

Это русскоязычный вариант статьи, опубликованной в журнале Media Education на английском языке:

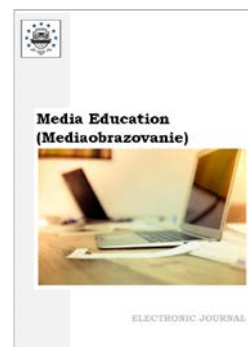
Levitskaya, A. Theoretical Concepts of Film Studies in Cinema Art Journal: 1956–1968. Media Education. 2022. 18(3): 390-438.

Copyright © 2022 by Cherkas Global University



Published in the USA  
Media Education (Mediaobrazovanie)  
Has been issued since 2005  
ISSN 1994-4160  
E-ISSN 2729-8132  
2022. 18(3): 390-438

DOI: 10.13187/me.2022.3.390  
[www.ejournal53.com](http://www.ejournal53.com)



## Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино» (Cinema Art): 1956-1968 \*

Анастасия Левицкая

\* Данное исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ, проект № 22-28-00317) в Ростовском государственном экономическом университете. Тема проекта: «Эволюция теоретических киноведческих концепций в журнале «Искусство кино» (1931-2021)». **Научный руководитель проекта – киновед, профессор Александр Федоров.**

### Аннотация

Анализ киноведческих концепций (в контексте социокультурной и политической ситуации и пр.) существования журнала «Искусство кино» в период «оттепели»(1956-1968) показал, что теоретические работы по кинематографической тематике в этот период можно разделить на следующие виды:

- теоретические статьи, написанные в поддержку Постановлений ЦК КПСС, посвященных культуре (включая – киноискусство), «оттепельных» тенденций, но по-прежнему отстаивающие неизменность социалистического реализма, «народности и партийности» в кинематографе (А. Аникст, Е. Вейцман, Е. Громов, М. Зак, А. Зись, А. Караганов, Л. Коган, Н. Лебедев, Г. Недошивин, Д. Писаревский, В. Разумный, Л. Столович, В. Толстых, Р. Юренев и др.);

- теоретические статьи, выступающие против буржуазных влияний, противопоставляя им коммунистическую идеологию и классовые подходы (Н. Абрамов, В. Божович, И. Вайсфельд, Е. Вейцман, С. Гинзбург, А. Зись, И. Кацев, Г. Куницын, А. Михалевич, В. Муриан, Г. Недошивин, А. Новогрудский, Л. Погожева, Н. Семенов, Л. Столович, Ю. Шер, В. Щербина и др.);

- теоретические статьи, посвященные преимущественно профессиональным проблемам: анализу теоретического наследия классиков советского кино, режиссуры, кинодраматургии, жанров, специфики телевидения и пр. (С. Асенин, Э. Багиров, Я. Березницкий, М. Блейман, И. Вайсфельд, А. Вартанов, С. Гинзбург, Е. Добин, И. Долинский, В. Ждан, Л. Козлов, В. Колодяжная, А. Мачерет, С. Муратов, Е. Плажевский, М. Ромм, А. Свободин, А. Тарковский, С. Фрейлих, Р. Юренев, С. Юткевич и др.);

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

- теоретические статьи, призывающие Власть обеспечить организационные преобразования, способствующие интенсивному развитию киноведения как науки, социологии кинематографа (Н. Лебедев, Х. Херсонский, Р. Юренев).

В целом курс на десталинизацию, взятый Н. Хрущевым на XX съезде партии привел к заметному обновлению содержания журнала «Искусство кино», в его материалах стало заметно меньше догматических подходов, появились материалы живой дискуссии, наметился пересмотр былых резких критических пассажей в адрес «формалистических» теорий Д. Вертова, Л. Кулешова, В. Пудовкина и С. Эйзенштейна. Журнал стал активно поддерживать наиболее яркие в художественном отношении советские «оттепельные» фильмы. Почти полностью исчезли грубые нападки на тех или иных деятелей советского кинематографа, которые были характерны для журнала в 1930-х – 1940-х годах.

При этом наш контент-анализ «Искусства кино» с 1956 по 1968 год показал, что после отстранения от власти Н. Хрущева поддержка «оттепельных» тенденций в журнале постепенно уменьшалась, а в связи с чехословацкими событиями 1968 года была опубликована серия материалов, направленных против ревизионизма социалистических идей и вредного зарубежного влияния на советских кинематографистов.

Вместе с тем поддержка целого ряда значимых по художественному уровню советских фильмов, не получивших заметного одобрения Властью, и довольно разнообразная панорама кинематографической жизни зарубежных стран на страницах журнала «Искусство кино» привели в итоге к инициированным «сверху» направленным против него резко критическим статьям (в журнале «Огонек»), а в итоге — к отстранению от должности главного редактора Л. Погожевой.

**Введение.** В исследованиях ученых (Andrew, 1976; 1984; Aristarco, 1951; Aronson, 2003; 2007; Balázs, 1935; Bazin, 1971; Bergan, 2006; Branigan, Buckland, 2015; Casetti, 1999; Demin, 1966; Eisenstein, 1939; 1940; 1964; Freilich, 2009; Gibson et al., 2000; Gledhill, Williams, 2000; Hill, Gibson, 1998; Humm, 1997; Khrenov, 2006; 2011; Kuleshov, 1987; Lebedev, 1974; Lipkov, 1990; Lotman, 1973; 1992; 1994; Mast, Cohen, 1985; Metz, 1974; Razlogov, 1984; Sokolov, 2010; Stam, 2000; Villarejo, 2007; Weisfeld, 1983; Weizman, 1978; Zhdan, 1982 и др.) не раз шла речь о киноведческих концепциях. Отметим также фундаментальный труд А. Короченского, посвященный проблемам медиакритики в целом (Короченский, 2003). Однако до сих пор в мировой науке не был дан междисциплинарный компаративный анализ эволюции теоретических аспектов киноведения во всем временном интервале существования журнала «Искусство кино» (с 1931 года по настоящее время).

Известно, что теоретические концепции в киноведении изменчивы и часто подвержены колебаниям курсов политических режимов. Отсюда понятно, что в советской научной киноведческой литературе (Lebedev, 1974; Weisfeld, 1983; Weizman, 1978; Zhdan, 1982 и др.), как правило, проявлялись коммунистически ориентированные идеологические подходы. Что касается зарубежных ученых (Kenez, 1992; Lawton, 2004; Shaw, Youngblood, 2010; Shlapentokh, 1993; Strada, Troper, 1997 и др.), то они в своих трудах, посвященных советской и российской кинематографии, в основном обращались к политическим и художественным аспектам кино и довольно редко затрагивали тематику теоретического киноведения в СССР и России (одно из немногих исключений: Hill, 1960).

В своих предыдущих статьях о теоретических концепциях киноведения в журнале «Искусство кино» (Cinema Art) (Fedorov, Levitskaya, 2022) мы исследовали период 1930-х – начала 1940-х и 1945-1955 годов. В данной статье мы анализируем теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино» в период «оттепели» – с 1956 по 1968 год.

Методологию исследования составляют ключевые философские положения о связи, взаимообусловленности и целостности явлений действительности, единства исторического и социального в познании; науковедческие, киноведческие, социокультурные, культурологические, герменевтические, семиотические подходы, предложенные в трудах ведущих ученых (Aristarco, 1951; Aronson, 2003; 2007; Bakhtin, 1996; Balázs, 1935; Bazin, 1971; Bessonov, 2012; Bibler, 1990; Buldakov, 2014; Casetti, 1999; Demin, 1966; Eco, 1975; 1976; Eisenstein, 1939; 1940; 1964; Gledhill, Williams, 2000; Hess, 1997; Hill, Gibson, 1998; Khrenov,

2006; 2011; Kuleshov, 1987; Lotman, 1973; 1992; 1994; Mast, Cohen, 1985; Metz, 1974; Razlogov, 1984; Sokolov, 2010; Stam, 2000; Villarejo, 2007 and others).

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

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

**Основная часть.** В данной статье мы остановимся на анализе теоретических концепций киноведения в журнале «Искусство кино» (*Cinema Art*) эпохи «оттепели» (1956-1968) его существования, когда его ответственными редакторами были: Виталий Ждан (1956), В. Грачев (1956), Людмила Погожева (1956-1968).

В **Таб. 1** представлены статистические данные, отражающие изменения (с 1956 по 1968 год) организаций, органом которых был журнал, его тиража, периодичности; указаны также фамилии отв. редакторов журнала и временные отрезки их руководящей работы в издании, число статей по теории кино по каждому году издания журнала.

**Таб. 1.** Журнал «Искусство кино» (1956-1968): статистические данные

Год выпуска журнала	Организация, органом которой был журнал	Тираж журнала (в тыс. экз.)	Периодичность журнала (число номеров в год)	Главный редактор журнала	Число статей по теории кино
1956	Министерство культуры СССР, Союз писателей СССР	14,1 – 15,2	12	В. Ждан (1913-1993) (№№ 1-10) В. Грачев (№ 11) Л. Погожева (1913-1989) (№ 12)	14
1957	Министерство культуры СССР, Союз писателей СССР (№№ 1-5) Министерство культуры СССР, Оргбюро Союза работников кинематографии (№№ 6-7). Министерство культуры СССР, Союз работников кинематографии (№№ 8-12).	15,7 – 16,2	12	Л. Погожева (1913-1989)	13
1958	Министерство культуры СССР, Союз работников	19 – 20	12	Л. Погожева (1913-1989)	11

	кинематографии				
1959	Министерство культуры СССР, Союз работников кинематографии	19,6 – 21,8	12	Л. Погожева (1913-1989)	12
1960	Министерство культуры СССР, Союз работников кинематографии	19,4 – 21,3	12	Л. Погожева (1913-1989)	8
1961	Министерство культуры СССР, Союз работников кинематографии	23	12	Л. Погожева (1913-1989)	17
1962	Министерство культуры СССР, Союз работников кинематографии	23 – 26	12	Л. Погожева (1913-1989)	32
1963	Министерство культуры СССР, Союз работников кинематографии (№№ 1-5) Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии, Союз работников кинематографии (№№ 6-12)	29–33	12	Л. Погожева (1913-1989)	28
1964	Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии, Союз работников кинематографии	26,3–28,2	12	Л. Погожева (1913-1989)	21
1965	Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии, Союз работников кинематографии	27,0–29,5	12	Л. Погожева (1913-1989)	14
1966	Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР, Союз кинематографистов СССР	33,4–35,4	12	Л. Погожева (1913-1989)	11
1967	Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР, Союз кинематографистов СССР	30,3–35,8	12	Л. Погожева (1913-1989)	19

1968	Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР, Союз кинематографистов СССР	30,4–32,3	12	Л. Погожева (1913-1989)	20
------	--	-----------	----	-------------------------	----

Тираж журнала «Искусство кино» (а он по-прежнему выходил ежемесячно) с 1956 по 1968 год колебался в промежутке от 14,1 до 35,8 тыс. экземпляров с общей тенденцией к постепенному увеличению. Пиковый тираж журнала 1930-х – 28 тыс. экземпляров (1931 год) – был впервые превзойден в 1963-м, когда впервые был преодолен порог в 29 тыс. экз.

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

С 1957 года журнал «Искусство кино» стал органом Министерства культуры СССР и Союза работников кинематографии, а с 1963 года – органом Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза работников кинематографии. Далее – с 1966 года и теперь уже надолго – органом Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР (Госкино) и Союза кинематографистов СССР.

С января 1956 по октябрь 1956 года главным редактором журнала «Искусство кино» был киновед В. Ждан (1913-1993). Однако в связи с тем, что он «просмотрел» во вверенном ему издании неполиткорректную позитивную трактовку персоны, неудобной китайской компартии, он был освобожден от должности. Ноябрьский номер журнала 1956 года подписал и.о. главного редактора В. Грачев, а с декабря 1956 года главным редактором журнала «Искусство кино» стала киновед Людмила Погожева (1913-1989).

Киновед Ю. Богомолов писал об «оттепельном» периоде журнала «Искусство кино» так: «Чем был журнал при ... главном редакторе Людмиле Погожевой и ее заместителе Якове Варшавском? Компанией талантливых редакторов и авторов, которые на первых двадцати-тридцати страницах отдавали дань казенной риторике (про образ коммуниста, про социалистический реализм, задачи киноискусства и т.д.), а на остальных ста говорили с читателем «за искусство, кино и за жизнь». Кино в те годы было такой же общественной трибуной, как и литература, и театр... Эстетические соображения легко трансформировались в этические, в гражданственные, в общегуманистические. Рамки конкретного социалистического гуманизма довольно часто раздвигались, и авторы вторгались на заминированную территорию абстрактного гуманизма. Абстрактный гуманизм... это как запертая комната Синеи Бороды. Ключ от нее мастерам советской культуры давался, а отпирать ее не разрешалось под страхом смертной казни. Исключение делалось для особо проверенных мастеров, то есть для соучастников преступлений Синеи Бороды. Чем далее от Октября, тем больше людей рисковали отпирать ее. А тут еще оттепель и ее последствия» (Богомолов, 2001: 6).

Любопытно, что в 1960 году американский журнал *Film Quarterly* опубликовал статью молодого тогда киноведа С.П. Хилла (1936-2010), в которой тот попытался проанализировать содержание журнала «Искусство кино» 1958-1959 годов. Не вдаваясь подробно в детали обозреваемых им статей журнала, С.П. Хилл, разумеется, отметил их политическую ангажированность (в частности, речь шла о текстах философа В. Разумного), но хвалил журнал за организацию дискуссионных «круглых столов» и за внимание к киноклассике (Hill, 1960).

#### «Оттепельные» тенденции

«Оттепельный» период в истории журнала «Искусство кино» обычно связывается с назначением на должность главного редактора Людмилы Погожевой (1913-1989). Это так, но выскажем предположение, что если бы Виталий Ждан (1913-1993), занимавший этот пост по октябрь 1956 года, продолжил свою работу, «оттепель» в журнале всё равно бы наступила. Эти тенденции можно отчетливо проследить, сравнивая вышедшие под

редакций В. Ждана номера «Искусства кино» 1951-1953 годов с номерами периода «предоттепельных» и начала «оттепельных лет» (1954-1956). В. Ждан весьма оперативно реагировал на изменения политического климата в СССР, и в 1954-1956 годах журнал «Искусство кино» с каждым номером становился чуть менее официозным и пропагандистским, чем раньше.

Например, вскоре после XX съезда КПСС, на котором Н. Хрущев выступил с антисталинской речью, в журнале «Искусство кино», еще редактируемом В. Жданом, была напечатана передовая статья, в которой были такие весьма «оттепельные» строки: «Совсем в недавние времена у нас создавалось немало парадных, помпезных, лакировочных картин, в которых народ сплошь и рядом выглядел как статичная и безликая масса, хотя и разодетая в яркие костюмы. Глубоко чуждый марксизму-ленинизму культ личности особенно пагубно сказался на наших историко-биографических и военно-исторических картинах. В фильмах историко-революционных и посвященных Великой Октябрьской социалистической революции нередко умалялась роль Коммунистической партии и народных масс. Даже в таких фильмах, как «Ленин в 1918 году» и «Ленин в Октябре», выдающаяся роль основателя Коммунистической партии и Советского государства великого В.И. Ленина не получила достойного отражения. Подвиг советского народа в годы Великой Отечественной войны часто освещался на экране с ложных позиций, превращающих того или иного деятеля в героя-чудо-творца, якобы способного самолично решать все военные и государственные задачи. Роль народа — подлинного творца истории — отодвигалась на второй план.

В послевоенные годы появилось немало картин о нашей колхозной деревне. Но большая часть их изображала колхозную жизнь поверхностно, в приукрашенном виде, как сплошной праздник, как жизнь без трудностей и недостатков. Картины эти изобиловали веселыми пиршествами, массовыми гуляниями и плясками. Создавалось впечатление, что ничего, кроме мелких недоразумений, не омрачает жизнь колхозного села. Как известно, картины эти были далеки от действительного положения дел в сельском хозяйстве. ... Критика не раз незаслуженно подымала на щит слабые, иллюстративные произведения, делая неоправданную скидку на актуальность, важность самой темы и материала, рассматривая сложные явления жизни сквозь призму шаблонов и привычных схем» (Источник..., 1956. 3: 5-6).

И в этом контексте обращалось внимание читателей на то, что «принятая XX съездом Коммунистической партии Советского Союза программа великих работ ставит перед работниками кино ответственную задачу — увеличить выпуск кинокартин, повысить их идейно-художественный уровень, обеспечить к концу пятилетки производство не менее 120 полнометражных фильмов в год» (Увеличение..., 1956: 3).

«Оттепельная» журнала наглядно отражалась в статье М. Папавы (1906-1975): «Говоря о борьбе с последствиями культа личности, мы должны помнить о том, что тезисность, декларативность многих сценариев и фильмов выхолащивали из этих произведений реальное жизненное содержание. Оно подменялось той жизнью, которую авторы хотели бы увидеть в соответствии с подсмотренным заранее ответом. Кинематограф стал как бы парадным крыльцом для входа в нашу советскую действительность, а многие реальные жизненные процессы оказывались вне поля нашего внимания. Само собой разумеется, что произведения, сделанные по таким рецептам, отнюдь не отвечают нашему представлению о сущности метода социалистического реализма. Более того, они были явными отступлениями от этого метода. Мне кажется, что последствием культа личности в искусстве было странное, механическое представление о том, что становление нового человека нашего общества не требует такой же активной и напряженной борьбы, как, скажем, борьба за материальную базу социализма. И, коль скоро жизнь не укладывалась в это, я бы сказал, фаталистическое представление о рождении нового человека, мы «поправляли» жизнь в искусстве. Не случайно «Кавалер Золотой Звезды» был в свое время эталоном правильного видения советским художником жизни» (Папава, 1957: 86).

Мнение М. Папавы во многом разделял и киновед М. Зак (1929-2011), отмечая, что «культ личности был враждебен природе художественного творчества. Поскольку истины оказались заранее перечислены, суждения о жизни продиктованы и пронумерованы, открытый в искусстве не требовалось. Художнику была уготована роль популяризатора.

Однако вопреки культу личности животворный процесс открытия мира, запечатленного в словах, звуках, красках, не прекратился в советском искусстве. Признавая это, нам незачем преуменьшать нанесенный ущерб. Потери были не только в прошлом — они есть и в настоящем. Чем, как не последствием культа личности, можно объяснить еще существующий тип художника, который озабочен лишь одним: якобы «образным» оформлением и передачей зрителю суммы всем известных представлений о жизни. Эта «сумма» накоплена не им. Он только ее торопливый раздатчик. В результате исследование действительности заменяется поверхностным описанием, неповторимая интонация первооткрывателя переходит в привычную скороговорку художника-всезнайки» (Зак, 1962: 62).

К «оттепельным» тенденциям постарался построиться и серьезно критиковавшийся в 1930-х — 1940-х годах киновед Н. Лебедев. В своей статье с красноречивым названием «Нас ведет партия» он напоминал, что есть немало вопросов, «по сей день не утерявших своей остроты. Таковы вопрос борьбы за идейную чистоту и непримиримость к буржуазной идеологии в нашем искусстве; вопросы художественного мастерства; вопросы развития таких видов кинематографа (документального, научно-популярного, учебно-школьного), которым до сих пор не уделяется достаточного внимания; вопросы научно-исследовательской работы по киноискусству и ряд других. Живой опыт истории показывает — всегда, когда работники советской кинематографии идут по пути, указанному партией, они добиваются громадных творческих побед. В известных решениях ЦК партии по вопросам литературы и искусства, принятых в послевоенные годы, в решениях XX съезда партии, в выступлениях тов. Н. С. Хрущева, поставившего от имени Центрального Комитета партии перед советскими художниками задачи, теснейшим образом связанные с борьбой за коммунизм, наши кинематографисты находят пути к новому творческому подъему любимого народом киноискусства» (Лебедев, 1958: 66).

В этом позиция Н. Лебедева полностью совпадала с мнением тогдашнего Министра культуры СССР Н. Михайлова (1906-1982), который утверждал, что «искусство кино давно признано нашей партией могучим идеологическим оружием. Задача заключается в том, чтобы вся армия работников советского кино неустанно совершенствовала это острое и сильно действующее оружие и своим искусством, искусством высоких идей и высокого мастерства, служила партии, народу в борьбе за коммунизм» (Михайлов, 1958: 1).

Существенно изменил свои взгляды и киновед И. Вайсфельд (1909-2003). Если в 1930-х он резко критиковал С. Эйзенштейна, то в «оттепельном» 1962, напротив, подчеркивал, что ещё в 1928 «Эйзенштейн, Пудовкин и Александров выступили с известной «Заявкой», в которой они намечали пути развития искусства звукового фильма. Теория заглядывала в будущее. Это ли не пример активного вторжения эстетической мысли в живой, творческий процесс! Таких примеров можно привести немало. Эти традиции советской кинотеории, как мне кажется, необходимо всячески поддерживать и развивать. Теоретики, критики могут анализировать конкретные произведения кино и вместе с тем выдвигать свои рабочие гипотезы, рабочие формулы, способные увлечь художника, ярче раскрыть его индивидуальность, подсказать ему интересные, до конца не исследованные направления в творчестве. В живом, плодотворном, творческом участии в жизни киноискусства и заключен, на мой взгляд, смысл нашей общей теоретической работы» (Вайсфельд, 1962: 11).

Особый интерес представляет идеологическая трансформация взглядов автора, быть может, самого страшного по своему воплощению сталинской идеологии борьбы с «врагами народа» фильма — «Великий гражданин» (1937-1939) — режиссера Ф. Эрмлера (1898-1967).

В своей «теоретической» статье «Духовное здоровье художника» он сначала «оттепельно» утверждал, что «может быть, ни один вид искусства не пострадал от культа Сталина так, как пострадала кинематография. Один человек определял и судьбы всех произведений и судьбы их авторов. Он решал, разрешал, запрещал, планировал, исправлял, дописывал. Можно с уверенностью сказать, что киноискусство потеряло немало молодых талантливых режиссеров, потому что право ставить фильмы было предоставлено маленькой группе «избранных». Внедрялась нелепая теория — «лучше меньше, да лучше!» «Меньше» дошло до того, что в год делалось девять картин, и эти девять, разумеется, были далеко не шедевры. Художник боялся не понравиться одному человеку. И постепенно он терял веру в

то, что сам способен понимать, что нужно народу. «Только бы понравилось ему!». Было трудно. Но вера в партию помогла нам выстоять, и мы выстояли. Теперь все позади, и за это наша великая благодарность Центральному Комитету нашей партии! Но слов благодарности мало — мы, художники, должны отблагодарить делами. Наш долг — воспеть в наших произведениях творческую силу народа, строящего коммунистическое завтра» (Эрмлер, 1962: 1-2).

Однако далее в той же статье Ф. Эрмлер убедительно доказал, что на самом деле он во многом остался на прежней своей политической платформе: «Фильм в нашем понимании был и остается оружием идеологической борьбы. А нам есть с кем бороться. ... когда вышла па экраны картина «Великий гражданин» и Невский проспект был украшен рекламами-флагами, я был горд и счастлив!» (Эрмлер, 1962: 2, 5).

И здесь нельзя не признать, что обвиненный в конце 1940-х в космополитизме сценарист и кинокритик М. Блейман (1904-1973) был более самокритичен, признавая, что «искажение исторической действительности было характерным признаком ряда фильмов. В этом повинен и автор этой статьи, один из авторов «Великого гражданина». ... Эстетика модернизации истории, ее искажения, игнорирования реальных исторических обстоятельств и психологии реальных исторических деятелей была выражением культа личности в нашем искусстве» (Блейман, 1963: 25).

#### *Политика и идеология в киноведении «оттепельных» времен*

Несмотря на «оттепельные» тенденции, значительное место на страницах «Искусства кино» 1956-1968 годов сохраняли «идеологически выдержанные» выдержанные статьи.

Базовой статьей такого рода во второй половине 1950-х была, разумеется, статья Первого секретаря ЦК КПСС Н. Хрущева (1894-1971) «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», составленная из его речей, произнесенных на совещании писателей в ЦК КПСС 13 мая 1957 года, на приеме писателей, художников, скульпторов и композиторов 19 мая 1957 года и на партийном активе в июле 1957 года.

В этой статье, опубликованной в журнале «Искусство кино», отмечалось, что «в ряде случаев под влиянием общей обстановки в период культа личности в произведениях литературы и искусства проявлялось необъективное, одностороннее изображение личности И. В. Сталина, чрезмерно преувеличивались его заслуги в то время, как роль партии, роль народа не получала достойного отображения» (Хрущев, 1957: 10).

Однако далее Н. Хрущев переходил не только к утверждению незыблемости метода «социалистического реализма», но и к резкой критике «чуждых» и «клеветнических» тенденций в советской культуре: «Партия ведет непримиримую борьбу против проникновения в литературу и искусство влияний чуждой идеологии, против враждебных нападок на социалистическую культуру. ... Мы решительно и непримиримо выступали и будем выступать против одностороннего, недобросовестного, неправдивого освещения нашей действительности в литературе и искусстве. Мы против тех, кто выискивает в жизни только отрицательные факты и злорадствует по этому поводу, пытается охаять, очернить наши советские порядки. Мы также и против тех, кто создает сусальные, подслащенные картины, оскорбляющие чувства нашего народа, который не приемлет и не терпит никакой фальши. Советские люди отвергают и такие, по существу, клеветнические сочинения, как книга Дудинцева «Не хлебом единым», и такие слащавые, приторные фильмы, как «Незабываемый 1919 год» или «Кубанские казаки» (Хрущев, 1957: 10, 14).

Далее Н. Хрущев переходил к теме борьбы с внешними идеологическими врагами, акцентировав при этом «уроки» антикоммунистического восстания в Венгрии 1956 года: «Мы не были бы марксистами-ленинцами, если бы стояли в стороне, равнодушно и пассивно относились к попыткам протасовать в нашу литературу и искусство чуждые духу советских людей буржуазные взгляды. Надо трезво смотреть на вещи, отдавать себе отчет в том, что враги существуют, и они пытаются использовать идеологический фронт для ослабления сил социализма. В этой обстановке наше идейное оружие должно быть в исправности и действовать безотказно. Урок венгерских событий, когда контрреволюция использовала в своих грязных целях некоторых писателей, напоминает о том, к чему может привести политическая беспечность, беспринципность и бесхарактерность в отношении к проидам сил, враждебных социализму. Каждому должно быть ясно, что в современных



условиях, когда идет острая борьба между силами социализма и силами империалистической реакции, надо держать порох сухим» (Хрущев, 1957: 16).

Между тем «оттепель» в СССР продолжалась, о чем свидетельствовало, например, Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца» (Постановление..., 1958).

Прямой реакцией на данное постановление стала редакционная статья в журнале «Искусство кино» под названием «Ответственность художника», в которой подчеркивалось, данный пересмотр оценки музыкальных произведений вовсе не означает, что неверными были и остальные партийные постановления послевоенных лет: «Огромное значение для развития советской художественной культуры имели постановления Центрального Комитета партии по вопросам литературы и искусства, принятые в 1946—1948 годах. Эти постановления, основанные на ленинских принципах партийности и народности художественного творчества, помогли нашему искусству утвердиться на верных позициях. Они были направлены против аполитичности и безыдейности, формалистских тенденций, отрыва художественного творчества от жизни, ориентировали советских литераторов и художников на создание образцов подлинно народного, реалистического искусства. (Ответственность..., 1958: 11).

А далее еще раз было подчеркнуто, что «могучая сила искусства социалистического реализма — в его неразрывной связи с жизнью. Жизнь в ее революционном развитии движет это искусство, является для него источником тем, сюжетов, образов. В свою очередь социалистическое искусство активно воздействует на жизнь, отдает всю свою мощь делу строительства нового мира. В эпоху, когда социализм стал мировой системой, это новое искусство стало важным и действенным фактором в духовной жизни народов. Оно является острым оружием в идеологической схватке двух систем — мира социализма, которому принадлежит будущее, и мира дряхлеющего капитализма, который в тщетной ярости цепляется за свое место на исторической арене» (Ответственность..., 1958: 11).

Одним из ведущих теоретиков журнала «Искусство кино» 1950-х – начала 1960-х годов был философ и киновед В. Разумный (1924-2011).

Горячо отстаивая основные принципы «марксистско-ленинского учения» (нередко подкрепляя это цитатами из речей Н. Хрущева) и социалистического реализма, В. Разумный был ярким примером сторонника «партийного вектора» «оттепели».

С одной стороны В. Разумный мог позволить себе утверждать, что «художественная правда принципиально отлична от образной иллюстрации общих идей. Она — результат специфического для искусства обобщения жизненных явлений, которое принято называть типизацией. В неправильном понимании отдельными нашими художниками типизации и заключается одна из основных причин распространения иллюстративности в искусстве. ... Не изучив жизнь глубоко и всесторонне, не накопив достаточных жизненных наблюдений, художник чисто умозрительным путем создает социологическую схему (скажем, «новатор производства», «носитель пережитков капитализма», «диверсант» и пр.) будущего образа. Отталкиваясь от нее, он стремится более или менее искусно оживить образ деталями, частностями, характерными черточками. «Индивидуализированный» таким путем образ и преподносится зрителю. Раз вступив на этот путь, художник постепенно осваивает целый набор общепринятых штампов и ограничивает свою «творческую» задачу их виртуозной маскировкой. Они как бы встают между художником и жизнью, заслоняя от него ее действительный смысл, ее реальные процессы. ... Итак, искусство иллюстративное создает образы-схемы, действующие в стандартных ситуациях и оживляемые чисто внешним путем. Подлинное искусство создает типические характеры в типических обстоятельствах, а его произведения — художественные открытия и объяснения мира» (Разумный, 1956: 4-5, 10).

С другой стороны, В. Разумный был убежден, что «для художника социалистического реализма этическим идеалом является человек-боец, революционер, дерзновенно преобразующий мир, герой в полном и высшем значении этого слова. ... Конечно, правы те критики, которые выступают против абстрактной идеализации, против образов-схем, концентрирующих в себе все добродетели (или пороки). Однако критика идеализации не должна приводить к забвению требования масштабности героя, его чувствований и деяний, масштабности, отличающей величественный духовный облик строителей коммунизма. ...

художник социалистического реализма прежде всего политик, умеющий через этическую коллизию подойти к политическим обобщениям» (Разумный, 1959: 126, 133).

В. Разумный не уставал напоминать, что «партийность художника советского кино выражается в том мировоззренческом заряде, которым он насыщает свой фильм, придавая ему взрывчатую, революционную силу. Таков уж художник социалистического реализма— он боец всегда и везде! ... Социалистический реализм не знает тематических ограничений. Любая тема может стать таким объектом образного постижения, который позволит поставить коренные проблемы нашей жизни и борьбы» (Разумный, 1961: 12).

При этом «талантливый художник по-своему видит и воспроизводит реальность, по-своему угадывает, распознает в ней черты идеальные — черты будущего. Диалектическое взаимопроникновение реального и идеального — вот условие реалистического художественного творчества. Не должно быть колебаний у художника — что рисовать: достоверную, хоть и не идеальную, реальность или, примера ради, возвышенную, безупречную, но бестелесную «идеальность». Увидеть в доподлинной жизни движение к идеалу, распознать в нашем коммунистическом идеале черты, ставшие реальностью уже сегодня,— в этом суть» (Разумный, 1962: 10).

В полном соответствии с политической линией КПСС и лозунгами Н. Хрущева В. Разумный в своих статьях боролся с «вредными буржуазными влияниями» и «формализмом»: «Заимствуя внешние формы, структурные особенности искусства, бытующего ныне в капиталистических странах, художники невольно приходят к смещению идейных акцентов при отражении нашей действительности в этих формах. Поучительный урок тому — неудачная попытка образный строй неореализма, рожденного критическим неприятием буржуазного мира, перенести в фильмы о советском человеке. ... Содержание большое и общественно значимое, постановка гражданских проблем, правдивое отражение жизни — вот что в первую очередь делает произведение искусства интересным и современным, захватывающим и страстным. Формальный же изыск, даже обостряющий интерес зрителя, бесплоден, ибо, в конечном счете, он представляет собой эрзац искусства» (Разумный, 1961: 133-134).

При этом, как подчеркивал В. Разумный, «жалкие трубадуры буржуазной пропаганды, ошеломленные успехом советского киноискусства у зрителей капиталистических стран, всячески стремятся оболгать его, оклеветать, снизить общественный резонанс наших фильмов. Они нудно твердят одно и то же: деятели советского кино — рабы политики, лишённые свободы творчества. Им вторят ревизионисты, стремящиеся внести сумятицу в умы художников, оторвать их от актуальных политических, моральных и социальных проблем времени» (Разумный, 1961: 11). Вот почему, считал В. Разумный, «не следует забывать и о борьбе с растлевающим влиянием современного буржуазного декаданса в любых его видах и формах. Нам надо смело идти навстречу всем ветрам модернизма, не обходить острых углов и спорных вопросов, по которым декаденты пытаются дать бой реализму, а принимать их вызов, обличать, показывать творческую бесплодность формализма всех мастей, его объективный социальный смысл и антиэстетическую сущность. Фигура умолчания нам не к лицу!» (Разумный, 1961: 64).

На столь же четких идеологических позициях находился и киновед А. Караганов (1915-2007), бывший также одним из самых заметных теоретиков на страницах журнала «Искусство кино» оттепельного периода.

Вслед за ЦК КПСС А. Караганов неустанно отстаивал принципы социалистического реализма: «В последнее время за границей появилось немало выступлений, отрицающих само существование социалистического реализма. Их авторы при этом совершают прямое насилие и над логикой и над историей. ... За эпохой социализма они не признают права на свой творческий метод в искусстве, на свое художественное направление. Надо ли говорить, что и эта «забывчивость» и эта «непоследовательность» связаны с полемическими страстями, с ненавистью к социалистическому реализму, перед которой логика умолкает... Среди противников социалистического реализма есть и такие, которые не отрицают его существования, но объявляют его догматическим кодексом искусства, регламентирующим творчество. ... социалистический реализм — это живой творческий метод, а не свод

застывших правил, каким пытались сделать его догматики, каким пытаются представить его некоторые критики ревизионистского толка» (Караганов, 1957: 85, 89).

«Принципы социалистического реализма, освобожденные от догматических наслоений прошлых лет, — писал А. Караганов, — обращены как против неопределенности, половинчатости, расплывчатости взглядов на жизнь, так и против субъективизма, претендующего на то, чтобы командовать жизнью, не считаясь с ее реальными закономерностями, произвольно декретировать пути и формы ее развития, считать правдой в искусстве только то, что нравится носителям волюнтаристских взглядов — безотносительно к тому, что фактически происходит в реальной жизни. С таким пониманием социалистического реализма несовместимы суэта конъюнктурщины, безответственное верхоглядство, леность мысли — нежелание думать самостоятельно и связанная с этим готовность торопливо приспособлять искусство и факты самой жизни к любой «перестройке», к любому преходящему лозунгу — без тщательной проверки и анализа породивших его причин и возможных следствий» (Караганов, 1966: 17).

Вместе с тем А. Караганов в полном согласии с линией борьбы с «культом личности», инициированной Н. Хрущевым, напоминал, что «ни для кого не был простым переход от преклонения перед Сталиным к критике Сталина. Этому переходу помогала ленинская прямота партии в разговоре о культе личности и его последствиях. Этому переходу помогла коммунистическая идейность. И только люди, для которых чиновничье обслуживание культа личности стало второй натурой и ослабило внутренние, душевные связи с народом, только они противятся борьбе с последствиями культа личности — если и говорят о ней, то с тысячьо оговорок, нехотя, подчиняясь общему тону и ритму жизни, словно бы директиву выполняя, без встречного движения мысли и сердца. Сейчас уже не проблема для советского художника еще раз сказать со всей необходимой решительностью об ошибках и преступлениях Сталина. Проблема, и очень непростая, в том, чтобы убедительно, правдиво показать, объяснить людей, сохранявших революционность мироощущения в те самые годы, когда эти преступления и ошибки совершались. Показать, как люди, причастные к распространению культа личности, стали его решительными критиками, практическими борцами против его последствий. Показать исторически развивавшуюся, сложную и тем не менее революционно цельную психологию сегодняшних строителей коммунизма» (Караганов, 1963: 12).

При этом А. Караганов подчеркивал, что «не об ослаблении критики культа личности идет речь. Наши художники еще не раз будут обращаться к темам и проблемам, каким посвящены «За далью даль», «Чистое небо», «Один день Ивана Денисовича», «антикультовые» стихи поэтов... Речь идет об анализе. О подлинно диалектическом понимании одной из сложнейших эпох нашей истории, о правдивом изображении людей, которые сформировались в ту эпоху и продолжают работать сейчас, о связи, «революционной эстафете» разных поколений советского общества. ... Партийная критика культа личности, всесторонне анализируя развитие советского общества, открывает новые возможности для углубленного изображения жизни, она помогает понять, как и почему советские люди через самые трудные годы пронесли идейную убежденность строителей нового мира» (Караганов, 1963: 12).

Однако вскоре после отставки Н. Хрущева тон теоретических статей А. Караганова существенно изменился. Хорошо понимая, что тема «культа личности» уже оттеснена в глубокую тень, А. Караганов писал, что нужно «оценить накопленный опыт спокойно и объективно, отрешившись от былых зигзагов конъюнктурной мысли, от запальчивой односторонности преходящих полемик. Это тем более важно было сделать, что многие киноведческие работы прошлых лет написаны в полемическом состоянии ума, мешавшем анализу. Говоря об этом, хочу быть правильно понятым: речь идет не о превращении критика или киноведа в летописца, который обзревает исторические пути кинематографа, добру и злу внимая равнодушно, забывая о драмах и проторях на этих путях. При объективном подходе к пройденному полемике избежать невозможно. Но важно, чтобы полемика не мешала, а помогала анализу» (Караганов, 1966: 14).

С другой стороны именно А. Караганов, по сути, призвал (разумеется, с подобающей опорой на «партийность», «революционность» и «новаторство») к реабилитации классиков

советского кино, жестоко и беспощадно обвиненных в формализме в 1930-е – 1940-е годы: «В полемическом пылу мы в недавнем прошлом часто обкрадывали самих себя, обедняли советскую кинематографию — ее история представлялась как чередование заблуждений и ошибок. Борьба против отрицательных явлений (скажем, против формализма) нередко превращалась в кампанию, которая ширилась «расходящимися кругами», обрушивая критические удары не только на сами отрицательные явления, но и на такие произведения советского киноискусства, которые стали частью его традиций, его поистине великой истории. Было время, когда под влиянием такого рода кампаний наши историки отлучали ранние фильмы Эйзенштейна от революционного искусства, усматривая в них опасные поползновения «поправить», «усовершенствовать» реализм; при этом реалистическая эстетика уподоблялась Евангелию или Корану — ее неподвижность охранялась не только казуистикой догматических формул, но и весьма прозрачными идеологическими угрозами. Poleмика против некоторых высказываний Эйзенштейна о монтажном методе и интеллектуальном кино приводила к тому, что оставалось по-настоящему неоцененным главное в его творчестве. Нечто подобное происходило и при обсуждении ранних фильмов Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, Дзиги Вертова. Но вот отшумели былые споры. И каждому вдумчивому историку стало ясно, что именно благодаря дерзновенной смелости, непривычности режиссерских исканий Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова реалистическая традиция получила в 20-е годы развитие, достойное происшедших в стране исторических перемен. Революция пришла на экран, вызвав революцию в самом искусстве экрана» (Караганов, 1966: 14).

Реабилитируя ведущих советских режиссеров 1920-х годов, А. Караганов тут же выступал в защиту «соцреалистических» фильмов 1930-х: «В некоторых искусствоведческих работах, написанных после XX съезда партии, восстановление объективного отношения к раннему революционному искусству соседствовало с очень сердитыми оценками искусства 30-х годов: критика отрицательных явлений, связанных с культом личности, подчас настолько увлекала и завораживала пишущих о кино, что на пути объективного размышления возникал некий эмоциональный барьер» (Караганов, 1966: 15).

Одной из ярких примет «оттепели» было расширение международных контактов, в том числе в сфере культуры. В этой связи в июле 1967 года Союз кинематографистов СССР провел международный симпозиум киноведов, на котором развернулась теоретическая дискуссия.

Выступая на этом симпозиуме, А. Караганов — в полном соответствии с партийными установками тех лет — подчеркнул при всем поощрении новаторских подходов, «речь должна идти не о превращении всей советской кинематографии в чисто экспериментальную — только для «знатоков», а об активизации творческих исканий на разных направлениях фильмотворчества, о повышении и уточнении эстетических критериев, о более строгом и вдумчивом отделении талантливого от неталантливого, об активной поддержке фильмов, решающих свои идейные задачи на уровне высокого искусства, и о более требовательной критике холодного ремесленничества, кинематографических пустышек, манерничанья, погони за модой, убивающих живую душу искусства. Свобода творчества в социалистическом обществе предполагает свободное — по убеждению, по зову сердца — служение народу, высокое чувство ответственности художника перед обществом, взаимную заинтересованность деятелей кино в успехе друг друга» (Караганов, 1967: 37).

В аналогичном ключе выстраивал свои теоретические статьи и киновед Р. Юренев (1912-2002).

С одной стороны он резонно сетовал, что попытки «создать «теорию» бесконфликтных произведений принесли советскому кино немалый вред: они порождали произведения серые, вялые или приторно слащавые, лишенные жизненной правды» (Юренев, 1957: 29).

А с другой стороны - из статьи в статью повторял (не забывая цитировать речи Н. Хрущева) стереотипные «партийные установки» о формализме, идеализме, социалистическом реализме и «буржуазных влияниях»: «Новые задачи, вставшие перед народом-победителем после войны, сводились к восстановлению и развитию народного хозяйства, к дальнейшему движению по социалистическому пути. Не все кинематографисты сразу правильно поняли эти задачи. В советском кино появились фильмы, для которых

характерны дешёвая развлекательность, поверхностное отношение к действительности, безыдейность. Центральный Комитет Коммунистической партии в ряде постановлений подверг произведения литературы, театра, музыки и кино, выразившие буржуазные влияния, суровой критике. Постановления ЦК по идеологическим вопросам помогли советскому киноискусству преодолеть многие существенные недостатки. ... Нет, нелегко давались нам наши победы, не ровным, не гладким, не легким был наш с честью пройденный сорокалетний путь. На мастеров советского киноискусства оказывала разлагающее влияние буржуазная идеология. Метод социалистического реализма выковывался в борьбе с формализмом и натурализмом. Различные заблуждения и пережитки оставили свои следы во многих фильмах» (Юрнев, 1957: 27, 32).

И, разумеется, не забывал напомнить читателям журнала, что «коммунистическая партия последовательно и неоспоримо разбивала все идеалистические представления о независимости искусства от жизни, о мнимой свободе художников от политики, от социальной борьбы, беспощадно развенчивала тех художников, которые мнили себя «сверхчеловеками», витающими над социальными процессами, вне классовой борьбы» (Юрнев, 1967: 1).

Наиболее полно тема соцреализма была представлена в теоретической статье литературоведа А. Аникста (1910-1988). В ней подчеркивалось, что «борьба за социалистический реализм есть для нас продолжение той постоянной борьбы на идеологическом фронте, которую мы ведем против культуры гнивающего империализма, против всего того, что чуждо, враждебно нам в искусстве умирающего буржуазного общества. Упадочному, человеконенавистническому искусству империалистической буржуазии мы противопоставляем искусство жизнеутверждающее, которое правдиво отражает действительность, сознательно служит интересам народных масс в их борьбе за социализм. ... В последнее время для всех нас стало очевидно, что культ личности, действительно, имел очень тяжелые последствия для нашего искусства. Он привел в художественной практике к отступлениям от самого существа социалистического реализма, да и теория социалистического реализма стала пониматься и трактоваться подчас совершенно неверно» (Аникст, 1957: 38-39).

А. Аникст утверждал, что «обозначились следующие точки зрения на понятие социалистического реализма: 1. Социалистический реализм есть мировоззрение. 2. Социалистический реализм есть принцип художественного творчества. 3. Социалистический реализм есть стиль. 4. Социалистический реализм есть метод нашего искусства. ... Я считаю, что из четырех имеющих хождение определений социалистического реализма наиболее правильно то, согласно которому социалистический реализм — метод. ... Метод в искусстве — это не сумма общеобязательных приемов и норм, но средство достижения творческих целей, путь, определяющий существо художественного направления. ... Я понимаю метод как отношение художника к стоящим перед ним творческим задачам. Художественный метод — это подход художника к жизни и способ обработки явлений действительности в процессе создания произведения искусства. ... В социалистическом реализме идеология революционного социалистического пролетариата составляет самую сущность, самую сердцевину этого нового искусства. Оно выросло не как результат открытия какой-то новой техники в области изобразительных средств — оно явилось как один из результатов прогрессивного социального движения, выражающего самое передовое общественное сознание эпохи. Исходя именно из этого, я и думаю, что, говоря о методе нашего искусства, мы правильно называем его методом социалистического реализма. Метод нашего искусства, конечно же, всем своим существом связан с социалистической действительностью, с стремлением постичь ее развитие и содействовать построению коммунизма» (Аникст, 1957: 40-41, 46).

Аналогичного мнения придерживался и кинокритик Я. Варшавский (1911-2000), писавший, что «социалистический реализм — это расцвет множества художественных школ. Теперь мы в этом наглядно убеждаемся. Надо и нам, зрителям, быть широко восприимчивыми к бесконечному разнообразию языка киноискусства» (Варшавский, 1962: 116).

О незыблемости принципов соцреализма писал в своей пересыпанной цитатами из партийных постановлений и речей тогдашнего секретаря ЦК КПСС Л. Ильичева (1906-1990) статье философ В. Толстых (1929-2019): «Высшая правда социалистического реализма выражается не в правдивости деталей и атмосферы (хотя и предполагает ее), а в правде изображения главных конфликтов и противоречий эпохи, столкновения классов. И здесь социалистический реализм всегда выигрывает, ибо для него оказалось посильным раскрыть связь личности и общества. Ибо он — всегда «сражающийся» реализм» (Толстых, 1963: 28).

С этим подходом был полностью согласен и искусствовед Г. Недошивин (1910-1983), заверявший читателей, что «можно с социалистическим реализмом полемизировать, можно его не принимать до времени, но нельзя сбросить со счетов завоеванный им во всем мире авторитет, его определяющее влияние на искусство, а в особенности — на широкие массы. Никакие уродства формалистического распада, никакие эксцессы субъективизма и эстетства неспособны заслонить триумфальный подъема социалистического искусства» (Недошивин, 1964: 18).

В этом контексте киновед Е. Громов (1931-2005) напоминал, что «ревизионисты и догматики сомкнулись друг с другом, поскольку как те, так и другие отделяли глубокой пропастью мировоззрение художника от его творчества, метафизически отделяя тем самым художественно-образный строй мышления от логического. В результате получалась искаженная картина творческого процесса: мол, мировоззрение — это теория, это нормативное мышление, а вот образное мышление — конкретно-чувственно, эмоционально, оно и есть сфера исключительного выражения творческой индивидуальности. Разгорались споры, даже малопонятные споры, к примеру, дебатировался вопрос: от чего идет художник, от образа к мысли или от мысли к образу, как будто художественное творчество не включает в себя с абсолютной необходимостью и теоретическое и конкретно-образное мышление, хотя бы уже потому, что отбор жизненного материала невозможен без анализа и синтеза» (Громов, 1963: 28).

Философ А. Зись (1910-1997) в своей объемной статье (с цитатами высказываний Ленина и Хрущева) защищал соцреализм от ревизионизма, ссылаясь на венгерских и иных «ревизионистов»: «Борьба против догматизма и начетничества неразрывно связана с борьбой против ревизионизма. Мы не вправе забывать о том, что под видом критики догматизма нередко выступают ренегаты марксизма — ревизионисты, пытающиеся опорочить творческий метод нашего искусства и вместе с тем основные принципы советской идеологии. ... Эти ревизионистские взгляды по существу являются капитуляцией перед буржуазной идеологией. В настоящее время полностью раскрыта подлая и коварная роль, которую сыграли ревизионистские, по существу подстрекательские выступления участников кружка Петефи в идеологической подготовке контрреволюционного мятежа в Венгрии осенью 1956 года. А ведь речь идет о тех самых дискуссиях в кружке Петефи, относительно которых Г. Лукач говорил, что они имеют «положительное значение» в борьбе против догматизма. ... В злобных нападках на метод социалистического реализма особенно полно обнаруживается политический и эстетический смысл ревизионистских концепций в искусстве. Ревизионисты в эстетике широко подхватили используемое всеми врагами социализма словечко «сталинизм» для борьбы против искусства социалистического реализма» (Зись, 1958: 140, 136).

В то же время, — подчеркивал А. Зись, — «сознательное овладение методом социалистического реализма предполагает наличие у художника марксистского мировоззрения — научной основы всей нашей социалистической идеологии. Факты убедительно доказывают, что беззаботность и равнодушие художника в вопросах мировоззрения, расплывчатость идейных позиций наносят ущерб творчеству, ведут к искажению жизненной правды, разрушают художнический талант» (Зись, 1958: 140).

С вредными буржуазными влияниями боролся на страницах журнала «Искусство кино» и философ Е. Вейцман (1918-1977). В данном случае речь шла о фрейдистской концепции личности, которая «широко проникла в литературу, живопись, театр и кинематограф и претендует на проникновение в «душу современного человека. ... Опасность фрейдистских концепций заключается в том, что они находят свое выражение отнюдь не только в абсурдных, сюрреалистических композициях. Они проникают и в то искусство,

которое стремится к отражению жизни в формах самой жизни, которое несет в себе, как было сказано, прогрессивные, обличительные тенденции» (Вейцман, 1962: 130, 132). Таким образом, по мысли Е. Вейцмана, «критика фрейдистских концепций и в этике, и в психологии, и в искусстве — это борьба против пессимистических идей бессилия человека перед темным миром «бессознательного» в защиту философии жизни, торжествующего гуманизма и веры в неисчерпаемые возможности человеческого разума. Это борьба за нового человека, человека коммунизма» (Вейцман, 1962: 138).

Е. Вейцман считал, что в «киноведении приходится встречаться с однобокой тенденцией рассматривать новые явления западного киноискусства главным образом с точки зрения их стилистики, средств выразительности, технических приемов, — одним словом, того, что часто называют «языком» кино, понимая под этим лишь внешнюю форму. К сожалению, анализ произведения киноискусства далеко не всегда углубляется до выявления их идеологической сути, до выяснения того, какая в сущности концепция жизни, концепция человека в них содержится. Между тем только в глубокой связи с анализом идейного содержания займет должное место и рассмотрение изобразительных средств и стиля. Таково, как всем известно, элементарное требование марксистского анализа. Нашему киноведению, может быть, следует с большей научной строгостью подходить к оценке течений, направлений и тенденций зарубежного киноискусства, уточняя их объективные основы, а главное — их связи с общей идейной обстановкой в духовной жизни Запада. ... Это тем более необходимо по той причине, что некоторые советские художники, не определив достаточно точно своего отношения к явлениям буржуазного киноискусства, увлекаются найденными там новыми и острыми средствами выразительности, заострением тех или иных режиссерских приемов, не замечая, что при этом в наше кино переносится порой и чуждое нам в философском отношении видение мира» (Вейцман, 1963: 37-38).

Во второй половине 1950-х годов на стилистике некоторых советских фильмов («Чужие дети» и др.) с большим опозданием сказалось влияние итальянского неореализма. В связи с этим журнал «Искусство кино» опубликовал теоретическую статью философа Л. Когана (1923-1997), в которой тот писал, что «тема народа в неореализме органически перерастает в тему человеческой солидарности, единения простых людей. Многие в нем несет на себе яркий отпечаток основной идеи нашего века — идеи социализма; стихийное влечение к социализму — одна из основных черт его произведений. Потому и критика буржуазных порядков в неореализме сильнее, чем в буржуазном критическом реализме прошлого и настоящего. Вот почему в очень и очень многом создатели этих фильмов — наши единомышленники и друзья. Вот почему миллионы советских людей с искренним волнением и большой теплотой приняли фильмы итальянского неореализма» (Коган, 1958: 145).

Однако дружба дружбой, но, как тут же подчеркнул Л. Коган, «мы не можем не видеть и существенных отличий творческого метода неореализма от реализма социалистического. (Коган, 1958: 145), так как «одним из существенных водоразделов между неореализмом и реализмом социалистическим является наличие в последнем боевой революционной романтики, являющейся органической составной частью социалистического реализма. Именно этой революционной романтики, романтики подвига и борьбы так не хватает итальянскому неореализму. Его фильмы очень человечны, но они не воспевают Человека с большой буквы. ... Поэтому механический перенос художественных приемов неореализма в искусство социалистического реализма принципиально невозможен» (Коган, 1958: 146-147).

С мнением Л. Когана был солидарен и один философ — В. Муриан (1926 - 2004), отмечая, что «как бы ни была остра критика буржуазного мировоззрения и буржуазного образа жизни, идущая изнутри, она не сможет достичь своей цели, если художник абстрагируется от живых условий действительности, от ее социального и классового смысла, если он рассматривает человека и общество «вообще». ... Главная беда здесь в том, что абстрактно-гуманистический взгляд на мир разоружает человека в острейших социально-политических схватках современности» (Муриан, 1965: 10).

Еще один — философ Л. Столович (1929-2013) — со ссылками на речи Н. Хрущева и подчеркиванием «социалистическом гуманизме» в воспевающем беспощадный террор фильме «Ленин в 1918 году» в своей теоретической статье, традиционно предостерегая

кинematографистов от «вреда формализма», писал, что «современность ... — важнейшее условие художественности самого содержания искусства. Но не только содержания. В подлинно художественном произведении должна быть современной и форма. Разумеется, новаторство не может не опираться на художественную традицию, но оно обязано продолжать ее, чтобы выразить свое время. Это главное, так как забота о новизне формы, будучи самоцельной, ни к чему, кроме как к псевдоноваторскому, формалистическому экспериментированию привести не может» (Столович, 1960: 76).

Частично соглашаясь с Л. Столовичем, киновед Г. Кремлев (1905-1975) отнесся к тематике формализма более «оттепельно»: «Наше киноискусство выдержало долгую и упорную борьбу против безыдейности и формализма, против отрыва содержания от формы, против ее фетишизации. Однако, отстаивая правильные позиции, иные участники этих дискуссий превращали форму в жупел, насаждали своеобразное недоверие и пренебрежительное отношение к ней, а художники, проявлявшие заботу о совершенствовании своего профессионального мастерства, частенько подвергались; несправедливому обвинению в тяжких грехах формализма» (Кремлев, 1961: 117).

Идеологические подходы доминировали и во многих «оттепельных» статьях журнала «Искусство кино», посвященных кинокритике.

Так режиссер С. Герасимов (1906-1985) настоятельно убеждал читателей, что в эпоху «оттепели» «особенно важную роль сейчас призвана сыграть критика. Но именно здесь-то, мне кажется, пока еще наличествует наибольшая разногласица, случайность и поверхностность суждений, а порой и прямая безответственность. Внешняя «храбрость»... иных выступлений в конце концов не ставят себе иной цели, кроме отказа от «традиционных» позиций в оценке произведений литературы и искусства. Соизмерение собственной критической позиции с общественным критерием, с общественным опытом в таких случаях предается забвению, и взамен выдвигается пафос субъективистских оценок... Отрицание, исключение рационального начала в художественном творчестве и противопоставление ему стихийного интуитивизма от века являлось основой всяческого антиреализма. И под тезисом от образа к мысли наверняка двумя руками подпишется любой поборник субъективного идеализма» (Герасимов, 1963: 8-9).

С назначением на должность главного редактора «Искусства кино» кинокритика Л. Погожевой (1913-1989) формат журнала во многом изменился: стали публиковаться письма читателей, обсуждалась тематика кинообразования школьников и кинолюбительства, увеличилось число рецензий на фильмы и появились отчеты о «круглых столах», проведенных редакцией.

Один из таких «круглых столов», проведенный в 1957 году, был посвящен кинокритике. На нем четко обозначился политический вектор, которого придерживались в ту пору участники.

Режиссер документального кино И. Копалин (1900-1976) посетовал, что журнал «Искусство кино» «до сих пор не опубликовал значительных статей, в которых пропагандировались бы решения XX съезда КПСС по вопросам идеологии. Надо по-новому посмотреть на пройденный нашей кинематографией путь, развивать ее лучшие, революционные, боевые традиции и отбросить прочь все то, что сковывало творческие силы советского художника в годы распространения культа личности. Нельзя подходить к новым картинам с устаревшими критическими мерками, нельзя мириться с малейшими признаками лакировки, упрощения жизни (За..., 1957: 1-2).

Киновед Н. Лебедев (1897-1978) «поставил перед журналом несколько задач: Повседневная, непримиримая, нещадная борьба со все еще очень живучими психологией и «творческим методом», получившими большое распространение среди кинематографистов в годы культа личности Сталина, — с беспринципностью в жизни и искусстве, отрывом от народа и уходом от правды, угодничеством и боязнью критики. Неустанное, настойчивое, квалифицированное разъяснение ленинских, подлинно большевистских установок в области искусства, повседневное — на конкретных примерах — внедрение их в практику советского кино. Возврат к этим установкам — гарантия нового, мощного подъема художественного творчества» (За..., 1957: 6).



Киновед Д. Писаревский (1912-1990) считал, что «из поля зрения исследователей выпадала сложнейшая проблема слияния, взаимодействия в единой ткани художественного произведения различных искусств, их комплексного воздействия на эмоциональное восприятие зрителя. ... Нашему киноведению до сего времени не хватало вкуса к исследованию истории рождения крупнейших произведений, к глубоким раскопкам материала, к сопоставлению вариантов — к тому, что составляет интереснейшую сторону многих лучших работ по литературоведению, что помогает раскрыть творчество «изнутри», именно как процесс» (Писаревский, 1961: 94).

Один из бывших редакторов «Искусство кино» Н. Семенов (1902-1982) (в 1957 году он занимал пост заместителя Министра культуры РСФСР) настаивал на том, что «надо вступать в полемику и с нашими зарубежными критиками. Мы знаем, что наши фильмы критикуют в других странах иногда с дружеских, а иногда и с вражеских позиций. Борьба с вражеской идеологией в области искусства — одна из важнейших задач журнала» (За..., 1957: 4).

В дни работы Всесоюзной творческой конференции работников советской кинематографии (28 февраля — 4 марта 1958) состоялся еще один «круглый стол» киноведов и кинокритиков, на которой главный редактор журнала «Искусство кино» Л. Погожева напомнила, что «характерная для современного периода активизация того, что может быть названо началами положительными, прогрессивными, сопровождается одновременно активизацией и реакционных, враждебных нам сил. Эти силы продолжают наступление на основы нашего искусства — на метод социалистического реализма. Причем если отбросить различные личины, которыми маскируется это наступление, то сущность его заключается в попытках подвергнуть ревизии положения марксизма в искусстве, в пропаганде идеализма в философии и эстетике, индивидуализма в морали. Эти особенности современной жизни не могут не волновать нас, мы не можем к ним относиться с пассивностью и равнодушием, подчас занимаясь в критике узкими и частными проблемами, ограниченным «рецензированием» отдельных явлений искусства и литературы. Критика тогда сильна, когда она связана с народом, когда она защищает по-большевистски строго, принципиально, взыскательно те культурные ценности, которые сегодня на вооружении у народа и партии» (Навстречу..., 1958: 3).

Аналогичные мнения киноведов и кинокритиков были высказаны на дискуссии «Партийность искусства и индивидуальность художника», состоявшейся в 1962 году.

Разумеется, как и ранее, журнал «Искусство кино» уделял достаточно внимания идеологической борьбе с западными киноведческими концепциями.

Так киновед и сценарист Н. Абрамов (1908-1977) выступил против искажения зарубежными кинокритиками истории советского киноискусства, обращая внимание читателей журнала на то, что «не слишком многочисленная, но все же влиятельная группа реакционных буржуазных кинокритиков враждебно относится к советскому киноискусству, откровенно стремится опорочить его историческую роль и значение. Здесь в первую очередь нужно назвать французских критиков и историков кино Бардеша и Бразильяка. Симптоматично, что Морис Бардеш после второй мировой войны был казнен, как агент германского фашизма. ... Когда буржуазные историки кино переходят к советскому киноискусству 30-х годов, они в равной мере ополчаются и на метод социалистического реализма, и на принцип партийности в искусстве, и на проявления культа личности Сталина. А между тем именно в условиях культа личности метод социалистического реализма истолковывался нередко догматически и искажался. Это приводит иногда к своеобразному парадоксу: тот или другой зарубежный критик, искренне восхищаясь лучшими произведениями советского киноискусства, в то же время яростно оспаривает метод, которым они созданы. Почему? Да только потому, что метод был сформулирован некоторыми искусствоведами узкодогматически и в таком виде получил известность за рубежом» (Абрамов, 1963: 10, 14).

В этом же ключе была написана статья с боевым названием «Лжете, мистер Брест!», где суровой критике была подвергнута монография Б. Бреста об истории украинского кино, опубликованная в США (Брест, 1962).

Киноведы Н. Капельгородская (1932-2005) и Н. Тритиниченко считали, что, «стоя на реакционных позициях буржуазного национализма, Берест яростно отрицает общность в

материальном и духовном развитии русского и украинского народов, стремясь во что бы то ни стало доказать близость украинской культуры к «западной», то есть буржуазной. Он повторяет на каждой странице, что украинское киноискусство избрало какой-то особый путь, а не развивалось как составная часть всей советской кинематографии... Но эти попытки Б. Береста тщетны. Подобного взгляда на развитие украинского советского киноискусства не разделяют даже зарубежные критики, за что им тоже достается от Б. Береста. Он обрушивается на западных историков за то, что они увязывают успехи украинской и общесоюзной кинематографии воедино, и предлагает им рассматривать как чисто украинское киноискусство лишь те произведения, где авторы-украинцы изображают героев-украинцев. ... Книга Б. Береста — наглядное тому доказательство: она является одним из образчиков бездарной фальсификации истории украинского кино, рассчитанных на тех, кто ненавидит украинский народ и не желает замечать его победоносного движения к коммунизму» (Капельгородская, Тритиниченко, 1963: 97, 100).

19 июля 1962 было принято очередное Постановление ЦК КПСС под названием «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии», где отмечалось, что «в развитии кинематографии имеются крупные недостатки. Советское киноискусство еще не в полной мере выполняет свою роль в коммунистическом воспитании народа. Создатели кинофильмов не всегда учитывают идейно-художественную силу влияния кино — самого массового из искусств — на формирование взглядов и убеждений, эстетических вкусов и поведения миллионов людей, особенно молодежи. На экраны страны выходит большое количество слабых в идейно-художественном отношении кинофильмов, справедливо осуждаемых зрителями. ... Советская кинематография призвана силой своего идейно-художественного воздействия воспитывать трудящихся в духе принципов морального кодекса строителей коммунизма, вести непримиримую и беспощадную борьбу против буржуазной идеологии, против тунеядства, недобросовестного отношения к труду, нарушения норм и правил социалистического общежития, всяческих проявлений бесхозяйственности, бюрократизма — всего того, что наносит ущерб интересам Советского государства, нашего социалистического общества» (Постановление..., 1962).

Своего рода позитивной реакцией на данное Постановление можно считать теоретические статьи киноведа И. Вайсфельда (1909-2003), который отмечал, что «натурализм, поверхностная фиксация быстротекущих впечатлений, утрата прогрессивной философской позиции — вот опасности, которые подстерегают художника» (Вайсфельд, 1963: 108), а «индивидуализм и субъективизм проявляются в эстетическом снобизме, отсутствии интереса к действительности, в такой самососредоточенности, погружении в себя, которые опустошают художника. (В социалистических странах встречались и встречаются художники, испытавшие на себе в той или иной степени влияние этой буржуазной упадочной «традиции»)» (Вайсфельд, 1966: 8).

Градус политизации в теоретических статьях, опубликованных в журнале «Искусство кино» особо повысился в последний «оттепельный» год — 1968, озаглавленный майской «студенческой революцией» (частично маоистски и троцкистски настроенной) во Франции и временной победой «социализма с человеческим лицом» в Чехословакии, сокрушенной вторжением советских войск.

В связи с этими событиями журнал «Искусство кино» опубликовал ряд теоретических статей, суть которых можно было свести к единому лозунгу: «Ревизионизм не пройдет!».

Так философ Г. Куницын (1922-1996), до 1966 года работавший в аппарате ЦК КПСС, опираясь на цитаты из речей тогдашнего Генерального секретаря ЦК КПСС Л. Брежнева (1906-1982) писал, что «под предлогом «азбучности», «устарелости» или «неприменимости» политических критериев в оценке произведений искусства некоторые простачки готовы отказаться от партийности и классовости в творчестве или преуменьшить их значение. В литературной критике подчас возникают захватанные буржуазией понятия «без прилагательных» — «просто» гражданственность, «просто» реализм и гуманизм и т.п.» (Куницын, 1968: 1), проблема исследования связей политики и искусства осложнилась «из-за того, что наряду с откровенно буржуазными идеологами и ревизионистами против ленинского учения о художественном творчестве выступили китайские догматики и сектанты. Они невиданным образом вульгаризируют связь искусства с политикой,

приписывая художникам, каждому без исключения, сознательное стремление представлять жизнь лишь в аспекте, сугубо политически выгодном тому или иному классу. ... Казалось бы, полярные противоположности здесь разительно сходятся. Ведь подобную же односторонность, политическую ложь стремилась и стремится навязать художникам именно буржуазия» (Куницын, 1968: 4).

Эту позицию Г. Куницына разделял в 1968 году и режиссер С. Герасимов (1906-1985).

В своей статье «Наступательная сила нашего искусства», пересыпанной словами «КПСС, коммунистические идеалы, пленум, враги, идеологические диверсии, события в Чехословакии» и пр., он утверждал, что «концепция сердитого, а точнее — раздраженного взгляда на мир давно уже стала единственным критерием художественности в современной буржуазной эстетике и критике. ... [зарубежные] критики в своем ниспровергательском пафосе, направленном на уничтожение социалистического реализма ... обзывают нас жалкими прикладниками, слугами государства, противопоставляя нашему целеустремленному искусству искусство «свободное», читай: социально-бездумное, отражающее хаос и жестокость существующих людских отношений в окружающем их мире» (Герасимов, 1968: 9, 20).

С. Герасимову вторил критик А. Михалевич. Ссылаясь на решения апрельского Пленума ЦК КПСС 1968 года, он еще раз напоминал об обострении идеологической борьбы с Западом и тех угрозах, которые могут подстергать советских «эпигонов» зарубежных кинематографических тенденций: «Ну разве не обидно «догонять» буржуазный провинциализм, забывая или не спеша разрабатывать золотую жилу того принципиально нового, что утверждает себя в социалистической действительности и новом человеке? Разве не обидно растрчивать себя на сомнительные поиски?! «Отчуждение?» — И у нас! «Некоммуникабельность?» — И у нас! «Дегероизация?» — И у нас! «Сексуальная революция?» — И у нас! Нехитрая, право, наука! Конечно, нельзя закрывать глаза на то, что есть процессы, проблемы и заботы в какой-то мере общие, но только в какой-то мере. Всем этим нужно заниматься трезво, умно, последовательно» (Михалевич, 1968: 7).

#### *Теория и история кинематографа*

Вместе с тем в журнале «Искусство кино» эпохи «оттепели» были опубликованы и гораздо менее политизированные теоретические статьи. В частности, статьи (Блейман, 1961: 66-78; Фрейлих, 1968: 69-87 и др.), в значительной степени реабилитировавшие теоретические концепции С. Эйзенштейна, Л. Кулешова и В. Пудовкина подвергавшиеся критике в 1930-х – 1940-х годах.

Например, статья киноведа С. Гинзбурга (1907-1974) была посвящена анализу теоретического наследия С. Эйзенштейна и В. Пудовкина, в которой он утверждал, что «наше киноведение и критика в неоплатном долгу перед С.М. Эйзенштейном и В.И. Пудовкиным. Творческие и теоретические поиски этих замечательных художников, кино, закладывавших основы революционного киноискусства, в течение целого ряда лет либо извращались, либо замалчивались. ... В течение ряда лет наша критика почти ничего не писала о поисках и достижениях кинематографических новаторов. Если же она упоминала об этих мастерах, то чаще всего, чтобы осудить допущенные ими ошибки. Существовали даже специалисты по «проработке» художников, чье творчество составляет национальную гордость советской кинематографии. ... Сейчас вместе со всем советским искусствоведением наша кинематографическая теория высвобождается от тех догматических напластований, которые мешали не только правильно осмыслить пройденный путь, но и верно решать новые, сегодняшние задачи советского киноискусства. И теперь историки и критики кино обязаны с подлинно марксистских позиций, безо всякой групповой предвзятости, основываясь на широком и объективном изучении фактов художественной жизни в их конкретно историческом значении, переосмыслить опыт советской кинематографии 20-х годов» (Гинзбург, 1956: 82-83).

В «оттепельных» условиях С. Гинзбург, по-видимому, решил, что реабилитировать теоретические концепции С. Эйзенштейна следует под понятным вышестоящему начальству знаменем соцреализма и народности: «Партийность, коммунистическая идейность есть специфическая черта искусства социалистического реализма. И именно эти качества отличают творческие и теоретические поиски Эйзенштейна, обуславливают значение

лучших его фильмов как этапных произведений советского кино на пути к овладению новым, революционным художественным методом. ... Работа С.М. Эйзенштейна по воплощению в киноискусстве образа революционного народа, работа С.М. Эйзенштейна по созданию теории монтажа как средства реалистического отображения действительности средствами кино, его исследования по установлению связей между монтажными принципами киноискусства и художественными средствами реалистической прозы и поэзии — все это сыграло огромную роль в борьбе за утверждение метода социалистического реализма в художественной кинематографии» (Гинзбург, 1956: 85-86).

Вместе с тем статья С. Гинзбурга ни в коей мере не означала полной реабилитаций теоретических взглядов классиков советского кино: «Мы знаем об ошибках теории монтажа аттракционов, и об ошибках теории интеллектуального кино, и об ошибках теории планировки, изложенной в статье «За кадром», и еще о многих-многих других ошибках Эйзенштейна. ... Пудовкину в его статьях не удалось до конца преодолеть переоценку монтажа. Он видел в монтаже не средство режиссерского творчества в киноискусстве, а художественный метод. Эта ошибка в равной мере сказывается в статьях разных лет. ... Столь же ошибочен был и опыт применения приема «лупы времени», прокламированный Пудовкиным в статье «Время крупным планом» (Гинзбург, 1956: 86, 88-89).

В защиту теоретических взглядов С. Эйзенштейна выступил (правда, также с оговорками) и киновед И. Долинский (1900-1983): «Возьмем, к примеру, изложение в исследованиях по истории кино теории Эйзенштейна («монтаж аттракционов», «эмоциональный сценарий», «интеллектуальное кино»). О них всюду отзываются отрицательно, и получается смешной парадокс, который с улыбкой замечают даже самые юные студенты ВГИКа. Эйзенштейн превозносится как основоположник советского кино, как глава новаторского течения, а теории его и фильмы, поставленные согласно этим теориям, оказываются почти сплошь формалистическими» (Долинский, 1960: 102).

Еще более позитивно к теоретическому наследию С. Эйзенштейна отнесся киновед С. Фрейлих (1920-2005), подчеркнув, что «труды Эйзенштейна поразительно актуальны. Он был прозорлив, его рассуждения об искусстве сохраняют не только исторический интерес — они еще долго будут советчиками в решении вопросов живой кинематографической практики» (Фрейлих, 1964: 35).

А киновед Л. Козлов (1933-2006) утверждал, что «высшее достоинство Эйзенштейна как художника-идеолога, художника-теоретика выявляется именно в том, с какой последовательностью он наводил порядок идеи в своем художественном мире. В том, с какой твердостью и уверенностью он каждый раз воссоздавал и решал противоречие идеи с объектом, идеала с реальностью. В том, с какой неизменностью он стремился приводить свою идею — идею единства — к ее истинному содержанию и смыслу» (Козлов, 1968: 76).

Несколько теоретических статей в журнале эпохи «оттепели» были посвящены теме природы и специфики кинематографа.

Так киновед А. Вартанов (1931-2019) писал, что «сами по себе ракурс, монтаж, план не имеют никакого смысла и тем более не составляют специфики кино. Все это — средства воплощения образа, кинематографическая форма. Понятие бытия кинообраза неотделимо от формальных средств, включающих в себя не только те, которые отличны от таковых в других видах искусства, но и общие с ними, однако выступающие в новом качестве. Использование в киноискусстве словесных форм или форм пространственно-композиционного решения принципиально иное, чем в литературе или в живописи, хотя материал, из которого эти формы возникают, один и тот же. ... Специфика вида искусства (например, кино) — в бытии образа в художественном произведении (кинофильме). Поэтому в искусстве специфично содержание в тесном единстве с формой — единство содержания и формы. Специфичность содержания в том и состоит (такова диалектика искусства!), что оно выражается в произведении не иначе, как средствами специфического для данного вида искусства материала и выливается в определенную, только данному содержанию соответствующую (и вместе с тем специфическую) форму. Итак, специфика кинематографа проявляется в бытии кинообраза» (Вартанов, 1956: 83).

Со взглядами А. Вартанова вступил в полемику венгерский киновед К. Немеш: «Значит, ход мысли Вартанова таков: специфика вида искусства — это чувственно-

познавательные границы приближения к содержанию объективного мира; наиболее полно выражает эту специфику содержание, то есть художественный образ; отсюда вывод - специфика кинематографа проявляется в бытии кинообраза. Действительно ли в этом определении дана специфика вида искусства? Думается, что нет. Дело в том, что раскрытие взаимосвязей есть только момент на пути познания сущности. Нужно еще уловить причину, которая в конечном счете есть определяющая. Специфику содержания, то есть художественного образа, Вартанов поставил в зависимость от чувственно-познавательных границ данного вида. Однако, во-первых, это только количественное определение которое без выяснения качественного перехода никак не может объяснить специфичности содержания, во-вторых, не выяснено, чем же определяются эти чувственно-познавательные границы. ... художественный образ вовсе не равен содержанию, как это представляется Вартанову, а является уже завершенным художественным отражением действительности. Именно поэтому выяснить специфику художественного познания (искусства) можно только через него» (Немеш, 1956: 83-84).

Продолжая дискуссию, критик К. Пиотровский писал, что в целом статьи А. Вартанова и К. Немеша «дают возможность считать отныне окончательно разбитой точку зрения тех, кто выводит специфику кино из его формальных средств, кто не желает видеть специфичности самого содержания киноискусства, кто, наконец, не понимает, что проблема специфики предмета кино не только имеет право на существование, но является определяющей в разработке теории кино, если она действительно хочет идти по пути материалистической эстетики» (Пиотровский, 1956: 74).

В рамках данной дискуссии киновед И. Вайсфельд (1909-2003) попытался подкрепить свою точку зрения «марксистско-ленинским учением», выделив «три разновидности вульгарно-социологического подхода к сценарию и фильму: отрицание отдельного жизненного явления как предмета искусства, «выпрямление» характера и механическое копирование литературы. Своеобразие вульгарного социологизма в кино в настоящее время заключается в том, что он принял новые, не всегда легко распознаваемые формы, и работники кино поддаются его влиянию чаще всего неосознанно, вследствие того что пережитки вредных эстетических взглядов остаются вне критики. Чтобы расчистить дорогу новому, следует полностью восстановить испытанные марксистско-ленинские критерии оценки явлений искусства, принесшие в свое время советскому кино небывалые победы и поставившие его в авангарде мировой художественной кинематографии» (Вайсфельд, 1956: 16). А киновед Л. Козлов (1933-2006) напомнил, что «задачи создания теории киноискусства, изучения его эстетических особенностей необходимо диктуют обращение к теории тех искусств, которые кино питают; говоря шире, — к общеэстетическому наследию. Второй источник — свидетельства практиков современного кино. Ими накоплены богатые наблюдения. Эти наблюдения сохраняют живое дыхание искусства, но имеют значение далеко не только эмпирическое» (Козлов, 1956: 90).

С этими теоретическими подходами был в целом согласен и киновед С. Фрейлих (1920-2005): «Кино — синтетическое искусство. С живописью и скульптурой его сближает непосредственное воздействие зрительного образа; с музыкой — ощущение гармонии и ритма через мир звуков; с литературой — способность сюжетного отображения мира во всех его связях и опосредствованиях; с театром — искусство актера. В то же время каждому из этих искусств кино оставляет его материал и его выразительность. И кино знает искусство исполнителя, но не может быть в нем непосредственного исполнения актера; и кино — искусство живописное, но нет в нем неповторимого, реально ощутимого мазка кисти художника. Ни одно из них кино не может заменить, ибо соединяет лишь противоположные качества их. Речь идет именно о синтезе, а не о смешении. Кино различными своими свойствами близко и театру, и живописи, и литературе, но это не есть ни то, ни другое, ни третье: кино объемлет в себе все эти искусства и в то же время выражает все их различие. В противном случае кино не могло бы самостоятельно решать задачи изображения действительности» (Фрейлих, 1961: 110).

Вопросам строения фильма, монтажа и кинематографического образа было посвящено еще несколько теоретических статей, опубликованных в журнале «Искусство кино» во второй половине 1950-х и в 1960-х (Альтшулер, 1957: 119-124; Блейман, 1961: 117-120;

Вайсфельд, 1967: 19-29; Варганов, 1967: 60-65; Голдовский, 1956: 92-99; Дзиган, 1958: 123-131; Ждан, 1964: 48-59; Канделаки, 1956: 90-93; Кладо, 1962: 90-102; Козлов, 1961: 115-117 и др.).

На этом академическом фоне выделялась написанная живым, ярким языком статья режиссера А. Тарковского (1932-1986), в которой он смело утверждал, что «кино есть прежде всего запечатленное время»: «Но в какой форме время запечатлевается кинематографом? — писал А. Тарковский — Я определил бы эту форму как фактическую. В качестве факта могут выступать и событие, и человеческое движение, и любой реальный предмет, причем этот предмет может представлять в неподвижности и неизменности (поскольку эта неподвижность существует в реально текущем времени). В этом, по-моему, и нужно искать корень специфики киноискусства. ... Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях, — вот в чем заключается для меня главная идея кинематографа и киноискусства. Эта идея позволяет мне думать о богатстве неиспользованных возможностей кино, о его колоссальном будущем. ... Зачем люди ходят в кино? ... Человек идет туда за жизненным опытом — потому что кинематограф, как ни одно из искусств, расширяет, обогащает и концентрирует фактический опыт человека, но при этом он его не просто обогащает, а делает длиннее, значительно длиннее, скажем так. Вот в чем действительная сила кино — а не в «звездах», не в шаблонных сюжетах, не в развлекательности» (Тарковский, 1967).

Теоретическая статья М. Маркова была посвящена закономерностям восприятия искусства, в которой он утверждал, что «конечным результатом восприятия искусства являются действия, изменение сознания, а отсюда и поведения воспринимающего. Именно таково особое качество искусства в отношении идей, которое оно несет в себе. Другой разговор, что эти идеи могут быть неправильными, дезориентирующими. В таком случае талантливо или хотя бы просто «ловко» созданное произведение искусства может причинить огромный вред обществу. Надо сказать, однако, что интерес, проявляемый к определенным идеям, значительная общественная потребность в них могут в какой-то мере и сами по себе очень усилить воспринимаемость произведений искусства, заключающих в себе эти идеи, если такие произведения создают хотя бы минимальные условия для перенесения» (Марков, 1957: 98).

Также рассуждая об особенностях восприятия киноискусства массовой аудиторией, сценарист и режиссер Л. Гуревич (1932-2001) писал, что «в споре со сторонниками эмоционального, поэтического кинематографа приверженцы сдержанности и плавности выдвигают как аргумент возросший уровень зрителя, которому не нужны «подсказки», который «сам в состоянии все понять». Речь идет о расчете на образное мышление кинозрителя, об активном соавторстве миллионов. ... хотя, если говорить начистоту, статистика кинопроката пока еще не дает оснований ликовать по поводу возросших требований или возросшего вкуса массового зрителя. ... Более того, не раз и не два примитив и бездарность на экране прикрываются флагом «зрителю нравится». ... И потому надеяться на образное мышление зрителя можно, лишь пробуждая это мышление. В наши дни несколько не устарело высказывание С.М. Эйзенштейна: «Зритель из ткани своих ассоциаций творит образ по точно направляющим изображениям, подсказанным ему автором». Такая мобилизация активности зрителя, вовлечение его в сотворчество возможны в том случае, если художник опирается на ассоциативность мышления, характерную для человека наших дней, чей круг интересов и связей разнообразен, а возможность сопоставлять безгранична» (Гуревич, 1961: 37).

Киновед Е. Добин (1901-1977) пытался разобраться в отличиях поэтического и прозаического кинематографа: «Прозаическое (или точнее, повествовательное) начало движимо стремлением к многосторонности. ... Поэтическому или, иначе говоря, «метафорическому» началу этот стимул не свойствен. Мы наблюдаем здесь ориентацию на лаконизм, сгущенность. Многообразие явления сведено к одному фокусу. Молниеносно сближены далеко отстоящие явления и вещи. Целое и сложное выражено одной «выхваченной» деталью. Повествование «экстенсивно». Оно говорит о многом: о внешней среде и обстоятельствах, о событиях и отношениях, о внутренней жизни человека и о закономерностях общественной жизни. «Метафорическое» начало, наоборот, интенсивно.

Отдельные стороны, черты, грани — сгущены, педалированы. На них сосредоточено образное зрение. В метафорическом начале обобщение выдвинуто на первый план. Но обобщение это существенно иное, чем в повествовании. В известной статье «Монтаж 1938» С. Эйзенштейн противопоставляет два художественных принципа: монтажный и изобразительный. Эйзенштейн — сторонник первого и противник второго. «Монтажный» путь — «подлинно образный». «Изобразительный» путь — «плоскостной», «протокольный», «информационный». Разделение это в общем соответствует разграничительной линии между «поэтическим» и «прозаическим» (Добин, 1960: 94).

Однако Е. Добин считал (и на наш взгляд, справедливо), что «увлекшись своими грандиозными открытиями, Эйзенштейн, Пудовкин и другие переоценили возможности «поэтического» языка. Они пали жертвой иллюзии, что можно создать целостное кинопроизведение, где художественным стержнем была бы метафора, а повествование — дополнением к метафоре» (Добин, 1960: 97).

В самом деле, трудно не согласиться с тем, что «поэзия» в кино не существует без «прозы». Метафорическое начало не суверенно, не всеобъемлюще. При всей своей силе, выразительности и красоте само по себе, без опоры на повествование, оно не в состоянии создать целостный человеческий образ, многогранное отражение действительности» (Добин, 1960: 100).

Кроме того, Е. Добин тонко подметил, что в советском кинематографе 1920-х «могущество метафоры черпалось в ее революционном пафосе. Когда возникла иллюзия, что сила — в самом приеме, метафора начала соскальзывать в аллегоризм, надуманный и холодный» (Добин, 1960: 102).

Как и в прежние десятилетия, журнал «Искусство кино» в 1956-1968 годах публиковал немало статей, посвященных теме кинодраматургии.

Киновед А. Вартанов (1931-2006) отстаивал свою точку зрения на сценарий, как произведение киноискусства, а не литературы, подчеркивая, что «главную опасность представляют не увеличение размеров сценария, не склонность иных сценаристов сделать свое произведение удобочитаемым, а преобладание литературного мышления над кинематографическим» (Вартанов, 1959: 50).

С ним спорил киновед С. Фрейлих (1920-2005): «Сквозная мысль, пафос статьи Ан. Вартанова заключается в том, что он противопоставляет литературную и кинематографическую выразительность. Он их рассматривает как начала антагонистические. Автор приводит из современной сценарной практики немало примеров дурной литературщины и подвергает их резкой и, заметим, справедливой критике. В самом деле, сценарий, сплошь состоящий из литературных красот, реминисценций, доставляет большие хлопоты кинофабрике: литературная шелуха отлетает прочь, и остается очень мало для постановки. Но обобщений, которые делает Вартанов, и его выводов мы не разделяем. Киносценарий, заключает автор, не может относиться к виду художественной литературы, к творчеству, оружием которого является слово, — кинематографическая выразительность в другом. Не поспешны ли эти выводы Ан. Вартанова? ... Слово не противостоит кинематографической выразительности. Оно — средство его достижения, оно — оружие сценариста. Нейтрализовать его — значит обезоружить сценариста и не только как писателя, но и как кинематографиста. Сценарий в равной мере произведение кинематографическое и произведение литературное» (Фрейлих, 1959: 71, 74).

Аналогичной точки зрения придерживался и драматург Л. Жежеленко (1903-1970): «Понимая, однако, какой жестокий приговор выносит он сценаристам, изгоняя их труд из пределов литературы, Ан. Вартанов спешит их утешить, объявив сценарий «полноценным произведением, но не художественной литературы, а кинематографического искусства». ... Но для Вартанова литературность сценария и дурная «литературщина» — синонимы. И вместо справедливой войны против литературных фигур, не способных породить на экране пластический образ (это, действительно, распространенный в наших сценариях недостаток), он нападает на любую литературную образность, какими бы возможностями пластической реализации она ни обладала» (Жежеленко, 1959: 60, 64).

Сценарист и киновед М. Блейман (1904-1973) был не столь категоричен, полагая, что «напрасно некоторые оппоненты Вартанова, защищая «корпоративную честь», упрекают

его в том, что он оперирует примерами из бесспорно плохих сценариев. Наоборот, Вартанова нужно бы упрекнуть в излишнем пиетете к нашей кинодраматургии. В сценариях даже лучших наших мастеров можно найти кинематографически невыразительные эпизоды, которые, кстати сказать, невыразительны и с литературной точки зрения. Тут спорить не о чем. Нужно научиться писать лучше» (Блейман, 1959: 67).

Но далее М. Блейман упрекнул А. Вартанова за то, что тот в своей статье не разграничил опыт немого и звукового кино и «ничего не говорит о природе кинематографического сюжета, о принципах кинематографической характеристики, о компонентах образа, без которых нельзя представить себе искусство кинематографии. ... Отсюда — полемические перегибы и ошибки теоретика» (Блейман, 1959: 75).

М. Блейман считал, что «литературность сценария в иных случаях не является признаком его высокого кинематографического качества, тогда как в других эти понятия равнозначны. ... Нужно сказать, что из-за догматического и нормативного подхода к вопросам сценарной формы мы иногда отказываемся от постановки интересных произведений на том основании, что они якобы недостаточно разработаны» (Блейман, 1960: 93-94).

Киновед И. Вайсфельд (1909-2003) довольно резко выступил как против принижения роли сценария, так и против «ослабленной кинодраматургии»: «Теоретическим обоснованием посредственности в кино в наши дни является тезис о том, что сценарий — это и не литературное, и не завершённое, и вообще никакое не произведение. Этот тезис оправдывает невзыскательную работу в кино талантливых писателей, открывает шлюзы халтурщикам, ослабляет ответственность режиссуры, вносит в нашу среду атмосферу благодущия. ... Деляческим «теориям», отрицающим художественность литературного сценария, надо противопоставить лозунг ведущей роли кинодраматургии в создании фильма, союза литературы и кино, дружбы с писателями, высокой взыскательности к творчеству сценариста» (Вайсфельд, 1960: 88, 93). «Теперь признаком хорошего тона считается «отменять» сюжет, драматическую конструкцию в мировом киноискусстве — от фильма «Хиросима, моя любовь» до «Сережи», — продолжал свои рассуждения о кинодраматургии И. Вайсфельд в своей следующей статье. — Что ж, передовое, смелое киноискусство как-нибудь переживет и это... Но можно ли этим довольствоваться? Как выиграет киноискусство, если теория и критика помогут творчески осознать смысл «разрушения» драматургии и смысл ее созидания, происходящего на наших глазах! Осознать, чтобы помочь в совершенствовании киноискусства» (Вайсфельд, 1962: 88).

К этому протесту «дедраматизации» И. Вайсфельд возвращался еще неоднократно: «Кинематографу нужны не стандартные сочинения и не «антироманы», а именно романы с их бесконечным многообразием характеров, типов, отношений, не «дедраматизация», а такая драматизация, которая открывает перед зрителем новые миры, сложнейшие исторические события, формирование характеров, движение мысли» (Вайсфельд, 1964: 38). «Современные мастера кино и теоретики сейчас часто говорят примерно так: для того чтобы искусство было подлинным, уберите все преграды, в том числе и сюжет, снимите то, что видите, покажите на экране непредубежденный, неорганизованный, нескомпонованный ход событий, фактов или путаницу инстинктивных побуждений без всякого отбора, без всякого влияния логической позиции автора, без всякого вторжения социальных мотивов в характеристику психологического состояния персонажа и т.д. и т.п. Мы на это можем ответить, опираясь на исторический опыт реалистической литературы и киноискусства, что такое «приближение» означает в действительности удаление от человека, от его реальной борьбы» (Вайсфельд, 1965: 118).

Вопреки мнению И. Вайсфельда, киновед Е. Добин полагал, что «дедраматизации» не лишена некоторого положительного момента. Это протест против банальной драматургии, трафаретных сюжетных ходов, голливудской стандартизации. Да и у нас мы должны постоянно бороться против избитых схем, плоских, приевшихся иллюстративных сюжетов» (Добин, 1964: 74.)

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. Демина «Фильм без интриги» (Демин, 1966) стала



основой для двух солидных теоретических статей, размышляющих об особенностях строения киносюжетов.

Первые строчки статьи маститого киноведа И. 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 самим 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: 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, кинодраматургии. 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» (Вишневицкий, Билль-Белоцерковский) и «обертонную» (Булгаков, Бабель), каждая из которых имеет свои сильные стороны. Но неоспорим самый ход анализа обертон» (Вайсфельд, 1967: 31-32).

Однако И. 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: 31). Кроме того, по мысли Ильи Вениаминовича, авторский стиль В. 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: 32).

Вместе с тем, вывод И. 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: 33).

Киновед Е.С. Левин в своей теоретической статье практически вторил И. 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: 33).

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

И здесь В. Левин вступал с В. Деминым в более острый, чем И. 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 действительность 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: 38, 40).

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

В теоретических статьях, посвященных кинематографическому монтажу, как и в прежние годы, тон задавали режиссеры. М. Ромм (1901-1971) писал, что «монтажный метод съемки неизбежно ведет к ряду чисто кинематографических условностей. Любая монтажная перебивка разрушает непрерывность реально текущего времени; время неизбежно уплотняется или растягивается. То же самое происходит и с пространством. Ощущение непосредственного наблюдения исчезает. Восприятие зрелища резко меняется. Монтажно построенная сцена требует от зрителя энергичной работы по соединению и осмыслению кадров, то есть работы «довоображения». Монтажный метод съемки заставляет зрителя конструировать в своем сознании общий очерк события, о котором он судит по отдельным сталкивающимся деталям, частностям, ракурсам его. Таким образом, восприятие монтажно построенного зрелища более сложно, — оно носит более творческий, активный, конструктивный характер. ... Монтаж — это не только умение чисто, точно и изысканно склеить кадры, монтаж — это мысль художника, его идея, его видение мира, выраженное в отборе и сопоставлении кусков кинематографического действия в наиболее выразительном и наиболее осмысленном виде» (Ромм, 1959: 123, 137).

Намекая на заголовок одной из самых знаменитых теоретических статей С. Эйзенштейна, режиссер С. Юткевич (1904-1985) назвал свою статью «Монтаж 1960».

В ней С. Юткевич писал, что С. Эйзенштейн «установил новые закономерности звукового кино, возникающие от контрапунктного сочетания изображения и звука. Мне кажется, что сейчас наступает эра того, что я условно определяю как горизонтальный монтаж, ибо впервые перед киноискусством возникла возможность симультанного, то есть одновременного, проецирования на экране трех различных изображений, и мы можем монтировать куски пленки не только в их «вертикальной» последовательности, но и путем их «горизонтальных» сопоставлений. ... возможности, заключенные в полиэкранном монтаже, открывают новые, широкие горизонты именно в области монтажной драматургии фильма, и тот качественный скачок, который предстоит совершить кинематографистам, будет, очевидно, похож на то, что произошло в истории мирового кино с открытием крупного плана. ... И тогда перед искусством киномонтажа откроются невиданные горизонты, которые раньше могли возникнуть только в самых дерзновенных мечтах кинематографиста» (Юткевич, 1960: 122-123).

Как показала кинематографическая практика последующих десятилетий, полиэкранный кинематограф так и остался на уровне эксперимента и аттракциона, и предположения С. Юткевича не оправдались.

Между тем, на рубеже 1960-х в своих прогнозах С. Юткевич был далеко не одинок. К примеру, киновед Д. Писаревский (1912-1990) писал, что «техника дает возможность сужения и расширения изображения, и все это ставит на очередь дня вопрос о «подвижности» экрана и о возможности разнообразить в пределах одного фильма пространственное решение отдельных сцен и кадров, то сужая экран по горизонтали или вертикали до размера, необходимого для показа выразительного крупного плана или детали, то расширяя до пределов кругового обзора всего окружающего. Такой — назовем его условно — «пространственный монтаж» явится новым средством художественного

отображения окружающей нас бесконечно разнообразной картины мира, новым средством эмоционального воздействия на зрителей. Причем это выразительное средство, как нам думается, лежит на магистральных путях развития именно реалистического творчества, соответствует природе художественного познания действительности, способности человеческого восприятия и мышления то концентрировать внимание на детали и частности, то идти путем широкого охвата и обобщения» (Писаревский, 1959: 17).

Довольно много внимания в период «оттепели» журнал «Искусство кино» уделял дискуссии о кинематографическом стиле.

Например, режиссер и киновед А. Мачерет (1896-1979) писал, что «борьба против попыток приписывать стилю основополагающее для истории искусства значение повлекла за собой настороженное отношение к самой проблеме стиля. Место, расчищенное передовой мыслью от формалистических обломков, пока еще только ждет заполнения марксистской теорией» (Мачерет, 1956: 6), так требуется «рассмотреть стиль, во-первых, как типические свойства искусства, относящиеся к определенному историческому отрезку времени; во-вторых, как творческое течение и, в-третьих, как индивидуально присущие художнику идейно-художественные особенности» (Мачерет, 1956: 25).

Кроме того, А. Мачерет категорически высказался против произнесения закадрового текста в игровом кинематографе: «Перечислю еще раз доводы, на которых я основываю художественную «незаконность» приема мыслей, звучащих из замкнутых уст. Во-первых, он упрощает и вульгаризирует изображение сложного психического процесса. Во-вторых, он искусственно обходит органические трудности поиска подлинно художественных решений, заменяя живое разнообразие мертвым стандартом. В-третьих, он не только игнорирует разницу между устной, коммуникативной и внутренней речью, но делает это открыто и примитивно, даже не пытаясь найти необходимое художественное оправдание. В-четвертых, он в ряде случаев изображение объективной действительности прерывает информацией, стилизуемой под размышления персонажа. В-пятых, он обедняет изобразительную сторону фильма. В-шестых, он физиологически противоестествен и ассоциируется с чревовещанием» (Мачерет, 1965: 62).

Свои теоретические взгляды А. Мачерет обобщил в монографии «Художественные течения в советском кино» (Мачерет, 1963). Эта книга вызвала немало возражений у киноведа С. Фрейлиха (1920-2005): «А. Мачерет определяет социалистический реализм не как метод, а как направление. Это, конечно, неверно, и автор за свою методологическую ошибку расплачивается неоднократно. ... Поскольку нет ощущения социалистического реализма как метода, объединяющего стили, как принципиально нового этапа в философии искусства, не прочерчивается основная, генеральная линия развития советского кинематографа» (Фрейлих, 1964: 89).

В этот контекст можно отнести и теоретическую статью киноведа Я. Березницкого (1922-2005), который отметил, что «авторы появившихся за последние месяцы многочисленных статей и заметок, посвященных проблемам так называемого «современного стиля» в искусстве, хоть и стоят подчас на взаимоисключающих точках зрения, оперируют большей частью одними и теми же понятиями: краткость, экспрессия, психологизм и т.п. Уязвимость подобного подхода не только в том, что игнорируется порой жанровое разнообразие того или иного вида искусства, но и в том, что каждое из названных понятий зачастую рассматривается в полемическом запале как нечто абсолютное. ... О том, как меняется порой буквально в течение нескольких лет внутренний смысл теоретического понятия применительно к конкретной творческой практике, показывает происходящий у нас на глазах процесс «распада» сюжетности — в привычном понимании этого термина» (Березницкий, 1961: 52-53).

Однако самой интересной и весомой в отношении анализа и систематизации киноязыка и киностилия рубежа 1960-х на страницах журнала «Искусство кино» стала статья польского киноведа и кинокритика Е. Плажевского (1924-2015).

Путем анализа Е. Плажевский пришел к выводу, что для кинематографа конца 1950-х — начала 1960-х годов характерны следующие изменения в сфере киноязыка:

- *удлинение монтажного кадра;*

- *сумерки монтажа* (чем меньше в фильме склеек, тем меньшее значение играет в нем монтаж...; резко уменьшился монтаж ассоциативный, смысловой (Эйзенштейн называл его интеллектуальным);

- *активное использование движения актера в кадре и передвижения самой камеры*; разнообразные движения камеры выполняют множество функций, принадлежавших прежде монтажу;

- *упадок крупного плана...* [т.к.] крупный план (первым это подчеркнул Андре Базен), будучи средством принуждения, лишает зрителя свободы выбора. Отбрасывая за рамки экрана все кажущееся ему лишним, режиссер велит: «Смотри сюда!»;

- *отказ от объективного повествования...* Если полная субъективизация (объединение воедино объектива камеры и глаз героя) оказалась неудобной и, по сути дела, бесцельной, то субъективизация через комментарий автора или героя, не связанный со временем изображаемых событий, сделала в послевоенные годы ошеломительную карьеру;

- *наступление открытого сюжета*, лишенному условностей театральной драматургии (Плажевский, 1962: 160-161).

В этих тенденциях Е. Плажевский видел следующие положительные возможности: для действительности, героя и зрителя:

«Не подлежит сомнению, что со времени возникновения неореализма новаторы кинематографа стремятся вернуть действительности ее многозначность. Нам никогда не бывают известны все причины и все следствия даже простейших событий, мы никогда не знаем, что произойдет через минуту. Поэтому авторы отказываются от слишком явной оркестровки кинематографической действительности. ...

Имеется, однако, и обратная тенденция – «субъективизировать» кинематограф. Разве «Хиросима, моя любовь» Рене не есть постоянное превращение прошлого в настоящее, создание субъективного кинематографического пространства, в котором Невер и Хиросима объединяются в неповторимое целое, находящееся в зависимости от мыслительных ходов героини? ...

Взаимоуничтожаются ли эти «объективизирующие» и «субъективизирующие» действительность тенденции и доказывают ли они, что новая поэтика, сделан шаг вперед, тут же делает и шаг назад? Не совсем. Обе тенденции уводят кино от третьей позиции — позиции довольного собой, но не обнаруживающего себя автора, злоупотребляющего своим положением кинематографического Создателя. ...

Здесь кинематограф уперся в свой главный барьер. До сих пор на экране не появилось ничего, что было бы подлинным проникновением в психику человека, что освободило бы его от обязанности показывать человека только через жест, слово, поступок. Что было бы драмой мысли. Вероятно, поэтому кинематография в значительно большей мере, чем литература, питается «типажами», «характерами»...

Новые тенденции могут, наконец, принести пользу зрителю, разумеется, зрителю опытному, разбирающемуся в стилистике сегодняшнего кинематографа и неудовлетворенному ею. «Объективизирующие» тенденции способствуют превращению зрителя из существа, пассивно поддающегося гипнозу невидимого автора, который «знает лучше», в того, кто не только смотрит, но и активно участвует... Тенденции «субъективизирующие» тоже много требуют от зрителя. Интроспекция в область чужой психики требует нового вооружения — умения прочесть па экране сложные движения внутренней жизни человека» (Плажевский, 1962: 162).

Вместе с тем, отмечал Е. Плажевский, «отказ от монтажных скачков, крупных планов человеческого лица и других форм кинематографического выражения может породить монотонность, неожиданный возврат к театральной эстетике. ... «Субъективизация» может стать бегством в психику третьего лица, «объективизация» — бегством в бесстрастное изложение. И здесь и там кроется опасность утраты социальной тенденциозности, сознательного сокрытия авторского лица. ... «Объективизация» может привести к тому, что зритель поверит автору, но перестанет переживать. «Субъективизация» — к тому, что зритель взволнуется, но перестанет понимать. Зритель, утративший контакт с автором, перестанет понимать происходящее на экране, начнет скучать. Многие фильмы, созданные представителями новых тенденций, считаются «скучными» — грозный сигнал, который

беспечно игнорируется. ... Может быть, кинематографии все-таки следует развивать собственные художественные возможности и в будущем не приближаться, а, наоборот, удаляться от литературы?» (Плажевский, 1962: 162-163).

#### *Теория киножанров*

Часть теоретических статей «оттепельного» периода журнала «Искусство кино» была посвящена киножанрам.

Киновед С. Фрейлих (1920-2005) был убежден, что «жанр — всегда явление стиля. Без анализа стиля невозможно переступить черту эмпирического изучения отдельных жанров, их истории, чтобы приблизиться к разработке теории жанра. Но если это так, то на пути исследования возникает и другая проблема. Поскольку современный экран овладел возможностью непосредственного воплощения субъективного начала автора, что стало свойством современного стиля в кино, то, естественно, весьма важно понять, в чем состоит это авторское отношение к миру и каков сам мир, который изображает художник. Современное кино и при стилистическом единстве обнаруживает различие в методе. Иными словами, проблема жанра неразрешима без выяснения ее связи с проблемой стиля и метода» (Фрейлих, 1966: 70).

В рамках исследования конкретных киножанров сценарист Ю. Шевкуненко (1919-1963) писал, что в приключенческих фильмах «закономерность происходящего выражается прежде всего в стройности, крепости и логичности сюжета — основной пружины, которая организует все совершающиеся события, все действия и поступки героев и напряжение которой должно расти по восходящей. ... [что] сплошь и рядом игнорируется. Отступая от логики сюжета, авторы моментально сворачивают на боковые пути, начинают заниматься второстепенными обстоятельствами, вводить ненужных персонажей и если порой достигают в этом «втором» плане определенных успехов, то невольно отвлекают от главного направления, разрыхляют и дробят основное действие, ослабляя силу его восприятия. Какие бы сложные проблемы и задачи ни разрешали авторы приключенческого фильма, какими бы хитрыми и оригинальными ходами ни пользовались они для достижения цели, как бы логически крепко и обоснован был сюжет, удачного «выстрела» не произойдет, если будет забыт образ человека. ... Мы за равенство жанров перед лицом критики. Учитывая жанровые особенности приключенческого фильма, мы хотели, чтоб к нему предъявлялись столь же высокие требования художественного совершенства, как и к произведениям, созданным в иной жанровой разновидности, будь то роман или трагедия. Скидки и послабления на специфичность никогда не смогут стать стимулирующим началом дальнейшего развития нашего кино» (Шевкуненко, 1956: 27, 40).

Анализируя советские приключенческие фильм 1950-х годов, киновед В. Колодяжная (1911-2003), с сожалением отмечала, что остросюжетные ленты «Призраки покидают вершины», «Следы на снегу», «Случай с ефрейтором Кочетковым», «В квадрате 45» и другие «появились как реакция на прошлую недооценку и отрицание приключенческого жанра, но оказались примитивными и малосодержательными. Советские люди изображены в них поверхностно. Это облегченные, «развлекательные» фильмы, их воспитательное значение невелико, по сути дела они дискредитируют жанр. ... Порок этих фильмов в значительной степени объясняется тем, что в их сценариях были нарушены не только законы приключенческого жанра, но даже общеобязательные правила драматургического построения. ... Почему же так мало хороших фильмов? Зачастую причина лежит в пренебрежении к технике сценарного дела. Слабость большинства фильмов объясняется ошибочным их драматургическим построением слишком беглым, поверхностным описанием событий, неразвивающимся действием, отсутствием интересных ролей для актеров и т.д.» (Колодяжная, 1956: 34-35).

Далее В. Колодяжная, на наш взгляд, справедливо сетовала на то, что многие авторы советских приключенческих фильмов 1950-х считали, что «поскольку сложная фабула мешает дать детальный психологический анализ поведения героев, ею следует попросту пренебречь, но тогда утрачивается та база, на которой в приключенческом фильме создаются характеры. В большинстве приключенческих фильмов последнего времени образы героев схематичны и бесцветны. И беда не в том, что здесь не показано сложное развитие характеров, а в том, что герои вообще лишены характеров. ... Концентрация

действия, его стремительное развитие, интригующая смена положений, самые неожиданные повороты действия, торможение, инверсия, тайны — все эти особенности построения приключенческой фабулы не только не вредят, но, наоборот, помогают созданию содержательных и занимательных фильмов с сильными, интересными характерами героев» (Колодяжная, 1956: 37-38, 43).

Анализируя особенности комедийного жанра, киновед Р. Юренев (1912-2002) напоминал читателям, что «теория комических несоответствий не является всеобъемлющей, исчерпывающей. Смех может вызвать и тонкая игра ума и состояние радостной веселости, основанной на ощущении свободы, гармонии, правоты. Но все же, чтобы осознать и объяснить возникновение смеха, лучше всего искать несоответствия. Несогласия формы и содержания, чувства и его проявления, намерений и достигнутых результатов. Несогласия цели и способа ее достижения, действия — обстоятельствам, в которых оно производится, внутреннего состояния и внешнего вида. Несогласия, которые вскрывают противоречия между новым и старым, добрым и злым, умным и глупым, полезным и вредным, прекрасным и уродливым, возвышенным и низким. Несогласия, которые вскрывают отклонения от норм: люди слишком большие и слишком малые, слишком тучные и слишком тощие, люди рассеянные, неловкие, полураздетые, неряшливые, испачканные» (Юренев, 1961: 126).

Вместе с тем Р. Юренев утверждал, что «смешное и комическое не одно и то же. Различие между ними тонко, не всегда ощутимо, но, тем не менее, существенно, особенно для искусства. Смех может быть вызван не только комическими несоответствиями, но и иными способами: от радости (например, при встрече друзей) до щекотки. Смех может быть вызван вином, наркотиками, веселящим газом, наконец, просто чувством физического удовольствия, сытости, тепла, здоровья. Это делает возможным рассматривать смех как физиологическое состояние. ... Понятие смешного шире понятия комического. Но комическое выше смешного. Комическое вызывает смех через мысли и эмоции. ... Смешное — категория психологическая, комическое — эстетическая категория, наряду с трагическим, прекрасным, возвышенным. Смешное может и не иметь воспитательных функций, комическое их имеет. Смешное может и не иметь социальной окраски. Комическое всегда социально» (Юренев, 1961: 126).

Далее Р. Юренев настаивал, что комедия «давно перестала быть единым жанром, разделившись, размножившись на значительное количество жанров. Комедию правильнее сейчас называть не жанром, а родом или областью искусства» (Юренев, 1961: 132).

Р. Юренев напоминал также, что «термины «сатира» и «юмор» имеют различное содержание. ... Сатира побуждает нас смеяться над комедийным персонажем, вызывает чувство превосходства над ним. Юмор побуждает нас смеяться вместе с комедийным героем, порой вызывая желание даже подражать ему» (Юренев, 1961: 128).

Далее вполне в «оттепельном» духе Р. Юренев обращал внимание читателей, что «противники сатиры рассуждают примерно так: острые, достойные сатирического изображения противоречия общества носят классовый характер и с победой социализма отмирают. Следовательно, отмирает и сатира, уступая место радостным, утверждающим комедиям — феерии, водевилю, карнавалу, более соответствующим счастливым настроениям, гармоническому мироощущению людей социалистического и коммунистического общества. Но ведь рассуждая так, можно прийти к выводу об остановке движения, о прекращении развития человеческого общества... Неужели можно представить себе остановившееся общество, лишенное борьбы, лишенное конфликтов? Какая страшная, мертвенная картина! Какой объект для сатирического творчества!» (Юренев, 1961: 131).

Снова обратившись к жанру комедии в одной из своих следующих теоретических статей, Р. Юренев отметил, что «справедливо ратуя за идейность, содержательность нашей кинокомедии, многие критики обрушиваются на лирические, юмористические произведения, почитая их бездумными, украшательскими, лакированными, отказывая им в воспитательном и познавательном значении. Неверно это. Бесконфликтность, бодрость, лакировка действительно свойственны некоторым нашим лирическим комедиям, но это их болезни, а не сущность. Сущностью же светлой, лирической комедии является радость жизни, утверждение и воспевание того нового, доброго, счастливого, что порождает жизнь,

чего с каждым днем становится больше и больше» (Юрнев, 1964: 93). А затем снова вернулся к своим размышлениям о сатирической комедии: «Но еще более неправы те критики, которые считают, что с развитием социалистического общества будет отмирать сатира, что с ликвидацией классов, эксплуатации, войн исчезнет и необходимость в острой, бичующей, злой сатире, в разоблачении, в уничтожении зла средствами искусства. Маниловщина это. Непонимание законов развития жизни» (Юрнев, 1964: 93).

О природе комического размышлял и киновед и культуролог А. Кукаркин, подчеркивая, что «факт возрождения в наши дни комической заслуживает внимания и осмысления. Средства и приемы комической, родственные народному искусству скоморошья балагана и цирка и примененные на новой эстетической основе, оказались способными удовлетворять определенные потребности современности» (Кукаркин, 1967: 106).

Писатель Г. Гуревич (1917-1998) две своих теоретических статьи посвятил кинофантастике (Гуревич, 1964; 1966). Он был убежден, что успешному развитию жанра фантастики в советском кинематографе мешают три предрассудка: 1) есть жанры почетные, серьезные, заслуживающие похвал и премий и есть второсортные, несерьезные, недостойные уважающего себя режиссера, и научная фантастика в том числе; 2) гордость кинематографиста, не желающего экранизировать популярные фантастические романы в надежде создать свое оригинальное кинопроизведение, резко отличающиеся от литературы; «желание найти один-единственный, сверхпровосходный, универсальный сценарий, решающий па высшем уровне всевозможные задачи: познавательные, воспитательные, политические, психологические и т.д. и т.п.» (Гуревич, 1964: 68).

В этой связи Г. Гуревич справедливо замечал, что «кинопрактика времен кulta личности напoмнит нам, что получается, когда, ищут всеобъемлющие шедевры. Выходит шесть фильмов в год — и не шедевры и не всеобъемлющие. Так и с фантастикой. Всеобъемлющих шедевров нет и там» (Гуревич, 1964: 68).

#### *Теория научно-популярного и документального кино*

В «оттепельные» времена журнал «Искусство кино» большое внимание уделял теории научно-популярного и документального кинематографа.

Режиссер А. Згуриди (1904-1998) и Б. Альтшулер (1904-1994) считали, что научная кинематография включает в себя три основных вида фильмов: а) научно-исследовательские, б) учебные, в) научно-популярные; деление научных фильмов обусловлено их задачами. Основанием для деления является назначение научных фильмов, цель их применения. «Так, есть различные научно-популярные фильмы — очерки, плакаты, журналы, лекции, повести. Среди учебных фильмов есть фильмы для вузов, для техникумов, школ, для рабочих кружков, для курсов по повышению квалификации. Есть фильмы-кольцовки, фильмы-серии и пр. Наконец, и те и другие делятся по областям знаний. Существуют фильмы по биологии, географии, астрономии, физике, химии и другим наукам» (Згуриди, Альтшулер, 1958: 141).

Режиссер и сценарист Е. Якушкин (1901-1961) был уверен, что «научно-популярный фильм выполняет свои задачи тогда, когда основой кинопроизведения и источником интереса зрителя к нему является непосредственно сама научная идея. Все остальное зависит от творческого решения. Чем оно ярче и оригинальнее, тем лучше фильм служит делу пропаганды передовой науки и техники, выработке материалистического мировоззрения, тем сильнее и его воспитательная роль» (Якушкин, 1956: 31).

Киновед В. Ждан (1913-1993) отмечал, что «популяризация знаний средствами искусства кино требует использования всех широчайших его выразительных возможностей, ибо уже то, что существует в нашей жизни, когда коммунизм стал живым, творческим делом миллионов, в век атомной энергии и космических скоростей, поражает воображение требует для своего выражения формы не менее яркой и захватывающей. В противном случае незачем обеднять то, что в жизни так прекрасно и увлекательно!» (Ждан, 1961: 51).

Режиссеры Г. Нифонтов (1922-1991) и Г. Фрадкин резонно подчеркивали, что «высокому качеству научно-популярных фильмов давно уже мешает одна старая и опасная болезнь — иллюстративность мышления сценаристов и режиссеров. Посмотрите любой из плохих наших фильмов, и вы увидите, что беда, как правило, всегда одна и та же.

Зрительный ряд, иллюстрация за иллюстрацией подкладывается под дикторский текст» (Нифонтов, Фрадкин, 1963: 90).

Сценарист и киновед М. Арлазоров (1920-1980) весьма эмоционально отстаивал статус искусства для научно-популярного кино: «Работникам научно-популярной кинематографии, вероятно, памятен тот ожесточенный спор, который происходил несколько лет назад. Суть его можно сформулировать очень кратко — искусство или не искусство научно-популярное кино? Те, кто пытался лишить огромную область кинематографии права называться искусством, потерпели поражение» (Арлазоров, 1962: 246).

В этом контексте сценарист и киновед И. Васильков (1910-2003) писал, что «фильмы, популяризирующие науку дидактическими и художественно-образными средствами (способом), во многом сходны и различны одновременно. У них общие предмет (наука) и функция (популяризация научных знаний), они используют один и те же изобразительные приемы кинематографии, к их языку предъявляются одинаковые требования — он должен быть легким, изящным, образным. В то же время фильмы первого типа коренным образом отличаются от фильмов второго типа. Отличие это, прежде всего — в отношении автора и режиссера к предмету популяризации. Воспринимая явления реальной жизни, процессы, происходящие в окружающем нас мире, человек может рассказать о них либо путем логических понятий, либо путем их художественно-образного осмысления, идейно-эстетической оценки. При этом, подчеркивая коренные отличия произведений двух типов, вовсе не имелось в виду противопоставить логику поэзии и наоборот. Ведь уже в самой стройности логического мышления есть своя красота, своя поэзия. Но почувствовать и передать эту поэзию может только художник, образно осмысливающий действительность» (Васильков, 1962: 89).

Режиссер В. Архангельский (1932-1983) был «убежден, что история научного фильма как произведения искусства только начинается. Способ познания действительности кинодрамой или кинокомедией один. Способ познания действительности киноискусством непосредственного наблюдения другой. Научный кинематограф — кинематограф поистине синтетический, сочетающий в себе первые два пути и имеющий еще свои особенности: многообразное и постоянное опосредствование действительности материалистическим научным мировоззрением. ... У этого вида есть разновидности: учебно-просветительная, научно-художественная, специально-исследовательская. Каждая развивается по своим законам — одни по законам искусства, другие по законам дидактики. Итак — научный вместо «научно-популярный». (Архангельский, 1966: 75, 77).

Со статьей В. Архангельского вступил в полемику сценарист и режиссер Л. Гуревич (1932-2001): «Архангельский предлагает заменить понятие научно-популярный кинематограф более широким — научный кинематограф. ... Он полагает, что, в отличие от игрового и документального кино, научное кино обладает собственной спецификой: «многообразным и постоянным опосредствованием действительного и материалистическим научным мировоззрением» (!). Тут приходится остановиться, так как сказано громко, но не очень вразумительно. Что же это за особое опосредствование? ... [Архангельский] настаивает на образности! И правильно настаивает. Здесь его можно лишь поддержать. Только для этого вовсе не обязательно придумывать некую малопонятную специфику, сбрасывая иные жанры в болото антинаучности или — того хуже! — нематериалистичности» (Гуревич, 1967: 78-79).

Размышляя о проблемах документального кинематографа, режиссер В. Осьминин (1941-2013), сетовал, что «сценарная проблема до сих пор во многом тормозит развитие нашего документального кино. Некоторые литераторы приходят с убеждением, что написать для документального фильма сценарий — дело несложное, была бы лишь интересная тема. ... фетишизация самого факта приводит к описанию, а чаще к простому перечню явлений и событий, которые следует показать, именно показать, в картине. И значительно реже авторы задумываются над художественными приемами, которыми следует решить тот или иной эпизод. Больше того, авторы часто не чувствуют ни жанра вещи, ни ее ритма, а отсюда ни объема фильма. Как хотелось бы видеть сценарии, где продумана звуковая партитура фильма, больше того, где бы авторы задумались над силой



эмоционального воздействия внезапно возникшей паузы в тексте или в музыке, которые подчас совершенно оглушают зрителей» (Осьминин, 1963: 95).

А киновед И. Вайсфельд (1909-2003) акцентировал внимание на идеологических аспектах документального кино: «Каждый, кто читал книгу Дзиги Вертова «Статьи, дневники, замыслы», смог убедиться в том, что ... Вертов хотел пропагандировать и выражать идеи коммунистического настоящего и будущего в той личной интонации, с той страстью и убежденностью, которая ему была присуща. ... [иметь] права на эмоциональную многокрасочность и философское богатство коммунистической кинопублицистики» (Вайсфельд, 1968: 62).

#### *Теория мультипликационного кинематографа*

Обращаясь к теории мультипликационного кино (термин «анимация» для данного жанра тогда еще не использовался в советском киноведении), киновед С. Асенин был настроен вполне позитивно, подчеркивая, что «мультипликация в настоящее время ставит перед собой все более дерзновенные задачи. Ее средствами оказалось возможным говорить о таких острейших проблемах времени, как борьба за мир, глубоко и едко разоблачить социальную и художественную несостоятельность абстракционизма, зло высмеять хапуг, туенядцев, бюрократов, утверждать новые принципы морали и человеческих взаимоотношений» (Асенин, 1964: 63).

Зато режиссер-мультипликатор Д. Бабиченко был куда более критичен, с сожалением указывая, что «при всем внешнем разнообразии жанров в наших [мульти]фильмах все еще ограничен круг тем, который сводится в основном к борьбе добра и зла в различных вариациях, мало отличающихся одна от другой. Нравоучительные фильмы со стандартными концовками ни на кого уже не действуют и никого не воспитывают в силу своей излишней, «лобовой» назидательности. Все реже за последние годы стали появляться значительные кинопроизведения, которые определили бы собой новые вехи в развитии искусства мультипликации. Фильмы последних лет в большинстве повторяют когда-то сделанные открытия. Ряд наших фильмов все еще страдает склонностью к подражанию натуре. ... Плохую услугу оказала нам многолетняя влюбленность в творчество Уолта Диснея. Еще сейчас и манера и методы одушевления персонажей находятся в плену диснеевских стандартов» (Бабиченко, 1961: 33-34).

#### *Кино и зритель*

Небольшая часть теоретических статей «оттепельного» периода журнала «Искусство кино» было посвящено отношениям кинематографа и зрительской аудитории.

Сценарист и кинокритик Х. Херсонский (1897-1968) справедливо полагал, что «Союзу кинорботников, не откладывая, нужно приложить усилия для создания центра по изучению зрителя. Неважно, как будет на первых шагах называться этот центр — «секцией» союза, или «кабинетом» при союзе, или «сектором» будущего научно-исследовательского института киноискусства (такой институт непременно должен быть создан). Важно начать!» (Херсонский, 1962: 15).

С ним был полностью согласен и киновед Н. Лебедев (1897-1978): «Где социологические исследования, монографии, диссертации, освещающие и обобщающие практику работы проката по видам фильмов, группам картин, отдельным картинам? Где научные работы о специфике деятельности и роли в эстетическом воспитании зрителя кинозрелищных предприятий разных типов — городских коммерческих театров, специализированных кинотеатров, профсоюзных клубов, сельских установок и т. д.? Где исследования по такой генеральной проблеме ближайшего будущего нашей кинематографии, как «Кино и школа» — о месте и роли кинематографа в обучении и воспитании учащихся на разных ступенях общеобразовательной школы, в профессиональных учебных заведениях, вузах, в заочном обучении? А кто может ответить на такие вопросы: какая часть населения СССР посещает кинотеатры, а какая в них не бывает? Что можно и нужно сделать, чтобы расширить контингент кинозрителей?» (Лебедев, 1964: 49).

И здесь, — как считал Н. Лебедев, — нужно подчеркнуть со всей силой, что это не узкоэкономические, «прокатные» вопросы, как кажется некоторым киноведам, витающим в эмпириях чистого искусствознания, а острополитические, социологические и эстетические

проблемы, которыми нужно заниматься с широко киноведческой точки зрения. ... Пора, давно пора браться за создание большой науки о кино, за создание специального научно-исследовательского института, а в дальнейшем и Академии киноведения. При правильной их организации они могут оказать огромную помощь, как руководству кинематографии, так и всем творческим и практическим работникам нашей сложнейшей области культуры и искусства» (Лебедев, 1964: 49).

#### *Теория телевидения*

Если для журнала «Искусство кино» в 1930-х была весьма актуальна теоретическая дискуссия о новом тогда звуковом кинематографе, но для «оттепельного» периода журнала актуальным материалом для дискуссии стало телевидение.

Всё началось с эссе М. Ромма (1901-1971) «Поглядим на дорогу» (Ромм, 1959), где он затронул тему специфики телевидения.

Чуть позже к этой теме подключился сценарист и тележурналист А. Юровский (1921-2003), считавший, что «у телевидения и кинематографа общий язык, и он всегда будет общим в основе своей. Ведь широкий формат, стереофоничность, стереоскопичность будущего кинематографа не меняют основ его языка, не так ли? И какими бы техническими усовершенствованиями ни обогатилось телевидение в будущем (равноценными названным усовершенствованиям кинематографа), основа его языка останется той же, что существует сегодня» (Юровский, 1960: 126).

Сценарист А. Вольфсон (1914-2000) также полагал, что «по природе своей выразительности, по образному языку, по средствам творческой организации материала телевидение идентично кинематографу. ... Он... требует более спокойного монтажа (не эмоционально-спокойного, просто длительность каждого плана должна быть больше, чем в кино), предпочитает крупные и средние планы, плохо переносит общие дальние планы со сложной композицией. ... Вот, собственно, главные особенности телевидения, наиболее существенная его «специфика». Но есть же какие-то особенности и у цветного кино, и у широкоэкранный, и у широкоформатный, они учитываются при создании картин, однако никак не составляют особого художественного языка. Это всего лишь, я бы сказал, различные диалекты, наречия одного общего киноязыка. А в своей эстетической основе телевидение — это кино. Очень важно это понять. ... А те, кто, полагая, что льстят телевидению, титулуют его «новым», «особым», «самостоятельным» искусством, лишь сбивают его этим с толку. Отгораживая от кинематографа, уводят с единственно верного пути, обрекают на бездорожье» (Вольфсон, 1961: 89-90).

Основываясь на том, что в начале 1960-х телеспектакли в СССР еще не записывались на видеопленку, а шли в «прямом эфире», режиссер О. Ремез (1925-1989), писал, что «монтаж как завершающий этап, синтезирующий игру актеров, создающий из разрозненных действий исполнителя единое целое — образ, по времени происходит в кино после окончания съемок. В телевидении же монтаж происходит одновременно с самим процессом актерского творчества. Это обязывает актера к особому «чувству монтажа», подобно тому, как в театре у актера наличествует «чувство мизансцены». Развитие этого рода контроля над собой в процессе игры необходимо для артиста телевидения» (Ремез, 1961: 120).

В этой связи Л. Муратов писал, что «если в киносъемочном павильоне актер все время ведет себя так, словно зрителя нет и не существует, то в телестудии он обращается к зрителю. Он вступает с ним в постоянный контакт. Эта особенность телевидения поначалу не кажется слишком значительной. Экая важность — вступает в контакт. Мелочь, не стоящая внимания. Но эта мелочь взрывает четвертую стену» (Муратов, 1964: 49).

На «прямом» телеэфире делался акцент и в статье И. и М. Андронниковых: «В подходе к материалу, передаваемому по телевидению «с натуры» и зафиксированному на кинопленке, всегда надо учитывать одно существенное различие. Оно обусловлено временем: всегда реальным на телевидении, в живой передаче и, как правило, условным — в кино» (Андронников, Андронникова, 1963: 100).

«Прямой эфир» и роль слова в нем рассматривал как основу специфики телевидения и Л. Тарасов: «Практика «живых» телевизионных передач ежедневно утверждает особое значение слова на голубом экране. Внутренние тенденции развития телевидения, по

существованию искусства документального, ведут к тому, что слово все более властно пробивает себе дорогу к телезрителю. Мало того, оно подчиняет себе изображение, становится ведущим компонентом» (Тарасов, 1966: 73).

С этим были согласны специалисты в области ТВ Э. Багиров (1928-1984) и И. Кацев (1922 -?): «Сохранение телевизионности зрелища нам видится не во внешней «неотобранности» зрительного ряда (которая в фильме не исключает, а, наоборот, предполагает строжайший отбор), а прежде всего в учете условий восприятия для создания более прямого контакта между автором и зрителем. ... Присутствие комментаторов в кадре, обращение непосредственно к зрителю создают необходимый элемент доверия, которое определяет высокую степень достоверности зрелища, позволяет кинематографически свободно оперировать временем и пространством» (Багиров, Кацев, 1966: 115).

В начале 1960-х была опубликована первая в СССР книга, полностью посвященная телевидению. Это была работа рано ушедшего из жизни журналиста и критика В. Саппака (1921-1961) под названием «Телевидение и мы» (Саппак, 1963).

В связи с этим кинокритик А. Свободин (1922-1999) писал на страницах журнала «Искусство кино», что «Вл. Саппак заметил в телевидении множество явлений, принципов, законов. На некоторых он остановился подробно, другие прошел мимоходом. С ним можно не соглашаться, но обойтись без его книги в телевизионной критике отныне нельзя. ... скоро появятся новые книги, десятки книг. Но первой останется все-таки книжка «Телевидение и мы», и всегда будет полезно (я уверен, что у телекритиков выработается даже такая привычка) заглянуть «в Саппака» — не написал ли он уже об этом, не заметил ли вскользь, не подумал ли? И много лет еще мы с удивлением будем отмечать: да, написал, заметил, подумал... Он осмыслил достоверность телевидения. Новое качество телевизионной достоверности Саппак увидел в ином — в возможности наблюдать за движением жизни в момент свершения этого движения, синхронно. ... «эффект присутствия» (Свободин, 1963: 129).

А. Свободин напоминал, что «телеэкран обнаружил потрясающую чувствительность к различного рода фальши: от фальши поведения, происходящей от неопытности, «зжатости» или мнимой импровизационности, до фальши, гнездящейся в самом характере писателя, артиста, художника. Саппак глубоко, психологически тонко исследует это свойство телеэкрана. И приходит к выводу, что в конечном счете «телегеничность» — это не качество внешности выступающего, не качество его поведения перед объективом телекамеры, а качество самой его человеческой личности. Здесь эстетика сливается с этикой» (Свободин, 1963: 131).

Киновед и сценарист С. Муратов (1931-2015) считал, что «телевидение только вступает на путь великого освоения жизни. Но оно ищет дорогу ощупью. Вместо того чтобы осмысливать новые методы, предвосхищать неразведанные возможности, вместо того чтобы быть впереди, его критики пребывают по большей части в состоянии крайнего оцепенения. Даже настаивая на прямом телевидении и призывая его вторгаться в глубины нашей яркой, многосторонней действительности, они нередко сопровождают свои призывы таким количеством оговорок, что скорее отваживаются от поисков, чем воодушевляют» (Муратов, 1966: 119).

#### *Теоретические статьи о зарубежном кино*

При всех «оттепельных» тенденциях журнал «Искусство кино» в период 1956-1968 годов активно боролся с вредными влияниями западного кинематографа (Абрамов, 1965: 86-89; Буряк, 1964: 26-36; Вайсфельд, 1963: 77-80; Фуртичев, 1968: 80-89; Юткевич, 1964: 68-80 и др.).

Так в 1957 году главный редактор «Искусства кино» Л. Погожева (1913-1989) напоминала «об активизации реакционной буржуазной пропаганды и обострении борьбы на идеологическом фронте; о заблуждениях и ошибках некоторых искусствоведов Польши, выступивших с необоснованными нападениями на метод социалистического реализма; о политической беспечности и беспринципности отдельных венгерских писателей, которых контрреволюция использовала в своих грязных целях» (Погожева, 1957: 2).

Громивший в 1949 «космополитов» литературовед В. Щербина (1908-1989), ссылаясь на речи Н. Хрущева, предостерегал читателей, что «дегуманизация искусства, искажение

облика человека проявляются в разных формах и вызываются многими причинами. Но как бы ни были причудливы эти формы и как бы ни были сложны эти причины, нельзя упускать из виду основные цели, которые преследуют идеологи реакции, обезличивая и искажая облик человека. Модернизм наших дней включает в себя на первый взгляд совершенно противоположные явления. Отвлеченность, доходящая до абсолютного «геометризма», здесь существует рядом и с подчеркнуто антиэстетическим натурализмом, и с мистифицированным психологизмом, абсолютизирующим хаос частных внутренних состояний человека, с «потокосознанием». ... Демонстративное отрицание всяких идеалов и неспособность их выдвинуть — всеобщая черта модернистских течений» (Щербина, 1963: 1).

Работавший в с 1961 по 1966 год в аппарате ЦК КПСС философ Г. Куницын (1922-1996) писал о том, что «то там, то здесь пошли в ход буржуазные «теориейки дедраматизации, пресловутого потока жизни», являющиеся побочным продуктом фрейдизма с его болезненным интересом к «подсознанию» и патологии нравственно надломленных людей. А иные доморощенные горе-новаторы даже стали экспериментировать в области абстракционизма и формализма, кривляясь и передразнивая творцов подлинной культуры социализма. Не сразу выяснилось, что это наиболее отвратительное направление буржуазного декаданса в наших условиях тоже является разновидностью очернительства и идейного дезертирства. ... Следовало бы также понять, что любители дедраматизации даже и как подражатели поступают неразумно, ориентируясь на западноевропейское буржуазное искусство. Ведь и лучшие его образцы, свободные от открыто реакционных идей, ничего не спасают. В жизни буржуазных стран, безнадежно потерявших бывшее политическое и экономическое могущество, неизбежно господствуют пессимизм и безысходность. Тот, кто не связывает своих надежд с борьбой пролетариата и его партии, неизбежно замыкается в кругу неразрешимых проблем. Вот и плывут по экранам этих стран изображения почти исключительно одних лишь беспросветных жизненных тупиков» (Куницын, 1963: 14, 22).

Обращаясь к анализу западной развлекательной кинопродукции Н. Васильева, утверждала, что «вред и зло коммерческого буржуазного кинематографа заключаются далеко не только в том, что он, наводняя экраны пошлостью и ремеслом, не дает дорогу таланту и правде в искусстве и прививает миллионным массам зрителей дурной, вульгарный вкус. Нет, истинной целью буржуазного кино является определенное идейное воспитание масс. Зрителю самыми разнообразными способами внушается мысль о неизбежности и совершенстве буржуазного строя. Используя все средства, коммерческий кинематограф учит человека терпеть, видеть в коренных недостатках социальной системы лишь печальные обстоятельства той или иной человеческой судьбы и ждать своей счастливой фортуны. Именно мысль о том, что каждый может выиграть свое счастье, если не будет роптать, проповедуют сотни фильмов — мелодрам с душещипательными романами миллионеров и девушек из «простых сословий», комедий, где герои становятся богатыми и счастливыми благодаря лотерейному билету, и т.п. Гигантская «фабрика снов» отвлекает человека от реальной жизни с ее язвами и бедами, оглушает, оупляет его» (Васильева, 1962: 106).

Примерно о том же писал и киновед С. Гинзбург (1907-1974): «Эскапистские фильмы — это фильмы, уводящие зрителя от волнующих его современных проблем в мир чистого вымысла. Эротическая и уголовная тематика буржуазного кино в сущности относится к явлениям того же порядка. Чем острее противоречия, раздирающие буржуазную действительность, тем чаще правящие реакционные круги капиталистических стран пользуются наряду с прямой пропагандой реакционных идей и клеветой на демократию всеми возможностями для того, чтобы отвлечь массы от острых проблем действительности. ... Но стремление увести зрителя от актуальных социальных проблем лишь частично объясняет пропагандистскую роль фильмов на уголовные, эротические и психопатологические темы. Дело в том, что, изображая патологические переживания, объясняя все поведение человека физиологическими мотивами, реакционное искусство стремится доказать, что человеческое поведение зависит исключительно от присущих каждой данной личности психических свойств, а отнюдь не от социальных условий. Так,

капитализм пытается снять с себя ответственность за все те беды, которые он принес человечеству» (Гинзбург, 1959: 114).

Кинокритик Ю. Шер пугал читателей журнала тем, что голливудские «черные фильмы» (*film noir*) – это «сознательное растрепывание психики зрителей», так как в них «убийца стал привлекательным. Добро от зла не отличить и с увеличительным стеклом. Преступники превращены в самых обыденных людей, которые в промежутках между совершаемыми ими преступлениями выступают добрыми отцами семейств, нежными влюбленными, эдакими сентиментальными воздыхателями, вспоминающими свое детство на лоне природы. Жертва преступления стала не менее подозрительной, чем преступник, к которому обращена вся симпатия авторов. Героиня порочна, она способна на убийства, она обязательно наркоманка или алкоголичка. ... Невропат и душевнобольной становятся желанными действующими лицами. Фильм превращается в страшный сон, и чем страшнее этот сон, тем большими симпатиями он пользуется в кругах тех, кто в Голливуде дает работу режиссерам. Все поставлено на службу созданию у зрителя ощущения психического недомогания и дурноты» (Шер, 1957: 141).

В своем выступлении на теоретической конференции под названием «О реакционных концепциях современной буржуазной эстетики кино», проведенной в 1963 году секцией теории и критики Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР совместно с редакцией журнала «Искусство кино» сценарист и киновед А. Новогрудский (1911-1996) обратил внимание коллег на то, что «громадный поток произведений современного буржуазного кино, рассчитанный на сотни миллионов зрителей, выдержан в духе мимикрии под реализм, в духе имитации художественной правды, имитации иногда грубой, а иногда довольно искусной. Ежедневно и ежечасно эти псевдореалистические кинобоевики разных жанров воздействуют на массового зрителя, воспитывая его в духе заповедей буржуазной, мещанской морали; они стремятся очернить социалистический мир, поддерживая тем самым климат «холодной войны»; они всеми способами рекламируют буржуазный образ жизни, ведут пропаганду милитаризма и расизма. Они прославляют своего героя, такого рыцаря свободного предпринимательства, который, расталкивая локтями всех и вся, иной раз шагая через трупы, добивается личного благополучия в жизни или же совершает невероятные подвиги в борьбе за интересы буржуазного государства. Таких псевдореалистических картин несчетное множество, причем среди них есть немало произведений, сделанных с высоким профессиональным мастерством. И нам, разумеется, следует бороться с подобным рода псевдореализмом во всеоружии нашей теоретической мысли» (А. Новогрудский, 1963: 120).

Далее А. Новогрудский напомнил аудитории, что «буржуазная киноэстетика охотно поддерживает и берет на вооружение некоторые так называемые «новации» в киноискусстве: от крайнего субъективизма, когда образная картина мира на экране заменяется мутными и бессвязными видениями, извлеченными из глубин подсознания художника, до столь же крайнего объективизма, крайнего натурализма, при котором начисто исчезает мысль художника, его позиция по отношению к действительности, и автору фильма отводится роль некоего механического робота, пассивно запечатлевающего на пленке случайные, бессвязные обрывки «жизни, захваченной врасплох». Глубоко реакционная философия этих произведений камуфлируется под нечто «новое», «прогрессивное», а антиреалистический художественный метод, которым они созданы, выдается за «новаторский поиск» художественной правды. Буржуазная киноэстетика стремится объявить такие произведения главными, ведущими явлениями современного киноискусства» (Новогрудский, 1963: 121).

И здесь А. Новогрудский переходил к самому главному, к тому, что «часть западной демократической кинокритики — да и некоторые наши товарищи, что греха таить! — запутались в этом вопросе и тоже стали восхищаться разными «последними криками» буржуазной кинематографической моды, принимая их за новый этап развития мирового искусства. Все это вместе взятое дезориентирует некоторых действительно талантливых кинохудожников, уводит их творчество в модернистские тупики. Эти модные псевдоноваторские течения, выдаваемые за нечто прогрессивное и архисовременное, оказывают известное влияние на киноискусство социалистических стран. Более того, их

отголоски проникают и в наше, советское киноискусство, они подчас дают себя знать в творчестве молодых кинематографистов, которые, как говорится, «слышали звон, да не знают, где он» (Новогрудский, 1963: 121).

Достаточно много внимания в своем докладе, опубликованном на страницах «Искусства кино» А. Новогрудский уделил западным попыткам увести киноискусство «в сторону от больших социальных тем, от показа социальных противоречий под предлогом «ухода внутрь человеческой личности»», «теоретически доказать» бесплодность поисков художественной правды в искусстве и оправдать распад художественной формы, соответствующий распаду мысли; обосновать ту философию скепсиса, отчаяния, обреченности, неверия в человека, которая пронизывает наиболее модные западные кинотечения последнего времени. Эта мутная философия, декларирующая бессилие человека в современном мире, породила концепцию, которую принято называть «дегероизацией» искусства и которая в известной мере отразилась даже в творческой практике некоторых наших деятелей кино» (Новогрудский, 1963: 121).

Эту позицию А. Новогрудского поддержал киновед В. Божович (1932-2021): «Теории «спонтанного», «прямого» или «непосредственного» кино являются выражением, эстетическим утверждением скудости идей, к которой пришло современное буржуазное сознание. Никогда буржуазия не была так враждебна искусству, как в наши дни. У современного буржуазного сознания нет позитивных идей, нет позитивной концепции мира, и это отсутствие позитивных идей его идеологи пытаются утвердить как эстетическую норму. Отсюда и все эти теории «прямого», «непосредственного» кино и теории самоустранения художника, художественной нейтральности (за которой в действительности скрывается определенная позиция в идущей классовой борьбе). ... Современное буржуазное сознание пытается утвердить свою растерянность, свой страх перед жизнью, ощущение распадающихся жизненных связей как норму человеческого существования, утвердить эти качества под знаком вечности. ... Одним из примеров такого искусства является фильм шведского режиссера Ингмара Бергмана «Источник». Фильм переполнен проявлениями ужаса, насилия, убийств в самых жестоких, отвратительных формах. ... Не случайно Бергман — воплощение эстетических идеалов реакционных киноведов. Сейчас его несколько потеснил Антониони, у которого тема крушения буржуазной личности, ее духовного оскудения и эмоциональной летаргии тоже рассматривается как явление всеобщее, из которого не видно выхода. ... Псевдонаучные термины «магический реализм», «феноменологический реализм», «авторское самоустранение» — это те слова, которыми реакционная идеология гипнотизирует художников, убеждает их в том, что им не дано и никогда не будет дано проникнуть в глубины жизни. ... Они загипнотизированы неверием в человека, неверием в его силы и возможности искусства» (Божович, 1963: 122-125).

Кинокритик Я. Варшавский (1911-2000) напоминал, что «в Польше был поставлен фильм «Эроика», имевший целью показать, что героизм — это выдумка, фикция, легенда, обременительная для совести обыкновенного человека. Художники многих стран утверждали, что никаких героев нет и не бывает, и преподносили «безгеройные» пьесы, фильмы, романы, угрюмо доказывавшие, что самое естественное состояние человека — безразличие ко всему на свете, кроме своего одиночества, тоски и элементарных физиологических ощущений» (Варшавский, 1958: 28).

Киновед С. Гинзбург (1907-1974) с огорчением писал, что «влияния чуждых идеи, чуждой морали и, особенно часто, чуждых нам вкусов по той или иной причине проникают и в произведения советских художников кино. Совершенно естественно, что эти влияния обязательно сказываются в тех, даже прогрессивных, произведениях буржуазного киноискусства, от демонстрации которых на нашем экране мы не имеем основания отказываться» (Гинзбург, 1959: 111).

А кинокритик И. Кацев сконцентрировался на вреде буржуазного киноведения, утверждая, что «на Западе было преподнесено такое множество теории, касавшихся эстетики кино, что могло показаться, будто буржуазное искусствознание и критика пытаются поставить это дело на конвейер. ... Бесчисленные системы доказательств использовались ради единственной цели: заставить людей уверовать в то, что только те произведения, которые игнорируют реальную действительность и закономерности ее

эволюции, могут быть причислены к истинному искусству. Этой же цели служат и те ожесточенные нападки, которым подвергается во многих зарубежных буржуазных изданиях по вопросам кино наиболее передовой художественный метод современности — метод социалистического реализма» (Кацев, 1963: 120).

Литературовед Н. Аносова (1918-2005), анализируя теоретические концепции киноведов, опубликованные во французском журнале *Cinema*, писала, что в нем «существуют еще теория и критика, цепляющиеся за иллюзию объективности и мнимой свободы суждений, искренне стремящиеся «стать выше» современной идеологической борьбы. ... «Синема» допускает на свои страницы критику, пытающуюся оценить художественные процессы с точки зрения их общественного содержания. Но общая тенденция журнала (а она существует, несмотря на декларации об отказе от всякой тенденциозности) сказывается в постоянном стремлении, выраженном иногда более прямо, иногда более завуалировано, — подчинить значение содержания значению формы» (Аносова, 1961: 116, 119).

В год наиболее активной борьбы СССР с «чехословацкими ревизионистами» в журнале «Искусство кино» была опубликована передовая редакционная статья под обманчиво-позитивным названием «В интересах дружбы» (В интересах..., 1968: 1-3), в которой внимание читателей обращалось на то, что «нельзя умолчать о появлении в Чехословакии среди некоторых деятелей кино и литературы ошибочных идейных позиции, прямо приводящих к полному отказу от принципов социалистического искусства. Это началось исподволь, не сразу. Так, уже с конца 50-х годов в искусстве и литературе появилась тенденция к дегероизации, к односторонне критическому изображению жизни, показу человека, стоящего как бы на обочине главного пути жизни... Потом возникла более отчетливая идея «переоценки ценностей». Это коснулось и современной темы, и изображения войны. Вспомним появившийся несколько лет назад фильм «Карета в Вену» Яна Прохазки и Карела Кахины. В этом фильме авторы рассказали историю последних дней войны с единственной целью осудить всякую войну, в том числе и прошедшую, как бессмысленное насилие человека над человеком. «Война — это лишь мотор смерти», — заявил в своем объяснении к фильму Ян Прохазка. В фильме еще более жестокими убийцами, насильниками, нежели фашисты, предстают герои сопротивления — партизаны. ... Фильм «Карета в Вену» оскорбил чувства тех, кто сражался в Чехословакии за победу над фашизмом, во имя счастья и мира на земле» (В интересах..., 1968: 2).

#### *О проблемах кинокритики и киноведения*

Как и в прежние десятилетия, журнал «Искусство кино» на своих страницах не раз обращался к проблемам кинокритики и киноведения.

Подходы здесь были довольно разнообразными.

К примеру, киновед Р. Юренев (1912-2002) «наивно» считал, что «изучение речи Н.С. Хрущева многому научит нас — критиков и теоретиков литературы и искусства. Неколебимая и страстная убежденность в плодотворности принципов социалистического реализма, умение точно и полно сформулировать задачи искусства в связи с задачами коммунистического строительства, с чаяниями и устремлениями советского народа, с политикой Коммунистической партии, открытое и безоговорочное осуждение всех и всяких отступлений от принципов идейности, народности и реализма и вместе с тем бесконечная доброжелательность, отеческая озабоченность, стремление помочь, поправить, ободрить — все эти поучительные особенности речи Н.С. Хрущева должны быть накрепко усвоены советской критикой. ... Критикуя материалы фильма «Застава Ильича» Н.С. Хрущев без всяких околичностей потребовал от фильма идейной ясности и верности жизненной правде. Он помог авторам глубже осмыслить будущий фильм. Вот такой прямоте, определенности и взыскательности нам надо учиться» (Юренев, 1963: 10-11).

«Я работаю в кинокритике уже очень давно, — «оттепельно» писал Р. Юренев, — и на своем опыте испытал все трудности и ошибки в развитии этого важного, нужного дела. Долгие годы руководители кинематографии говорили и писали о кинокритике только то, что её нет. В то же время они были склонны валить на «отсутствующих» критиков и теоретиков все неполадки и недостатки в производстве фильмов. Критиков не хотели слушать, им отказывали в праве иметь свое мнение и обязывали лишь разъяснять,

популяризировать мнения, изреченные свыше. Такое положение, да еще в обстановке «малюкартинья», когда в год выходило десять-пятнадцать довольно схожих между собой фильмов, делало творчество кинокритики практически почти что невозможным. После XX съезда КПСС обстановка резко изменилась. Бурное развитие кинематографии, появление множества новых молодых и талантливых художников, рост международного авторитета и влияния советского кино — все это предоставило кинокритикам широчайшее поле деятельности, сделало наш труд уважаемым и необходимым и напомнило об особой ответственности перед народом. И надо сказать, что об этой ответственности не все мы и не всегда помним» (Юренев, 1963: 10-11).

Философ В. Толстых (1929-2019) сетовал, что «слишком часто на практике критика, особенно в газетах, превращается в раздатчика отметок по пятибальной системе, в благонамеренного комментатора сюжета, образов, стилистики и т.п. И редко, пока еще очень редко становится общественной трибуной, с которой — сквозь призму искусства — обсуждаются насущные проблемы современности, коммунистического строительства. Критике часто недостает гражданского пафоса, способности в каждом значительном факте искусства заметить и вскрыть закономерности самой жизни и ее отображения в кино. Слишком много еще мы занимаемся в критике констатацией общеизвестных истин, не выходящих за пределы инфантильной формулы, «что такое хорошо и что такое плохо» (Толстых, 1963: 64).

Между тем, продолжал В. Толстых, «велика роль критики в развитии художественной культуры коммунизма, в идейно-эстетическом образовании и воспитании, как мастеров киноискусства, так и зрителей. И она выполнит эту задачу, если выйдет за рамки узкоэстетического цеха на широкую дорогу жизни» (Толстых, 1963: 65).

Далее, пересыпая свою статью цитатами из речей Н. Хрущева, В. Толстых ожидаемо свел требования к кинокритике к «партийности», «соцреализму», «эстетству» и «формализму»: «Принципиальность и доброжелательность к талантливому художнику — основные качества, которые определяют лицо подлинно партийной критики. Принципиальность заключается в защите методологических основ советского искусства, метода социалистического реализма, принципов партийности и народности, в непримиримости ко всякого рода отступлениям от идейно-эстетических основ нашего общества, в требовательности и взыскательности художественных оценок. Сейчас ясно, что наша критика и эстетика не дали своевременно достаточно решительного отпора таким «открытиям» буржуазного искусства и искусствознания, как теории «единого стиля», «дедраматизации», «потока жизни», как тенденции к «дегероизации киноискусства. ... Рассуждения об искусстве вне глубокого социального, классового анализа современности неизбежно ведут к эстетству, формалистическому истолкованию его природы. Отказ от социологии стал даже признаком хорошего тона. При этом крен в сторону эстетства происходил под знаком борьбы с вульгарным социологизмом, который действительно имел широкое распространение в недалеком прошлом» (Толстых, 1963: 66).

С другой стороны, надо признать, что В. Толстых был прав, когда писал, что в поле зрения советских кинокритиков и киноведа 1960-х в большей степени оказывались «произведения хотя и наиболее талантливые, но менее всего используемые властью имущими в качестве идейного оружия. ... те, которые известны кинематографистам и критикам и совершенно незнакомы миллионам зрителей» (Толстых, 1963: 66), тогда как популярная западная развлекательная кинопродукция часто не анализировалась в советской прессе.

К такому положению дел В. Толстых относился с возмущением: «Отмахиваясь от серьезного критического разбора подобных фильмов, мы, по-видимому, руководствуемся простейшим силлогизмом: раз это бездарно, раз это подделка под искусство — значит, это и безопасно. Но в действительности продукция подобного рода делает свое дело, заражая солидную часть зрителей чуждой нам идеологией и моралью. Да, анализировать «Неизвестную женщину», разумеется, менее интересно, чем, скажем, анализировать эстетику Годара или Феллини. И тем не менее критика при выборе объекта для приложения своих сил должна исходить из того, что имеет реальное значение в идейной борьбе с буржуазной идеологией. Помочь миллионам людей выработать четкую оценку и иммунитет



к лжеискусству — разве это не интересная и не увлекательная задача для критика?!» (Толстых, 1963: 66-67).

В аналогичном ключе была выдержана и статья философа Е. Вейцмана (1918-1977), который утверждал, 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: 55).

Впрочем, когда далее Е. Вейцман настаивал на том, 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: 56), многим советским кинокритикам, наверное, становилось ясно, что по предложенным им идеологическим лекалам создать статьи-события практически невозможно.

На фоне такой инструкции Е. Вейцмана даже рассуждения одного из главных идеологов советской кинокритики В. Баскакова (1921-1999) 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: 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 ...

Философ Б. Мейлах (1909-1987) в своей статье призывал к комплексному изучению киноискусства, так как «подход к исследованию фильма как динамического процесса, включающего все звенья — от замысла к восприятию, — приведет к интересным и полезным результатам в области теории и практики творчества» (Мейлах, 1968: 79).

В октябре богатого «ревизионистскими» событиями, последнего «оттепельного» 1968 года философ и киновед В. Разумный (1924-2011) опубликовал в журнале «Огонек» (а он выходил тогда двухмиллионными тиражом!) статью, громившую кинокритические и киноведческие подходы в журнал «Искусство кино» (Разумный, 1968: 26-27).

Как мы помним, в 1950-х — начале 1960-х В. Разумный был одним из самых активных теоретиков, публиковавшихся в журнале «Искусство кино», но во второй половине 1960-х его статьи практически исчезли со страниц этого издания. Теперь остается только гадать, что произошло. Быть может, В. Разумный по каким-то причинам поссорился с главным редактором «Искусства кино» Л. Погожевой (1913-1989). Возможно, В. Разумного настоятельно попросили выступить с резко критической статьей «сверху»...

Но факт остается фактом: В. Разумный обвинил журнал «Искусство кино» в том, что «критерием для определения творческой высоты новых фильмов здесь чаще всего служит не успех у зрителей, а как раз наоборот — «мода», навеянная западными «образцами» с их модернистской невнятицей, пессимизмом и отчаянием, с их неумением увидеть в окружающей жизни Человека с большой буквы, героя, неразрывно связанного со своим народом, борца за счастье и благополучие людей. Именно такие-то «модные» — пусть не принятые зрителем — фильмы как раз и находятся в центре внимания журнала «Искусство кино». Они считаются здесь истинными выразителями современности, ее требований. Причем подобная точка зрения уже много лет буквально навязывается читателям журнала в статьях и рецензиях» (Разумный, 1968: 26).

«Нельзя не обратить внимания, — писал далее В. Разумный, — что это смешение является заметной тенденцией журнала «Искусство кино». Редакция весьма старательно насаждает в советской кинематографии «моду» на бессюжетную документальность. Насаждает всячески: либо восхваляя отказ авторов фильма от сюжета, либо же прямо

объявляя сюжет, самое следование принципу сюжетности неким анахронизмом» (Разумный, 1968: 27).

Далее В. Разумный раскритиковал статью незадолго до этого уволенного из аппарата ЦК КПСС Г. Куницына (1922-1996), известного своей приверженностью к «оттепельным» настроениям. Выбрав для себе «легкую мишень», В. Разумный писал, что «теоретизирование» Г. Куницына разрешает журналу еще больше укрепиться в излюбленной им позиции — неприязненного, критического отношения к нашей действительности. Восхваление всех фильмов, рисующих в черном свете советскую жизнь, советский народ, получает, пусть весьма путаное, но все же некое «обоснование!» (Разумный, 1968: 26).

Финал статьи В. Разумного, вообще, заставлял вспомнить времена партийной борьбы с «космополитизмом»: «Не пора ли Комитету по кинематографии при Совете Министров СССР и Союзу кинематографистов СССР обратить серьезное внимание на позицию журнала «Искусство кино»?» (Разумный, 1968: 26).

Вдогонку статье В. Разумного журнал «Огонек», главным редактором которого был в ту пору драматург А. Сафронов (1911-1990), опубликовал в конце 1968 года открытое письмо Народного артиста СССР Н. Крючкова (1911-1994) в котором тот эмоционально поддержал статью В. Разумного: «Если собрать все статьи за последние годы о Феллини, Антониони, Де Сика, Бергмане (не спорю, талантливых мастерах) и о некоторых других режиссерах и актерах буржуазного Запада, напечатанные в журнале «Искусство кино», то о каждом из них можно составить по несколько томов монографий похвалы и восторга. Но, к сожалению, о советских мастерах кино, создавших самое революционное киноискусство мира, — режиссерах, актерах, операторах, сценаристах — пишут в журнале очень редко. ... Часто на страницах журнала восхваляются фильмы с мещанским брюзжанием, пессимистическими нотками, странной эротической развязностью. Все это преподносится как «художественная смелость» и «новаторство». ... во многих статьях вы найдете высказывания о том, кто талантливость фильма не определяется количеством зрителей, будто фильмы делаются не для массового зрителя, а для горстки снобов из Дома кино» (Крючков, 1968: 17).

В ответ на эту атаку «Искусство кино» в январском номере за 1969 год попыталось оправдаться в редакционной статье, где отмечалось, что обвинения В. Разумного, касающиеся восхваления журналом «всех фильмов, рисующих в черном свете советскую жизнь, советский народ», оскорбительно «не только для редакции журнала, но и для всего творческого коллектива советских кинематографистов», так же, как и «столь же нелепое и необоснованное обвинение в «неприязненном отношении к советской действительности. ... Такие «полемические приемы» не могут быть терпимы в советской печати. Они не делают чести их авторам и не приносят пользы делу» (Критика..., 1969: 10).

Но уже было поздно... Проблема «слишком оттепельного» журнала «Искусство кино» к тому времени, видимо, была уже решена «наверху»: весной 1969 года Людмила Погожева была уволена с поста главного редактора журнала «Искусство кино»...

**Выводы.** Наш анализ киноведческих концепций (в контексте социокультурной и политической ситуации и пр.) существования журнала «Искусство кино» в период «оттепели» (1956-1968) показал, что теоретические работы по кинематографической тематике в этот период можно разделить на следующие виды:

- теоретические статьи, написанные в поддержку Постановлений ЦК КПСС, посвященных культуре (включая — киноискусство), «оттепельных» тенденций, но по-прежнему отстаивающие незыблимость социалистического реализма, «народности и партийности» в кинематографе (А. Аникст, Е. Вейцман, Е. Громов, М. Зак, А. Зись, А. Караганов, Л. Коган, Н. Лебедев, Г. Недошивин, Д. Писаревский, В. Разумный, Л. Столович, В. Толстых, Р. Юренев и др.);

- теоретические статьи, выступающие против буржуазных влияний, противопоставляя им коммунистическую идеологию и классовые подходы (Н. Абрамов, В. Божович, И. Вайсфельд, Е. Вейцман, С. Гинзбург, А. Зись, И. Кацев, Г. Куницын, А. Михалевич, В. Муриан, Г. Недошивин, А. Новогрудский, Л. Погожева, Н. Семенов, Л. Столович, Ю. Шер, В. Щербина и др.);

- теоретические статьи, посвященные преимущественно профессиональным проблемам: анализу теоретического наследия классиков советского кино, режиссуры, кинодраматургии, жанров, специфики телевидения и пр. (С. Асенин, Э. Багиров, Я. Березницкий, М. Блейман, И. Вайсфельд, А. Варганов, С. Гинзбург, Е. Добин, И. Долинский, В. Ждан, Л. Козлов, В. Колодяжная, А. Мачерет, С. Муратов, Е. Плажевский, М. Ромм, А. Свободин, А. Тарковский, С. Фрейлих, Р. Юренев, С. Юткевич и др.);

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

- теоретические статьи, призывающие Власть обеспечить организационные преобразования, способствующие интенсивному развитию киноведения как науки, социологии кинематографа (Н. Лебедев, Х. Херсонский, Р. Юренев).

В целом курс на десталинизацию, взятый Н. Хрущевым на XX съезде партии привел к заметному обновлению содержания журнала «Искусство кино», в его материалах стало заметно меньше догматических подходов, появились материалы живой дискуссии, наметился пересмотр былых резких критических пассажей в адрес «формалистических» теорий Д. Вертова, Л. Кулешова, В. Пудовкина и С. Эйзенштейна. Журнал стал активно поддерживать наиболее яркие в художественном отношении советские «оттепельные» фильмы. Почти полностью исчезли грубые нападки на тех или иных деятелей советского кинематографа, которые были характерны для журнала в 1930-х – 1940-х годах.

При этом наш контент-анализ «Искусства кино» с 1956 по 1968 год показал, что после отстранения от власти Н. Хрущева поддержка «оттепельных» тенденций в журнале постепенно уменьшалась, а в связи с чехословацкими событиями 1968 года была опубликована серия материалов, направленных против ревизионизма социалистических идей и вредного зарубежного влияния на советских кинематографистов.

Вместе с тем поддержка целого ряда значимых по художественному уровню советских фильмов, не получивших заметного одобрения Властью, и довольно разнообразная панорама кинематографической жизни зарубежных стран на страницах журнала «Искусство кино» привели в итоге к инициированным «сверху» направленным против него резко критическим статьям (в журнале «Огонек»), а в итоге — к отстранению от должности главного редактора Л. Погожевой.

## Литература

- Абрамов Н. Американский киномодернизм и его апологеты // Искусство кино. 1965. 1: 86-89  
Абрамов Н. Против искажения истории киноискусства // Искусство кино. 1963. 11: 10-17.  
Альтшулер Б. Строение фильма // Искусство кино. 1957. 11: 119-124.  
Андронников И., Андронникова М. Заметки о телевидении // Искусство кино. 1963. 2: 98-102.  
Аникст А. О социалистическом реализме // Искусство кино. 1957. 7: 38-48.  
Аносова Н. Некоторые проблемы современного кино и журнал «Синема» // Искусство кино. 1961. 10: 116-125.  
Аристарко Г. История теорий кино. М.: Искусство, 1966.  
Арлазоров М. На параллельных курсах с разными скоростями // Искусство кино. 1962. 2: 246-154.  
Архангельский В. Мифы и искусство научного кино // Искусство кино. 1966. 9: 73-77.  
Асенин С. Возможности мультипликации // Искусство кино. 1964. 8: 50-63.  
Бабиченко Д. Довольно мультштампов! // Искусство кино. 1961. 10: 33-43.  
Багиров Э., Кацев И. В поисках // Искусство кино. 1966. 7: 109-115.  
Балабанова Н. Ударная сила идеологического фронта // Искусство кино. 1964. 7: 5-13.  
Баскаков В. Poleмические заметки // Искусство кино. 1967. 9: 30-38.  
Березницкий Я. Шестидесятые // Искусство кино. 1961. 1: 51-60.  
Берест Б. Історія українського кіно. Нью-Йорк: Каткове товариство ім. Т. Шевченка, 1962. 271 с.  
Билинский М. О традициях украинской кинематографии // Искусство кино. 1962. 10: 2-11.  
Блейман М. «А был ли мальчик»? // Искусство кино. 1961. 1: 117-120.  
Блейман М. В третий раз! // Искусство кино. 1961. 11: 66-78.  
Блейман М. О литературной форме сценария // Искусство кино. 1960. 7: 87-94.  
Блейман М. Опасно! // Искусство кино. 1963. 10: 17-21.  
Блейман М. Революционное прошлое живет // Искусство кино. 1963. 6: 20-28.  
Блейман М. Спор под псевдонимом // Искусство кино. 1959. 7: 67-75.  
Богомолов Ю. Мы были умнее журнала, что неправильно // Искусство кино. 2001. 2: 5-7.  
Буряк Б. Интернациональное — не безнациональное // Искусство кино. 1964. 2: 26-36.

- В интересах дружбы // Искусство кино. 1968. 1: 1-3.
- Вайсфельд И. Действительные тревоги // Искусство кино. 1964. 6: 36-42.
- Вайсфельд И. Драатургия характеров и характер драматургии // Искусство кино. 1962. 4: 82-88.
- Вайсфельд И. «Киноправда» и просто правда // Искусство кино. 1963. 12: 77-80.
- Вайсфельд И. Национальное — интернациональное // Искусство кино. 1967. 9: 19-29.
- Вайсфельд И. «Не обобщайте коней!». Заметки о современном киноискусстве // Искусство кино. 1963. 1: 108-113.
- Вайсфельд И. Не повторяя пройденного // Искусство кино. 1967. № 5. С. 30-33.
- Вайсфельд И. Партийность искусства и индивидуальность художника // Искусство кино. 1962. 7: 11.
- Вайсфельд И. Расставание с ошибками // Искусство кино. 1956. 10: 3-16.
- Вайсфельд И. Сценарист — это писатель // Искусство кино. 1960. 10: 87-93.
- Вайсфельд И. Сюжет и действительность // Искусство кино. 1965. 5: 114-124.
- Вайсфельд И. Эмоциональный мир документального фильма // Искусство кино. 1968. 2: 61-72.
- Вайсфельд И. «Я» и экран // Искусство кино. 1966. 6: 8-21.
- Вартанов А. Искусство кино и теория кино // Искусство кино. 1967. 2: 60-65.
- Вартанов А. К вопросу о специфике кино // Искусство кино. 1956. 6: 76-88.
- Вартанов А. О природе киносценария // Искусство кино. 1959. 2: 39-56.
- Варшавский Я. За что борется фильм? // Искусство кино. 1958. 4: 27-38.
- Варшавский Я. Образный язык экрана // Искусство кино. 1962. 8: 108-116.
- Васильева Н. Некоторые течения в современном буржуазном киноискусстве // Искусство кино. 1962. 1: 105-110.
- Васильков И. От дидактики к образности // Искусство кино. 1962. 11: 88-92.
- Вейцман Е. Линия разграничения // Искусство кино. 1963. 4: 37-46.
- Вейцман Е. О социологической стороне критики // Искусство кино. 1967. № 12. С. 54-62.
- Вейцман Е. Спор о человеке // Искусство кино. 1962. 8: 130-138.
- Вольфсон А. Малоэкранное кино // Искусство кино. 1961. 5: 84-91.
- Герасимов С. Мысль и образ // Искусство кино. 1963. 2: 8-12.
- Герасимов С. Наступательная сила нашего искусства // Искусство кино. 1968. 8: 8-27.
- Гинзбург С. Книги для зрителя // Искусство кино. 1959. 1: 108-117.
- Гинзбург С. О теоретическом наследии С. Эйзенштейна и В. Пудовкина // Искусство кино. 1956. 12: 82-91.
- Голдовский Е. О природе кинематографа // Искусство кино. 1956. 4: 92-99.
- Громов Е. Ясность мысли // Искусство кино. 1963. 9: 24-30.
- Гуревич Г. Карта страны фантазий // Искусство кино. 1964. 10: 67-72.
- Гуревич Г. Рифы кинофантастики // Искусство кино. 1966. 5.
- Гуревич Л. Воздействовать! // Искусство кино. 1961. 12: 36-41.
- Гуревич Л. Куда ведет поиск? // Искусство кино. 1967. 8: 78-89.
- Демин В. Бунт подробностей // Вопросы драматургии. 1965. № 5.
- Демин В. Фильм без интриги. М.: Искусство, 1966.
- Дзиган Е. Особенности киноискусства // Искусство кино. 1958. 6: 123-131.
- Добин Е. Поэтическое и прозаическое в кино // Искусство кино. 1960. 8: 88-107.
- Добин Е. Теоретические заметки // Искусство кино. 1964. 2: 13-25. 7: 58-74.
- Долинский И. Какой должна быть история советского кино // Искусство кино. 1960. 12: 100-104.
- Ждан В. О природе кинематографического образа // Искусство кино. 1964. 4: 48-59.
- Ждан В. Образность, а не дидактика // Искусство кино. 1961. 12: 46-51.
- Жежеленко Л. Мечта Дидро // Искусство кино. 1959. 7: 60-67.
- За круглым столом. Разговор о кинокритике, о журнале // Искусство кино. 1957. 1: 1-12.
- Зак М. Строитель жизни. О действительной природе нашего искусства // Искусство кино. 1962. 5: 62-66.
- Згуриди А., Альтшулер Б. О классификации научных фильмов // Искусство кино. 1958. 8: 140-148.
- Зеликин С. Документальный телефильм и эффект присутствия // Искусство кино. 1966. 10: 67-74.
- Зись А. Против ревизионизма в эстетике // Искусство кино. 1958. 9: 136-142.
- Источник вдохновения // Искусство кино. 1956. 3: 3-6.
- К новым творческим успехам! (резюльция конференции работников советской кинематографии) // Искусство кино. 1958. 4: 4-8.
- Канделаки Л. К вопросу о природе искусства // Искусство кино. 1956. 11: 90-93.
- Капельгородская Н., Тритиниченко Н. Лжете, мистер Берест! // Искусство кино. 1963. 8: 96-100.
- Караганов А. Всегда в развитии // Искусство кино. 1957. 9: 80-89.
- Караганов А. Достоинство художника // Искусство кино. 1966. 4: 14-22.
- Караганов А. Октябрь и мировое кино // Искусство кино. 1967. 11: 31-34. 12: 23-38.
- Караганов А. Правда требует анализа // Искусство кино. 1963. 6: 11-20.
- Кацев И. Новейшие способы фальсификации теории искусства. Заметки о буржуазном киноведении // Искусство кино. 1963. 6: 120-132.
- Кладо Н. За что отвечает искусство? // Искусство кино. 1962. 2: 90-102.
- Коган Л. Что же такое неореализм? // Искусство кино. 1958. 9: 143-148.
- Козлов Л. Дозвуковое // Искусство кино. 1961. 1: 115-117.
- Козлов Л. К истории одной идеи // Искусство кино. 1968. 1: 69-87.
- Козлов Л. О синтетичности киноискусства // Искусство кино. 1956. 11: 82-90.
- Колодяжная В. Сюжет и фабула приключенческого фильма // Искусство кино. 1956. 10: 34-43.

- Короченский А. Медиакритика в теории и практике журналистики. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростов. ун-та, 2003. 284 с.
- Корытная С. Связь времен. Об историко-революционном фильме // Искусство кино. 1962. 8: 26-32.
- Кремлев Г. Об этом много спорят // Искусство кино. 1961. 9: 117-120.
- Критика... но какая? // Искусство кино. 1969. № 1. С. 10.
- Крючков Н. Справедливая критика // Огонек. 1968. № 48. С. 17.
- Кукаркин А. Грани современной комической // Искусство кино. 1967. 10: 102-106.
- Куницын Г. Высокое призвание литературы и искусства // Искусство кино. 1963. 9: 12-23.
- Куницын Г. Искусство и политика // Искусство кино. 1968. 4: 1-8.
- Лебедев Н. Думая о будущем // Искусство кино. 1959. 8: 50-57.
- Лебедев Н. Нас ведет партия // Искусство кино. 1958. 1: 55-66.
- Лебедев Н. Фильм и зритель // Искусство кино. 1964. 6: 43-49.
- Левин Е.С. В защиту сюжета // Искусство кино. 1967. № 5. С. 33-42.
- Марков М. Некоторые закономерности восприятия искусства // Искусство кино. 1957. 9: 90-104.
- Мачерет А. Вопросы стиля в киноискусстве // Искусство кино. 1956. 2: 6-25.
- Мачерет А. Мысль на экране // Искусство кино. 1965. 2: 54-62.
- Мачерет А. Художественные течения в советском кино. М.: Искусство, 1963.
- Межов Е. А существует ли телефильм? // Искусство кино. 1966. 12: 35-39.
- Мейлах Б. Замысел — фильм - восприятие. Творчество как динамический процесс // Искусство кино. 1968. 10: 66-79.
- Михайлов Н. Некоторые вопросы развития советского киноискусства // Искусство кино. 1958. 2: 1-18.
- Михалевич А. Эстетические парадоксы // Искусство кино. 1968. 9: 5-9.
- Муратов Л. Искусство в мерцающих колбах // Искусство кино. 1964. 12: 46-55.
- Муратов С. Пристрастная камера // Искусство кино. 1966. 6: 108-119.
- Муриан В. Гуманизм социалистический и гуманизм абстрактный // Искусство кино. 1965. 11: 10-20.
- Навстречу новому // Искусство кино. 1958. 5: 1-16.
- Недошивин Г. Где проходят рубежи? // Искусство кино. 1964. 5: 6-18.
- Немеш К. О законах и средствах киноискусства // Искусство кино. 1956. 7: 83-91.
- Нифонтов Г., Фрадкин Г. Наука, кино, время... // Искусство кино. 1963. 3: 90-95.
- О реакционных концепциях современной буржуазной эстетики кино // Искусство кино. 1963. 8: 120-136.
- Орлов В. Герой действующий герой мыслящий // Искусство кино. 1958. 9: 125-129.
- Осьминин В. От информации к художественному образу // Искусство кино. 1963. 5: 94-99.
- Ответственность художника // Искусство кино. 1958. 7: 8-16.
- Папова М. Современность и кинодраматургия // Искусство кино. 1957. 3: 83-92.
- Пиотровский К. О специфике предмета кино // Искусство кино. 1956. 8: 73-86.
- Писаревский Д. Если писать, так по-новому! // Искусство кино. 1961. 9: 93-98.
- Писаревский Д. Заглядывая в завтрашний день // Искусство кино. 1959. 1: 13-21.
- Плажевский Е. Похвалы и предостережения (Эстетика кино 1961 года) // Искусство кино. 1962. 1: 158-163.
- Погожева Л. Сквозь годы // Искусство кино. 1967. 12: 39-53.
- Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца».
- Программа действий советского киноискусства // Искусство кино. 1957. 11: 1-14.
- Разумный В. Иллюстративность - враг искусства // Искусство кино. 1956. 5: 3-14.
- Разумный В. Об искусстве — языке искусства // Искусство кино. 1961. 2: 63-67.
- Разумный В. Подступы к теории // Искусство кино. 1959. 8: 138-140.
- Разумный В. Позиция... но какая? // Огонек, 1968. № 43: 26-27. (19 октября).
- Разумный В. Реальное и идеальное // Искусство кино. 1962. 2: 4-10.
- Разумный В. Так рождается вдохновение // Искусство кино. 1961. 9: 6-13.
- Разумный В. Теоретик — художнику // Искусство кино. 1961. 8: 129-134.
- Разумный В. Этическое и эстетическое // Искусство кино. 1959. 4: 125-133.
- Ремез О. Похожее и разное // Искусство кино. 1961. 3: 110-121.
- Ромм М. Заметки о монтаже // Искусство кино. 1959. 6: 122-137.
- Ромм М. Поглядим на дорогу // Искусство кино. 1959. № 11.
- Саптак В. Телевидение и мы. М., 1963.
- Свободин А. Человек и телевидение. О книге Владимира Саптека // Искусство кино. 1963. 11: 129-131.
- Столович Л. Преодолеть дистанцию // Искусство кино. 1960. 2: 70-76.
- Тарасов Л. Голубой экран и живое слово // Искусство кино. 1966. 2: 73-76.
- Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино. 1967. 4: 68-79.
- Толстых В. Авторитет критики // Искусство кино. 1963. 12: 64-70.
- Толстых В. Метод, рожденный жизнью // Искусство кино. 1963. 5: 25-38.
- Увеличение производства фильмов - важная государственная задача // Искусство кино. 1956. 2: 3-5.
- Фрейлих С. Диалектика жанра // Искусство кино. 1966. 9: 58-70.
- Фрейлих С. За большую сценарную литературу! // Искусство кино. 1959. 5: 68-80.
- Фрейлих С. Кино как искусство // Искусство кино. 1961. 1: 108-114.
- Фрейлих С. Путь первооткрывателей // Искусство кино. 1967. 11: 35-
- Фрейлих С. Старый и новый Эйзенштейн // Искусство кино. 1964. 6: 21-35.
- Фрейлих С. Художественные течения в советском кино. Разговор о книге А.В. Мачерета // Искусство кино. 1964. 2: 86-92.

- Фролов В. Озарять светом «маяков» // Искусство кино. 1962. 1: 9-12.  
 Фуртичев В. Киноправда и киноложь // Искусство кино. 1968. 10: 80-89.  
 Херсонский Х. Нет искусства без соучастия зрителя // Искусство кино. 1962. 9: 13-15.  
 Хрущев Н. За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа // Искусство кино. 1957. 8: 1-18.  
 Чахирьян Г. Новая композиция кадра // Искусство кино. 1968. 12: 67-75.  
 Шевкуненко Ю. Жанр обязывает (о приключенческих фильмах) // Искусство кино. 1956. 2: 26-40.  
 Шер Ю. „Черные фильмы“ // Искусство кино. 1957. 8: 140-148.  
 Щербина В. Время, человек, искусство // Искусство кино. 1963. 11: 1-9.  
 Эрмлер Ф. Духовное здоровье художника // Искусство кино. 1962. 6: 1-5.  
 Юренев Р. Великий Октябрь и революционное новаторство советского киноискусства // Искусство кино. 1967. 10: 1-8.  
 Юренев Р. Всегда с народом // Искусство кино. 1957. 10: 15-32.  
 Юренев Р. Дело критика // Искусство кино. 1963. 4: 10-11.  
 Юренев Р. Любимая народом // Искусство кино. 1961. 6: 124-137.  
 Юренев Р. Механика смешного // Искусство кино. 1964. 1: 93-104.  
 Юренев Р. Создадим науку о кино // Искусство кино. 1957. 9: 20-21.  
 Юровский А. Поглядим на экран // Искусство кино. 1960. 4: 125-130.  
 Юткевич С. Монтаж 1960 // Искусство кино. 1960. 4: 119-124.  
 Юткевич С. Размышления о киноправде и кинолжи // Искусство кино. 1964. 1: 68-80.  
 Якушкин Е. Еще раз о форме и содержании научно-популярных фильмов // Искусство кино. 1956. 3: 23-32.
- Andrew, J.D. (1976). *The Major Film Theories: An Introduction*. New York: Oxford University Press.  
 Andrew, J.D. (1984). *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.  
 Aristarco, G. (1951). *Storia delle teorie del film*. Torino: Einaudi.  
 Bazin, A. (1971). *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press.  
 Bergan, R. (2006). *Film*. New York: DK Pub.  
 Branigan, E., Buckland, W. (eds.) (2015). *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. Routledge.  
 Casetti, F. (1999). *Theories of Cinema, 1945–1990*, Austin: University of Texas Press.  
 Eco, U. (1975). *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.  
 Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.  
 Fedorov, A. (2017). Cinema Art' as part of a typical model of the Soviet humanitarian journals in the Cold War times // *Propaganda in the World and Local Conflicts*, 2017, 4(1), p. 52-61.  
 Fedorov, A. (2017). Sovetskij kinematograf v zerkale zhurnala 'Iskusstvo kino' (na primere nomerov yubilejnogo 1967 goda) [Soviet cinematography in the mirror of the journal Cinema Art (on the example of the anniversary issues of 1967)]. *Media Education*. 3: 143-159. [in Russian]  
 Fedorov, A., Levitskaya, A. (2022). Theoretical Concepts of Film Studies in the Cinema Art Journal in the First Decade (1931–1941) of Its Existence. *Media Education*. 18(2): 169-220.  
 Fedorov, Levitskaya, 2022 – Fedorov, A., Levitskaya, A. (2022). Theoretical Concepts of Film Studies in Cinema Art Journal: 1945–1955. *International Journal of Media and Information Literacy*. 7(1): 71-109.  
 Gibson, P.C., Dyer, R., Kaplan, E.A., Willemsen, P. (eds.) (2000). *Film Studies: Critical Approaches*. Oxford: Oxford University Press.  
 Gledhill, C., Williams, L. (eds.) (2000). *Reinventing Film Studies*. Oxford: Arnold & Oxford University Press.  
 Hess, D.J. (1997). *Science Studies*. New York: New York University Press.  
 Hill, J., Gibson, P.C. (eds.) (1998). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.  
 Hill, S.P. (1960). Soviet Film Criticism / Советская кинокритика. *Film Quarterly*. 14(1): 31-40.  
 Humm, M. (1997). *Feminism and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.  
 Kenez, P. (1992). *Cinema and Soviet Society, 1917-1953*. Cambridge, N.Y.: Cambridge University Press.  
 Lawton, A. (2004). *Imaging Russia 2000. Films and Facts*. Washington, DC: New Academia Publishing.  
 Mast, G., Cohen, M. (eds.) (1985). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press.  
 Metz, C. (1974). *Language and cinema*. The Hague: Mouton.  
 Shaw, T., Youngblood, D.J. (2010). *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Heart and Minds*. Lawrence: University Press of Kansas.  
 Shlapentokh, D. and V. (1993). *Soviet Cinematography 1918-1991: Ideological Conflict and Social Reality*. N.Y.: Aldine de Gruyter.  
 Stam, R. (2000). *Film Theory: an Introduction*. Malden, MA: Blackwell.  
 Strada, M.J., Troper, H.R. (1997). *Friend or Foe?: Russian in American Film and Foreign Policy*. Lanham, Md., London: The Scarecrow Press.  
 Villarejo, A. (2007). *Film Studies: the Basics*. London: Routledge.  
 Woll, J. (2000). *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw*. London. New York: I.B. Tauris.

**Приложение.** Основные даты и события, имеющие отношение к историческому, политическому, экономическому, идеологическому, социокультурному и кинематографическому контексту, в котором осуществлялась публикация журнала «Искусство кино» в 1956-1968 годах

#### 1956

14–25 февраля: XX съезд КПСС. Речь Н.С.Хрущева, разоблачающая «культ личности» И.В.Сталина.

17 апреля: роспуск Коминформа.

30 июня: публикация Постановления ЦК КПСС «О преодолении культа личности и его последствий».

23 октября – 9 ноября: антикоммунистическое восстание в Венгрии и подавление его советскими войсками.

30 октября – 22 декабря: Суэцкий кризис в Египте.

### 1957

12 января: подписан к печати первый номер возобновленного журнала «Советский экран», тираж этого двухнедельника составлял тогда 200 тыс. экз.

27 февраля: Всесоюзная конференция работников советской кинематографии, Москва.

13 мая: выступление Н. Хрущева на совещании писателей в ЦК КПСС.

19 мая: выступление Н. Хрущева на приеме писателей, художников, скульпторов и композиторов.

18–21 июня: заседание Президиума ЦК КПСС, на котором В. Молотов и Г. Маленков, недовольные курсом на десталинизацию, сделали неудавшуюся попытку лишить Н. Хрущева власти.

28-29 июня: первый пленум оргбюро Союза работников кинематографии СССР (председатель – И.А. Пырьев), Москва.

28 июля – 11 августа: Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве.

21 августа: испытание первой советской межконтинентальной баллистической ракеты, способной достичь территории США.

4 октября: СССР произвел запуск на орбиту первого в мире искусственного спутника Земли.

12-18 декабря: первая конференция кинематографистов социалистических стран (Прага).

### 1958

28 февраля – 4 марта: конференция работников советской кинематографии.

18 мая: присуждение фильму М. Калатозова (1903-1973) и С. Урусевского (1908-1974) «Летят журавли» главного приза Каннского фестиваля – «Золотая пальмовая ветвь».

28 мая: Постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца».

16 июня – 4 июля: Всесоюзный кинофестиваль, Москва.

4 октября: Постановление ЦК КПСС «О записке отдела пропаганды и агитации ЦК КПСС по союзным республикам «О недостатках научно-атеистической пропаганды» от 4 октября 1958 года», обязавшее партийные, комсомольские и общественные организации развернуть наступление на «религиозные пережитки» в СССР.

23 октября: присуждение Нобелевской премии по литературе Борису Пастернаку («За значительные достижения в современной лирической поэзии, а также за продолжение традиций великого русского эпического романа» («Доктор Живаго»).

23 октября: Постановление Президиума ЦК КПСС «О клеветническом романе Б. Пастернака».

25 октября: собрание партийной группы Правления Союза писателей: Н. Грибачев (1910-1992), С. Герасимов (1906-1984), В. Инбер (1890-1972), Л. Ошанин (1912-1996), С. Михалков (1913-2009), С. Сартаков (1908-2005), М. Шагинян (1888-1982), А. Яшин (1913-1968) и др. потребовали после «всемирного обсуждения в печати» исключить Б. Пастернака (1890-1960) из Союза писателей СССР, лишить гражданства и выслать из СССР.

27 октября: совместное заседание президиума правления Союза писателей СССР, бюро оргкомитета Союза писателей РСФСР и президиума правления Московского отделения Союза писателей РСФСР принимает решение об исключении Б. Пастернака из Союза писателей СССР (данное решение было поддержано участвовавшими в данном заседании В. Ажаевым (1915-1968), С. Антоновым (1915-1995), Г. Марковым (1911-1991), С. Михалковым (1913-2009), Г. Николаевой (1911-1963), В. Пановой (1905-1973), Н. Тихоновым (1896-1979), Ю. Смоличем (1900-1976), Л. Соболевым (1898-1971), Н. Чуковским (1904-1965) и др. писателями).

28 октября: Записка Отдела культуры ЦК КПСС об итогах обсуждения на собраниях писателей вопроса «О действиях члена Союза писателей СССР Б.Л. Пастернака, несовместимых со званием советского писателя», согласно которой к рекомендациям партийной группы писателей присоединились В. Ермилов (1904-1965), В. Кожевников (1909-1984), В. Кочетов (1912-1973) и др.

31 октября: Общесоюзное собрание писателей под председательством С. Смирнова, на котором против романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» и присуждения ему Нобелевской премии выступили: С. Смирнов (1915-1976), С. Антонов (1915-1995), С. Баруздин (1926-1991), А. Безыменский (1898-1973), Л. Мартынов (1905-1980), Л. Ошанин (1912-1996), Б. Полевой (1908-1981), Б. Слуцкий (1919-1986), В. Солоухин (1924-1997), А. Софронов (1911-1990) и др.

2-12 декабря: вторая конференция кинематографистов социалистических стран (Синая, Румыния).

### 1959

1 января: на Кубе к власти приходят прокоммунистически настроенные революционеры.

27 января – 5 февраля 1959 года: XXI съезд КПСС.

11 – 26 апреля: Всесоюзный кинофестиваль, Киев.

24 июля – 4 сентября 1959: проведение американской выставки в Москве.

3-17 августа: Московский международный кинофестиваль. Главный приз: «Судьба человека» (СССР, режиссер Сергей Бондарчук).

15-27 сентября: переговоры Н. Хрущева и Д. Эйзенхауэра в США.

### 1960

16-19 февраля: Пленум оргкомитета союза работников советской кинематографии.

1 мая: в небе СССР сбит американский самолет-шпион.

4 мая: Освобожден от должности Министра культуры СССР Н. Михайлов (1906-1982). Министром культуры СССР назначена Е. Фурцева (1910-1974).

14-25 мая: Всесоюзный кинофестиваль, Минск.

18-23 мая: Третий съезд советских писателей.

30 мая: смерть писателя Б. Пастернака (1890-1960).

Июль: отзыв советских специалистов, работавших в КНР по программе международного сотрудничества в связи с ухудшением отношений между СССР и КНР.

17 августа: пленум Оргкомитета Союза работников советской кинематографии, на котором И. Пырьев (1901-1968) был лишен статуса председателя оргкомитета. Ему на смену пришел режиссер Л. Кулиджанов (1924-2002).

15-20 ноября: Третья международная конференция кинематографистов социалистических стран, София (Болгария).

### 1961

24 февраля: Постановление Совета министров СССР «О мерах по повышению материальной заинтересованности работников кино и киностудий в создании фильмов высокого идейно-художественного уровня».

8 апреля: Н. Хрущев направил ноту протеста президенту США Дж. Кеннеди против высадки антикастровского десанта на Кубе.

12 апреля: СССР вывел на околоземную орбиту первый в мире космический корабль с человеком на борту (космонавт Ю. Гагарин).

9-23 июля: Московский международный кинофестиваль. Главные призы: «Голый остров» (Япония, режиссер Кането Синдо) и «Чистое небо» (СССР, режиссер Григорий Чухрай).

13 августа: начало строительства Берлинской стены.

17-31 октября: XXII съезд КПСС, одобрявший лозунг о том, к 1980 году в СССР будет построена база коммунизма и одобрявший вторую волну десталинизации (в частности, последовал вынос тела И. Сталина из Мавзолея – 31 октября).

### 1962

6-9 февраля: Пленум оргкомитета союза работников советской кинематографии.

19 июля: Постановление ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии».

8 сентября: «Золотой лев св. Марка» на XXIII Международном кинофестивале в Венеции присужден фильму «Иваново детство» (режиссер А. Тарковский).

14 октября – 20 ноября: после начала установки советских ракет на Кубе США объявляют морскую блокаду острова. Начинается политически напряженный Карибский кризис, который заставляет СССР убраться с Кубы в обмен на обещание США отказаться от оккупации «Острова Свободы».

Ноябрь: публикация (одобренная Н. Хрущевым) повести А. Солженицына (1918-2008) «Один день из жизни Ивана Денисовича» в журнале «Новый мир» (№ 11, 1962), впервые напрямую отразившего тему сталинских лагерей.

1 декабря: визит Н. Хрущёв на выставку художников-авангардистов студии «Новая реальность» в Манеже (Москва), послуживший началом партийно-государственной кампании против формализма и абстракционизма.

17 декабря: встреча Н. Хрущева с творческой интеллигенцией в Доме приемов ЦК партии (Москва), на которой он вновь выступил против абстракционизма и прочих «буржуазных влияний».

### 1963

5 января: вышел первый номер еженедельника «Советское кино» (приложение к газете «Советская культура»).

7-8 марта: встреча Н. Хрущева, членов ЦК КПСС и правительства СССР с творческой интеллигенцией.

23 марта: Указ Президиума Верховного Совета СССР «Об образовании Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии». Председателем Госкино назначен А. Романов (1908-1998).

19 июня: СССР временно отменил глушение передач «Голоса Америки», «Би-Би-Си» и «Немецкой волны» на русском языке на территории СССР.

18-21 июня: Пленум ЦК КПСС, на котором подвергся критике фильм М. Хуциева «Застава Ильича» («Мне 20 лет»).

20 июня: заключение договора между СССР и США о создании «горячей» телефонной линии между Москвой и Вашингтоном.

21 июня: Постановление Пленума ЦК КПСС «Об очередных задачах идеологической работы партии».

25 июня: Ф. Ермаш (1923-2002) утвержден зав. сектором кино идеологического отдела ЦК КПСС.

7-21 июля: Московский международный кинофестиваль. Главный приз – «8½» (Италия-Франция, режиссер Федерико Феллини).

24 ноября: убийство президента США Дж. Кеннеди в Далласе.

### 1964

14 мая: опубликовано Постановление ЦК КПСС «О работе киностудии «Мосфильм».

2 августа: США начали войну во Вьетнаме.



31 июля – 8 августа: Всесоюзный кинофестиваль, Ленинград.

14 октября: Пленум ЦК КПСС освободил Н. Хрущева (1894-1971) от должности Первого секретаря ЦК КПСС и вывел его из состава Президиума ЦК. Первым секретарём ЦК КПСС в тот же день был избран Л. Брежнев (1906-1982).

15 октября: Указ Президиума Верховного Совета СССР Хрущёв об освобождении Н. Хрущева от должности главы правительства СССР.

### 1965

Январь: вышел в свет первый номер иллюстрированного рекламного ежемесячника «Спутник кинозрителя», тираж которого поначалу составлял 50 тыс. экземпляров.

5 апреля: СССР поставил Северному Вьетнаму ракетное вооружение.

5-20 июля: Московский международный кинофестиваль. Главный приз – «Война и мир» (СССР, режиссер Сергей Бондарчук) и « Двадцать часов» (Венгрия, режиссер Золтан Фабри).

9 октября: Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии переименован в Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР.

23-26 ноября: I съезд кинематографистов СССР. Во главе Союза кинематографистов СССР становится режиссер Л. Кулиджанов (1924-2002).

10 декабря: вручение Нобелевской премии по литературе М. Шолохову (1905-1984) за роман «Тихий Дон».

### 1966

29 марта – 8 апреля 1966 года: XXIII съезд КПСС. Переименование поста 1-го секретаря ЦК КПСС в Генерального секретаря ЦК КПСС, восстановление Политбюро ЦК вместо Президиума ЦК.

21-31 мая: Всесоюзный кинофестиваль, Киев.

20 июня – 1 июля: визит президента Франции генерала Де Голля в Москву.

6 октября: Франция вышла из военной организации НАТО.

Запрет на выход в кинопрокат наложен на фильмы «Андрей Рублев» (режиссер Андрей Тарковский) и «Скверный анекдот» (режиссеры Александр Алов и Владимир Наумов).

### 1967

21 апреля: Постановление Совета Министров СССР «Об экономических результатах работы предприятий и организаций Комитета по кинематографии за 1963-1966 гг.».

16 мая: А. Солженицын (1918-2008) распространил свое открытое письмо намеренному на конец мая IV съезду Союза советских писателей, в котором он выступает против цензуры и конфискации его архива.

22-27 мая: IV съезд писателей СССР, Москва.

5-10 июля: шестидневная война на Ближнем Востоке, разрыв дипломатических отношений Израиля и СССР.

14 августа: Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве».

5-20 июля: Московский международный кинофестиваль. Главные призы – «Журналист» (СССР, режиссер Сергей Герасимов) и «Отец» (Венгрия, режиссер Иштван Сабо).

### 1968

4 января: первым секретарём ЦК коммунистической партии Чехословакии стал А. Дубчек (1921-1992), инициировавший реформы, направленные на либерализацию и демократизацию страны.

Апрель: руководство коммунистической партии Чехословакии начало программу реформ, предусматривающую курс на «идейный плюрализм» и «социализм с человеческим лицом».

9-10 апреля: Пленум ЦК КПСС. Доклад Генерального секретаря ЦК КПСС Л. Брежнева. Постановление ЦК КПСС «Об актуальных проблемах международного положения и о борьбе КПСС за сплоченность мирового коммунистического движения».

Май: массовые волнения во Франции, поводом для которых стало увольнение директора парижской синемаатеки. В волнениях, в частности, участвовала молодежь анархистской, троцкистской, маоистской и иных левых политических ориентаций.

Май – сентябрь: публикация на Западе романов А. Солженицына «В круге первом» и «Раковый корпус».

18-27 мая: Всесоюзный кинофестиваль, Ленинград.

20 августа: СССР возобновил глушение передач «Голоса Америки» и других западных радиостанций на русском языке на территории СССР.

21 августа: вторжение советских войск в Чехословакию.

Запрет на выход в кинопрокат наложен на фильмы «Комиссар» (режиссер Александр Аскольдов), «Интервенция» (режиссер Геннадий Полока) и киноальманах «Начало неведомого века».