый в мире космический корабль с человеком на борту: 12 апреля. Начало строительства Берлинской стены – 13 августа. XXII съезд КПСС: 17-31 октября.
1962	Постановление ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии»: 19 июля. Карибский кризис, завершившийся эвакуацией советских ракет из Кубы в обмен на обещание США отказаться от её оккупации: 14 октября – 20

	ноября.
1963	Договор между СССР и США о создании «горячей» телефонной линии между Москвой и Вашингтоном: 20 июня. Постановление пленума ЦК КПСС «Об очередных задачах идеологической работы партии»: июнь. СССР временно (1963-1968) ослабил глушение на своей территории передач «Голоса Америки», «Би-Би-Си» и «Немецкой волны» на русском языке. Убийство президента США Дж. Кеннеди в Далласе: 24 ноября.
1964	Вступление США во войну во Вьетнаме – 2 августа. Отрешение от власти Н.С. Хрущева на Пленуме ЦК КПСС. Избрание (на этом же пленуме ЦК КПСС) Л.И. Брежнева Первым секретарём ЦК КПСС: 14 октября.
1965	СССР в рамках конфронтации с США поставил Северному Вьетнаму ракетное вооружение: 5 апреля.

Первый выпуск сборника «Мифы и реальность», в задачи которого как раз и входила «бескомпромиссная борьба против любых идейных шатаний, проповеди мирного сосуществования идеологий» и «разлагающего влияния буржуазного кинематографа», открывался статьей тогдашнего первого заместителя председателя Госкино СССР В. Е. Баскакова с красноречивым названием «Битва идей». В тексте этой статьи приводилось множество цитат из трудов западных киноведов, кинокритиков и режиссеров, правда, без ссылок на источники. И далее (уже безо всяких цитат) весьма радикально утверждалось, что *«буржуазные теоретики ставят знаки равенства между малодушием и героизмом, между правдой и ложью, между революционной активностью и обывательщиной, между благородством и подлостью. Никто не может доказать абсолютность нравственных критериев: все относительно, все условно, все неустойчиво и зыбко, заявляют они, отрицая, по существу, гуманизм искусства. Многие фильмы делаются в соответствии со взглядами этих теоретиков. ... В своих поисках режиссеры, о которых идет речь, находят интересные кинематографические решения, добиваются виртуозности в съемках, глубины и тонкости актерского исполнения. Но сам поиск, цель его, истинное содержание фильмов очень далеки от тех серьезных общественных и чисто человеческих проблем, которые существуют в быту, в реальной действительности. ... Обидно, что большие возможности художников направлены прежде всего на вскрытие и исследование странных частных, человеческих аномалий и психологических бездн, а не социальных и моральных конфликтов общества, в котором живут герои. ... Вот ходовые идеи этих фильмов: «Каждое зло приносит новое зло, и тщетно с ним бороться». «Природа человека порочна, низменна и неизлечима». «Прогресс и цивилизация приносят людям лишь страдания. Всякое общественное деяние бессмысленно» [Баскаков, 1966, с.17-18].*

Обвинив западный кинематограф на «теоретическом уровне», В.Е. Баскаков на примерах конкретных фильмов постарался подтвердить свои размышления анализом фильмов таких крупных мастеров экрана, как М. Антониони, И. Бергман, Ж.-Л. Годар, К. Шаброль, А. Варда. И здесь он не поспешил на критические обвинения:

«Антониони не удается осмыслить явления и социальные противоречия жизни, которые он, по всей вероятности, видит. Разорванность жизненных связей, скрупулезный анализ и многозначительность при изображении малого, второстепенного, и уход от важного, значительного, – вот что, пожалуй, характернее всего для творчества этого талантливого режиссера» [Баскаков, 1966, с.21].

«Скрупулезно, с жестоким натуралистическим нажимом изображает Бергман сексуальные сцены, стремясь и их связать с общим настроением фильма – все плохо в этой жизни, все уродливо, и прежде всего уродлив и отвратителен сам человек, его природа. Бергман использует весь арсенал изобразительных средств кинематографа, которыми он владеет, для целей отнюдь не великих. Чтобы проиллюстрировать ведущую идею современного декаданса о низости, ничтожестве и пошлости природы человека, для этого вряд ли необходимы столь тонкие и высокопрофессиональные средства» [Баскаков, 1966, с.25].

Сдержанно похвалив «Шербургские зонтики» Ж. Деми, «Супружескую жизнь» А. Кайатта [Баскаков, 1966, с.9], «Тома Джонса» Т. Ричардсона, «Путь в высшее общество» Дж. Клейтона [Баскаков, 1966, с. 10-11], фильмы С. Креймера [Баскаков, 1966, с. 29], Владимир Евтихианович нашел-таки западную страну, где можно было обнаружить не только буржуазное, но и прогрессивное кино: *«И хотя часть из тех художников, которые ставили фильмы о жизни итальянского народа, в обстановке бойкота прогрессивного искусства, в обстановке шумихи об «экономическом чуде» перешла на рельсы буржуазного киноискусства с его псевдоисторическими фильмами, сексуальными драмами и модернистскими лентами, – всё же прогрессивное итальянское искусство живет и развивается. Наиболее принципиальные художники, связанные с жизнью и борьбой своего народа, продолжают укреплять реалистические традиции киноискусства. Лучшие картины «стариков» – Дзаватинни и Де Сики, Висконти и Де Сантиса, Каstellани и Росселини, Джерми и Коменчини, молодых режиссеров – Франческо Рози и Нанни Лоя – яркое тому свидетельство. ... И если картины режиссеров-декадентов, поднятых буржуазной критикой на пьедестал в качестве пророков и пролагателей новых дорог в искусстве, пронизывает мысль о тщетности любого действия, любого проявления активности, тщетности борьбы за счастье человека, то в фильмах прогрессивных режиссеров бьется пульс жизни, а в отдельных случаях и пульс борьбы за лучшее будущее человека и общества» [Баскаков, 1966, с. 5-6].*

Именно опора на «прогрессивный кинематограф Италии» позволила В.Е. Баскакову сделать вполне стандартный для советской прессы тех времен вывод о том, что *«развитие мирового киноискусства всё с большей ясностью подтверждает определяющую роль для его перспектив искусства социалистического, а также искусства тех художников капиталистических стран, которые связали свою судьбу с самыми передовыми идеями века, участвуют в борьбе за социальное переустройство мира, верят в человека, которые пусть еще не всегда последовательно и осознанно, но утверждают идеалы мира и гуманизма и обличают мораль общества, основанного на угнетении и подавлении человека» [Баскаков, 1966, с.31].*

Находясь на самом вершине руководства советской кинематографией, В.Е. Баскаков, бесспорно, блестяще ориентировался в идеологической конъюнктуре времени. И его статью можно, наверное, считать эталонной для понимания сути официального советского киноведения, обращенного к материалу зарубежного кино: 1) резкая критика «буржуазных тенденций и извращений» 2) сочувственная поддержка «прогрессивных западных кинематографистов», то есть тех, в чьем творчестве можно было обнаружить существенную критику буржуазного общества, не содержащую при этом антисоветизма, натурализма, секса и «формалистического трюкачества».

В подобном ключе написана и статья тогдашнего секретаря правления Союза кинематографистов СССР А.В. Караганова, осуждающая западные фильмы со сценами насилия и секса [Караганов, 1966, с.32-33], критикующая

за усложненность формы и пессимизм «Прошлым летом в Мариенбаде» А. Роб-Грийе и А. Рене [Караганов, 1966, с.46-47] и поддерживающая итальянский неореализм [Караганов, 1966, с.49] и фильмы С. Креймера «На последнем берегу» и «Нюрнбергский процесс» [Караганов, 1966, с.70-72].

Вот конкретные примеры отношения А.В. Караганова к фильмам ведущих западных режиссеров того времени:

«В отличие от неореалистов Антониони изымает человека из исторического потока, из реальной общественной среды. Фильмы Антониони, будь то «Крик», «Приключение», «Ночь» или «Затмение», сделаны мастерски, это произведения сильного и проникновенного таланта. Но их жизненное содержание сужено до исследования души отъединенного от общества человека. ... Феллини более социален: он не отъединяет героев «Сладкой жизни» и виновников несчастий Кабирии от общественной среды» [Караганов, 1966, с. 50, 60].

Аналогичного мнения придерживался и другой автор первого выпуска «Мифы и реальность» – философ Е.М. Вейцман (1918-1977). Обвиняя буржуазное кино в отражении вредных идей экзистенциализма, фрейдизма и сюрреализма, он утверждал, что «миф о жалкой природе человека заслонил реальность» [Вейцман, 1966, с.88].

А признанный специалист в области французского кинематографа А.В. Брагинский весьма строго представил советским читателям итоги кинематографа «новой волны», подвергнув особо строгой критике фильмы Ж.-Л. Годара и К. Шаброля. Так, в абзаце, посвященном «Кузенам», утверждалось, что *«двусмысленность, неточность авторской позиции, проявившейся в этом фильме Шаброля»*, вообще характерны для режиссеров «новой волны» [Брагинский, 1966, с.129], а *«садизм и жестокость, которые Шаброль якобы хочет осудить, правда жизни, которую он якобы ищет через сюжеты своих картин, оборачивается против Шаброля. ... Шабролевская «правда» частных наблюдений становится ложью из-за отсутствия четкого отношения к жизни. Правдоподобие отдельных деталей и начальная разоблачительная позиция оказываются подмятыми псевдофилософией и анархическим отношением к действительности»* [Брагинский, 1966, с.130].

Поскольку тысячи советских читателей сборника «Мифы и реальность», как правило, не имели никаких шансов посмотреть фильмы «новой волны», многих из них было, наверное, довольно легко убедить, что *«герои Годара – лишь послушные марионетки в руках своего создателя. Они заражены тем же нигилизмом и анархизмом, что и их творец»*, а сама «новая волна» зашла в тупик, оказалась в сетях жестокого идейного кризиса» [Брагинский, 1966, с.131, 133],

Еще жестче, на сей раз о модном тогда на Западе движении *cinéma vérité* писал в том же сборнике Р.П. Соболев: на основе анализа фильмов *«фашистского в своей основе цинизма Якопетти»*, он утверждал, что это *«киноправда» как маска для лгунов, как своего рода диверсия против реализма под маской реализма же»* [Соболев, 1966, с.143].

На фоне всех этих разоблачений и обвинений буржуазного кино резким контрастом выглядела серьезная и по нынешним временам статья В.А. Неделина, полностью посвященная анализу «сложного и противоречивого» фильма Ф. Феллини «8 ½» [Неделин, 1966, с.205-226].

В эпоху социализма существовали не только апробированные схемы идеологических подходов к западному кинематографу в целом, но и к

написанию финалов соответствующих книг и статей. Градус идеологических обвинений западной кинопродукции мог быть сколь угодно высок, но концовка должна была обязательно содержать хоть абзац оптимистического пафоса, напоминающего читателем о «прогрессивных тенденциях мирового экрана»:

«Хочется верить, что демократические традиции французского киноискусства одержат верх, и мы еще увидим фильмы, в которых молодые мастера французского кино правдиво отразят жизнь, надежды, тревоги, мечты народа Франции» [Брагинский, 1966, с.133].

«Существует советская кинематография, набирает силы киноискусство других социалистических стран – они-то и показывают всем деятелям прогрессивного кино буржуазных государств яркий пример служения высоким гуманистическим идеалам, реалистическим традициям, требованиям нашего времени» [Парсаданов, 1966, с.124].

«Мифы и реальность»: выпуск 2 (1971, сдан в набор в сентябре 1970)

Между выходом первого и второго выпусков сборника «Мифы и реальность» прошло долгих пять лет. За это время в мире произошло множество важных политических событий (войны во Вьетнаме и Ближнем Востоке, «майская революция» во Франции, подавление «пражской весны», высадка американцев на Луну и пр.).

Таблица 4. Основные политические события 1966-1970 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1966	Выход Франции из военной организации НАТО: 21 февраля. XXIII съезд КПСС: 29 марта – 8 апреля. Визит президента Франции Де Голля в СССР: 20 июня – 1 июля. Начало «культурной революции» (1966-1976) в Китае: 8 августа.
1967	Война на Ближнем Востоке, разрыв СССР дипломатических отношений с Израилем: 5-10 июля. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве»: 14 августа.
1968	Массовые волнения во Франции, поводом для которых стало увольнение директора парижской синемаатеки – май. Возобновление СССР глушения передач «Голоса Америки» и других западных радиостанций на русском языке на своей территории: 20 августа. Вторжение советских войск в Чехословакию: 21 августа.
1969	Постановление ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровень публикуемых материалов и репертуара»: 7 января. Вооруженный конфликт между СССР и Китаем на острове Даманский: март. Высадка американских астронавтов на Луну: 20 июля. Начало советско-американских переговоров об ограничении стратегических ядерных вооружений: 17 ноября.
1970	Торжественно-пафосное празднование 100-летия со дня рождения В.И.

	Ленина: 22 апреля. Подписание договоров СССР и ФРГ, ФРГ и Польши о признании послевоенных границ в Европе: август. Распространение войны во Вьетнаме на территорию Камбоджи. Присуждение Нобелевской премии по литературе А.И. Солженицину.
--	--

Что касается непосредственно кино, то и здесь существенное влияние на развитие советской кинокритики оказало Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве», принятое 14 августа 1967 года. Однако полагаю, что из всех политических событий самое серьезное влияние на положение дел в кино и киноведении в СССР имели события в Чехословакии 1968-1969 годов. Попытка демократизации общественной жизни, отмена цензуры, предпринятые чехословацким руководством в 1968 году, представляли собой серьезную идеологическую опасность для сложившихся устоев СССР и строгих канонов «социалистического реализма», в частности.

Конечно, введение советских войск (вернее, войск Варшавского договора) на территорию Чехословакии и последующая её «брежневизация» вроде бы стабилизировали социализм в этой небольшой стране. Однако идеологическое руководство СССР хорошо понимало, что «пражская весна» – это своего рода «оттепель», перешедшая в настоящую весну, которую с большим трудом удалось заморозить. Вот почему именно события «пражской весны» подвели черту под оттепельными потоками в СССР: цензура стала еще строже, а борьба с «буржуазной идеологией» еще интенсивнее.

7 января 1969 года было принято специальное Постановление ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровнем публикуемых материалов и репертуара». Если фигурально свести его пафос к одной фразе, то получится примерно так: «теперь ни одна буржуазная мышь не проскользнет мимо непримиримой советской цензуры». А фильмы, где *«приукрашиваются порядки в современном капиталистическом мире, идеализируется капиталистический образ жизни, проповедуются буржуазные идеи классового мира»* [Постановление..., 1969] должны были целиком и полностью запрещены на территории СССР. Любопытно, что это приукрашивание касалось не только прямой пропаганды «буржуазного образа жизни», но и любых художественных вольностей, включая эксперименты с кинематографической формой [см. подробнее: Fedorov, 2012], не говоря уже о таких «раздражителях», как обнаженная натура или грубое словцо. В Постановлении не была забыта и деятельность «неправильных» советских деятелей искусства, которые *«отходят от классовых критериев при оценке и освещении сложных общественно-политических проблем, фактов и событий, а иногда становятся носителями взглядов, чуждых идеологии социалистического общества»* [Постановление..., 1969].

В такой обстановке «идеологические инстанции», вероятно, долго размышляли о том, нужно ли, вообще, советским читателям знать хоть что-то

о зарубежных фильмах, не имеющих никаких шансов попасть на экраны СССР. На эти размышления, видимо, и понадобилось целых пять лет. Однако в итоге, скорее всего, победила мысль, что «идеологические диверсии» все-таки надо разоблачать загодя, не дожидаясь того, чтобы советская публика увидела/услышала что-то «не то» в туристических поездках или по «забугорному» радио.

Тем паче, что в Постановлении прямым текстом говорилось, что необходимо *«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].

Итак, решили-таки, что второму выпуску «Мифов и реальности» быть, но, разумеется, с учетом международной обстановки и рекомендаций власти. Отсюда и резкий пересмотр содержания иллюстраций. И еще более резкая критика буржуазного кинематографа, а в противовес – активная поддержка кинематографа прогрессивного.

Эталонной в данном случае можно считать статью В.Е. Баскакова, где он утверждал, что *«подлинное искусство не идет на компромиссы с декадентством, не чурается прямого и ясного суждения о явлениях действительности, не уходит от проблем жизни своего народа в мистический мир знаков, предчувствий и ассоциаций. ... И если картины режиссеров-декадентов, поднятые буржуазной критикой на пьедестал в качестве образцов и примеров «новаторства», наполнены сомнениями в пользу любого действия, любого проявления активности и проповедают бесплодность борьбы за счастье человека, то в фильмах прогрессивных режиссеров бьется пульс жизни, а в отдельных случаях и пульс борьбы за лучшее будущее человека и общества»* [Баскаков, 1971, с.9-10]. В качестве примеров «социально четких позиций» в западном кино положительной оценки Владимира Евтихиановича заслужили социальные драмы «Битва за Алжир» Б. Понтекорво и «Сидящий справа» В. Дзурлини [Баскаков, 1971, с.29-31].

Однако при всей поддержке кино прогрессивного (т.е. близкого к соцреализму), главным содержанием статьи были, разумеется, пассажи, критикующие буржуазное кино. Вначале В.Е. Баскаков искренне сожалел, что *«вся картина европейского экрана за последние годы трансформировалась. Фильмов, которые ставят реальные социальные проблемы, становится меньше. Зато появились в обилии псевдореалистические фильмы – в них присутствует внешний жизненный антураж, ... но нет в этих фильмах подлинной правды»* [Баскаков, 1971, с.6].

Затем переходил к более конкретным примерам и даже к теоретическим обобщениям. Так он вполне обоснованно отметил, что *«в экранном мире произошло явление, которое упрощенно можно было бы назвать диффузией. Это взаимопроникновение различных стилевых приемов, идейно-тематических и философских потоков. Явление диффузии принимает самые различные оттенки. Модернистские приемы современного кино проникают в стилистику развлекательного, так называемого коммерческого кинематографа»* [Баскаков, 1971, с.17-18].

Но вот далее он обрушивал свой гнев на западных мастеров первого ряда, обвиняя их в компромиссах в угоду запросам и интересам буржуазной

публики [Баскаков, 1971, с.18], иллюстрируя этот тезис анализом «Дневной красавицы» Л. Бунюэля, «Свинарника» П.-П. Пазолини, «Сатирикона» Ф. Феллини, «Блоу ап» М. Антониони [Баскаков, 1971, с.18-28].

В.Е. Баскаков стремился убедить читателей, что *«гниет капитализм, вся система, построенная на лжи и угнетении, а художнику, с его микроскопом, в линзу которого попадают лишь шевелящиеся инфузории, представляется, что гниет человечество»* [Баскаков, 1971, с.16].

Как всегда досталось «на орехи» одному из наиболее политизированных западных режиссеров тех лет Ж.-Л. Годару: *«В обществе, которое рисует Годар, нет классов, нет социальных противоречий. Есть обезумевший мир, состоящих из больных, обезумевших индивидуумов. ... Картина уродств, аномалий буржуазного мира впечатляющая, но Годар, как безумный автоматчик, стреляет во все стороны, не глядя в суть явлений, которые поражают его пули»* [Баскаков, 1971, с.12-13].

С другой стороны, В.Е. Баскакову были не по душе и те коллеги Ж.-Л. Годара, которые не спешили погружаться в пучину политических страстей: *«Режиссеры, которых обычно относят к левому крылу французского кинематографа и получившие известность как лидеры «новой волны», в последних своих картинах далеко ушли от социальных проблем, заменяя их либо живописанием людских аномалий и подсознательных процессов, либо просто-напросто созданием кинозрелищ в обывательском вкусе»* [Баскаков, 1971, с.11].

Поистине, угодить официальной советской кинокритике было трудно: аполитично рассуждать было плохо, но и политизация тоже вызывала подозрения в «идеологических диверсиях». Разгадку такому «двойному отрицанию» можно было найти у того же В.Е. Баскакова: *«Наряду с «бумом» секса можно наблюдать и своеобразное явление «политизации» кинематографа. ... Правда, многие из этих фильмов сделаны с позиций буржуазных. ... Во многих из так называемых «политических» фильмов содержится прямая или косвенная критика социализма «справа», а иногда и «слева»* [Баскаков, 1971, с.8]. То есть самым страшным в западном политическом кинематографе виделось именно попутная (или целенаправленная: как в «Признании» Коста-Гавраса) критика коммунистических устоев...

Упреки в отсутствии социального анализа у Г.А. Капралова заслужил не только М. Антониони (за *Blow Up*), но и Р. Брессон (не говоря уже о М. Белоккио и С. Сампери):

«Картина Антониони последовательно асоциальна. Но именно в силу своей асоциальности она превращается в изображение некоей универсальной абсурдности человеческого существования вообще, отражение некоего всеобъемлющего закона мистификации, по которому якобы живет современный мир» [Капралов, 1971, с.44].

«Реальная, с такой беспощадностью и точностью изображенная действительность объявляется Брессоном призрачной, несущественной, как случайные одежды, брошенные на вечную душу. А ирреальный мира объявляется подлинным» [Капралов, 1971, с.59].

Утверждая, правда безо всякого цитирования медицинских первоисточников, что «нашествие шизофренических героев – следствие объективных условий жизни современного буржуазного мира, где, согласно медицинской статистике, почти каждый второй или третий страдает серьезным психическим расстройством» [Капралов, 1971, с.55], Георгий

Александрович обвинял в двусмысленности и в утрате общественной значимости драмы «Кулаки в кармане» М. Белоккио и «Спасибо, тетя» С. Сампери [Капралов, 1971, с.51-56]. А далее с сожалением отмечал у И. Бергмана «усложненность построения «Персоны», нарочитую затемненность, зашифрованность ее языка» [Капралов, 1971, с.68].

То, что у Г.А. Капралова попадало под определение двусмысленности, у другого известного киноведа – Г.Д. Богемского получило более жесткое определение: садизм и патология [Богемский, 1971, с.87-90]. А посему *«настоятельная задача марксистской критики – дать отпор этой захлестнувшей итальянский экран волне патологической жестокости, садизма, проникающего из коммерческого кино и в «идейное»* [Богемский, 1971, с.91].

Конечно же, по ходу дела Георгий Дмитриевич не забыл похвалить «прогрессивное итальянское кино» на примере «Битвы за Алжир» Б. Понтекорво, «Сидящего справа» В. Дзурлини и «Мучеников земли» В. Орсини [Богемский, 1971, с.82]. Однако главным тезисом его статьи было утверждение, что *«одна из самых очевидных новых тенденций в итальянском кино – происходящая внутри его поляризация. Бросается в глаза резкое разделение на откровенно коммерческую, примитивную и бездумную кинопродукцию, рассчитанную на самого нетребовательного зрителя, и с другой стороны – на так называемое «ангажированное», или «завербованное», кино, то есть фильмы, служащие определенным идеям, несущие определенный заряд и ныне имеющие преимущественно политическую окраску»* [Богемский, 1971, с.71].

После статей кинокритических «генералов» явным диссонансом выглядела в сборнике «Мифы и реальность» статья невесть каким образом затесавшегося туда киноведа и соавтора М. Туровской и М. Ромма по сценарию документального фильма «Обыкновенный фашизм» Ю.М. Ханютина (1929-1978). Словно отвечая В.Е. Баскакову и Г.А. Капралову, Ю.М. Ханютин смело высказал свое мнение об «асоциальности шведского кино»: *«Да, оно фиксирует чаще, чем анализирует, да, его художники так же не видят позитивных социальных решений, как и их герои, - это критика ограниченная определенными рамками, не поднимающаяся до радикальных, революционных выводов. Но это критика, это откровенность, это правда»* [Ханютин, 1971, с.149].

Без идеологической трескотни в своей статье обошелся и киновед В.Н. Турицын, весьма позитивно проанализировавший творчество британского режиссера Т. Ричардсона [Турицын, 1971, с.175-198].

Но совсем уже чужим на этом «празднике идеологической борьбы» выглядел текст И. Янушевской и В. Демина под названием «Формула авантюры» [Янушевская, Демин, 1971, с.199-228], в основном посвященный творчеству Алена Делона. Приведу только одну цитату из этой блестяще написанной статьи, где ощутима яркая образность стиля одного из самых заметных киноведа и кинокритиков 1960-х – 1980-х В.П. Демина (1937-1993): *«Мы имеем в виду его роль в фильме «Самурай», может быть, самом значительном свершении актера за последние годы. Эта роль недвусмысленно противопоставлена герою, когда-то поднятому на щит Бельмондо в фильме Годара. ... этот опустошенный, одинокий человек, привязанный только к собственной канарейке, погибает, связавшись с девушкой, случайно замешавшейся в игру совсем не романтических сил. Значит, что-то еще не умерло в его выжженной душе конкистадора. Но какой*

там бунт, какое там гордое и самозабвенное стремление ухватить фортуна голыми руками!.. Напротив: твердые правила, хорошо отработанные приемы ремесла... Все, буквально все расписано по нотам, вплоть до дворов, которые надо знать наизусть, чтобы иметь возможность при случае улизнуть от полиции» [Янушевская, Демин, 1971, с.227].

Согласитесь, существенный контраст с кацеляритом киноведов-начальников! Да и поклонов в сторону разного рода Постановлений, тоже днем с огнем не сыщешь... Вот почему нет ничего удивительного в том, что эта публикация стала у беспартийного В.П. Демина единственной во всех 11-ти выпусках «Мифов и реальности»...

«Мифы и реальность»: выпуск 3 (1972, сдан в набор в феврале 1972)

Третий выпуск был выпущен в свет весьма оперативно, примерно через год после второго. Однако за это время в политической жизни произошло два важных для СССР события: XXIV съезд КПСС и, что в нашем случае важнее – вышло Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», напрямую касавшееся работы «кинокритического цеха».

Таблица 5. Основные политические события 1971-1972 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1971	Великобритания обвинила 105 советских дипломатов в шпионаже. XXIV съезд КПСС: 30 марта - 9 апреля.
1972	Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике»: 21 января.

В Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» от 21 января 1972 отмечалось, что «состояние критики пока не отвечает в полной мере требованиям, которые определяют возрастающую роль художественной культуры в коммунистическом строительстве. ... долг критики – глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-художественный уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии» [Постановление..., 1972].

Уже само появление такого рода Постановления косвенно говорило о том, что результаты воздействия предыдущих Постановлений ЦК КПСС, касавшихся культуры и идеологии, не были признаны властью стопроцентно эффективными. Понадобилось еще раз указать профессиональным критикам (включая кинокритиков), что они всё еще недостаточно следуют «линии партии», недостаточно строго критикуют кинематограф «загнивающего Запада».

Что ж, партия сказала: «Надо!», и кинокритический офизиоз ответил: «Есть!»: в большинстве текстов третьего выпуска «Мифов и реальности» накал идеологической борьбы с западным кинематографом был существенно усилен. Никаких текстов Дёминых и Ханютиных в сборнике уже не

наблюдалось. В бой пошла старая, проверенная в идеологических боях киноведческая гвардия.

Так А.В. Караганов с прямою солдата идеологического фронта утверждал, что *«сейчас нет буквально ни одной области политики, ни одного фронта идеологической борьбы, где американская буржуазная кинематография не выступала бы с фильмами, напрямую обслуживающими внешнеполитические и пропагандистские ведомства США. ... Голливуд работает на вполне определенные тезисы антисоветской пропаганды»: «Председатель» Ли Томпсона, «Топаз» А. Хичкока, «Кремлевское письмо» Дж. Хьюстона. При этом «характерной особенностью современного искусства американской буржуазии является коммерчески-ярмарочное и салонно-развлекательное использование мотивов жестокости. ... В обоих случаях – и тогда, когда жестокость становится игрой, приманкой, и тогда, когда драматически изображается как раковая опухоль безумного мира, - художник не отдает себе отчета в реальном звучании создаваемых им произведений»* [Караганов, 1972, с. 6-7, 15].

Да что там А. Хичкок! Перестраховываясь, А.В. Караганов дал понять, что не всё так просто даже с допущенным для показа на Московском кинофестивале фантастическим фильмом «2001: космическая одиссея»: *«Кубрик создал произведение, причудливо сочетающее в себе особенности голливудского коммерческого боевика и философского произведения, в котором критика буржуазной действительности приобретает декадентский характер»* [Караганов, 1972, с.21]. На мой взгляд, этой фразой А.В. Караганов дал четкий ответ на недоуменные вопросы некоторых наивных зрителей, не понимавших, почему экранизация опубликованного в СССР романа А. Кларка так и не добралась до советского проката...

Однако, чтобы советские читатели ненароком не подумали, что американское кино сплошь и рядом состоит только из такого рода лент, А.В. Караганов не забыл и похвалить прогрессивную реалистичность фильмов *«Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» С. Поллака и «Возращение Лорда Байрона Джонса» У. Уайлера* [Караганов, 1972, с.7].

От американского кино А.В. Караганов перешел к кино Франции. Сначала по сложившейся в советском элитном киноведении традиции он резко напомнил, что *«раскольническая позиция, метания Годара от одной позиции к другой, подмена революционного самосознания конгломератом анархистских, маоистских и троцкистских идей приводят к обесцениванию той оппозиции буржуазному строю, которую прокламирует Годар, к выхолащиванию революционного содержания годаровских рассуждений о «пролетарском кино», годаровских попыток такое кино создать»* [Караганов, 1972, с.25]. А затем перешел к куда более опасной тенденции открытого и последовательного антикоммунизма, ставшей стержнем знаменитого фильма Коста-Гавраса «Признание» (1970), так он *«помогает буржуазной клевете на коммунизм. К сказанному следует добавить, что главные роли в «Признании» играют Ив Монтан и Симона Синьоре, еще недавно приезжавшие на московские кинофестивали со словами дружбы и любви к Советскому Союзу, а ныне старательно топчущие свои бывшие заявления»* [Караганов, 1972, с.30].

Здесь стоит отметить, что участие в этой картине и последовавшие за этим заявления актеров привели к полному изъятию фильмов с участием Ива Монтана и Симоны Синьоре из советского проката. Более того, когда в 1984 году в московском издательстве «Радуга» вышла книга Ж.-П. Жанкола «Кино

Франции. Пятая республика (1958-1978), содержащая впечатляющую своим объемом фильмографию известных французских режиссеров 1950-х – 1970-х годов, имена этих знаменитых актеров были просто-напросто вымараны из списков исполнителей картин, где они играли (как правило, главные роли). Понятное дело, что «Признания» в данной фильмографии не было вовсе...

Ругая кинематографическую «антисоветчину», А.В. Караганов делал далеко идущие выводы о том, что *«буржуазная пропаганда всячески преуменьшает достижения и раздувает недостатки в работе практических строителей социализма – она стремится лишить трудящихся надежды и веры, сделать их растущее разочарование в буржуазном образе жизни разочарованием тотальным, превратить его в безверие, в позицию опущенных рук»* [Караганов, 1972, с.29]. И если *«сексуальная революция» служит буржуазии в ее стремлениях и попытках «деклассировать» сознание трудящихся, обесценить человека»* [Караганов, 1972, с.27], то *«массовая культура в руках буржуазных дельцов часто, очень часто оказывается опасной и темной силой. Она формирует человека по моделям буржуазного обывателя – делает его существом бездуховным, послушным капиталу рабом. ... А если кто-то из ее потребителей все же протестует, бунтует против собственного свинства, она стремится подрезать крылья бунту индейками насчет роковой испорченности человека и неистребимости зла в современном индустриальном обществе. На кино в этом смысле возлагаются особые надежды»* [Караганов, 1972, с.4].

Ничуть не отставал от А.В. Караганова и В.Е. Баскаков, подчеркивая, что *«На белом полотне киноэкрана, как и повсюду в мире, сталкиваются противоположные силы и тенденции. Лучшие фильмы социалистических стран, отмеченные жизненной правдой, высоким и действенным гуманизмом, произведения прогрессивных художников капиталистического Запада, бичующие уродства капитализма и преисполненные симпатиями к людям труда, их нуждам и чаяниям, молодая кинематография развивающихся стран противостоят широкому и мутному потоку буржуазной кинопродукции, отравляющей сознание масс ядом неверия в человека и его будущее. ... Применительно к западной кинематографии правильнее было бы говорить не о «коммерческом» и «некоммерческом» кино, а о различных видах одного и того же буржуазного киноискусства, которому противостоит искусство демократическое, прогрессивное, тяготеющее к реализму»* [Баскаков, 1972, с.75, 81].

Как и А.В. Караганов, Владимир Евтихианович посвятил несколько абзацев своей статьи теме антисоветизма, не без основания утверждая, что *«антисоветских фильмов стало выпускаться больше, чем прежде. ... Следует заметить при этом, что в орбиту антисоветчины оказались втянутыми влиятельные режиссеры и актеры буржуазного кинематографа»* [Баскаков, 1972, с.77]. В целом же мировых буржуинов статья обвиняла в том, что *«отлично понимая значение кино как средства влияния на массы, они вкладывают огромные средства в производство и прокат фильмов, пропагандирующих социальные и моральные «ценности» капитализма, в создание картин откровенно реакционного, антикоммунистического содержания»* [Баскаков, 1972, с.76].

Далее В.Е. Баскаков в характерном для его киноведческих подходов ключе сетовал на то, что *«отход многих художников буржуазного мира от насущных проблем общественной жизни, подчинение их политическим и коммерческим интересам имущих классов не прошли для западного киноискусства даром: от него начал отворачиваться массовый зритель. Кризисные явления в западной кинематографии в последнее время приобрели широкий размах»* [Баскаков, 1972, с.78].

А вот здесь желаемое явно выдавалось за действительное: причины падения кинопосещаемости на Западе, конечно же, были в ином: вовсе не «отход многих художников буржуазного мира от насущных проблем общественной жизни» и их коммерциализация, а интенсивное развитие многоканального цветного телевидения и всей сферы индустрии развлечений в целом естественным образом привели к снижению посещаемости кинотеатров. А высокая кинопосещаемость в СССР в 1960-х - 1970-х была вызвана именно относительной неразвитостью как сферы развлечений, так и телевидения (максимальное число советских телевизионных каналов в 1970-х равнялось трем, при этом западные фильмы показывались там крайне редко). И именно дефицит развлечений и направлял потоки советских зрителей в кинотеатры. Как только во второй половине 1980-х в СССР пришло видео, и расширились возможности для рекреации, посещаемость кинотеатров стала закономерно и резко падать...

Далее В.Е. Баскаков обратился к своему привычному делу: именитым мастерам западного экрана (Ф. Феллини, П.-П. Пазолини, И. Бергману и др.) адресовывался упрек в «биологизме» и оторванности от социальных проблем: *«Видя в окружающей их жизни моральные уродства, пошлость, лицемерие, бессмысленную жестокость, но не умея разглядеть социальные корни всяческого зла, они начинают приписывать пороки, свойственные буржуазному обществу, биологической природе человека, тем самым объявляя их неустранимыми, извечными. ... Безусловно, творчество Бергмана отражает некоторые реальные процессы, происходящие в современном буржуазном мире. Но его кинематографический взгляд обращен к человеку остранным, оторванному от мира, в котором он живет. Порочное, подсознательное, странное – вот что становится главным и для этого режиссера, обладающего большими художественными потенциями. Подобная судьба постигла и многих других деятелей западного кино, начавших свою творческую жизнь с серьезных, прогрессивных фильмов, но оказавшихся в плену буржуазных идей»* [Баскаков, 1972, с. 82, 84].

Не понравилась Владимиру Евтихиановичу и кинотрактовка антинацистской тематики, предложенная в фильмах «Гибель богов» Л. Висконти и «Конформист» Б. Бертолуччи, так как *«зверства и произвол фашистских главарей или же подчинение рядового человека государственной машине подаются в плане исследования подсознательных комплексов, обуревающих индивидуумов, попавших в ту или иную ситуацию. Отсюда нередко поводом к действиям и поступкам (убийство, предательство, шантаж) служат психические травмы, гомосексуализм, шизофрения, мазохизм. Налицо подмена понятий и предметов. Налицо последовательный уход от попыток заклеить фашизм в прошлом и настоящем как продукт разложения капиталистического строя»* [Баскаков, 1972, с.88].

В самом деле, пристальное обращение западных кинематографистов к «личностным и физиологическим факторам» социальных, политических процессов, как правило, встречало резкий отпор официозного советского киноведения. Хотя опять-таки далеко не всегда. К примеру, саркастический детектив Э. Петри «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» не только получил положительную оценку у строгого В.Е. Баскакова, но и вышел (пусть и в купированном варианте) в советский прокат, хотя при желании «Следствие...» тоже можно легко обвинить в «подмене понятий»,

так как главного героя этого фильма присущи и шизофрения, и мазохизм, и «сексуальная разнузданность».

Грань и между дозволенным и недозволенным в советском прокате была хоть и жесткой, но с нюансами. Например (особенно по отношению к итальянским кинематографистам) учитывалась принадлежность авторов к коммунистической партии, их отношение к СССР, высказывания, критикующие государственное устройство западных стран и т.п. Так, исполнитель главной роли в фильме «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Д.М. Волонте был членом компартии Италии, часто бывал в СССР, его антибуржуазные взгляды, по-видимому, не вызывали сомнения у начальства госкино. Поэтому фильмы с его участием, тем паче, критикующие властные структуры западных стран, охотно покупались и демонстрировались на советских экранах.

Похвалив «прогрессивные произведения итальянских кинематографистов»: «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Э. Петри, «Метелло» М. Болоньини, «Люди против». Ф. Роззи [Баскаков, 1972, с.92-93], Владимир Евтихианович, в поисках «прогресса» обратился и к американскому кино, не без удовольствия отметив, что «фильмы Артура Пенна («Погоня» и «Бонни и Клайд») и Джона Шлезингера («Полуночный ковбой»), хотя и не очень глубоко, но всё же достаточно определенно отразили кризис общественной системы, которая породила культуру насилия, массовую преступность, воинствующий расизм, произвол властей и равнодушие обывателей» [Баскаков, 1972, с.95].

Размышления такого свойства позволили В.Е. Баскакову перейти к триумфально оптимистичным выводам, достойным стать частью любого Постановления ЦК КПСС: «Кризис, который переживает сейчас западная кинематография, - это в конечном счете кризис буржуазной идеологии, свидетельство ее банкротства, неспособности питать развитие подлинного, реалистического искусства – искусства большой жизненной правды. ... На всех континентах идут острые классовые бои. Всё явственнее обнаруживается историческая обреченность капитализма с его неизбежными спутниками – эксплуатацией трудящихся, национальным угнетением, захватническими войнами. Всё яснее делается перспектива социального и духовного обновления мира, которое принесет ему победа коммунизма» [Баскаков, 1972, с.102, 108].

Что касается статьи Г.А. Капралова, то она на сей раз в большей степени касалась именно «прогрессивных тенденций» западного экрана. Он искренне хвалил фильмы режиссеров левых взглядов: «Сакко и Ванцетти» и «С нами Бог» Дж. Монтальдо, «Кеймада» Дж. Понтекорво (1919-2006), «Люди против» Ф. Роззи (1922-2015), «Признание комиссара полиции прокурору республики» Д. Дамиани (1922-2013), «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Э. Петри (1929-1982), «Джо Хилл» Б. Видберга, «Благослови зверей и детей» С. Креймера (1913-2001), «Маленький большой человек» А. Пенна (1922-2010) [Капралов, 1972, с.174-200]: «Если не все фильмы, о которых речь шла выше, могут быть причислены к элементам социалистической культуры, то все они, несомненно, являются элементами демократической культуры» [Капралов, 1972, с.201].

Финал статьи Г.А. Капралова был не менее пафосным, чем у В.Е. Баскакова: «За последние годы прогрессивный демократический кинематограф

капиталистических стран активизировался, набрал новые силы, расширил свой фронт. Он всё решительнее разоблачает обветшалые буржуазные мифы и всё ближе подходит к той истине, что в наш век все дороги ведут к коммунизму» [Капралов, 1972, с.201].

Да, А.В. Караганов, В.Е. Баскаков и Г.А. Капралов были мастерами киноидеологической борьбы! Пожалуй, лучшего практического воплощения настоятельных рекомендаций Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» и не придумать!

Вот почему после чтения таких открыто контрпропагандистских текстов статья Е.С. Громова (1931-2005) кажется уже идеологически пресноватой.

С одной стороны он вроде бы вполне по-карагановски/баскаковски писал, что *«на западных экранах лидирует и господствует кинематограф массовой культуры, верхние этажи которой заполняют псевдопсихоаналитические, спекулятивные фильмы. Эстетика этих фильмов оказывает растлевающее воздействие как на сознание широкого зрителя, так и, увы, на творчество иных крупных мастеров. Кризис буржуазного кино не ослабевает, а усиливается, обостряется»* [Громов, 1972, с.74]. А *«герои Годара могут рассуждать на любые темы, выслушивать какие угодно философические речи, но реально их интересует в жизни одно: при максимуме или минимуме комфорта секс с патологией или одна патология. Для них идеи – религиозные, марксистские, маоистские, голлистские – лишь фантомы, аллюзия. И сам Годар, иронизируя над своими героями, во многом разделяет их позицию»* [Громов, 1972, с.37].

Но с другой стороны, словно в укор им отмечал, что *«даже весьма образованному, интеллигентному, но воспитанному в духе классических художественных традиций зрителю бывает подчас трудно глубоко понять эстетику Антониони из-за ее внутренней, потаенной, возможно, не осознаваемой самим режиссером опосредованности сложными философскими категориями и концепциями»* [Громов, 1972, с.46]. А *«Забриски поинт» – принципиальное явление в творчестве Микеланджело Антониони. Его фильм носит остросоциальный характер; по своей эстетике он ориентирован не на узкую элиту, а на широкие массы людей – язык экранных образов Антониони стал теперь более ясным, простым, доступным, его киноживопись приобрела прямо-таки колдовскую выразительность. Наряду с «Сатириконом» Феллини, «Забриски поинт» – самый масштабный, внутренне значительный фильм западной кинематографии конце 60-х – начала 70-х годов»* [Громов, 1972, с.52].

С одной стороны, Евгений Сергеевич привычно утверждал, что *«Хичкок, как и другие авторы псевдопсихоаналитических фильмов, упрощает и вульгаризирует Фрейда»* [Громов, 1972, с.62], а *«фильмы о Тарзане, Фантомасе, даже Джеймсе Бонде – грубый наркотик, хотя и сильно действующий»* [Громов, 1972, с.63].

Но с другой стороны, не без резона напоминал, что *«у нас часто пишут о культе насилия, который проповедуется буржуазным кинематографом, прежде всего, американским. Культ этот налицо. Однако он далеко не всегда выражается грубо, прямолинейно. Более того, практически трудно, если не невозможно, назвать сравнительно значительный фильм, в котором бы открыто призывали жечь, пытаться, убивать. Даже в тех гангстерских фильмах, где рекою льется кровь и чуть ли не в каждом кадре стреляют или режут, режиссер не забудет покарать преступников и осудить их злодеяния»* [Громов, 1972, с.64].

Остальные статьи сборника «сражались с вредной буржуазной идеологией» на «локальных участках фронта». Г.Д. Богемский, к примеру, размышлял об итальянском коммерческом кино, утверждая, что *«если проанализировать с карандашом в руках фильм за фильмом итальянскую кинопродукцию за последние год-два, то видишь, что добрых 90 процентов составляют именно ленты,*

представляющие собой товар массового потребления в «западном» смысле этого слова, – товар в красивой упаковке, но гнилой, если не ядовитый. ... если два-три, ну, допустим, десяток фильмов, потакающих низменным вкусам и инстинктам, просто вредны, то несколько десятков, если не сотня с лишним, – уже социально опасны, становятся поистине национальным бедствием. ... Неореализму удалось на какое-то время изгнать из итальянского кино фальшь, пошлость, риторику, банальные готовые образцы и фразы, но не прошло и десятка лет, как они, беря реванш, с удвоенной силой полезли обратно на экран» [Богемский, 1972, с.108, 109, 111].

Далее Георгий Дмитриевич от души прошелся критическим пером по фильмам эротического жанра, лентам «про жуликов и бандитов» и «доморощенным вестернам» [Богемский, 1972, с.114-122]. При этом читатели получали предупреждение: *«Итальянские вестерны именно тем опаснее для зрителя, чем более они занимательны, чем более профессионально они сделаны»* [Богемский, 1972, с.121]. А *«чтобы почувствовать, что да, действительно, жестокость и насилие, именно они и ничто другое, – это главное содержание, цель, вдохновляющая «идея» десятков, сотен западных фильмов, нет ничего лучше, чем посмотреть вестерны Леоне. ... помимо бесчеловечности еще и явный душок расизма. И масса натуралистических подробностей»* [Богемский, 1972, с.118-119].

Нанес свой кинокритический удар по коммерческого кинематографу, на сей раз – французскому – и О.В. Тенейшвили, бездоказательно утверждая, что *«над всем серьезным, над всем, что может вызвать размышления и раздумья, в последних фильмах Шаброля и Трюффо превалирует сексуальность и патология»* [Тенейшвили, 1972, с.146]. И что «Второе дыхание» Ж.-П. Мельвиля – *«великолепный образец высокого профессионализма, направленного в конце концов лишь на удовлетворение самых сомнительных инстинктов и вкусов»* [Тенейшвили, 1972, с.151].

Не забыл О.В. Тенейшвили и Р. Клемана и его фильм «Пассажир, пришедший с дождя»: *«Совершенно ясно, что перед нами произведение не только не свободное от дурных влияний, но и нарочито антигуманное, унижающее человеческое достоинство»* [Тенейшвили, 1972, с.152].

Таким образом, вместо того, чтобы анализировать рядовой поток французского коммерческого кино, О. Тенейшвили почему-то выбрал основной мишенью своих кинокритических стрел талантливые произведения ныне признанных классиков французского экрана...

Знаток польского кино Я.К. Маркулан (1920-1978) из всего спектра французского кинематографа выбрала фигуру Клода Лелуша и сосредоточила на нем весь свой критический пафос. А ведь во второй половине 1960-х К. Лелуш, постановщик увенчанной золотой пальмовой ветвью Каннского фестиваля и «Оскаром» мелодрамы «Мужчина и женщина», слыл бесспорным любимцем как советских зрителей, так и критиков. И вдруг... На несколько лет задержался выпуск на советские экраны оперативно купленного фильма К. Лелуша «Жить, чтобы жить». Правда, тут режиссера «подвел» исполнитель главной роли Ив Монтан, позволивший себе сняться в «крамольной» картине Коста-Гавраса «Признание». «В свете новых данных» советская пресса начала срочно пересматривать свое отношение к Лелушу. И вот в 1972 году Я.К. Маркулан на страницах сборника «Мифы и реальность» поспешила убедить советских читателей, что «Мужчина и женщина»: *«это не произведение искусства, а именно механизм – хитрый, ловкий, хорошо загримированный под настоящее искусство. Это*

типичное произведение современной буржуазной массовой культуры с ее разветвленной системой нравственных спекуляций, идеологических воздействий, эмоциональных раздражителей» [Маркулан, 1972, с.218]. И даже более того: «Творчество Клода Лелуша, особенно его экранная трилогия, – явление опасное, ибо в нем содержится не только эстетическая демагогия, но и упрощенное, конформистское представление о жизни. Это искусство, сведенное к товару, коммерции» [Маркулан, 1972, с.233].

Слава Богу, К. Лулушу не довелось прочесть эти гневные строки, иначе у знаменитого лирика французского экрана настроение, наверное, было бы испорчено надолго...

Ничуть не лучшим образом поступил с еще одним знаменитым западным кинематографистом – Бобом Фоссом Г. Макаров, всерьез утверждая (и это накануне триумфа фильма «Кабаре»), что «для мюзикла вновь наступили черные дни» [Макаров, 1972, с.267], потому что дело дошло до того, что к созданию такой слабой музыкальной ленты, как «Милая Чарити», приложил руку «малоизвестный ремесленник Фосс» [Макаров, 1972, с.266].

И только В.Ю. Дмитриев (1940-2013) и В.И. Михалкович (1937-2006) обошлись безо всякой тяжелой артиллерии в своей статье о начале творческого пути Б. Бардо [Дмитриев, Михалкович, 1972, с.234-249].

В «назидании буржуазному экрану» в конце третьего выпуска «Мифов и реальности» были размещены весьма доброжелательные статьи о прогрессивном кинематографе «развивающихся стран»: Африки [Черток, 1972, с.278-299], Индии [Соболев, 1972, 300-324] и Латинской Америки [Меламед, 1972, 325-342].

«Мифы и реальность»: выпуск 4 (1974, сдан в набор в феврале 1973)

Следующий выпуск «Мифов и реальности» вышел из печати в 1974 году: за это время произошло существенное улучшение отношений между СССР и США, породившее так называемую «разрядку», продлившуюся вплоть до вторжения советских войск в Афганистан, а к Постановлению ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (21.01.1972) добавилось Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» (2.08.1972). В последнем из них еще раз напоминалось всем заинтересованным лицам, что *«киноискусство призвано активно способствовать формированию у широчайших масс марксистско-ленинского мировоззрения, воспитанию людей в духе беззаветной преданности нашей многонациональной социалистической Родине, советского патриотизма и социалистического интернационализма, утверждению коммунистических нравственных принципов, непримиримого отношения к буржуазной идеологии и морали, мелкобуржуазным пережиткам, ко всему, что мешает нашему продвижению вперед»* [Постановление о мерах..., 1972].

Таблица 6. Основные политические события 1972 года в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1972	<p>Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике»: 21 января.</p> <p>Визит президента США Р. Никсона в СССР. Между СССР и США подписан договор об ограничении противоракетной обороны и по совместной космической программе «Союз» - «Аполлон»: 22-30 мая.</p> <p>Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»: 2 августа.</p> <p>Торговый договор между СССР и США: 18 октября.</p>
------	--

Разумеется, советское киноведение обязано было отреагировать на оба эти Постановления ЦК КПСС. И самой простой и наглядной реакцией на них было полное изъятие иллюстраций (кадров из зарубежных фильмов) в сборниках «Мифы и реальность» № 4 (1974) и № 5 (1976).

То, что советские читатели теперь не могли увидеть не только «вредных» западных фильмов, но даже и кадров из них, было, конечно, с точки зрения усилившейся цензуры, похвально, но надо было показать также и ещё большее усиление «непримиримого отношения» к буржуазному экрану. Вот почему (искренне или нет) В.Е. Баскаков решил самым жестким образом осудить не какую-то второстепенную фигуру мирового экрана, а самого Федерико Феллини, так как тот, по мнению Владимира Евтихивновича, «увидел не только в окружающем мире, но и в самом человеке лишь страшное, омерзительное, то, что лишало зрителя какой-либо надежды на возможность сколько-нибудь радикальных решений» [Баскаков, 1974, с.113].

Для «прогрессивного баланса» в статье, понятное дело, не обошлось без дежурных комплиментов в адрес фильмов «Сакко и Ванцетти» Дж. Монтальдо, «Кеймада» Дж. Понтекорво, «Признание комиссара полиции прокурору республики» Д. Дамиани [Баскаков, 1974, с.115-118], так как «эти фильмы открыто противостоят не только «коммерческому» кинематографу, «массовой» буржуазной культуре. Они противостоят декаданству, ибо предлагают совсем иную концепцию человека: человек – не песчинка в вихре жизни, не существо, обуреваемое лишь подсознательными комплексами; человек социален, он может и должен бороться за свое будущее, за будущее человечества» [Баскаков, 1974, с.115].

А далее следовал стереотипный для творчества В.Е. Баскакова финал статьи: «Реальные факты говорят о том, что в мировом киноискусстве неминуемо будут укрепляться прогрессивные тенденции, будет обретать силу передовое реалистическое искусство, способное правдиво и ярко отразить происходящие в мире процессы, и многие талантливые художники, которые еще только ищут выход из духовного кризиса, в конце концов освободятся от плена реакционных буржуазных идей, выйдут из теней декаданса и индивидуализма. И в этом новое доказательство неисчерпаемой силы и энергии реализма» [Баскаков, 1974, с.118].

Однако мне хочется обратить внимание читателей, что пафос этого финала был не таким бравурным и сверхоптимистичным, как в сборнике 1972 года. Во всяком случае, «перспектива социального и духовного обновления мира, которое принесет ему победа коммунизма», по-видимому,

потеряла для В.Е. Баскакова ясность, раз он решил здесь о ней не упоминать...

Зато Г.А. Капралов в своей статье по поводу грядущего коммунизма был явно настроен мажорнее, всерьез утверждая, что *«в современном мире уже дан ответ на вопрос о том, как рабочий класс может освободить себя, получить власть, сам стать хозяином своей судьбы. О возможности того выхода, на который указывают коммунисты, опыт социалистических стран, в фильме (речь идет о ленте Э. Петри «Рабочий класс идет в рай» – А.Ф.) не говорится ни слова»* [Капралов, 1974, с.188].

Будучи глубоко уверенным, что *«подлинно прогрессивные демократические кинематографисты противостоят анархическим «левым» метаниям гошистов, так и снобизму холодных поклонников интеллектуально-модернистского «протеста»* [Капралов, 1974, с.206], Георгий Александрович хвалил политическую драму «Дело Матеи» Ф. Рози, в качестве ложки дегтя, правда, добавляя, что *«классовая сущность деятельности Матеи остается как бы за скобками фильма, а на первый план выдвигается ее якобы общегуманистический характер»* [Капралов, 1974, с.187].

А вот язвительно-сатирическому «Заводному апельсину» С. Кубрика повезло в статье Г.А. Капралова меньше, так как, по мнению критика, *«автор фильма и сатирически обличает современную буржуазную цивилизацию, ее нравы, мораль и в то же время бессильно склоняется перед нею, попутно делая выпад в адрес всего человечества»* [Капралов, 1974, с.200].

Ничего нового в сложившуюся концепцию «идеологической борьбы» не добавила и статья Е.Н. Карцевой (1928-2002) «Кино в системе «массовой культуры» [Карцева, 1974, с.71-99]. *«Многие исследователи «массовой культуры» отмечают, – писала Елена Николаевна, – что она проповедует комплекс идейных и моральных ценностей, свойственных обывателям. Так, например, подмечено, что герои ее, как правило, принадлежат к среднему слою буржуазии. Рабочих, нищих, представителей национальных меньшинств и прочих «неприятных» обывателю социальных групп там почти не бывает, а если они и появляются, то в ролях отрицательных персонажей. ... «массовая культура» к тому же вырабатывает идейные и художественные стереотипы, притупляет портит вкус, нивелирует человеческие переживания. Всё это вместе взятое никак не способствует развитию в буржуазном обществе человека как личности»* [Карцева, 1974, с.81, 99]. Правда, Е.Н. Карцева, при этом справедливо подчеркивала, что массовая культура нередко служит проводником не только *«низкопробных художественных поделок, но и подлинных произведений искусства»* [Карцева, 1974, с.72].

Еще один советский кинокритик тех лет – В. Голованов также не внес в борьбу с «тлетворным влиянием Запада» никаких элементов новизны, утверждая, что *«массированное вторжение порнографии в современный буржуазный кинематограф не случайно. Секс стал средством социального громоотвода»* [Голованов, 1974, с.32].

Зато, анализируя политический кинематограф Италии, Г.Д. Богемский – на удивление – вступил в явную дискуссию с В.Е. Баскаковым и Г.А. Капраловым, так как вместе с не раз уже положительно апробированными «прогрессивными фильмами» «Сакко и Ванцетти» Дж. Монтальдо, «Признание комиссара полиции прокурору республики» Д. Дамиани, «Люди против» Ф. Рози, «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Э.

Петри, похвалил «Забриски поинт» М. Антониони и даже (!) «Конформист» Б. Бертолуччи [Богемский, 1974, с.254-270].

Собирав (и проанализировав) столь яркий букет итальянских политических фильмов, Г.Д. Богемский пришел к бодрому выводу, что *«новые политические фильмы – свидетельство того, что пышно разросшимся сорнякам коммерческого кино не удалось заглушить всходов тех семян, которые некогда были брошены на почву итальянского киноискусства неореализмом... На смену пассивному герою неореалистических фильмов, если и ропщущему и восстающему, то всё равно остающемуся бунтарем-одиночкой, терпящим вполне закономерное поражение, постепенно приходит активный герой, связанный с массами, более или менее сознательный борец, желающий построить новое, справедливое общество»* [Богемский, 1974, с.270].

Еще с большим сочувствием ко всему прогрессивному отнесся к французским фильмам с ярко выраженной социальной проблематикой и с персонажами рабочих профессий («Время жить» и «Бомаск» Б. Поля, «Элиза, или Настоящая жизнь» М. Драша) кинокритик С.М. Черток (1931-2006).

Особняком в данном сборнике выглядела статья Р.П. Соболева «Метаморфозы «системы звезд» [Соболев,1974, с. 34-70], где он избежал резкого идеологического наката. Например, о Д. Хоффмане Ромил Павлович написал, что тот *«символ «средней Америки», в этом, пожалуй, наиболее простое объяснение его актерских удач. Он показывает этой Америке ее ощущение и ее растерянность»* [Соболев, 1974, с.56]. А Джейн Фонде кинокритик решил *«сказать только одно: она стала после фильма «Загнанных лошадей пристреливают, не так ли?» одной из самых крупных психологических актрис американского кино»* [Соболев, 1974, с.69]. Особо высокую оценку у Р.П. Соболева заслужила Фэй Данауэй: *«Она – актриса; возможно, одна из самых выдающихся актрис за всю историю Голливуда»* [Соболев, 1974, с.64].

По-видимому, именно статья Р.П. Соболева стала наглядной реакцией официального советского киноведения на наступившую, начиная с 1972 года, международную «разрядку».

«Мифы и реальность»: выпуск 5 (1976, сдан в набор в декабре 1975)

Следующий – пятый по счету – сборник «Мифы и реальность» вышел в 1976 году. Несмотря на локальные политические конфликты, между Западом и СССР «разрядка» всё еще продолжалась. Более того, в августе 1975 года СССР вместе с 35 другими странами подписал в Хельсинки Заключительный акт Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе. Однако разрядка – разрядкой, а идеологический фронт никто не отменял (об этом свидетельствовала, к примеру, широко поддерживаемая Западном диссидентская деятельность А.И. Солженицына и А.Д. Сахарова).

Таблица 7. Основные политические события 1973 – 1975 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1973	Вооруженный мятеж в Чили. Убит Президент Чили С. Альенде. К власти в Чили пришел генерал А. Пиночет: сентябрь. Война на Ближнем Востоке: октябрь. Повышение мировых цен на нефть. В Париже опубликован первый том антисоветской/антикоммунистической книги А.И. Солженицина «Архипелаг ГУЛАГ»: декабрь.
1974	А.И. Солженицин выслан из СССР: 13 февраля. Визит президента США Р. Никсона в СССР. Подписан договор об ограничении подземных ядерных испытаний: 3 июля. Отставка президента США Р. Никсона: 8 августа. Визит президента США Дж. Форда в СССР: 23-24 ноября.
1975	СССР отказался от торгового договора с США в знак протеста против заявлений американского конгресса о еврейской эмиграции: 15 января. Окончание войны во Вьетнаме: 30 апреля. СССР вместе с 35 странами подписал в Хельсинки Заключительный акт Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе: 1 августа. Очередной перерыв в глушении «вражеских голосов» (кроме «Радио Свобода») – как следствие подписания Хельсинского акта. Совместный советско-американский космический полет: июль. Академику А.Д. Сахарову присуждена Нобелевская премия Мира: 9 октября.

Так что элитные части советского киноведения, хотя и с несомненным учетом «разрядки», продолжали бороться с экранными «идеологическими диверсиями».

Капралов Г.А. ругал за пессимизм, мрачность и акцентированный показ агрессии и насилия фильмы «Лео последний», «Избавление», «Зардоз» Дж. Бурмана и «Соломенные псы» С. Пекинпа [Капралов, 1976, с.9-16]. В очередной раз упрекал автора драмы «Крики и шепоты» И. Бергмана за то, что тот *«исходит не из социальных характеристик, а из биологической или психологической «проклятой» сущности человека»* [Капралов, 1976, с.22]. И уж самый тяжелый критический удар Георгий Александрович приберег для сенсационной по тем временам мелодрамы Л. Кавани «Ночной портье», убеждая не имевших тогда никакой перспективы увидеть этот фильм советских читателей, что *«чудовищная кощунственность замысла Лилианы Кавани – рассматривать историю нацистского преступника-убийцы и его жертвы (надо добавить, что Люция – еврейка) в свете «эротических импульсов» и «исследования палачески-жертвенных комплексов», якобы живущих в «каждом из нас», – самоочевидна»* [Капралов, 1976, с.28].

Традиционно похвалив за «демократическую, прогрессивную социальную направленность» фильмы «Мы так любили друг друга» Э. Скола, «Дело Матеи» Ф. Рози, «Джордано Бруно» Дж. Монтальдо, «Бомаск» Б. Поля [Капралов, 1976, с.30-32], Г.А. Капралов по накатанным рельсам переходил к пафосному финалу: *«Социальный фильм все шире привлекает сегодня внимание передовых кинохудожников Запада. Расширяется и его зрительская аудитория. Исторический оптимизм, который отличает эти произведения, находит свою опору в*

реальном развитии мирового революционного процесса, в том непобедимом движении вперед прогрессивных сил планеты, которое характеризует последнюю четверть нашего столетия» [Капралов, 1976, с.32].

С категоричным мнением Г.А. Капралова о фильме «Ночной портье» был полностью согласен и В.Е. Баскаков, убежденный, что *«философский посыл этой картины ... ведет к деформации в глазах людей самой сущности и самого понятия фашизма. Из явления социального и классового он превращается в явление психологическое»* [Баскаков, 1976, с.89].

Отругав за мистицизм «Изгоняющего дьявола» У. Фридкина [Баскаков, 1976, с.70-71], Владимир Евтихианович не пожалел и «Крестного отца» Ф.Ф. Копполы, настаивая, что в этой саге *«причудливо переплелись разные потоки: и натуралистическое изображение жестокостей и насилия, и поэтизация мафии, и вместе с тем критика общества, основанного на коррупции и шантаже»* [Баскаков, 1976, с.82].

К чести В.Е. Баскакова стоит отметить, что другой фильм Ф.Ф. Копполы – «Разговор» – он безоговорочно признал *«прогрессивным явлением американского искусства. ... Фильмов, подобных «Разговору», сейчас делается в Голливуде не так уж много, но они есть, – писал далее Владимир Евтихианович, – Это и «Последний наряд» Хола Эшби, с его беспощадной критикой военицины, и «Алиса здесь больше не живет» Мартина Скорсезе, реалистически показывающей быт американской провинции»* [Баскаков, 1976, с.82-83].

В центре дискуссий мировой кинокритики в ту пору был не только «Ночной портье» Л. Кавани, но и «Последнее танго в Париже» Б. Бертолуччи. Отсюда понятно, почему А.В. Караганов уделил ему особое место в своей статье, считая, что *«по авторскому замыслу, «Последнее танго в Париже» – фильм борьбы, бунтарский фильм, рассчитанный на то, чтобы шокировать буржуазного зрителя, разоблачить буржуазную мораль, показывать, что гнилость капиталистического общества и его аморальность проявляются, прежде всего, в гнилости и аморальности порожденного этим обществом человека. Но реальное содержание фильма, так сказать, «фактура» экранного действия не выдерживает такой идеологической и философской нагрузки. Всё сводится к показу сексуальной жизни героя и героини. Сексуальные сцены необыкновенно подробны, демонстрируют многообразие приемов, некоторые из них игривы, другие – просто отвратительны, и все очень натуралистичны. В фильме возникает некое упоение сексом, откровенность, которая свойственна порнографическим фильмам буржуазного «коммерческого кино»* [Караганов, 1976, с.51].

Понятно, что таким «идеологическим происка́м» надо было обязательно противопоставить что-то «прогрессивное». И здесь снова возникал переходящий (правда, с вариациями) из статью в статью анализ «правильных» зарубежных фильмов: «Дело Матеи» и «Люди против» Ф. Рози, «Сакко и Ванцетти» Дж. Монтальдо, «Кемада» Дж. Понтекорво, «Признание комиссара полиции прокурору республики» и «Следствие закончено – забудьте» Д. Дамиани, «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Э. Петри, «Тверико-Турин» Э. Скола, «Хотим полковников» М. Моничелли [Караганов, 1976, с.42-48].

Более того, даже в ранее изруганном некоторыми советскими кинокритиками фильме «Рабочий класс идет в рай», А.В. Караганов нашел позитивную значимость, отметив, что там есть *«драматическое напряжение, острота, есть образы и сюжетные мотивы, очень емкие по своему жизненному*

содержанию и социальному смыслу. В фильме много правды, жизнь итальянского рабочего показана в реальных сложностях, без прикрас» [Караганов, 1976, с.40].

А посему весьма логичной выглядела концовка статьи, провозглашавшая, что *«прогрессивное кино в Италии набирает силу – несмотря на притеснения со стороны властей, несмотря на попытки кинокапитала приспособить тематику, стилевые и языковые открытия прогрессивного кино к потребностям буржуазного рынка. И очень важной частью этого процесса становится современное развитие традиций неореализма» [Караганов, 1976, с.66].*

По схожей схеме была построена и статья А.В. Брагинского о политическом кино Франции. В ней опять был за «гошистские взгляды» был обруган Ж.-Л. Годар: *«Справедливости ради надо признать: творчество Годара – Горина и М. Кармитца отмечено резкой критикой буржуазного общества. Глубоко порочна зато предлагаемая ими тактика борьбы с буржуазией, критика Коммунистической партии, Всеобщей конфедерации труда, которые обвиняются ими в «ревизионизме», «экономизме» и пр. Политическая трескотня и жонглирование «марксистско-ленинской» фразой служат им прикрытием» [Брагинский, 1976, с.96].*

Утверждалось, что *«к числу такого рода спекуляций на политической проблеме относится и последняя работа Алена Рене – «Ставиский». Этот фильм свидетельствует о том, к чему ведет политическая незрелость режиссера, оказавшегося под влиянием сценариста (в данном случае Хорхе Семпруна), чьи троцкистские убеждения и весьма произвольный взгляд на личность Ставиского и его эпоху сказались самым пагубным образом на картине в целом» [Брагинский, 1976, с.107].*

Ну, и, разумеется, для контраста была выделена реалистичная прогрессивность фильмов «Самые нежные признания», «Преступление во имя порядка», «Покушение», «Элиза, или Настоящая жизнь», «Время жить», «Бомаск» [Брагинский, 1976, с.101, 111-112].

Примерно также подошел к своей тематике и Г.Д. Богемский писавший, что *«несмотря на то, что итальянский экран по-прежнему еще захлестывает лавина пошлого и пустого кинозрелища, составляющего добрые девяносто процентов итальянской кинопродукции, первые шаги кино рабочей темы в Италии и общий сдвиг влево в политической и культурной жизни страны вселяют надежду» [Богемский, 1976, с.151].*

Эти выводы подкреплялись благосклонным анализом фильмов «Сакко и Ванцетти» Дж. Монтальдо, «Метелло» М. Болоньини, «Тверико-Турин» Э. Скола, «Короткий отпуск» В. Де Сика, «Хлеб и шоколад» Ф. Брузати, «Метелло» М. Болоньини [Богемский, 1976, с.114, 133, 139-150]:

«Метелло» – широкое полотно народной жизни начала нашего века, носящее многие специфически итальянские черты. Фильм, как и роман, лиричен, проникнут духом своеобразного народничества – наивного и сентиментального. Необычна для фильма на «рабочую» тему сама его стилистика: фильм очень живописен, краски его нежны и мягки» [Богемский, 1976, с.133].

«Наиболее значительным из всех итальянских фильмов о рабочих представляется фильм режиссера Джулиано Монтальдо «Сакко и Ванцетти» (1971). Во-первых, это одно из немногих в мировом кинопроизведении из истории международного рабочего движения; во-вторых (и это главное), этот боевой и глубоко интернациональный по своему духу фильм впервые в итальянском кино показывает образ рабочего вожака, сознательного революционера. Героя с большой буквы – героя, в котором давно испытывало необходимость прогрессивное итальянское киноискусство» [Богемский, 1976, с.144].

Еще раз возвращаясь к анализу нашумевшего фильма С. Кубрика «Заводной апельсин», И.В. Беленький остался недовольным тем, как в этой ленте трактовалась тема насилия: *«Противопоставляя индивидуальное насилие Алекса (Алекса-палача) над отдельными людьми организованному, «научному» насилию общества и государства над Алексом (Алексом-жертвой), Кубрик даже не стремится к определению диалектической взаимосвязи индивидуального и общественного видов насилия, их социальных, культурных и идеологических причин, собственно и обуславливающих «перетекание» одного вида насилия в другой, их тесную взаимозависимость»* [Беленький, 1976, с.186].

Размышляя о «метаморфозах шведского кино», О.Е. Суркова тоже не стала давать восторженную оценку творчеству к тому времени уже признанного классика И. Бергмана: *«Потому-то лучшие его фильмы, как бы ни были они отягощены неверием в человека и тем гипериндивидуализмом ... , каким до него были поражены и Киркгор и Стриндберг, все же противостоят «массовой культуре». Конечно, это противостояние не продуктивно, поскольку, хотя и совсем на другом уровне, кинематограф Бергмана тоже подавляет в человеке желание увидеть нечто сколько-нибудь приближающееся к его реальным проблемам, нечто помогающее понять и преодолеть структуру потребительского общества, во власти которого все больше оказывается шведский кинематограф»* [Суркова, 1976, с.168].

Диссонансом по отношению ко всем статьям пятого выпуска сборника «Мифы и реальность» стал образцово-академический текст В.И. Михалковича «Что такое триллер?», где вдумчивый киновед, вопреки устоявшимся в советской кинокритике штампам утверждал, что *«если режиссер или писатель использует триллер не просто и не исключительно для встряски нервов или для продвижения в массы очередного буржуазного мифа, а для сознательного внушения общественно-значимой мысли, данный жанр может стать (и является в отдельных случаях) феноменом прогрессивным»* [Михалкович, 1976, с.214].

«Мифы и реальность»: выпуск 6 (1978, сдан в набор в марте 1978)

Таблица 8. Основные политические события 1976 – 1977 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

За прошедшие между выпусками пятого и шестого сборников «Мифы и реальность» каких-либо специальных Постановлений ЦК о кино и (кино)критике не выходило. На международной арене продолжился процесс «разрядки», что было подчеркнуто и на состоявшемся феврале-марте 1976 года XXV съезд КПСС.

1976	XXV съезд КПСС: 24 февраля - 5 марта. СССР и США заключили договор о запрещении подземных ядерных взрывов в мирных целях мощностью свыше 150 кт.: 28 мая.
1977	Открытие Белградской конференции по контролю за выполнением решений Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе: 4 октября.

Однако идеологическое противоборство, разумеется, никто не отменял. Поэтому, А. Камшалов и В. Нестеров, думается, вполне резонно, отметили,

что в западных «фильмах, посвященных европейским сражениям, замалчивается героическая борьба Советской Армии. Создается впечатление, что Европа была освобождена только американскими и английскими войсками» [Камшалов, Нестеров, 1978, с.7].

Любопытно, что обруганный в предыдущее десятилетие советским кинокритическим официозом Ф. Феллини неожиданно получил у А. Камшалова и В. Нестерова одобрителный отзыв: «Амаркорд» был включен в список, состоящих из таких «прогрессивно-демократических» фильмов, как «Сакко и Ванцетти», «Дело Маттеи», «Убийство Маттеоти» [Камшалов, Нестеров, 1978, с.16-17].

Зато Р.Н. Юренев, увы, не разглядел таланта и иронии Вуди Аллена, жестко (и, на мой взгляд, несправедливо) обвинив пародийную комедию «Любовь и смерть» во всех мыслимых и немыслимых грехах: «Было нестерпимо слышать патриотическую музыку Прокофьева к «Александру Невскому», наложенную на порнографические сцены. А в некоторых эпизодах ... не только антирусские, но и антисоветские нотки» [Юренев, 1978, с.35].

Досталось от Ростислава Николаевича и Клоду Лелушу. На сей раз – за фильм «Супружество», который показался критику насмешкой над участниками французского антинацистского движения сопротивления [Юренев, 1978, с.41].

Весьма критично по отношению к текущему западному кинематографическому процессу (на примере Италии) был настроен и Г.Д. Богемский. В частности, речь шла о неправильной политической ориентации Паоло и Витторио Тавиани: «Амбивалентность прошлых фильмов братьев Тавиани, по конкретным своим результатам левацких, и идейный тупик «Алонзанфан» восходят к нечеткости общих мировоззренческих позиций этих щедро одаренных режиссеров» [Богемский, 1978, с.88].

Но надо отдать должное киноведческому чутью Г.Д. Богемскому: он вовремя подметил «возникающую в итальянском кино опасность мистификации зрителя, когда ему под видом произведения политического кинематографа предлагают фильм, не только не помогающий разобраться в политических проблемах, но фальсифицирующий его и дезинформирующий» [Богемский, 1978, с.69].

Скорее, не киноведческую, а социологическую статью о Голливуде написал для сборника В. Шестаков. При этом он дал положительную оценку таким выдающимся фильмам, как «Три дня кондора» и «Какими мы были» С. Поллака, «Телесеть» С. Люмета, «Последний наряд» и «Шампунь» Х. Эшби, «День саранчи» Дж. Шлезингера, «Алиса здесь больше не живет» и «Таксист» М. Скорсезе, «Пустоши» Т. Малика, «Военно-полевой хирургический госпиталь», «Долгое прощание», «Воры – как мы», «Нэшвилл» Р. Олтмена, «Разговор» Ф. Копполы, [Шестаков, 1978, с.104, 110-111, 115-121]. В частности, В. Шестаков справедливо отметил, что «Таксист» – «грустный и трагический фильм, рассказывающий о насилии в Америке и о тех последствиях, которые оставила в судьбе и психологии американцев война во Вьетнаме» [Шестаков, 1978, с.116].

Понятное дело, что, несмотря ни на какую «разрядку», статья В. Шестакова не могла состоять из одного только позитива по отношению к американскому киноискусству. Поэтому в ней отмечалось, что «современное

голливудское кино пытается адаптировать и использовать, в основном в коммерческих целях, ряд идей, заимствованных из модных течений западной философии. Особенно сильное влияние на американский кинематограф оказывает фрейдизм, который служит ему почвой для внушения зрителю самого мрачного, пессимистического представления о мире и человеческой личности» [Шестаков, 1978, с.105], а «Новый Голливуд» – это не более чем распространенный термин, своего рода метафора, не отражающая реальной действительности, поскольку идейная сущность и социальная роль Голливуда остались прежними: независимо от происходящих в нем перемен Голливуд, как и прежде, является феноменом буржуазной культуры» [Шестаков, 1978, с.132].

Куда более жестко об американском кино написала свою статью В.С. Колодяжная (1911-2003), сконцентрировавшись на тематике оккультизма. Проанализировав «Ребенка Розмари» Р. Поланского и «Экзорсиста» У. Фридкина, она пришла к выводу, что «дьявола никогда не показывали на экране таким грозным и могущественным, как в современных фильмах. Нынешние тенденции – явление особого рода, отражающее растущий интерес к оккультизму и вывернутой наизнанку религии – сатанизму» [Колодяжная, 1978, с.172].

В полном соответствии духу «разрядки» Г.А. Капралов в своей статье отказался от присущих ему ранее оптимистичных пассажей о неизбежном скором крахе буржуазного строя и торжестве коммунистических идей. Зато подробный анализ фильма С. Спилберга «Челюсти» стал для Георгия Александровича поводом для весьма обоснованного вывода о том, что «можно с полным основанием еще раз утверждать, что сам фильм без целой системы дополнительных воздействий на западного зрителя ... не мог бы иметь такого ошеломительного ... тотального резонанса» [Капралов, 1978, с.51].

Остальные статьи сборника были посвящены творчеству выдающихся мастеров западного экрана – Д.М. Волонте (1933-1994) (об этом актере-коммунисте в очень положительном ключе написала Е.А. Викторова) и П.П. Пазолини (1922-1975).

О знаменитом режиссере, сценаристе и писателе П.П. Пазолини, убитом 1 ноября 1975 года, В.Е. Баскаков написал так: «Итальянский кинематограф потерял крупного художника, творчество которого противоречиво отражало и жгучее неприятие буржуазного образа жизни, буржуазного бытия, буржуазной морали, и поиски альтернативы этой буржуазности... Пазолини был аналитиком, обличителем и вместе с тем жертвой буржуазного сознания, с которым до конца порвать не мог, хотя искренне к этому стремился» [Баскаков, 1978, с.152].

«Мифы и реальность»: выпуск 7 (1981, сдан в набор в августе 1980)

Международные события 1979-1980, предшествовавшие появлению на свет седьмого выпуска сборника «Мифы и реальность» оказались бурными: после интервенции советских войск в Афганистане с «разрядкой», по сути, было покончено: конфронтация между СССР и Западом вернулась на рельсы пика «холодной» войны. А тут еще масла в огонь добавил антикоммунистический бунт польского движения «Солидарность»...

Таблица 9. Основные политические события 1978 – 1980 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1978	Государственный переворот в Афганистане, поддержанный СССР: 17 апреля.
1979	Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы»: 26 апреля. Заключение договора между СССР и США об ограничении стратегических наступательных вооружений: 18 июня. Второй государственный переворот в Афганистане, снова поддержанный СССР: 16 сентября. Ввод СССР войск в Афганистан, начало афганской войны – декабрь.
1980	В ответ на вторжение советских войск в Афганистан США приостановили ратификацию договора об ограничении стратегических наступательных вооружений, заявили о бойкоте Олимпийских игр в Москве и об эмбарго на поставки в СССР современных технологий и зерна: 4 января. Академик А.Д.Сахаров сослан в Горький. Указом Президиума Верховного Совета СССР он лишен звания трижды Героя Социалистического труда, а постановлением Совета Министров СССР – звания лауреата Сталинской (1953) и Ленинской (1956) премий: 22 января. Проведение Олимпийских игр в Москве: 19 июля - 3 августа. СССР возобновил глушение передач «Голоса Америки» и других западных радиостанций на русском языке на территории СССР: с 20-21 августа. Движение «Солидарность» в Польше набирало силу.

Но даже еще до начала нового этапа «холодной войны» — в апреле 1979 года – вышло Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», где, как и в аналогичных документах прежних лет, подчеркивалось, что *«империалистическая пропаганда ... непрерывно ведет яростное наступление на умы советских людей, стремится с помощью самых изощренных методов и современных технических средств отравить их сознание клеветой на советскую действительность, очернить социализм, приукрасить империализм, его грабительскую, бесчеловечную политику и практику. Извращенная информация и тенденциозное освещение фактов, умолчание, полуправда и просто беспардонная ложь — все пускается в ход. Поэтому одна из важнейших задач идейно-воспитательной и информационной работы — помогать советским людям распознавать всю фальшь этой клеветнической пропаганды, в ясной, конкретной и убедительной форме разоблачать ее коварные методы, нести людям земли правду о первой в мире стране победившего социализма. При этом всегда следует помнить, что ослабление внимания к освещению актуальных проблем, недостаточная оперативность, вопросы, оставленные без ответа, выгодны лишь нашему классовому противнику»* [Постановление..., 1979].

Так что статья К.Э. Разлогова «Новый консерватизм и киноискусство Запада» в этом контексте была закономерной реакцией на обострение «холодной войны»: *«В 70-е годы широкое распространение на Западе получила точка зрения, согласно которой на смену бурным социальным катаклизмам предшествующего десятилетия пришла эпоха «контрреформации», как будто бы знаменовавшая кардинальный отход от системы ценностей, предложенных «контркультурой». Эта идеологическая тенденция – так называемый «новый» консерватизм – явилась порождением идейно-политического кризиса капитализма. ... «Новый консерватизм» в*

какой-то мере подготовил почву для развертывания очередной антикоммунистической и антисоветской компании и возврата сил империализма к политике «холодной войны». ... Он явился результатом стремления буржуазных идеологов повернуть ход истории вспять, установить новые препятствия на пути социализма, национально-освободительного движения, борьбы трудящихся за свои права в странах капитала. Но позитивные процессы в международной жизни, борьба за мир, социальный прогресс и свободу народов продолжают определять поступательное движение истории» [Разлогов, 1981, с.41-42].

Переходя далее к анализу западных фильмов, Кирилл Эмильевич утверждал, что «проблема насилия, безусловно, одна из самых злободневных в буржуазном мире. В отличие от характерной для предшествующего периода тенденции к выявлению социальных корней правонарушений «новые» консерваторы рассматривают преступления как аномалии, результаты ущербности отдельных личностей либо человеческой природы вообще. Единственной причиной распространения преступлений объявляется поэтому попустительство и бездействие властей, необходимым методом борьбы с ними – любое насилие» [Разлогов, 1981, с.49-50]. В качестве примера использовался фильм М. Виннера «Жажда смерти» [Разлогов, 1981, с.55].

Правда, финал статьи был более оптимистичным и даже отчасти фрондерским: «Подставное лицо» М. Ритта, «Джулия» Ф. Циннемана, «Китайский синдром» Дж. Бриджеса, «как и целый ряд других картин, свидетельствует о постоянстве демократической традиции (выделено мной – А.Ф.) в киноискусстве США, успешно противостоящей «новой консервативной волне» [Разлогов, 1981, с.61].

В поисках положительных явлений в американском кино М.С. Шатерникова обращала внимание читателей, что «определенная часть негритянских кинематографистов избрала для себя путь правды и реализма, путь все более глубокого и точного изображения жизни, страданий и надежд своего народа» [Шатерникова, 1981, с.161].

А вот Г.А. Капралов сконцентрировался на негативных примерах западной кинопродукции, отмечая, что хотя в ряде фильмов («Сакко и Ванцетти», «Признание комиссара полиции прокурору республики», «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений», «Забриски поинт», «Кеймада», «Маленький большой человек», «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?», «Беспечный ездок» и др.) «были подвергнуты известной критике захватнические войны, колониальная экспансия и истребление аборигенов Америки, преследование профсоюзных активистов, расистская нетерпимость, антирабочая политика, ложь правосудия, иллюзия молодежного движения и подавление его методами полицейского террора» [Капралов, 1981, с.25], далее произошел откат от завоеванных позиций. «Казалось, можно было ожидать, что ближайшие годы дадут новый взлет и дальнейшее развитие такого боевого критического кинематографа. Однако закономерное крушение «гоиистских» иллюзий 68-го года... привело к распространению среди части интеллигенции упадочнических настроений, а в США даже к усилению консервативных или, как их называют, «новых» консервативных тенденций. Это сказалось и на кинематографе. Его политическая активность, хотя и продолжала еще некоторое время оставаться довольно высокой, вскоре пошла на убыль» [Капралов, 1981, с.25].

И ладно бы, если бы это была только боксерская драма «Рокки»: «создание подобной картины – весьма характерный пример того, сколь укоренилось в сознании и подсознании многих американцев упование на жар-птицу удачи, которая уж

если и не прилетит к тебе в реальной жизни, то хотя бы на мгновение осенит крылом с киноэкрана» [Капралов, 1981, с.22]. Но, что было, по мнению Георгия Александровича, гораздо хуже, в Голливуде стали появляться такие «злобно антисоветские» ленты, как «Охотник на оленей», чей «образный, эмоциональный строй ... выражает крайнюю неприязнь, мягко говоря, его создателей к вьетнамцам. Все они изображены так же, как когда-то в самых злобных расистских поделках Голливуда изображались негры» [Капралов, 1981, с.37]. Более того, «Охотник на оленей» «не только клеветает на героический народ Вьетнама, но и пытается возродить те самые иллюзии об исключительности США» [Капралов, 1981, с.40].

Как всегда, Г.А. Капралов не забыл покритиковать и мэтров европейского экрана. Про «Казанову» он писал, что *«несомненный критический заряд фильма не может скрыть того факта, что новое произведение Феллини несет на себе печать болезненной усталости, какой-то психологической надорванности художника, для которого зрелище порока, распада, гниения и отвратительно и в то же время обладает некой притягательной силой» [Капралов, 1981, с.9]. А о фильмах «Прощай, самец» М. Феррери и «Грузовик» М. Дюра высказался еще строже: «Хотя на экране герои Феррери имеют плоть и кровь, в то время как у Дюра – это фантомы, которым не дано зрителю увидеть и услышать, между ними, на наш взгляд, есть нечто общее – пустотность, выпотрошенность» [Капралов, 1981, с.19].*

Французскому кино в сборнике были посвящены сразу две статьи.

Ведущий советский специалист в области киноискусства Франции – А.В. Брагинский, начав свою статью с осуждения сексуальной кинореволюции и порноиндустрии [Брагинский, 1981, с.180-183], переходил к более подробному анализу (с осуждением за коммерческую направленность) фильмов К. Лелуша, К. Зиди, Ж. Дерре, Ж. Жакена, Ф. Лабро, А. Вернея, А. Корно [Брагинский, 1981, с.183-191].

К творчеству упомянутых выше режиссеров, разумеется, можно относиться по-разному. Однако некоторые оценки А.В. Брагинского с сегодняшней точки зрения выглядят явно неоправданными: *«Зиди является надежным оплотом коммерческого кинематографа «пищеварительного толка». ... «зидизм» как определенное явление представляет непосредственную угрозу комедийному кинематографу Франции, снижая его уровень, его авторитет» [Брагинский, 1981, с.186].*

Сохранил Александр Владимирович и свое строгое отношение к творчеству Ф. Трюффо и К. Шаброля:

- *«работы Трюффо последнего времени невольно отражают настроения французской художественной интеллигенции, точнее, той ее части, которая часто оглядывается назад и редко смотрит вперед» [Брагинский, 1981, с.193];*

- *«и хотя многим его работам последних лет присущи и формальный блеск и определенный критический запал, нападки Шаброля напоминают, скорее, брюзжание рассерженного папаша над шалостями своего отпрыска. ... Настроенный глубоко пессимистически, режиссер направляет усилия лишь на раскрытие темных сторон человеческой души» [Брагинский, 1981, с.193-194].*

В похожем ключе была написана и статья Н.П. Дьяченко, где «нелицеприятной» критике за неправильную политическую позицию подверглись фильмы «Китайцы в Париже» Ж. Янна, «Нада» К. Шаброля, «Лакомб Люсьен» Л. Маля, «Добрый и злые» К. Лелуша. К примеру, фильм «Добрый и злые» был в обвинен в смещении «в один ряд действий борцов

Сопrotивления и коллаборационистов, честных людей и предателей» [Дьяченко, 1981, с.69].

Финалы обеих статей были, тем не менее, оптимистичны.

Похвалив за острую социальность фильма А. Кайатта, И. Буассе, Б. Тавернье, Б. Поля [Брагинский, 1981, с.195-199], А.В. Брагинский был уверен, что *«диалектика социального развития неумолима. Будущее французского кино там, где в расчет принимаются интересы нации, народа, за теми кинематографистами, которые ставят свое искусство на службу народа»* [Брагинский, 1981, с.203].

Выводы Н.П. Дьяченко были чуть менее пафосными: *«К середине 70-х годов во французском кино наблюдаются явления коммерциализации, спекулятивного использования политической темы. В то же время подобным тенденциям отчетливо противостоит кинематограф, выражающий критическое отношение к капиталистической действительности, попытку разоблачения аппарата буржуазной власти»* [Дьяченко, 1981, с.68].

Ответственный за отражение итальянского экрана на страницах советской прессы Г.Д. Богемский на сей раз посвятил статью политическим кинодетективам. В позитивном контексте он проанализировал фильмы Д. Дамиани, Э. Петри, Ф. Рози, указывая при этом, что *«само понятие «политическое кино» следует рассматривать дифференцированно. С одной стороны, под ним подразумевают действительно прогрессивное направление в буржуазном кино сегодня; с другой – в форму политического фильма иногда бывают облечены и ленты, по своей тенденции прямо противоположные по целям, которые ставят перед собой передовые художники, стремящиеся сделать кино оружием в борьбе левых сил»* [Богемский, 1981, с.115].

Наименее идеологизирована и «рязрядочна» в сборнике статья Г.В. Красновой о кино ФРГ – это весьма доброжелательный анализ фильмов Р.В. Фассбиндера, Ф. Шлендорфа, В. Херцога и их коллег. Вывод статьи также мажорен: *«Молодежное кинодвижение в Западной Германии знавало черные дни, периоды разочарования, депрессии и упадка. Однако последние работы этих режиссеров дают основание надеяться, что «молодое кино» и впредь будет оставаться главным оплотом прогрессивного киноискусства Западной Германии»* [Краснова, 1981, с.114].

Развлекательная миссия (если конечно, это словосочетание уместно в киноведческом сборнике) в седьмом выпуске «Мифов и реальности» досталась статье Р.А. Соболева «Кино и комиксы». И вот тут горячие поклонники комиксной культуры наверняка не могли согласиться с резким выводом кинокритика о том, что *«какими бы потенциальными возможностями ни обладали комиксы, их массовая, подавляющая часть продукции рассчитана именно на человека с интеллектом если не грудного, то все же младенца»* [Соболев, 1981, с.178].

«Мифы и реальность»: выпуск 8 (1983, сдан в набор в сентябре 1982)

События 1981-1982 года, предшествовавшие публикации восьмого сборника «Мифы и реальность», в целом (несмотря на экономическое сотрудничество СССР с ФРГ и Францией, связанного с газовыми поставками) развивались на пике «холодной войны».

Таблица 10. Основные политические события 1981 – 1982 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1981	XXVI съезд КПСС: 23 февраля - 3 марта. Отмена США эмбарго на поставки зерновых в СССР: 24 апреля. Начало производства нейтронного оружия в США. Подписание контракта между СССР и ФРГ на поставку сибирского газа в Западную Германию: 20 ноября. Введение военного положения в Польше: 13 декабря. Заявление президента США Р.Рейгана по поводу недопустимости вмешательства СССР в дела Польши, объявление новых санкций против СССР: 29 декабря.
1982	Подписание контракта между СССР и Францией на поставку сибирского газа: 23 января. Британско-аргентинский вооруженный конфликт на Фолклендах: март-апрель. Постановление ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства»: 30 июля.

Так что совсем не удивительно, что последний год правления Л.И. Брежнева ознаменовался выходом Постановления ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства» (1982). В нем, в частности, говорилось, что *«на страницах журналов появляются историко-литературные и литературно-критические работы, авторы которых... обнаруживают мировоззренческую путаницу, неумение рассматривать общественные явления исторически, с четких классовых позиций»* [Постановление..., 1982].

Не думаю, что такая критика напрямую касалась авторов сборников «Мифы и реальность» (хотя отсутствие «четких классовых позиций» при желании можно было обнаружить, к примеру, в «вольных» статьях В.П. Демина и Ю.М. Ханютина). Но соответствующие выводы были сделаны: идеологически устаревшие «разрядочные» подходы были отброшены, о чем свидетельствует гневный пафос ключевой статьи сборника, написанной В.Е. Баскаковым: *«Дегуманизм буржуазной культуры и искусства, нападки на гуманизм, ведущиеся и справа и слева, - все это свидетельствует о настоятельной необходимости создания единого фронта марксистского реального гуманизма со всеми представителями гуманистических убеждений на Западе в целях критики и разоблачения антигуманистических тенденций капитализма, не способного решить глобальные проблемы современности и пытающегося поставить человечество на грань катастрофы»* [Баскаков, 1983, с. 36-37].

К такому течению «реального гуманизма» В.Е. Баскаков относил фильмы «Человек на коленях» Д. Дамиани, «Христос остановился в Эболи» и «Три брата» Ф. Розы, «Семь дней в январе» Х.А. Бардема [Баскаков, 1983, с. 12-19]. Более того, утверждал Владимир Евтихианович: *«Создание фильмов «Христос остановился в Эболи» и «Три брата» подтверждает могучую силу и перспективность искусства социального, исследующего проблемы народной жизни, искусства большой правды. Могучую силу реализма»* [Баскаков, 1983, с. 17].

В.Е. Баскакову вторил Г.А. Капралов, уверяя своих читателей, что *«не выходя за горизонты буржуазного сознания, невозможно увидеть дорогу в реальное будущее, за которое ведет борьбу передовое человечество»* [Капралов, 1983, с.64].

Далее, анализируя фильмы «Прыжок в пустоту» М. Беллоккио, «Терраса» Э. Скола, «Прошу убежища» М. Феррери, «Мой американский дядюшка» А. Рене, «Весь этот джаз» Б. Фосса, «Город женщин» Ф. Феллини [Капралов, 1983, с.40-63], Г.А. Капралов сожалел, что главные мотивы большинства из них – *«усталость, потерянности, разочарование, отчаяние»* [Капралов, 1983, с.38]. В «Городе женщин» *«подход Феллини ... традиционно буржуазный и опять-таки с заметным оттенком биологизма, который в данном случае выступает в форме сексуальных комплексов и фантасмагорий»* [Капралов, 1983, с.54]. А «Весь этот джаз» *«вызывает смешанное чувство. С одной стороны, режиссер заставляет восхититься неумной, яростной фантазией Гидеона, ощутить его как сильную, творчески мощную личность. А с другой – творческий акт низводится до простого физиологического отправления»* [Капралов, 1983, с.63].

Не жалела западных крупнейших мастеров западного экрана и Е.А. Викторова, утверждая, к примеру, что *«Феррери выступает не столько как критик пороков современной буржуазной цивилизации, сколько как человек, снимающий с себя ответственность за судьбы мира. Он не верит в возможность перемен, в возможность лучшего, более справедливого устройства общества»* [Викторова, 1983, с.167].

Та же кинокритическая по отношению к западному кинематографу мелодия звучала и в статье Е.Н. Карцевой, где заявлялось, что *«70-е годы характеризуются не только преемственностью антибуржуазных идеалов и ценностей годов 60-х, но и усилением консервативных настроений. ... И производители мифов, ощущая растущее недовольство, стремятся внушить людям мифологическое, не основанное на социальном анализе толкование происходящих событий. Растущая политизация общественного сознания ведет к политизации мифологии»* [Карцева, 1983, с.86]. В этом контексте она ругала американские фильмы «Рокки», «Телефон» и хвалила «Китайский синдром», «Три дня Кондора» и «Телесеть» [Карцева, 1983, с.90-101].

Отметив, что *«фактически возросшая роль женщин в буржуазном обществе находится в остром противоречии с различными формами дискриминации и гнета, которым подвергается сегодня на Западе женщина»* [Мельвиль, 1983, с.136], киновед Л.Г. Мельвиль высказала мнение, что *«феминизм на экране и в жизни современного Запада – явление очень и очень сложное, неоднозначное. ... Завтрашний день покажет, что станет с этим примечательным явлением западной политической и культурной жизни. Ясно одно: перспективы для него связаны с открытием социалистической альтернативы, с отказом от эксцессов феминистской идеологии и обращением к реалистическому пониманию проблем женщин. Знакомство с политическим и культурным опытом реального социализма может сыграть здесь решающую роль»* [Мельвиль, 1983, с.159]. С первой частью этого тезиса (о сложности и неоднозначности кинофеминизма), как говорится, не поспоришь, а вот с «социалистической альтернативой», как показало время, Людмила Геннадьевна (наверное, искренне) ошиблась...

Киноведческий борец за права рабочего класса Америки – М.С. Шатерникова на примере фильма «Норма Рэй» М. Ритта с удовольствием отмечала, что *«так вернулся на американский экран «забытый» герой – человек труда, коллективист, в борьбе отстаивающий для себя и других свои человеческие права. Так*

доказывает свою жизнеспособность прогрессивная традиция киноискусства США. ... Истинный смысл слову «гуманизм» возвращают те честные художники, кто в своем творчестве выражает устремления рабочего класса, кто принимает его сторону в борьбе. Такие художники были в американском кино всегда. Они будут приходить с каждым новым поколением» [Шатерникова, 1983, с.134].

В седьмом выпуске «Мифов и реальности» впервые появилась статья, целиком посвященная испанскому кино, где О.К. Рейзен вполне обоснованно хвалила высоко оценивала «Конец недели» и «Семь дней в январе» Бардема, «Национальное ружье» и «Фореги» Л. Берланги [Рейзен, 1983, с.186-192], хотя и отмечала, что кинематографу К. Сауры, например, «свойственна многоплановость, даже некоторая запутанность образов. Смешение фантазии, снов и реальности, бесконечные перебросы во времени и пространстве, повторы, ассоциативный монтаж – приемы, с помощью которых он воспроизводит поток сознания» [Рейзен, 1983, с.195].

А вот Р.П. Соболеву в этом сборнике выпала роль «диск-жокея». Правда, весьма своеобразная, так как вряд ли молодые читатели, с упоением танцевавшие диско по выходным (и не только), могли принять на веру слова о том, что «дискофильмы, конечно, не что-то особенное или что-то загадочное в современном западном кино. Они лишь часть, причем, далеко не главная, общего процесса дезориентации зрителя и подмены истины суррогатом. Но, будучи адресованы молодежи, они весьма опасны» [Соболев, 1983, с.244].

«Мифы и реальность»: выпуск 9 (1985, сдан в набор в мае 1984)

Мировые события, произошедшие между выпуском в свет восьмого и девятого сборников «Мифы и реальность» были бурными. Смерть Л.И. Брежнева несколько не повлияла на градус кипения «холодной войны». Более того, с приходом к власти Ю.В. Андропова (1914-1984) внимание к вопросам идеологической борьбы и контрпропаганды только усилилось. Смерть Ю.В. Андропова и столь же кратковременное правление К.У. Черненко (1911-1985) никаких особых изменений в положение дел не внесли.

Таблица 11. Основные политические события 1982 – 1984 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1982	Смерть Л.И.Брежнева: 10 ноября, приход к власти Ю.В.Андропова (1914-1984). Отмена США санкций, введенные против СССР в связи с событиями в Польше: 13 ноября.
1983	Франция высылала в СССР 47 советских дипломатов, обвиненных в шпионаже: 5 апреля. Постановление пленума ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии»: июнь. Визит в СССР канцлера ФРГ Г.Коля: 4-6 июля. Над территорией СССР сбит южнокорейский гражданский самолет: 1 сентября. Ю.В.Андропов выступил с заявлением, направленным против развертывания ракет «Першинг-2» в Европе и отменил мораторий на

	развертывание ядерных ракет средней дальности: 24 ноября.
1984	Открытие в Стокгольме конференции по разоружению в Европе: 17 января. Смерть Ю.В. Андропова, приход к власти К.У. Черненко: 9 февраля. Постановление ЦК КПСС и СМ СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии»: 19 апреля. Заявление о Бойкоте СССР Олимпийских игр в Лос-Анджелесе: 8 мая.

Выступая на пленуме ЦК КПСС, посвященном актуальным вопросам идеологической, массово-политической работы, Ю.В. Андропов подчеркнул, что *«идет борьба за умы и сердца миллиардов людей на планете. И будущее человечества зависит в немалой степени от исхода этой идеологической борьбы. Отсюда понятно, как исключительно важно уметь донести в доходчивой и убедительной форме правду о социалистическом обществе, о его преимуществах, о его мирной политике до широчайших народных масс во всем мире. Не менее важно умело разоблачать лживую, подрывную империалистическую пропаганду»* [Материалы..., 1983].

Уже само принятие в 1983 году специального Постановления пленума ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии» сигнализировало о том, что, по мнению, советского руководства, предыдущие постановления аналогичного характера были признаны неэффективными в условиях новой острой вспышки «холодной войны» между СССР и Западом.

Об этом же свидетельствует и Постановление ЦК КПСС и СМ СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» от 19 апреля 1984 [Постановление..., 1984].

В 1983-1984 годах советская пресса все чаще стала использовать слово «контрпропаганда», взяла его на вооружение и официозная кинокритика.

Знаменосец идеологической борьбы с буржуазным кинематографом В.Е. Баскаков ответил на политические призывы партии статьей «Экранная агрессия» [Баскаков, 1985, с.3-26]. Здесь он выразил возмущение тем, что на Западе *«ставится задача привить многомиллионным аудиториям кино и телевидения культу насилия, жестокости, изоциренной эротики. Стратегическая установка этого направления экранной агрессии – в стремлении внушить массовому сознанию безответственность за судьбы человечества или чувство апатии перед лицом акций империалистических кругов. Издатели, литераторы, деятели кино и телевидения, используя самые различные, часто маскировочные средства, навязывают читателям и зрителям культ силы, поэтизацию жестокости, извращенный аморализм. Воинствующий антигуманизм стал сердцевиной подавляющего большинства фильмов, создаваемых капиталистическими кинотелемонопольями США и ряда европейских стран»* [Баскаков, 1985, с.18].

Как всегда такого рода тезисы подкреплялись у Владимира Евтихиановича яркими примерами. На сей раз – из фильмов «Ночной портье» и «Шкура» Л. Кавани, «Николай и Александра» Ф. Шефнера, «Охотник на оленей» М. Чимино, «Огненный лис» К. Иствуда [Баскаков, 1985, с.20-24]. Особое раздражение у В.Е. Баскакова вызвал фильм С. Пекинпа «Штайнер – железный крест», «открыто прославляющий вермахт. В центре

сюжета – обаятельный, «гуманный» и бесстрашный гитлеровский унтер-офицер» [Баскаков, 1985, с.22].

Однако, вопреки всему предыдущему негативу, В.Е. Баскаков нашел в себе силы сделать радикально позитивный вывод: *«Антикоммунизм и антисоветизм на экране – это лихорадочная, истерическая и бесперспективная попытка затормозить неуклонный процесс развития революционных сил, противодействовать осознанию массами (в том числе интеллигенцией) бесперспективности капиталистической системы»* [Баскаков, 1985, с.23].

Примерно в том же духе была выдержана и статья Г.А. Капралова. Осудив – кого за пропаганду насилия, кого за антисоветчину – фильмы «Класс-1984» М. Лестера, «Истребление по-техасски с помощью механической пилы» Т. Хупера, «Конан-варвар» Дж. Милиуса, «Охотник на оленей» М. Чимино, «Огненный лис» К. Иствуда, «Супермен» Р. Доннера [Капралов, 1985, с.30-44], Георгий Александрович делал печальный вывод о том, что *«стремлением психологически и идеологически так воздействовать на массы, чтобы их можно было «двинуть на какое угодно безумие и преступление», и диктуется создание все новых и новых экранных подделок, в которых возводится в ранг высшей доблести самое дикое насилие и славится «добродетель по-американски»* [Капралов, 1985, с.44].

Поддержала этот контрпропагандистский рейд и Л.Г. Мельвиль, отметив, что *«буржуазные средства массовой информации, решив под явным нажимом администрации Рейгана отвлечь внимание западной общественности от реальных причин, порождающих разгул терроризма, развязали антисоветскую кампанию по поводу «причастности» Советского Союза к «международному терроризму». ... примером ... стал фильм канадского режиссера Чарльза Джаротта «Человек из Праги», повествующий о том, как группа кровожадных бандитов и наемных убийц, прошедших подготовку в Чехословакии, терроризируют мирных жителей Европы, убивая ни в чем не повинных людей»* [Мельвиль, 1985, с.70].

Не отстал от Г.А. Капралова и молодой в ту пору кинокритик А.С. Плахов, предупреждая читателей, что *«кино и телевидение могут ... идти на поводу у самых примитивных вкусов, культивировать реакционные идеи, аморализм, сеять вредные иллюзии и разрушать личность, как это чаще всего происходит в практике буржуазных средств массовых коммуникаций»* [Плахов, 1985, с.135].

Обращаясь к анализу кинематографа ФРГ, Г.В. Краснова высказала нечто похожее на рекомендации «прогрессивным немецким кинематографистам»: *«борьба против экспансии Голливуда должна вестись с позиций гуманизма, острой социальной критики. В противном случае она теряет свой высокий идейно-художественный смысл, и место американской кинокоммерции занимает еще более конформистская, более убогая продукция западногерманской индустрии культуры»* [Краснова, 1985, с.180].

Грустной по тону получилась статья об итальянском кино у Г.Д. Богемского. Анализ «кино красных фонарей», «ужасов по-итальянски» [Богемский, 1985, с.94-98] и комедий давал понять, что Георгию Дмитриевичу тогдашняя ситуация на экранах Италии явно перестала нравиться (в отличие от эпохи неореализма или расцвета «политического кинематографа»). Приведу только один гневный пассаж из этой статьи: *«Калигула» – типичный продукт «наднационального» коммерческого кино, «массовой*

культуры» в обществе потребления. В фильме неразрывно слились неслыханная жестокость и разнузданный секс» [Богемский, 1985, с.92].

Однако, как отмечал кинокритик, «впечатление, что спад, застой, кризис в итальянском кино в целом носят всеобщий характер, был бы неверен. ... Пусть немногие, но яркие и смелые произведения убедительно свидетельствуют, что как коммерциализация итальянского кино, так и настроения отчаяния или эскапизма охватили далеко не всех» [Богемский, 1985, с.111].

Статьи Е.Н. Карцевой [Карцева, 1985, с.46-66] и К.Э. Разлогова [Разлогов, 1985, с.181-202] были написаны в более нейтрально-академическом ключе. Е.Н. Карцева, к примеру, довольно положительно оценила «Кабаре» Б. Фосса, «Джулию» Ф. Циннемана, «Параллакс» А. Пакулы, и «Принцип домино» С. Кереймера [Карцева, 1985, с.50-65].

Статья А.В. Брагинского о тогдашнем кино Франции была тоже довольно сдержанной по тону. Проанализировав фильмы Б. Блие, А. Тешине, К. Миллера и других режиссеров [Брагинский, 1985, с.137-156], Александр Владимирович пришел к выводу, что «общий кризис – идейный, экономический, - захватывающий Запад, находит свое отражение и в текущем кинопроизводстве все ведущих капиталистических стран мира. Найдут ли французские кинематографисты в этих условиях силы повернуть колеса, изменить ход событий, вспомнить славные традиции – покажет время...» [Брагинский, 1985, с.160]. Что ж, время, действительно показало, и уже в 1990-х годах А.В. Брагинский опубликовал целую серию замечательных книг о мастерах кино Франции, где уже и в помине не было «идеологически выдержанных» строк...

А вот Т.С. Царапкина – совсем в духе недавней «разрядки» дала весьма положительную оценку развитию кинематографа в Канаде, так как «в отличие от придуманного мира на канадском экране появилась живая жизнь, порой полная драматизма, отчаяния, населенная людьми, как правило, несчастными, которые редко одолевают угнетающие их обстоятельства, но находят в себе силы бросить вызов судьбе» [Царапкина, 1985, с.229].

«Мифы и реальность»: выпуск 10 (1988, сдан в набор в ноябре 1987)

Десятый выпуск сборника «Мифы и реальность» был сдан в набор и вышел из печати в условиях весьма существенно изменившейся мировой и внутрисоюзной ситуации. Приход к власти М.С. Горбачева в 1985 году и объявленная им вскоре политика «перестройки и гласности», последовавшее за этим резкое потепление отношений между СССР и Западом, привели к значительному пересмотру сложившейся за десятилетия «идеологической борьбы».

Таблица 12. Основные политические события 1984 – 1987 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1984	Визит в СССР президента Франции Ф.Миттерана: 21-23 июня. СССР высказал протест против американской военной программы «Звездных войн»: 29 июня. Визит члена политбюро М.С. Горбачева в Великобританию, его встреча с
-------------	---

	Премьер-министром М.Тэчер: 15-21 декабря.
1985	Смерть К.У.Черненко, приход к власти М.С.Горбачева: март. Возобновление переговоров об ограничении вооружений в Женеве: 12 марта. Встреча М.С. Горбачева и Р. Рейгана в Женеве: 19-21 ноября.
1986	XXVII съезд КПСС: 25 февраля – 6 марта. Авария на Чернобыльской атомной станции: апрель-май. Председателем Союза кинематографистов СССР избран один из ведущих режиссеров Э.Г. Климов – май. Постановление ЦК КПСС. «О недостатках в практике приобретения и проката зарубежных кинофильмов»: 4 июня. Трехкратное падение мировых цен на нефть (с 29 до 10 долларов за баррель), резко усилившее экономический кризис в СССР: июнь. Объявление Н.С.Горбачевым начала «перестройки» в СССР: июнь. Визит в СССР президента Франции Ф.Миттерана: 7-10 июля. Встреча М.С. Горбачева и Р. Рейгана в Рейкьявике: 11-12 октября. Открытие Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе в Вене: 4 ноября. Возвращение академика А.Д. Сахарова из ссылки в Москву: декабрь.
1987	Визит М. Тэчер в СССР: 28 марта-1 апреля. Отмена СССР глушения большинства западных радиостанций на своей территории: 23 мая. Немецкий пилот-любитель М. Руст совершил нелегальный перелет из Гамбурга (через Хельсинки) в Москву (с приземлением практически на Красной площади): 27 мая. Низкие мировые цены на нефть, способствующие дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.

И хотя по сложившейся инерции в июне 1986 года еще вышло выдержанное в прежнем идеологическом духе Постановление ЦК КПСС. «О недостатках в практике приобретения и проката зарубежных кинофильмов», процесс, как говорится, пошел: в мае 1986 года, вопреки желанию старой «идеологической гвардии», Председателем Союза кинематографистов СССР избран один из ведущих режиссеров – Э.Г. Климов, а с 23 мая 1987 года в СССР прекратили глушение большинства западных радиостанций.

Однако анализ содержания десятого выпуска сборника «Мифы и реальность» (1988) показывает, что советская кинокритика не сумела оперативно отреагировать на произошедшие в мире и в СССР радикальные перемены.

Вот только некоторые заключительные выводы статей ведущих советских киноведов в десятом выпуске сборника, отметивших:

- *«иллюзорность попыток восстановить справедливость в рамках антагонистического общества усилиями правдоискателей-одиночек, не открывающих перед зрителями действительно революционной перспективы свержения эксплуататорского строя – исторической миссии пролетариата»* [Разлогов, 1988, с.93];

- *«различные ипостаси буржуазного интеллектуального сознания, пребывающего в состоянии глубокого внутреннего кризиса. Пути выхода из него лежат вне этого сознания: они в активном участии в реальных социальных процессах на стороне сил демократического прогресса»* [Мельвиль, 1988, с.38].

Скажу больше, статьи Л.Х. Маматовой «Парад звезд» в Венеции [Маматова, 1988, с.94-121] и Н.В. Савицкого «Фильмы в потоке времени (из программы «ФЕСТ-83»)» [Савицкий, 1988, с.122-142] представляют собой вполне традиционные для советского киноведения 1970-х – 1980-х обзоры зарубежных фестивалей 1983 года. Но одно то, что в сборник, вышедший из печати в 1988 году, были включены статьи, написанные в 1983, говорило не только о нерасторопности издательства «Искусство», но и о явной инертности официозного кинокритического ракурса.

Так что не стоит удивляться тому, что остальные статьи десятого сборника по своему идеологическому пафосу не так уж сильно отличались от статей сборника девятого.

В.Е. Баскаков привычно ругал «антисоветчину» в голливудских фильмах «Огненный лис» К. Иствуда, «Красный рассвет», «Парк Горького» и др. [Баскаков, 1988, с.7-9] и был весьма недоволен тем, что у Л. Кавани в «Берлинском деле» *«патология, сексуальный эпатаж и политика, даже приметы антифашистской темы, соединены в сложный узел»* [Баскаков, 1988, с.16].

Г.Д. Богемский снова сожалел, что в Италии *«властно заявившее о себе на пороге 70-х годов прогрессивное направление «политического кино» не выдержало испытаний, пало под ударами кризиса»* [Богемский, 1988, с.61], а фильм Л. Кавани «Шкура», *«который мог прозвучать осуждением войны, превратился в череду страшных аттракционов; показ ужасов войны стал самоцелью»* [Богемский, 1988, с.67].

В статье Н.П. Дьяченко читателям еще раз напоминалось, что *«пресловутый коммерческий бум французского кино и его нынешняя ориентация на традиционные формы кинозрелища наносят удар по прогрессивному, социально-критическому направлению киноискусства. Самой же активно действующей силой национальной киноиндустрии остается развлекательный, псевдореалистический кинематограф, который для привлечения зрителей пытается использовать в своих сюжетах и злободневные явления общественно-политической жизни»* [Дьяченко, 1988, с.145].

Анализируя фильмы «Луна», «XX век», «Конформист» Б. Бертолуччи и «Гибель богов» Л. Висконти, [Плахов, 1988, с.162-168], А.С. Плахов меланхолично констатировал, что *«к фрейдизму в тех или иных его модификациях, поначалу нашедшему своего апологета в кинематографическом сюрреализме, в послевоенные годы приходят, порой неожиданно, художники в целом реалистического склада, но тяготеющие к натуралистическим крайностям»* [Плахов, 1988, с.168].

Обращаясь к сюжету фильма А. Вернея «Тысяча миллиардов долларов», К.Э. Разлогов вполне в духе «застойных времен» утверждал, что *«в этом и других подобных фильмах нет ни слова о классовых силах, действительно противостоящих буржуазии, и о журналистах, освещающих актуальные события с точки зрения условий жизни и борьбы пролетариата»* [Разлогов, 1988, с.85].

А вот еще одна фраза Кирилла Эмильевича, если, конечно, для пущей обобщенности и универсальности убрать из нее слова «империализм» и «буржуазных», на мой взгляд, по-прежнему очень актуальна: *«Спору нет, независимость средств информации при империализме иллюзорна и относительна, и об этом тоже свидетельствуют киноэкраны. ... Магическая иррациональная вера в «свободу слова», ежедневно и ежечасно опровергаемая практикой буржуазных средств информации, находит особо весомую опору в одностороннем истолковании событий»* [Разлогов, 1988, с.82].

Вот только статья Е.Н. Карцевой об американском кино выглядела вполне «перестроечно». В ней отмечалось, что картина С. Люмета «Серпико» «потребовала от своих создателей огромного гражданского мужества. К чести следует отметить: в этом сугубо реалистическом повествовании они не позволили себе ни разнообразить действие драками или погонями, свойственными обычно полицейским лентам, ни удариться в напрашивающийся мелодраматизм» [Карцева, 1988, с.46]. А «Французский связной» У. Фридкина оценивался как «полудокументальная история, рассказанная режиссером с большой долей юмора, динамики и искусства», хотя она и «мастерски обходила или вуалировала основные изъяны работы американской полиции» [Карцева, 1988, с.53].

«Мифы и реальность»: выпуск 11 (1989, сдан в набор в декабре 1988)

Одиннадцатый сборник «Мифы и реальность», вышедший из печати в 1989 году, увы, оказался последним. Перестройка в это время достигла своего пика, отношения СССР и Запада продолжали улучшаться, а низкие мировые цены на нефть по-прежнему гасили советскую экономику, что неизбежно привело падению уровня жизни населения и к стремлению наиболее активной его части к разрешенной теперь эмиграции на Запад...

Таблица 13. Основные политические события 1987 – 1988 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1987	Визит М.С.Горбачева в Вашингтон. Подписание договора о ликвидации ядерных ракет средней дальности: 1-10 декабря. М.С.Горбачев объявлен на Западе Человеком года. Низкие мировые цены на нефть, способствующие дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.
1988	Начало вывода советских войск из Афганистана: 15 мая. Встреча М.С. Горбачева и Р. Рейгана в Москве: 29 мая – 2 июня. Визит в СССР канцлера ФРГ Г. Коля: 24-27 октября. Визит в СССР президента Франции Ф. Миттерана: 25-26 ноября. Отмена СССР глушения радиостанции «Свободная Европа» на своей территории: 30 ноября. Визит М.С. Горбачева в Нью-Йорк (ООН). Его заявление о сокращении советских вооруженных сил и начале вывода советских войск из Восточной Европы: 6-8 декабря. Низкие мировые цены на нефть, способствующие дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения и к стремлению наиболее активной его части к разрешенной теперь эмиграции на Запад.

И собственно только теперь, в год подготовки к печати сборника (а его компоновка и редактирование были завершены в декабре 1988 года) элита советской кинокритики решила присоединиться к перестроечным веяниям. Так Г.А. Капралов, справедливо отругав не отличающиеся художественным качеством и глубиной мысли американские боевики «Рэмбо-2», «Огненный лис», «Красный рассвет», «Вторжение в США» и др. [Капралов, 1989, с.4-14], признался, что «уже после того, как была написана эта статья, из Советской страны

прозвучал смелый голос, провозгласивший новое мышление. И как ни сложно идет развитие современной социально-политической ситуации, в мире происходят обнадеживающие, порой почти фантастические перемены. Чувство новой реальности обретают не только президенты, но и целые народы. Как и все демократические силы, кинематографисты США и других капиталистических стран разрушают «карму» ложных образов, побуждают людей к активным действиям в защиту прав человека на мирное будущее, за сохранение мира на уникальной планете по имени Земля» [Капралов, 1989, с.27].

Сохранение мира в ситуации «нового мышления» стало ключевой темой статьи Л.Г. Мельвиль, отметившей, что *«образ страшного, «немыслимого», грозящего человечеству, по-разному предстает на современных экранах. Но все же чаще здесь звучат искренняя тревога за судьбы мира, надежда, которая будет жива до тех пор, пока будет жив сам человек»* [Мельвиль, 1989, с.46].

Добротный киноведческий анализ без идеологических пережимов содержался в статьях «Образ Сицилии в современном итальянском кино» Л.А. Аловой [Алова, 1989, с. 110-129], «Диапазон возможностей» Е.С. Громова [Громов, 1989, с.130-147], «Франсуа Трюффо: история кино как автобиография» Н.И. Нусиновой [Нусинова, 1989, с. 263-282].

С весьма корректной статьей о кинематографе США выступила Е.Н. Карцева, резонно напоминая, что *«американское киноискусство многолико ... На протяжении всей истории его развития появлялись и продолжают появляться ... значительные критические произведения, использующие голливудскую тематику для серьезных размышлений»* [Карцева, 1989, с.65].

В похожем ключе писала о женской теме в американском кино Г.В. Краснова, утверждая, что *«в том, что в середине 80-х годов в американском кино утвердились образы женщин, исполненных решимости защитить не только свое достоинство, но и общественные идеалы, проявился позитивный итог влияния женского движения на кинематограф. И не случайно, что фильмы, показывающие разнообразные аспекты существования женщин, стали сегодня главным оплотом гуманизма в американском кино. Самим фактом своего существования они бросают вызов кинематографу насилия и жестокости, утверждают идеи добра и справедливости»* [Краснова, 1989, с.86].

Ушел от разоблачающего пафоса и Г.Д. Богемский, отмечая, что *«творческое обращение к классике, к большой литературе, ее национальным традициям придает итальянскому кино новые силы, раскрывает еще не использованные возможности»* [Богемский, 1989, с.262].

Обошелся без педалирования идеологии и А.В. Брагинский, верно подметивший, что во французском кино *«с одной стороны есть кинематограф развлекательный. С другой – кинематограф мысли и сердца, который встречает большие трудности, в частности, из-за развращения молодого зрителя американской продукцией отнюдь не лучшего качества»* [Брагинский, 1989, с.108].

При этом Н.В. Савицкий, на мой взгляд, абсолютно верно напомнил читателям сборника, что *«коммерческий кинематограф» – это в общем случае не синоним кинопродукции низшего сорта, и эпитет «развлекательная» – далеко не исчерпывающая характеристика картины, а расхожие дефиниции типа «развлекательная коммерческая лента» несут в себе, по существу, нулевую информацию»* [Савицкий, 1989, с.148-149].

А.С. Плахов выступил в сборнике с глубоким анализом творчества Лукино Висконти, отмечая, что *«мифологическое начало, нараставшее в творчестве*

Висконти ... и порой вступающее в весьма конфликтные отношения с реалистической направленностью его искусства, достигает апогея в «Гибели богов», причем в этом фильме взаимодействие истории и мифа оказывается наиболее продуктивным. В дальнейшем мифологизм продолжает функционировать в структуре лент Висконти, определяя некоторые их формальные особенности. Однако и характер жизненного материала, и способ его трактовки поздним Висконти позволяют говорить прежде всего о глубоком и все укрепляющем чувстве истории» [Плахов, 1989, с.213].

Вопреки прежним упрекам в адрес Федерико Феллини, не раз и не два печатавшимся с «Мифах и реальности», Е.А. Викторова писала, что *«сегодня так важно и для нас и для Феллини, что этот художник по-прежнему верен себе – верен гуманистическому пафосу своего творчества, его преобразующей силе, способной многое изменить в нашем сложном как никогда мире» [Викторова, 1989, с.233].*

А новый для сборника «Мифы и реальность» автор – М.Б. Ямпольский – в своих размышлениях о феномене видео прозорливо обратил внимание на то, что *«главным свойством нового средства массовой информации можно считать нестабильность, несформированность структур, тенденцию к постоянному изменению и обновлению. Для художников, озабоченных судьбами мира, было бы непростительной ошибкой стоять в стороне, высокомерно игнорируя происходящие в этой сфере сложные процессы. Остановить развитие видео невозможно. Вот почему следует активно участвовать в разворачивающейся борьбе за его судьбу» [Ямпольский, 1989, с.187].*

Итоговый, одиннадцатый выпуск сборника показал, наконец, что советское киноведение конца 1980-х было готово к лишенному идеологической ангажированности анализу зарубежного кинематографа. Эта линия была продолжена уже в постсоветские годы, но уже не в «Мифах и реальности», а на страницах журналов «Киноведческие записки», «Искусство кино», в киноэнциклопедиях, посвященных западному экрану, во многочисленных монографиях, авторами которых стали как некоторые авторы «Мифов...» (А.В. Брагинский, Е.Н. Карцева, А.С. Плахов, К.Э. Разлогов), так и другие известные российские киноведы и кинокритики.

Литература

Алова Л.А. Образ Сицилии в современном итальянском кино // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 110-129.

Баскаков В.Е. Америка кинематографическая // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 67-91.

Баскаков В.Е. Битва идей // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 3-31.

Баскаков В.Е. Вчера и сегодня // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. с.3-22.

Баскаков В.Е. Кризис буржуазной идеологии и судьбы киноискусства // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. с. 75-106.

Баскаков В.Е. Московский международный... // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 3-37.

Баскаков В.Е. Обличитель и жертва // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 152-168.

Баскаков В.Е. Сложный мир и его толкователи // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 5-36.

- Баскаков В.Е. Судьбы неореализма // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 100-118.
- Баскаков В.Е. Экранная агрессия // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.3-26.
- Беленький И.В. Насилие и ответственность // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 169-186.
- Богемский Г.Д. Итальянский политический детектив // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 115-139.
- Богемский Г.Д. Итальянское кино: свет и тени // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 71-91.
- Богемский Г.Д. Кинематограф «общества потребления» (размышления об итальянском коммерческом фильме) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 107-137.
- Богемский Г.Д. Кинозрелище берет реванш (коммерческое кино Италии) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.87-111.
- Богемский Г.Д. Мир Пиранделло в зеркале экрана // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 234-262.
- Богемский Г.Д. Политический фильм в Италии // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 252-270.
- Богемский Г.Д. Политическое кино: угроза мистификации // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 66-89.
- Богемский Г.Д. Рабочий класс выходит на экран // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 114-151.
- Богемский Г.Д. Самая волнующая тема (итальянские фильмы о войне) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С.59-79.
- Брагинский А.В. Вчера и сегодня «новой волны» // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 125-138.
- Брагинский А.В. Два потока в одной «системе». Заметки о современном французском кино // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 87-109.
- Брагинский А.В. Две точки отсчета // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 179-203.
- Брагинский А.В. Смена караула: новые имена, старые проблемы (французское кино 70-х годов) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.136-160.
- Брагинский А.В. Французский политический кинематограф // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 92-113.
- Вейцман Е.М. Миф о человеке // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 74-103.
- Викторова Е.А. Воспоминания о будущем! // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 214-233.
- Викторова Е.А. Феномен Волонте // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 133-151.
- Викторова Е.А. Человек и цивилизация: два взгляда на реальность // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 160-182.

- Галанов Б.Е. Когда умирают боги (заметки с кинофестиваля Канн-71) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 202-215.
- Галанов Б.Е. Что видит «киноглаз»? // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 151-158.
- Голованов В. Голливуд: экономика и политика // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 5-33.
- Громов Е.С. Диапазон возможностей // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 130-147.
- Громов Е.С. На исходе шестидесятых // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. с. 36-74.
- Дмитриев В.Д., Михалкович В.И. Рождение мифа // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 234-249.
- Дьяченко Н.П. В призме полицейского фильма // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С.143-161.
- Дьяченко Н.П. Перед выбором (политические тенденции в современном кинематографе Франции) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 62-80.
- Жанкола Ж.-П. Кино Франции. Пятая республика (1958-1978). М.: Радуга, 1984. 406 с.
- Камшалов А.И., Нестеров В.С. Киноискусство мира против фашизма // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 3-22.
- Капралов Г.А. Кинодемоны насилия и добродетель по-американски // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.27-45.
- Капралов Г.А. Мистификация на широком экране // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 37-70.
- Капралов Г.А. По спирали, ведущей вниз // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 38-64.
- Капралов Г.А. «Потеря» и обретение реальности // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 3-27.
- Капралов Г.А. Разрушение мифов, утверждение истины // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 173-201.
- Капралов Г.А. Социальный фильм с вариациями // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 3-32.
- Капралов Г.А. Тупики отчаяния, лабиринты иллюзий и дороги надежды // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 3- 40.
- Капралов Г.А. «Челюсти»: миф, политика, бизнес // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 47-65.
- Капралов Г.А. Экран, политика и «Заводной апельсин» // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 175-206.
- Караганов А.В. Коммерция, политика, искусство // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. с. 3-35.
- Караганов А.В. Между правдой и ложью // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 32-73.
- Караганов А.В. У итальянских кинематографистов // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 33-66.
- Карцева Е.Н. Голливуд о Голливуде // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 47-65.
- Карцева Е.Н. Кино в системе «массовой культуры» // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 71-99.

- Карцева Е.Н. Люди в синем // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С.39-58.
- Карцева Е.Н. От наци до ультра // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.46-66.
- Карцева Е.Н. Под знаком политизации // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 84-102.
- Колодяжная В.С. Оккультизм, фидеизм и современное кино США // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 169-191.
- Краснова Г.В. Бросая вызов... Женская тема в американском кино 70-80-х годов // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 66-86.
- Краснова Г.В. Поиски альтернативы: кино ФРГ против экспансии Голливуда // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.161-180.
- Краснова Г.В. Социальная проблематика в фильмах «молодого кино» ФРГ // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 81-114.
- Макаров Г. Взлеты и падения мюзикла // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 250-267.
- Маматова Л.Х. «Парад звезд» в Венеции // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С.94-121.
- Маркулан Я.К. Любовь, жизнь, смерть по Лелюшу // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 216-233.
- Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС. 14—15 июня 1983 г. М., 1983. С. 7.
- Меламед Л. // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 325-342.
- Мельвиль Л.Г. «Скромное обаяние» интеллектуала // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. с.23-38.
- Мельвиль Л.Г. Терроризм на экранах Запада // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.67-86.
- Мельвиль Л.Г. Феминизм на экране // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 135-159.
- Мельвиль Л.Г. Фильмы о «немыслимом» // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 28-46.
- Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. 228 с.
- Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. 264 с.
- Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. 342 с.
- Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. 272 с.
- Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. 232 с.
- Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. 238 с.
- Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. 247 с.
- Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. 287 с.

- Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. 287 с.
- Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. 240 с.
- Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. 288 с.
- Михалкович В.И. Что такое триллер? // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 187-214.
- Неделин В.А. Исповедь художника в страшном мире // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 205-226.
- Нусинова Н.И. Франсуа Трюффо: история кино как автобиография // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 263-282.
- Парасаданов Н.Я. Кино и буржуазная эстетика // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 104-124.
- Плахов А.С. В сторону мифа и вглубь истории // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 188-213.
- Плахов А.С. Осторожно: телевидение! // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.112-135.
- Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». 21 января 1972 г. // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. М.: Политиздат, 1986. Т. 12. С. 170-173.
- Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве». 14 августа 1967 г. // КПСС в резолюциях. 1986. Т. 11. С. 237-251.
- Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». 2 августа 1972 г. // КПСС в резолюциях. М., 1986. Т. 12. С. 263-268.
- Постановление ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровнем публикуемых материалов и репертуара» 7 января 1969 г. М., 1969.
- Разлогов К.Э. Аутсайдер или демиург? (Образ журналиста в современном западном кино) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С.80-93.
- Разлогов К.Э. «Новый» консерватизм и киноискусство Запада // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 41-61.
- Разлогов К.Э. Церковь и кино на Западе: конфликты и взаимодействия // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.181-202.
- Рейзен О.К. Свет в конце тоннеля (о некоторых тенденциях современного испанского кино) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 183-203.
- Савицкий Н.В. «Все жанры... кроме скучного». К проблеме «коммерческого кинематографа» // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 148-168.
- Савицкий Н.В. Фильмы в потоке времени (из программы «ФЕСТ-83») // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С.122-142.
- Соболев Р.П. В стиле «диско» (заметки о кино категории «Б») // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 226-244.

- Соболев Р.П. Два лица «киноправды» // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 139-150.
- Соболев Р.П. Кино и комиксы // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 162-178.
- Соболев Р.П. Метаморфозы «системы звезд» // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 34-70.
- Суркова О.Е. Метаморфозы шведского кино. Бергман и Видберг // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 152-168.
- Тенейшвили О.В. Будни французского коммерческого кино // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 138-172.
- Турицын В.Н. Современная Англия в фильмах Тони Ричардсона // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 175-198.
- Ханютин Ю.М. За фасадом «всеобщего благооостояния» (заметки о молодом шведском кино) // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 124-149.
- Царапкина Т.С. Кино Канады: первые шаги // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.223-240.
- Цыркун Н.А. «Новые правые» в Голливуде // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С.182-200.
- Черток С.М. «Рабочее кино» Франции // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 144-155.
- Шатерникова М.С. Возвращение забытого героя // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 103-134.
- Шестаков В. «Новый Голливуд»: тактика и стратегия // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 90-132.
- Шатерникова М.С. «Черные тени на серебряном экране» // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 140-161.
- Юрнев Р.Н. О прошлом, настоящем и будущем // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 23-46.
- Ямпольский М.Б. Видео: коммерция, эстетика и идеология // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 169-187.
- Янушевская И.Н., Демин В.П. Формула авантюры // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 199-228.
- Fedorov, A. "The Little School Orchestra": a Sample of the Hermeneutic Analysis of Media Texts in Student Audience // European Researcher. 2012, Vol.(32). № 10-2, p. 1804-1810.