



Проблемы медиакультуры

Советский кинематограф в зеркале журнала «Искусство кино» (на примере номеров юбилейного 1967 года)

*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. 1967 был особым юбилейным годом для СССР – исполнялось 50 лет существования советской власти. К этому юбилею готовились заранее, его отмечали звучно и торжественно. Понятно, что советская пресса была идеологически обязана сделать всё, чтобы представить этот полувековой путь государства поступательной чередой побед и знаковых свершений, включая, разумеется, и в области «самого важного из искусств» – кино. И здесь особая роль отводилась журналу «Искусство кино», наиболее влиятельному изданию в среде кинематографистов-профессионалов и зрительской элиты. Как хорошо известно, завершающий удар по «оттепельным» тенденциям был нанесен советским руководством в ответ на события «пражской весны» — в 1968 году. Но в 1967 году журнал всё ещё возглавляла Л.П. Погожева, редакторство которой (1956-1969) практически пришлось как на пик «оттепели», так и на ее закат.

Материалом для данного исследования стали 12 номеров журнала «Искусство кино» 1967 года. При этом в статье анализируется только то, как кинокритика журнала «Искусство кино» в этом юбилейном году отражала на его страницах советское игровое кино (хотя, естественно, журнал писал и о кинематографе документальном, научно-популярном, анимационном, зарубежном, публиковал статьи видных режиссеров, сценаристов, операторов, актеров, полные тексты литературных сценариев, фильмографии). В статье использован метод герменевтического анализа текстов.

Ключевые слова: кинокритика, СССР, советский, фильм, социокультурный контекст, политика, кинематограф, журнал, Искусство кино.

Введение

1967 был особым юбилейным годом для СССР – исполнялось 50 лет существования советской власти. К этому юбилею готовились заранее, его отмечали звучно и торжественно. Понятно, что советская пресса была идеологически обязана сделать всё, чтобы представить этот полувековой путь государства поступательной чередой побед и знаковых свершений, включая, разумеется, и в области «самого важного из искусств» – кино. Особая роль отводилась здесь журналу «Искусство кино», наиболее влиятельному изданию в среде кинематографистов-профессионалов и зрительской элиты.

В 1967 году журнал «Искусство кино» ежемесячно выходил весьма внушительным по нынешним временам тиражом (от 30 до 35 тысяч экземпляров). В каждом номере публиковалось от 6 до 14 статей об отечественном кино, написанных кинокритиками. Плюс материалы, авторами коих были режиссеры, сценаристы и иные кинематографисты, сценарии, фильмографии. К традиционным для журнала рубрикам («Новые фильмы», «Вопросы теории», «На репетициях и съемках», «Полемика», «Телевидение», «Среди актеров», «За рубежом», «Сценарий», «Фильмография», «Библиография» и др.) в 1967 году были добавлены специальные юбилейные рубрики: «К 50-летию Октября», «Год за годом», «Фильмы юбилейного года», «Советский фильм – миру».

Как хорошо известно, завершающий удар по «оттепельным» тенденциям был нанесен советским руководством в ответ на события «пражской весны» — в 1968 году. Но в 1967 году журнал всё ещё возглавляла Л.П. Погожева, редакторство которой (1956-1969) практически пришлось как на пик «оттепели», так и на ее закат.

Вспоминая об этом времени, А.Н. Медведев отметил, что *«Людмила Павловна Погожева была в своем роде замечательным человеком, достаточно известным критиком, работала до этого в секторе искусствознания Киноинститута, то есть киносреда была для нее родной. Не могу сказать, что она отличалась какими-то необычайными профессиональными достоинствами как критик, хотя автором она была авторитетным, и ее мнение было важно. В журнале она оказалась, как говорится, в нужное время и в нужном месте. Время было такое — период оттепели, возникло ощущение, что в нашей жизни все изменится, а уж кинематограф тем более. ... Для киносреды [журнал] «Искусство кино» по значению мог сравниться с «Новым миром», хотя, конечно, последний вызывал более широкий и мощный общественный резонанс»* [Медведев, 2011].

О заместителе главного редактора журнала «Искусство кино» Я.Л. Варшавском работавший под его началом кинокритик М.С. Сулькин пишет гораздо теплее: *«Он был необыкновенно талантливым, точно чувствующим искусство критиком, исследователем, аналитиком, наделенным писательским даром»* [Сулькин, 2000].

В 1967 году редколлегия журнала «Искусство кино» состояла из 18 человек, однако, в основном это были известные режиссеры (Г.М. Козинцев, Л.А. Кулиджанов, И.А. Пырьев, С.И. Юткевич) и кинофункционеры. По большому счету кинокритиков среди них было только четверо: Л.П. Погожева (главный редактор), Я.Л. Варшавский (зам. главного редактора), А.В. Караганов, и Р.Н. Юренев.

Разумеется, спектр авторов журнала был гораздо шире. В 1967 году там публиковались как маститые, так и относительно молодые в ту пору кинокритики и киноведы. Конечно, в тот год «Искусство кино»

опубликовало статьи далеко не всех известных отечественных кинокритиков 1960-х. Но в целом авторский список был вполне репрезентативным: М.Ю. Блейман (1904-1973), Г.Д. Богемский (1920-1995), Ю.А. Богомолов (р. 1937), И.В. Вайсфельд (1909-2003), А.С. Вартанов (р. 1931), Я.Л. Варшавский (1911-2000), В.П. Демин (1937-1993), М.Е. Зак (1929-2011), Н.А. Игнатъева (р. 1923), Г.А. Капралов (1921-2010), А.В. Караганов (1915-2007), В.Г. Кисунько (1940-2010), Н.И. Клейман (р. 1937), Л.К. Козлов (1933-2006), Г.Д. Кремлев (1905-1975), М.А. Кушников (р. 1937), Е.С. Левин (1935-1991), Я.К. Маркулан (1920-1978), В.Б. Матусевич (1937-2009), К.К. Парамонова (1916-2005), Л.П. Погожева (1913-1989), Л.М. Рошаль (1936-2010), Л.А. Рыбак (1923-1988), А.П. Свободин (1922-1999), И.Н. Соловьева (р. 1927), М.С. Сулькин (р. 1928), Е.Д. Сурков (1915-1988), С.И. Фрейлих (1920-2005), Ю.М. Ханютин (1929-1978), Т.М. Хлопьянкина (1937-1993), В.В. Шитова (1927-2002), К.А. Щербаков (р. 1938), Р.Н. Юренев (1912-2002) и др.

В 1967 году журнал писал о таких значительных отечественных фильмах как «Айболит-66» Р. Быкова, «В городе С.» И. Хейфица, «Журналист» С. Герасимова, «Кавказская пленница» Л. Гайдая, «Начальник Чукотки» В. Мельникова, «Похождения зубного врача» Э. Климова, «Республика ШКИД» Г. Полоки и др. Были опубликованы выдающиеся сценарии: «Пирсmani» Э. Ахвледиани и Г. Шангелая, «Святая душа» («В огне брода нет») Е. Габриловича и Г. Панфилова, «Служили два товарища» Ю. Дунского и В. Фрида, «Три дня Виктора Чернышева» Е. Григорьева. Украшением журнала стали статьи знаменитых режиссеров Г. Козинцева («Глубокий экран») и А. Тарковского («Запечатленное время»).

Материалы и методы

Главным материалом для исследования стали 12 номеров журнала «Искусство кино 1967 года. При этом мы анализировали только то, как кинокритика журнала «Искусство кино» 1967 года отражала на его страницах советское игровое кино (хотя, естественно, журнал писал и о кинематографе документальном, научно-популярном, анимационном, зарубежном, публиковал статьи видных режиссеров, сценаристов, операторов, актеров, полные тексты литературных сценариев, фильмографии). Нами использовался метод герменевтического анализа данного материала.

Результаты исследования

Юбилейные рубрики

Итак, юбилейный год обязывал журнал из номера в номер выполнять «идеологический наказ партии»: отсюда рубрики «К 50-летию Октября» (с подборкой официозных статей о кино), «Год за годом» (кадры из советских фильмов с короткими надписями, призванные проиллюстрировать неуклонно

высокий идейно-художественный уровень кино в СССР за 50 лет его существования) и т.п. Особенно много статей такого рода в самом юбилейном, то есть ноябрьском номере журнала.

Как правило, наиболее «идеологически выдержанные» статьи не подписывались авторами – подразумевалось, что это общее мнение редакции: *«С Новым годом, товарищи! С наступление первого месяца юбилейного года – года Великого Октября! ... В наших рядах еще шагают непосредственные участники революции, соратники Ленина. ... И почти столько же лет, сколько в этом году исполняется нашей стране, исполняется и советскому киноискусству, которое с первых же дней прочно связало свою жизнь с идеями социализм и коммунизма»* [Год..., 1967, с. 1].

Правда, не отставали в коммунистической пафосности и юбилейные статьи, написанные кинокритиками, не пожелавшими поддаться искушению анонимности:

«История советского кино, воинствующего искусства социалистического реализма, представляет собой ярчайший пример активного воздействия на кинематографиии других стран» [Абрамов, 1967, с. 17].

«Октябрь принес мировому кинематографу нового героя, идеи, самый дух творческого новаторства. ... Экран, освобожденный от гнета коммерческого диктата и гнета реакционных идей, превратился в одну из важнейших форм художественного осознания народами своего прошлого, настоящего и будущего» [Вайсфельд, 1967, с. 29].

«Высокая идейность, неразрывная связь с жизнью народа, революционный пафос – все это создало традицию новаторства и подготовило победу метода социалистического реализма. ... Поэтому сейчас мы с гордостью сознаем, что наше советское кино и есть то свободное искусство, служащее миллионам и десяткам миллионов трудящихся, о котором мечтал Ленин» [Юренев, 1967, с. 5, 8].

К этому можно добавить хвалу социалистическому реализму и его влиянию на мировой кинопроцесс в очерках истории советского кино [Фрейлих, 1967, с. 35-45] и в обзоре международного симпозиума в Репино [Караганов, 1967].

На этом фанфарном фоне резко выделялись своей «оттепельностью» статьи Л.П. Погожевой и Я.Л. Варшавского.

К примеру, Я.Л. Варшавский с удовольствием вспоминал пик оттепели – 1957 год, когда *«киноискусство, развивая лучшие традиции прошлых лет, становилось умнее, мужественнее, честнее – и потому оптимистичнее. Уходило предубеждение против трагедий – и потому снова появилась на экране комедия. Изживалась лакировка – и потому возрождался настоящий оптимизм. Отвергалась ходульность – и это открывало путь героике. Искренность искусства возвращала ему веру в зрителя, а с нею – способность воздействия на человеческие души»* [Варшавский, 1967, с.4].

Л.П. Погожева, также искренне поддерживая оттепельные тенденции, представила читателям весьма доброжелательный обзор развития советского кино с 1957 по 1967 годы [Погожева, 1967, с. 39-53]. Вспоминая такие знаковые фильмы второй половины 1950-х – первой половины 1960-х, как «Весна на Заречной улице» Ф. Миронера и М. Хуциева, «Дело было в Пенькове» С. Ростокского, «Чужие дети» Т. Абуладзе, «Чужая родня» М. Швейцера, «Дом, в котором я живу» Я. Сегеля и Л. Кулиджанова, «Сорок первый», «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «Судьба человека», «Война и мир» С. Бондарчука, «Павел Корчагин», «Мир входящему» А. Алова и В. Наумова, «Коммунист», «А если это любовь?», «Твой современник» Ю. Райзмана, «Рассказы о Ленине», «Ленин в Польше» С. Юткевича, «Летят журавли» М. Калатозова, «Живые и мертвые» А. Столпера, «Иваново детство» А. Тарковского, «Девять дней одного года», «Обыкновенный фашизм» М. Ромма, «Сережа» И. Таланкина и Г. Данелия, «Председатель» А. Салтыкова, «Первый учитель» А. Кончаловского, «Двое» М. Богина, «Свадьба» М. Кобахидзе, «Живет такой парень» В. Шукшина, «Журналист» С. Герасимова, «Тени забытых предков» С. Параджанова, «Никто не хотел умирать» В. Желаквичюса, «Гамлет» Г. Козинцева, «Крылья» Л. Шепитько, «Мне двадцать лет» М. Хуциева и др., Л.П. Погожева находила точные характеристики их художественному и зрительскому успеху. В частности, об оттепельных фильмах на современную тему второй половины 1950-х она писала, что *«эти фильмы были очень добрыми. Они прямо-таки лучились любовью к людям, восторгом перед нашим парнями и девушками. Эта восторженность порой доходила до сентиментальности»* [Погожева, 1967, с.41].

Рецензии

По понятным причинам кинокритики журнала «Искусство кино» должны были априори бережно подходить к анализу фильмов как членов редколлегии (Г.М. Козинцева, Л.А. Кулиджанова, И.А. Пырьева, С.И. Юткевича), так и иных советских классиков или приравненных к ним мастеров экрана.

Вместе тем, нельзя не отметить, что даже в работах мэтров журнал не боялся подметить существенные недостатки. Полагаю, С.А. Герасимову не доставило удовольствия прочесть такие строки о его фильме «Журналист»: *«Там, где декларация подменяет действие и драму, – там и проскальзывает назидательность. ... если не все в фильме вышло, то «виноват» в этом не Герасимов-режиссер, а Герасимов-сценарист»* [Кладов, 1967, с. 75]. И даже в юбилейном «Железном потоке» Е. Дзигана, на который была сделана особая идеологическая ставка кинопроката юбилейного года, были выявлены такие существенные просчеты, как иллюстративность, психологическая недоработанность характеров персонажей, небрежность актерского грима [Львов, 1967, с. 68].

Сдержанной, но все-таки критике подверглась даже «ленинская диалогия» М. Донского («Сердце матери», «Верность матери»), где в игре исполнителя роли молодого В. Ульянова, отмечалась *«поверхностность в актерском решении образа. Но только ли в актере суть потери? ... Когда в сценарии недостаточно полнозвучна тема революции – теряет немало и тема народа»* [Кисунько, 1967, с. 33].

Не избежал критических уколов даже член редколлегии журнала – знаменитый режиссер И.А. Пырьев, чей фильм «Свет далекой звезды» показался критику слишком многословным [Кара, 1967, с. 59-67].

В связи с этим осмелюсь предположить, что когда в 1969 году Л.П. Погожеву освобождали от должности главного редактора, ей припомнили не только ее слишком явную «оттепельность», но и критику классиков экрана...

Как обычно, журнал уделял много внимания экранизациям. Т. Шах-Азизова язвительно критиковала адаптацию рассказа А.П. Чехова «Душечка» (режиссер С. Колосов): *«Разрывая хрупкую ткань «Душечки», смещая акценты, постановщик разъединяет синтез лирики и комизма, доводит первое до мелодрамы, второе – до фарса. Рассказ скромный и нарочито будничным по стилю, получается затейливым и эффектным»* [Шах-Азизова, 1967, с. 53].

Острые критические стрелы пронзили и экранизацию лермонтовского «Героя нашего времени» в постановке С.И. Ростокского: *«На экране просто иллюстрации к отдельным эпизодам романа, то упрощенные, то кинематографически приукрашенные. Драмы сильного характера в ничтожное время мы не увидели»* [Блейман, 1967, с. 51].

Еще жестче журнал отозвался о «Дядюшкином сне» К. Воинова, снятом по мотивам одноименного произведения Ф.М. Достоевского: *«Это несоответствие кинопроизведения произведению литературному ощутимо решительно во всем. ... Здесь все дело именно в неумении проникнуть в самую суть – в дух, в стиль творчества Достоевского»* [Питляр, 1967, с. 44].

Зато полную поддержку критика Н. Коварского получила экранизация пьесы А.В. Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина» – «Веселые расплюевские дни» Э. Гарина и Х. Локшиной: *«Гарин и Локишина настолько точны в постановке, что фильм, несмотря на значительные купюры (естественные и необходимые при постановке в кино театральной пьесы), кажется полным, ничего не утратившим воспроизведением комедии на экране. Но он отмечен не только верностью букве и духу комедии. Он верен и духу времени. Действие комедии о жестоких нравах хищнического общества, в котором большие хищники пожирают не только не защищенных от них людей, но и малых хищников»* [Коварский, 1967, с. 21].

Положительно отреагировал журнал и на экранизацию чеховских рассказов, предпринятую М. Хейфицем («В городе С.»): *«Иные экранизации настраивают на фельетонный лад – здесь же все вызывает уважение. Даже то, что не удалось, вызовет у вас скорее сочувствие, чем ироническую*

улыбку. *Перед нами серьезная, тщательная, я бы даже сказал, старательная работа – в самом многослойном смысле этого многозначного слова*» [Паперный, 1967, с. 62].

Как всегда глубокая по мысли и интересная по форме рецензия вышла из-под пера Ю.М. Ханютина. Анализируя достоинства и недостатки экранизации повести А. Грина «Бегущая по волнам» (режиссер П. Любимов), критик делал обоснованный вывод: *«Трагедия уже Несбывшегося в фильме получилась острее, чем счастье поисков того, что все-таки может произойти. Быть может, для авторов «Бегущая по волнам» тоже в какой-то степени их несбывшееся, которое манит, властно зовет, но не всегда и не во всем награждает Постижением. Но дорогого уже стоит, что они пошли за ним, бросив привычную, спокойную дорогу добросовестно послушных, уныло-похожих экранизаций»* [Ханютин, 1967, с. 62].

Сразу несколько статей в журнале было посвящено экспериментальному мюзиклу Р. Быкова «Айболит-66» (по мотивам сказки К. Чуковского). Б. Сарнов очень точно подметил, что *«Ролан Быков решил сделать (и это ему удалось) фильм о бессилии Зла. Совершенно сознательно он персонифицировал все силы мирового Зла в образе тщедушного, жалкого, откровенно ничтожного (во всех смыслах этого слова) человека. Он как бы решил снять Зло с того пьедестала, на который оно было невольно возведено горьким опытом человечества»* [Сарнов, 1967, с. 22]. Ему вторила Л. Закржевская: *«Это очень хорошо – убедиться, что в общем-то можно справиться и со стихиями и с бармалеями. Это очень полезно – стать реалистами. В этом и мудрость и современность той сказки, которую нам рассказал Ролан Быков»* [Закржевская, 1967, с. 28]. Любопытно, что при этом образ Айболита в фильме ассоциировался с *«типом ученого-интеллекта, который не столько обличает псевдоученых (бармалеев в науке), шельмующих его, сколько продолжает развивать науку»* [Бременер, 1967, с. 30].

Ставший кинособытием 1960-х «Председатель» А. Салтыкова вызвал немало острых дискуссий в тогдашней прессе. Вступая в полемику с известным писателем Б.И. Балтером (1919-1974), отрицательно отзывавшимся об этой психологической драме из послевоенной деревенской жизни, Е.Д. Сурков писал, что *«если мы третий год спорим о Трубникове как о живом человеке, то разве одно это уже не свидетельствует о яркой одаренности режиссера, сценариста, актера, сумевших в одном характере выразить так много важного и существенного для всех нас»* [Сурков, 1973, с. 73].

Весьма позитивно отнесся журнал и к «Республике Шкид» Г. Полоки (сценарий фильма был написан по автобиографической повести Г. Белых и Л. Пантелеева), справедливо отмечая, что авторы *«сознательно стремятся сделать свой фильм зрелищем интересным, захватывающим, они сразу «берут быка за рога» и овладевают вниманием зрительного зала. Для этого*

Г. Полока использует и необычность темы, и романтичесность обстановки. Он открыто, демонстративно привлекает выразительные средства немого кинематографа, в иных местах откровенно «стилизует» фильм под старое кино» [Коваль, 1967, с. 53].

Столь же тепло была встречена и ироничная комедия В. Мельникова «Начальник Чукотки»: *«Улыбка симпатии и сочувствия к герою передается нам, зрителям, обнаруживающим в смешном пареньке живые черты Революции – не дежурные ее приметы, а конкретное воплощение ее энергии, романтики, справедливости» [Игнатьева, 1967, с. 33].* Понятно, что ссылкой на Революцию журнал стелил мягкую солому под зоркий цензурный зад, но в целом рецензия была весьма доброжелательная.

В более сдержанном ключе был отрецензирован еще один фильм, проходивший по части «историко-революционной тематики» – «Неуловимые мстители» Э. Кеосаяна. Сухо похвалив этот популярный истерн, К.А. Щербаков обратил внимание читателей, что *«затяжки действия, остановки живого ритма фильма возникают где-то в середине ленты. Сбивается темп, теряется счастливо найденное сочетание иронии и серьезности, игры и реальности. Возникают сцены тяжеловесные, скучные» [Щербаков, 1967, с. 60].*

Зато по фильму Г. Поженяна «Прощай» М.Е. Зак прошелся сурово и, на мой взгляд, резонно: *«Разлад между поэзией и кинематографом проходит через весь фильм. Что ему причина? Ответ, который ближе и проще других: поэт Г. Поженян, судя по фильму, оказался несостоятельным в роли кинорежиссера. ... Но есть нечто менее очевидное и простое. ... Не только разлад поэзии и кинематографа, быта и романтики, но и разлад во времени. ... Несмотря на речитативы, видения и струящиеся кадры, «Прощай» только орнаментирован признаками поэзии» [Зак, 1967, с. 27-28].*

Не менее жестким, но опять-таки – обоснованным, было суждение Ю.А. Богомолова о «Четырех страницах молодой жизни» Р. Эсадзе: *«Моделировать свои лучшие побуждения и светлые надежды, честные принципы и высокие мечты – занятие все-таки больше нравоучительное, чем нравственное. Нравственное – интересно. Нравоучения – скучны» [Богомолов, 1967, с. 70].*

Но вот по отношению к ироничной сатире Э. Климова «Похождения зубного врача» журнал занял, как мне кажется, сугубо «начальственную» позицию. Даже не припомню, чтобы какой-либо иной отечественный фильм получил резюме, столь уничтожающе несправедливое по отношению к талантливой режиссуре: *«Сценарий был глубокий, легкий и добрый. Фильм получился плоский, натужный и злой» [Свободин, 1967, с. 41].*

Зато знаменитая «Кавказская пленница» Л. Гайдая вызвала у журнала одобрение (хотя и с малюсенкой капелькой дегтя): *«Фильму повезло – и по справедливости – у зрителей и критиков. Иные рецензии напоминали тосты,*

восклицательные знаки, сталкивались как бокалы... Чувство юмора должно предохранить авторов от излишних похвал» [Зак, 1967, с. 85].

Размышлениям о комедийных и сатирических сюжетах на экране была посвящена и статья М.К. Кушнирова о киножурнале «Фитиль». Сначала критик отметил, что *«из трех-четырех эпизодов, составляющих номер, всерьез удачным бывает один, от силы два. Притом нередко соседние сюжеты начисто перебивают впечатление от удачи» [Кушниров, 1967, с.15].* Но потом о документальных эпизодах «Фитиля» высказался более лестно: *«В подобных атаках журнал действительно опасен. Здесь он едок, беспощаден и весьма дерзок» [Кушниров, 1967, с. 16].*

Любопытно, что анализ ВГИКовских студенческих работ вдохновил Т.М. Хлопьянкину на нетривиальные и даже фрондерские по тем временам мысли о советском кинематографе в целом: *«Хорошо снимать – да, об этом мечтают все. Хорошо мыслить? Обязательно ли? Не отсюда ли начинаются многие беды нашего кино?» [Хлопьянкина, 1967, с. 51].*

Увы, но вывод Татьяны Михайловны и сегодня сохраняет свою актуальность. Правда, теперь многие кинематографисты больше мечтают не хорошо снимать, а хорошо заработать на «откатах» и прочих уловках в процессе самих съемок...

Как и в другие годы, журнал «Искусство кино» не забывал рецензировать и фильмы кинематографий союзных республик.

Так в статье С. Михайловой сказано довольно много хороших слов о белорусском кино. Однако есть там и немало и критических замечаний, причем, как ни странно, и в адрес одного из лучших фильмов В. Турова: *«Неудача постигла и В. Турова в его последней работе. Свой фильм «Я родом из детства» он задумал как первую часть триптиха о военном поколении молодежи, как автобиографическую исповедь. Но сценарий Г. Шпаликова, написанный как серия эскизов, привел Турова к композиционной рыхлости фильма, к многозначительным пустотам» [Михайлова, 1967, с. 101].*

Впрочем, авторы журнала не спешили превозносить и фильмы других известных режиссеров союзных республик. М. Сулькин отмечал, что в «Земле отцов» *«не все удалось Айманову-режиссеру» [Сулькин, 1967, с. 78].* А. Вартанов писал о фильме «Небо нашего детства» Т. Океева: *«Радуюсь этому поэтическому восприятию мира в картине, особенно досадуешь, когда встречаешься с эпизодами назидательными, прямолинейными, вызванными стремлением авторов поставить все точки над «і» [Вартанов, 1967, с. 43].*

Правда, иногда «защитная» историко-революционная и остропроблемная тематика фильмов становилась для журнала поводом практически полного ухода от оценки художественного уровня. Примерно в этом ключе написана статья о фильмах «Горькие зерна» В. Гаджиу, В. Лысенко и «Лестница в небо» Р. Вабаласа: *«Пафос обеих картин*

закljučается в том, что даже самые высокие цели не могут стать оправданием «волевых» методов утверждения нового. Прямолинейность, подмена внимания к человеку архиреволюционной фразой, игнорирование личности – вот против чего выступают эти фильмы, вот что для нас делает исторические сюжеты современными. Непримируемость к несправедливому – идея, которая движет и сами фильмы и интерес зрительного зала» [Гуров, 1967, с. 62]. Понятно, что для автора статьи было важно донести до читателей остроту заложенных в фильмах социальных конфликтов, но вот разностороннего критического анализа, увы, не вышло...

Пик такой изоляции от критической функции в угоду конъюнктурной тематике пришелся на рецензию о давно и, полагаю, вполне заслуженно забытом фильме «26 бакинских комиссаров» А. Ибрагимова: «Мне не хочется следовать традиционному рецензентскому ходу и под занавес перечислять недостатки фильма, выискивать авторские промахи. В данном случае, на мой взгляд, куда важнее сказать о том, что удалось в разработке историко-революционной темы» [Сеидбейли, 1967, с. 82].

Теория кино

В теоретическом разделе журнала «Искусство кино» 1967 года произошло удивительное событие, думается, не имевшее аналогов ни до, ни после. Дебютная книга молодого в ту пору кинокритика В.П. Демина «Фильм без интриги» [Демин, 1966] стала основой для двух солидных теоретических статей, размышляющих об особенностях строения киносюжетов.

Первые строчки статьи маститого киноведа И.В. Вайсфельда были таковы: «Начнем с литературной стилистики. Часто ли нам приходится читать теоретические книги, написанные с запалом, окрашенные обаянием молодости, непосредственности? Недавно я прочитал такую книгу – это «Фильм без интриги» выпускника ВГИКа Виктора Демина. Её стилистическая особенность – свобода повествования, непринужденность «монтажных» переходов, иногда весьма неожиданных. Читая книгу, вы постепенно привыкаете к ним. Вас уже не удивляет, что после абзаца о художественном восприятии идет рассказ о том, как впервые смотрел телевизор годовалый сын автора, и на какие мысли сие натолкнуло молодого отца и столь же молодого литератора. Не удивит вас и «стык», скажем, пародийного описания шахматного этюда, определение сюжета и оценки интервью Феллини. Такая стилистика – не от подражания модной сейчас критической манере Аннинского или Турбина, а от собственного темперамента автора. Он пишет так, как думает. Литературная стилистика совпадает с настроенностью книги. Виктор Демин одновременно захвачен своим замыслом и как бы удивлен им же самими сделанными находками, хочет увлечь читателя своей увлеченностью и чуть ироничен к самому себе. ... «Фильм без интриги» исследует пути развития современной драматургии, освобожденной от жесткой железной событийной конструкции, от стандартов обыгрывания деталей, от

рефренов. Автора увлекает новизна драматургического построения таких разных сценариев, как «Девять дней одного года», «Отвага на каждый день» или «Хиросима, любовь моя», – они не укладываются в рамки кинематографических представлений прежних дней» [Вайсфельд, 1967, с. 30].

А далее в этой большой по объему статье шел обстоятельный спор о драматургических и режиссерских поисках, ломке эстетических канонов в кинематографе: «Прочитайте страницы, посвященные обертонной драматургии. Опираясь на понятие, выдвинутое Эйзенштейном – «обертонный монтаж», – Демин разбирает, сопоставляет произведения прозы, драматургии, киноматематики. Обертон – родная стихия автора. Здесь он у себя дома. ... показывает значение человеческих характеристик, красок, деталей, лежащих за пределами событийной конструкции. ... Можно оспаривать деление Деминым драматургии на «тоновую» (Вишневский, Билль-Белоцерковский) и «обертонную» (Булгаков, Бабель), каждая из которых имеет свои сильные стороны. Но неоспорим самый ход анализа обертонных» [Вайсфельд, 1967, с. 31-32].

Однако И.В. Вайсфельд считал, что «верное наблюдение (тяга к достоверности изображения) превращается критиком во всеохватывающую истину, а это уже заблуждение. Заблуждение тем более опасное, что поверхностный ум может из этого сделать (и делает!): странный вывод, от «отменяет» драматургию как анахронизм» [Вайсфельд, 1967, с. 31]. Кроме того, по мысли Ильи Вениаминовича, авторский стиль В. П. Демина иногда становился «размашистым, теряя и чувство меры и такт. Свой спор со сторонниками сценария-экранизации немого фильма «Мать» Демин ведет в развязном духе субботнего фельетона (с. 27). Такая манера полемики не располагает к себе» [Вайсфельд, 1967, с. 32].

Вместе с тем, вывод И.В. Вайсфельда был мажорным и пронизательным: «Интересная и во многом спорная книга «Фильм без интриги» объявила нам о появлении еще одного темпераментного, обещающего исследователя» [Вайсфельд, 1967, с. 33].

Е.С. Левин в своей теоретической статье практически вторил И.В. Вайсфельду, утверждая, что «теория киносюжета сегодня, пожалуй, самая драматичная область киноведения. Ее сотрясают страсти. Аксиомы, незыблемые еще вчера, опровергаются сегодня, чтобы завтра вновь утвердиться в прежнем величии. Многое здесь определяется, еще не успев установиться, и меняется, не определяясь» [Левин, 1967, с. 33].

Затем он переходил к анализу статьи В.П. Демина «Бунт подробностей» [Демин, 1965], которая, по сути, потом вошла в книгу «Фильм без интриги».

И здесь В.С. Левин вступал с В.П. Деминым в более острый, чем И.В. Вайсфельд, спор: «В. Демин неправ, считая экспозицию драмы статичным,

бездейственным, внесобытийным элементом, злом, с которым вынужден мириться «фабульный сюжет». Экспозиция – тоже событие своего рода, имеющее свою композицию, свою фабулу и сюжет. Она отнюдь не бездейственна, вовсе не только информационна. ...Экспозиция, как и всякий другой компонент композиции, многозначна, полифункциональна. ... В. Демин понимает действенность события слишком бедно, узко, событие трактует односторонне. ... И не случайно там, где В. Демин забывает о своей схематике, он дает образцы великолепного, глубокого анализа – с какой радостью читаешь страницы, посвященные рассмотрению понятия «нормы» и разбору якобы бесфабульных фильмов Феллини с точки зрения этого понятия – с очень важной, плодотворной точки зрения! В. Демин одушевлен наилучшими побуждениями, но, воюя с фабульным схематизмом, со стандартными, набившими оскомину фабульными шаблонами, он с водой выплескивает и ребенка: его концепция «бесфабульной драматургии» – лишь обратная сторона фабульного догматизма» [Левин, 1967, с. 38, 40].

Четное слово, и сегодня, спустя полвека спор этих киноведов увлекает своей нестандартностью, аргументированностью, сочетающейся с доброжелательным отношением к коллеге по цеху.

Эта дискуссия на страницах журнала был наглядным опровержением мнения Е.М. Вейцмана о том, что в советской кинокритике 1960-х было мало «таких статей о кино, которые стали бы событием, о которых бы говорили, спорили, которые хотели бы скорее прочесть» [Вейцман, 1967, с. 55].

Впрочем, когда далее Е.М. Вейцман утверждал, что «стержнем марксистской критики при все разнообразии ее жанров и при высоком умении вскрывать все стороны и особенности произведения, должен стать социологический подход, то есть установление причинных связей художественного открытия с жизнью, рациональное постижение через произведение искусства диалектики развития личности и общества» [Вейцман, 1967, с. 56], становилось ясно, что по предложенным им идеологическим лекалам создать статьи-события практически невозможно.

На фоне такой инструкции Е.М. Вейцмана даже рассуждения одного из главных идеологов советской кинокритики В.Е. Баскакова кажутся вполне обоснованными: «К счастью, уходит в небытие такой подход к кинокритике, когда ее рассматривают, как призванную «обслуживать» создателей фильма. Обслуживать и спрашивать при этом: «не беспокоит» ли это клиента? А если беспокоит, то клиент будет недоволен и скажет: «плохая статья, неправильная, не понял меня этот, который писал, не оценил, как положено». Реже с трибун кинематографических собраний слышатся возгласы: «Кто посмел меня критиковать? Кто кроме самого художника может оценивать явление искусства? А что, этот критик умеет ставить фильмы, как я?». Да, такие возгласы, которые мы нередко слышали в прошлом, теперь все же встречаются реже» [Баскаков, 1967, с. 30]. Актуально, не правда ли? Правда, с поправками: сегодня не режиссеры и

сценаристы, а продюсеры вынуждают (используя, разумеется не идеологические, а финансовые аргументы/дотации) иных российских кинокритиков «обслуживать» их интересы. Но с трибун (в том числе – интернетных) по-прежнему слышатся те же самые фразы ...

Полемика

На излете «оттепели» в журнале «Искусство кино» была еще возможна полемическая рубрика. И даже о насквозь «партийном» фильме «Совесь» С. Алексеева, рассказывающем о хорошем секретаре парткома, можно было написать, что там *«люди превращаются в тени нормативов»* [Пажитнов, Шрагин, 1967, с. 73]. А в споре с автором книги «О любви» В.П. Чертковым иронично показать, как нагруженный многочисленными сексуальными табу советский кинематограф, пытается выстроить, мягко говоря, странноватые сюжетные повороты любовной темы: *«Вот кадры из фильма «Сколько лет, сколько зим» («Беларусьфильм»). Катя и Василий Ильич сочетались законным браком. Катя стелет постель, между молодоженами идет тихий семейный разговор. Кровать нарочито служит фоном. «Ну, хорошо, давай ложиться», – говорит Катя. Однако Василий Ильич отговаривается спешной работой: «Да нет, мне надо тут еще отчет в районо». «Дороги занесло, в район не проедешь – куда спешить», – пытается отвлечь его от дел Катя. Вконец расстроганная она говорит: «Думаешь, я не знаю, почему у тебя каждый вечер то тетради, то ещё что-нибудь...». Василий Ильич улыбается. А зритель должен понять и умилиться: любит»* [Пажитнов, Шрагин, 1967, с. 73].

Или не менее едко о мелодраме «Мальчик и девочка» Ю. Файта по сценарию В. Пановой: *«Мальчик нехорошо обошелся с девочкой. Легкое увлечение обернулось травмой. Неизвестно, как справилась бы девочка с горем и невзгодами, обрушившимися на ее хрупкие плечи, если бы в фильме «главную роль» в облегчении конфликта не взяли на себя войны Советской Армии. Проявленная ими забота о ребенке, оставшемся без отца, мажорным жизнеутверждающим аккордом исцеляет душевные раны. Художественно осмысленная с «точки зрения общества» личная драма начинает выглядеть не страшнее насморка. «Общественные организации и производственные коллективы» справляются с ее последствиями носовым платочком. От драмы остается мокрое место. От искусства – тоже»* [Пажитнов, Шрагин, 1967, с. 81].

Конечно, в полемическом запале авторы статьи намеренно сгущали краски и «выдергивали» из сюжетов этих в целом не столь однозначных произведений именно те штрихи, которые активно подкрепляли ход их аналитических рассуждений. Однако читателям журнала, наверное, было трудно согласиться с мнением В.П. Черткова, пытавшимся по коммунистическим правилам примитивизировать мнение своих оппонентов следующим образом: *«В своей книге я трактую любовь в плане противоречивого единства биологического и социального, личного и*

общественного, общечеловеческого и классового, в плане противоречивой связи разума и чувств, случайного и необходимого. Критики же это даже не заметили и поэтому неизбежно трактуют любовь лишь в плане секса. ... Отрицательное отношение к общественному в любви, пожалуй, еще более ярко проявляется в том, что авторы статьи отрицают долг, без чего никогда не было морали, и не может существовать мораль коммунистическая» [Чертков, 1967, с. 99].

Полемической жемчужиной «Искусство кино» 1967 года, на мой взгляд, стала статья В.П. Демина «Вокруг «среднего фильма». Там он убедительно доказывал, что «средний фильм» неискореним. И искоренять его не надо. Напротив, надо холить, нежить «средний фильм». Вести борьбу против плохого «среднего фильма» за хороший, прекрасный, я бы сказал – за блестящий «средний фильм». ... Самый заскорузлый ремесленник по гроб жизни обидится, если вы так и назовете его. Вот и получается, что нам неведомо понятие «хороший средний фильм». При современной технике кинематографической мимики разве так уже трудно замаскировать свое детище под неполучившийся шедевр? Немножко философии на пустом месте, немножко морально-этических абстракций да побольше приемов из арсенала «современного кино»: стоп-кадры, ретроспекции, «рванный» сюжет... При этом отметьте, что замаскированный таким образом «средний фильм», не становясь «большим», в то же время теряет способность выполнять свою прямую функцию. Он и нее то и не сё. От межеумочности нашего «среднего фильма» — многие беды кинорепертуара» [Демин, 1967, с. 80-81].

Боже, как актуальны эти строки для российского кино и наши дни!

Киносоциология

В 1970-х годах цифры прокатного успеха фильмов постепенно перешли в гриф «для служебного пользования». Но в 1967 году еще можно было публиковать данные бокс-офиса. Вот таблица с числом зрителей за первый год демонстрации фильмов в кинотеатрах, опубликованная в первом номере журнала «Искусство кино» за 1967 год [За успех!, 1967, с.1]:

Таблица 1. Бокс офис советских игровых фильмов середины 1960-х

№	Название фильма	Число зрителей (в млн.)
1	Верьте мне, люди	40,3
2	Государственный преступник	39,5
3	Председатель (1 и 2 серии)	33,0 – 32,2
4	Донская повесть	31,8
5	Ко мне, Мухтар!	29,6
6	Живет такой парень	27,0
7	Дочь Стратигона	26,7
8	Люди не всё знают	21,1
9	Гамлет (1 и 2 серии)	21,1 – 20,7

10	Армия «Грясогузки»	18,7
11	Письма к живым	18,2
12	Непрошенная любовь	17,7
13	Они шли на Восток (1 и 2 серии)	17,1 – 16,5
14	Москва - Генуя	16,3
15	Секретарь обкома	15,4
16	Где Ахмет?	14,6
17	Ждите нас на рассвете	14,3
18	Мандат	14,2
19	Поезд милосердия	14,2
20	Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен	13,4
21	Юнга со шхуны «Колумб»	13,2
22	Негасимое пламя (1 и 2 серии)	12,1 – 12,0
23	Пядь земли	11,9
24	Большая руда	11,8
25	Генерал и маргаритки	11,8
26	Зеленый дом	11,3
27	Русский лес (1 и 2 серии)	11,0 – 10,6
28	Три сестры	9,8
29	Синяя тетрадь	9,1
30	Мне двадцать лет (1 и 2 серии)	8,8
31	Спроси свое сердце	8,6
32	Над пустыней небо	8,3
33	Теперь пусть уходит	7,7
34	Наш честный хлеб	7,2
35	Повесть о Пташкине	7,1
36	Кто оседлает коня	6,6
37	Состязание	5,7
38	Маленькие рыцари	5,4
39	Я – Куба (1 и 2 серии)	5,4 – 5,3
40	Домик в дюнах	3,5

Что удивляет в этом списке сегодня?

Прежде всего – необъяснимые с точки зрения современной логики высокие места (7, 8, 14-17) напрочь забытых посредственных фильмов «Дочь Стратигона», «Люди не всё знают», «Москва-Генуя», «Секретарь обкома», «Где Ахмет?», «Ждите нас на рассвете», «Мандат», «Поезд милосердия», опередивших по кассовым сборам не только признанные теперь киноклассикой фильмы «Мне двадцать лет» М. Хуциева и «Я – Куба» М. Калатозова, но и замечательную сатирическую комедию Э. Климова «Добро пожаловать, или Посторонним вход запрещен», которую до сих пор показывают практически все телеканалы.

Скучнейший, наотмашь заидеологизированный «Секретарь обкома» посмотрели 15,4 миллиона зрителей, а веселую комедию Э. Климова – на два миллиона меньше (13,4). И это притом, что принудительных разнарядок на

посещение «Секретаря...», скорее всего, не было, и школьники уж точно его не смотрели...

Остается только предположить, что ловкие кинопрокатчики приписали «Секретарю обкома» нужные начальству миллионы за счет зарубежных хитов. Но в то, что эти миллионы (14,6) приписывались в прокате примитивной комедии «Где Ахмет?» предположить уже очень трудно... Воистину пути Господни неисповедимы...

Социологическая тема была продолжена в статье Х.Н. Херсонского о киноклубе «Арбат» и массовом кинообразовании [Херсонский, 1967, с. 72-80]. Рассказав о бурных киноклубных обсуждениях фильмов «Звонят, открой те дверь!», «Обыкновенный фашизм», «Строится мост», «Никто не хотел умирать», «Крылья», «Тридцать три», «Берегись автомобиля» [Херсонский, 1967, с. 72-80], патриарх советской кинокритики привел результаты социологического опроса киноклубной аудитории (ее средний возраст составил 26 лет), представленные нами в таблице 2 [Херсонский, 1967, с. 79].

Таблица 2. Результаты социологического опроса участников московского киноклуба «Арбат» (1967 год)

1. Что Вас больше всего привлекает в кино?		Число ответов (в %)
1.1.	Желание получить эстетическое наслаждение	45,5
1.2.	Желание лучше узнать жизнь	44,4
1.3.	Желание посмотреть игру любимых актеров	41,0
1.4.	Желание отдохнуть	34,4
1.5.	Развить свой эстетический вкус	33,7
1.6.	Узнать, как живут другие люди	21,5
1.7.	Отвлечься от повседневных забот	19,8
1.8.	Развлечься	19,4
1.9.	Увидеть и переживать то, чего не видел и не пережил в собственной жизни	19,0
1.10.	Провести свободное время	14,4
1.11.	Научиться правильно вести себя в жизни	6,6
2. Какого жанра фильмы вы предпочитаете смотреть?		Число ответов (в %)
2.1.	Психологические драмы	72,5
2.2.	Комедии	61,5
2.3.	Мультфильмы	44,4
2.4.	Музыкальные	38,9
2.5.	Приключенческие	29,0
2.6.	Трагедии	25,0
2.7.	Хроникально-документальные	21,0
2.8.	Научно-фантастические	19,7
2.9.	Историко-революционные	17,2
2.10.	Киноэпопеи из народной жизни	17,0
2.11.	Фильмы-сказки	16,5
2.12.	Научно-популярные	15,5
2.13.	Фильмы-спектакли	6,4

К сожалению, в статье Х. Херсонского не были указаны весьма значимые для любого социологического опроса данные: общее число опрошенных и их гендерная принадлежность.

К таблице 2 также можно выдвигать претензии и с точки зрения корректности формулировок. Например, очень близки по смыслу варианты ответов 1.4. (желание отдохнуть), 1.7. (отвлечься от повседневных забот) и 1.8. (развлечься). Скорее всего, их лучше было бы объединить в один пункт. В вариантах ответов на второй вопрос смешены в одну кучу жанры, темы и даже виды кинематографа (мультфильмы, как и фильмы-спектакли, бывают ведь самых разных жанров)...

Но в целом данные таблицы 2 могут быть основанием для определенных выводов о столичной киноclubной аудитории 1967 года.

Один из таких выводов (и довольно смелый по тем временам) сделал сам Х. Херсонский: *«Чем вызван относительно малый интерес к историко-революционным фильмам? Я глубоко убежден, что виноваты в этом авторы серии недавних картин, набивших у зрителей оскомину штампами, банальностями, отсутствием подлинно глубокого и, главное, бережного изучения жизни, забвением законов художественности»* [Херсонский, 1967, с. 80].

А о том, что перед нами именно специфическая киноclubная, а не массовая аудитория, указывает, например, то, что, по данным таблицы 2, первое место по популярности занимает жанр психологической драмы (72,5%), в то время, как массовая аудитория 1960-х, предпочитала, разумеется, комедию («Кавказская пленница» и др.), фантастику («Человек-амфибия» и др.), приключенческие ленты («Неуловимые мстители» и др.). Исходя из той же специфики (в кинолуб, как правило, ходят люди, всерьез интересующиеся кино как искусством), на первое место в причинах привлекательности кинематографа киноclubники поставили эстетический фактор (45,5%), а не развлекательный, доминирующий у массовой аудитории.

Здесь стоит отметить, что социологии кино в 1960-х придавалось серьезное значение. Об этом свидетельствует и предложение Н.И. Киященко — создать социологический отдел в планировавшемся к строительству здании Киноцентра [Киященко, 1967, с. 49]. Более того, Н.И. Киященко в своих рассуждениях выходил и на задачи массового кино/медиаобразования, полагая, что будущий *«Киноцентр должен в первую очередь заняться подготовкой элементарного учебника по кино, рассчитанного на школу, создать спецкурсы для педучилищ и пединститутов. Без киноподготовки педагогов мы не сможем, сколько бы мы ни бились над решением теоретических и практических проблем советского кинематографа, по-настоящему использовать кино в интересах общества»* [Киященко, 1967, с. 49].

В значительной степени с ним были согласны и киноведы Н.И. Клейман и Л.К. Козлов, считавшие, что в Киноцентре должен быть музей кино, кинолекторий, киноведческий и социологический и издательский отделы и Высшие киноведческие курсы [Клейман, Козлов, 1967, с. 102-112]. Другие участники дискуссии были более осторожны в своих предложениях и беспокоились больше о сохранности уже имеющихся киноведческих структур [Якубович, 1967, с. 45-46; Маркулан, 1967, с. 46-47; Назарян, 1967, с. 48].

Жаль только, что в построенном во второй половине 1980-х Киноцентре, превратившемся в XXI веке в обычный мультиплекс, в итоге не оказалось места даже Музею кино...

Библиография

Сегодня рецензии на киноведческие книги, увы, практически забытый жанр. Но в 1960-х «Искусство кино» старалось не пропустить ни одного значимого киноведческого труда. К примеру, в рецензии на книгу «Да и нет» [Туровская, 1966] с восхищением отмечалось, что этот текст сохранил *«неповторимую атмосферу статей М. Туровской – ту насыщенную интеллектуальностью атмосферу, которая легко может разрядиться и постоянно разряжается вспышками ума и стиля. ... Статьям М. Туровской о кино суждена долгая жизнь. В них есть лед и пламень, ум и страсть, стиль и человек. В них есть красота и правда»* [Санин, 1967, с. 87-88].

Но в то же время (и на этот раз, думается, необоснованно) рецензент высказал и свои сомнения: *«Но не слишком ли хлопочет она порой об этой самой красоте, о гармонии и единстве? Всплески стиля – не добываются ли они «ценой потери» – потери непосредственного чувства и доступного каждому смертному обыкновенного сопереживания? И еще: не тонет ли иногда в этом сверкающем море красоты черствый хлеб правды?»* [Санин, 1967, с. 88].

Зато книгу «Лента длиною в жизнь» [Мартыненко, 1966] журнал острым пером Ю.А. Богомолова практически уничтожил: *«В каждом предмете Ю. Мартыненко видит только две стороны – искусство либо воспекает человека, либо его унижает. Обращаясь к сложным и многогранным явлениям искусства, автор рассуждает так, словно нет в этом мире более плоских и элементарных вещей. ... за чужими мыслями об искусстве, о философских категориях малом остается места для размышлений самого автора»* [Богомолов, 1967, с. 95].

Рано ушедший из жизни киновед Юрий Яковлевич Мартыненко был моим ВГИКовским преподавателем, я хорошо помню его содержательные лекции, которым указанная Ю.А. Богомоловым прямолинейность никогда не была свойственна... Впрочем, не секрет, что рецензенты нередко для эффектности сгущают краски своих выводов...

Другие рубрики

Иные рубрики журнала, касавшиеся отечественного кино («На съемочной площадке», «Среди актеров» и др.), как правило, уже не несли полемического заряда [Рыбак, 1967; Фрейлих, 1967, с. 85-89; Ширяев, 1967, с. 77-81]. Так в большой статье Л.А. Рыбака, написанной с огромным уважением к творческому кинопроцессу, был выработан верный и точный подход к «портретируемому» режиссеру: *«Нередко в «беседах о мастерстве», в «советах молодым» труд художника, принципы и приемы его творческой деятельности предстают в фантастической независимости от личности мастера. Когда изо дня в день наблюдаешь работу Ю.Я. Райзмана, проникаешься убежденностью: надо говорить и о мастерстве и о мастере»* [Рыбак, 1967, с. 55].

Выводы

Итак, анализ «годовой подшивки» журнала «Искусство кино» за юбилейный 1967 год выявил следующие основные кинокритические тенденции:

- несмотря на сворачивание в СССР оттепельных последствий, журнал пытался сохранить идеологические позиции конца 1950-х – начала 1960-х годов;
- авторы журнала старались проанализировать наиболее заметные произведения советского кино, допуская в умеренных дозах даже критику отдельных недостатков знаменитых и влиятельных в ту пору мастеров экрана;
- отдавая неизбежную дань советской пропагандистской риторике, журнал мог позволить себе публиковать содержательные теоретические и социологические дискуссии, тексты выдающихся сценариев;
- вместе с тем в отдельных случаях журнал мог (возможно, по заказу «сверху») нанести болезненный критический удар и по талантливому произведению экрана, негативно встреченному киноначальством...

В целом же журнал «Искусство кино» 1967 года представлял собой своего рода типичную модель советского гуманитарного журнала, при всех уступках цензуре и власть имущим пытавшегося остаться на позициях «социализма с человеческим лицом».

Литература

- Абрамов Н. Источник подлинного новаторства // Искусство кино. 1967. № 7. С. 17-27.
 Аленина Н. ... Не без добрых людей // Искусство кино. 1967. № 10. С. 48-49.
 Басаков В.Е. Полемические заметки // Искусство кино. 1967. № 9. С. 30-38.
 Блейман М.Ю. О «Герое нашего времени» // Искусство кино. 1967. № 5. С.46-52.
 Богомолов Ю.А. Книга длиною в 208 страниц и 65 иллюстраций // Искусство кино. 1967. № 6. С. 91-95.
 Богомолов Ю.А. Что первично? // Искусство кино. 1967. № 8. С. 67-70.
 Бреженер М. Разумное, доброе, вечное... // Искусство кино. 1967. № 3. С. 29-30.
 Вайсфельд И.В. Национальное и интернациональное // Искусство кино. 1967. № 9. С. 19-29.
 Вайсфельд И.В. Не повторяя пройденного // Искусство кино. 1967. № 5. С. 30-33.
 Вартанов А.С. Круговорот жизни // Искусство кино. 1967. № 9. С. 41-44.

- Варшавский Я.Л. Старый номер журнала // Искусство кино. 1967. № 1. С. 4-6.
- Вейцман Е.М. О социологической стороне критики // Искусство кино. 1967. № 12. С. 54-62.
- Год 1967 // Искусство кино. 1967. № 1. С. 1-3.
- Гуров Л. Через время // Искусство кино. 1967. № 8. С. 62-66.
- Демин В.П. Бунт подробностей // Вопросы драматургии. 1965. № 5.
- Демин В.П. Вокруг «среднего фильма» // Искусство кино. 1967. № 12. С. 80-84.
- Демин В.П. Фильм без интриги. М.: Искусство, 1966.
- Зак М.Е. Обойдемся без тамады // Искусство кино. 1967. № 7. С. 82-85.
- Зак М.Е. Прозаические заметки об одном поэтическом фильме // Искусство кино. 1967. № 1. С. 25-28.
- Закржевская Л.Ф. Мудрость сказки // Искусство кино. 1967. № 3. С. 27-28.
- За успех! // Искусство кино. 1967. № 2. С. 1-2.
- Игнатъева Н.А. Расширяя границы жанра // Искусство кино. 1967. № 3. С. 31-34.
- Кара С. Простые истины и спорные суждения // Искусство кино. 1967. № 4. С. 59-67.
- Караганов А.В. Октябрь и мировое кино // Искусство кино. 1967. № 11. С. 31-34. № 12. С. 23-38.
- Кисунько В.Г. Жизнь, отданная революции // Искусство кино. 1967. № 4. С. 27-34.
- Киященко Н.И. Изучать своего зрителя // Искусство кино. 1967. № 8. С. 49.
- Кладо Н.Н. Нравственность и декларации // Искусство кино. 1967. № 12. С. 69-76.
- Клейман Н.И., Козлов Л.К. Наш проект // Искусство кино. 1967. № 7. С. 102-112.
- Коваль Ю. Из старого арсенала // Искусство кино. 1967. № 5. С. 53-55.
- Коварский Н.А. «Веселые расплюевские дни» // Искусство кино. 1967. № 2. С. 20-23.
- Кушниров М.А. Боевой киносборник № ... // Искусство кино. 1967. № 2. С. 15-17.
- Левин Е.С. В защиту сюжета // Искусство кино. 1967. № 5. С. 33-42.
- Львов Б. «На той далекой, на гражданской...» // Искусство кино. 1967. № 12. С. 64-69.
- Маркулан Я.К. Конечно же, мы за... // Искусство кино. 1967. № 8. С. 46-47.
- Мартыненко Ю.Я. Лента длиною в жизнь. М.: Молодая гвардия, 1966.
- Медведев А.Н. «Журнал не давал советскому кино расслабиться» // Искусство кино. 2011. № 4.
- Михайлова С.И. Существует объединение // Искусство кино. 1967. № 7. С. 97-101.
- Назарян Н. Успех дела решают люди // Искусство кино. 1967. № 8. С. 48-49.
- Пажитнов Л., Шрагин Б. Кого любить? // Искусство кино. 1967. № 3. С. 70-83.
- Паперный З.С. Стрелка искусства // Искусство кино. 1967. № 6. С. 61-64.
- Питляр И. Достоевский развлекательный // Искусство кино. 1967. № 5. С. 43-45.
- Погожева Л.П. Сквозь годы // Искусство кино. 1967. № 12. С. 39-53.
- Рыбак Л.А. 500 часов у Юлия Райзмана // Искусство кино. 1967. № 1. С. 55-66. № 2. С. 38-50. № 5. С. 72-83. № 10. С. 59-67. № 11. С. 77-85.
- Санин М. Красота и правда // Искусство кино. 1967. № 3. С. 86-88.
- Сарнов Б.М. Добрый человек из Сезуана и добрый доктор Айболит // Искусство кино. 1967. № 3. С. 18-22.
- Свободин А.П. Точка отсчета // Искусство кино. 1967. № 3. С. 34-41.
- Сеидбейли Г. Бессмертию навстречу // Искусство кино. 1967. № 7. С. 79-82.
- Сулькин М.С. О Варшавском // Искусство кино. 2000. № 7.
- Сулькин М.С. Путь к родине // Искусство кино. 1967. № 7. С. 77-79.
- Сурков Е.Д. Реплика Борису Балтеру // Искусство кино. 1967. № 6. С. 73-76.
- Туровская М.И. Да и нет. М.: Искусство, 1966.
- Чертков В.П. Когда игнорируют социальный вопрос // Искусство кино. 1967. № 9. С. 98-100.
- Чертков В.П. О любви. М.: Московский рабочий, 1965.
- Фрейлих С.И. Маленькие роли большого актера // Искусство кино. 1967. № 8. С. 85-89.
- Фрейлих С.И. Путь первооткрывателей // Искусство кино. 1967. № 11. С. 35-45.
- Ханютин Ю.М. За Несбывшимся // Искусство кино. 1967. № 8. С. 59-62.
- Херсонский Х.Н. Эстетика в действии // Искусство кино. 1967. № 9. С. 72-80.
- Хлопьянкина Т.М. Хорошо снимать – значит хорошо мыслить // Искусство кино. 1967. № 4. С. 47-51.
- Шах-Азизова Т.К. Вариации по мотивам... // Искусство кино. 1967. № 2. С. 53-56.
- Ширяев Ю. Актер, которого мы все «проходили» // Искусство кино. 1967. № 10. С. 77-81.
- Щербаков К.А. Возвращение жанра // Искусство кино. 1967. № 6. С. 59-61.
- Юрнев Р.Н. Великий Октябрь и революционное новаторство советского киноискусства // Искусство кино. 1967. № 10. С. 1-8.
- Якубович О.В. Это наша давняя мечта // Искусство кино. 1967. № 8. С. 45-46.

Ссылка на эту публикацию:

Федоров А.В. Советский кинематограф в зеркале журнала «Искусство кино» (на примере номеров юбилейного 1967 года) // Медиаобразование. 2017. № 3.