

Александр Федоров

**Отечественный игровой
кинематограф в зеркале советской
кинокритики**

(на примере ежегодных тематических сборников «Экран»: 1964-1990)

Москва, 2016

Федоров А.В. Отечественный игровой кинематограф в зеркале советской кинокритики. М.: Изд-во МОО «Информация для всех», 2016. 111 с.

Монография* посвящена тому, как отечественный игровой кинематограф отражался в зеркале советской кинокритики на страницах ежегодных тематических сборников «Экран» (1964-1990).

Для исследователей в области киноведения, политологии, культурологии, медиакультуры, медиаобразования, социологии, преподавателей, аспирантов и студентов вузов гуманитарных специальностей, широкого круга читателей, интересующихся данной тематикой.

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

Fedorov, A. Soviet feature cinema in the mirror of the Soviet film critics. Moscow: ICO Information for All, 2015. 111 p.

This book discusses how Soviet feature cinema was reflected in the mirror of the Soviet film criticism on the pages of the annual thematic collections "Screen" (1964-1990). For researchers, professors and students in the field of film studies, political science, cultural studies, media culture, media education and sociology.

© Федоров Александр Викторович, Alexander Fedorov, 2016.

Содержание

Введение	4
Экран 1964	11
Экран 1965	15
Экран 1966-1967	19
Экран 1967-1968	25
Экран 1968-1969	28
Экран 1969-1970	33
Экран 1970-1971	37
Экран 1971-1972	39
Экран 1973-1974	43
Экран 1974-1975	46
Экран 1975-1976	47
Экран 1976-1977	50
Экран 1977-1978	53
Экран 1978-1979	56
Экран 1979-1980	58
Экран 1980-1981	61
Экран 1981-1982	62
Экран 1982-1983	63
Экран 1983-1984	65
Экран 1987	67
Экран 1988	69
Экран 1989	74
Экран 1990	80
Заключение	86
Приложение	87
Литература	92

Введение

В середине 1960-х в московском издательстве «Искусство» возник замысел выпуска тематических сборников, которые могли бы в концентрированном виде отражать самые главные кинематографические события в СССР и мире. Первый такого рода сборник – «Экран 1964» – был напечатан тиражом 45500 экземпляров. Тиражи последующих двух сборников были 30–35 тысяч экземпляров. С 1968 по 1985 годы «Экраны» ежегодно выходили тиражом 50 тысяч экземпляров. Тираж «Экрана 1987» был увеличен до 75 тысяч, но остальные выпуски сборника вернулись к тиражу 50 тысяч экземпляров. Каждый сборник иллюстрировался черно-белыми кадрами из фильмов и фотографиями мастеров экрана.

Любопытно отметить, что под давлением политической конъюнктуры в ежегодниках существенно менялось соотношение материалов о советском и зарубежном кино (таблица 1).

Таблица 1. Соотношение материалов о советском и зарубежном кинематографе в ежегодниках «Экран»

Названия ежегодников	Объем материалов о советском кино (в %)	Объем материалов о зарубежном кино (в %)	Объем информационных материалов (в %) (фильмографии, призы и пр.)
Экран 1964	68	27	5
Экран 1965	63	28	9
Экран 1966-1967	59	29	12
Экран 1967-1968	54	43	3
Экран 1968-1969	62	35	3
Экран 1969-1970	46	45	9
Экран 1970-1971	63	35	2
Экран 1971-1972	44	47	9
Экран 1973-1974	51	44	5
Экран 1974-1975	75	19	6
Экран 1975-1976	62	33	5
Экран 1976-1977	64	29	7
Экран 1977-1978	60	32	8
Экран 1978-1979	57	36	7
Экран 1979-1980	65	29	6
Экран 1980-1981	60	40	0
Экран 1981-1982	67	33	0
Экран 1982-1983	69	31	0
Экран 1983-1984	72	28	0
Экран 1987	59	33	8
Экран 1988	60	31	9
Экран 1989	62	32	6
Экран 1990	66	26	8

Как видно из таблицы 1, объем материалов о советском киноискусстве в первых пяти ежегодниках в среднем вдвое превышал по листажу объем статей о кино зарубежном. Однако Постановления ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» (от 7.01.1969), «О литературно-художественной критике» (от 21.01.1972) и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» (от 2.08.1972), по-видимому, сыграли свою руководящую роль. В сборниках «Экран 1969-1970» и «Экран 1971-1972» объем материалов об отечественном и заграничном кинематографе практически сравнялся, а, начиная с «Экрана 1973-1974», объем статей о советском кино уже неизменно существенно превышал объем материалов о зарубежном, достигнув наивысшего порога в «Экране 1974-1975» (75% против 19%) и «Экране 1983-1984» (72% против 28%).

Отлично понимая, что паритет между материалами о кинематографе социалистических и западных стран в ежегодниках «Экран» в свете такого рода ценных указаний фактически мог быть приравнен к «пропаганде буржуазного кинематографа» (со всеми вытекающими отсюда оргвыводами), составители ежегодников, по-видимому, чутко прислушались к директивам Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (от 21.01.1972), где было четко сказано, что нужно пропагандировать социалистические фильмы с коммунистической идейностью и изо всех критиковать западное кино [Постановление..., 1972]. Так что нет ничего удивительного в том, что, начиная с «Экрана 1973-1974», и вплоть до перестроечных времен в материалах о зарубежном кино доминировали статьи о кинематографиях социалистических и развивающихся стран, лояльных к СССР.

Что касается информационных материалов (фильмографии, данные о призах на фестивалях и пр.), то по непонятным причинам они почему-то исчезли в ежегодниках на пороге 1980-х и появились только в «Экране-87». И здесь уже сложно предположить какие-то прямые влияния цензуры и «постановлений»: списки фильмов, шедших в советском прокате, не были секретными (в те же времена они неизменно появлялись в декабрьских номерах журнала «Советский экран»). Быть может, просто бумагу решили на фильмографиях сэкономить?

В содержание ежегодников входили как материалы, уже опубликованные ранее (в журналах «Советский экран», «Искусство кино», в газетах «Советская культура», «Спутник кинофестиваля» и др.), так и тексты, специально написанные для того или иного сборника. Таким образом, по мысли составителей, «Экраны» должны были представить читателям не

только ежегодную панораму кинопроцесса, но и лучшие, наиболее значимые статьи советских кинокритиков и киноведов.

Всего с 1965 по 1990 год вышло 24 выпуска тематических сборников «Экран». Объем каждого сборника составлял от 175 до 388 страниц. В каждом сборнике публиковались десятки статей, творческих портретов и интервью, касавшихся как советского, так и зарубежного кинематографа.

Стандартная структура ежегодников экран была такова:

- раздел «Крупным планом» (о достижениях в советском киноискусстве текущего периода);
- разделы «Полемика», «Дискуссии» (рецензии на советские фильмы, вызвавшие споры, неоднозначные мнения);
- раздел «Размышления и обзоры» (теоретические статьи, анализирующие тенденции, жанры и виды кинематографа);
- раздел «Портреты» (творческие портреты советских кинематографистов);
- раздел «Творческая трибуна» (статьи советских мастеров экрана – режиссеров, актеров);
- разделы «Перед фильмом, после фильма», «Клуб интересных встреч» (интервью с мастерами советского кино);
- разделы «Юбилеи», «Люди, события, фильмы», «Странички из истории кино» (статьи к юбилейным датам мастеров экрана и выдающихся фильмов, статьи по истории кинематографа);
- разделы «Встречи и знакомства», «Экраны мира», «Кинематографические встречи», «В кадре и за кадром» (интервью с зарубежными кинематографистами и статьи о зарубежном кино). Сюда же часто примыкал раздел о фильмах и гостях московских и иных международных фестивалей.
- справочный раздел (фильмографии лент, ежегодно выходящих на советские экраны, кинопремии, призы).

Время от времени в ежегодниках возникали и иные тематические рубрики (например, «Человек и война», «Дебюты», «Экран и музыка», «Классика» и др.).

Однако, исходя из заявленной темы, наш анализ ограничивается только статьями отечественных кинокритиков об игровых советских фильмах (таких в каждом сборнике было примерно от 15 до 20). Мы не анализировали: 1) интервью; 2) репортажи со съемочных площадок; 3) статьи, написанные не кинокритиками, а представителями иных (кинематографических и некинематографических) профессий; 4) статьи кинокритиков о документальном, анимационном и зарубежном кино (о том, как зарубежный кинематограф отражался в зеркале советской кинокритики см.: Федоров, 2016).

Итак, в данных ежегодниках, выпускавшихся столичным издательством «Искусство» четверть века (с 1965 по 1990 год), было

опубликовано свыше четырехсот статей по тематике советского игрового кинематографа.

Составителями первых ежегодников были кинокритики М.З. Долинский и С.М. Черток (1931–2006). С 1970 по 1975 С.М. Черток был единственным составителем сборников. Сборники «Экран 1974–1975» и «Экран 1975–1976» составили Е.В. Бауман и Г.Е. Долматовская. С 1978 года и до последнего выпуска ежегодника («Экран-90») его составителями были Ю. Тюрин (1938–2016) и Г.Е. Долматовская.

Авторами этих текстов в большинстве случаев были известные киноведы, кинокритики, многие из которых занимали ведущие позиции в редакциях профильных журналов и газет, в НИИ киноискусства и ВГИКе:

Таблица 2. Основные авторы ежегодников «Экран» (1965–1990)

№	Фамилии киноведов, кинокритиков, наиболее часто публиковавших в ежегодниках «Экран» статьи по тематике советского игрового кино	Число статей, опубликованных этими киноведами, кинокритиками в ежегодниках «Экран» по тематике советского игрового кино
1	Тюрин Ю.П. *	17
2-3	Долинский М.З., Черток С.М. **	15
4	Громов Е.С.	14
5	Закржевская Л.Ф.	12
6	Бауман Е.В.	11
7	Юренев Р.Н.	11
8	Зак М.Е.	10
9	Писаревский Д.С.	10
10	Баскаков В.Е.	8
11	Зоркий А.М.	8
12	Левшина И.С.	8
13	Хлопьянкина Т.М.	8
14	Шилова И.М.	8
15	Аннинский Л.А.	7
16	Иванова В.С. ***	7
17	Варшавский Я.Л.	6
18	Капралов Г.А.	6
19	Кузнецова М.	6
20	Медведев А.Н.	6
21	Суменов Н.М.	6

* Печатался также под литературным псевдонимом Ю. Самарин.

* Печатались также под литературными псевдонимами М. Зиновьев и С. Марков. Некоторые их материалы размещены в сборниках «Экран» без ссылки на авторство.

*** Печаталась также как В. Есина.

1. Ю.П. Тюрин (1938–2016), доктор искусствоведения. Киновед, кинокритик, редактор, прозаик и сценарист. Окончил ВГИК (1962). Работал редактором в издательстве «Советская Россия» (1962–1974). С 1974 стал ведущим научным сотрудником НИИ киноискусства. Лауреат премии Союза кинематографистов СССР (1981). Автор ряда книг по тематике киноискусства. С 1978 по 1990 совместно с Г.Е. Долматовской был бессменным составителем ежегодника «Экран».

2-3. М.З. Долинский (род. 1930) – журналист, кинокритик, редактор. С 1964 по 1969 год был составителем ежегодника «Экран» (совместно с С.М. Чертоком). С.М. Черток (1931-2006) – журналист, кинокритик, редактор. С 1964 по 1975 год был зав. отделом информации в журнале «Советский экран», а с 1976 по 1979 год – сотрудником НИИ теории и истории кино. С 1964 по 1973 год составлял ежегодник «Экран» (с 1964 по 1969 год в соавторстве с М.З. Долинским). Автор ряда книг по тематике киноискусства. С 1979 года жил в Израиле, где успешно продолжил свою журналистскую деятельность.

4. Е.С. Громов (1931–2005) – кинокритик, киновед, сценарист, кинопедагог. Окончил Московский государственный университет (1954). Доктор философских наук (1971), профессор (1978). Был членом КПСС. С 1967 по 1969 – ст. научный сотрудник Института философии Академии наук СССР. С 1969 по 1974 – ст. научный сотрудник Государственного института искусствознания РАН (с 1987 – главный научный сотрудник). С 1974 по 1986 год – заместитель директора НИИ киноискусства. Написал сценарии нескольких научно-популярных и документальных фильмов. С 1967 по 1969 и с 1987 по 2005 преподавал во ВГИКе, с 1986 года вел там киноведческую мастерскую. Автор ряда книг по тематике киноискусства.

5. Л.Ф. Закржевская (род. в 1940) – кинокритик, киновед и сценарист. Окончила ВГИК, кандидат искусствоведения. Автор многих статей о киноискусстве.

6. Бауман Е.В. (род. 1932) – кинокритик, редактор. Окончила ГИТИС (1955). В течение многих лет был зав. отделом советского кино журнала «Советский экран». Совместно с Г.Е. Долматовской была составителем ежегодников «Экран 1974–1975» и «Экран 1975–1976».

7. Р.Н. Юренев (1912–2002) – кинокритик, киновед, сценарист, кинопедагог. Окончил ВГИК (1936) и аспирантуру при ВГИКе (1940). Доктор искусствоведения (1961), профессор (1963). Заслуженный деятель искусств России (1969), лауреат премии Союза кинематографистов по киноведению и кинокритике. С 1939 по 2002 год преподавал во ВГИКе, руководил киноведческой мастерской. Работал в журнале «Искусство кино» (1946–1948), был ст. научным сотрудником Института Истории искусств Академии наук (1948–1974), зав. отделом истории кино НИИ киноискусства (1974–2002). Автор многих работ по истории, жанровым и идеологическим проблемам киноискусства, монографий о С. Эйзенштейне, А. Довженко и

других видных деятелях отечественного кинематографа. Написал сценарии нескольких документальных фильмов, рассказывающих в основном о российских кинорежиссерах. В 1960-х – 1980-х годах был одним из самых влиятельных представителей официальной советской кинокритики, получавших аккредитацию на крупнейших международных кинофестивалях. В 1990-х годах занимался в основном педагогической деятельностью.

8. М.Е. Зак (1929–2011) – кинокритик, киновед. Окончил ВГИК (1952), доктор искусствоведения. Был членом КПСС. С 1974 года работал в НИИ киноискусства (Москва), прошел путь от научного сотрудника до заместителя директора. Лауреат премии «Ника» за достижения в области кинообразования и науки (2004). Автор многих монографий и статей по теории и истории российского кинематографа, о выдающихся актерах и режиссерах.

9. Д.С. Писаревский (1912–1990) – кинокритик, сценарист, редактор. Окончил Академию коммунистического воспитания (1934). Заслуженный работник культуры РСФСР, доктор искусствоведения. Был членом КПСС. С 1961 по 1975 год – главный редактор журнала «Советский экран». Автор нескольких книг и многих статей по теме кинематографа. В 1960-х – 1970-х годах был одним из самых влиятельных представителей официальной советской кинокритики.

10. В.Е. Баскаков (1921–1999) – киновед, кинокритик, доктор искусствоведения, профессор. Был членом КПСС. В 1963–1973 годах занимал пост первого заместителя председателя Госкино СССР, а в 1973–1987 годах – директора НИИ истории и теории кино / НИИ киноискусства. Автор многих книг и статей, в основном посвященных зарубежному кино и идеологической борьбе на экране. В 1960-х – 1980-х был одним из самых высокопоставленных и влиятельных представителей официальной советской кинокритики, получавших аккредитацию на крупнейших международных кинофестивалях.

11. А.М. Зоркий (1935–2006) – кинокритик и журналист. Окончил ВГИК. Несколько десятилетий работал в «Литературной газете», в журналах «Советский экран», «Искусство кино». Автор множества статей о кинематографе.

12. И.С. Левшина (1932–2009) – кинокритик, кинопедагог. Окончила Московский государственный университет (1954). Кандидат педагогических наук: защитила диссертацию по проблемам кинообразования школьников. Автор книг, посвященных творчеству ведущих российских актеров, проблемам медиаобразования и воспитания школьников и молодежи, социологии медиа, кино клубного движения.

13. Т.М. Хлопьянкина (1937–1993) – кинокритик, сценарист, редактор. Окончила ВГИК (1959). Работала в газетах «Культура», «Литературная газета». В 1990–1992 годах была первым зам. главного редактора журнала

«Советский экран» (с 1991 года – «Экран»). Автор многих статей о кинематографе.

14. И.М. Шилова (1937–2011) – кинокритик, киновед, кинопедагог. Окончила ВГИК (1962). Кандидат искусствоведения. С 1974 по 2000 год работала научным сотрудником НИИ киноискусства, была зав. сектором междисциплинарных исследований НИИ киноискусства (2001–2011), членом редколлегии журнала «Киноведческие записки». Преподавала во ВГИКе. Автор многих книг и статей по теме киноискусства.

15. Л.А. Аннинский (род. в 1934) – кинокритик, литературовед, редактор. Окончил филологический факультет Московского государственного университета (1956). Лауреат Премии Союза кинематографистов (1980), «Литературной России» (1984, 1999), журналов «Октябрь» (1983), «Литературное обозрение» (1988, 1989), «Огонек» (1995), «Стрелец» (1996; 1998), им. Ю.Тынянова, телевизионной премии ТЭФИ (1996). Работал в журнале «Советский Союз» (1956–1957), в «Литературной газете» (1957–1960), в журнале «Знамя» (1960–1967), в Институте конкретных социологических исследований АН СССР (1968–1972), в журналах: «Дружба народов» (1972–1991 и с 1993, член редколлегии), «Литературное обозрение» (1990–1992), «Родина» (с 1992), в течение короткого времени был одновременно главным редактором журнала «Время и мы» (1998). Автор многих книг и статей о киноискусстве.

16. В.С. Иванова (1937–2008) – кинокритик, журналист, редактор. Работала в «Московском комсомольце», заведовала отделом в газете «Советская культура». Была членом КПСС. Автор многих статей о кинематографе.

17. Я.Л. Варшавский (1911–2000) – кинокритик, сценарист, редактор. Окончил ГИТИС (1935). Был членом КПСС. Работал зам. главного редактора журнала «Искусство кино». Автор многих книг и статей о киноискусстве.

18. Г.А. Капралов (1921–2010) – кинокритик, журналист, сценарист, доктор искусствоведения. Был членом КПСС, занимал престижный пост зам. зав. отделом литературы и искусства главной советской газеты «Правда». Как корреспондент «Правды» регулярно бывал на крупнейших международных кинофестивалях. С 1962 по 1986 год возглавлял Московскую секцию кинокритики Союза кинематографистов СССР, в 1967–1974 годах занимал пост вице-президента Международной федерации кинопрессы (FIPRESCI). С 1976 по 1979 год был ведущим популярной телепередачи «Кинопанорама» на Центральном телевидении. Автор нескольких книг и многих статей по теме кинематографа. В 1960-х – 1980-х был одним из самых влиятельных представителей официальной советской кинокритики.

19. М. Кузнецова – кинокритик, журналист. Автор ряда статей по тематике киноискусства.

20. А.Н. Медведев (род. 1938) – кинокритик, редактор, кинопедагог. Окончил ВГИК (1960). Заслуженный деятель искусств РФ, дважды лауреат

премии «Ника», кандидат искусствоведения. Был членом КПСС. Работал методистом, зав. лекционным отделом, а с 1964 года – директором Бюро пропаганды советского киноискусства Союза кинематографистов СССР. С 1966 по 1972 год был гл. редактором журнала «Советский фильм». С 1972 года работал зам. гл. редактора, а с 1982 по 1984 год – гл. редактором журнала «Искусство кино». С 1984 по 1987 год был назначен гл. редактором Главной сценарно-редакционной коллегии Госкино СССР. В 1987–1989 – первым зам. председателя Госкино СССР. В 1989–1991 годах – зав. отделом культуры и народного образования Совета министров СССР. В 1992–1999 годах был председателем Госкино РФ. С 1999 года – президент Международного фонда развития кино и телевидения для детей и юношества («Фонд Ролана Быкова»). С 1980 года преподает на киноведческом факультете ВГИКа. Кинокритик, продюсер. Автор ряда книг и многих статей по тематике кинематографа.

21. Н.М. Суменов (1938–2014) – кинокритик, киновед, редактор, кинопедагог. Окончил ВГИК, кандидат искусствоведения. Был членом КПСС, главным редактором экспериментально-творческого объединения киностудии «Мосфильм», зам. главного редактора журнала «Искусство кино», зав. сектором НИИ киноискусства, зав. сектором кино при ЦК КПСС, советником Министра Культуры РФ и членом Государственного совета Федерации, преподавал во ВГИКе. Автор многих работ по тематике киноискусства.

Экран 1964 (издан в 1965, сдан с набор в апреле 1965)

Первый выпуск ежегодника – «Экран 1964» получился отчетливо «оттепельным», хотя на его материалы, разумеется, повлияли руководящие линии Постановления ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии» (июль 1962), Постановления пленума ЦК КПСС «Об очередных задачах идеологической работы партии» (июнь 1963) и Постановления ЦК КПСС «О работе киностудии «Мосфильм» (май 1964). В последнем документе, к примеру, было сказано, что кинематографистам следует *«выпускать фильмы, раскрывающие советский образ мышления и действия, советский образ жизни; воссоздавать на экране историю борьбы Коммунистической партии и советского народа за победу социализма и коммунизма в нашей стране; выпускать кинокартины, разоблачающие буржуазный образ жизни, помогающие партии в ее борьбе за торжество коммунистической идеологии»* [Постановление..., 1964].

Однако, несмотря на все эти «постановления», на страницах «Экрана 1965» в целом всё выглядело вполне сбалансировано: материалы о советском кино сочетались с большим, насыщенным разделом о зарубежных фильмах, фестивалях и звездах и даже (пока) с полемическими статьями.

К примеру, о «Председателе» Ю. Нагибина и А. Салтыкова спорили весьма заметные в ту пору кинокритики Е. Сурков и М. Кузнецов. Так Е.

Сурков (1915-1988), анализируя особенности персонажа Михаила Ульянова – председателя одного из послевоенных колхозов, утверждал, что *«те, кто меряют Трубникова по идеальным нормативам современного колхозного руководителя, вряд ли поступают правильно. И не только потому, что в задачи искусства, думается, вообще не входит создание эталонов «по профессиям»: образцового директора, образцового учителя, образцового председателя колхоза и т.п. Искусство имеет дело не с профессиями, а с характерами, в которых тоже олицетворяется не абстрактная норма, а какие-то определенные грани исторического опыта народа. И для того, чтобы понять Трубникова, не надо забывать, что он – человек своего часа, а не некая идеальная персонификация каких-то отвлеченно сформулированных добродетелей»* [Сурков, 1965, с.36].

С ним спорил М. Кузнецов (1914-1980), считавший, что *«очень трудно уяснить, как такой талантливый писатель, как Ю. Нагибин, обычно столь экономный в своих отличных рассказах, здесь потерял чувство меры и всецело отдал себя во власть потока иллюстративности? И почему молодой режиссер А. Салтыков, работа которого весьма неровна, но временами свидетельствует о явном даровании, тоже поддался этому?»* [Кузнецов, 1965, с.42].

Здесь надо сказать, что среди здравствовавших в 1960-х годах отечественных кинематографистов для кинокритики еще не было неприкасаемых «кинематографических генералов». Не было (до поры до времени) и неприкасаемых «государственно значимых тем». Поэтому можно было (разумеется, в рамках правящей идеологии) относительно свободно высказывать свое мнение. Так что даже положительно оценивший «Председателя» Е. Сурков, отметив, что *«в режиссерском отношении фильм сделан смело, уверенно. Особенно хороша – цельна и отработана – первая серия»*, резонно добавлял, что *«во второй же серии, к сожалению, далеко не всё так равноценно. Особенно к концу фильма, когда режиссер и сценарист, желая показать перемены, произошедшие в колхозе «Труд», делают это чисто иллюстративно, внешне. ... В финальных эпизодах фильма чувствуется даже какое-то самодовольное благодушие, словно бы авторы хотели нас уверить тут в том, что все задачи теперь уже решены»* [Сурков, 1965, с.38-39].

А вот критический залп М. Семенова по фильму будущего «киногенерала эпохи застоя» Т. Левчука (1912-1998) «Космический сплав» был весьма едким и (поделом!) абсолютно безжалостным: *«Появлению фильма предшествовала широковещательная реклама. Подчеркивалось, что это кинопроизведение не простое, оно замыслено как гимн «славному рабочему классу». Но вместо гимна прозвучала – да еще с фальшивыми нотами – та самая песенка»* («Жил-был у бабушки серенький козлик» - А.Ф.). ... Нет, не увидели мы в этом фильме ни живой жизни, ни живых людей. Вместо этого нам предложили познакомиться с несколькими странными личностями, так же непохожими на настоящих ученых и сталеваров, как манекен на человека» [Семенов, 1965, с. 66-67, 71].

Наверное, в 1970-х – первой половине 1980-х название «Секретарь обкома» стало бы прочной антикритической индульгенцией для любого фильма, пусть даже самого низкого профессионального уровня. Но в начале брежневской эпохи «партийно-идейная» тематика еще не спасала конъюнктурный опус В. Чеботарева (1921-2010) от справедливого вердикта В. Кардина (1921-2008), утверждавшего, что отсутствие следов реальной

жизни *«тусклым налетом искусственности ложатся на киноленту, и тебя не покидает чувство, будто все происходящее на экране – ненастоящее, словно картонные колонны, разрисованные под мрамор... Приятнее все же видеть Артамонова на заброшенной алле, чем в кресле секретаря обкома. Но когда это кресло быстренько занимает Денисов, вздох облегчения, увы, не вырывается из нашей груди»* [Кардин, 1965, с. 69, 72].

Досталось (и опять-таки – не зря) в ежегоднике и фильмам на так называемую историко-революционную тему. К примеру, К. Щербаков иронично заметил, что *«картины «Мандат» и «Именем революции» смотрел совсем недавно, но в памяти они слились в нераздельное целое, переплелись друг с другом настолько прочно, что чувствуешь себя совершенно безоружным перед опасностью приписать режиссерские, операторские построения одного фильма автором другого. ... Драматургические ходы и ситуации, образы и приемы выразительности, которые ныне, многократно повторяясь, стали пустыми, заезженными, банальными. ... Разве не знаком нам по множеству спектаклей, фильмов тип пожилого положительного рабочего, который изрекая прописные истины, учит всех уму-разуму? Или революционный матрос, большой, добродушный и сильный... А белогвардеец, просочившийся в ЧК и до поры до времени довольно ловко действующий? А девушка из зажиточной интеллигентной семьи, полюбившая рабочего, ушедшая вместе с ним в революцию? ... я далек от того, чтобы упрекнуть авторов фильмов «Мандат» и «Именем революции» в плагиате... Но отсутствие собственного видения в искусстве иной раз приносит такие горькие плоды, каких не знает и прямое заимствование»* [Щербаков, 1965, с.86-87].

Любопытно, что кинокритику Я. Варшавскому (1911–2000) позволили рассказать читателям ежегодника даже о том, что фильм М. Хуциева *«Мне 20 лет»* подвергся переделкам, а, следовательно, далеко не сразу вышел на экраны: *«Мне довелось видеть все варианты фильма – и ранние и окончательный. В чем же суть досъемок и пересъемок? Были дописаны и сняты эпизоды, боле полно рисующие жизнь трех молодых москвичей, их трудовой день. Более ясно прорисовывались отношения героев со средой, в которой они живут и трудятся, с близкими и дальними друзьями и подругами. Изменились и, увы, стали более многословными разговоры с отцом героини и отцом героя. Но в общем фильм выстраивался по все более зрелому плану. ... Конечно, как всегда при переделках, не убереглись от потерь, более или менее обидных. Пожалуй, самая досадная – слишком уж сокращена сцена выступления поэтов в Политехническом музее»* [Варшавский, 1965, с.45].

Анализируя картину М. Хуциева, кинокритик использовал довольно типичный для «шестидесятников» защитный прием – ссылку на верность положительных героев *«светлым ленинским идеалам»*: *«Тогда мы различим в сложном сплетении многих мотивов фильма решающий лейтмотив очищения души – от мещанского безразличия ко всему на свете, от пустозвонства, от безмыслия, от цинично легкого объяснения слишком сложных вопросов. Сергей способен постоять за чистоту своей души – наиболее сильно это выражено в лучшем, пожалуй, эпизоде фильма – в эпизоде вечеринки, где Сергей не боится быть серьезным среди веселящихся Аниных друзей и твердо, клятвенно говорит о своей верности песне революции – «Интернационалу». «Зерно» решающего эпизода – вера в ленинскую борьбу, отвращение к мещанскому скептицизму – «просвещенному» или откровенно невежественному, архаичному или модному»* [Варшавский, 1965, с.50].

Однако, понимая, что даже эта идеологическая ссылка, быть может, не на всех произведет должное впечатление, Я. Варшавский завершил свою статью еще одним полемическим тезисом: *«Вы не согласны со мной, читатель?»*

Фильм представляется Вам не таким крупным и удавшимся? Не будем торопиться с окончательными выводами, посмотрим его еще раз, проследим, какое влияние окажет он на наше молодое киноискусство, на умонастроения нового поколения художников и зрителей. Это фильм замедленного, но могучего действия» [Варшавский, 1965, с.52].

И тут кинокритик, как показало время, оказался полностью прав: талантливый фильм М. Хуциева, в самом деле, оказался «долгоиграющим», рассчитанным на десятилетия размышлением об оттепельной эпохе...

Ярко и образно была написана рецензия Н. Зоркой (1924-2006) о сатирической комедии Э. Климова «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен». В ней Нея Марковна резонно утверждала, что многие *«беды происходят от догматизма и бездарности, которые всегда вместе и подпирают друг друга, хотя внешне и не похожи, хотя догматизм важен, надут, прикидывается ученым, а бездарность, кажется, откровенна, не прячется, и всем она посмешище. Перед нами явление, чьи сферы необозримы. Фильм берет под обстрел его внешние формы, его стиль, его, так сказать, эстетику – и делает это очень здорово. ... Можно не зря назвать удачей года фильм «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» - талантливый, веселый и озорной труд художников-единомышленников. ... Режиссуру этой картины, как это ни неожиданно для дипломной работы, хотелось бы назвать зрелой и мастерской. Профессиональная рука, точный монтаж, хозяйское чувство материала – все это есть у Элема Климова»» [Зоркая, 1965, с.54, 52, 55].*

Высокой оценки рецензентов ежегодника удостоился и фильм Б. Мансурова «Состязание». М. Кваснецкая (1925-2008) написала, что *«этот фильм – не только творческий дебют молодого режиссера Б. Мансурова, но и утверждение его своеобразного таланта. Таланта умного и поэтического» [Кваснецкая, 1965, с.63]. А И. Левшина (1932–2009) была убеждена, что «Состязание» заслуживает не только похвальных отзывов. Фильм настолько сложный и богатый, настолько непростой для зрительского восприятия, что разговор о нем должен перейти на некоторые принципиально важные вопросы. Я увидела в «Состязании» кинематограф глубоко народный, глубоко национальный. Во всем строении фильма – в философии и символике режиссерского прочтения мыли, в операторской манере, в актерском решении, в темпе и ритме повествования – культура тысячелетия, сгусток национальной материи мышления» [Левшина, 1965, с.60-61].*

Очень тепло и, надо отдать должное, прозорливо отнесся М. Кузнецов к полнометражному режиссерскому дебюту В. Шукшина: *«У фильма «Живет такой парень» не все безупречно, есть за что попенять не только исполнителям, но прежде всего автору (вот когда можно предельно точно употребить в применении к фильму это понятие!), даже попенять, а от всего восхищенного сердца поругать автора. Однако неровный этот фильм обладает удивительной, редкостной цельностью, а кроме того, в нем достигнута победа в такой трудной области, как проблема героя. ... Вот поэтому-то дебют молодого писателя, актера и постановщика не только удачен сам по себе, но и обещает еще большее в будущем. Думаю, что не ошибусь, если предскажу, что мы еще не раз счастливо встретимся с В. Шукшиным – и на страницах журналов и книг и в зрительном зале» [Кузнецов, 1965, с.137, 142].*

Интересными вышли творческие портреты отечественных кинематографистов, вышедшие из-под пера Л. Аннинского, Н. Зеленко, Т. Ивановой, И. Левшиной, Г. Медведевой, М. Нестьевой, И. Соловьевой и Т. Хлопьянкиной.

Так, анализируя кинотрагедию «Гамлет», И. Соловьева писала, что в этом «размеренном и до конца выверенном фильме Козинцева Смоктуновский оставляет удивительное ощущение: кажется, в роли что-то меняется от раза к разу, как не может меняться в кино, и как бывает только в театре» [Соловьева, 1965, с.99]. А рассуждая об особенностях творчества А. Папанова, Т. Хлопьянкина (1937–1993) спрашивала: «Не есть ли это некоторая ограниченность актерской игры? Мы ведь привыкли считать, что тот образ хорош, который дан в развитии, а герои Папанова на протяжении всего фильма вроде бы одинаковы. Но как разнообразна и исчерпывающа эта одинаковость!» [Хлопьянкина, 1965, с.111].

Объемный образ литовского актера Б. Бабкаускаса (1921-1975) представили на страницах ежегодника М. Долинский и С. Черток (1931-2006): «Речь идет не о том, что в театре Бабкаускас играет лучше, а в кино – хуже, ибо и там и здесь он одинаково зрелый мастер. Но главное в его таланте – кипучий, переливающийся через край темперамент, предельная непосредственность, некоторая даже импульсивность игры, хорошо предохраняющая от штампов, - остаются на экране почти неиспользованными, лишь кое-где угадываются» [Долинский, Черток, 1965, с.117].

Верный прогноз относительно судьбы, только начинавшего тогда свою актерскую карьеру С. Любшина дала Н. Зеленко: «Любшин не стремится к внешней трансформации. Пожалуй, не узнать его на экране почти невозможно. Так что же – все-таки типаж? Типаж не в смысле только внешней фактуры, а в современном значении слова – так сказать, типаж интеллектуальный, предполагающий совпадение внутренней человеческой сущности актера и героя? Нет, ни в какой мере. Чем внимательнее вглядываешься в экранные образы Любшина, тем отчетливее видишь, что они и похожи и непохожи одновременно. Да, мы узнаем актера Любшина, но каждый раз – в новом качестве. ... Конечно, рано давать прогнозы и предсказывать судьбу. Но когда у молодого актера есть талант, профессионализм и своя тема в искусстве – а она отчетливо ощущается в его основных ролях: раскрытие социального через нравственное, - можно говорить о рождении художника» [Зеленко, 1965, с.147].

Пожалуй, единственным диссонансом в весьма удачном, на мой взгляд, дебюте ежегодника была традиционно-пафосная статья тогдашнего главного редактора журнала «Советский экран» Д. Писаревского (1912–1990), писавшего, что фильм братьев Васильевых «Чапаев» принадлежит к тем произведениям-титанам, в которых каждое новое поколение зрителей и художников черпает духовные богатства и открывает свое, созвучное времени. Он стал частью жизни народа, подлинным спутником поколений» [Писаревский, 1965, с.219].

Экран 1965 (издан в 1966, сдан в набор в октябре 1966)

До выхода знаменитой статьи сценариста и кинокритика М. Блеймана (1904-1973) «Архаисты или новаторы?» [Блейман, 1970], послужившей киноначальству поводом для разгрома украинского поэтического кинематографа, оставалось еще четыре года, поэтому «Экран 1965», поступивший в продажу в конце 1966-го, еще мог себе позволить опубликовать восторженную статью о фильме С. Параджанова (1924-1990) «Тени забытых предков». Эта новаторская работа оценивалась, как «взрыв, разносящий в щепки многие каноны, будоражащий многие заскорузлые вкусы и понятия. И

так хочется верить, что это не случайность, а блистательное начало нового этапа в жизни украинского кинематографа. ... Талант режиссера С. Параджанова наконец обрел свою настоящую величину, прорвался к подлинно художественному выражению. Кажется, кинолента не выдержит такого беиенного напора режиссерской и операторской фантазии, в большинстве случаев ставшей кинооткровением по самому большому счету. ... Самой высокой похвалы заслуживает камера оператора Юрия Ильенко – в меру высокого искусства неугомонная, в меру самой высокой меры точная, вездесущая, бездонно изобретательная. Союз режиссера и оператора в этом фильме настолько неразделим, что трудно представить себе более «притертый» современный киноорганизм» [Драч, 1966, с. 29, 32].

Так уж получилось, что целый ряд статей «Экрана 1965» был посвящен именно поэтическому кино. Кинокритики отмечали, что в «Последнем месяце осени» В. Дербенева *«господствует светлая лирическая интонация и весь он исполнен поэзии»* [Игнатъева, 1966, с.52], а «Девочка и эхо» имеет иную художественную цель, нежели проповедь: *«умейте видеть мир, растите в себе чистоту и открытость души, и тогда все вокруг откроется вам и отзовется... Фильм ничего не провозглашает, но сам есть чудо поэтического зрения»* [Иноверцева, 1966, с.35]. А статья М. Семенова о поэтической притче М. Кобахидзе «Свадьба» имела, по сути, исчерпывающее название: «Маленький шедевр» [Семенов, 1966, с.138-139].

Это, конечно, не означало, что ежегодник автоматически выводил поэтический кинематограф за зону критики. К примеру, И. Рубанова довольно сурово писала о дебютной работе Б. Григорьева (1935-2012) и Ю. Швырева (1932-2013) «Первый снег» и о «Чистых прудах» А. Сахарова (1934-1999), утверждая, что *«то, что в «Первом снеге» было просчетом воплощения, в «Чистых прудах» стало как бы основой замысла. ... В «Чистых прудах» кипучая фантазия постановщика обнаруживает олимпийское высокомерие к материалу жизни. ... Но неудача поучительна – она тоже шаг в поиске»* [Рубанова, 1966, с.68].

Да и З. Паперный (1919-1996) не остался в восторге от фильма А. Манасаровой (1925-1986), посвященного памяти поэта М. Светлова: *«Двадцать лет спустя» - неплохая картина, вполне профессиональная работа. Только это пример сугубо «киношного» кино, которое говорит на своем «жестоком» языке, мало прислушиваясь к языку писателя»* [Паперный, 1966, с.117].

В полемическом разделе ежегодника на первый план вышла дискуссия о комедийном жанре.

Критик Б. Медведев (1920-1969) не скупился на похвалы, теперь уже ставшей киноклассикой комедии К. Воинова (1918-1995) «Женитьба Бальзаминова», признаваясь, что его *«покорили сны-пантомимы, привлекла смелость режиссера. ... экранизируя, нужно следовать не букве, а сути произведения»* [Медведев, 1966, с.95].

С ним напористо спорил Е. Холодов (1915-1981), сожалея, что *«по дороге на экран история матримониальных похождений Бальзаминова утратила как раз то, что делает комедию Островского живой, любопытной и поучительной для сегодняшнего зрителя. Бальзаминов, с которым знакомит нас фильм, миловидный молодой человек с застенчивой улыбкой, вызывает скорее сочувствие, чем брезгливое осуждение. В трилогии он жалок, а в фильме – его жалко. А это разные вещи. Тема мелкого человека подменена в фильме темой маленького человека»* [Холодов, 1966, с.97].

Т. Хлопьянкина не побоялась выступить в защиту обруганной киноначальством комедии Г. Данелия «Тридцать три»: *«Это фильм, который впервые за многие годы не стесняется быть сатирой и не извиняется за то, что он сатира. Отрицательных героев в нем гораздо больше, чем положительных, - но ведь положительным героям в сатире, собственно и нечего делать! Это очень острый и сердитый фильм – но где и когда сатира бывала доброй? Это, наконец, фильм, который смело пользуется гиперболами, преувеличениями, - но где и когда сатира от этого отказывалась?»* [Хлопьянкина, 1966, с.105].

А далее столь же высоко она оценила и эксцентрическую комедию Л. Гайдая (1923-1993) «Операция «Ы» и другие приключения Шурика», в нескольких фразах выделив саму ее суть: *«Комедия словно бы потряхнула с себя усталость, приобретенную за годы чинного сидения в обществе малоинтересных людей, расправила затекившие члены, захотела проверить – не постарела ли она, не утратила ли сил. Оказалось – не постарела, не утратила. Она может потряхнуть стариной и продемонстрировать каскад головокружительных трюков, но при этом отлично ориентируется в современных интерьерах. Она способна наделять своих положительных героев сверхъестественной легкостью и безжалостно посрамить отрицательных, но при этом и те и другие нисколько не кажутся нам условными фигурами: мы легко узнаем в студенте Шурике нашего современника и вместе с авторами фильма готовы смеяться над бестолковыми ворюгами или над пустозвоном-прорабом, который обрушивает на Верзилу весь свой мощный запас воспитательных средств и без конца толкует ему, что «советский балет – лучший в мире», что «наши космические корабли бороздят просторы вселенной», и что в «строящемся жилмассиве газовых плит будет в семьсот сорок раз больше, чем в 1913 году»* [Хлопьянкина, 1966, с.100].

В этом с Т. Хлопьянкиной был полностью согласен и другой известный кинокритик Г. Кремлев (1905-1975): *«Чтобы ставить кинокомедии, а тем более – комические, недостаточно быть просто хорошим режиссером, надо иметь особое призвание. Но и этого мало. Надо было иметь качества религиозного фанатика, великомученика и страстотерпца. Все эти качества счастливо сочетались в Леониде Гайдае. Таких преданных, таких и чистопородных служителей комической надо бы охранять в заповедниках. Как благородных оленей, бобров и зубров. Ведь когда-то заниматься комедиями было не только творчески невыгодно, но и попросту небезопасно. Люди бросали рискованный промысел – редкому их племени угрожало вырождение»* [Кремлев, 1966, 109-110].

Зато В. Орлов посвятил свою статью таким неудачным, по его мнению, комедиям, как «Дайте жалобную книгу» и «Спящий лев», обоснованно утверждая, что *«жизнь каждый день преподносит новые конфликты, и в новые одежды рядится зло, и новыми встают перед нами положительные герои. А мы в картонных комедиях все еще боремся с карикатурами в габардиновых плащах да доказываем, что «увольнение по собственному желанию» есть наиглавнейшее зло сегодняшнего дня»* [Орлов, 1966, с.114].

Критические перья И. Лищинского и Г. Капралова (1921-2010) скрестились в ежегоднике по поводу фильма Г. Калатозова (1903-1973) и С. Урусеvского (1908-1974) «Я – Куба». Позитивно настроенный И. Лищинский отметил, что *«камера в руках Урусеvского свободна и одушевлена. Она восприняла от оператора его стремительность, его эмоциональность, его порыв. У зрителя отнята неизменная точка зрения стороннего наблюдателя. Камера ведет его за собой. Каждую секунду в кадр может войти что-то новое и неожиданное. Зритель смотрит фильм в*

ритме самого фильма. Он должен быть активен. И вообще, смотреть фильмы Калатозова-Урусевского – работа, и порой напряженная. Никем и ничем не предупрежденный зритель не всегда готов совершать эту работу. Что же удивительного, если фильмы Калатозова-Урусевского порой рождают непонимание. Обостренность режиссерских и операторских решений Калатозова и Урусевского во многом, я думаю, полемична. Это спор с медлительным, вяловатым современным кинематографом, с созерцательностью камеры, со стилистикой, где реализм приятен и уютен, как фланелевая пижама. Трагические, яростные сюжеты фильмов Калатозова и Урусевского потребовали иных форм, откровенного пафоса, неистового монтажа, необычных ракурсов и оптики. Разумеется, их кинематограф не всесилен и не универсален. Психологически сложный характер, диалектика души ему недоступны» [Лищинский, 1966, с.80].

А вот оценка фильма Г. Капраловым оказалась куда более сдержанной: «Я вспоминаю предыдущий фильм режиссера Михаила Калатозова и оператора Сергея Урусевского – «Неотправленное письмо». Критика, развернувшая полемику вокруг фильма, в конечном счете правильно ответила на вопрос, почему такая выдающаяся режиссура, с какой мы встретились в отдельных эпизодах этого произведения, и такое блистательное операторское мастерство, которым отмечен буквально каждый кадр, вдруг сработали во многом вхолостую: в фильме не было настоящей драматургии. И в новой работе Калатозова и Урусевского ошибка, как мне кажется, повторилась. ... Для меня лично очень огорчительно, что картина «Я – Куба» при всех блистательных частностях, при фейерверке мастерства не получилась в том художественном масштабе, которого от нее можно было ожидать» [Капралов, 1966, с.82, 84].

Думается, эти два мнения были вполне репрезентативными для восприятия фильма «Я – Куба» не только критиками, но и зрителями: фильм и сегодня воспринимается неоднозначно...

Куда менее интересно сегодня читать дискуссию о давно забытой единственной кинорежиссерской работе О. Ефремова (1927-2000) – производственной драме «Строится мост». И хотя И. Левшина и посчитала, что «театр пришел в кинематограф не за тем, чтобы показать киномастерам, как делается кино. Театр пришел в кино, чтобы получить трибуну для выражения своих убеждений, и принес с собой культуру своего театрального мышления. С его художественным и гражданским кредо, с его методикой мышления можно соглашаться или не соглашаться, но не замечать их – нельзя» [Левшина, 1966, с.], думается, больше убеждает мнение В. Кардина: «Не думаю, что авторы фильма «Строится мост» сознательно хотели подновить старый сюжетик о благостном хождении в народ. Так само получилось, ибо, навалившись на быт, они упустили кое-что в жизни. И вообще, и в жизненных ситуациях картины» [Кардин, 1966, с.90].

Любопытно, что в «Экране 1965» нашлось место для интервью А. Тарковского (1932-1986) на съемках «Андрея Рублева». Понятное дело, что после того, как фильм на несколько лет был положен «на полку», ни о каких статьях о нем долгое время не могло быть и речи... Впрочем, давление цензуры было таково, что даже на вышедшие на советские экраны шедевры А. Тарковского «Зеркало» и «Сталкер» никаких полноценных рецензий в ежегодниках так и не появились. Да и о самом А. Тарковском ежегодник стал широко писать только во времена «перестройки»...

Зато о фильмах А. Кончаловского «Экран» писал часто. Вот и в этом выпуске была опубликована статья о его полнометражном дебюте – драме «Первый учитель». Н. Лордкипанидзе (1925-2014) писала, что он *«трудный – в силу органической сложности материала. И подчас нарочито затрудненный – в силу перегруженности символической образностью. ... Здесь есть все излишества дебюта, настойчивость в «заявлении себя», идущая от боязни быть тривиальным. Но фильм серьезен в главном. И в нем действительно присутствует личность нового художника, приходящего в искусство»* [Лордкипанидзе, 1966, с.137].

Определенные недостатки отмечал в драме «Здравствуй, это я!» Ф. Довлатяна (1927-1997) и Д. Писаревский, хотя в целом оценка была положительной: *«В адрес картины можно услышать упреки в необязательности некоторых эпизодов, в затянутости. В какой-то мере они справедливы. Но не это главное, ибо в целом фильм – смелая разведка художниками новых пластов современной темы. Это настоящее искусство. Правдивое, умное, эмоциональное»* [Писаревский, 1966, с.140].

И как обычно, ежегодник представлял читателям доброжелательные портреты отечественных кинематографистов: А. Володина [Варшавский, 1966, с.124-132], И. Лапикова [Зеленко, 1966, с.56-58], В. Рецептора [Колесникова, 1966, с.144-145] и др.

Экран 1966-1967 (1967, сдан в набор в апреле 1967)

XXIII съезд КПСС, состоявшийся в марте-апреле 1966 года, не оказал заметного влияния на содержание «Экрана 1966-1967»: время, когда ежегодник станет печатать статьи официозных кинокритиков, пересыпанные цитатами из речей на партийных съездах и пленумах, было еще впереди...

Зато в конце 1966 года произошло небывало событие из жизни советских кинокритиков: пятидесяти из них были разосланы анкеты ежегодника (в итоге были получены ответы от сорока респондентов), в которых предлагалось выбрать: лучший фильм, лучшего режиссера, оператора, актрису, актера 1966 года [Экран 1966-1967, с. 12-15].

Анкеты заполнили: Л. Аннинский, М. Аугсткали, В. Баскаков (1921-1999), Т. Бачелис (1918-1999), Л. Белова (1921-1986), М. Блейман (1904-1973), В. Божович, И. Вайсфельд (1909-2003), А. Вартанов, Я. Варшавский (1911-2000), М. Зак (1929-2011), Н. Зоркая (1924-2006), Н. Игнатьева, А. Караганов (1915-2007), В. Кардин (1921-2008), Г. Капралов (1921-2010), Н. Кладо (1909-1990), Н. Коварский (1904-1974), И. Козенкраниус, Л. Копелев (1912-1997), И. Левшина (1932-2009), Н. Лордкипанидзе (1925-2014), М. Мальцене (1924-2014), Я. Маркулан (1920-1978), А. Мачерет (1896-1979), Л. Парфенов (1929-2004), Д. Писаревский (1912-1990), Л. Погожева (1913-1989), А. Ромицын, С. Рассадин (1935-2012), К. Рудницкий (1920-1988), И. Соловьева, Д. Тешабаев, К. Церетели, В. Шалуновский (1918-1980), В. Шитова (1927-2002), И. Шнейдерман (1919-1991), С. Фрейлих (1920-2005), Ю. Ханютин (1929-1978), Р. Юренев (1912-2002).

Для большей наглядности я подсчитал количество поданных голосов по каждой номинации и выделил по три фильма и кинематографиста, получивших максимальное число голосов сорока кинокритиков в каждой номинации.

*Таблица 3. Лучшие фильмы, режиссеры, операторы, актеры, актрисы 1966 года, по мнению советских кинокритиков **

<i>Место</i>	<i>Лучший фильм</i>	<i>Число голосов кинокритиков</i>	<i>Число голосов кинокритиков (в %)</i>
1	Обыкновенный фашизм	20	50,0
2	Никто не хотел умирать	7	17,5
3	Первый учитель	4	10,0

<i>Место</i>	<i>Лучший режиссер</i>	<i>Число голосов кинокритиков</i>	<i>Число голосов кинокритиков (в %)</i>
1	В. Желакавичюс	9	22,5
2	С. Юткевич	9	22,5
3	А. Кончаловский	8	20,0

<i>Место</i>	<i>Лучший оператор</i>	<i>Число голосов кинокритиков</i>	<i>Число голосов кинокритиков (в %)</i>
1	А. Пааташвили	13	32,5
2	И. Грицюс	10	25,0
3	В. Дербенев, Д. Моторный	6	15,0

<i>Место</i>	<i>Лучший актер</i>	<i>Число голосов кинокритиков</i>	<i>Число голосов кинокритиков (в %)</i>
1	Р. Быков	14	35,0
2	И. Смоктуновский	11	27,5
3	Д. Банионис	8	20,0

<i>Место</i>	<i>Лучшая актриса</i>	<i>Число голосов кинокритиков</i>	<i>Число голосов кинокритиков (в %)</i>
1	М. Булгакова	29	72,5
2-3	Н. Мордюкова, И. Макарова, Л. Савельева	2	5,0

* при заполнении анкет некоторые кинокритики в качестве своих фаворитов указали несколько фильмов и/или кинематографистов.

Увы, этот интересный эксперимент не получил в ежегодниках дальнейшего продолжения. Видимо, кому-то «наверху» показалось, что мнения кинокритиков и киноведов может слишком явно не совпадать с предпочтениями начальства и «выбором народных масс»...

Что же касается практики кинокритических рейтинговых оценок кинопроцесса, столь привычной для западных киноизданий, то она в СССР

возобновилась только в эпоху «перестройки», когда во второй половине 1980-х газета «Неделя» осмелилась опубликовать таблицы, где ведущие кинокритики выставляли «звездочки» фильмам текущего репертуара.

А вот полемический раздел ежегодника сумел еще какое-то время продержаться. И в «Экране 1966-1967» столкнулись мнения кинокритиков о фильмах «Ваш сын и брат» В. Шукшина (1929-1974) и «Долгая счастливая жизнь» Г. Шпаликова (1937-1974).

Л. Аннинский с присущим ему глубоким проникновением в киноконтекст писал, что *«кинематограф выявил в творчестве Шукшина глубокую нравственную тему, проходящую через все, что он делает. Кинематограф сделал для нас явным психологическое и стилистическое открытие Шукшина, имеющее отношение к нашему всеобщему психологическому состоянию. Открытие – это душевность, сохраняющая себя ценой придуривания»* [Аннинский, 1967, с.102].

Но это нисколько не убеждало испытанного полемиста Н. Кладо (1909-1990), с опаской признававшегося: *«Мир деревни, изображенный в этом фильме, для меня страшен. Ведь самое светлое в деревне – Вера. Но она немая. Она ничего не может сказать людям. Ее не хотят выслушать»* [Кладо, 1967, с.100].

Не менее дискуссионной была и статья И.С. Левшиной о фильме Г. Шпаликова, начинавшаяся с неожиданно резкого выпада против и ныне весьма популярной у аудитории лирической комедии «Я шагаю по Москве»: *«Я не люблю фильм Г. Данелия по сценарию Г. Шпаликова «Я шагаю по Москве». Главным образом из-за Шпаликова не люблю, из-за того, что драматург содержанием фильма делает демонстрацию своей творческой манеры, и фильм возводит наркотическое языческое ощущение безмыслия – в эталон счастья... И что же? Так держать? Держать на уровне «Я шагаю по Москве» - не дай бог предложить зрителю что-нибудь иное, вместо раз удавшегося комедийно-эстрадного зрелища обо всем и ни о чем? Мне ближе Шпаликов «Счастливой жизни», потому что здесь он взрослеет. В своей манере, не поддающейся тезисной разбивке, - он мыслит. Я за то, чтобы зрителю предлагали думать, и как можно чаще»* [Левшина, 1967, с.111].

Каково? Кинокритик не только отвергала «культовый» оттепельный шедевр, но и открыто призывала думать – и кинематографистов, и публику! Согласитесь, такой кинокритический пассаж практически невозможно себе даже вообразить в советской прессе 1970-х – первой половины 1980-х...

С И. Левшиной спорил Я. Варшавский, которому (как, впрочем, и многим тогдашним советским зрителям) «антониониевская» по стилю «Долгая счастливая жизнь» откровенно не понравилась: *«Но если это комедия, то почему на экране она так скучна? А потому, что «комедия ошибок» произошла с автором. Он не понял, что написал. И как режиссер внес в фильм скучную многозначительность. ... Мнимо поэтическая форма нередко теперь нарушает контакты экрана со зрительным залом»* [Варшавский, 1967, с.110-111].

Мнение Я. Варшавского, по сути, полностью разделил и М. Блейман (1904-1973): *«Очень способный сценарист Г. Шпаликов поставил фильм «Долгая счастливая жизнь». Это рассказ о том, как человек упустил свое счастье, как он его испугался. Это простой сюжет и простой, даже элементарный замысел. Но он облачен в удивительно многозначительную форму, в форму абстрактную, за которой теряются живые предметы нашего времени, живые характеристики»* [Блейман, 1967, с.168].

Рассуждения М. Блеймана фактически продолжил И. Лищинский, избрав для этого, правда, иную мишень – тонкий лирический фильм М. Богина «Двое»: *«Симуляция современности – не единственная функция кинематографического стиля «модерн». ... «Модерну» поручено облегчать человеческие судьбы, врачевать раны. ... Даже в таком в целом симпатичном фильме, как «Двое» Михаила Богина, переживания глухонемой девушки не так-то уж серьезны в общей «модерновой» благопристойности. Драматизм поглощается уютом рижских кафе, легкой музыкой и со вкусом подобранной одеждой»* [Лищинский, 1967, с.172].

Сегодня высказывания И. Лищинского поражают архаизмом «социалистической логики»: дескать, если бы история любви, так проникновенно рассказанная М. Богиным, была показана бы не в уютной европейской Риге, а где-нибудь в провинциальном Урюпинске, то тогда, конечно... А так...

Переходя от кинематографа авторского к кинематографу жанровому, составители сборника снова обратились к комедии. И здесь Е. Бауман писала, что *«фильмы с дежурными бюрократами ни за что не хотят уступать своего места на экране. Они погружают зрителя в атмосферу своей выдуманной жизни, они создают свой собственный, особый мир, застывший в удручающей неизменности. И этот искусственно созданный кинокомедийный мир с его безвкусицей, пошлостью и наигранной бодростью так или иначе приучает зрителя думать, что он-то и есть настоящая стихия комедии. ... Да, штампы, идущие от кинематографа «дедушек» и «бабушек», «зайчиков» и «черноморочек», живучи и упрямы. Они не хотят уходить и освободить места. И все же дыхание жизни врывается в комедийный жанр, разрушая штампы, сметая схемы. Доказательство этому – талантливые, умные и смешные комедии «Похождения зубного врача», «Тридцать три», «Берегись автомобиля»* [Бауман, 1967, с.173, 175].

По слабостям советских кинодетективов квалифицированно прошелся К. Щербаков. В частности, он верно подметил, что в «Игре без ничьей» *«действуют иностранные шпионы, внешность которых с внешностью нашего человека при всем желании спутать нельзя. Умный полковник, разговаривающий со своими подчиненными так, будто ведет занятия в школе для неполноценных детей. ... а вполне невинное исполнение твиста расценено в фильме как моральное падение, от которого до предательства родины рукой подать»* [Щербаков, 1967, с.177].

При этом, держа в уме соответствующие руководящие «постановления», К. Щербаков не забыл связать свои рассуждения с идеологической борьбой на экране: *«Разумеется, у нашего советского детектива и у детектива буржуазного задачи принципиально разные. Но почему же мы нередко миримся с тем, что буржуазный детектив лучше выполняет свои задачи, чем наш, советский, - свои?»* [Щербаков, 1967, с.176].

В этой связи, М. Блейман, размышляя о стереотипах зрелищных жанров, выделил *«детективы, в которых неправдоподобно прозорливые разведчики легко справляются с неправдоподобно неуклюжими шпионами, и комедии, в которых герои ведут себя так глупо, что теряется даже минимальное жизненное соответствие их характеров характерам реальным. Не буду перечислять эти фильмы. То, что они штампованны, не нужно и объяснять. Это видно невооруженным глазом. Штамп услужлив и предлагает готовые решения, когда художник не в силах проанализировать сложное жизненное явление. Штамп вкрадчив, он вторгается в произведение незаметно,*

когда художник не до конца осознает свой замысел. Штмпм полезен – при его помощи легко притвориться искусством. ... Но одно ясно – в основе штампа всегда лень мысли художника, неумение или нежелание подумать о жизненных явлениях, которые он изображает, проанализировать их, создать образ» [Блейман, 1967, с.169-1970].

О надоевших штампах писала и Н. Лордкипанидзе (1925-2014): «После «Завтрашней улицы» и «Совести» как-то необязателен глубокий и умный «Председатель» и вполне закономерен такой «шедевр», как «Приезжайте на Байкал». Может быть, это и есть самое опасное?» [Лордкипанидзе, 1967, с.181].

Многие авторы ежегодника были недовольны и текущими экранизациями отечественной классики.

Со всей критической строгостью подошел С. Рассадин (1935-2012) к комедии К. Воинова (1918-1995) «Дядюшкин сон», так как «для того чтобы скроить нехитрый водевильчик, не обязательно было брать повесть Достоевского. Такой сценарий можно было написать и без его помощи» [Рассадин, 1967, с.191].

А далее критик нанес удар по, увы, тогда фактически запрещенной горькой сатире А. Алова (1923-1983) и В. Наумова: «Авторы «Скверного анекдота» не играют со зрителем в поддавки, их выразительные средства – неожиданные, неистощимые, очень талантливые – рассчитаны на познание, а не на узнавание. И авторы не всегда учитывают возможности нашего восприятия. Даже искушенного. А мы не можем пить чистые эссенции – хочется и раствора. ... Перегружен фильм и символикой – алгеброй искусства. Эта чрезмерная алгебраизация, многозначительная, апеллирующая к рассудку, а не к сердцу, приводит к жестковатой рационалистичности» [Рассадин, 1967, с.192].

Анализируя «Сказку о царе Салтане» М. Долинский и С. Черток с сожалением отмечали то, «насколько далек фильм Александра Птушко от сказки Александра Пушкина, насколько несовместны пушкинская легкость, стремительность его стиха, совершенная простота формы, наконец, логика образного мышления с тяжеловесностью конструкции картины, густым замесом быта» [Долинский, Черток, 1967, с.208].

Не лучшего мнения, только об экранизации «Героя нашего времени», предпринятой тогда еще «прикасаемым» для критики С. Росточким (1922-2001), была И. Дубровина: «В фильме есть кадры и «под натурализм», и «под реализм», и «под модерн» – да чего не сделаешь во имя «зрелищности»! Ей эклектика, видимо, не противопоказана. И исчезают лермонтовский интеллект, лермонтовская боль, лермонтовская глубина» [Дубровина, 1967, с.203].

Осталась недовольной экранизациями А. Толстого кинокритик В. Иванова (1937-2008). К примеру, о «Гадюке» В. Ивченко (1912-1972) она писала так: «Как ни странно звучит, история Ольги Зотовой рассказана в фильме словно бы с точки зрения тех, с кем она в повести Толстого так яростно воевала. С точки зрения обывателя, мещанина» [Иванова, 1967, с.200]. Столь же негативно она отзывалась и о «Гиперболоиде инженера Гарина» А. Гинцбурга (1907-1972): «Мы увидели поразительное в своей унылой дотошности зрелище. ... Только в финале фильма, в длинной панораме пустынного острова с двумя слоняющимися по нему жалкими фигурками почти дикарей... только в этом финале на минуту проглянуло что-то от толстовского уничтожающего сарказма. Проглянуло и... И в зале зажегся свет» [Иванова, 1967, с.199-200].

К сожалению, В. Иванова явно не заметила изысканное изобразительное решение черно-белой экранизации «Гиперболоида инженера Гарина» (1965), выполненное в духе *film noir*: здесь и игра с линейной светотенью в ночных сценах, и контрастные перепады черного и белого в сценах дневных, и использование широкоугольного объектива, необычных точек съемки и т.п. Полагаю, что режиссер Александр Гинцбург – сам бывший оператор, снявший легендарный фильм «Два бойца» (1943), – намеренно поставил такую задачу перед талантливым камерменом Александром Рыбиным (1935-2016). Под стать визуальному стилю фильма оказалась и динамично-нервная, а местами и ироничная музыка композитора М. Вайнберга (1919-1996), на счету которого к тому времени уже были знаменитые фильмы «Летят журавли» (1957) и «Последний дюйм» (1958). Думаю, именно неординарность аудиовизуального решения и была в первую очередь оценена жюри Международного фестиваля фантастических фильмов в Триесте (1966), присудившим фильму А. Гинцбурга главную премию...

Самым либеральным критиком по отношению к текущим экранизациям на сей раз оказался Г. Капралов. Оценивая «Дневные звезды» И. Таланкина, снятые по мотивам дневников О. Берггольц, Георгий Александрович писал: *«Я предвижу, что отношение к этому фильму будет разноречивым. В нем есть недоговоренности и нарушение пропорций. Сравнение с «открытым дневником», с богатством его размышлений и ассоциаций дает еще один повод для критики. Но, думается, режиссер, он же автор сценария, имел право на свое прочтение книги, свою тему, и то, что он сказал, сказано с пронзительной силой»* [Капралов, 1967, с.20].

Само собой, анализируя текущий репертуар, авторы «Экрана 1966-1967» не могли пройти мимо фильмов, лидировавших в упомянутом выше кинокритическом рейтинге.

К примеру, положительную оценку получили «Крылья» Л. Шепитько, «Первый учитель» А. Кончаловского и «Никто не хотел умирать» В. Желаквичюса, [Варшавский, 1967, с.24; Зиновьев, Марков, 1967, с.74-78; Писаревский, 1967, с. 66-68].

Размышляя о драме «Крылья», Я. Варшавский писал: *«Лариса Шепитько пришла к раннему мастерству. Каждый кадр в ее картине подчинен мысли, развивает мысль. Она напоминает нам о том, что искусство режиссера – это прежде всего мысль, способная «взять в вилку», как говорят артиллеристы, большие явления, сложные характеры. Как «работает» этот фильм, то есть как он влияет на человеческие души? Критикует он или воспекает Петрухину? Я бы не задавал такого вопроса. Фильм заставляет напрягать волю, мысль, чувство зрителя, побуждает совершенствовать человеческие отношения в нашем обществе – в этом его работа»* [Варшавский, 1967, с.24].

Получили поддержку кинокритиков «Берегись автомобиля» Э. Рязанова [Медведева, 1967, с.25-27] и «Мимо окон идет поезд» Э. Гаврилова и В. Кремнева. Н. Игнатьева была убеждена, что «появление картины «Мимо окон идет поезд» следует расценивать как скромное, но событие, радующее нас тем самым

«вторжением в жизнь», которого не хватает очень многим нашим кинолентам, претендующим на значительность и масштабность» [Игнатьева, 1967, с.28].

В портретной галерее ежегодника на сей раз нашлось место для Л. Румянцева [Иванова, 1967, с.79-80] и С.Чиаурели [Колесникова, 1967, с.82-83].

Экран 1967-1968 (1968, сдан в набор в марте 1968)

В августе 1967 года было принято Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве» [Постановление..., 1967], наполненное дежурными фразами о необходимости «повысить» и «усилить»... Но главным внутривнутриполитическим событием СССР, предшествовавшим выпуску «Экрана 1967-1968», разумеется, было шумное и пафосное празднование 50-летнего юбилея революции 1917 года...

Ежегодник «Экран 1967-1968» был сдан в набор в марте 1968, то есть за несколько месяцев до августовского вторжения советских войск в Чехословакию. Но «пражская весна» уже вовсю расцветала демократическими надеждами... И именно эти надежды, думается, были ключевыми для изменения структуры ежегодника. Жесткой административной рукой были отброшены любые кинокритические рейтинги, зато все больше печаталось идеологизированных, «датских» материалов.

По этой части бесспорным специалистом был Д. Писаревский, сначала сложивший восторженную юбилейную оду восстановленному варианту фильма С. Эйзенштейна «Октябрь» (1927): *«Нет, не состарилось, не утратило взрывной силы пламенное искусство этой революционной эпопеи! ... «Октябрь» не излагает события, а художественно, образно низвергает отживший буржуазный строй. Он поет славу победоносному делу народа, его ленинской партии»* [Писаревский, 1968, с.19-20]. А затем не менее пафосно воспевавший «панораму народного подвига» в «историко-революционном» фильме Е. Дзигана (1998-1981): *«Экранизация «Железного потока» ... передает героический дух этой подлинно народной трагедии. Фильм поставлен масштабно, темпераментно, ярко, со щедрым использованием богатейших возможностей широкоформатного экрана»* [Писаревский, 1968, с.23].

Юбилейный ежегодник, конечно же, не мог пройти мимо «киноленинианы»: с подобающей теплотой была встречена картина М. Донского (1901-1981) «Сердце матери», где роль М. А. Ульяновой исполнила актриса Е. Фадеева [Иванова, 1967, с.21-23], не говоря уже о фильме С. Юткевича (1904-1985) «Ленин в Польше», в котором В. Баскаков особо выделил *«талантливо запечатленный образ гения революции»* [Баскаков, 1968, с.72].

Но в целом составителям ежегодника все еще удавалось держать кинокритическую «марку», включив, например, в сборник две замечательные статьи Л. Аннинского.

В рецензии на фильм Г. Полоки (1930-2014) «Республика ШКИД» Л. Аннинский очень точно написал, что *«тема фильма – чеховский герой, человек XIX века, интеллигент и гуманист, попавший в обстановку содома и гоморры. ... состязание старомодной, беззащитной культуры с юной простодушной и безжалостной наивностью принимает характер взаимной мистификации»* [Аннинский, 1968, с.55].

А в статье об отторгнутом официозной критикой и значительной частью аудитории шедевре М. Хуциева «Июльский дождь» был задан весьма острый по тем временам вопрос: *«Вслушивается Марлен Хуциев в ритм современной души. Чем заполнится она в решающий момент выбора? Художник хочет, чтобы достало в ней духовной культуры, доверия, человечности. Он хочет, чтобы не ожесточилась душа за призрачной стеной молчания. В сущности, Хуциев продолжает то раздумие, которое впервые прозвучало в фильме «Мне 20 лет». Только теперь – чуть больше тревоги. Почему?»* [Аннинский, 1968, с.34].

Ответить на этот вопрос прямо, указав на хуциевское ощущение краха «оттепели», Л. Аннинский, разумеется, не мог по цензурным соображениям. Поэтому вместо прямого ответа последняя фраза рецензии была поистине образцом иносказания: *«Видно почувствовал Марлен Хуциев, что Саше Аронову (как бы типичному кинозрителю, не принявшему фильм – А.Ф.) уже стало скучно»* [Аннинский, 1968, с.34]...

Позитивную рецензию на «Твой современник» Ю. Райзмана (1903-1994) опубликовал на страницах ежегодника С. Фрейлих (1920-2005), убеждая читателей, что этот фильм *«потому-то и интересен, что споры героев – это настоящее сражение, противники не играют в поддавки, а на наших глазах складываются и разрушаются судьбы людей»* [Фрейлих, 1968, с.14].

Продолжил ежегодник и линию поддержки поэтического кинематографа. И. Лищинский в рецензии на «Зонтик» М. Кобахидзе писал, что *«грузинский кинематограф богат молодыми талантами. В этом ансамбле у Михаила Кобахидзе свой голос и своя мелодия – насмешливая, ироническая, чуть грустная, но она ясно различима и к ней стоит прислушаться»* [Лищинский, 1968, с.63]. А Н.Лордкипанидзе в целом поддержала поэтический полнометражный дебют Э. Ишмухамедова «Нежность»: *«Картина сделана с явной, нескрываемой ориентацией на людей восприимчивых – и душевно, и художественно. Если же этой восприимчивости нет, то наверняка будет скучно»* [Лордкипанидзе, 1968, с.61]. Правда при этом она упрекнула фильм в подражательности: *«Как и первая новелла, вторая и третья требуют не менее точного и четкого внутреннего задания. Когда его нет, странные метаморфозы приобретает и форма повествования. Финал ... явный паравраз из «Ночей Кабири» – карнавал, маски и фигура девушки со слезой на щеке»* [Лордкипанидзе, 1968, с.61].

Статья М. Блеймана об эксцентрике в кино («Берегись автомобиля», «Операция «Б», «Кавказская пленница», «Тридцать три») [Блейман, 1967, с.80-82] сегодня выглядит скучновато и банально. Зато статья В. Ревича (1929-1997) о кинофантастике [Ревич, 1967, с.82-86], на мой взгляд, не потеряла полемического задора.

Сначала кинокритик набросился на «Человека-амфибию» Г. Казанского (1910-1983) и В.Чеботарева (1921-2010) – прокатного чемпиона и сегодня любимого широкой аудиторией: *«О чем роман А. Беляева? О трагедии*

Ихтиандра, о крушении иллюзий одиночки-ученого в обществе дельцов и торгашей. А каковы идеи фильма? Политические сведены к удручающей прямолинейности, художественные – к мелодраматическому любовному треугольнику и безвкусным тарзаньим прогулкам Ихтиандра по крышам» [Ревич, 1968, с.83].

Вот он – типичный во всей своей красе внежанровый подход идеологизированной социалистической кинокритики, когда от экзотического фольклорно-сказочного сюжета, замешанного на яркой мелодраматической истории, требуют классово-политических выводы! Как верно подметил Д. Горелов, экранизация «Человека-амфибии» стала «первым суперблокбастером послесталинской эры. Такого обвала киносеть еще не видывала, любые «Подвиги разведчика» там рядом не стояли. ... Случись грамотному продюсеру увидеть тот океан золота, что принес фильм об амфибии... Но Чеботарев с Казанским жили в диком, уродливом, безжалостном мире свободы, равенства и братства, где прибыль ничто, а шутное мастерство не ко двору. У дуэта поэтов-фантастов отняли легкие, посмеялись над жабрами и выплеснули вместе с их рыбой-ребенком в мировой океан. Критика выбрала их за легковесность и аттракционность в святой теме борьбы с капиталом... «Советский экран» впервые нагло сфальсифицировал результаты своего ежегодного читательского конкурса, отдав первенство серой и давным-давно дохлой драме... «Амфибию» задвинули аж на третье место, снисходительно пожурив читателей за страсть к знойной безвкусице» [Горелов, 2001].

Всё тот же классово-политический упрек В. Ревич адресовал и «Гиперголоиду инженера Гарина» А. Гинцбурга: «В «Гиперголоиде» наиболее сильна не научная, а социальная сторона: механика буржуазных взаимоотношений, биржевой игры, капиталистической экономики и морали. Но как раз социальная сторона начисто выпала из одноименного фильма, осталась опять-таки упрощенно детективная, торопливо объясненная научная» [Ревич, 1968, с.83].

К теме идеологической конфронтации с Западом В. Ревич пристегнул и фантастический фильм «Таинственная стена», так как он «несет и мировоззренческую, идеологическую нагрузку. Так вера Ломова в возможность контакта между всеми разумными существами противопоставлена модной на Западе концепции разъединенности людей, духовной изоляции человека» [Ревич, 1968, с.84].

А вот с выводами кинокритика относительно фильма Е. Шерстобитова «Туманность Андромеды» трудно не согласиться: «Для того, чтобы хорошо ставить фильмы типа «Туманности Андромеды», нужна мощная материально-техническая база. Крашеная фанера, имитирующая архитектуру и технику будущего, создает на экране непереносимую фальшь» [Ревич, 1968, с.85].

Анализируя экранизацию романа Л. Толстого «Анна Каренина», предпринятую А. Зархи (1908-1997), кинокритик А.Свободин (1922-1999) посчитал, что «жестокости толстовского взгляда или впечатляющего собственного отношения автора экранизации фильму ... недостает. Стремлением быть верным картинам и типам Толстого фильм в значительной мере обладает» [Свободин, 1968, с.40].

Остальной листаж отечественной части ежегодника, как всегда, заняли портреты кинематографистов: Н. Михалкова [Зиновьев, Марков, 1968, с.64-66], О. Иоселиани [Долинский, Черток, 1968, с.41-45], С. Юрского, А. Баталова, П. Алейникова, Д. Баниониса, Т. Доронина, Р. Быкова [Левшина, 1968, с.76-79]. В частности, И. Левшина, точно подметила, что «в каждую роль

Ролан Быков приносит ни в ком неповторимое сращение быковских черт: энергию и темперамент натуры, гротескность и неожиданность мышления, музыкальность, пластичность, обаяние своей личности» [Левшина, 1968, с.79].

Экран 1968-1969 (1969, сдан в набор в феврале 1969)

В ответ на либеральные события «пражской весны» в начале января 1969 года было принято секретное Постановление ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровнем публикуемых материалов и репертуара» [Постановление..., 1969], где говорилось о том, что «в обстановке обострившейся идеологической борьбы между социализмом и капитализмом особую значимость приобретает способность работников печати, деятелей литературы и искусства более остро с классовых, партийных позиций выступать против любых проявлений буржуазной идеологии, активно и умело пропагандировать коммунистические идеалы, преимущества социализма, советский образ жизни, глубоко анализировать и разоблачать различного рода мелкобуржуазные и ревизионистские течения. Между тем отдельные авторы, режиссеры и постановщики отходят от классовых критериев при оценке и освещении сложных общественно-политических проблем, фактов и событий, а иногда становятся носителями взглядов, чуждых идеологии социалистического общества. Имеются попытки односторонне, субъективистски оценить важные периоды истории партии и государства, в критике недостатков выступать не с позиций партийной и гражданской заинтересованности, а в роли сторонних наблюдателей, что чуждо принципам социалистического реализма и партийной публицистики...

Некоторые руководители издательств, органов печати, радио, телевидения, учреждений культуры и искусства не принимают должных мер для предотвращения выпуска в свет идейно ошибочных произведений, плохо работают с авторами, проявляют уступчивость и политическую беспринципность в решении вопросов о публикации идейно порочных материалов. ... ЦК КПСС считает необходимым подчеркнуть особую ответственность руководителей организаций и ведомств и редакционных коллективов за идейную направленность выпускаемых произведений» [Постановление..., 1969].

Ежегодник «Экран 1968-1969» был сдан в набор в феврале 1969, то через месяц после этого постановления и через полгода после вторжения советских войск в Чехословакию, когда по остаткам «оттепели» в СССР уже был нанесен решающий удар. Поэтому составители сборника были просто обязаны учитывать текущую политическую конъюнктуру. Однако им всё еще удалось во многом удержаться «на плаву» широкой панорамы наиболее ярких явлений отечественной кинематографии.

При этом следа ужесточения цензуры на страницах ежегодника, конечно, остались. К примеру, в разделе «Крупным планом» на с. 91-93 были поначалу размещены размышления А. Михалкова-Кончаловского о своем фильме «Асино счастье». Но потом, видимо, из-за давления «сверху» и полочной судьбы этой картины, они были заменены на статью М. Кваснецкой об Алле Демидовой. Фильм «Асино счастье» изначально [Экран 1968-1969, с. 110-115] обсуждался и в разделе «Полемика», но потом этот

материал в оглавлении был запечатан черными звездочками [Экран 1968-1969, с.317] и заменен на спор кинокритиков о фильме П. Любимова (1938-2010) «Бегущая по волнам». В разделе «Размышления и обзоры» вместо статьи о фильме И. Пырьева (1901-1968) «Братья Карамазовы» [Экран 1968-1969, с.150-153] тоже был какой-то другой материал. Но на сей раз он был запечатан черными звездочками наглухо, и мне не удалось разобрать первоначальную строчку с названием статьи даже с увеличительным стеклом...

Понятное дело, что избежать идеологического пафоса в ежегоднике не было никакой возможности, поэтому читателям еще раз напомнили, что пудовкинская «Мать» принесла в кинематограф могучее влияние литературы социалистического реализма, слила силу образов горьковской прозы с реалистической игрой актеров, с высочайшими достижениями кинематографической культуры» [Писаревский, 1969, с.19], а «Шестое июля» – новый крупный шаг в развитии ленинской темы. ... Эта победа тем более важна, что за последнее время появилось немало фильмов и спектаклей, где большая тема в результате неталантливого исполнения только компрометировалась. «Шестое июля» не просто историческая картина. В ней живет наше сегодняшнее время. И сегодняшняя борьба за коммунизм требует отражения атак р-р-революционных демагогов, во имя левой фразы играющих судьбами народов» [Фрейлих, 1969, с.63].

С другой стороны, всего несколько месяцев (статья С. Фрейлиха пошла в набор ежегодника в феврале 1969) осталось до выхода статей в супер-официозных тогда журналах «Коммунист» и «Огонек», громивших опасно «шестидесятнический» фильм М. Шатрова (1932-2010) и Ю. Карасика (1923-2015) «Шестое июля», явно выступавший на стороне «социализма с человеческим лицом». Думается, огоньковская статья зав. кафедрой истории КПСС МГУ, профессора Н.В. Савинченко и доцента МГУ А.И. Широкова «О фильме «Шестое июля» [Савинченко, Широков, 1970, с.25] поставила окончательную точку в споре «шестидесятников» и «официоза», перечеркнув надежды авторов фильма получить Ленинскую премию.

«Мы убеждены, – писали авторы этой статьи, – что фильм «Шестое июля» не служит воспитанию зрителей. «Историческое событие – разгром мятежа левых эсеров – показано в кривом зеркале. Историческая правда не на стороне авторов фильма. Мы согласны с критическими замечаниями группы историков, высказанные в журнале «Коммунист» (№ 9, 1969) по адресу пьесы М. Шатрова «Шестое июля» и одноименного фильма. Там говорилось, что в пьесе и фильме нарушена историческая правда: главное внимание сосредоточено не на деятельности В.И. Ленина, ЦК партии большевиков, возглавивших разгром левоэсеровского контрреволюционного мятежа, а на лидере «левых» эсеров Спиридоновой и ее окружении. Считаем, что фильм «Шестое июля» Ленинской премии не заслуживает, не заслуживает потому, что далек от правдивого художественного воплощения в киноискусстве такого события, как разгром Советской властью контрреволюционного мятежа «левых» эсеров в 1918 году в Москве» [Савинченко, Широков, 1970, с.25].

Но «Экран 1968-1969» поддержал не только «Шестое июля», но и куда более смелый фильм Г. Панфилова «В огне брода нет», без прикрас рассказавший о гражданской войне, беспощадно разделивших нацию на

«красных» и «белых». Картина *«производит сильное, очень сильное, а главное – очень свое впечатление»*, – безоговорочно положительно оценив режиссуру и игру начинающей тогда актрисы И. Чуриковой, писал Л. Рахманов [Рахманов, 1969, с.64].

Очень тепло отзывалась Т. Хлопьянкина о другом заметном фильме о гражданской войне – «Служили два товарища» (сценаристы Ю. Дунский и В. Фрид, режиссер Е. Карелов). Правда, на мой взгляд, автор слишком много внимания уделила актерской игре Р. Быкова, лишь вскользь похвалив О. Янковского и практически «не заметив» блестящую игру В. Высоцкого и А. Демидовой... О горькой сути этого замечательного фильма, практически открытым текстом выступавшего против братоубийственной гражданской войны, в рецензии, конечно же, тоже ничего не говорилось...

Очень традиционный для тех времен анализ фильмов на «историко-революционную тему» («Таинственный монах», «Чрезвычайное поручение», «Первый курьер», «Николай Бауман», «Седьмой спутник», «Служили два товарища», «Шестое июля») был дан и в статье А. Вартанова [Вартанов, 1969, с.134-138].

И поскольку до выхода уже упомянутой нами знаковой статьи М. Блеймана «Архаисты или новаторы?» [Блейман, 1970] еще остался небольшой временной люфт, «Экран 1968-1969» смог себе позволить поддержать украинское поэтическое кино, на сей раз – «Вечер накануне Ивана Купала» Ю. Ильенко (1936-2010): *«Поражает размах режиссерской фантазии – причудливой, изобретательной в каждом кадре. Если фильм классифицировать – это режиссерский фильм, заделанный крупно, щедро, изощренно. ... Во всем видна крупность, во всем чувствуется жестокий темперамент настоящего мастера, даже невольные и неизбежные ошибки он уже во многих случаях умеет превращать в победы, превращать в находки»* [Драч, 1969, с.88].

Полемический раздел ежегодника на сей раз был посвящен фильмам «Бабье царство» Ю. Нагибина (1920-1994) и А. Салтыкова (1934-1993), «Золотой теленок» М. Швейцера (1920-2000) и (вместо «Асиного счастья») «Бегущая по волнам» П. Любимова.

Посмотрев «Бабье царство», К. Щербаков пришел к суровому выводу: *«Задавшись целью поведать о тяжелой женской судьбе, изобразить жизнь, как есть, не боясь ее жестоких сторон, авторы, мне кажется, не очень представляли себе, какой итог хотят они извлечь из показанного. И художественно неотобранное, неосмысленное нагромождение натуралистических, трудных для глаза эпизодов начинает мстить за себя, оборачивается нравственной неразборчивостью и глухотой, приводит к искажению того, что мы привыкли понимать под словами «Народный характер»* [Щербаков, 1969, с.99].

С К.Щербаковым спорила Н. Ильина, утверждавшая, что художественный уровень фильма довольно высок: *«Натурализм? И такое говорили о фильме. Но не отрекаться ли некоторые этим словом от тревожащей душу правды? Если держаться исконного значения слова, называя «натурализмом» грубое и механическое списывание с натуры, то произведение, которое трогает и потрясает, натуралистическим назвать нельзя. ... В фильме «Бабье царство» есть*

достоинства и есть недостатки. Но одного в нем нет – равнодушия и вялости» [Ильина, 1969, с.103-104].

Б. Галанов (1914-2000), конечно же, ещё не мог предположить, что грустная комедия М. Швейцера «Золотой теленок» заслуженно станет своего рода «культовым фильмом» наших дней, да и, думается, так и не понял глубины этой блестящей работы. Потому и сетовал, что (в отличие от одноименной книги И. Ильфа и Е. Петрова) *«на экране смех если и не совсем исчез, то все же потускнел, так что крушение Остапа обернулось чуть ли не драмой. И сам Остап, как лицо драматическое, обрел некую значительность. ... Досадно было бы увидеть экранного Остапа грубей, прощу и примитивней, чем в романе. А с другой стороны, стоит ли представлять «великого комбинатора» интеллигентом, интеллектуалом, человеком с извечной грустинкой в глазах?»* [Галанов, 1969, с.105].

И в этом контексте М. Долинский и С. Черток дали Б. Галанову четкий и аргументированный ответ, подчеркнув, что фильм «Золотой теленок» представил *«Бендера незаурядным, талантливым человеком, находящимся в разладе со временем и выбравшим такой путь, может быть, как раз из-за этого разлада. ... Терпит крах незаурядный человек. Так ли это смешно? И не прав ли Михаил Швейцер, который, пожертвовав некоторой долей веселья, отказавшись от многих выигрышных ситуаций, создал фильм, не только оснащенный остроумием, но и проникнутый печалью»* [Долинский, Черток, 1969, с.109].

Литературовед В. Турбин (1927-1993) остался недоволен экранизацией повести А. Грина «Бегущая по волнам», настаивая, что *«Грин – легкий, непринужденный, а фильм – тяжеловесный, полный массивной многозначительности. ... А о чем фильм «Бегущая...»? Тонкостей хода мысли Александра Грина как-то не уловили, его расслоили, выпрямили, и получился фильм-памфлет. Фильм о власти человека над другим человеком и вообще над людьми»* [Турбин, 1969, с.110-111].

Однако к радости поклонников экранизации Ю. Ханютин (1929-1978) оказался на стороне авторов фильма: *«Многое в сценарии и фильме оказалось не так, как у Грина и, думается, интереснее, чем у него. ... Короче говоря, трагедия уже Несбывшегося в фильме получилась острее, чем счастье поисков того, что все-таки может произойти»* [Ханютин, 113, 115].

Статья М. Блеймана также была посвящена теме экранизаций. В ней критик настаивал, что *«творческая задача экранизаторов состоит в том, чтобы ... стилистическое своеобразие реализовать средствами другого искусства. Тут-то и возникает для кинематографического художника безграничная свобода поиска, адекватного литературному произведению стиля»* [Блейман, 1969, с.147].

И в принципе соглашаясь с М. Блейманом, А. Мачерет (1996-1979) приходил к выводу, что И. Пырьеву удалось достойно экранизировать роман «Братья Карамазовы», так как *«личные творческие особенности Пырьева, свойства его художественной одаренности нашли в экранизации великого романа Достоевского наиболее благоприятную, родственную им основу для своего высшего проявления»* [Мачерет, 1969, с.150].

А вот задиристая в ту пору И. Левшина написала последовательно отрицательную рецензию на экранизацию пьесы Э. Радзинского «104 страницы про любовь». Она весьма доказательно утверждала, что *«художественный и нравственный потенциал фильма («Еще раз про любовь» - А.Ф.) так и остался на уровне житейской истории, положенной в основу сюжета. Огромный*

успех у зрителя не мешает этому фильму стать для нас примером неудачи в искусстве. ... Думаю, что воспитанный театром актерский магнетизм Дорониной и Лазарева сыграл немалую роль в успехе фильма «Еще раз про любовь». Причины неуспеха этого фильма – в полном отсутствии хоть какой-то самостоятельной мысли, хоть какого-то образа, хоть какой-то попытки режиссерского, кинематографического прочтения пьесы» [Левшина, 148-149].

Специализировавшийся на анализе фантастических и приключенческих произведений В. Ревич на сей раз опубликовал статью про фильмы о разведчиках.

В самом начале статьи он осмелился (и резонно) утверждать, что «как ни велики заслуги *«Подвига разведчика»*, но сегодня этот фильм нас вряд ли полностью устроит именно из-за неестественности многих ситуаций» [Ревич, 1969, с.139]. А далее, положительно оценивая «Ошибку резидента» В. Дормана (1927-1988) и «Мертвый сезон» С. Кулиша (1936-2001), пришел к обобщению, на мой взгляд, актуальному и сегодня: «Главная претензия, которая обычно предъявляется *«детективным»* фильмам, заключается в том, что бешеный темп действия, стремительные сюжетные повороты, при которых захватывает дух у зрителей, подминают под себя психологию, характеры, образы. А может ли герой вообще проявить индивидуальность в таких условиях? Надо признать, что, пожалуй, ни одна другая разновидность кинопроизведений не ставит своего героя в столь жесткие рамки. Почти все время он находится в исключительной психологической ситуации – на острие ножа. Конечно, сюжетная острота в рассказе о человеке, который все время находится под угрозой смерти, история этого поединка поли, ума, мировоззрения продолжает оставаться весьма существенной стороной фильма, но она, эта острота, ничего не стоит, если за ней не стоит крупный, своеобразный характер. ... Развернуть на таком узком пространстве объемный человеческий образ всегда трудная художественная задача, и список неудач значительно превышает наградной лист» [Ревич, 1969, с.140].

Исходя именно из такого рода размышлений В. Ревич не пожалел чрезвычайно популярный в ту пору приключенческий фильм о советском разведчике «Щит и меч», метко подметив, что «нередко авторы ставят своих героев в ситуации явно неправдоподобные. Что-то плохо верится, что в Германии военного времени мог запросто сесть и взлететь советский самолет, что там действовали подпольные группы, захватывающие среди бела дня тюрьмы и поезда, что в этих налетах принимал открытое участие тщательно законспирированный советский разведчик, что в тех местах возможно *«рассовать»* среди населения целый эшелон вывезенных из концлагеря детей...» [Ревич, 1969, с.141].

Как всегда значительная часть листажа ежегодника была посвящена кинематографу современной темы. И здесь можно отметить положительную рецензию Н. Лордкипанидзе, посвященную анализу одного из самых социально острых советских фильмов – «Три дня Виктора Чернышева» (сценарист Е. Григорьев, режиссер М. Осемян). Конечно, эта статья не выходила на серьезные социальные обобщения, связанные с «неформатной» критической трактовкой талантливыми авторами темы «представителя рабочего класса». Н. Лордкипанидзе осмелилась всего лишь написать, что «пассивность – вот то главное, что не приемлют авторы в своем герое; пассивное отношение к определенным явлениям действительности» [Лордкипанидзе, 1969, с.85]. Но дальше, вглубь (скорее всего, по цензурным соображениям) не пошла...

В похожем духе написал свою рецензию на драму «Доживем до понедельника» (сценарист Г. Полонский, режиссер С. Ростоцкий) и Я. Варшавский. Фильм заслужил у него теплую оценку, старательно обходящую все возможные острые углы школьных проблем...

Зато Л. Аннинский, думается, раскрыл творческую концепцию «Треугольника» Г. Маляна (1925-1988) более глубоко и доказательно, подчеркивая, что *«суть фильма – не в традиционности бытия, в нетрадиционности сознания, овевающего это бытие: в ощущении единственности данной жизни, ее неповторимости, ее невосполнимой уникальности»* [Аннинский, 1969, с.81].

Одну из самых удачных своих статей написала Я. Маркулан (1920-1978) о фильме И. Авербаха (1934-1986) «Степень риска», отметив, что *«в этой аскетичной строгости кадра, в лаконичной скромности киноязыка, есть не только своеобразное изящество, но и умный расчет – на этом фоне выпуклей становится жизнь человеческого духа, процессы мыслей и сердца»* [Маркулан, 1969, с.84].

Творческий портрет художника-постановщика фильмов «Судьба человека», «А если это любовь?», «Зигзаг удачи» и др. И. Новодережкина (1927-1986) написал Е. Громов [Громов, 1969. С.94-95]. А размышляя о ролях А. Демидовой, М. Кваснецкая прозорливо высказала следующее предположение: *«Надеюсь, что Алла Демидова порадует нас еще многими актерскими открытиями. Конечно, в том случае, если актриса и впредь будет требовательна к своему репертуару, не поддастся искушению «медных труб». Думаю, ей просто не доставит времени на пустую суету»* [Кваснецкая, 1969, с.93].

Экран 1969-1970 (1970, сдан в набор в марте 1970)

Этот ежегодник вышел в год столетнего юбилея «вождя мирового пролетариата» В.И. Ленина, поэтому первые сорок страниц текста сборника были заполнены скучнейшими официозными материалами, посвященными этой дате.

А вот дальше ежегодник возвращался на круги своя: заслуженно хвалил поэтическую мелодраму И. Ишмухамедова «Влюбленные» [Казакова, 1970, с.44] и грустную комедию Г. Данелия «Не горюй!» [Липков, 1970, с. 46-49]. В частности, А. Липков (1936-2007) с полным на то основанием утверждал, что *«это всё тот же Данелия, умеющий относиться к своим героям с улыбкой, прощать их слабости, восхищаться их достоинствами, короче – умеющий любить своих героев и заражать своей любовью зрителей. Свойства таланта художника всегда воплощаются в том, что он создает. В фильме «Не горюй!» это вывалено с особой очевидностью – даже не слишком внимательному зрителю сразу же откроется главная черта авторов: щедрость»* [Липков, 1970, с.46].

Хвалили кинокритики и экранизации повестей Ч. Айтматова (1928-2008). Анализируя фильм С. Урусевского «Бег иноходца», А. Зоркий (1935-2006) отвечал на поставленный им же вопрос: *«Как все же соотносятся друг с другом фильм и повесть Чингиза Айтматова? Так, как лирическая поэма может соотноситься с социальным романом. Лирическая поэма, написанная рукой талантливого человека-единомышленника»* [Зоркий, 1970, с.55]. Позитивно был

настроен и А. Трошин (1942-2008) по отношению к картине М. Поплавской (1924-2012) «Джамиля»: *«Искренность интонации – одно из качеств айтматовской прозы, которым найден в экранизации кинематографический эквивалент»* [Трошин, 1970, с.58].

Восторженную рецензию о лучшем, на мой взгляд, фильме Л. Гайдая (1923-1993) написал Д. Писаревский, утверждая, что *«задуманный в «Бриллиантовой руке» эксперимент синтеза жанров удался. Цветной и широкоэкранный «кинороман в двух частях из жизни контрабандистов с прологом и эпилогом» получился остро сюжетным и занимательным, смешным и ироничным. ... фильм поставлен весело, озорно, в стремительном темпе. Он буквально ошеломляет каскадом сюжетных неожиданностей, комедийных трюков, остроумных реплик»* [Писаревский, 1970, с.58].

А вот по поэтической притче В. Виноградова (1933-2011) «Восточный коридор» ежегодник нанес неожиданно (как мы помним, ранее украинская поэтическая школа кинокритиками «Экран» оценивалась позитивно) резкий удар. И здесь важно отметить, что «Экран 1969-1970» был сдан в набор в марте 1970, то есть примерно за четыре месяца до публикации в журнале «Искусство кино» аналогичной по антикинопоэтическому пафосу статьи М. Блеймана «Архаисты или новаторы?» [Блейман, 1970]. При этом статья Т. Ивановой «Трудно» – «еще труднее» – «совсем трудно»... не была специально написана для ежегодника, а перепечатана из декабрьского номера журнала «Советский экран» за 1969 год [Иванова, 1969]. Следовательно, именно Т. Ивановой, на мой взгляд, принадлежит пальма первенства по части жесткой критики поэтического и притчевого кинематографа, как одного из успешно развивавшихся направлений в отечественном киноискусстве.

Однако я не думаю, что Т. Иванова писала свою статью под непосредственным влиянием каких-то «постановлений» и «ценных указаний». Просто как её статью, так и статью М. Блеймана, руководящие «инстанции» умело использовали как авторитетную базу для удушения «трудного кино» как такового...

Т. Иванова утверждала, что *«трудность», «непонятность» киноязыка, получая широкое распространение, делается качеством словно бы самоценным, «необходимым» признаком хорошего кинематографического тона. Картина «Восточный коридор», поставленная на студии «Беларусь-фильм» режиссером В. Виноградовым, кажется мне почти «эталонной» именно в этом отношении. ... С самого начала картина вводит зрителя в особый круг, в особую атмосферу. Авторы всемерно стремятся не только обострить, но и усложнить тему, действие, конфликты, И вот это второе — усложнить — не является ли, в сущности, не чем иным, как покорной авторской данью канонам «трудного» кинематографа? Как бы то ни было, но «Восточный коридор» принадлежит к числу тех картин, после просмотра которых возникает необходимость заглянуть в аннотацию: понять последовательность событий, попросту разобраться, что к чему. Как будто бы некую простую картину разрезали на много кусков, больших и маленьких, старательно перемешали, встряхнули — и выложился новый причудливый узор-головоломка. Такова общая композиционная структура и таково же решение, даже чисто изобразительное, каждого отдельного эпизода. Страдальчески воздетая вверх деревянная рука обнажается из-под струящейся*

массы зерна — это распятие, крест с отломанной перекладиной; причудливо изогнутая коряга занимает экран, дается в различных ракурсах, гипнотизирует наше воображение — это начало сиены на реке. Поистине словно бы головоломка в головоломке, ребус в ребусе. В конце концов и во всем этом можно, конечно, разобраться. Но от одного вопроса нам не уйти, это вопрос о внутренней обязательности именно такой формы, о художественной оправданности той смеси жестокого натурализма и изобразительной изысканности, которая царит на экране.

... Рухнет на пол важной комнаты собравшейся бритый эсэсовец, и черная кровь брызнет на белые клетки кафеля, и лезвие бритвы блеснет в скрюченной мертвой руке. И странно похожая на ящерицу девушка будет метаться по коридорам тюрьмы, и глаза ее снова будут недоуменно расширены, как у сомнамбулы, и метания ее снова неуловимо напомнят чем-то балетную партию. И другая женщина, одетая в черное, станет вести решающий разговор, заламывая тело в акробатических позах, а вокруг нее сгрудятся гипсовые торсы, а откуда-то со второго плана на нее надвинется картина Пикассо... Будет много других сцен, но уже в первой из них полностью обнаружится нечто очень существенное для общей атмосферы картины. Это обилие жестоких эффектов. Это экстравагантность антуража. Это изощренное мастерство оператора. Все вместе взятое — это эстетизация натурализма.

Но есть за всем этим еще и этическая сторона. Кажется, люди, действующие в фильме, живут в особом странном и страшном мире, их чувства сметены, вздернуты, смяты, сами они надрывно и трагически экзальтированы. И наступает момент, когда нагнетенная эмоциональная температура фильма начинает рождать протест. Не потому, разумеется, что кто-нибудь из нас решится предположить, что «на войне не страшно», — оттого, что есть изначальная и какая-то безжизненная заданность в этой безысходности, в мучительной непосильности стоящих перед человеком [Иванова, 1970, с. 93-94].

Полагаю, данный фрагмент статьи убедительно свидетельствует, что Т. Иванова не поняла сути яркой образности выдающегося фильма-притчи. На мой взгляд, синематечная цитатность (мотивы ранних А. Вайды и М. Янчо, военная тематика чешской «новой волны» и пр.) органично вошла в картину В. Виноградова, нисколько не повредив его философской, религиозной и визуальной оригинальности (подробнее о «Восточном коридоре» можно прочесть в статьях: Гершезон, 2011, с. 136-144; Федоров, 2011, с. 110-116).

Кстати, отрицательная реакция советской кинокритики на фильм В. Виноградова и на многие знаменитые фильмы чешской «новой волны» 1960-х на военную тему была очень похожа. Вот что писал, например, о фильме «Алмазы ночи» (1964) профессор ВГИКа С.В. Комаров: «Молодой режиссер Я. Немец, продолжая развивать тенденции, наметившиеся в фильме «Эшелон на рая», в основу которого были положены новеллы писателя А. Люстига (одного из активных пропагандистов философии Кафки), дважды обращается к произведениям этого писателя: в начале в своей дипломной работе «Кусок хлеба», а затем — и художественном фильме «Алмазы ночи» (1964). Влияние, которое оказал Л. Люстиг на творчество Я. Немца, совершенно очевидно. В изобразительном решении «Алмазов ночи» ирреальный мир Кафки нашел свое воплощение с большой впечатляющей силой. Операторы Я. Кучера и М. Ондржичек вложили в эту работу свой посильный вклад. Двое юношей, бежавших из железнодорожного эшелона, направляемого фашистами в лагерь смерти, проходят на пути к свободе по таким кругам кафкинского ада, которые самого Кафки получились бы менее впечатляющими. Кажется, что усилия юношей тщетны, они

представляют собой подобие жалких насекомых, барахтающихся в беспросветной темноте окружающего мира. И поразительное решение этого фильма стало для режиссера самоцелью и уводило зрителей в сторону от антифашистской темы. Фильм Я. Немца получил широкое признание у критиков капиталистических стран и ряд наград на международных фестивалях, но и там раздавались трезвые голоса, выражающие свое удивление по поводу создания этого фильма в одной из социалистических стран. В венской газете «Арбайтер цайтунг» о фильме «Алмазы ночи» можно было прочитать: «Мы найдем здесь эффекты, характерные для Бунюэля, равно как и атмосферу, свойственную произведениям Кафки. Поражает нас то, что с фрейдистскими символами психологии подсознательного мы встречаемся о фильме, выпущенном в одной из стран Востока Европы». В газете «Саарбрюкен цайтунг» говорилось: «... световые блики в лесу, сны, переживаемые наяву и навеванные Кафкой, голод, ужасы, мрачные лица, запертые двери. Мы не всегда можем с уверенностью определить, что все это значит. Ужас эстетизирован» [Комаров, 1974, с. 62].

Таким образом, как фильм В. Виноградова, так и многие фильмы чешской «новой волны», упрекались в мрачности, эстетизации, усложненности киноязыка, натурализме и прочих грехах...

На этом фоне просто удивительно, что «Восточный коридор», хоть и обруганный, но все-таки вышел (пусть и на короткое время) в советский кинопрокат...

Но вернемся к статье Т. Ивановой. Расправившись с «Восточным коридором», она перешла к прежде получившим высокую оценку ряда кинокритиков поэтическому притчам Ю. Ильенко («Вечер накануне Ивана Купала») и Т. Абуладзе («Мольба»): «Явной нереалистичностью страдает позиция горячих апологетов современного «очень трудного» фильма. «Уроком-загадкой» называет В. Турбин «Вечер накануне Ивана Купала» («Советский экран», 1968, № 11), отдавая ему понятное предпочтение перед скучным уроком, избитым уроком. Все так, но тому из них, который вообще не будет услышан и воспринят, грозит превращение в урок бесполезный... Не закрывая глаза на чрезмерную усложненность, зашифрованность многих эпизодов фильма, критик выражает все же уверенность, что эти эпизоды «рано или поздно каждый сумеет понять». Но, к сожалению, в том-то и дело, что картины, как правило, не смотрятся многократно. Кроме того, картины устаревают. Сама эта ставка — быть понятым «рано или поздно» — применительно к кинематографу весьма и весьма сомнительна, и потому не стоит обнадешиваться ею. ... Потребность быть понятым, присущая любому человеку, для художника особенно непреложна. Быть понятым — хотя и не играть в поддавки, хотя и не идти на поводу у тех, кто не желает утруждать себя, жалеет усилия, не хочет понять. Делать «трудные» фильмы — трудно. И та же «Мольба», тот же «Вечер накануне Ивана Купала» хранят следы нелегких художественных поисков и преодолений. Но одно, кажется, было оставлено авторами в небрежении — поиски понятности. Здесь, по-видимому, они отступили без особой борьбы [Иванова, 1970, с.95].

Пожалуй, статья Т. Ивановой была одной из самых полемично острых за всю историю ежегодников. Остальные материалы «Экрана 1969-1970» были куда привычнее. Так в разделе актерских портретов А. Медведев тепло отзывался о В. Теличкиной [Медведев, 1970, с.64-66], а А. Бейлин обосновано отметил, что «в «Мертвом сезоне» Банионис раскрылся как актер, наделенный богатым внутренним миром, необыкновенно тонко мыслящий и

чувствующий, достоверный во всем – в слове, во взгляде, в движении, в активном действии и в молчании» [Бейлин, 1970, с.78].

Экран 1970-1971 (1971, сдан в набор в феврале 1971)

В 1970 году в СССР торжественно отметили не только 100-летний юбилей В.И. Ленина, но и 25-летие победы над нацистской Германией. Отсюда понятно, что в этом ежегоднике опубликовано много статей о фильмах на военную тему. К примеру, В. Фомин не поскупился на похвалы замечательному фильму М. Хуциева «Был месяц май», *«который удивительным образом вобрал в себя почти все лучшее, что было накоплено нашим «военным» кинематографом, органично соединив углубленную психологичность с масштабностью изображения, скромную, заземленную манеру повествования с открытой и эмоциональной патетикой» [Фомин, 1971, с.27].*

А. Зоркий, С. Марков и Ф. Маркова свои статьи посвятили менее громким фильмам о второй мировой войне. К примеру, А. Зоркий признался, что ему *«по душе, что авторы фильма «Песнь о Маниуке» идут по пути духовного обоснования подвига. Человеческое содержание подвига – вот тема картины» [Зоркий, 1971, с.34].* А Ф. Маркова, анализируя фильмы «Пять дней отдыха», «Яблоки сорок первого года», «Ну и молодежь!», резюмировала, что *«все они – «рядовые киноискусства» – встанут в почетный воинский строй в затылок прославленным (вполне заслуженно) «фильмам-военачальникам». В правдивом и подробном рассказе о суровом времени интересна и такая скромная глава – просто война... Тем более что граница между «героической» и «человеческой» интонациями в искусстве не обозначена линией проволочных заграждений. Напротив, в наиболее талантливых произведениях обе эти интонации сливаются в одну, волнующую умы и сердца зрителей» [Маркова, 1971, с.43].*

Сразу несколько статей ежегодника были посвящены фильмам о войне гражданской. И здесь Я. Варшавский поначалу вполне резонно писал, что *«фильмов о гражданской войне ставят много. Но часто авторы сценариев и режиссеры как бы предполагают, что цели борьбы давно всем известны и им остается только накрутить побольше приключений, таких, каких еще никто не показывал. И вот красные разведчики надевают серные монашеские клобуки, белые офицеры переодеваются в красных разведчиков, и так далее без конца. Что решает победу в таких фильмах? Кто кого перехитрит. Кто лучше стреляет, быстрее скачет на коне. ... Решает смысл борьбы. О нем так часто забывают авторы сверхприключенческих фильмов, и тогда драматические события гражданской войны превращаются лишь в занятные приключения или же в угрюмые единоборства беспощадных мрачных личностей» [Варшавский, 1971, с.92].*

Однако потом критик, увы, перешел к откровенно пропагандистскому коммунистическому пафосу, свойственному больше тогдашней газете «Правда»: *«А Ленин писал о праздничной энергии революции! ... Появляются новые и новые поколения зрителей – они должны увидеть революцию на экране и эмоционально пережить ее такой, какой ее видели и знали люди в комиссарских шлемах, – мудрой, чистой, честной, справедливой» [Варшавский, 1971, с.92].*

Весьма влиятельный в ту пору кинокритик А. Караганов (1915-2007) свою статью посвятил одному из самых заметных фильмов о гражданской войне – «Бегу» А. Алова и В. Наумова. Он подчеркнул, что *«авторы сценария*

и постановщики «Бега» не довольствуются кинематографическим пересказом Булгакова: они его продолжают, развивают, в каких-то случаях «дожимают», «заостряют», заключенный в его произведениях исторический смысл. Но эти заострения не из тех, что разрушают гармонию искусства вторжением перста указующего. И не из тех, что выпрямляют события ради их приближения к легко читаемой схеме ... Кинокамера «видит» русские пейзажи глазами не только тех, кто воюет за новую жизнь, но и тех, кто влюблен в жизнь старую, дерется за нее» [Караганов, 1971, с. 57, 60].

Но дальше, как и у Я. Варшавского, следовал «идеологически выдержанный» пассаж, расставлявший все точки над *i*: «Во многих нынешних зарубежных фильмах растление человеческих характеров изображается не как процесс, а как состояние, выражающее тотальное поражение человека, его извечную испорченность, роковую неспособность жить по-человечески. В «Беге» обесчеловечивание человека расшифровывается конкретно-исторически и социально. В фильме обнажаются деформации характеров, вызванные нарушением органических связей с родиной, палачеством по отношению к народу, служением исторически неправому делу» [Караганов, 1971, с.62].

В целом позитивно был оценен в ежегоднике и другой известный фильм на тему гражданской – «Адъютант его превосходительства». Здесь В. Ревич отметил новизну подхода авторов фильма к изображению белогвардейского генерала: «Ковалевский Стржельчика далек от расхожих образов «беляков». Он умен, интеллигентен, мягок и даже добр, насколько это возможно для военного» [Ревич, 1971, с.104].

...Красный разведчик Кольцов, интеллигент и умница, в штабе деникинской армии. Психологический поединок между Кольцовым и командующим корпусом генералом Ковалевским, тоже умнейшим и интеллигентнейшим человеком... Согласитесь, такой расклад сюжета был непривычен для зрителей, «воспитанных» на «Щорсе» или «Чапаеве», где белые (или сочувствующие им) представляли на экране жестокими врагами... Конечно, в сериале «Адъютант его превосходительства» (режиссер Е. Ташков), прежде всего, привлекала детективная интрига: поймают, или не поймают, узнают, или не узнают, получится, или не получится? Но имея в качестве партнера-противника такую незаурядную личность, как генерал Ковалевский, Кольцов, бесспорно, набирал дополнительные очки у массовой аудитории. Генерал в исполнении В. Стржельчика был импозантен, вальяжен, умен, ироничен и совсем не напоминал картонных персонажей из антибелогвардейских агиток прошлых лет. Скажу больше, Ковалевский уже тогда, в конце 1960-х, вызывал симпатию и сочувствие. Но, к сожалению сторонников «белой идеи», обаятельный герой Ю.Соломина, которому так шел мундир добровольческой армии, был не с ним, а с фанатичными «борцами за светлое будущее человечества»...

Точно прочувствовав жанр еще одного фильма из времен «далекой гражданской» – «Белое солнце пустыни» В. Мотыля, А. Липков делал верный вывод о том, что *«подлинные события истории – революция, гражданская войны в Средней Азии – составляют лишь предысторию событий, они оставлены за кадром, за гранью повествования, а на экране торжествует вымысел – ироничный, занимательный, а кроме того, и поучительный»* [Липков, 1971, с.94].

Как обычно, ежегодник анализировал и наиболее заметные экранизации. Высокую оценку получил фильм Л. Кулиджанова (1923-2002) «Преступление и наказание»: *«С первых кадров можно понять – Достоевский прочитан серьезно, спокойно, внимательно. ... Прочитан без потуг на модернизацию проблем, но и не как нечто давнее, классическое, сегодня оставляющее зрителя равнодушным. ... фильм талантливый, глубокий. Его хочется смотреть, не раз и не два. Он серьезен. В нем живут образы, прочитанные режиссером и актерами пусть в чем-то спорно, но и в высшей степени интересно»* [Погожева, 1971, с.78, 83]. Была подчеркнута и незаурядность кинотрагедии «Король Лир»: *«Козинцев не пытается «улучшить» Шекспира, подгримировать, подретушировать мир его трагедии. Он верен и не укладываящейся ни в какие канонические рамки шекспировской многомерности, многомерности, многозначности»* [Липков, 1971, с.64].

Более критичную оценку получила в ежегоднике биографическая драма «Чайковский», хотя при этом было отмечено, что *«И. Таланкин в лучших сценах фильма проявил вкус и режиссерское мастерство. Пользуясь правом художника, он вводит в киноповествование и такие эпизоды, которых не было в действительности, но которые по логике развития характеров и события вполне могли бы быть»* [Рыжова, 1971, с.90].

Из фильмов на современную тему наибольших (и абсолютно заслуженных) похвал удостоилось «Начало»: *«Читая прессу по «Началу», видишь, что на 99 процентов она состоит из восхищения работой Чуриковой. Можно подумать, что «Начало» – это только Чурикова. Однако при всем нашем удивлении блестящим выступлением этой незаурядной актрисы, «Начало» – это прежде всего Панфилов, это не «литературный» инее «актерский», но в первую очередь режиссерский фильм»* [Соболев, 1971, с.72]. Мастерству Г. Панфилова отдал должное и Ю. Ханютин [Ханютин, 1971, с.116-122], а таланту И. Чуриковой – А. Трошин [Трошин, 1971, с. 75-77].

Анализу телевизионного языка, особенностям телеповествования была посвящена обстоятельная статья А. Вартанова [Вартанов, 1971, с.128-134].

А о весьма острой по тем временам криминальной драме Б. Волчека (1905-1974) «Обвиняются в убийстве» был сделан и сегодня чрезвычайно актуальный вывод: *«Фильм настойчиво убеждает нас в том, что человек, попирающий права другого, унижающий его, не чтущий его достоинство, обрекает себя на животное существование, лишает себя права называться человеком»* [Островский, 1971, с.87].

Экран 1971-1972 (1972, сдан в набор в марте 1972)

Вскоре после XXIV съезда КПСС (1971), в год 50-летнего юбилея СССР, 21 января 1972, вышло определившая на несколько лет вперед новые цензурные требования по отношению к советской кинопечати Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», где в унисон с Постановлением ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровнем публикуемых

материалов и репертуара» [Постановление..., 1969], утверждалось, что *«состояние критики пока не отвечает в полной мере требованиям, которые определяются возрастающей ролью художественной культуры в коммунистическом строительстве. Недостаточно глубоко анализируются процессы развития советской литературы и искусства, взаимообогащения и сближения культур социалистических наций. ... Иногда публикуются и такие материалы, в которых дается неверная картина истории советского и дореволюционного искусства, предвзято оцениваются отдельные художники и произведения. Критика все еще недостаточно активна и последовательна в утверждении революционных, гуманистических идеалов искусства социалистического реализма, в разоблачении реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений, в борьбе с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство, ревизионистскими эстетическими концепциями. ... Долг критики, подчеркивается в постановлении, глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии. Литературно-художественная критика призвана способствовать расширению идейного кругозора художника и совершенствованию его, мастерства. Развивая традиции марксистско-ленинской эстетики, советская литературно-художественная критика должна сочетать точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической взыскательностью, бережным отношением к таланту, к плодотворным творческим поискам»* [Постановление..., 1972].

Разумеется, ежегодник не мог не учитывать эти руководящие инструкции. Однако «Экран 1971-1972» был в набор в марте 1972, то есть всего через пару месяцев после публикации «Постановления...», и, следовательно, в основном компоновался еще в 1971. Отсюда понятно, что в нем уцелела (хотя и последний раз в доперестроечную эпоху) полемическая рубрика, а в соотношении листажа, выделенного под материалы о советских и зарубежных фильмах, процент последних был «крамольно» (правда, тоже в последний раз) завышен (47% против 44%).

Однако не отреагировать на это постановление вовсе ежегодник не имел права, поэтому в нем и была размещена переполненная пропагандистско-идеологическими штампами статья А. Караганова под красноречивым названием «Ответственность критики». В ней утверждалось, что *«хорошая рецензия кинокритика, активно и умело проводящего линию партии, может стать действенным средством не только эстетического, но и политического воспитания трудящихся, сильным оружием идеологической борьбы; партийно целеустремленный, умный, эстетически проникновенный разговор о фильме помогает человеку лучше знать, глубже понимать искусство, жизнь, политику, помогает формированию коммунистических убеждений, воспитанию культуры чувства и мыслей. ... критика призвана последовательно утверждать ленинские принципы партийности и народности, определяющие направление кинематографии социалистического реализма»* [Караганов, 1972, с.92].

Далее А. Караганов переходил к «партийной критике кинокритики»: *«Нельзя не видеть, что наша кинокритика еще не поднялась на уровень задач, диктуемых современностью. В печати все еще довольно часто появляются статьи о кино, которым не хватает партийной принципиальности, классового подхода к реальностям искусства и жизни, боевого наступательного духа в борьбе с враждебной идеологией и ее*

влияниями. ... Наша кинокритика недостаточно активна в борьбе с идеологическим и художественным браком. О фильмах ошибочных, неполноценных нередко пишутся обтекаемые статьи, авторы которых избегают прямого и ясного разговора на языке марксистско-ленинской эстетики» [Караганов, 1972, с.92-93]. Хорошо, что при этом не была названа ни одна фамилия «проштрафившегося» кинокритика!

Однако в целом инерционность издательского дела сказалась на содержании «Экрана 1971-1972» положительно. Более того, смелая статья В. Фомина «Возвышенное и земное», по сути, выступила против официозного «девятого вала» критики, обрушившегося на поэтическое и притчевое киноискусство. В. Фомин писал: «Фильмы Параджанова, Абуладзе, Ильенко, Мансурова в своем стилистическом решении демонстративно противостояли быту, полемически отвергали эстетику достоверности. В этих фильмах, резко выделявшихся крайней экспрессивностью изобразительной формы, пышной и изощренной системой образности, лирико-романтический кинематограф выступал, что называется, с открытым забралом. И то, что в подобных работах накалу образной мысли, высокой степени художественных обобщений, словно парящих над реальностью, соответствовала такая же высокая степень художественной условности, казалось вполне естественным и неизбежным» [Фомин, 1972, с.98].

И далее В. Фомин, опираясь на анализ фильмов «Начало», «Внимание – черепаха!», «Жил певчий дрозд» и «Белая птица с черной отметиной», приходил к точному умозаключению о том, что «повествовательный, «прозаический» кинематограф и кинематограф лирико-философского плана развивались самостоятельно и независимо, практически нигде и ни в чем не пересекаясь друг с другом. Минувший киногод стал годом, когда вдруг как из рога изобилия посыпались «фильмы-кентавры», отмеченные признаками обоих направлений и столь парадоксально соединившие в себе прозаически земное начало с возвышенной философичностью образных обобщений» [Фомин, 1972, с.98].

Вопреки «спущенным сверху» пожеланиям «поддержать фильмы о рабочем классе», В. Ревич, подверг резкой критике «рабочие» ленты «Ночная смена», «Антрацит», «Крутой горизонт», заметив при этом, что «кинematографистам было бы очень легко жить, если бы серьезность замысла могла бы хоть в какой-то мере компенсировать художественные слабости произведения, а соображения о важности тематики могли бы сами по себе привлекать зрителей в кинотеатры» [Ревич, 1972, с.85-86].

В полемическом разделе ежегодника кинокритики спорили о комедии «12 стульев» Л. Гайдая и мелодраме «О любви» М. Богина.

В. Шитова сурово (и, думается, слишком сурово) резюмировала, что «многофигурный и пестрый фильм Леонида Гайдая есть не что иное, как муляж романа. Так сказать, тело без души. Тонкой, лирической, авторской души. ... итогом этого стали режиссерская бесстыльность фильма, его образная пассивность, его «знакомость», потому что тут ничто не пропущено сквозь собственную фантазию, ничто не обнаруживает «наличия присутствия» у этого активного и признанного апологета и практика комедийного жанра своей, самостоятельной «системы смеха». И в итоге Фильм «Двенадцать стульев» как зрелище вял, а местами просто скучен» [Шитова, 1972, с.70-71]. Но позитивно настроенная Г. Кожухова настаивала, что «изобразительность Леонида Гайдая, мастера эксцентрической, зрелищной комедии, идет, как правило, в русле сюжета и характеров» [Кожухова, 1972, с.73].

Рассуждая по поводу фильма «О любви», Т. Хлопьянкина в целом очень тепло отнеслась к этому изысканно-лиричному произведению с латентной интонацией «морального беспокойства»: *«Быть может, правда высказана им не так громко, как хотелось бы: компромиссы героини рождают в авторах не взрыв, не гнев, не боль, а лишь некоторую меланхолию. Оттого и мелодия фильма несколько однотонна, напоминает грустный мотив, состоящий из повторения одной и той же музыкальной фразы. Но она не фальшива. Она не переходит, как это часто бывает, в последних кадрах фильма в радостный марш, топящий в своих бравурных звуках все сомнения и тревоги. И оттого, право же, стоит к этой мелодии прислушаться...»* [Хлопьянкина, 1972, с.77].

Но вот А. Зоркий, на мой взгляд, не смог проникнуть вглубь тонкой поэтической акварели М. Богина, утверждая, что *«человек в этой элегантной среде, в этом антураже начинает напоминать модель. Хочется не разглядеть, не изучить его, как героя, а... оценить силуэт. А красота, значимость любви... Она так и осталась символом, не перенеслась в жизнь»* [Зоркий, 1972, с.79].

Личностным аспектам в современной тематике на экране была посвящена статья Е. Громова (1931-2005), где он отмечал, что *«в фильмах «Начало» и «У озера» задета очень важная тема, которая носится в воздухе. Это тема эмоционального богатства личности, интеллектуализма и рационализма в век бурного научно-технического прогресса»* [Громов, 1972, с.88]. А вот в «Молодых» Н. Москаленко (1926-1974), по верному наблюдению критика, произошла *«деперсонализация героев. Ни один из них не только не является личностью, но даже и не стремится стать ею»* [Громов, 1972, с.91].

К сожалению, как и А. Зоркий по отношению к фильму «О любви», Е.Громов не смог по достоинству оценить художественный уровень «Городского романса» П. Тодоровского (1925-2013): *«Режиссер П. Тодоровский и сценарист Ф. Миронер нацупали острую и актуальную конфликтную ситуацию. Но, увы, не превратили руду в металл. Драма заменяется мелодрамой»* [Громов, 1972, с.89].

В разделе, посвященном экранизациям, в ежегоднике шла речь о «Карусели» М. Швейцера, «Дяде Ване» А. Кончаловского и «Чайке» Ю. Карасика.

В статье «Кинематографический Чехов» А. Липков писал, что грустная комедия М. Швейцера «Карусель» построена *«легко и изящно, ровно свободно обращаясь к иронической стилизации, пародии, мультипликационной феерии, гротеску. Но в этом разномастном ворохе обрушенного на зрителя комедийного арсенала с первых же кадров возникает и начинает все громче звучать до боли щемящая нота»* [Липков, 1972, с.37]. А далее ярко и образно высказался об экранизации пьесы «Дядя Ваня»: *«Михалков-Кончаловский прочитывает Чехова не только как тонкого и трепетного лирика, не как грустного созерцателя бед человеческих и уж совсем не как бытописателя. Чехов для него художник трагический, яростный, отчаянно мучимый болезнями века. Герои «Дяди Вани» накалены неутолимой жаждой любви, соучастия, большого настоящего дела»* [Липков, 1972, с.44]. Высокую оценку заслужила и молодая в ту пору актриса И. Купченко, сыгравшая заметные роли в «Дворянском гнезде» и «Дяде Ване» [Закржевская, 1972, с.58-59].

На этом фоне «Чайка» Ю. Карасика была справедливо оценена гораздо ниже [Бородин, 1972, с.45-46].

Главный редактор «Советского экрана» Д. Писаревский поделился с читателями своими (и сейчас не потерявшими своей актуальности) рассуждениями об итогах традиционного конкурса, в котором читатели журнала оценивали фильмы года: *«Движение киноискусства и зрителей друг к другу – процесс сложный, диалектический. И пусть повышению эстетических вкусов зрителей, подтягиванию отстающих до уровня передовых (а тех в свою очередь на новый, более высокий уровень) способствует и реальное изучение аудитории и вся система массовой воспитательной работы со зрителями. В ней найдется место и школе, и киноклубам, и массовой работе кинотеатров. Но в первую очередь, конечно, самим произведениям киноискусства»* [Писаревский, 1972, с.103].

Положительные отзывы авторов ежегодника заслужили также фильмы «Внимание, черепаха!» Р. Быкова [Левшина, 1972, с. 36-38], «Конец атамана» [Сулькин, 1972, с.28-32], «Мы и наши горы» [Вартанов, 1972, с. 47-49], актерские работы Н. Оялина [Черток, 1972, с.60-62] и А. Глазырина [Медведев, 1972, с.63-65].

Экран 1973-1974 (1975, сдан в набор в феврале 1974)

Этот ежегодник стал последним, где составителем был С. Черток. Затем руководство, видимо, решило, что его редакционная политика вступила в существенное противоречие с Постановлением ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972) и уже не соответствует текущим трендам. Начиная с «Экрана 1973-1974», зарубежный раздел в ежегодниках стал сокращаться в объемах, а статьи о западных кинозвездах постепенно уступили место «звездам» стран «третьего мира»...

За партийную составляющую ежегодника в этом выпуске отвечала переполненная идеологическим пафосом статья А. Медведева «Год пятьдесят первый»: *«Вспоминая фильмы 1973 года, невольно думаешь о том, что год этот «стартовал» в радостные и волнующие дни нашего праздника – в дни золотого юбилея Союза Советских Социалистических Республик. Новогодний бой кремлевских курантов оповестил мир о начале нового полувека истории небывалого содружества людей, имя которому – советский народ»* [Медведев, 1975, с.86]. Далее в тексте шла большая цитата из доклада Л.И. Брежнева «О 50-летию СССР». Ни одни кинокритик ранее не позволял себе такого рода цитат в «Экранах»... Как говорилось, «Решения партии – в жизнь!»...

Но в целом ежегодник всё еще пытался держать кинокритическую «марку».

К примеру, разговор об экранизациях классики шел на весьма достойном уровне киноведческого анализа. Анализируя фильм И. Хейфица (1905-1995) «Плохой хороший человек», А. Липков писал: *«Чехов видел задачу искусства в том, чтобы «по капле вытравливать из человека раба». Фильм Хейфица внушает ту же ненависть в рабству – к принижению человека отвлеченной догмой идеи, насилием, физическим и моральным, террором обывательского окружения. Человек со всеми его слабостями и несовершенствами, к счастью, все же не муравей, не термит, не*

навозник. Он человек. Плохой или хороший, или еще того сложнее – «плохой хороший», но человек. Об этом иногда невредно напоминать» [Липков, 1975, с.26].

Доказательно подчеркивая, что «неожиданно медленный, щемяще грустный – фильм, по всей видимости намеренно обходит многие «приключения» героя» [Левшина, 1975, с.32], И. Левшина от души хвалила экранизацию романа М. Твена «Приключения Гекльберри Финна», поставленную Г. Данелия под названием «Совсем пропащий».

Впервые появившийся в ежегоднике В. Демин (1937-1993) благосклонно отнесся к ставшей сегодня культовой вольной экранизации пьесы М. Булгакова – комедии Л. Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию»: *«Сегодняшняя наша кинокомедия не может похвастаться большим количеством удач... На этом тревожном фоне комедия-шутка Л. Гайдая – безусловная и примечательная удача»* [Демин, 1975, с.81].

Из фильмов на современную тему в ежегоднике были заслуженно выделены «Печки-лавочки» В. Шукшина и «Монолог» И. Авербаха.

«В «Печках-лавочках» Шукин по-прежнему верен своему герою, активно соперничает ему, – писал В. Фомин, – но, пожалуй, впервые в своих экранных работах он выходит из-под власти персонажа и трезво наблюдает за его поступками. Живописуя игру сложного характера, он одновременно исследует его. Авторское отношение к герою лишается однозначности – Шукин влюблено смотрит на своего Ивана Расторгуева, восхищается им и тут же довольно беспощадно казнит его за очевидные промахи и свойственные этому характеру слабости» [Фомин, 1975, с.30].

А вот к «Монологу» мэтр киноведения Р. Юренев подошел строже, покритиковав его за подверженность западным влияниям: *«Любовь к людям, внимание к ним, внимание к самым, казалось бы, ординарным и незначительным житейским проблемам – бесценное качество сценария Е. Габриловича, хорошо понятое и в общем удачно осуществленное И. Авербахом. Порой в решении сложных психологических сцен режиссер еще несамостоятелен. В сцене встречи старого академика с нестарющей любовью своей юности слишком чувствуется «Земляничная поляна» Бергмана; в мальчиках-трубачах – персонажи Феллини. Изыски – солдатики, видения, ретроспекции – удались Авербаху хуже реалистических сцен, хуже работы с актерами»* [Юренев, 1975, с.21].

Отдав должное актерскому таланту М. Ульянова (1927-2007), Л. Погожева (1913-1989) довольно сдержанно отрецензировала его режиссерскую работу «Самый последний день», замечая, что *«перед нами фильм, сюжет которого и не нов и не оригинален, а смотреть его интересно. Думаю, это прежде всего объясняется присутствием на экране М. Ульянова. Его игра очень продуманная, очень точная и абсолютно достоверная»* [Погожева, 1975, с.23].

Аналогичный полуодобрительный вердикт вынес по поводу фильма Г. Егиазарова (1916-1988) «Горячий снег» А. Бочаров: *«Обычно авторов фильмов-экранизаций критикуют за неполноту воспроизведения содержания книги. Авторы сценария ... следует, наоборот, упрекнуть в том, что они, правильно пойдя на отсечение некоторых линий романа, сделали это непоследовательно, недостаточно решительно»* [Бочаров, 1975, с.15].

На мой взгляд, чрезмерно комплиментарные рецензии были опубликованы о фильмах «Лютый» [Сулькин, 1975, с.35-38], «Геркус Мантас» [Бородин 1975, с. 41-43], «Мелодии Верийского квартала»

[Лордкипанидзе, 1975, с. 44-47], «И тогда я сказал – нет...» [Гербер, 1975, с.39-40].

Не забыл сборник и об остросюжетных фильмах. В. Ревич справедливо критиковал художественные слабости детективов «Шах королеве бриллиантов» и «Черный принц» [Ревич, 1975, с. 92-94.]. А вот Р. Соболев (1926-1991) написал положительную, но слишком уж традиционную и скучноватую рецензию на детективный сериал Т. Лиозновой (1924-2011) «Семнадцать мгновений весны» [Соболев, 1975, с. 52-54].

Конечно, в былые годы С. Черток мог бы отважиться на то, чтобы перепечатать блестящую рецензию В. Демина «Уроки «мгновений», опубликованную ранее в «Советском экране» [Демин, 1973, с. 4-5]. Но, во-первых, говорят, что (в том числе) из-за «опрометчивой» публикации именно этой «крамольной» рецензии главный редактор «Советского экрана» Д.С. Писаревский лишился в 1975 году своего поста. А во-вторых, как говорится, береженого Бог бережет...

Зачем, например, давать повод читателям еще раз вдуматься в смысл, к примеру, вот этих деминских строк: «Свастика, ритуалы костров и факельщиков, черепа в виде эмблем — фашизм не прочь был пококетничать жутковатой черной символикой, только б скрылась от настырных глаз обыденная сущность «взбесившегося лавочника». Фильм не потакает этим претензиям. Упрощенная подача «фона», как и манера актерской игры, отмечающей показной пафос, риторику,— все это разоблачает «сверхчеловеческие» поползновения, вытаскивая на свет божий то, что скрыто за фуражками и мундирами, за массивными дверьми и утроенными караулами. Что же там? Там люди. Искалеченные фашистским порядком. Привыкшие больше доверять «системе», чем себе. Но все-таки люди, а не монстры и чудовища. Таков второй интригующий момент, и его тоже не надо недооценивать» [Демин, 1973].

Размышляя о еще одном популярном киножанре, Т. Хлопьянкина обращала внимание читателей, что *«картины, «флиртующие» с мелодрамой и в то же время старательно скрывающие этот флирт претенциозностью диалогов, спекулируя на теме, «современностью» киноязыка, появляются на экране довольно часто. И это жаль, потому что жанр этот, несомненно, любимый зрителем и всегда побуждающий в нем добрые чувства, достоин лучшего к себе отношения»* [Хлопьянкина, 1975, с.96].

А еще не отстраненный от своей должности Д. Писаревский, снова обращаясь к итогам анкетирования читателей «Советского экрана», резонно констатировал, что *«массовые опросы зрителей еще раз подтвердили, что посещаемость картин и их подлинная ценность, кассовые рапортички и оценки зрителей – вещи очень разные. Картины, получившие наиболее высокую оценку зрителей, далеко не во всех случаях можно встретить в списке «рекордистов» по кассовым сборам, а комедии и приключенческие ленты, собравшие многомиллионные аудитории, нередко по зрительским оценкам оказываются в списках далеко не лучших картин года»* [Писаревский, 1975, с.99].

Остальная «отечественная часть» сборника была отведена с любовью написанным творческим портретам М. Тереховой [Хлопьянкина, 1975, с.64-

66], Р. Ибрагимбекова [Зоркая, 1975, с.69-71] и Б. Шамшиева [Черток, 1975, с. 80-82].

Экран 1974-1975 (1976, сдан в набор в ноябре 1975)

Ежегодник сменил составителя. Вместо отстраненного (кстати, в один год с Д. Писаревским) С. Чертока «Экран 1974-1975» составили Е. Бауман и Г. Долматовская, не только сократившие присутствие материалов о зарубежном кино до небывалого прежде минимума (19% от общего объема материалов сборника), но и избавившиеся от таких талантливых, но «слишком вольнодумных» авторов, как Л. Аннинский, В. Демин, Ю. Ханютин, Н.Зоркая и И. Левшина...

В 1975 году праздновалось 30-летие победы над Германией, поэтому основная масса материалов о советском кино была посвящена фильмам на военную тему.

На первый план закономерно вышли фильмы «Освобождение» Ю. Озерова (1921-2001) и «Они сражались за Родину» С. Бондарчука (1920-1994). В. Баскаков писал: *«Глубоко, смело, талантливо режиссер Сергей Бондарчук, замечательные актеры, весь съемочный коллектив воплотили на экране идеи и образы романа Михаила Шолохова «Они сражались за Родину» [Баскаков, 1976, с.24]. Ему вторил А. Караганов, утверждая, что «С. Бондарчук создал картину, покоряющую мужественной правдивостью» [Караганов, 1976, с.12]. Однако даже он не смог себе позволить отозваться столь же суперпозитивно о рыхловатом и натужно пафосном «Освобождении»: «киноэпопея не свободная от просчетов. ... Однако в целом ... - произведение примечательное, покоряющее правдивостью и масштабом воссоздания событий, целеустремленностью режиссерских решений, операторского и актерского искусства» [Караганов, 1976, с.11].*

Похоже, обновленный ежегодник старался показать свою верность заветам Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», положительно рецензируя даже такие посредственные ленты на военную тему, как «Дума о Ковпаке» [Кудин 1976, с. 38-42], «Пламя» [Шацилло 1976, с. 42-46] и «Высокое звание» [Казаринов 1976, с. 46-48]. И хотя во всех трех рецензиях приличия ради отмечались «мелкие недостатки», неизменно подчеркивалось, что эти фильмы «стали заметным явлением»...

А вот статью Т. Ивановой на замечательный фильм Л. Быкова «В бой идут одни старики») и сейчас читать интересно. И трудно не согласиться с тем, что *«постановщик, кажется, отнюдь не хотел, чтобы работа его выглядела обязательно оригинальной, прельщала неожиданностями в поворотах темы или сугубой современностью киноязыка. Судя по всему, он не боится показаться ни слишком традиционным, ни даже... слишком сентиментальным» [Иванова, 1976, с.49].*

Рецензируя производственную драму «Самый жаркий месяц», ежегодник снова был под влиянием «постановлений и рекомендаций», утверждая, что именно *«здесь, на этих путях стыка реалий и образной публицистики, открытой поэтизации возможно преодоление штампов, которыми обросло новое, по*

сути социалистическое отношение «человек-машина», «деятель-материя» [Егоров, 1976, с.87].

Более трезвый взгляд о фильмах на производственную тему и образе «делового человека» в кино был у В. Михалковича [Михалкович, 1976, с. 116-120].

Главная часть современного раздела ежегодника была отдана анализу фильмов «Калина красная» В. Шукшина, «Романс о влюбленных» А. Кончаловского, «Дочки-матери» С. Герасимова и другим заметным произведениям экрана.

В статье Г. Капралова акценты были расставлены, на мой взгляд, верно: *«В иной трактовке история «Калины красной» могла бы стать и заунывной уголовной хроникой и дешевой мелодрамой. Шукшин поднимает ее на высоту нравственно-философского раздумья о жизни, о ее истинных и ложных ценностях»* [Капралов, 1976, с.76].

Не менее убедительна в своей аргументации была и Л. Белова: *«Героическая душа, готовая на подвиг во имя добра и справедливости, Ольга Васильева из фильма «Дочки-матери» в то же время отнюдь не является эталоном положительности. ... Истинная же ценность этого характера в его диалектичности, ибо в проявлениях своих Ольга так же привлекает, как и пугает... Мало у нас картин, которые заставляют задумываться. А это именно такая картина»* [Белова, 1976, с.92].

Не скупился на похвалы и Е. Громов, писавший, что фильм «Романс о влюбленных» *«по-настоящему талантлив и значителен. Это глубоко поэтическое раздумье о любви и долге, о смысле жизни»* [Громов, 1976, с.82].

Столь же высоко оценила Е. Бауман ироничную притчу Э. Шенгелая: *«Чудаки» - фильм во многом необычный, поражающий воображение парадоксальностью и эксцентричностью ситуаций, характеров, диалогов, неожиданностью сюжетных ходов и самого авторского мышления. Это – комедия, в которой переплетаются серьезность притчи и озорство фарса, в которой сочная, зримая, осязаемая и все же немыслимо фантастическая реальность соседствует с достоверностью фантастической мечты»* [Бауман, 1976, с.126].

Представляя читателям свои размышления о кинопроцессе, М. Зак (1929-2011) обоснованно отмечал, что в фильме «До последней минуты» *«политическая биография героя осталась нераскрытой – ведь слово-оружие в картине низведено до уровня цитатной публицистики»* [Зак, 1976, с.115]. А *«в фильме «Это сильнее меня» люди работают под музыку, но бенгальский огонь трудового энтузиазма не греет»* [Зак, 1976, с.115].

Портретная галерея (разумеется, позитивная) ежегодника на сей раз была посвящена М. Шолохову [Толченова, 1976, с.106-110], А. Довженко [Алексеев, 1976, с.138-140], Б. Андрееву [Иванова, 1976, с.148-153] и М. Нееловой [Ермаш, 1976, с. 159-161].

Экран 1975-1976 (1977, сдан в набор в августе 1976)

Еще один выпуск, редактирование которого было поручено Е. Бауман и Г. Долматовской (о причинах распада в следующем году этого недолгого дуэта остается только догадываться).

В феврале-марте 1976 года состоялся XXV съезд КПСС, ставший одним из пиковых в «малом культе личности» Л.И. Брежнева. Отсюда понятно, почему ссылки на доклад генсека на этом съезде украсили «отчетно-вдохновительную» статью А. Камшалова [Камшалов, 1977, с.28]. Он, в частности, назидательно писал: *«Новый этап коммунистического строительства предъявляет повышенные требования к литературе и искусству, в том числе и к кинематографу. Раскрыть перед читателем и зрителем нашу повседневность как время героических свершений – есть ли задача труднее и почетнее? Наша партия ориентирует писателей, художников, композиторов, работников кино, телевидения и театра на то, чтобы богатейшие возможности искусства, волнующая убедительность художественных образов использовались для нравственного обогащения людей, для повышения их духовного потенциала. ... Преданность коммунистическим идеалам – вот главное, что хотелось бы видеть в образе рабочего или колхозника, ученого или воина, руководителя или рядового участника строительства новой жизни»* [Камшалов, 1977, с. 23, 26].

Полагаю, что после такой «затравки» вполне логично смотрелась цитата из Брежнева и в статье о фильмах на производственную тему [Коробков, 1977, с.48]. Не отставала по коммунистическому пафосу и одна из самых казенных рецензий Г. Капралова (на сей раз о получившей тотальную поддержку всяческого начальства «Премии»), где писалось о том, что *«экран предлагает нам определенную модель, образец того, как могут и должны решаться порой некоторые вопросы в социалистическом обществе, там, где движущей силой стала партийная критика и самокритика. Но эта «модель» не сконструирована умозрительно, не выстроена искусственно, а рождена самой жизнью, ею подсказана и «разыграна» на экране с той мерой заострения событий, которую вправе предлагать искусство, побуждающее зрителя к активному размышлению. ... история Василия Потапова и его бригады находит далеко не последнее место в цепи больших и малых событий повседневности, которые складываются в общий поток нашего неодолимого движения к коммунизму»* [Капралов, 1977, с.68-69].

Справедливости ради отмечу, что Н. Суменов (1938–2014) не отважился пропеть торжественный гимн производственной драме Г. Егиазарова «От зари до зари»: *«Насколько значительнее оказался бы фильм, не попытайся авторы в ряде сцен сгладить жизненные шероховатости, перевести разговор из сферы раздумий в сферу назидания и тем, по сути, выпрямить всегда непрямое, всегда сложное, подчиненное многим факторам движение жизни»* [Суменов, 1977, с.75].

Зато кино/партийный функционер Д. Шацилло не жалел комплиментов относительно романтизированной кинобиографии С. Орджоникидзе («Принимаю на себя») [Шацилло, 1977, с.87-91].

Столь же радужно писала Е. Бауман и о еще одной вполне заслуженно забытой ныне ленте: *«Фильм «Время ее сыновей» повествует о торжестве жизни, о счастье мирного труда, о великой любви к родной земле. И если не все в этом фильме равно удачно, если авторская интонация порой сбивчива, то нельзя признать, что главная мысль звучит отчетливо и ясно: это мысль об ответственности человека перед своей страной, перед своим временем»* [Бауман, 1977, с.80].

Да и обычно более вдумчивый Е. Громов, увы, не удержался от похвалы по адресу заурядного фильма «Любовь земная», где был показан *«человек нового времени, социалистической эпохи, коммунист, отчетливо сознающий те*

огромные задачи, которые стояли тогда перед партией и страной» [Громов, 1977, с.86-87].

Остальные рецензии ежегодника были написаны в более привычном для ежегодника аналитическом ключе.

К примеру, В. Вильчек (1937-2006) дал интересный анализ писем кинозрителей (в частности о комедии Г. Данелия «Афоня»), где были не только четко выделены различные уровни восприятия, анализа фильма аудиторией, но и подчеркнуто, что *«натуралистическое восприятие – это восприятие не «жизненное, «продиктованное жизненным опытом и заботой о благе», а ленивое, потребительское; человек лишь прикрывается (искренне обманывая себя самого) дидактическими соображениями, на деле он просто хочет, чтоб его не тревожили, не разрушали его душевный комфорт»* [Вильчек, 1977, с.62].

В итоге В. Вильчек резонно приходил к выводу, что *«если каждой аудитории предлагать лишь то, что ей сегодня понятно и интересно, можно усилить консерватизм зрительских установок; концепция не обеспечивает развития интересов и вкусов. Поэтому необходимым дополнением к ней является концепция «интегрального фильма». То есть фильма для всех, способного удовлетворить самые разные, даже полярные группы аудитории. Предполагается, что для этого фильм должен обладать многослойной структурой, чтобы каждая группа зрителей могла отыскать в нем то, что ищет и понимает в искусстве: один – занятный сюжет, второй – прекрасную пластику или своих кумиров, третьи – глубинную философию и т.д.»* [Вильчек, 1977, с.63].

Высокую оценку в ежегоднике получил фильм С. Соловьева «Сто дней после детства». Т. Иванова писала, что в самой изысканности сюжета фильма, построенном на игре с мотивами классических произведений, таилась *«опасность: ограничиться областью узколитературных реминисценций, удовольствоваться небезызвестным и остроумно поставленным, однако по самой своей задаче достаточно замкнутым экспериментом. Создатели фильма сумели эту опасность преодолеть»* [Иванова, 1977, с.95].

Положительную оценку у Ю. Тюрина (1938-2016) получила и историко-романтическая мелодрама В. Мотыля «Звезда пленительного счастья» [Тюрин, 1977, с. 96-102].

Кинокритик Л. Рыбак (1923-1988) поддержал экранный эксперимент М. Швейцера, впервые в своей режиссерской биографии обратившегося к жанру фантастической притчи в фильме «Бегство мистера Мак-Кинли»: *«Необычная картина Леонова и Швейцера построена на крайних эстетических принципах; ее действие погружено в реальную действительность – ее фабула сплетена из фантастических событий. Фильм снят в доподлинной среде, воссоздаваемой с максимальной конкретностью, но тут же претворяемой в условный и обобщенный образ места и времени. Словно все, что мы видим, и впрямь могло случиться где-то в западном мире. На экране в реалистически очерченных обстоятельствах свершается нечто невероятное, немислимое с позиции обычной логики, но вполне убедительное как художественная метафора, истинное в своей нравственной (или безнравственной) сущности»* [Рыбак, 1977, с.105].

А вот В. Фомин, на сей раз был скуп на похвалы по поводу фильма «Красное яблоко»: *«Режиссер стремился замкнуть, как бы срифмовать «крупный» и «общий» планы повествования, и там, где ему это удалось, фильм приобретает совсем*

иное дыхание и остроту: за розовой пеленой «поэтической мелодрамы» открываются резкие контуры острых проблем сегодняшнего дня. Но только контуры. Самого же разговора об этих проблемах, прямого и яростного, свойственного прежним работам Толомуша Океева, в «Красном яблоке» нет» [Фомин, 1977, с.84].

Другие статьи «Экрана 1975-1976» были, как всегда, позитивно-портретного жанра: о братьях Васильевых [Писаревский, 1977, с. 125-128], С. Герасимове [Зак, 1977, с.134-137], Б. Бабочкине [Юренев, 1977, с.142-144], С. Чиаурели [Твалчрелидзе, 1977, с. 145-148], Е. Леонове [Иванова, 1977, с. 149-153] и В. Юсове [Монахова, 1977, с. 157-159].

Экран 1976-1977 (1978, сдан в набор в январе 1978).

В этом выпуске недолго продержавшийся составительский тандем Е. Бауман – Г. Долматовская по неизвестным (мне) причинам сменился (теперь уже до финального выпуска ежегодника) на тандем Ю. Тюрин – Г. Долматовская.

Разумеется, шестидесятилетний юбилей существования советской власти (1977), только что прошедший 30-летний юбилей победы над гитлеровской Германией и Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью», принятое в октябре 1976 года, сыграли свою роль в содержании выпуска. О том, как кинематографистам надо внедрять в жизнь решения XXV съезда КПСС и указания Постановления ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» скупым канцеляритом написал В. Баскаков [1978, с. 29-35]. А про то, что «армия народа и киноэкран» едины, еще раз напомнил М. Алексеев, подчеркнув, что *«советские фильмы не только противостоят картинам откровенно милитаристским, воспевающим убийства и захватнические войны, фильмам, как правило, убогим не только духовно, но и художественно. Советские картины противостоят и многим талантливым, но проникнутым отчаянием и безысходностью фильмам западных режиссеров, где война изображается только как гибель человеческого, как страшное время, когда во всех внезапно забили мутные источники скотского и зверского»* [Алексеев, 1978, с.50].

Ударную роль в деле политической конъюнктуры на сей раз сыграл Н. Суменов. Отметив, что в предыдущем фильме Ю. Озерова – «Освобождении» было убедительно отражено, как ударные силы мирового империализма разбились, встретив на своем пути монолитное многонациональное государство рабочих и крестьян, защищавших на войне свободу и независимость своей страны, Родины Ленина, Родины Великого Октября» [Суменов, 1978, с.78], он с коммунистическим задором воспел весьма слабый в художественном отношении и лукавый в плане отражения реальной истории военный боевик Ю. Озерова «Солдаты свободы», утверждая, что *«авторы эпопеи не упрощают и не выпрямляют сложный исторический процесс, не идеализируют события, показывая не только успехи, но и драматические страницы народно-освободительной борьбы. Так в фильме «Солдаты свободы» подробно, в соответствии с историческими фактами воссоздана трагическая история Варшавского восстания»* [Суменов, 1978, с.79].

«Солдаты свободы» – фильм пионерский и по открытому в нем драматургическому материалу и по способу его художественной интерпретации», – продолжал далее Н. Суменов [Суменов, 1978, с.82]. И примером тому, видимо, был, по мнению критика, эпизод фильма, где «в знаменитом Пражском Граде, который спасли от гибели советские танкисты, произошел знаменательный разговор начальника политуправления 4-го Украинского фронта генерала Л.И. Брежнева (актер Е. Матвеев) с простым чешским рабочим, сын которого отдал свою жизнь за свободу, разговор о коммунизме. Этот емкий и чрезвычайно важный для выражения авторской концепции диалог как бы подводит итог фильма как произведения политического кино» [Суменов, 1978, с.79-80].

Вроде бы в этом «критическом» пассаже всё уже было сказано... Ан, нет, Н. Суменов умелым пером коммунистического функционера добавил ещё и характерный штрих в духе «холодной войны» (и это при том, что брежневская «разрядка» формально еще продолжалась, и до советской интервенции в Афганистан оставалось еще около двух лет): *«Буржуазные пропагандисты исписали немало страниц, доказывая, что народно-освободительная борьба, народно-демократический, социалистический строй в странах Европы был насажден вопреки воле народов этих государств. Обращение к историческим фактам опровергает злонамеренную ложь. Выполняя свой интернациональный долг, Советская Армия освободила от фашизма не только свою страну, но и народы других стран Европы, которые сами выбрали демократический путь развития. Наши идейные противники, идеологическими средствами борясь против социалистического содружества наций, в настоящее время делают ставку на разжигание националистических чувств. Они пытаются вбить клин между народами, противопоставить одну нацию другой, расколоть единство наших стран. Вот почему так важна сейчас политическая картина, взволнованно и убежденно проповедующая идеалы пролетарского интернационализма. Можно без преувеличения сказать, что интернационализм становится главной темой фильма «Солдаты свободы», его сверхзадачей» [Суменов, 1978, с.83].*

К этому официозному блоку примыкала и статья об очередной ленте «киноленинианы» под названием «Доверие» [Зайцев, 1978, с. 84-86], плюс юбилейный идеологизированный панегирик Л. Пустынской об «Октябре» С. Эйзенштейна [Пустынская, 1978, с. 132-133].

Альтернативный официозу анализ фильмов на военную тему в «Экране 1976-1977» был представлен в статье М. Зака, где он, не убоившись религиозной основы шедевра Л. Шепитько «Восхождение», дал ему высокую оценку: *«Режиссер не по-женски суров и неуступчив в изображении страданий – неуступчива по отношению к зрительскому восприятию, у которого есть свои пороги. Она ничего не оставляет за кадром, вместе героем зритель проходит весь его мучительный путь: от ледяного ветра, что задумает под шинельку, от раны, что огнем палит ногу, до реального пламени, где раскаляется палаческая звезда. ... Кино не идет вослед прозе, ищет свои средства, чтобы вывести действие за сюжет. Мифологические краски исподволь наплывают на экран. Прежде чем судьба героя станет похожа на «житие» и евангелистские композиции открыто утвердятся в кадре, длится земная партизанская жизнь» [Зак, 1978, с.68].*

Зато М. Зака почему-то смутила реалистичность фактур, свойственная режиссерскому почерку А. Германа, в фильме «Двадцать дней без войны»:

«Усилия режиссера порой кажутся чрезмерными, особенно в области декоративного искусства, типажный стиль иногда завладевает вниманием в ущерб мысли, документализм выглядит на экране сконденсированным. Но А. Герману нельзя отказать в последовательности: недаром он полемично стыкует рядом кадры, где показано, как на съемках «Боевого киносборника» в ташкентском павильоне бодро поют под гармошку, и кадры, всплывающие в памяти Лопатина: баба с козой в сталинградских развалинах, снятый рапидом взрыв» [Зак, 1978, с.66].

Из фильмов на современную тему в центре внимания ежегодника оказались «Мимино», «Собственное мнение», «Белый пароход», «Единственная», «Розыгрыш» и «Слово для защиты».

Анализируя один из лучших фильмов Г. Данелия, А. Зоркий писал, что *«в «Мимино» есть все, из чего можно сложить достойную кинокартину. Ум, юмор, честность, простота, серьезность. Отличный сценарий. Зрелое мастерство кинорежиссера. Прекрасный дуэт актеров. Кинокамера Анатолия Петрицкого, ясно и поэтично раскрывшая нам образный мир этой картины. Музыка Георгия Канчели, давшая фильму запоминающуюся, точно выражающую смысл мелодию» [Зоркий, 1978, с.209].*

А Н. Савицкий вполне доказательно утверждал, что в «Собственном мнении») *«Петров В. Меньшова и Ю. Карасика – слишком самоуверен, победителен с самого начала. Он явился не изучать, а поучать. Он практически не ошибается – и потому ему не слишком доверяешь. ... в фильме абсолютно преобладает декларативный тон, публицистический стиль, эмоционально обедненный» [Савицкий, 1978, с.96].*

К. Рудницкий (1920-1988) остался недоволен дисбалансом характеров персонажей в фильме сценариста А. Миндадзе и режиссера В. Абдрашитова «Слово для защиты», поскольку *«как ни стараются режиссер, сценарист, оператор привлечь наше внимание к капризным движениям непроявленных эмоций, к оттенкам взаимного недовольства, проскальзывающим то тут, то там, как ни хороши в ролях Ирины и Руслана Галина Яцкина и Олег Янковский, все равно участь Костиной, подобно мощному магниту притягивает к себе весь интерес и вбирает в себя все волнения зрителей. Задуманное (и надуманное!) параллельное движение двух женских ролей в живой реальности фильма сменяется мощным движением одной-единственной доподлинной драмы» [Рудницкий, 1978, с.124].*

Рассуждая о мелодраме И. Хейфица (1905-1995) «Единственная», М. Кузнецов (1914-1980) был, на мой взгляд, излишне дидактичен, подчеркивая, *«как важно для нашего современника – владеть культурой чувств, тонко во всеоружии разбираться в этой, еще во многом загадочной нравственной сфере, как предельно осторожно надо в ней действовать! Именно этой области нравственной жизни посвящен спорный, в чем-то неровный, но чрезвычайно интересный фильм «Единственная» [Кузнецов, 1978, с.104].*

Рецензируя музыкальную мелодраму о школе и школьниках «Розыгрыш», Т. Кукаркина начинала с похвалы: *«В. Меньшов выбрал для первой своей режиссерской работы динамичную форму повествования, броскую, яркую, эффектную. Музыкальные галла-номера, красивые лица, нарядные интерьеры, сюжетная напряженность отодвинули на второй план психологическую обстоятельность. Режиссер сконцентрировал свое внимание на непрерывном эмоциональном воздействии. Этому способствуют и заданный ритм, и своеобразные монтажные переходы, и отсутствие общих планов и панорам. Все крупно, броско. И фильм смотрится на едином дыхании, он волнует и заставляет сопереживать героям» [Кукаркина, 1978, с.119].*

Однако потом практически перечеркивала весь этот позитив, на мой взгляд, неоправданно суровым вердиктом: *«Заявленные проблемы, нравственные столкновения размыты, разбросаны в разные смысловые ряды, подменены нормативными правилами этики. ... Замысел драматурга решать проблемы сущностные очевиден, но упрощен до элементарных заповедей»* [Кукаркина, 1978, с.121].

В портретной галерее ежегодника (статьи о творчестве Ю. Солнцевой, Р. Адомайтиса, И. Чуриковой, Г. Буркова, Е. Симоновой) выделалась своим полемическим подходом статья Р. Юренева об И. Пырьеве. Вспоминая «Кубанских казаков», Р. Юренев писал, что *«конечно, всех обстоятельств жизни колхозов эта картина не показала. Не было в ней ни критических замечаний, ни объективной оценки трудностей. Но было веселое и радостное воспевание колхозного труда, новой морали, дружбы и пылкой любви. И в меру возможностей и условностей жанра музыкальной комедии, киноводоведия, оперетты картина правдива»* [Юренев, 1978, с.139]. Зато *«современные драматические картины Пырьева «Испытание верности», «Наш общий друг», «Вест далекой звезды» представляются малоудачными из-за слабости сценариев – конфликты схематичны, их разрешение хоть и оптимистично, но неглубоко. Они быстро сошли с экрана»* [Юренев, 1978, с.139].

Главным художественным достижением режиссера критик, по-видимому, считал экранизацию «Братьев Карамазовых», где И. Пырьев *«дерзко пожертвовал многими линиями, многими идеями романа, сосредоточившись на задаче воплощения его основных характеров. И здесь проявил и смелость, и вкус, и очень глубокое и тонкое понимание индивидуальных особенностей совершенно не схожих между собой актеров»* [Юренев, 1978, с.142].

Экран 1977-1978 (1979, сдан в набор в ноябре 1978)

«Экран 1977-1978» продолжил тему 60-летнего революционного юбилея. А. Новогрудский (1911-1996) в статье под красноречивым названием «Под знаком идей Октября» задавался вопросом: *«Почему буржуазные киноведе так расхваливают первые шедевры революционного киноискусства (пусть даже выхолащивая их идейное содержание и сосредотачиваясь на чисто эстетических категориях)? Ответ довольно прост: чтобы выстроить антинаучную схему «затухания» советского киноискусства, принизить значение таких великих произведений, как «Чапаев», трилогия о Максиме и других выдающихся фильмов 30-х годов, объявить «несуществующими» творческие достижения советских киномастеров последующих десятилетий. При всей своей очевидной ложности такая схема с догматическим упорством повторяется в псевдонаучных трактатах, учебниках по истории кино, вдалбливается в сознание студентов западных киношкол и университетов. ... Еще одна выдумка, пропагандируемая «советологами» от киноведения, состоит в изображении метода социалистического реализма как некой системы стилистических канонов, будто бы кем-то декретированной и мешающей новаторским поискам в киноискусстве»* [Новогрудский, 1979, с.28].

Понятно, что с точки зрения сегодняшнего дня аргументация А. Новогрудского выглядит, мягко говоря, неубедительной, так как западное фестивальное движение и западное киноведение, действительно отвергая идеологию «соцреализма» (как 1930-х, так и последующих лет), всегда поддерживало талантливые, поисковые кинопроизведения постсталинской

эпохи (в том числе – многие фильмы М. Калатозова, А. Кончаловского, С. Параджанова, А. Тарковского, Г. Чухрая, М. Хуциева и других мастеров).

К официозу А. Новогрудского в «Экране 1977-1978» примыкала и статья А. Медведева «Подвиг народа, судьба народная», где по поводу весьма посредственных «соцреалистических» лент «Карпаты, Карпаты...» Т. Левчука и «Судьба» Е. Матвеева было сказано следующее: *«Многое в этих произведениях является дискуссионным. Однако мне хотелось подчеркнуть главное: в художественную кинолетопись народного подвига вписаны новые строки, обогащающие нашу память, раздвигающие ее горизонт»* [Медведев, 1979, с.46].

Одну из своих самых положительно-скупных статей опубликовал и Н. Савицкий о драме на производственную тему «Обратная связь» В. Трегубовича [Савицкий, 1979, с. 87-92].

Размышляя о картине С. Любина и Г. Лаврова «Позови меня в даль светлую», Е. Бауман писала, что *«фильм бережно и четко передал шукишинскую интонацию, шукишинскую мысль. И огромная заслуга в этом принадлежит актерскому ансамблю»* [Бауман, 1979, с.102].

Зато талантливую драму Н. Губенко «Подранки» ежегодник оценил весьма сурово. Начало статьи Ю. Тюрина настраивало на мажорный лад: *«Подранки»* правомочно воспринимать как исповедь, это во многом автобиографическое произведение. Кадры его воплотили жизненный – выстраданный – опыт автора, чья судьба, выраженная в образе Бартенева-младшего, складывается из осколков, выброшенных войной» [Тюрин, 1979, с.94]. Однако потом критик, по сути, перечеркивая сказанное выше, объявлял картину неудачей: *«Герой распался в полном смысле слова на две половины: детство его обещало незаурядную личность, зато зрелость была лишена конкретности, плоти, она существовала на экране вне образности характера. Тут основная неудача фильма. Бартенев сорокалетний остался в настоящем времени лишь очевидцем, а не участником событий – в отличие от Бартенева-ребенка, подранка»* [Тюрин, 1979, с.97].

Удивительно, что «Экран 1977-1978» осмелился (и, думается, справедливо) покритиковать вошедшего к тому времени в когорту «неприкасаемых» С. Ростockого. Об имевшей огромный зрительский успех его экранизации повести «Белый Бим Черное ухо» а ежегоднике написано буквально следующее: *«В своем желании показать, к чему приводит небрежение и неприятие человеком тайных и явных законов живой природы, создатели фильма, что называется, пережали, убрав тот воздух, которым дышала проза Гавриила Троепольского. Жесткий фильм в некоторых своих частях стал жестоким, почти истязавшим нервы зрителя»* [Марченко, 1979, с.101].

Портретная галерея «Экрана 1977-1978» была на сей раз особенно обширна: ежегодник рассказал о Л. Федосеевой-Шукшиной [Закржевская, 1979, с. 114-120], А. Петренко [Лагина, 1979, с. 121-126], А. Хохловой [Юренев, 1979, с. 145-147], М. Ульянове [Кривицкий, с. 147-153], Э. Лотяну [Тарасенко, 1979, с. 136-141], Н. Михалкове [Ханютин, 1979, с. 131-136] и И. Таланкине [Владимирова, 1979, с. 154-157].

В блестящей статье, написанной незадолго до, увы, своей ранней смерти, Ю. Ханютин (1929-1978) писал, что *«Михалков вошел в режиссуру, как*

светский щеголь на вернисаж. Вошел шумно, весело, ослепляя каскадом режиссерских приемов. Его первый фильм «Свой среди чужих, чужой среди своих» пленял уверенностью режиссерской руки и в то же время раздражал подчекнутостью, с которой это качество выявлялось. ... Казалось, режиссер был озабочен не столько тем, чтобы раскрыть эпоху и его героев, сколько тем, чтобы оповестить о себе» [Ханютин, 1979, с.131]. И здесь же критик точно отметил, что персонажи фильма, «как сказочные герои, поступают по законам естественной справедливости и верят в их торжество. И режиссер тоже верит вместе с ними. Ротмистр Лемке, когда уплывает его мечта – саквояж с золотом, – отчаянно вопрошает: «Господи, господи, ну почему ты помогаешь этому кретину, а не мне?» «Потому что ты жадный», – отвечает герой фильма. Как в детских сказках: жадный наказан, Бармалей посрамлен, храбрый и благородный герой побеждает» [Ханютин, 1979, с.131-132].

Переходя к анализу второй полнометражной работы Н. Михалкова, Ю. Ханютин давал исчерпывающий ответ на вопрос о том, почему «Раба любви» не имела тотального кассового успеха: *«Режиссер точно выбрал жанр, соответствующий предмету: мелодрама. Но, кажется, допустил роковую ошибку по отношению к выбранному жанру. Он ставит фильм с определенной иронией, дистанцией по отношению к героине. А мелодрама не терпит дистанций, она не может жить без непосредственности и простодушия. И отсутствие чувствительности не искупается изысканностью интерьеров, изящной стилизацией мод и костюмов и даже мягкой улыбкой автора по отношению к деятелям того кинематографа. Наверное, недостаток непосредственности и помешал «Рабе любви» завоевать тот успех у зрителя, на который она вправе была претендовать по своему названию и сюжету» [Ханютин, 1979, с.132].*

Самой высокой оценки у Ю. Ханютина удостоилась картина Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино», поставленная по мотивам ранней пьесы А. П. Чехова, известной под названием «Платонов»: *«И здесь точно так же в полной мере проявилась пластичность режиссера. Легко и артистично входит он в авторскую стилистику. Азартного и озорного постановщика вестерна, изящного и чуть жеманного интерпретатора ретро начала века сменяет режиссер вдумчивый и неторопливый, разрабатывающий отношения персонажей, вскрывающий сложность их отношений, глубину подтекста. ... Михалков уходит от традиционных трактовок Чехова, от элегичности, приглушенности эмоций, полутонов. Чехов в этом фильме язвительный, горький, беспощадный, построенный на драматических напряжениях, катастрофических перепадах, сломах от трагедии к фарсу. ... Фильм разворачивается неторопливо, есть ощущение, что его экспозиция, где выясняется «кто есть кто», затянута. Здесь нет тех ударных эпизодов, рассчитанных на мгновенное воздействие, которые были в первых фильмах Михалкова. Но постепенноходишь в мир картины, и он властно затягивает тебя. Он принадлежит к тем произведениям искусства, которые оказывают сильное воздействие в итоге и оставляют длительное «послевкусие», желание думать о фильме и его героях. Наверное, это и есть качество настоящей серьезной работы. Нет, не щеголеватый профессионал, не блестящий лицедей встает из кадров этого фильма. А художник, проникающий в глубинную суть явлений, думающий и приглашающий зрителя к ответному раздумью» [Ханютин, 1979, с.132, 136].*

Подводя промежуточные в ту пору итоги творческого пути И. Таланкина (1927-2010), Е. Владимирова справедливо отметила, что *«разнообразие – главное качество его творчества, что в каждом фильме он всегда*

другой, новый, то делающий ставку на открытую эмоциональность, обращающийся прямо к зрительскому сердцу, то ставящий во главу угла мысль, начало рациональное, то говорящий языком образным, метафорическим, сближающим искусства экрана с поэзией, то тяготеющий к стилистике документа, озабоченный прежде всего тем, как передать зрителям ту или иную сумму информации» [Владимирова, 1979, с.157].

Не менее точную характеристику дала творчеству Э. Лотяну (1936-2003) Л. Тарасенко, утверждая, что он *«принадлежит к мастерам, которые пользуются методом изобразительно-музыкального повествования. Отсюда – песенность его фильмов, мелодичность монтажа. ... Исключительное место в поэтике фильмов Лотяну занимает музыка. Это своеобразная национальная стихия. Она, как и цветопись, – часть раскрытия тропа, дает углубление содержания образам. Она – метафора» [Тарасенко, 1979, с.140].*

Экран 1978-1979 (1981, сдан в набор в июле 1980)

Ежегодник «Экран 1978-1979» был сдан в набор в июле 1980 – уже произошло вторжение советских войск в Афганистан, в ответ на которое США объявили о бойкоте московской олимпиады и об эмбарго на поставки в СССР современных технологий и зерна. Уже был выслан в закрытый город Горький правозащитник академик А.Д. Сахаров. А годом раньше – в апреле 1979 было принято Постановление ЦК КПСС ЦПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», где, в частности, говорилось: *«Перед партийными организациями, органами культуры, идеологическими учреждениями и ведомствами, творческими союзами поставлена задача совершенствовать идейно-политическое воспитание и марксистско-ленинское образование художественной интеллигенции. Постоянно заботиться о воспитании высокой идейности, гражданственности, развитии творческой активности писателей, художников, композиторов, деятелей театра и кино, журналистов. Обратить внимание на создание новых значительных произведений литературы и искусства, талантливо отображающих героические свершения советского народа, проблемы развития социалистического общества, разящих наших идейных противников. Активизировать деятельность творческих союзов в анализе тенденций развития литературы и искусства» [Постановление..., 1979].*

Словом, с политикой «разрядки» было покончено. Начался новый пик «холодной войны». До возобновления глушения передач «Голоса Америки» и других западных радиостанций на русском языке на территории СССР (20-21 августа 1980) осталось около месяца...

Однако неповоротливый издательский механизм ежегодника на все эти бурные события отреагировал слабо.

Конечно, в ответ на Постановление ЦК КПСС ЦПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» статьи В. Дробашенко (1921-2012) [Дробашенко, 1981, с.11-17] и Ю. Черепанова [Черепанов, 1981, с.72-75] были пересыпаны ссылками на Л.И. Брежнева. В частности, Ю. Черепанов без малейшей тени сомнения писал, что в фильме «Вкус хлеба» *«всё взято из жизни, все предельно достоверно, все тщательно выверено чуть ли не с научной точностью. Читателю, хорошо знакомому с книгой Л.И. Брежнева*

«Целина», легко будет удостовериться в доподлинности всего, о чем говорит фильм, на что он опирается в своем художественном поиске» [Черепанов, 1981, с.72].

Конечно, Н. Зайцев не пожалел пафосных похвал конъюнктурно подлакированной «Блокаде», так как режиссер «Ершов, следуя замыслу писателя, стремился к тому, чтобы исторически значимые события были органично совмещены в ткани фильма с личными судьбами героев. В целом эта задача решена успешно. Создан фильм впечатляющий, политический, актуальный, художественно выразительный ... Постановщик «Блокады» старался избежать натуралистических деталей. Главной задачей для него стало воспеть, опоэтизировать подвиг. Но поэтическое прославление не отменяет достоверности фильма» [Зайцев, 1981, с. 77, 80].

Конечно, Н. Суменов выступил со скучнейшей, обходящей все острые историко-политические углы литовских событий 1940 года рецензией на фильм «Потерянный кров» [Суменов, 1981, с. 80-83]...

Но всё это можно было представить и в ежегоднике пятилетней давности... Впрочем, нежелание составителей слишком пережимать пропагандистскую палку можно объяснить и стремлением хоть в чем-то дистанцироваться от «фронтов идеологической борьбы»...

Наиболее интересная статья отечественной части ежегодника была посвящена школьной теме в кино. И здесь Е. Громов верно подметил, что «взгляд преимущественно со стороны, с позиции взрослого, на детские и юношеские проблемы порождает нередко ту трогательно-умилительную интонацию, которая частенько присутствует в наших школьных фильмах, о чем с резонным беспокойством писалось уже в нашей критике. Ах, какие они смелые и раскованные! ... Создатели школьных фильмов нередко, из-за лучших побуждений конечно, утрачивают критическое, трезвореалистическое отношение к подрастающему поколению, тем самым, заметим к слову, во многом лишая себя возможности взглянуть на него изнутри, его собственными глазами. Это, впрочем, давняя беда нашего детского и юношеского кино, — что уровень критичности в оценках молодежи, существовавший в картине М. Осепьяна — Е. Григорьева «Три дня Виктора Чернышева», никем не достигнут» [Громов, 1981, с. 33, 36].

Однако далее критик доказательно утверждал, что ситуация в детском и юношеском кино на рубеже 1980-х «во многих отношениях лучше, жизненнее, чем существовавшая несколько лет назад, когда основной заряд умиления и восхищения тратили на учителей, которых охотнее всего показывали в духе известного «Школьного вальса» — учительница с седой прядкой, всегда склоненная над тетрадкой... Причем иное, негативное изображение педагога встречалось нередко в штыки. Теперь учителей стали показывать самых разных. От очень хороших, почти идеальных, до сугубо отрицательных. Порой критическое отношение к учителю даже превалирует над утверждающим, что тоже не страшно. Нет надобности особо заботиться о каком-то строго уравновешенном балансе, если в кинематографической школе работают такие яркие личности, как Кирилл Алексеевич и Марина Максимовна. Рядом с ними можно по справедливости поставить директора из фильма Б. Фрумина «Дневник директора школы», учителей из фильмов «Чужие письма», «Розыгрыш», «Предательница»... Мы по праву гордимся своими достижениями в сфере юношеского и детского кино. Но видим и свои слабости и нерешенные задачи» [Громов, 1981, с.35].

И здесь Е. Громов довольно резко критиковал талантливый фильм Д. Асановой (1942-1985) «Ключ без права передачи», настаивая, что «так или иначе, но Марина Максимовна сознательно-бессознательно создает из своего класса

замкнутый микрокосмос, доступ куда открыт далеко не каждому, а только одаренным, ярким, интеллигентным. А куда дели тех, кто не талантлив? И предпочитает стихам (извините за житейскую прозу) уличную подворотню? Как вообще удалось милейшей Марине Максимовне превратить обычный ленинградский класс в малое подобие царскосельского лица? ... Талантливая учительница Марина Максимовна, ориентируясь только на талантливых ребят, волей-неволей воспитывает в них высокомерие, которого и она сама не лишена. От него лишь шаг к надменному пренебрежению как черновой, будничной работой, так и людьми, ее выполняющими» [Громов, 1981, с. 34-35].

А вот итоговые выводы Е. Громова оспорить было трудно: «В фильмах о трудных подростках задеваются проблемы, которые нелегко решить. Вся штука в том, как они задеваются. Давно известно: если художник, поднимая в своем произведении какие-то серьезные и острые проблемы, откровенно признается, что он не знает, как их решать, то ему и не может быть особых претензий. Правомерно искусство «вопроса» – ценишь его (вопроса) правильную постановку, приглашение к спорам и размышлениям. Совсем иное дело, когда во имя «счастливого» финала пытаются убедить тебя в существовании некой положительной программы, да еще придавая ей универсальный смысл. Тогда художнику не веришь, и он скорее уводит тебя от обсуждения жизненной проблемы, нежели приковывает к ней внимание» [Громов, 1981, с.37-38].

Столь же вдумчиво подошел Е. Громов и к анализу мелодрамы «Странная женщина», отметив, что «фильм Е. Габриловича – Ю. Райзмана сложен и спорен как по своему материалу и его трактовке, так и по некоторым художественным решениям, не все в равной мере удалось в нем. Однако в главном, в решающем – это серьезный и нужный фильм, смотреть его интересно и поучительно. Не только в кино, но и в литературе и телевидении трудно назвать какое-нибудь другое произведение, в котором столь же убежденно и талантливо славилась бы женщина как женщина – возлюбленная, жена, мать – и остро ставилась бы проблема любви как непреходящей человеческой ценности» [Громов, 1981, с.92].

Остальные добротные и обстоятельные положительные рецензии в ежегоднике были посвящены фильмам «Объяснение в любви» [Зак, 1981, с. 92-95], «Наапет» [Медведев, 1981, с. 95-97], «Бирюк» [Неделин, 1981, с. 97-99], «Кентавры» [Шилова, 1981, с. 83-87], «Цену смерти спроси у мертвых» [Белова, 1981, с. 87-89], «Человек, которому везло» [Кузнецов, 1981, с. 99-102], «Отец Сергей» [Бауман, 1981, с. 149-151], «Взлет» [Капралов, 1981, с. 188-190].

В разделе «Портреты» ежегодник анализировал творчество таких мастеров, как В. Шукшин [Коробов, 1981, с. 139-145], И. Рыжов [Тюрин, 1981, с. 115-118], М. Терехова [Закржевская, 1981, с.111-114] и Н. Гундарева [Стишова, 1981, с. 119-124].

Экран 1979-1980 (1982, сдан в набор в ноябре 1981)

Сборник «Экран 1979-1980» сдавался в набор в ноябре 1981 года, то есть уже после последнего брежневского XXVI съезда КПСС, где было в очередной раз сказано, что «проявления безыдейности, мировоззренческая неразборчивость, отход от четкой классовой оценки отдельных исторических событий и фигур способны нанести ущерб творчеству даже даровитых людей. Наши критики,

литературные журналы, творческие союзы и в первую очередь их партийные организации должны уметь поправлять тех, кого заносит в ту или иную сторону. И, конечно, активно, принципиально выступать в тех случаях, когда появляются произведения, порочащие нашу советскую действительность. Здесь мы должны быть непримиримы. Партия не была и не может быть безразлична к идейной направленности нашего искусства» [Материалы XXVI съезда КПСС, 1981, с. 61-63].

Однако из всех киноведов/кинокритиков лишь идеологически неутомимый В. Баскаков отважился выступить на страницах ежегодника с подлинно партийной статьей о сериале Л. Кулиджанова «Карл Маркс. Молодые годы»: «Фильм обогащает наши представления о жизненном пути основателя научного коммунизма, дает обильную пищу для серьезных раздумий о самом главном, самом существенном в судьбах человечества. ... Немалая заслуга режиссера и всех создателей фильма – умение подать Маркса – великого мыслителя, ученого, полководца мирового пролетариата, первым указавшего верный путь революционных преобразований мира, и Маркса – живого человека, которому «ничто человеческое не чуждо» [Баскаков, 1982, с.84, 88].

Остальные кинокритики этот пафос не поддержали, предпочитая оставаться в рамках традиционных обзоров и рецензий.

Рассуждая об образе героя на экране, Е. Громов пришел к верному, на мой взгляд, выводу, что «история искусства явственно свидетельствует, что жизненная убедительность и сила эстетического воздействия образа героя, в сущности, почти не связаны с наличием или отсутствием а его характере недостатков и слабостей. Все дело в таланте, замысле и мастерстве автора» [Громов, 1982, с.57].

Е. Стишова посвятила свою статью тогдашним кинодебютам: отметив, что «для нынешнего поколения режиссеров события истории, связанные с революцией, гражданской и даже Отечественной войнами все чаще становятся всего лишь поводом для создания очередной приключенческой ленты, где История легко приносится в жертву буйству авторской фантазии и зрительскому спросу на увлекательные динамичные зрелища, – она подчеркнула, что в «Гнезде на ветру» история – не повод для жанровой игры, не фон и даже не материал, в Главное Действующее лицо. «Гнездо на ветру» – зрелая, выношенная работа. Ее уровень лишь подтверждает тот факт, что нынешние поколения, входящие в искусство, многолики, неоднородны, порой непредсказуемы» [Стишова, 1982, с.78].

А вот ко второй совместной работе А. Миндадзе и В. Абдрашитова Е. Стишова отнеслась поостроже: «Поворот» - профессионально более крепкая работа, чем «Слово для защиты». Но не скажу, что более зрелая. В картине есть ощущение какой-то усталости, словно не только герои, но и авторы потеряли живое, природное ощущение жизни как величайшего дара» [Стишова, 1982, с.77].

Столь же строг, только по отношению к классическим по нынешним временам «Пяти вечерам» Н. Михалкова, был и Р. Юренев: «А я вот осмеливаюсь упрекнуть режиссера за скованность фильма в павильонах, за неопределенную замкнутость, театральность композиции, за многословие, рождающее порой растянутость и вялость. На сцене актерам приходится порой рассказывать о прошедших событиях. В фильме эти события лучше показать. И вовсе не обязательно злоупотреблять при этом выходящими из моды скачками во времени, возвращениями вспять, внутренними монологами. Нужно разрушать тяготеющую к драматическим единствам театральную композицию, строить свободную кинематографическую композицию с множественностью мест действия, параллельным монтажом и другими,

только кино присущими преимуществами. Нужно смелее выносить действие на свежий воздух, на натуру. Нужно щедрее заселять фильм людьми, пускай прохожими, мимолетными. Тогда фильм по пьесе перестанет быть спектаклем, а станет подлинным современным фильмом» [Юренев, 1982, с.102].

Одну из своих лучших рецензий написал А. Медведев – резюмируя свои мысли о грустной комедии Г. Данелия, он с полным основанием утверждал, что *«Осенний марафон» – радующий пример гармонии всех его начал: драматургического, режиссерского, актерского, изобразительного, музыкального. Тут все счастливо нашли друг друга и каждый в полной мере выразил себя» [Медведев, 1982, с.89].*

Не избежав налета идеологизации в пассажах о «кулаках и их куркульских прихвостнях», Л. Мельвиль в целом поддержала поэтический поиск в притче И. Миколайчука (1941-1987) *«Вавилон-XX»: «Изобразительное строение фильма на первый взгляд может удивить своей разорванностью, отрывочностью, фрагментарностью. Но чем дальше, тем больше мы видим, что его создателям удастся все же донести, передать плавное внутреннее единство, извечность жизни и культуры народной. ... Символом веры фильма стала образность, красота народной жизни. Стилистическая определяющая «Вавилона-XX» - эстетическое начало народной культуры, ее морально-художественный синкретизм. Красивое – всегда доброе, а доброе – по-своему красиво. ... Здесь нет места злу, народная жизнь, зримыми нитями связывающая современность со стародавней традицией исконной культуры, всегда красива и добра. Фильм хранит эти традиции» [Мельвиль, 1982, с.112, 114].*

Поддержку авторов ежегодника получили социально острый детектив *«Допрос» [Фрейлих, 1982, с. 92-95]* драмы *«Ранние журавли» [Зак, 1982, с. 103-106]* и *«Несколько интервью по личным вопросам» [Суменов, 1982, с. 106-109].*

Среди актерских портретов ежегодника своей смелостью и глубиной резко выделялась статья Ю. Тюрина об А. Солоницыне (1934-1982). Здесь, пожалуй, впервые за всю историю *«Экранов»*, было так образно и ярко написано о плодотворной работе этого выдающегося актера с А. Тарковским (1932-1986). Ю. Тюрин писал, что в *«Сталкере» «для Солоницына, как и для Тарковского, фантастическая среда, вещьность таинственного, непознанного мира лишь экзотические декорации при разгадке, в общем-то, чисто земных проблем, когда первоочередно – врачевать душу, растревоженную совесть, зафиксировать личностное равновесие. ... Фильм сводит в неразрывный треугольник нормативы гуманизма, технократии, веры, испытует проверенные разумом и опытом прежние представления новыми загадками... И в подобной самопроверке – под влиянием могущественных обстоятельств – человек обнажает сердцевину своей потаенной сущности» [Тюрин, 1982, с.139, 141].*

И здесь же Ю. Тюрин правомерно утверждал, что многоэтажность композиций фильмов А. Тарковского *«напоминает структуру кристалла: здесь – соразмерность и незаменимость каждого элемента, здесь – математически высчитанная гармония всех частей» [Тюрин, 1982, с.138].*

Экран 1980-1981 (1983, сдан в набор в декабре 1982)

30 июля 1982 года вышло Постановление ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства», где в очередной раз прозвучал призыв к закручиванию идеологических и цензурных гаек. «Экран 1980-1981» был слан в набор в декабре 1982, уже при правлении особо внимательного к вопросам идеологии Ю.В. Андропова (1914-1984), поэтому по своему содержанию он получился, наверное, одним из самых скучных и неудачных по подбору материалов.

Судите сами:

О провальном в художественном отношении конъюнктурном опусе Т. Левчука (1912-1998) «От Буга до Вислы» переполненный фальшивой патетикой И. Рачук (1922-1985) писал так: *«События, показанные на экране, отдалены от нас более чем третью века. Но кинорассказ о них звучит остроактуально, увлекает зрителей романтикой борьбы за коммунизм»* [Рачук, 1983, с.76].

О столь же слабой производственной драме Г. Егиазарова «Коней на переправе не меняют») Ф. Кузнецов с аналогичной мажорной натугой выводил следующие строки: *«Но до последних кадров зрителя не покидает живое ощущение авторского и режиссерского равнодушия, желания своей работой утвердить реальные, невыдуманные, выхваченные из самой жизни духовные достоинства нашего общества»* [Кузнецов, 1983, с.68].

На этот раз отметился на полях идеологического фронта и Е. Громов. Вот что он выдал относительно фильма «Твой сын, земля»: *«Каков главный эстетический итог фильма, его принципиальная новизна? На экране появился жизненно и художественно достоверный идеальный герой, идеальный партийный работник»* [Громов, 1983, с.75].

И уж не знаю, каково было С. Герасимову читать о себе такие строки В. Баскакова: *«С.А. Герасимов, один из создателей творческого метода нашего кино, подчеркивает кровное родство этого искусства с самой человеколюбивой системой общественных отношений – системой социализма-коммунизма. Это самая существенная черта в труде и творчестве художника»* [Баскаков, 1983, с.120].

На этом фоне обзорная статья А. Романенко выглядела куда более привлекательно. Сначала она оправданно писала о том, как трудно найти «в нашем кинематографе фильм, где бы талантливо и правдиво рассказывалось о любви всепоглощающей, поэтической и счастливой, о той самой, о которой мечтают юные и зрелые люди. Поищите, и вы наткнетесь на подновленные схемы, на избитые сюжеты, на сказочки, в которые не очень веруют сами авторы» [Романенко, 1983, с.32]. А затем грустно констатировала, что *«экранная сказка на наших глазах трансформируется, меняет обличье, язык и главное – свой адрес. Она все более становится праздником, про который малыши, вздохнув, может сказать: «не для меня»* [Романенко, 1983, с.34].

Чуть позитивнее, но уже по отношению к исторической тематике был взгляд Ю. Тюрина, который уверял читателей, что *«возрождается интерес к исторической проблематике. К осмыслению опять прошлого. На фоне упадка исторического кино (за немногими исключениями) в 70-е годы сейчас, в начале 80-х, наметилась тенденция к более терпимому, что ли, отношению части редактуры,*

руководства студий, наконец, самих практиков кино к самому факту существования кинематографа, связанного с историческим прошлым народов нашей страны. Хотя сила инерции все еще очень велика. И она требует настойчивого противодействия» [Тюрин, 1983, с.43].

Что касается рецензий на отдельные фильмы, то здесь можно выделить статью Р. Юренева об одном из лидеров тогдашнего кинопроката – мелодраме «Мужики!..». В статье активно поддерживалась линия тогдашнего госкино на повышение экранной зрелищности: *«Ныне говорят: правильно ли делают некоторые бесспорно одаренные художники, украшая свои фильмы стрельбой, погонями, цыганскими дивертисментами, а то даже землетрясениями и авиационными катастрофами, размышляют о том, не повторяет ли художественная структура таких картин иные заокеанские образцы, правильно утверждая по ходу рассуждений, что правдоподобие – еще не реализм, а дидактическое морализирование – не лучшее проявление идейности. Все так, тем не менее ясно, что зритель проголосовал за остроту ситуаций, за силу переживаний, за обнаженность и форсирование чувств. ... Ясно, но ненавязчиво выраженная идея, живые и сильные характеры людей и спокойное, достоверное изображение быта поднимают фильм «Мужики!..» над уровнем «переживательных» мелодрам и завоевывают ему любовь зрителей»* [Юрнев, 1983, с.82, 84].

Экран 1981-1982 (1984, сдан в набор в декабре 1983)

Вскоре после торжественного празднования 60-летия создания СССР, на пике короткого андроповского правления – в июне 1983 года было принято Постановление пленума ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии». Понятное дело, что верный солдат идеологического фронта В. Баскаков не мог не откликнуться на его требования: *«Тицетны усилия тех западных киноведов, которые пытаются навязать советскому кино свою ориентацию, чуждые нам всем ценностные представления, как бы «переписать» заново историю нашего кино. Мы обойдемся без помощи такого рода советчиков и доброхотов... они выполняют одну социальную функцию, один классовый заказ – искажение природы социалистического общества, а значит, и социалистической культуры»* [Баскаков, 1984, с.7].

Поддержал партийную тему, правда, уже в контексте вскоре с треском провалившейся «государственной продовольственной программы», Ю. Черепанов. Рассуждая о слабенькой конъюнктурной ленте «Надежда и опора», ему было *«интересно отметить глубокую соотнесенность фильма «Надежда и опора» с актуальной проблематикой современной жизни, с теми конкретными и государственно важными вопросами, которые решает сегодня страна, воплощая в жизнь решения майского и ноябрьского (1982 г.) Пленумов ЦК КПСС, реализуя Продовольственную программу»* [Черепанов, 1984, с.60].

Не пожалел сочных партийных красок в своей рецензии на фильм «Ленин в Париже» и Е. Громов, провозглашая, что *«в работе наших старейших прославленных мастеров С. Юткевича и Е. Габриловича и их творческого коллектива страстно и убежденно раскрывается глубокая современность Ленина и ленинизма. Фильм «Ленин в Париже» принципиально обогащает нашу кинологическую и с новой силой*

утверждает мировое гуманистическое значение советского кинематографа» [Громов, 1984, с.58].

Как обычно часть статей ежегодника было посвящено военной кинотематике. Ю. Тюрин писал, что фильм «Факт» *«предельно достоверно показал горькую, суровую правду войны без скидок на дальность событий, без скидок на время, он убирает даже намек на пацифизм, всепрощение»* [Тюрин, 1984, с.64]. А Е.Бауман, рецензируя «Звездапад», отметила, что *«Игорь Таланкин сделал очень человечный и очень грустный фильм. Фильм, пронизанный горечью о молодости, лучших годах жизни, отданных войне, о любви, жестоко оборванной, о жизни, выбитой из колеи: колесо, пущенное под откос, - неоднократно повторяющаяся тут метафора»* [Бауман, 1984, с.67]. Н. Суменов был убежден, что история, рассказанная в «Роднике», *«неторопливо и негромко, обретает характер эпического повествования, которое питают неиссякаемые истоки русского фольклора, русского народного творчества»* [Суменов, 1984, с.71].

Сюда же примыкала и рецензия А. Романенко на фильм о послевоенном детстве «Ночь коротка», где *«тема внутреннего роста мальчишки вписана в раму подлинной истории, созвучна теме послевоенного обновления жизни. ... К финалу картина обретает эпическое дыхание. Рассказывали авторы вроде бы историю одного мальчишки, а оказалось на поверку – писали итришок за итришком портрет целого поколения с его ранним мужанием и особенной исторической судьбой»* [Романенко, 1984, с.74].

С весьма спорным тезисом выступила в ежегоднике Е. Стишова, утверждая, что *«детективы и супербоевики, фильмы ужасов и фильмы катастроф потеряли свою абсолютную власть над зрительскими сердцами – скромные истории из жизни обыкновенных, ничем не примечательных женщин обладают, как выяснилось, огромной притягательной силой»* [Стишова, 1984, с.32]. И как бы подтверждая этот тезис, Г. Долматовская поясняла причины зрительского успеха мелодрамы П. Тодоровского «Любимая женщина механика Гаврилова»: *«Фильм был задуман и написан специально для Людмилы Гурченко. И она щедро вознаградила сценариста и режиссера, позволивших ей разнообразно, вольно, широко показать переливы своего многоцветного дарования, соблюдая и чувство меры и актерский такт»* [Долматовская, 1984, с.76].

Среди традиционной портретной галереи сборника выделялась статья М. Власова (1932-2004), посвященная не актеру и режиссеру, а киноведе и кинокритику Р.Н. Юреневу: *«Эмоционально заразные, нестертые, свежие словесные образы авторских описаний в критических работах Юренева с резкой отчетливостью возбуждают в зрительской памяти облики очень разных, несхожих между собой фильмов – в своеобразии их сюжетной динамики, в пульсации пластических образов, звучаний, ритмов»* [Власов, 1984, с.103].

Экран 1982-1983 (1985, сдан в набор в августе 1984)

«Экран 1982-1983» был сдан в набор уже в период краткого правления К.У. Черненко (1911-1985) – в августе 1984. «Холодная война» по-прежнему была в разгаре. Продолжалось и воздействие власти на всё еще не до конца идеологически сознательных кинематографистов: в апреле 1984 года было

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

Удивительно, что ранее довольно чувствительный к руководящим указаниям официозный кинокритический цех на сей раз, по сути дела, ограничился лишь статьей Н. Суменова «Верность правде истории», где отмечалось, что в дилогии «Люди на болоте» и «Дыхание грозы» В. Турова (1936-1996) *«фольклорные сцены, хотя они и занимают ... важное место, не становятся самоцелью, не отодвигают на второй план социально-классовую проблематику, но насыщают действие подлинной жизненностью, помогают создать на экране поэтическую реальность мира романа»* [Суменов, 1985, с.80].

Большинство материалов отечественной части ежегодника были посвящены фильмам на современную тему.

Тон рецензии М. Зака на фильм «Частная жизнь» был сдержанно-нейтральным. Критик отмечал, что эта работа Ю. Райзмана *«ближе к монодраме, здесь многое зависит от исполнителя центральной роли. Ульянов переводит проблему в характер, на котором время оставило свои зарубки, огрубившие его. Рисунок образа как бы прерывист, что связано с замыслом, когда судьба человеческая переламывается на ходу, болезненно и целительно»* [Зак, 1985, с.77].

Высокую оценку Ю. Тюрин получил остросоциальный, трагический фильм Э. Климова «Прощание»: *«Мне казалось, что Климову, чья судьба в кино складывалась сложно, противоречиво, будет чужда тема русской деревни. Думалось о нем как о режиссере – «горожанине». А он, следуя повести, замыслу трагически ушедшей из жизни Шепитько, ... справился с новым для себя материалом. Убедил в подлинности реально существующих для деревни многочисленных проблем, не свернул на путь идеализации, патриархальщины героев. Счастливо использовал народно-поэтические традиции. Обогатил нашу общую память. Совесть нашу...»* [Тюрин, 1985, с.89].

Столько же высоко Ю. Тюрин (правда, уже под псевдонимом Ю. Самарин) оценил и замечательный фильм Д. Асановой «Пацаны»: *«Асанова – максималистка по натуре. Она не может и не умеет работать вполосилы, отвечать на вопросы жизни стереотипами. Она любит и умеет мыслить, интересно и даже рискованно анализировать. Иначе для нее кино теряет свою нравственную и, следовательно, эстетическую значимость. А в духовную силу экрана она верит»* [Самарин, 1985, с.93].

Глубокую по смыслу рецензию на драму С. Соловьева «Наследница по прямой» опубликовала И. Шилова: *«Не тему предательства обсуждает автор фильма. Развивая свою тему – человек перед лицом жизни, человек перед лицом великой культуры, человек перед самим собой, - тему последовательно исследуемую в фильмах «Сто дней после детства» и «Спасатель», - С. Соловьев в новой работе более всего ироничен к им же самим ранее данным ответам. Время вносит свои поправки в простые и ясные отношения, художник не только ощущает их, но и предлагает в своей трилогии кардиограмму нравственных перемен, происходящих изменений»* [Шилова, 1985, с.35].

Е. Громов и М. Кузнецова посвятили свои рецензии наиболее заметным комедиям тех лет – «Вокзалу для двоих» Э. Рязанова и «Родне» Н. Михалкова.

Е. Громов писал, что «Вокзал для двоих» «смотрится напряженно, с огромным волнением. Это – настоящая комедия. Не лирическая, хотя в ней есть лиричность; не сатирическая, хотя в ней есть сарказм и гнев; не трагикомедия, хотя в ней есть печаль и скорбь. ... Драматическое, острокофликтное произведение, вызывающее посредством смеха и удовольствия высокий катарсис: очищение, просветление, веру в жизнь и надежду на счастье» [Громов, 1985, с.85].

М. Кузнецова подошла к «Родне» с ретроспективной точки зрения: «Предыдущие фильмы Михалкова поражали вдохновенностью (хотя за фейерверком талантливости ощущалась строгая холодность разума), «нехотением» оставлять находки художественной фантазии «про запас», на следующую картину. Режиссер доказал, что ему доступна самая разная драматургия, он достоверно, но всякий раз неожиданно воссоздавал на экране картины ушедших лет, эпох. ... В «Родне» режиссер отказался от многих средств кинематографической выразительности, «Не работающих» на идею картины. Строгий реализм, никаких изысков, усложненных изобразительных метафор» [Кузнецова, 1985, с.92].

Ранее я уже отмечал точность многих кинокритических прогнозов авторов ежегодников. Но на сей раз П. Черняев, посмотрев фильмы «Отставной козы барабанщик» Г. Мыльникова и «Портрет жены художника» А. Панкрата, похоже, сделал слишком оптимистический вывод о том, что эти «две мосфильмовские ленты заявили о приходе в кино интересных, многообещающих режиссеров» [Черняев, 1985, с.42]. Увы, скромная по своим художественным достоинствам лента «Отставной козы барабанщик» (1981) Г. Мыльникова (1937-2000), так и осталась его единственной полнометражной работой... Да и последующие работы А. Панкрата так и не стали по-настоящему важными событиями отечественного экрана...

Экран 1983-1984 (1986, сдан в набор в сентябре 1985)

«Экран 1983-1984» был сдан в набор в сентябре 1985 года, уже при власти М.С. Горбачева, в год 40-летия победы над гитлеризмом. Перестройка была еще в зародыше, и поэтому ежегодник еще мог себе позволить уже и тогда весьма сомнительное утверждение, что «Победа» Е. Матвеева и «Дума о Кавпаке» Т. Левчука дали миру образцы того, как «новое – более глубокое и объективное – понимание истории войны проявило себя в кинематографическом искусстве» [Тюрин, 1986, с.56]. Зато и сегодня нельзя не согласиться с тем, что «щемящий лиризм воспоминаний о времени, когда еще кровоточили раны, оставленные в душах людей недавно окончившейся войной, пронизывает фильм П. Тодоровского «Военно-полевой роман» [Бауман, 1986, с.140].

В целом содержание «Экрана 1983-1984» существенно отличалось в лучшую сторону от ряда предыдущих ежегодников.

После долгого перерыва в сборнике появилась статья Л. Аннинского, в данном случае – о фильме С. Герасимова «Лев Толстой» [Аннинский, 1986, с.82-87].

На сей раз не соблазнившись идеологической риторикой, вопреки мнениями многих рецензентов, Е. Громов писал, что фильму «Время

желаний» «свойственна комедийно-пародийная интонация, что особенно чувствуется в первой его половине. Это не мешает, а, напротив, помогает рельефнее высветить поставленные в картине острые социально-психологические проблемы. ... как и в любом фильме Ю. Райзмана, в новой его работе профессионально все безупречно, все талантливо. А главное – фильм без дидактики поучителен» [Громов, 1986, с.90].

Сопоставляя фильмы «Без свидетелей» Н. Михалкова и «Послесловие» М. Хуциева, М. Зак приходил к выводу, что «при всех своих различиях фильмы-диалоги сближаются на основе разрабатываемого внутри них конфликта. Между активным гуманистическим началом и нравственной аномалией. Представленные в характерах, они разводятся полярно, как Он и Она, или, напротив, зазор явно сокращается, как в фильме М. Хуциева, где А. Мягковым сыграна одна из модификаций делового человека. В результате диалога герой, который и раньше не выглядел аномалией, начинает лучше слушать, теряет нравственную глухоту» [Зак, 1986, с.37].

Высокую в ежегоднике получила драма «И жизнь, и слезы, и любовь»: «В этом фильме изысканность и красота (пейзажа, музыки, выражений человеческих лиц) крупно, стилистически подчеркнуты, это вообще свойственно художественному почерку Н. Губенко, но особенно красивы здесь люди. ...Губенко великодушен к своим героям, если уж не великодушна к ним судьба. Он сознательно кончает картину на светлой, элегической ноте» [Афанасьев, 1986, с.92-93].

Прекрасную рецензию на притчу «Парад планет» написала А. Гербер: «Кинематограф Абдрашитова и Миндадзе действительно требует от зрителя активного соучастия. Прожить жизнь, не думая и не напрягаясь тоже, конечно, можно. Но если вспомнить, что она – одна, что мы живем, как писала Ахматова, - «в последний раз», и другого такого случая больше не представится, то невольно захочется предъявить к себе требования повыше, чем к простейшему организму... И хоть проживаем мы на жилплощади, ... но принадлежим все равно миру, и все катаклизмы – в нас. Новый фильм Абдрашитова и Миндадзе «Парад планет», на мой взгляд, как раз об этом» [Гербер, 1986, с.97].

Начинающий в ту пору кинокритик А. Ерохин (1954-2000), впервые появившись в ежегоднике, опубликовал, возможно, свою самую традиционную по стилю рецензию (на криминальную драму «Соучастники»): «Всегда ли мы бываем внимательны и участливы к близким и тем, кто подальше? Всегда ли даем право голоса своей совести? Всегда ли живем так, как должно, как достойно человека? Вот что говорит фильм» [Ерохин, 1986, с.103].

Чрезвычайно строг и резок был в этот раз Р. Юренев, не оставивший камня на камне от поэтической автобиографии Е. Евтушенко «Детский сад»: «Главная неудача фильма – нестройность, загроможденность, претенциозность сценария. Его эпизоды слабо связаны между собой, разнотильны, зачастую подражательны, вторичны» [Юренев, 1986, с.100].

Против вестернизации истории на экране выступила В. Ивановна (Есина): «История и в самом деле удивительна. Пусть же экран донесет до нас эту ее удивительность, и пусть не тонет она в стогах, в крови, в предсмертных воплях, в диком повсесте всадников, мчащихся на экране. Вестерн – хороший жанр. Но история – интереснее...» [Есина, 1986, с.42].

Остальные статьи ежегодника были посвящены фильмам на рабочую тему [Орлов, 1986, с.28-32], картинам «Берег» [Шацилло, 1986, с. 61-64], «Демидовы» [Самарин, 1986, с.104-106] и актерским портретам

[Закржевская, 1986, с.108-111; Левитин, 1986, с. 122-126; Фрейлих, 1986, с. 134-138].

Экран 1987 (1987, сдан в набор в сентябре 1986)

На первый взгляд, кажется, странным, что вслед за «Экраном 1983-1984» следует «Экран-87». Однако на деле всё объясняется довольно просто: составители ежегодника почувствовали, что зазор между материалами сборников и их реальным поступлением в продажу с годами стал слишком велик. К примеру, «Экран 1983-1984» дошел до покупателей лишь в 1986 году. Таким образом, было решено «перескочить» через несколько лет и «Экран-87» поступил в книжные магазины в 1987.

Да, сборник дошел до читателей в бурном перестроечном 1987, но был сдан в набор еще в относительно тихом 1986 и по своему содержанию всё еще напоминал «Экран 1983-1984».

Конечно, влияние наступившей перестройки уже чувствовалось на страницах «Экрана-87». Явные приметы этого: никаких подобострастных реакций кинокритиков на решения XXVII съезда КПСС и Постановление ЦК КПСС «О недостатках в практике приобретения и проката зарубежных кинофильмов».

Правда, «Экран-87» опубликовал и пропагандистскую статью В. Баскакова о, мягко говоря, малоудачном фильме «Битва за Москву», утверждая, что *«фильм Ю. Озерова продолжает ... традицию «Освобождения» и активно участвует в идеологической борьбе, сражаясь с фальшивками и инсинуациями о второй мировой войне, которых немало выбросил на экраны западный кинорынок»* [Баскаков, 1987, с.90]. Столь же положительные отзывы получили в ежегоднике и такие слабые картины, как «Багратион» [Самарин, 1987, с. 48-54]. «Челюскинцы» [Шацилло, 1987, с. 95-99], «И на камнях растут деревья» [Зоркий, 1987, с. 118-122].

Однако в целом в ежегоднике доминировали веяния нового времени. К примеру, была напечатана положительная рецензия на военную драму «Иди и смотри» еще недавно неугодного властям Э. Климова (избранного в мае 1986 главой Союза кинематографистов СССР): *«Картину Климова смотреть непросто, не сразу разбираешься в сложном от нее впечатлении. Но чем глубже погружаешься мыслью в стихию фильма, тем отчетливее осознаешь высшую правоту художника, решившего показать страдания людей, высоты их духа и низины падения такими, какими они были в своей неприкрашенной реальности»* [Громов, 1987, с.92].

Е. Стишова дала высочайшую оценку еще недавно «полочному» шедевру А. Германа «Мой друг Иван Лапшин», отмечая, что *«плотность письма у Германа такая, что и на третьем и на четвертом просмотре обнаруживаешь новые подробности. В художественном мире, где автор контролирует каждый клочок кинотекста, ничего не бывает «просто так». Каждый план, каждый ракурс, каждая мелочь сопряжены с концепцией, с замыслом максимально приблизить прошлое. В «Лапшине» нет ничего случайного и ничего служебного, втянутого в кадр в качестве*

сюжетной подпорки» [Стишова, 1987, с.109]. А Л.Маматова поддержала сатирическую направленность фильма «Голубые горы, или Неправдоподобная история» Э. Шенгеля: *«Не надо так истово и самозабвенно разыгрывать показушные спектакли на рабочем месте, подменять истинный труд его имитацией. Вспомни о чести и достоинстве, возьми на себя ответственность, ставь высокую цель и ее добейся! Вот к чему зовут авторы талантливой, умной и актуальной комедии»* [Маматова, 1987, с.106].

С содержательной и вдумчивой статьей о взаимоотношениях кинематографа и литературной классики выступил А. Плахов. Размышляя о творчестве С. Соловьева, кинокритик писал о том, какое «любопытное столкновение «двух культур» нравственно-бытового поведения произвел С. Соловьев в своей подростковой кинотрилогии «Сто дней после детства», «Спасатель», «Наследница по прямой». Драма формирующейся юной души каждый раз поверяется в этих фильмах возвышенным духом классики – будь то Лермонтов, Толстой или Пушкин. И, на мой взгляд, порой даже вопреки намерениям автора обнаруживается культурная несовместимость классических образцов и мира шлягеров, джинсов, ментоловых жвачек» [Плахов, 1987, с.39].

Переходя далее к анализу фильма «Несколько дней из жизни И.И. Обломова», А. Плахов пришел к выводу, что «наиболее сложный случай представляют собой эксперименты с классикой (поясню, что не вношу в этот термин заведомо негативного значения) Н. Михалкова, несущие в себе внутренний спор тенденций культуры и «контркультуры». В художественном сознании этого режиссера с равной легкостью адаптируются классическая стройность, стилевая отточенность форм и сиюминутная, порой поверхностная напряженность построений. Делая своего «Обломова», он лихо включил персонажей романа в эпицентр сегодняшних разговоров о «деловых людях», «певчих дроздах» и «осенних марафонах», об «инфантилизме», «полетах во сне и наяву» и прочем. Фильм получился слишком актуальным, для того, чтобы сохранились нити преемственности с шедевром Гончарова. Фильм оказался одной из возможных трактовок и не обрел свойственной роману классической завершенности» [Плахов, 1987, с.43].

И в этом контексте А. Плахов был убежден, что «Васса» Г. Панфилова «особенно веско за последнее время подтверждает самоценность определенного типа экранизации, основанной на внутреннем, а не на формальном родстве с классическим первоисточником» [Плахов, 1987, с.43].

Литературовед Д. Урнов к экранизациям произведений русской классики отнесся гораздо строже: рецензируя «Жестокий романс» Э. Рязанова, он остался недоволен предпринятой известным комедиографом адаптацией пьесы А.Н. Островского «Бесприданница»: *«Классический текст не допускает подобного обращения с собой. Текст гибнет, но не сдается, и «победитель» в результате не получает ничего. А заодно с таким «победителем» и зритель остается ни с чем»* [Урнов, 1987, с.32].

Второй раз обращаясь к анализу творчества подававшего тогда большие надежды режиссера М. Беликова (1940-2012), А. Романенко, на мой взгляд, верно отметила, что «фильм «Как молоды мы были» является как бы продолжением ленты «Ночь коротка». Но стилистика его принципиально иная. Если там было бы трудно провести границу между лирическими чувствами героев и исповедью автора, то здесь автор уже не так слит со своими персонажами, не так откровенен, не

в той мере отдает себя. Уже слегка играет и самим материалом и мелодраматическим сюжетом. Нет-нет да и проглянут декорационные швы кинодействия. Но побеждает все-таки другое. Мысль о послевоенном поколении, авторское ощущение сопричастности его судьбе выводят фильм на иной уровень разговора, делают его серьезнее, значительнее» [Романенко, 1987, с.114].

А С.Шумаков абсолютно точно определял жанр комедии В. Меньшова: *«Любовь и голуби»* - дразнящий режиссерской фантазией кинолук. В нем проявлено немало выдумки и здорового кинематографического честолубия. Авторы страстно хотят понравиться своим зрителям. ... Простота фильма *«Любовь и голуби»* обманчива. Перед нами, конечно, лубок, но вполне современный. Его кажущиеся наивность и непосредственность тонко маскируют расчет режиссера и вполне продуманный замысел» [Шумаков, 1987, с.115].

Экран 1988 (1988, сдан в набор в сентябре 1987)

«Экран-88» был уже по-настоящему перестрочным. Впервые авторы ежегодника писали свои статьи без оглядки на цензуру и даже на 70-летний юбилей советской власти.

Резкий критический зачин дала Л. Маматова (1935-1996): *«В конце 70-х и в начале 80-х годов ландшафт кинематографа преобразился, поток грозил смыть искусство. Общее количество создаваемых фильмов оставалось прежним – примерно 156 в год. Но серьезных и достойных становилось все меньше. Так, предположим, в 1981-1985 годах было снято 360 картин на современную тему. А сколько среди них явлений подлинного искусства? Тут могут быть споры: 5, 15 или 20. Но и остальные тиражировались и демонстрировались многомиллионному зрителю. Драматизм отношений внутри самого кинематографа критика почти не замечала. Она ахала и изумлялась чудовищно возросшему количеству бездарных картин. Но считала их по инерции только никчемными. Между тем «никакие», то есть мертвые и потому безвинные, казалось бы, поделки, организуясь в поток, обнаруживали совокупный смысл, вполне внятные идеи. Противоположные идеям истинного искусства. ... В кинопоток давала себя знать прежде всего бессодержательность драматургического конфликта. Вместо «ошибки» характеров, выражающей социально-психологические противоречия общества, предлагались мелкие стычки и случайные недоразумения. Бегство от конфликта, иными словами — от проблем самой действительности, претворенных в образы, основывалось на убеждении, будто и в реальной жизни социалистического общества противоречие перестало быть корнем жизненности, источником движения. Что развитие этого общества может осуществляться само собою, без осознания и разрешения противоречий. Даже если они весьма ощутимо дают о себе знать, следует сделать вид, будто их нет. Не предавать гласности, не делать достоянием общественного сознания, в том числе такой его формы, как искусство. Пусть взгляд зрителя ласкает картина ничем не потревоженного бытия. Такой именно установке и отвечал кинопоток»* [Маматова, 1988, с.20].

Согласитесь, таких бескомпромиссных текстов в ежегодниках не было никогда, даже в оттепельные времена...

А далее Л. Маматова предлагала читателям новую трактовку лучших фильмов первой половины 1980-х: *«Глубокое авторское сочувствие героям, боль от сознания зря пропадающей человеческой силы вняты в «Родне», «Параде планет», «Полетах во сне и наяву». Суетность и рутина бытия потому и тревожат художников,*

что они твердо верят в высокий удел, которого заслуживают показываемые люди. Так же, как «Остановился поезд» и «Голубые горы», эти фильмы неминуемо наводят на мысль об окончании определенного исторического периода, кризисе, который должен быть разрешен в серьезной, революционного значения борьбе. Чтобы установилось качественно иное состояние общества. Чтобы высвободились умственные и душевные силы героев, утвердился жизнь с четким сознанием идеала и цели. Фильмы открывают зрителю горькую истину о застое, чтобы воспитывать потребность в переломе, жажду всестороннего обновления. Именно правдивость художественного содержания этих фильмов, а не слащавая ложь свидетельствует об историческом оптимизме их авторов, их убежденности в скором дне духовного пробуждения. И оно произойдет не с какими-то исключительными личностями, а с теми обычными, знакомыми зрителю в самой жизни и ему понятными людьми, которые показаны в этих фильмах» [Маматова, 1988, с.27].

И в завершении своей программной статьи Л. Маматова выступила с оптимистичным (как выяснилось уже потом, слишком оптимистичным) прогнозом на будущее, в том числе — кинематографическое: «Ныне, когда общество вступило в переломный этап своего развития, искусству предстоит познать новую социально-историческую данность. Положительная, утверждающая сила все активнее дает о себе знать в самой жизни. Борьба за обновление, которую ведут бескомпромиссные и талантливые люди, найдет, надо надеяться, художественное претворение и обобщение на экране. Психологическая переориентация в среде самих художников вызвала паузу в сегодняшнем движении экранного творчества. Но верится, что ритм его придет в соответствие с ритмом перемен в самой действительности. Более того, подлинное искусство, несомненно, вновь наполнится опережающим знанием» [Маматова, 1988, с.30].

Н. Зоркая (1924-2006), вновь после долгого перерыва ставшая одним из авторов ежегодника, свою замечательную статью посвятила главному триумфатору киноперестройки — Т. Абулдазе (1924-1994). Она рассматривала его антитоталитарную притчу «Покаяние» в рамках философско-поэтической трилогии: «Три картины, разные по стилистике и выразительным средствам, по материалу и способам его трактовки, объединены сквозными темами и общей нравственной концепцией.

Черно-белая графика «Мольбы», скорбный накал стиха и рокот горных потоков, башни-стражи, аулы-крепости, прилепившиеся к снежным отрогам, черные фигуры могучих и мрачных горцев, суровый и скудный обычай — в образном строе первого фильма уже завязываются узлы общих конфликтов, намечен резкий контраст противоборствующих начал. На одной чаше весов — вражда, недоверие, месть, ненависть, сталь клинков, кровь, варварство предрассудков, уходящих в языческую древность. На другой чаше — слезы любви и сострадания, которыми, поднявшись над своим миром, оплакивает женщина чужого племени убитого христианина, безвинную жертву вековой распри. Белизна покровов Девы-Красоты — и животное, жирно-материальное, дьявольское олицетворение зла в фигуре пошлого толстобрюхого уроды.

«Древо желаний», экранизация поэтической прозы Георгия Леонидзе, со своей импрессионистической цветовой живописью, со своими зарисовками и портретами сельских авторитетов, блюстителей морали, продолжает тему «без вины виноватых», гибнущих под натиском зла. Зло же мнит себя доброжелательством и присваивает право верховного суда над личностью якобы в интересах «всех»: рода, массы, нации. ...

В печальной фантазмагории, в гротескной трагикомедии, к каким близок уникальный, еще не знакомый экрану жанр «Покаяния», тема безвинных жертв обретает высокое звучание реквиема по погибшим в массовых расправах. Со всей

убедительностью исторической и художественной истины сказано: «зло, пришедшее к власти — это тупик». И «социальное зло настолько разрушительно, что способно истребить самое себя», как говорит об идее своего фильма постановщик. Его творение, отобразившее страшное и абсурдное время, озарено любовью и верой, оно окрыляет, дает путеводную нить надежды» [Зоркая, 1988, с.118].

Об еще одном ранее запрещенном фильме А. Германа («Проверка на дорогах») писал в «Экране-88» К. Щербаков: «Горько, что фильм пролежал на полке много лет. Прекрасно, что дыхание его оказалось таким долгим» [Щербаков, 1988, с.90].

Положительную рецензию на «полочную» драму Г. Панфилова «Тема» опубликовал Е. Громов: «Фильм необычен для нашего кино уже по своему материалу. Если в картинах крупных зарубежных режиссеров, прежде всего Феллини и Бергмана, нередко выводится на экран фигура мятущегося, рефлектирующего художника, то мы подобные смятения обычно предпочитаем не показывать. Словно их вовсе нет и не может быть у членов СП СССР и других творческих союзов. Или выходит, что от таких внутривидовых проблем надо уберегать широкую публику? Они-де ей непонятны, неинтересны. Глубочайшее заблуждение! Главные вопросы художественного творчества — вопросы не только эстетические, но и этические, идеологические, общезначимые. ... «Тема» — смелый, яркий, глубоко патриотический фильм. Здесь можно было бы поставить точку в нашей статье, если бы не одно немаловажное обстоятельство. Фильм «Тема», выпущенный в прокат осенью 1986 года, был завершён производством ещё семь лет назад. Все эти годы он лежал на полке. Фильм не устарел, он звучит удивительно злободневно. Тем не менее, уместно задаться вопросом: что испугало в нём людей, от которых тогда зависела его прокатная судьба? Ответ один. Испугала острая проблематика фильма. Обжег лед и пламень истины. Вероятно, и сейчас у фильма найдутся противники. Но сторонников, я убежден, неизмеримо больше» [Громов, 1988, с. 95, 98].

Попытался найти свое место в киноперестрелочном потоке и Г.Капралов, утверждая, что «фильм «Письма мертвого человека» воздействует на зрителя, скорее, общей атмосферой, и своей, если можно так сказать, «документальностью», осязаемостью деталей и подробностей ... и, хотя некоторые его герои остаются почти условными знаками, обладает завораживающей силой. Фильм лишен сюжетной пружины, порой затянут, но его создателей вела подлинная гражданская отвага повелительное чувство художников, которые должны сказать людям то, что их волнует» [Капралов, 1988, с.85].

Высокую оценку А. Трошина получил изысканный фильм Р. Балаяна: «Удивительно многоголосая и поразительно трезвая картина — «Храни меня, мой талисман». Всю меру ее трезвости и необходимости еще предстоит нам оценить, прочитав все без исключения ее голоса и образы. В том числе образ и функцию Болдино, живущего, как видим в фильме, пестро: со всеми его сарафанными старушками, самодельными мимами, с толпой паломников, для которых Пушкин — название выходного дня, и с избранными, кому он — ежедневная работа и молитва» [Трошин, 1988, с.108].

А. Романенко хвалила остропроблемный фильм «Игры для детей школьного возраста»: «Фильм поражает правдой деталей, ситуаций, иногда сдается, что речь идет о подлинном интернате, о реальных и существующих людях, и вместе с тем образы подростков таят в себе такое обобщение, что задумываешься не только о «трудных детях», но и о трудной судьбе подростков, потому что все они нуждаются в любви, нежности и доверии. Открытие фильма состоит не в исследовании

нового пласта жизни, не в остроте сюжета, а в правде внутренних состояний юных героев, в передаче сложной гаммы чувств подростка — от полудетских надежд на необыкновенную любовь к выдуманному принцу через крушение иллюзий до открытия красоты в самой этой трудной жизни» [Романенко, 1988, с.103].

Неожиданно резок на сей раз был С. Шумаков, критикуя обласканного кинокритикой С. Соловьева за его фильм «Чужая Белая и Рябой», где есть «сокровенная для авторов картины мысль, пафос которой состоит в отказе от идеи «высокого» искусства в пользу «низкой» прозы жизни, высвеченной нравственным законом. Но в связи с этим у меня невольно напрашивается вопрос: насколько эта позиция применима к фильму самого режиссера? Нашел ли он в себе силы отказаться от «искусства» во имя того, чтобы главный нравственный вывод картины был воспринят зрителем? Мне кажется, нет. Во всяком случае, известная сумбурность, фрагментарность изложения самого сюжета явно этому не способствовала» [Шумаков, 1988, с.101].

Р. Юренев и А. Ерохин обратились в своих рецензиях к фильмам на военную тему. Фронтовик Р. Юренев писал: «Я с волнением и трепетным сочувствием смотрел фильм «Ради нескольких строчек». Не скрою, что, зная о молодости режиссера, я старался найти в фильме неточности. На пальце одного из актеров мелькнуло обручальное кольцо. Их в годы войны офицеры не носили. А не русский ли патрон закладывает в магазин винтовки немец? Пуля, кажется, наша, остроконечная. Впрочем — не уверен: каких только пуль не было у противника... И я рад, что придирчивое это занятие выискивания ошибок не дало результатов. Да и замечать мелочи не следовало: фильм в целом правдив и поэтичен — той поэтической правдой, которую требует от художников незабываемая проза великой войны» [Юренев, 1988, с.92]. А совсем молодой в ту пору кинокритик А. Ерохин обоснованно утверждал, что «Порох» хороший фильм, честный. Но... Но мы к тому «но» вернулись, что еще раньше обозначили. Но хороший и честный этот фильм, справедливо замеченный кинокритиками, получил не слишком-то завидную прокатную судьбу - и Москве, скажем, шел в основном по клубам. Сними В. Аристов по той же фабуле ленту «оприключенную» — тут, конечно, количество копий сразу увеличилось, и фильм «прокатился» бы с соответственной рекламной помпой. Не получилось ли в результате, что упала цена на правду? Нет, спрос на нее явно растет. И это необходимо учитывать. ... Фильм «Порох» — серьезный. Он снят о том, что было на самом деле, на высоком уровне художественной правды. И снят ведь не только для кинокритиков» [Ерохин, 1988, с.95].

Остальные кинообзоры ежегодника были написаны в более традиционном для ежегодника ключе [Бауман, 1988, с. 104-106; Кузнецова, 1988, с. 42-46; Шилова, 1988, с. 36-41].

Среди портретов помимо статьи Н. Зоркой о Т. Абуладзе выделялась статья В. Демина о творчестве Г. Данелия: «С годами, как ожидается, крепнет глазомер и твердеет рука, искусство при полном владении ремеслом становится делом таким же простым, как дыхание. Только не у тех, кто боится этого в себе, — самоуверенности мэтра, безоглядного упрямства признанного корифея. Не у тех, кто хотел бы каждый раз начинать с самого начала, с нуля, с картинки, неотчетливо мелькнувшей в мозгу и неясно еще что обещающей. Он таков. В этом залог, что он никогда не повторится. И в этом же гарантия, что он еще не раз, не два — многократно удивит нас своим преображением» [Демин, 1988, с.124].

Любопытно, что «Экран-88» сразу две статьи посвятил проблемам киноведения и кинокритики.

С. Дробашенко начал свою статью с рекой критики положения, сложившегося в советском киноведении к началу «перестройки»: *«Киноведение пришло к нам в середине восьмидесятых как отрасль знания, главным образом описательная. На то существовали своя логика и исторические причины. Молодая, как и сам кинематограф, наука о нем длительное время была занята выработкой собственной методологии, собиранием фактов. Проблемно-аналитический (как более зрелый) этап еще не наступил - он лишь угадывался... И вот, в силу, очевидно, малого опыта, увлеченное спецификой предмета, киноведение не почувствовало в какой-то период своего развития необходимости заострения, активизации исследовательской мысли. В послевоенные годы оно, как и раньше, оставалось, за редким исключением, инертным, пассивно-описательным. В нем не утвердился присущий развитой отрасли знания системный принцип, который помог бы преодолеть кастовую замкнутость, ограниченность исследовательского поля. И в конечном счете оно утратило то место в общественном сознании, какое заняло благодаря успехам самого кино раньше. На этой почве и развились затяжные кризисные явления в осмыслении киноискусства и критическом анализе фильмов, которые внесли свою лепту в благостную самоуспокоенность общественной мысли последнего двадцатилетия. ... Киноведение не пытается (и никогда серьезно не пыталось) выявить закономерности колебаний художественного уровня фильмов на разных стадиях кинопроцесса, вскрыть причины периодически возрастающего потока серости. Предметом исследования не стали и такие явления, как сложившаяся в кинематографе система запретов и ограничений, вытекающая из ложно понятой идеи «исключительности» экранного зрелища, его якобы опаснейшей способности нанести обличительным изображением непоправимый идеологический ущерб»* [Дробашенко, 1988, с.143-144].

Далее С. Дробашенко переходил к критике издательской деятельности в области кино: *«В 1985 году вышло около 60 книг по киноискусству; за 1986 — примерно столько же. Фундаментальных исследований по коренным проблемам истории и теории кино за последнее время не публиковалось вообще. Исключение — двухтомная монография Р. Юренева об С. Эйзенштейне. ... Главный массив киноведения — сложившийся на протяжении многих лет «усредненный», промежуточный тип издания, в котором научность сдала позиции перед не знающей удержку, тотальной описательностью. Лишь с большими натяжками книги такого рода можно отнести к профессиональной литературе, поскольку воздействие их на творческий процесс ничтожно. Они являют собой непрерывно пополняющийся литературно-искусствоведческий фон, рекламно-развлекательное чтение с элементами познавательности, сопутствующие живому движению кино, но неизменно отстающие от него. Во всем ли здесь виноваты авторы? Нет, разумеется. Они, может быть, и хотели бы создавать разные книги, отчетливее дифференцировать литературу по степени ее научности. Но тут на сцене появляется могущественный книготорг, забравший ныне (и это тоже прямое наследие прошлого) немалую власть в издательском деле. Научную литературу, рассчитанную на профессионалов, как выясняется, издавать невыгодно: одни сплошные убытки (хотя книга — не спички и не керосин, и польза от нее иная). Приемлем для торгующих организаций именно неопределенный, гибридный тип — на него, как ни странно, деньги и покупатели находятся. Вот авторы, выполняя настойчивые пожелания комплексных искусствovedческих издательств, переходящих теперь на хозрасчет, и «дотягивают» научный текст до расхожей популярности, чтобы выйти хотя бы на тираж в 6—8 тысяч»* [Дробашенко, 1988, с.146].

Вроде бы о многом было сказано верно. Но вот, когда С. Дробашенко переходил к примерам, становилось ясно, что это критика из вчерашнего партийно-пропагандистского дня: *«подлинно научная, граждански бескомпромиссная история советского кинематографа еще не написана. ... Из поля зрения исследователей уходит и нечто более важное: зависимость идеологии, социалистической культуры от коренных явлений реальной жизни, укрепление советской государственности, отраженное в фильмах, экранное истолкование социализма как ведущей, объединяющей силы общества. А это уж не узкокиноведческий, а серьезный идеологический просчет»* [Дробашенко, 1988, с.145].

М. Зак высказал свое мнение о кино и кинокритическом процессе, исходя из более современных позиций: *«Переломный момент отчетливо сказался в духовной жизни общества. Строгой проверке, а чаще всего — переоценке, включая шкалу мнимых ценностей, подверглись общая атмосфера творчества и конкретный материал разных искусств. Особенно много критических выступлений оказалось направлено в адрес кинематографа. Что в известном смысле закономерно, если иметь в виду традиционную близость экранного искусства к тем задачам и целям, которые выдвигаются на передний план в поворотные моменты развития общественной мысли и массовых настроений. Именно в эти периоды разрыв между намеченными перспективами и уровнем кинематографического мышления становится особенно заметен. ... уже можно подводить итоги новой критической волны: серость, маскируемая важностью темы, администрирование вместо руководства творческим процессом, ориентация не на лучшие вкусы публики. Вместе с тем элементы компанейщины, которые явно просматриваются, должны быть полностью заменены продуманным научным анализом сделанного, в его положительных и отрицательных накоплениях, конструктивной разработкой новых предложений. Киноведение способно повести научный анализ, опирающийся на долговременный исторический опыт и знание кинопроцесса. Что поможет скорректировать и случающиеся критические перехлесты, размахистую амплитуду иных выступлений — от догматизма до демагогии и обратно. ... Снимать самый верхний тематический слой и перерабатывать его в мнимо злободневное — это один путь, по-своему распространенный. Другой — стараться проникнуть до корневой системы, сделав ее предметом художественного анализа и тем самым видимой каждому взгляду. В равной мере это относится непосредственно к творческому процессу и к оценкам уже готовых фильмов»* [Зак, 1988, с.31].

Экран 1989 (1989, сдан в набор в сентябре 1988)

«Экран-89» был сдан в набор осенью 1988, когда «перестройка» продолжала набирать обороты. И ежегодник впервые за несколько лет возвратился к анализу творчества, увы, уже тому времени ушедшего из жизни А. Тарковского (1932-1986): *«Его фильм «Зеркало» можно было бы назвать еще более коротким словом — «Дом», и это отвечало бы его смыслу. Дом, семья, святая троица — мать, отец, ребенок — это ли не отзвук последних кадров «Андрея Рублева», песни песней Тарковского о разорении, опустошении родной земли, разрушении дома и воссоединении его в фресках? Человек, теряющий дом, покидающий дом, оторванный или отрывающийся от дома, становится голью перекаточной, былинкой на ветру, его уносит в мировой океан, но и мировой океан тоже чувствителен к отступничеству, к отрыву от дома родительского, к пустоте родительских гнезд. Вспомним финал «Соляриса» — блудный сын на коленях перед отцом, цитата из Рембрандта посреди*

бунтующей неземной материи, которая, однако, усмирится этим возвращением сына к отцу, его раскаянием, его просьбой о прощении» [Золотусский, 1989, с.78].

Ключевой в «Экране-89» стала статья Е. Стишовой «Лавры и тернии», где утверждалось, что «отход публики от фильмов актуальной общественной проблематики — факт, который нуждался и нуждается в объяснении. Критики и киноведы, социологи и культурологи предлагают разные концепции. Одни сетуют на жесткость, рациональность режиссерского мышления, на дефицит душевности. Другие обращают внимание на глобальные процессы, захватившие и нас, грешных. Да, поляризация вкусов и предпочтений, да, преобладание молодежной аудитории и связанная с этим потребность в развлекательных жанрах — все так. Но неужели способность загораться общим социальным интересом, общими социальными эмоциями утрачена навсегда? И последний всплеск романтизма ушел в прошлое вместе с 60-ми? Оказалось, нет, не утрачена. Нынешний общественный подъем это доказал, и очень скоро» [Стишова, 1989, с.31-32].

Далее Е. Стишова пыталась обобщить кинотенденции предшествующих десятилетий: «Кинопроцесс ... все больше напоминал айсберг. Надводная часть — это главным образом усиленно насаждаемый «жанровый» кинематограф, шлагеры проката и прочие домашние радости плюс непроходимая скука «нужных» лент. И часть невидимая, подводная — пресловутая «полка» или малотиражные ленты. Многие ли видели «Короткие встречи» К. Муратовой тогда, в 67-м? Кому удалось посмотреть «Долгие проводы» до того, как картину объявили идеологически вредной? ... А «Иванов катер» Марка Осепьяна — оставил ли след этот фильм в чьей-нибудь памяти? Критика еще не ответила на вопрос, кому и зачем было нужно последовательно выкорчевывать из кинематографа все, что связано с драматизмом человеческой жизни вообще. Родилось жаргонное словечко «чернуха». Новый взгляд на минувшую войну — чернуха. Кризис николаевского режима, породивший революционную ситуацию в России, — чернуха. Трудности послевоенного быта — чернуха. Объективные противоречия современного социального развития — чернуха. Талант, растлевающийся в конформизме, — чернуха. На «полку» легли «Проверка на дорогах», «Долгие проводы», «Агония», «Тема», «Вторая попытка Виктора Крохина». ... Киноискусство спасли два фактора. Фактор объективного развития кинопроцесса, который подобен стихии, и обуздать его невозможно. (Можно лишь запретить отдельные его проявления. Что и делалось.) Второй фактор — стойкие художники, верные себе и идущие до конца. Их, на наше счастье, оказалось немало. ... Нам предстоит осмыслить перепады и парадоксы кинематографического развития 70-80-х годов. С одной стороны, неслыханное падение, нулевой уровень. Вершинные достижения мирового класса — с другой. И все это параллельно, в одной исторической ситуации» [Стишова, 1989, с.33-34].

В отличие от оптимистичной Л. Маматовой [Маматова, 1988, с.20-30], Е. Стишова считала, что «прекрасное будущее еще не вычитывается. Вычитывается возвращенное из небытия прошлое, которое могло бы быть прекрасным, если б не прозябало в подполье, — «Проверка на дорогах», «Тема», «Иди и смотри», — фильм, лишь с третьего захода запущенный в производство, «Жил-был доктор», года на полтора опоздавший к зрителю. Называю эти фильмы и думаю о том, как часто искусство опережает общественную мысль. Оно наперед знает то, к чему еще только подходит наука. Оно угадывает предстоящую смену эпох, их слом, предвосхищая рождение новых человеческих типов, новых отношений между людьми. Оно проникает в подсознание целых исторических этапов» [Стишова, 1989, с.34].

Размышляя о будущем отечественного кинематографа, Е. Стишова была убеждена, что «главное дело ... - инъекция культуры, необходимая кинематографу не меньше, чем кинотехника. А вот это уже задача посложнее. ... Что зрителю надо — это вопрос вопросов кинематографического бытия. Тут необходимо определиться в главном, стратегическом пункте: идти ли киноискусству за зрителем или постараться повести его за собой. Второй путь куда труднее: в отличие от первого, апробированного практикой последнего десятилетия, здесь нет рецептов. К тому же путь этот долгий — он рассчитан на определенный уровень культуры восприятия, и кинематографу здесь не сдюжить в одиночку» [Стишова, 1989, с. 34-35].

Раздумья Е. Стишовой о зрительской аудитории были поддержаны в статье В. Толстых. Он настаивал, что «отношения между кино и зрителем диалектичны. А это значит, что зритель, будучи заказчиком кино (ведь известно, что именно потребление «заказывает» производство — и в сфере материальной, и в сфере духовной), одновременно сам формируется, воспитывается искусством. Можно сказать так: каково искусство — таков и зритель. Мы любим, оправдывая волну «развлекаловки» на экране, сетовать на зрителя, который якобы только «развлекательности» (плюс «утешительности») и жаждет, ссылаться на неразборчивость, неприхотливость, неразвитость вкусов так называемого «массового зрителя». Он, зритель, действительно далеко не всегда разборчив и требователен в своих пристрастиях и ожиданиях. Но и эта ссылка неоправданная. Зритель сегодня такой, каким его сформировало и воспитало искусство, в частности те самые «серые», «никакие» фильмы, которые общественность ныне резко критикует. Проблема, видимо, в самом характере отношений, складывающихся и сложившихся, между зрителем и кинематографом. В том, обычно какое «магнитное поле», социальное и эстетическое, возникает между экраном и зрителем. Ясно, что кино должно считаться со зрителем, но считаться не значит обязательно соглашаться с ним и подлаживаться под него» [Толстых, 1989, с.142].

На фоне нынешнего тотального засилья развлекательного кинематографа дальнейшие рассуждения В. Толстых читаются уже с оттенком ностальгии по утраченному: «Лично я не против развлекательных, чисто зрелищных картин. Но когда именно они становятся основной или преимущественно духовной пищей миллионов, положение, согласитесь, возникает более чем странное и тревожное. Тут что-то произошло и происходит в самом общественном сознании людей, а кино есть одна из форм самосознания общества. Правда, высказывается и другая точка зрения, согласно которой каждый из нас всего-навсего «работник плюс потребитель», имеющий право после трудового дня развлечься и отдохнуть. Но этот взгляд на человека ничего общего с социализмом не имеет, хотя и очень устраивает бюрократов. Ведь из этой посылки следует нехитрая, но малопочтенная идея: ты мне хорошо поработай, а я тебе дам возможность хорошо отдохнуть. И тогда сам кинопроцесс превращается в удовлетворение «текущих потребностей» массы работающих, а главной функцией фильма объявляется «восстановление» физических и нервных сил человека (точнее, работника). Вот такое «рекреативное» кино и пытаются выдать за то, которого достойны массы. По мере того, как рыночные отношения начнут проникать в сферу культуры, обострится проблема «гуманизации» нашего искусства, его отношения к человеку и человеческим потребностям» [Толстых, 1989, с.143].

А уж в следующем пассаже «массовый зритель», как очень скоро оказалось на практике, был просто идеализирован: «Вспомним ситуацию 1977—1978 годов, когда наметился спад кинопосещений, и зритель стал уходить из кинотеатра. Госкино отреагировало на ситуацию, так сказать, стратегически: оно

резко усилило тенденцию развлекательности. Началась пора кино «развлекаловки». Было придумано и «обоснование»: мол, советские люди имеют право после работы развлечься и отвлечься таким способом от серьезных проблем. Такие телепередачи и фильмы действительно нужны, но советские люди вовсе не просят, чтобы их только развлекали, отвлекали и делали так, как начали это делать в кино и на телевидении в те годы. Зритель он ведь очень интересно, я бы сказал, «хитро» устроен: пришел в кинотеатр, сел в кресло, чтобы развлечься, а требует, чтобы то, чем его решили развлечь, имело хоть какой-то смысл. Но мы зрителя знаем плохо, да и не хотим по-настоящему знать, чего он действительно хочет, не и учитываем его потребности, вкусы, ожидания, судим о нем крайне поверхностно и волюнтаристично, «на свой вкус». Некоторое время ориентация на развлекательность эффект давала, но очень недолго. Зритель быстро разобрался в пошлости попыток даже важнейшие историко-революционные темы использовать в целях развлекательности, превратить их в детективчики, бессмысленные киноприключения. ...

Поэтому не надо «путать карты», считая, что зрители наши получают именно то кино, которое они заслужили и хотят. Это неправда. Не потому, что все зрители сплошь хорошие, эстетически требовательные и развитые, а потому, что зрители действительно имеют право на нечто большее, чем просто зрелище. Необходим кинематограф общественный, формирующий граждан, воспитывающий действительно общественного человека. Кинематограф жизненно важных вопросов, проблемный и обязательно предельно честный, правдивый. ... Надо, по моему убеждению, изменить, сменить саму «установку» на зрителя — перестать смотреть на него как на косную, отсталую массу, жаждущую только «хлеба и зрелищ». Зрителя тоже надо понять. Когда он знает, что ничего такого, что его волнует, тревожит, он в кино все равно не увидит, не услышит и не испытает, он, простите, невольно начинает смотреть на кино как на «киношку», от которой ничего хорошего, настоящего и серьезного не жди. ... Уточним: сначала само кино превращается в «киношку», а потом и зритель начинает привыкать смотреть на кино как на средство, удовлетворяющее, «скорее, массовую потребность в отдыхе и развлечении» (это я цитирую мнение автора серьезного искусствоведческого сочинения). Я думаю, что «проблема зрителя» в известной мере ложная, что она упирается в проблему кинематографа, которого зритель давно ждет и давно уже достоин. Зритель полон ожидания искусства, которое бы его захватило и потрясло правдой жизни, абсолютной честностью в постановке волнующих его вопросов и проблем. И если зритель многие наши фильмы не принимает, демонстрируя невнимание и непризнание, следует честно признаться: это вполне заслуженно — и сделать отсюда все необходимые выводы» [Толстых, 1989, с.146-147, 150].

Основная часть ежегодника, посвященная отечественному кино, была вновь отведена фильмам на современную тему.

И здесь, впервые после долгого перерыва на страницы «Экрана» вернулся полемический раздел: А. Гербер, М. Кузнецова и С. Шумаков спорили о фильме «Плюмбум, или Опасная игра».

А. Гербер считала, что «фильм Вадима Абдрашитова и Александра Миндадзе не успокаивает и не бодрит. Иных, не исключено, и покоробит своей нелюбезной правдой. Заранее предвижу раздражение зрителя, который привык относиться к искусству как к ухоженному в летние месяцы кладбищу, где все спокойненько и все пристойненько — «ни друзей, ни врагов не видать». Такого зрителя фильм, не исключено, покоробит и возмутит. Найдутся и другие, которые скажут, что это не наш мальчик, не наши преступники, не наши проблемы... Что они таких (такого) не видели — гадость какая-то, патология, болезнь... Да, болезнь, но все мы, так или иначе, ею больны, а на

экране — ее открытая форма, выраженная в ярких симптомах. ... Мы еще не задумались о той разрушительной силе социальной активности, которую она несет, не подкрепленная нравственными идеалами, лишенная нравственных ориентиров. Абдрашитов и Миндадзе задумались» [Гербер, 1989, с.124].

Но с этим мнением была категорически не согласна М. Кузнецова: «Мне бесконечно жаль мальчика по кличке Плюмбум. Мучает и не дает покоя вопрос: можно ли столь немилосердно всемогущей авторской волей взвалить на неокрепшие плечи ребенка невероятно тяжелый груз? Весь невеселый опыт разочарований в людях, нагромождений лжи, через которые проходит человек (да и то не каждый) к сорока годам. ... помноженная на талант бесстрастность режиссера в фильме о самых болезненных нравственных вопросах нашего времени и не столь давнего прошлого вызывает спор, неприятие и — что хуже всего — непонимание. Опасаюсь, что молодое поколение может воспринять Плюмбума как пример для подражания» [Кузнецова, 1989, с.130].

С. Шумаков был еще жестче в своих оценках: «Если авторы фильма «Плюмбум, или Опасная игра» ставили перед собой задачу «разбудить» зрителя, заставить его задуматься над тем, какой разрушительной силой могут быть заряжены правильные слова, чем грозит обществу и человеку, в особенности молодому, принцип, согласно которому цель всегда оправдывает средства, то они своего добились. Фильм попадает, что называется, в десятку. Его смотрят, о нем спорят, он задевает всех, включая и тех, кто признаваться в этом не желает. ... В сущности, мы имеем дело ловушкой, интеллектуальным лабиринтом, в который очень легко втянуться, но выбраться из которого практически невозможно. ... Двоемыслие родителей оборачивается сплошной имитацией жизни. Стремление сына любыми средствами воссоединить слово и дело превращает эту жизнь в опасную игру. И так плохо, и этак плохо. Где же выход? Авторы не знают. И это неудивительно. Они оказались перед лицом одного из фундаментальных вопросов нашей истории, культуры, общественной жизни. ... Авторы фильма «Плюмбум, или Опасная игра» вытолкнули нас в сферу умозрительных построений и бросили там. Разбирайтесь, мол, как хотите. Мы вскрыли, поставили, заострили, а решать уже вам. Но решать мы не можем, потому что в картине отсутствует образ человеческой души. Нам некому сострадать, а значит, не на что обратить наше нравственное чувство. Холодный, сторонний взгляд, в котором нет ни капли сочувствия, вытравливает в картине все живое. А если оно прорывается, как это случилось, скажем, в сцене проводов Марии, то авторы безжалостно его уничтожают. И в итоге они оказываются пленниками собственного же замысла. Руслан Чутко беззастенчиво манипулирует людьми. Это безнравственно. Но, доказывая нам это, создатели фильма сами не заметили, как принялись манипулировать героем, потеряли свой нравственный ориентир и оказались в ситуации Плюмбума» [Шумаков, 1989, с.131, 133, 134].

К этой дискуссии примыкала и статья А. Романенко: «Сегодня экран разоблачает стереотипы нашего мышления, взрывает привычные схемы и подходы к анализу. По общепринятым ранее показателям герой фильма В. Абдрашитова «Плюмбум...» — подросток Руська — вполне может претендовать на роль положительного героя. Отличник, общественник, послушный сын. Но стоит соотнести мир Руськи с общечеловеческими нравственными ценностями: милосердие, любовь к ближнему — как все качества Руськи начинают мельчать и видятся как бы в ином свете. Знания, усвоенные им, — это всего лишь информированность, которая не может стать основанием человеческой культуры, отношения с родителями — ритуал, борьба с преступным миром — способ проверить свое «я», самоутверждение. Все выворачивается наизнанку, все меняет свои полюса» [Романенко, 1989, с.44].

Однако «Плюмбум» был для А. Романенко лишь поводом для обобщения трактовок молодежной темы в отечественном кино: «Как ни горько, но все-таки надо признать, что внутренняя жизнь молодого человека оставалась на десятилетия закрыта не потому, что так уж сложим и неконтактны с нами наши подростки, а потому, что искусство страшилось взглянуть в их черты, описать их нравы, выслушать искреннюю исповедь. Потому, что это потребовало бы и новых способов анализа, и гражданской смелости, и даже готовности к тому, что фильм может ни увидеть света. Слишком сильны были препоны для подобных фильмов и книг, был пропущен целый период вызревания личности. Сейчас искусство принялось наверстывать упущенное, но делает это порой лихорадочно и торопливо, проникая лишь в верхний слой жизни. Потому что ушедшая вперед жизнь требует от искусства и новых форм общения, и новых инструментов анализа, и философской оснащенности, и социологического мышления, и дара публициста. ... Еще десятилетие назад были широко распространены три точки зрения на современное поколение молодых. Одни утверждали, что молодежь у нас замечательная, героическая, почти сплошь горящая энтузиазмом. Другие сосредоточивались на негативных явлениях в молодежной среде. Даже преувеличивали их масштаб. Третьи иронизировали: еще две тысячи лет назад сетовали на падение нравов молодых, извечная история. Но при этом никто не оказался способным вникнуть в подлинную суть вопросов, волнующих саму молодежь, ощутить вину и ответственность старшего поколения, осмыслить роль той общественной атмосферы, что царила в семидесятые годы и влияла на духовный склад, на мироощущение юных. Сегодня проблема молодежи стала ключевой и в жизни и в искусстве. Обнаружились глубокие связи между вопросами воспитания и потребностью в дальнейшей демократизации общества в целом. Неудивителен тот острый интерес, который вызвали ленты, предложившие в разговоре о молодежи новый уровень правды» [Романенко, 1989, с. 43, 46].

Своего рода иллюстрацией к последнему тезису стала статья В. Шмырова об одном из самых популярных в ту пору фильмов на молодежную тему — «Курьер»: «Карен Шахназаров никогда не скрывал своего пристрастия к «жанровому» кино. Комедийная условность была для него органичной и в прошлых работах. В «Курьере» она естественна вдвойне: разве можно вести разговор о молодежи, не рассчитывая на соучастие зрительного зала? Во всяком случае, фильм, не форсируя найденную меру условности, не снижает и уровень разговора о реальных духовных ценностях, которые, на мой взгляд, и образуют его центральную проблему» [Шмыров, 1989, с.122].

В своей рецензии на фильм «Хозяин» В. Фомин утверждал, что этот «горький и мужественный фильм Баграта Оганесяна снят на удивление просто и строго. И в чем-то невольно похож на своего героя. Приглашая к серьезному, честному разговору о жизни, режиссер не заигрывает со зрителем, не расцвечивает горькое повествование колоритными шуточками, забавными аттракционами и прочими декоративными эффектами. Впрочем, не гонит он и слезу, не взвинчивает искусственно и без того напряженный и драматичный сюжет. Весь интерес, все внимание авторов почти безраздельно сосредоточены на фигуре главного героя. ... К сожалению, как это уже не раз случалось в нашем кинематографе, судьба этой принципиально новой, программной работы сложилась драматично. Если в литературе и «Пожар» и «Печальный детектив» были замечены сразу, вызвали большой резонанс и получили заслуженную поддержку, то с «Хозяином» дело обернулось иначе. Картина вышла в прокат со шрамами, не досчитавшись некоторых ключевых деталей и эпизодов. Она получила вторую категорию и ничтожный тираж. На Всесоюзном кинофестивале в Киеве ее беззастенчиво

вытолкнули из числа главных призеров, наградив премией, скорее, утешительной. Да и критика, отнесясь в целом благожелательно, по-настоящему не разглядела достоинств этой столь принципиальной для нашего кино работы» [Фомин, 1989, с.99, 101].

Получила поддержку ежегодника и экранизация С. Овчаровым лесковского «Левши»: «Левша» ожил на экране, и радостно-удивительно: нет в фильме ученической робости перед писателем, нет и холодного академизма, нет и «левацкого» издевательства над классикой, произвола над текстом. Овчаров скрепляет действие голосом рассказчика, то есть автора или комментатора сказа. Рассказчик задает интонацию, столь важную для зрителя. В этих авторских объяснениях соединяются и простонародное лукавство и тот особый, лесковский говорок, без обаяния которого сказ о тульском косом Левше выглядел бы дешевой стилизацией. В этих объяснениях — и сатирическим, взятая у фольклора ирония, и ум, наконец. Рассказчик прибегает к расцвеченному слову, когда историческая информация, к примеру, обрастает карнавальностью зрелищностью, окунается в стихию смеха, пародируется. Слово переливается красками, озорными нотками, здоровой юмористической подкладкой. Это неповторимый, чудотворный язык Лескова, понимание и приятие которого делает кинематографическое действие глубоким, свежим, родным. В своей картине Овчаров мешает притчу с народным балаганом, условность уличного театра — с привычной натуральностью кинематографической среды» [Тюрин, 1989, с.102].

Заслужила похвалу и военная драма М. Пташука (1943-2002) «Знак беды»: «Тяжелый фильм!» — слышишь вокруг. Да, о войне и комедии делать можно, тема войны необъятна и многогранна. Но искусство, которое прямо, честно, сурово говорит о том страшном, что пришлось пережить нашему народу, можно сравнить с очистительным огнем — такое искусство выжигает зло» [Юрнев, 1989, с.96].

Среди портретов кинематографистов выделялась статья А. Зоркого о творчестве реабилитированной перестроечным кинопроцессом К. Муратовой: «Четыре фильма за двадцать два года. Два из них пролежали «на полке» двадцать и семнадцать лет. Фильм «Среди серых камней», безжалостно исковерканный редактурой, вышел под горьким авторским псевдонимом «Иван Сидоров». К счастью, сегодня об этом уже можно говорить в прошлом времени» [Зоркий, 1989, с.157].

Экран 1990 (1990, сдан в набор в ноябре 1989)

«Экран-90», сданный в набор осенью 1989 года, увы, поставил финальную точку в истории ежегодников...

Освободившись от цензурных условностей, А. Ерохин в своем кратком обзоре истории советского кино писал, что понятие «массовая культура» носит универсальный, а не исключительно «западный» характер, как считалось в официозном киноведении. А «массовый человек» — практически чуть ли не единственный тип героя всего нашего кинематографа, в особенности если взять 30—40—50-е годы. Бодрый архилояльный работяга, который с энтузиазмом встречает любой очередной призыв: целину поднимать или вредителей расстреливать, БАМ строить или гнилых «антилигентов» шельмовать. Этот герой, которого вырабатывала официальная советская культура в течение долгих десятилетий, — идеал «массового человека». И в приближении к этому идеалу в реальности мы достигли весьма больших успехов. «Массовый человек» всегда охотно собирается в легко управляемую толпу. ... создается гигантская круговая порука, вот так народ превращается в плебс, а

чтобы он из этого состояния не выходил, нужна постоянная соответствующая духовная кормежка — эрзац-культура, масскультура. ... В течении почти всего советского периода у нас процветала официозная масскультура, поощряемая и пестуемая идеологическими органами. Пошлая, а во многом и подлая масскультура, поскольку служила она прежде всего тотальному оболваниванию и уже чисто количественно захлестывала культуру подлинную. ... монументальные фигуры доярок и сталеваров, свинок и пастухов со снопами, молотами и пограничными собаками... Те же персонажи и кино населяли — только обретали они более симпатичный облик хороших актеров, что еще опаснее. Что же это, как не создание масскультуры, тоталитарной культуры, все эти свойские парни-трудяги, суровые, но справедливые ответработники, девчушки-хохотушки... В общем, киноведам безработица не грозит, поскольку историю советского кино предстоит переписывать заново, называя ложь ложью, компромисс компромиссом...» [Ерохин, 1990, с. 8-10].

К теме истории советского кинематографа обращался и В. Шмыров, настаивая, что существует «давно назревшая потребность взглянуть в хрестоматийные (по учебникам) страницы прошлого, чтобы проверить основательность их выводов фактами, обстоятельствами, реальными судьбами, которым до сих пор находилось место разве что в сноске, в двух строчках мелким шрифтом, фатально подменялась номенклатурными радостями в виде широкоэкранных премьер «Красных колоколов». «Доверия» или «Ленина в Париже» [Шмыров, 1990, с.15]. Кинокритик резонно напоминал читателям, что «противоречивость времени и выразила герасимовская постановка «Тихого Дона». По-своему проникновенно, остерегаясь вульгаризации, следовал фильм за книгой Шолохова в изображении перипетий судьбы Григория Мелехова, которая никак не укладывалась в отведенное ей классовой борьбой русло. И одновременно в сценах с большевиками картина уныло соскальзывала в отработанные десятилетиями клише. Только происходило это, скорее, по инерции. Сознательная же попытка реанимировать нафос классовой борьбы, предпринятая, скажем, Ю. Райзманом в «Коммунисте», была не столько реакцией на «новые веяния», сколько на мертвечину последних лет сталинского правления, породивших монстров, очевидных для всех, — типа «Незабываемого 1919» М. Чиаурели» [Шмыров, 1990, с.18].

Обращаясь уже к недавней истории советского кино, Л. Ельникова писала, что «даже в самые тяжкие годы застоя, когда силы сопротивления диктатуре окаменевших догматов покидали многих художников, на «Ленфильме» снимались такие социально острые ленты, как «Премия» С. Микаэляна, «Старые стены», «Обратная связь», «Прохиндиада» В. Трегубовича, «Беда», «Пацаны», «Милый, дорогой, любимый, единственный» Д. Асановой. Они били тревогу, приковывали общественное внимание к болевым проблемам. С небывалой проникновенностью были показаны быт и бытие человека до войны и на войне в фильмах А. Германа «Мой друг Иван Лапшин» и «Двадцать дней без войны», в «Торпедоносцах» С. Арановича. Вызывала пронзительное, «чеховское» чувство горечи и печали фактически не увидевшая тогда экрана картина В. Сорокина «Жил-был доктор», герой которой, настоящий русский интеллигент, даже во времена безвременья находил в себе силы жить благородно, самоотверженно служить людям... С выходом «полочных» фильмов «Проверка на дорогах» А. Германа, «Вторая попытка Виктора Крохина» И. Шешукова и таких лент, как «Порох» В. Аристовой, «Письма мертвого человека» К. Лопушанского, «Ради нескольких строчек» А. Рогожкина, все дружно заговорили о «новой ленинградской школе. ... Документализм, в лучшем смысле — фотографическая достоверность типовых данных персонажей, впечатляющая — на уровне перводвижений души, на грани подсознания — нюансировка

психологических самочувствий, переживаний и поступков героев-актеров, абсолютная историческая выверенность изобразительно-пластического и звукового ряда. Все это, сплавленное воедино в образно насыщенном языке экранного письма, оживляющего, делающего «сиюминутными» отдаленные во времени события, действительно характерно для упомянутых выше и некоторых других ленинградских лент» [Ельникова, 1990, с.28].

Дискуссионный раздел «Экрана-90» был отведен социальной драме В. Пичула (1961-2015) «Маленькая Вера», наряду с «Покаянием» Т. Абуладзе ставшей главной сенсацией киноперестроечных лет.

От имени многочисленных сторонников дебютного фильма В. Пичула квалифицированно выступил В. Божович: *«Маленькая Вера», при том что ее авторы молоды, представляется мне работой наиболее зрелой и многообещающей. В ней совершенно нет стилистических изысков, зато достигнуто редкое единство между сюжетом, манерой повествования, изобразительными решениями ... , игрой актеров, достигающих полного соответствия между ситуацией, жестом, репликой и интонацией. Те, кому фильм не понравится (а таких наверняка будет немало), бросят ему упрек в натурализме. Я с таким упреком не согласен. ... Авторы «Маленькой Веры», сценаристка Мария Хмелик и режиссер Василий Пичул, не склонны списывать человеческие низости на бытовую среду. Здесь герои не противостоят обстоятельствам, не страдают под их гнетом, но существуют с ними в каком-то вялом согласии. Слишком откровенное изображение сексуальных развлечений молодых людей многих возмутило. А другое не возмутило? Вся картина жизни, в правдивости которой вряд ли возможны сомнения, не возмутила? ... Авторы «Маленькой Веры» смотрят холодным взором на своих недавних сверстников, они не сокрушаются, не обличают, не идеализируют они констатируют: такова жизнь. Они как будто никого ни в чем не хотят убеждать, и, может быть, именно поэтому их фильм приобретает особую убедительность. Фильм решительно не желает ничего подкрашивать и подслащивать. Он дает социальный диагноз и не претендует на большее. Хотите увидеть жизнь как она есть — идите и смотрите «Маленькую Веру». Хотите, чтобы вам «сделали красиво», помогли сохранить душевный уют, - к вашим услугам множество других фильмов, полный набор утешительных и развлекательных суррогатов. Только я предпочитаю «Маленькую Веру» и надеюсь, что она откроет в нашем кино новое направление — направление сурового и горького реализма. Думаю, что в плане общественного самосознания это именно то, что нам сейчас необходимо»* [Божович, 1990, с.128].

Более сдержанно, хотя тоже положительно оценил «Маленькую Веру» Ю. Богомолов: *«Картине предъявляется тот моральный счет, что должен быть адресован обществу, которое на протяжении довольно продолжительного времени обольщало и обольщалось относительно своего социального благополучия и нравственного здоровья, а затем и вовсе впало в спячку. ... Обнаружилось, что между поколениями не расщелина (как это можно было подумать, глядя фильм «Курьер»), а пропасть. В «Маленькой Вере» между людьми образовались звуконепроницаемые перегородки. Обыкновенно в конфликтах между «отцами» и «детьми» последние воплощают идеальное, романтическое начало. Здесь оба поколения погрязли в полубессознательном прозябании и в совершенно бессознательном взаимном озлоблении. ... Впрочем, отвага авторов имеет свой предел. Видно, что в какой-то момент они не удержались от того, чтобы не сгладить остроту коллизии. Это выражается в том, что «дети» слегка романтизируются, то есть предстают более осознанно живущими.*

Они даже предъявляют нечто вроде морального счета «отцам». Они испытывают своего рода рефлексию по поводу собственного образа жизни» [Богомолов, 1990, с.129].

А вот С. Шумаков посмотрел «Маленькую Веру» в ином ракурсе: «Мешает же мне восхищаться мастерством режиссера, который с таким блеском воссоздал на экране жутковатую картину современных нравов, то, что можно было бы назвать невольным высокомерием. Не в том оскорбительном смысле, что, мол, автор брезгливо взирает на своих героев, понимая, что и они сами, и их дети от рождения приговорены жить по-свински, а в том смысле, что автор, как мне кажется, сам еще до конца не уяснил для себя той позиции, которую он занимает по отношению к своим героям. Особенно это чувствуется в сопоставлении портретов «отцов» и «детей». Увы, тут надо признать, что в фильме, как часто и в жизни, «дети» существуют за счет «отцов». В фильме дети выглядят раскованнее и умнее потому, что глупее, примитивнее, а подчас и карикатурнее выглядят взрослые. И в этой обратной зависимости заключена какая-то, подчеркну — художественная, неправда. Режиссер пытается сбить ее, нейтрализовать. Он постоянно набирает дистанцию, стремится остаться в пределах объективного взгляда, но как только ему это удастся, открывается нечто еще более страшное — пустота. А в это «темное царство», где все «скованы одной цепью» и навечно прижаты к земле, не может пробиться не то что луч — даже проблеск света. Возможно, кому-то этот вывод и покажется откровением. Мне же, признаюсь, уже наскучило смотреть фильмы о любви, весь пафос которых сводится к мысли о ее тотальной невозможности» [Шумаков, 1990, с.131].

Обращаясь к другой популярной в те годы ленте на молодежную тему — «Взломщику» известный ныне больше как автор телевизионных передач о кино С. Шолохов писал, что «фильм романтизирует своего героя. Финал можно прочесть как вариацию мифа об искупительной жертве, разрушающей стену непонимания. Можно по-разному относиться к фильму, но одной цели он достиг: дорога назад к привычным схемам молодежного фильма отрезана. И хорошо бы навсегда. ... Огородников вырвал своего героя из привычного рок-контекста, прилежно сочиняемого и «отцами», и «детьми». И показал его подлинное место в культуре. Вот почему «Взломщик» резко отличается от музыкальных фильмов, где в главной роли снимается популярный певец, и от фильмов-испугов на тему молодежи. А значит, «Взломщик» принадлежит миру большого кино, в котором Валерий Огородников сделал свой первый, не во всем уверенный, но в главном твердый и многообещающий шаг» [Шолохов, 1990, с.53].

Продолжая анализ фильмов молодежной тематики, М. Кузнецова подчеркивала, что «фильм режиссера С. Соловьева «Асса» имел успех, и не только у молодежи. Режиссер роздал всем сестрам по серьгам, верно, каждый зритель найдет в картине то, что отвечает его пристрастиям и удовлетворяет запросам к кинематографическому зрелищу. ... Интеллектуал вправе расшифровать убогое представление как сатирический, утрированный образ «лилипутского» искусства эпохи застоя. Критик волен разматывать любой из предложенных режиссером «клубочков» — морально-этический, лирический, музыкальный, молодежный, детективный — благо, выбор велик. И, верьте автору этих строк, почувствует себя растерянным, обманутым, раздираемым (как буржуазное общество) противоречиями. Между нежеланием браниться и невозможностью пройти мимо драматургических неувязок (ср. С. Соловьева, С. Ливнева), подчас вялого текста, грубых погрешностей откровенно дурного вкуса. ... Прав ли критик Ст. Рассадин, справедливо назвавший «Ассу» игротекой, а вслед за тем потребовал от фильма боли, сострадания, соучастия? Подобные претензии могут быть предъявлены к кровоточащей плоти жизни, искусства, но никак не к

искрометному, талантливому, переливающемуся коллажу. Коллажу, магически завораживающему, расчетливо выверенному и насквозь лукавому» [Кузнецова, 1990, с. 132, 134].

А анализируя менее заметный и подзабытый ныне фильм В. Сорокина «Соблазн», В. Иванова убеждала читателей, что он «наследует лучшие традиции нашего школьного фильма: бережное отношение к самым юным, разговор не на разных уровнях, но на равных, потому что даже самое маленькое существо, снующее у тебя где-то под ногами, — личность. Во всем высоком смысле слова. То есть он, она могут быть и уже плохими, и уже хорошими, но они вступили в жизнь, в общество, у них есть сумма претензий, но есть и сумма обещаний. ... Да, говорят иные, надо как можно быстрее вводить детям инъекцию взрослой жизни — не знаю, так ли. Но давайте все-таки вводить постепенно. С обезболиванием. И уж во всяком случае, с любовью. Иначе шок. Иначе слом. Как в «Соблазне» [Иванова, 1990, с.152].

Обстоятельные статьи Л. Аннинского и С. Фрейлиха были посвящены трудной судьбе шедевров «оттепельного» киноискусства — фильмам «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» («Асино счастье») А. Кончаловского и «Застава Ильича» («Мне 20 лет») М. Хуциева.

Л. Аннинский очень точно писал о А. Кончаловском: «Его фильмы не соединяются в единую цепь, и он это сознает. Он не похож на тех режиссеров, что, подобно Тарковскому, Хуциеву и Шукину, всю жизнь бьют в одну точку, углубляются в одну неотменимую тему или, как он выразился, «всю жизнь снимают одну картину». Он другой, у него нет единого мира, для него нет единого решения, а есть в каждом случае множество «единственных решений». Кинематографично «все»; для каждого фильма надо искать новое решение, надо выдумывать его заново, надо изобретать велосипед. Главное — не повторяться. Он и не повторился. Ни разу. Что общего между жестко высвеченной аскетикой «Первого учителя» и увядающей, «осыпающейся» элегичностью «Дяди Вани», между шаловливой пышностью ностальгического «Дворянского гнезда» с его бронзовыми канделябрами и кристаллизованной эпичностью «Сибириады», на несколько поколений раскинувшейся под «ночной звездой»? Михалков-Кончаловский — как Протей, он меняет облик, он уходит от своих решений, спокойно наблюдая, как его следы заносит песком; он озабочен лишь тем, чтобы в каждом случае, говоря словами Трюффо, то, что хочется, сделать до конца. ... Появление «Асиного счастья» на этом пути одна из загадок искусства. Это действительно чудо: великий фильм, созданный как бы на очередном формальном приеме. Тут двойное чудо и двойная загадка. Во-первых, эта картина (по внутреннему самоощущению художника) сделана совершенно «бесформенно», «вне стиля», но именно она, как я убежден, достойна войти в историю мирового кино как шедевр, в котором форма и содержание находят друг друга. И, во-вторых, именно здесь, на стыке приемов ... родилось откровение, делающее «Асино счастье» не только лучшей работой Михалкова Кончаловского, но одним из ключевых пунктов в самопознании целого поколения, целой эпохи. «Асино счастье» — название ложное, казенное, навязанное фильму киноинстанциями. Настоящее название, идущее от сценария Юрия Клепикова и принятое режиссером: «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж, потому что гордая была». Здесь — суть драмы, положенной на «колхозный фон» [Аннинский, 1990, с.188].

С. Фрейлих утверждал, что в «процессе духовного возрождения фильм Марлена Хуциева «Застава Ильича» занимает особое место. Фильм стал фактом не только искусства, но и фактом общественной борьбы. ... И ее били за то, что она верила. Три товарища, молодые герои картины, вольнолюбивые, независимые, ироничные, прямодушные, ранимые, с огромным чувством внутреннего достоинства, они

не могли быть холуями и потому в глазах столпов бюрократического режима были потенциальными противниками его» [Фрейлих, 1990, с.193].

Как никогда сильным в «Экране-90» получился, на мой взгляд, раздел творческих портретов кинематографистов.

Обращаясь к режиссерским работам А. Смирнова, кинокритик А. Зоркий, в частности, писал об одном из самых опальных фильмов мастера:

«В 1975-м, в пору своего эфемерного появления на экранах в основном клубных кинозалов, «Осень» тогда стояла на отшибе. Но сегодня в картине Андрея Смирнова куда явственнее прочитываются родовые черты кинематографа, помышлявшего рассказать о поколении «шестидесятников», угодивших в долгую полосу застоя. Ведь не просто лирический раздрай чувств показали авторы фильма. Усталость, неприкаянность молодого поколения, не обретшего себя, сознательный уход в частную сферу жизни явственно прочитывались в этой паре, сбежавшей из северной столицы на природу...» [Зоркий, 1990, с.164].

Восхищаясь талантом О. Борисова (1929-1994), кинокритик И. Шилова (1937-2011) особо останавливалась на его яркой работе в фильме А. Миндадзе и В. Абдрашитова «Слуга»: *«Борисову поручена не просто роль, но аллегория власти. Виртуозно, многопланово, собирая воедино признаки, черты, приметы явления, используя широчайший арсенал выразительных средств, лепит образ актер, представляя неисчерпаемый набор приспособлений, притворств, масок — от униженных, беспомощных, ничтожных до всемогущих, всевластных, сатанинских. Все мимикрии персонажа Борисова не случайны: в его руках весь набор преступных инструментов, с которыми он вербует свою свиту. ... Персонаж Борисова непрерывно переживает превращения, предстает то загнанным, пришибленным, горемычным, то неприступно начальственным, сокрушительно недостижимым, парадно элегантным. К нему нельзя привыкнуть, он в любую минуту преобразится и уже тем самым докажет свою исключительность, свое вроде бы даже нечеловеческое происхождение, свое право на власть. Его глаза — усталые, слезливые, безразличные — вдруг, в одно мгновение, темнеют, зажигаются мистическим светом, излучают молнии. И эти глаза постоянно что-то внушают, гипнотизируют, подключаются к подсознанию, заставляют безукоризненно точно выполнять отданный приказ»* [Шилова, 1990, с.177].

Очень точно написана и статья Л. Закржевской о творчестве В. Гостюхина: *«Гостюхинский герой — человек без родной деревенской «вотчины». Оторванный от земли, проживающий в типовых блочных «пятистенках», пребывающий в своем замкнутом мире, он давно уже не верит «сказкам». Но он остается верен своей испытывающей «проверку на дорогах» времени врожденной натуре... Дух наживы, рвачества, «житейский интерес» всегда были чужды прочным, основательным, надежным мужикам Гостюхина. Готовым обвинить их в социальном бездействии можно напомнить кое-какие факты из русской истории... Героя — жертву нашей прекрасной социалистической эпохи актер уже сыграл. Героя-борца за правду народную ему, думается, еще предстоит сыграть»* [Закржевская, 1990, с. 182].

Заключение

Итак, ежегодники «Экран» стали своего рода зеркалом советской кинокритики 1960-х – 1980-х, отражая ее взлеты и падения, вынужденные фигуры умолчания, идеологические пассажи, оттепельные и перестроечные надежды... Со времен выхода последнего ежегодника прошло уже больше четверти века. Потерял свою былую магию среди абитуриентов киноведческий факультет ВГИКа... Отечественная кинокритика с тех пор существенно изменилась. И по сравнению с оттепельными и перестроечными временами – далеко не всегда в самую лучшую сторону. Появилась, к примеру, гламурно-глянцевая кинокритика, стёбная, но часто поверхностная кинокритика лихих интернетчиков...

Многих авторов ежегодных «Экранов» давно уже нет в живых... Какие-то из кинокритиков ушли в иные профессии... Но жизнь продолжается, и российская кинокритика, на мой взгляд, всё ещё в состоянии радовать истинных поклонников «десятой музыки» глубиной аналитики и доказательностью аргументации...

Приложение

Основные политические события 1961-1990 годов в мире. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

Годы	События
1961	СССР направил ноту протеста США, связанную с высадкой антикастровского десанта на Кубе: 8 апреля. СССР успешно запустил первый в мире космический корабль с человеком на борту: 12 апреля. Начало строительства Берлинской стены – 13 августа. XXII съезд КПСС: 17-31 октября.
1962	Постановление ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии»: 19 июля. Карибский кризис, завершившийся эвакуацией советских ракет из Кубы в обмен на обещание США отказаться от её оккупации: 14 октября – 20 ноября.
1963	Договор между СССР и США о создании «горячей» телефонной линии между Москвой и Вашингтоном: 20 июня. Постановление пленума ЦК КПСС «Об очередных задачах идеологической работы партии»: июнь. СССР временно (1963-1968) ослабил глушение на своей территории передач «Голоса Америки», «Би-Би-Си» и «Немецкой волны» на русском языке. Убийство президента США Дж. Кеннеди в Далласе: 24 ноября.
1964	Постановление ЦК КПСС «О работе киностудии «Мосфильм»: май. Вступление США во войну во Вьетнаме – 2 августа. Отрешение от власти Н.С. Хрущева на Пленуме ЦК КПСС. Избрание (на этом же пленуме ЦК КПСС) Л.И. Брежнева Первым секретарём ЦК КПСС: 14 октября.
1965	СССР в рамках конфронтации с США поставил Северному Вьетнаму ракетное вооружение: 5 апреля. 20-летний юбилей победы в Великой Отечественной войне – 9 мая.
1966	Выход Франции из военной организации НАТО: 21 февраля. XXIII съезд КПСС: 29 марта – 8 апреля. Визит президента Франции Де Голля в СССР: 20 июня – 1 июля. Начало «культурной революции» (1966-1976) в Китае: 8 августа.
1967	Война на Ближнем Востоке, разрыв СССР дипломатических отношений с Израилем: 5-10 июля. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве»: 14 августа. 50-летний юбилей советской власти – 7 ноября.
1968	Массовые волнения во Франции, поводом для которых стало увольнение директора парижской синематеки – май. Возобновление СССР глушения передач «Голоса Америки» и других западных радиостанций на русском языке на своей территории: 20 августа. Вторжение советских войск в Чехословакию: 21 августа.
1969	Постановление ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровнем публикуемых материалов и репертуара»: 7 января.

	Вооруженный конфликт между СССР и Китаем на острове Даманский: март. Высадка американских астронавтов на Луну: 20 июля. Начало советско-американских переговоров об ограничении стратегических ядерных вооружений: 17 ноября.
1970	100-летний юбилей В.И. Ленина: 22 апреля. Двадцатипятилетний юбилей победы над Германией в Великой Отечественной войне – 9 мая. Подписание договоров СССР и ФРГ, ФРГ и Польши о признании послевоенных границ в Европе: август. Распространение войны во Вьетнаме на территорию Камбоджи. Присуждение Нобелевской премии по литературе А.И. Солженицину.
1971	Великобритания обвинила 105 советских дипломатов в шпионаже. XXIV съезд КПСС: 30 марта - 9 апреля.
1972	Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике»: 21 января. Визит президента США Р. Никсона в СССР. Между СССР и США подписан договор об ограничении противоракетной обороны и по совместной космической программе «Союз» - «Аполлон»: 22-30 мая. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»: 2 августа. Торговый договор между СССР и США: 18 октября. 50-летний юбилей СССР – 30 декабря.
1973	Вооруженный мятеж в Чили. Убит Президент Чили С. Альенде. К власти в Чили пришел генерал А. Пиночет: сентябрь. Война на Ближнем Востоке: октябрь. Повышение мировых цен на нефть. В Париже опубликован первый том антисоветской/антикоммунистической книги А.И. Солженицина «Архипелаг ГУЛАГ»: декабрь.
1974	А.И. Солженицин выслан из СССР: 13 февраля. Визит президента США Р. Никсона в СССР. Подписан договор об ограничении подземных ядерных испытаний: 3 июля. Отставка президента США Р. Никсона: 8 августа. Визит президента США Дж. Форда в СССР: 23-24 ноября.
1975	СССР отказался от торгового договора с США в знак протеста против заявлений американского конгресса о еврейской эмиграции: 15 января. Окончание войны во Вьетнаме: 30 апреля. Тридцатилетний юбилей победы над Германией в Великой Отечественной войне – 9 мая. СССР вместе с 35 странами подписал в Хельсинки Заключительный акт Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе: 1 августа. Очередной перерыв в глушении «вражеских голосов» (кроме «Радио Свобода») – как следствие подписания Хельсинского акта. Совместный советско-американский космический полет: июль. Академику А.Д. Сахарову присуждена Нобелевская премия Мира: 9 октября.
1976	XXV съезд КПСС: 24 февраля - 5 марта. СССР и США заключили договор о запрещении подземных ядерных взрывов в мирных целях мощностью свыше 150 килотонн: 28 мая. Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью»: 12 октября.
1977	Открытие Белградской конференции по контролю за выполнением решений Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе: 4 октября. 60-летний юбилей советской власти – 7 ноября.

1978	Государственный переворот в Афганистане, поддержанный СССР: 17 апреля.
1979	Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы»: 26 апреля. Заключение договора между СССР и США об ограничении стратегических наступательных вооружений: 18 июня. 60-летний юбилей советского кино – 27 августа. Второй государственный переворот в Афганистане, снова поддержанный СССР: 16 сентября. Ввод СССР войск в Афганистан, начало афганской войны – декабрь.
1980	В ответ на вторжение советский войск в Афганистан США приостановили ратификацию договора об ограничении стратегических наступательных вооружений, заявили о бойкоте Олимпийских игр в Москве и об эмбарго на поставки в СССР современных технологий и зерна: 4 января. Академик А.Д.Сахаров сослан в Горький. Указом Президиума Верховного Совета СССР он лишен звания трижды Героя социалистического труда, а постановлением Совета Министров СССР – звания лауреата Сталинской (1953) и Ленинской (1956) премий: 22 января. Проведение Олимпийских игр в Москве: 19 июля - 3 августа. СССР возобновил глушение передач «Голоса Америки» и других западных радиостанций на русском языке на территории СССР: с 20-21 августа. Движение «Солидарность» в Польше набирало силу.
1981	XXVI съезд КПСС: 23 февраля - 3 марта. Отмена США эмбарго на поставки зерновых в СССР: 24 апреля. Начало производства нейтронного оружия в США. Подписание контракта между СССР и ФРГ на поставку сибирского газа в Западную Германию: 20 ноября. Введение военного положения в Польше: 13 декабря. Заявление президента США Р.Рейгана по поводу недопустимости вмешательства СССР в дела Польши, объявление новых санкций против СССР: 29 декабря.
1982	Подписание контракта между СССР и Францией на поставку сибирского газа: 23 января. Британско-аргентинский вооруженный конфликт на Фолклендах: март-апрель. Постановление ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства»: 30 июля. Смерть Л.И.Брежнева: 10 ноября, приход к власти Ю.В.Андропова (1914-1984). Отмена США санкций, введенные против СССР в связи с событиями в Польше: 13 ноября. 60-летний юбилей СССР – 30 декабря.
1983	Франция высылала в СССР 47 советских дипломатов, обвиненных в шпионаже: 5 апреля. Постановление пленума ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии»: июнь. Визит в СССР канцлера ФРГ Г.Коля: 4-6 июля. Над территорией СССР сбит южнокорейский гражданский самолет: 1 сентября. Ю.В.Андропов выступил с заявлением, направленным против развертывания ракет «Першинг-2» в Европе и отменил мораторий на развертывание ядерных ракет средней дальности: 24 ноября.
1984	Открытие в Стокгольме конференции по разоружению в Европе: 17 января. Смерть Ю.В.Андропова, приход к власти К.У.Черненко: 9 февраля. Постановление ЦК КПСС и СМ СССР «О мерах по дальнейшему повышению

	идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии»: 19 апреля. Заявление о Бойкоте СССР Олимпийских игр в Лос-Анджелесе: 8 мая. Визит в СССР президента Франции Ф.Миттерана: 21-23 июня. СССР высказал протест против американской военной программы «Звездных войн»: 29 июня. Визит члена политбюро М.С. Горбачева в Великобританию, его встреча с Премьер-министром М.Тэчер: 15-21 декабря.
1985	Смерть К.У.Черненко, приход к власти М.С.Горбачева: март. Возобновление переговоров об ограничении вооружений в Женеве: 12 марта. Сорокалетний юбилей победы над Германией в Великой Отечественной войне – 9 мая. Встреча М.С. Горбачева и Р. Рейгана в Женеве: 19-21 ноября.
1986	XXVII съезд КПСС: 25 февраля – 6 марта. Авария на Чернобыльской атомной станции: апрель-май. Председателем Союза кинематографистов СССР избран один из ведущих режиссеров Э.Г. Климов – май. Постановление ЦК КПСС. «О недостатках в практике приобретения и проката зарубежных кинофильмов»: 4 июня. Трехкратное падение мировых цен на нефть (с 29 до 10 долларов за баррель), резко усилившее экономический кризис в СССР: июнь. Объявление Н.С.Горбачевым начала «перестройки» в СССР: июнь. Визит в СССР президента Франции Ф.Миттерана: 7-10 июля. Встреча М.С. Горбачева и Р. Рейгана в Рейкьявике: 11-12 октября. Открытие Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе в Вене: 4 ноября. Возвращение академика А.Д. Сахарова из ссылки в Москву: декабрь.
1987	Визит М. Тэчер в СССР: 28 марта-1 апреля. Отмена СССР глушения большинства западных радиостанций на своей территории: 23 мая. Немецкий пилот-любитель М. Руст совершил нелегальный перелет из Гамбурга (через Хельсинки) в Москву (с приземлением практически на Красной площади): 27 мая. 70-летний юбилей советской власти – 7 ноября. Низкие мировые цены на нефть, способствующие дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения. Визит М.С.Горбачева в Вашингтон. Подписание договора о ликвидации ядерных ракет средней дальности: 1-10 декабря. М.С.Горбачев объявлен на Западе Человеком года. Низкие мировые цены на нефть, способствующие дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.
1988	Начало вывода советских войск из Афганистана: 15 мая. Встреча М.С. Горбачева и Р. Рейгана в Москве: 29 мая – 2 июня. Визит в СССР канцлера ФРГ Г. Коля: 24-27 октября. Визит в СССР президента Франции Ф. Миттерана: 25-26 ноября. Отмена СССР глушения радиостанции «Свободная Европа» на своей территории: 30 ноября. Визит М.С. Горбачева в Нью-Йорк (ООН). Его заявление о сокращении советских вооруженных сил и начале вывода советских войск из Восточной Европы: 6-8 декабря.

	Низкие мировые цены на нефть, способствующие дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения и к стремлению наиболее активной его части к разрешенной теперь эмиграции на Запад.
1989	Окончание вывода советских войск из Афганистана – 15 февраля. Президентом США становится Дж. Буш-ст. Многочисленные встречи М.С.Горбачева с западными лидерами (в том числе с президентом США Дж. Бушем-ст.) и его заявления о дальнейшем разоружении. Журнал «Новый мир» впервые в СССР начал публикацию книги А.И. Солженицина «Архипелаг ГУЛАГ» - июль. 70-летний юбилей советского кино – 27 августа. Начало разрушения Берлинской стены – 9 ноября. Свержение режима Т. Живкова в Болгарии – 10 ноября. Победа «Бархатной революции» в Чехословакии – 24 ноября. Победа антикоммунистической оппозиции на выборах в Венгрии – 26 ноября. Победа антикоммунистических сил в Румынии – декабрь. Смерть академика А.Д.Сахарова – 14 декабря. Мировые цены на нефть в целом остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.
1990	СССР дал согласие на объединение Германии – 30 января. XXVIII съезд КПСС: 2 – 13 июля. СССР дал согласие на вхождение объединенной Германии в НАТО – 14-16 июля. Многочисленные встречи М.С.Горбачева с западными лидерами. М.С.Горбачёву присуждена Нобелевская премия Мира. Мировые цены на нефть в целом остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.

Литература

- Алексеев М. Александр Довженко // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.138-140.
- Алексеев М. Армия народа и киноэкран // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.44-54.
- Алексеев М. Чудодейственная сила (Шолохов и кино) // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.22-27.
- Алексеева Н. Не так уже это мало – быть матерью... (Людмила Зайцева) // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.118-124.
- Андреев Б. Дорога к главной роли (Марина Левтова) // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.135-140.
- Аннинский Л. Асино несчастье // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.188-192.
- Аннинский Л. Именно то, что нужно людям // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 121-125.
- Аннинский Л. Мысли вслед фильму // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.27-34.
- Аннинский Л. Не в этом дело, тятя! // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.98-104.
- Аннинский Л. Нетрадиционный треугольник // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.80-81.
- Аннинский Л. Похвальное слово Викниксору, ценителю латыни // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.53-55.
- Аннинский Л. Ясная Поляна. Астапово. Вечность («Лев Толстой») // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.82-87.
- Афанасьев А. Еще многое возможно... («И жизнь, и слезы, и любовь») // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.91-93.
- Бабочкина Н. В начале было слово («Вишневый омут») // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.77-80.
- Баскаков В. «Они сражались за Родину» // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.24-28.
- Баскаков В. Евгений Замятин и кинематограф // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.287-290.
- Баскаков В. Жизнеспособность творчества (Слово о С. Герасимове) // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.118-120.
- Баскаков В. Жизнь, отданная человечеству («Карл Маркс. Молодые годы») // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.84-88.
- Баскаков В. Преемственность поколений (Заметки о молодых кинематографистах) // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.29-35.
- Баскаков В. Советское многонациональное кино в движении, развитии // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.5-12.
- Баскаков В. Страницы истории («Битва за Москву») // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.86-90.
- Баскаков В. Хорошая работа // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.72-75.
- Бауман Е. Бюрократ, новатор и пара влюбленных в придачу // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.173-175.
- Бауман Е. В чем счастье человеческое («Позови меня в даль светлую») // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.101-103.
- Бауман Е. Верность великому писателю («Отец Сергей») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.149-151.
- Бауман Е. Вольный ветер романтики («Человек уходит за птицами») // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.104-107.
- Бауман Е. Время и люди (Киев-84) // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.139-144.

- Бауман Е. Конторские страсти («Шура и Просвирия») // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.138-143.
- Бауман Е. Познай, где свет («Звездопад») // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.65-67.
- Бауман Е. Связь времен (Минск-85) // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.146-151.
- Бауман Е. Сыновья своего времени (Время ее сыновей) // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.76-80.
- Бауман Е. Тугой узел («Зина-зинуля») // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С. 104-106.
- Бауман Е. Формула полета // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.124-129.
- Бейлин А. Актер-69 // Экран 1969-1970. М.: Искусство, 1970. С.76-81.
- Белова Л. «Дочки-матери». Неожиданный герой // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.89-92.
- Белова Л. На все времена («Цену смерти спроси у мертвых») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.87-89.
- Блейман М. Архаисты или новаторы? // Искусство кино. 1970. № 7.
- Блейман М. Начало // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.143-144.
- Блейман М. Опять экранизации?! // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.145-147.
- Блейман М. Правила игры // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.80-82.
- Блейман М. Размышления о штампах // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.166-170.
- Богомолов Ю. «Маленькая Вера» // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.129-130.
- Божович В. «Маленькая Вера» // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.128.
- Бородин А. «Чайка» Аллы Демидовой // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.45-46.
- Бородин А. Геноцид, век тринадцатый («Геркус Мانتас») // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.41-43.
- Бочаров А. Непреклонность и порыв («Горячий снег») // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.15-18.
- Вартанов А. Истории, события, характеры // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.134-138.
- Вартанов А. Мы и фильм Генриха Маляна // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.47-49.
- Вартанов А. Телефильмы? А что это такое? // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.128-134.
- Варшавский Я. Достоинство // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.75-79.
- Варшавский Я. Возвращение в кино // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.124-132.
- Варшавский Я. Комедия ошибок // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.105-111.
- Варшавский Я. Работа фильма // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.20-24.
- Варшавский Я. Сквозь хронику // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.92-93.
- Варшавский Я. Фильм замедленного действия // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 44-51.
- Вильчек В. Спектрограмма успеха // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.58-63.
- Владимирова Е. Верность (И. Таланкину – 50) // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.154-157.
- Власов М. Счастливый дар // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.103-106.
- Галанов Б. Пропал смех // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.104-106.
- Гербер А. «Мальчик, ты кто?» // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.124-129.
- Гербер А. Бой после войны («И тогда я сказал – нет...») // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.39-40.
- Гербер А. Инна Чурикова // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.160-164.
- Гербер А. Один раз в тысячу лет («Парад планет») // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.97-99.

- Гершензон О. Неизвестный Виноградов // Искусство кино. 2011. № 7. С.136-144
<http://edu.of.ru/attach/17/132678.pdf>
- Горелов Д. Первый ряд-61: «Человек-амфибия». 2001. <http://www.ozon.ru/context/detail/id/200781/>
- Горюнова Н. Уроки жизни («Мужское воспитание») // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.96-98.
- Громов Е. «Романс о влюбленных». И тебя позовет трубач // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.79-82.
- Громов Е. Бремя желаний // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.88-90.
- Громов Е. Виноградная лоза долины Вайо («Твой сын, земля») // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.72-75.
- Громов Е. Вокзал надежды («Вокзал для двоих») // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.81-85.
- Громов Е. Крылья мысли («Ленин в Париже») // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.54-58.
- Громов Е. Лед и пламень истины («Тема») // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.95-98.
- Громов Е. Мечта о встрече // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.54-57.
- Громов Е. Набат Хатыни («Иди и смотри») // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.91-95.
- Громов Е. Наш современник Фирдоуси («Сказание о Сиявуше») // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.108-111.
- Громов Е. Обыкновенная женщина, или о полноте чувств («Странная женщина») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.89-92.
- Громов Е. Открытие личности // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.86-91.
- Громов Е. Пафос профессии // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.94-95.
- Громов Е. Хозяева своей судьбы («Любовь земная») // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.85-87.
- Громов Е. Школьный киновальс // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.31-38.
- Демин В. В жанре смеха («Иван Васильевич меняет профессию») // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.48-51.
- Демин В. Трудись, терзайся и - не горюй! (Георгий Данелия) // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.119-124.
- Демин В. «Уроки «Мгновений» // Советский экран. 1973. № 24. С.4-5.
- Долинский М., Черток С. Бабкаускас, которого мы не знаем // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 114-121.
- Долинский М., Черток С. Два фильма по Пушкину // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.207-213.
- Долинский М., Черток С. Метаморфозы // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.41-45.
- Долинский М., Черток С. Смех и печаль // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.107-109.
- Долматовская Г. Двадцать четыре часа из жизни женщины («Любимая женщина механика Гаврилова») // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.74-76.
- Драч И. Когда художник щедр // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.88-90.
- Драч И. Открытие // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.29-32.
- Дробашенко С. Впечатляющая панорама // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.11-17.
- Дробашенко С. Заметки о современном киноведении // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.143-148.
- Дубровина И. И это Печорин? // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.202-203.
- Егоров А. «Самый жаркий месяц». О непростом простаке // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.83-87.
- Ельникова Л. Символ веры // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.28-37.
- Ермаш Н. Марина Неелова // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.159-161.

- Ерохин А. «Некиношная война» («Порох») // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.93-95.
- Ерохин А. Что есть соучастие? («Соучастники») // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.102-103.
- Есина В. Вестернизация истории...// Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.38-42.
- Зайцев Н. Никто не забыт, и ничто не забыто («Блокада») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.76-80.
- Зайцев Н. Оптимизм революционной перспективы («Доверие») // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.84-86.
- Зак М. Автобиография любви («Объяснение в любви») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.92-95.
- Зак М. Большой киносеанс. Из наблюдений за кинопроцессом // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.111-116.
- Зак М. Встречное движение («Ранние журавли») // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.103-106.
- Зак М. Деловой человек на отдыхе («Частная жизнь») // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.75-78.
- Зак М. Диалоги // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.32-37.
- Зак М. Инфаркт как социальная категория, или к вопросу о зрелищности кино // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.106-111.
- Зак М. Мастер // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.134-137.
- Зак М. Поверяя жизнью // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.22-28.
- Зак М. Режиссер выбирает позицию // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.63-69.
- Зак М. Ступени анализа // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.31-35.
- Закржевская Л. «Я люблю играть героинь сильных...» (Елена Цыплакова) // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.127-131.
- Закржевская Л. Актер на экране// Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.100-102.
- Закржевская Л. В контексте времени (Евгения Глушенко) // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.108-111.
- Закржевская Л. Единофамильцы (Нина Русланова) // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.166-170.
- Закржевская Л. Ждет от нас... (Наталья Сайко) // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.125-128.
- Закржевская Л. Леонид Куравлев // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.127-131.
- Закржевская Л. Лидия Федосеева-Шукшина // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.114-120.
- Закржевская Л. Маргарита Терехова // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.111-114.
- Закржевская Л. Натура русская... // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.58-59.
- Закржевская Л. Роли, созвучные времени (Станислав Любшин) // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.101-105.
- Закржевская Л. Семь выстрелов над Редю-Маре // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.56-58.
- Закржевская Л. Суть закономерности (Владимир Гостюхин) // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.178-182.
- Зеленко Н. Актер ведет разведку // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 142-147.
- Зеленко Н. Гражданская позиция // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.56-58.
- Зиновьев М., Марков С. Середина потока // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.74-78.
- Зиновьев М., Марков С. Никита из кино и сам по себе // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.64-66.
- Золотусский И. Возвращение // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.78-81.
- Зоркая Н. Госпожа удача // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.69-71.

- Зоркая Н. Костя Иночкин в подполье // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 52-60.
- Зоркая Н. наброски к биографии (Тенгиз Абдуладзе) // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.110-118.
- Зоркий А. «Белеет парус одинокий...» (Кира Муратова) // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.152-157.
- Зоркий А. ...Из «Прощай, Гульсары» // Экран 1969-1970. М.: Искусство, 1970. С.52-55.
- Зоркий А. А значит, нам нужна одна победа (Андрей Смирнов) // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.162-167.
- Зоркий А. Истоки героизма // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.32-34.
- Зоркий А. Комментарии к зрелищу // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.118-122.
- Зоркий А. Мимино – по-грузински «Сокол» // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.208-209.
- Зоркий А. О любви? // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.77-79.
- Зоркий А. Тегеранское дело // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.137-140.
- Иванова В. Алексей Толстой и кино // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.199-201.
- Иванова В. Евгений Леонов // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.149-153.
- Иванова В. Евгения Симонова // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.128-129.
- Иванова В. Любовь Румянцева // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.79-80.
- Иванова В. Мадонна из подворотни («Соблазн») // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.149-152.
- Иванова В. Сердце матери // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.21-23.
- Иванова Т. «Сто зачарованных дней» («Сто дней после детства») // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.92-96.
- Иванова Т. «Трудно» - «еще труднее» - «совсем трудно»... // Советский экран. 1969. № 24.
- Иванова Т. «Трудно» - «еще труднее» - «совсем трудно»... // Экран 1969-1970. М.: Искусство, 1970. С.90-95.
- Иванова Т. Борис Андреев // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.148-153.
- Иванова Т. О дружбе фронтовой («В бой идут одни старики») // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.48-51.
- Иванова Т. Эпизодическая роль // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 125-130.
- Игнатьева И. След души (Дерево Джамал) // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.81-82.
- Игнатьева Н. Продолжение разговора // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.28-30.
- Игнатьева Н. Юмор, поэзия, мудрость // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.52-55.
- Ильина Н. Я поверила... // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.101-104.
- Иноверцева А. Последний день каникул // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.34-37.
- Казакова Р. Все должно быть по-человечески // Экран 1969-1970. М.: Искусство, 1970. С.44-46.
- Казаринов В. Звание – солдат Отчизны («Высокое звание») // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.46-48.
- Камшалов А. Властитель дум // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С. 23-35.
- Капралов Г. «После», которого не должно быть («Письма мертвого человека») // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.84-86.
- Капралов Г. Березы Егора Прокудина // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.74-76.
- Капралов Г. Все началось с премии // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.66-69.
- Капралов Г. Прометей XX века («Взлет») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.188-190.
- Капралов Г. Фильмы и символы // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.82-84.
- Капралов Г. Через сердце поэта // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.16-20.

- Караганов А. Великая Отечественная война в образах советского киноискусства // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.8-16.
- Караганов А. Драма виноватых // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.57-62.
- Караганов А. Ответственность критики // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.92-96.
- Кардин В. Оба лучше // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 66-73.
- Кардин В. Сходятся ли параллельные линии? // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.88-91.
- Кваснецкая М. Не мода, талант // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.91-93.
- Кваснецкая М. Состязание // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 61-65.
- Кладо Н. Так в чем же дело, критик? // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.98-104.
- Кожевникова Н. Узнавая себя («Зеркало для героя») // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.135-138.
- Кожухова Г. Ильф, Петров и другие // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.72-74.
- Колесникова Н. «Не бежать за первой строчкой...» // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.144-145.
- Колесникова Н. Софико Чиаурели // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.82-83.
- Комаров С.В. Киноискусство Чехословацкой социалистической республики» (1945-1970). М.: Изд-во ВГИК, 1974. С.62.
- Коробков Л. Характеры и обстоятельства // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.48-58.
- Коробов В. «...О судьбе и времени» // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.139-145.
- Кремлев Г. Рождается комическая // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.108-110.
- Кривицкий К. Современник (М. Ульянову – 50) // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.147-153.
- Кудин В. Дума о народном подвиге («Дума о Ковпаке») // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.38-42.
- Кузнецов М. Дебют, обещающий многое... // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 136-142.
- Кузнецов М. Когда есть настоящий герой («Человек, которому везло») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.99-102.
- Кузнецов М. О страстях человеческих («Единственная») // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.100-104.
- Кузнецов М. Победы и поражения Егора Трубникова // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 39-44.
- Кузнецов Ф. О мужестве и силе советского человека («Коней на переправе не меняют») // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.66-68.
- Кузнецова М. «Мальчик, ты кто?» // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.129-131.
- Кузнецова М. Василий и Василиса // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.67-69.
- Кузнецова М. Для кого эта земля? // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.42-46.
- Кузнецова М. Достоевский: образ и облик // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.87-89.
- Кузнецова М. Живые души и мертвый сезон («Асса») // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.132-134.
- Кузнецова М. С тревогой («Родня») // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.90-93.
- Кукаркина Т. Логика успеха (Розыгрыш») // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.118-121.
- Курбатов В. Воспоминание и надежда // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.178-180.
- Лагина Н. Алексей Петренко // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.121-126.
- Левитин М. Ждать новых встреч (Наталья Вавилова) // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.122-126.
- Левитин М. Путь наверх или Поиски виновных // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.38-44.

- Левшина И. Актер на экране // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.76-79.
- Левшина И. Две награды // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.36-38.
- Левшина И. Жизнь Гекльберри Финна почти без приключений («Совсем пропащий») // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.32-34.
- Левшина И. Об одном изобретении // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.85-87.
- Левшина И. Режиссура или антирежиссура? // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.148-149.
- Левшина И. С авторской волны // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.105-111.
- Левшина И. Уроки «Состязания» // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 60-65.
- Левшина Л. Превращения Дони Трубниковой // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 116-121.
- Липков А. // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.94-98.
- Липков А. Кинематографический Чехов // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.37-44.
- Липков А. Последний суд // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.62-69.
- Липков А. Хроника Хейфица («Плохой хороший человек») // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.24-26.
- Липков А. Щедрость // Экран 1969-1970. М.: Искусство, 1970. С.46-49.
- Листов В. «Но только нет судьбы поэта...» («Последняя дорога») // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.114-118.
- Лищинский И. Цена «модерна» // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.170-172.
- Лищинский И. Через ступеньку // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.62-63.
- Лищинский И. Эффект участия // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.78-80.
- Лордкипанидзе Н. Другими глазами // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.133-137.
- Лордкипанидзе Н. И общее и свое («Мелодии Верийского квартала» // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.44-47.
- Лордкипанидзе Н. Кто ты? // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.85-87.
- Лордкипанидзе Н. Открытие и повторение // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.59-61.
- Лордкипанидзе Н. Самое опасное // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.178-181.
- Макаров А. Андрей из 170-й // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.180-185.
- Маматова Л. Накануне обновления // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.20-30.
- Маматова Л. Невероятное очевидное // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.103-106.
- Марков С. Легенда и быль // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.36-38.
- Маркова Ф. Любовь, смерть, жизнь... // Экран 1969-1970. М.: Искусство, 1970. С.61-64.
- Маркова Ф. Просто война // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.40-43.
- Маркулан Я. Знакомьтесь: Илья Авербах // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.82-84.
- Марченко В. О меньшем брате и верности (Белый Бим Черное ухо) // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.98-101.
- Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981. С. 61-63.
- Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС. 14—15 июня 1983 г. М., 1983. С. 7.
- Мацайтис С. Парадоксы выразительности (Юозас Будрайтис) // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.110-115.
- Мачерет А. Последний фильм Ивана Пырьева // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.150-153.
- Медведев А. Валентина Теличкина // Экран 1969-1970. М.: Искусство, 1970. С.64-66.
- Медведев А. Год пятьдесят первый // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.86-88.
- Медведев А. Долгий путь к себе («Наапет») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.95-97.
- Медведев А. Оглянись в печали («Осенний марафон») // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.88-91.

- Медведев А. Подвиг народа, судьба народная // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.39-46.
- Медведев А. Продолжения на будет // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.63-65.
- Медведев Б. Не буква, а суть... // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.92-95.
- Медведева Г. В нарушение традиций // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 136-139.
- Медведева Г. Рыцарь без страха, но с упреком // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.25-27.
- Мельвиль Л. Извечные законы земли обетованной («Вавилон-XX») // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.110-114.
- Михалкович В. Свой голос (Леонид Калашников) // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.140-144.
- Михалкович В. Человек и его дело // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.116-120.
- Монахова Е. Вадим Юсов // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.157-159.
- Мурзина М. «Золотой Дюк»: все было хорошо, кроме... // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.219-228.
- Неделин В. Сюжет из небольшого рассказа («Бирюк») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.97-99.
- Нестьева М. Композитор как автор фильма // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 162-164.
- Нестьева М. Чувство жанра // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.37-38.
- Новогрудский А. Под знаком идей Октября // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.24-28.
- Нуйкин А., Ерохин А. «Горький счет» // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.6-14.
- Огнев К. Мера успеха (Анатолий Ромашин) // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.131-135.
- Орлов В. С болью о прошлом // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.68-69.
- Орлов В. Спящий лев комедии // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.110-114.
- Орлов Д. Сложить детали по порядку // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.28-32.
- Островский Д. Кто они? // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.84-87.
- Пабауская Н. Драматург, кино и время (Евгений Григорьев) // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.158-166.
- Пабауская Н. Как блеск звезды... (Геннадий Шпаликов) // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.194-200.
- Пабауская Н. Право на свою судьбу (Татьяна Друбич) // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.128-134.
- Павлючик Л. Земное притяжение (Борис Невзоров) // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.135-138.
- Павлючик Л. Под знаком покаяния // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.186-192.
- Паперный З. Осторожнее... // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.115-117.
- Писаревский «Мать» // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.18-19.
- Писаревский Д. Давайте познакомимся // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.140-142.
- Писаревский Д. Зрители и фильмы // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.98-100.
- Писаревский Д. Комедия-детектив // Экран 1969-1970. М.: Искусство, 1970. С.58-61.
- Писаревский Д. От перемены мест слагаемых... // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.100-103.
- Писаревский Д. Панорама народного подвига // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.23-26.
- Писаревский Д. Свое и общее // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.66-68.
- Писаревский Д. Снова в строю // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.19-20.
- Писаревский Д. Уроки «Чапаева» // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 216-219.
- Писаревский Д. Художники-новаторы братья Васильевы // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.125-128.

- Пистунова А. Море было большое (Анатолий Петрицкий) // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.92-96.
- Плахов А. Не буква, а суть! (Переключки судей) // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.39-44.
- Поволяев В. Истории живое полотно (Диалогия о Петре I) // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.69-71.
- Погожева Л. «Преступление и наказание» // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.78-83.
- Погожева Л. Дебют состоялся («Самый последний день») // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.22-23.
- Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». 21 января 1972 г. // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. М.: Политиздат, 1986. Т. 12. С. 170-173.
- Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве». 14 августа 1967 г. // КПСС в резолюциях. 1986. Т. 11. С. 237-251.
- Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». 2 августа 1972 г. // КПСС в резолюциях. М., 1986. Т. 12. С. 263-268.
- Постановление ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровнем публикуемых материалов и репертуара» 7 января 1969 г. М., 1969.
- Постановление ЦК КПСС «О работе киностудии «Мосфильм». М., 1964.
- Притуленко В. Кто на земле хозяин... («Одинокая орешина») // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.143-149.
- Притуленко В. От чего убегает Алекса? («Ступень») // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.111-114.
- Пустынская Л. Ветер революции // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.132-133.
- Пустынская Л. Ее молодые героини (Вера Глаголева) // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.171-176.
- Пустынская Л. Миг удачи (Мирдза Мартинсоне) // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.168-171.
- Рассадин С. Зачем? // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.190-196.
- Рахманов Л. Недолгая, но счастливая жизнь Тани Теткиной // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.64-67.
- Рачук И. С миссией освобождения (От Буга до Вислы) // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.75-77.
- Ревич В. О кинофантастике // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.82-86.
- Ревич В. Про рабочее дело // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.82-86.
- Ревич В. Пять вечеров у телеэкрана // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.99-104.
- Ревич В. Соратники Зорге // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.139-144.
- Ревич В. Стоит ли объявлять шах королеве? // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.92-94.
- Романенко А. Как молоды мы были («Как молоды мы были») // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.113-114.
- Романенко А. Они и мы // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.43-48.
- Романенко А. Праздник со мной и без меня // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.32-36.
- Романенко А. У истоков характера («Ночь коротка») // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.72-74.

Романенко А. Улыбайся, детка... Или Игры для детей школьного возраста // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.102-104.

Рубанова И. Испытание строгое дней и годов // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.64-68.

Рудницкий К. Параллели («Слово для защиты») // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.122-124.

Рыбак Л. Отказ от побега («Бегство мистера Мак-Кинли») // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.102-107.

Рыжова В. Композитор. Музыка. Фильм // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.87-91.

Савинченко Н.В., Широков А.И. О фильме «Шестое июля» // Огонек. 1970. № 13. С.25.

Савицкий Н. Прямая связь («Обратная связь») // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.87-92.

Савицкий Н. Человек и его дело («Собственное мнение») // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.92-96.

Самарин Ю. Былинное время Руси («Ярослав Мудрый») // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.77-79.

Самарин Ю. Мы ищем понимание и любовь («Пацаны») // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.93-95.

Самарин Ю. Недаром помнит вся Россия // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.48-54.

Самарин Ю. Последняя роль Анатолия Папанова в кино // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.201-204.

Самарин Ю. Сказ об Урале («Демидовы») // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.104-106.

Свободин А. Анна Каренина. Экранизация 67-го года // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.35-40.

Семенов М. Вместо гимна // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 66-71.

Семенов М. Маленький шедевр // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.138-139.

Соболев Р. «Начало», не имеющее конца // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.69-74.

Соболев Р. Двенадцать встреч с одиннадцатой музой («Семнадцать мгновений весны») // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.52-54.

Соболев Р. Мудрость простоты (Всеволод Санаев) // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.92-96.

Соловьева И. Человек по имени Гамлет // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 94-100.

Сологуб В. Георгий Бурков // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.164-167.

Стишова Е. Близкое прошлое («Мой друг Иван Лапшин») // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.107-112.

Стишова Е. Вступление (Заметки о кинодебютах) // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.74-78.

Стишова Е. Лавры и тернии // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.31-36.

Стишова Е. Наталья Гундарева // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.119-124.

Стишова Е. Несколько слов в защиту женской добродетели // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.32-36.

Сулькин М. Еламан вступает в бой («Кровь и пот») // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.96-98.

Сулькин М. Жестокая добрая правда Толомуша Океева (Лютый) // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.35-38.

Сулькин М. Последний фильм Шакена Айманова // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.28-32.

Суменов Н. Верность правде истории // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.78-80.

Суменов Н. Красный Марюс («Потерянный кров») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.80-83.

- Суменов Н. Несколько дней после начала войны («Родник») // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.69-71.
- Суменов Н. Несколько интервью по важным вопросам // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.106-109.
- Суменов Н. Один день и вся жизнь («От зари до зари») // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.70-75.
- Суменов Н. Поэма о братстве («Солдаты свободы») // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.78-83.
- Сурков Е. Егор Трубников и его время // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 34-39.
- Тарасенко Л. Эмиль Лотяну // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.136-141.
- Твалчрелидзе Т. Софья Чиаурели // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.145-148.
- Толстых В. Какого зрителя мы заслуживаем? // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.142-150.
- Толченова Н. Душа обязана трудиться (Юлии Солнцевой – 70)// Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.148-150.
- Толченова Н. Шолохов и кино (К 70-летию М.А. Шолохова) // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.106-110.
- Трошин А. «Или умру, или сыграю...» // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.75-77.
- Трошин А. «Искусство похоже на дикую лошадь» // Экран 1969-1970. М.: Искусство, 1970. С.56-58.
- Трошин А. Звук лопнувшей струны («Храни меня мой талисман») // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.107-108.
- Турбин В. Александр Грин, его права, его обязанности // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.110-111.
- Тюрин Ю. «Тихий Дон» Сергея Герасимова // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.151-154.
- Тюрин Ю. Анатолий Солоницын // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.136-143.
- Тюрин Ю. Грани героической темы // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.47-56.
- Тюрин Ю. Дети после войны («Подранки») // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.92-97.
- Тюрин Ю. Добро победит! («Белый пароход») // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.97-99.
- Тюрин Ю. Земля, вода, люди («Прощание») // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.86-90.
- Тюрин Ю. Иван Рыжов // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.115-118.
- Тюрин Ю. Крестный путь («Звезда пленительного счастья») // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.96-102.
- Тюрин Ю. Снова об историческом фильме // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.36-43.
- Тюрин Ю. Сопrotивляемость таланта («Левша») // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.102-105.
- Тюрин Ю. Уроки гуманизма (Шолохов – Бондарчук: «Судьба человека») // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.152-158.
- Тюрин Ю. Фильм-призыв («Факт») // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.62-65.
- Унгурияну Л. Актер глубинного темперамента (Михай Волонтир) // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.88-92.
- Урнов Д. К чему? Зачем? // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.28-32.
- Федоров А.В. Западный кинематограф в зеркале советской кинокритики (на примере тематических сборников «Мифы и реальность»: 1966-1989) // Медиаобразование. 2016. № 3.

Федоров А.В. Структурный анализ медиатекста: стереотипы советского кинематографического образа войны и фильм В. Виноградова «Восточный коридор» (1966) // Вопросы культурологии. 2011. № 6. С. 110-116.

Фомин В. Возвышенное и земное // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.96-99.

Фомин В. Дома и в гостях («Печки-лавочки») // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.28-31.

Фомин В. За розовой пеленой мелодрамы («Красное яблоко») // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.81-84.

Фомин В. Непобежденный («Хозяин») // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.97-101.

Фомин В. Послесловие к победе // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.27-31.

Фрейлих С. Герой нашего времени // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.14-18.

Фрейлих С. Один день революции // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.60-63.

Фрейлих С. Предчувствие перемен («Застава Ильича») // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.192-194.

Фрейлих С. Размышление о фильме («Допрос») // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.92-95.

Фрейлих С. Талант – это труд // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.134-138.

Ханютин Ю. За Несбывшимся // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.112-115.

Ханютин Ю. На грани жанров. Заметки о фильмах молодых // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.116-122.

Ханютин Ю. Никита Михалков // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.131-136.

Хлопьянкина Т. «Со мною вот что происходит...» // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.75-77.

Хлопьянкина Т. Возвращение // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.64-66.

Хлопьянкина Т. Два путешествия в юность // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.120-123.

Хлопьянкина Т. Две Шурки и Татьяна // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.94-96.

Хлопьянкина Т. Друг против друга // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 110-114.

Хлопьянкина Т. Здравствуй, Дерсу! // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.170-173.

Хлопьянкина Т. На той далекой, на гражданской // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.70-74.

Хлопьянкина Т. Тронулся ли лед? // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.100-107.

Холодов Е. Ни буквы, ни сути // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.96-97.

Церетели К. «Элисо» // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.28.

Черепанов Ю. На страже жизни («Надежда и опора») // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.58-61.

Черепанов Ю. Чем жив человек («Вкус хлеба») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.72-75.

Черняев П. Чудаки и их верные жены // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.40-42.

Черток С. Болот Шамшиев и его фильмы // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.80-82.

Черток С. Всесоюзный минский: итоги и пожелания // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.123-128.

Черток С. Николай Олялин // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.60-62.

Шацилло Д. Партизанская доблесть («Пламя») // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.42-46.

Шацилло Д. По высокому счету (Елена Драпеко) // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.108-113.

Шацилло Д. Подвиг во льдах («Челюскинцы») // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.95-99.

- Шацилло Д. Поэма о войне и мире («Берег») // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.61-64.
- Шацилло Д. Революция продолжается («Принимаю на себя») // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.87-91.
- Шилова И. Долг (Олег Борисов) // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.172-177.
- Шилова И. Конфликты производственные, конфликты семейные // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.36-41.
- Шилова И. Мифология современной истории («Кентавры») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.83-87.
- Шилова И. Наталия Андрейченко // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.132-136.
- Шилова И. Послесловие или предисловие? // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.94-96.
- Шилова И. Регимантас Адомайтис // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.156-160.
- Шилова И. Свой выбирая путь... (Михаил Ножкин) // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.82-84.
- Шилова И. Современник на экране // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.14-40.
- Шитова В. Не надо оваций... // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.70-72.
- Шмыров В. Возвращение к теме // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.15-20.
- Шмыров В. Душа сфинкса («Курьер») // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.118-122.
- Шолохов С. Иные времена – иные песни («Взломщик») // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.49-53.
- Шумаков С. «Маленькая вера» // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.131.
- Шумаков С. «Нет повести печальнее...» // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.131-134.
- Шумаков С. ... Добрым молодцам урок («Любовь и голуби») // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.115-118.
- Шумаков С. О позиции порядочного человека («Чужая Белая и Рябой») // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.99-101.
- Щербаков К. Долгое дыхание («Проверка на дорогах») // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.87-90.
- Щербаков К. Снова о детективах // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.175-178.
- Щербаков К. Только правда? // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.98-101.
- Щербаков К. Традиции, схемы, поиски... // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 85-91.
- Экран 1964 / Сост. М. Долинский и С. Черток. М.: Искусство, 1965. 388 с.
- Экран 1965 / Сост. М. Долинский и С. Черток. М.: Искусство, 1966. 326 с.
- Экран 1966-1967 / Сост. М. Долинский и С. Черток. М.: Искусство, 1967. 344 с.
- Экран 1967-1968 / Сост. М. Долинский и С. Черток. М.: Искусство, 1968. 288 с.
- Экран 1968-1969 / Сост. М. Долинский и С. Черток. М.: Искусство, 1969. 320 с.
- Экран 1969-1970 / Сост. С. Черток. М.: Искусство, 1970. 272 с.
- Экран 1970-1971 / Сост. С. Черток. М.: Искусство, 1971. 304 с.
- Экран 1971-1972 / Сост. С. Черток. М.: Искусство, 1972. 288 с.
- Экран 1972-1973. Сост. С. Черток. М.: Искусство, 1974. 256 с.
- Экран 1973-1974 / Сост. С. Черток. М.: Искусство, 1975. 264 с.
- Экран 1974-1975 / Сост. Е. Бауман, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1976. 246 с.
- Экран 1975-1976 / Сост. Е. Бауман, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1977. 272 с.
- Экран 1976-1977 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1978. 285 с.
- Экран 1977-1978 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1979. 278 с.
- Экран 1978-1979 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1980. 272 с.
- Экран 1979-1980 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1982. 270 с.
- Экран 1980-1981 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1983. 224 с.
- Экран 1981-1982 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1984. 175 с.

Экран 1982-1983 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1985. 207 с.
 Экран 1983-1984 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1986. 207 с.
 Экран 1987 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1987. 272 с.
 Экран 1988 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1988. 272 с.
 Экран 1989 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1989. 320 с.
 Экран 1990 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1990. 320 с.
 Юренев А. Борис Бабочкин // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.142-144.
 Юренев А. Счастливая судьба (А. Хохловой – 80) // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.145-147.
 Юренев Р. Поэзия военной прозы// Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.90-92.
 Юренев Р. Всеволод Пудовкин // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.130-134.
 Юренев Р. Неудача («Детский сад») // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.100-101.
 Юренев Р. Неукротимость (К 75-летию И. Пырьева) // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.136-142.
 Юренев Р. О чуткости человеческой («Монолог») // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.19-21.
 Юренев Р. Очистительный огонь («Знак беды») // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.94-96.
 Юренев Р. Победа совести («Мужики!...») // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.82-84.
 Юренев Р. Пять вечеров и два актера («Пять вечеров») // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.100-102.
 Юренев Р. Яков Протазанов // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.106-110.
 Янулайтис К. Страницы героической летописи («Отряд») // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.99-101.

Коротко об авторе

ФЕДОРОВ АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ

Род. 4 ноября 1954

Окончил киноведческий факультет ВГИКа (1983), аспирантуру (1986) и докторантуру (1993) Института художественного образования Российской Академии образования (Москва). Доктор педагогических наук (1993): защитил диссертацию по кино/медиаобразованию в высшей школе. Профессор (1994), почетный работник высшего профессионального образования, почетный президент Ассоциации кинообразования и медиапедагогике России (2003-2014), главный редактор журнала «Медиаобразование» (с 2005), член Союза кинематографистов России (с 1984), Национальной Академии кинематографических искусств и наук России (с 2002), ФИПРЕССИ (FIPRESCI). Эксперт Аналитического центра при Правительстве РФ по проектам Комиссии при Президенте Российской Федерации по модернизации и технологическому развитию экономики России (с 2012), эксперт Министерства образования и науки РФ (с 2014 года, федеральный реестр экспертов научно-технической сферы, свидетельство № 08-05700 от 28.03.2014).

Лауреат премии Союза кинематографистов по кинокритике и киноведению (1983), премии (2001) и диплома (2014) Гильдии киноведов и кинокритиков России, премии «За выдающийся вклад в развитие медиаобразования» (2007, 2016). Награжден Дипломом Министра культуры РФ «За большой вклад в сохранение духовно-культурного наследия России» (2008). Лауреат Всероссийского конкурса «Лучшая книга по коммуникативным наукам и образованию» (1 место в номинации «Медиаобразование», 2009). Лауреат всероссийского конкурса ведущих научных школ РФ (2003-2005) по программе Президента РФ, всероссийского конкурса по Аналитической программе «Развитие научного потенциала высшей школы» (2006-2008) и по Федеральной целевой программе «Кадры» (2010-2012) Министерства образования и науки Российской Федерации. Руководитель многих проектов по научно-исследовательским грантам по гуманитарным наукам (по темам медиаобразования, медиакультуры и истории киноискусства): Российского гуманитарного научного фонда (1999-2012), Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства (2001-2002), Министерства образования России (1997-2000), Программы «Университеты России» (2002-2003), Центрально-Европейского университета (1998, 2006), Института Кеннана (2003, 2008), немецкого фонда DAAD (2000, 2005, 2010, 2014), Швейцарского научного фонда (2000), Фонда поддержки научных исследований Франции Foundation - Maison des

science de l'homme (2002, 2009), ECA Alumni (2004), ИНО-Центр–МИОН: Межрегиональные исследования в общественных науках» (2004-2005) и др.

Работал в прессе, в средних школах, был членом редколлегии журнала «Экран» (Москва), преподавал в Российском Новом университете (РОСНОУ). Свыше 20 лет заведовал кафедрой социокультурного развития личности ТГПИ. В 2005 – 2014 работал проректором по научной работе ТГПИ. С 2014 – зам. директора по научной работе Таганрогского института имени А.П. Чехова (филиала Ростовского государственного экономического университета) Читает курсы по медиаобразованию, медиакультуре, киноискусству, руководит аспирантами и магистрантами по тематике медиаобразования, является главой ведущей научной школы РФ в области гуманитарных наук (по теме медиаобразования и медиакомпетентности).

Автор свыше двадцати книг по проблемам российского и зарубежного киноискусства, теории, истории и методике медиаобразования. Публикуется по вопросам киноискусства и медиаобразования с 1978 года (свыше 500 статей в российских и зарубежных журналах). Печатался в научных сборниках, в журналах: «Alma Mater: Вестник высшей школы», «Вестник Российского гуманитарного научного фонда», «Высшее образование в России», «Инновации в образовании», «Телекоммуникации и информатизация образования», «Дистанционное и виртуальное обучение», «Искусство и образование», «Мир образования – образование в мире», «Школьные технологии», «Вестник института Кеннана в России», «США-Канада: экономика, политика, культура», «Педагогика», «Человек», «Специалист», «Перемена», «Медiateка», «Школьная библиотека», «Практическая психология», «Педагогическая диагностика», «Молодежь и общество», «Медиаобразование», «Экран», «Искусство кино», «Киномеханик», «Мнения», «Видео-Асс Премьер», «Видео-Асс экспресс», «Видеомагазин», «Встреча», «Мониторинг», «Журналистика и медиарынок», «Total DVD», «Про кино» (Москва), «Новини киноэкрана», «Кіно-Коло», «Медиакритика» (Украина), «Инновационные образовательные технологии» (Белоруссия), «Кино» (Литва), *Audience* (США), *Cineaste* (США), *Film Threat* (США), *Russian Education and Society* (США), *Canadian Journal of Communication* (Канада), *Cinemaction* (Франция), *Panoramiques* (Франция), *Educommunication* (Бельгия), *International Research Forum on Children and Media* (Австралия), *Media i Skolen*, *Tilt* (Норвегия), *MERZ: Medien + Merziehung* (Германия), *Media Education Journal* (Шотландия), *Educational Media International* (США), *Thinking Classroom* (Canada), *Film International* (UK), *Comunicar* (Spain) и др.; в газетах «Арт-фонарь», «Культура», «Наше время», «Неделя», «Новая городская газета», «Учительская газета», «Экран и сцена», «СК-Новости», «Литературная газета», «Первое сентября», «Деловой экран» и др.

Неоднократно участвовал в работе зарубежных международных научных конференций по проблемам медиаобразования (Женева, 1996, 2000;

Париж, ЮНЕСКО - 1997, 2007, 2009; Сан-Паулу, 1998; Вена, ЮНЕСКО-1999; Салоники-1999, 2001; Торонто-2000; Лондон-2002; Монреаль, 2003; Балтимор, 2003; Будапешт, 2006; Прага, 2007; Грац, 2007; Мадрид, ООН-2008, Людвигсбург, 2010; Доха, 2010, 2013; Белград, 2012, Москва, 2010-2014 и др.).

Занимался научно-исследовательской работой в области медиакультуры и медиаобразования в Центральном-Европейском (Будапешт, 1998, 2006) и Кассельском (Кассель, 2000) университетах, в университете Гумбольдта (Берлин, 2005), в университетах Майнца (2010) и Франкфурта (2014), в Центрах медиаобразования Министерств образования Бельгии (Брюссель, 2001) и Франции (CLEMI, Париж, 2002, 2009), в Институте Кеннана (W.Wilson Center, Вашингтон, США, 2003), в Сорбонне (Париж, 2009). Был членом жюри (включая жюри ФИПРЕССИ) на международных фестивалях в Москве, Сочи, Оберхаузене, Орьяке, Монреале, Локарно и др. Выступал с докладом на слушаниях Совета Европы по вопросам Интернет и медиаобразования (Страсбург, 2002) на конференции Совета Европы по медиаграмотности (Грац, 2007) и всемирном Форуме ООН «Альянс цивилизаций» (Мадрид, 2008).

Библиография (книги А.В.Федорова):

- «За» и «против»: Кино и школа. М., 1987.
Трудно быть молодым: Кино и школа. М., 1989.
Видеоспор: кино - видео - молодежь. Ростов, 1990.
Подготовка студентов педвузов к эстетическому воспитанию школьников на материале экранных искусств (кино, телевидение, видео). Таганрог, 1994.
Киноискусство в структуре современного российского художественного воспитания и образования. Таганрог, 1999.
Медиаобразование: История, теория и методика. Ростов, 2001.
Медиаобразование в России: Краткая история развития. Таганрог, 2002 (совм. с И.В.Челышевой).
Медиаобразование сегодня: содержание и менеджмент/Ред. А.В.Федоров. М., 2002.
Медиаобразование в педагогических вузах. Таганрог, 2003.
Медиаобразование в зарубежных странах. Таганрог, 2003.
Violence on the Russian Screen and Youth Audience. Taganrog, 2003.
<http://interact.uoregon.edu/medialit/MLR/home/download/violence.doc>
Media Education: Sociology Surveys. Taganrog, 2003.
<http://interact.uoregon.edu/medialit/MLR/home/download/sociology.doc>
<http://www.nordicom.gu.se/cl/publ/electronic/Book%202007%20ME%20SociologyFedorov.pdf>
Права ребенка и проблема насилия на российском экране. Таганрог, 2004.
Медиаобразование и медиаграмотность. Таганрог, 2004.
Медиаобразование в ведущих странах Запада. Таганрог, 2005 (совм. с А.А.Новиковой).
Медиаобразование будущих педагогов. Таганрог, 2005.
Медиаобразование: социологические опросы. Таганрог, 2007.
Развитие медиакомпетентности и критического мышления студентов педагогического вуза. М., 2007.
On Media Education. Moscow, 2008.

- Медиаобразование: вчера и сегодня. М., 2009.
- Film Studies in the University Students' Audience: From Entertainment Genres to Art House. Moscow, 2013, 233 p.
- Media Pedagogy in Russia. In *Enzyklopädie Erziehungswissenschaft Online (Medienpädagogik, Medienpädagogik international)*. Weinheim und Basel: Beltz Juventa, 2013. 33 p.
- Анализ аудиовизуальных медиатекстов. М.: Директ-Медиа, 2013. 182 с.
- Западный экран: авторы и звезды (записки из прошлого века). М.: Директ-Медиа, 2013. 338 с.
- Медиаобразование // Большая российская энциклопедия. Т. 17. М.: Большая российская энциклопедия, 2012. С. 480.
- Медиаобразование будущих педагогов. М.: Директ-Медиа, 2013. 315 с.
- Медиаобразование в зарубежных странах. М.: Директ-Медиа, 2013. 139 с.
- Медиаобразование в педагогических вузах. М.: Директ-Медиа, 2013. 125 с.
- Медиаобразование и медиаграмотность. М.: Директ-Медиа, 2013. 343 с.
- Медиаобразование: вчера и сегодня. М.: Директ-Медиа, 2013. 233 с.
- Медиаобразование: История, теория и методика. М.: Директ-Медиа, 2013. 708 с.
- Медиаобразование: социологические опросы. М.: Директ-Медиа, 2013. 217 с.
- Права ребенка и проблема насилия на российском экране. М.: Директ-Медиа, 2013. 406 с.
- Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2010). М., 2013. 230 с.
- Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2010). М.: Директ-Медиа, 2013. 230 с.
- Экологическая тема в российском игровом киноискусстве звукового периода: проблемы и тенденции. М.: Директ-Медиа, 2013. 47 с.
- Film studies in the university students' audience: from entertainment genres to art house. Moscow, 2014. 232 p.
- Russia. In: Silverblatt, A. (Ed.). The Praeger Handbook of Media Literacy (Vol. 2). Santa Barbara, California and Oxford, England : Praeger, 2014, pp.918-929.
- Ukraine. In: Silverblatt, A. (Ed.). The Praeger Handbook of Media Literacy (Vol. 2). Santa Barbara, California and Oxford, England: Praeger, 2014, pp.941-946.
- Массовое медиаобразование в СССР и России: основные этапы / Под ред. А.В. Федорова. М.: МОО «Информация для всех», 2014. 267 с.
- Медиаобразование в странах Восточной Европы / Под ред. А.В. Федорова. М.: МОО «Информация для всех», 2014. 140 с.
- Развитие медиакомпетентности и критического мышления студентов педагогического вуза. М.: Директ-медиа, 2014. 618 с.
- Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности. М.: Директ-медиа, 2014. 62 с.
- Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2015). М., 2015. 221 с.
- Media Literacy Education. Moscow, 2015. 577 p.
- Медиаобразование: история и теория. М.: МОО «Информация для всех», 2015. 450 с.
- Film Criticism. Moscow, 2015. 382 p.
- Russia in the Mirror of the Western Screen. Moscow, 2015. 117 p.
- Эволюция образа Белого движения в отечественном и зарубежном игровом кинематографе звукового периода. М. 2015. 120 с.

e-mail: 1954alex@mail.ru

Литература о А.В.Федорове:

- [О книгах А.В.Федорова «Медиаобразование и медиаграмотность» и «Права ребенка и проблема насилия на российском экране»] // Кинопроцесс. 2005. № 1. С.173, 175].
- Кириллова Н.Б. Медиакультура: от модерна – к постмодерну. М., 2005. С.397.

Корконосенко С.Г. Преподаем журналистику: Профессиональное и массовое медиаобразование: Учебное пособие. СПб., 2004. С.79-81.

Короченский А.П. Важный вклад в медиапедагогику // Медиаобразование. 2005. № 1. С.121-124.

Чудинова В.П. и др. Дети и библиотеки в меняющейся среде. М., 2004. С.155-165.

Янчевская Е. Из жизни на экран и обратно // Независимая газета. 2.09.2004.

Короченский А.П. Медиаобразование и журналистика на юге России // Юг России в прошлом и настоящем: история, экономика, культура. Белгород, 2006. Т.1. С.316-323.

Поличко Г.А. Киноязык, объясненный студенту. М., 2006. С.7.

Russian Teachers and Media Education. In: Newsletter on Children, Youth and Media in the World. 2005. N 1. <http://www.nordicom.gu.se/cl/publ/letter.php>

www.tu-ilmenau.de/fakmn/uploads/media/Russia-report_3.pdf

Burke, B.R. (2008). Media Literacy in the Digital Age Implications for Scholars and Students. In Communication Studies Today At the Crossroads of the Disciplines. Moscow, 2008.

http://edu.of.ru/medialibrary/default.asp?ob_no=44535

Медийная и информационная грамотность едины // Академия. 2014. № 33. С.7.

Webs:

<http://mediaeducation.ucoz.ru/>

http://mediaeducation.ucoz.ru/load/media_education_literacy_in_russia/8

<http://www.mediagram.ru>

Федоров Александр Викторович

**Отечественный игровой кинематограф в зеркале советской
кинокритики**

(на примере ежегодных тематических сборников «Экран»: 1964-1990)

Монография

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

Издатель:

МОО «Информация для всех»

Почтовый адрес: Россия, 121096, Москва, а/я 44

E-mail [contact\(at\)ifap.ru](mailto:contact(at)ifap.ru)

http://www.ifap.ru

Электронное издание

© Федоров Александр Викторович, Alexander Fedorov, 2016.

e-mail [mediashkola\(at\)rambler.ru](mailto:mediashkola(at)rambler.ru)

При отправлении э-писем нужно заменить (at) на @

Полный текст данной монографии в свободном доступе можно скачать по адресу:

<http://www.mediagram.ru/library/>