

Введение

История советской кинокритики насчитывает около семидесяти лет. За эти годы сменялись поколения и тенденции. Советская кинокритика знала периоды взлетов (в 1920-х, во время «оттепели» и «перестройки»), жесткой сталинской цензурной удавки, стагнации брежневских времен...

Период постсоветской кинокритики пока еще насчитывает чуть больше четверти века. Однако за это время кинокритика в России тоже прошла через ряд трансформаций и новаций, связанных с потерей прежнего статуса, переходом на интернетное поле и пр.

В этой книге сначала сделана попытка ретроспективного анализа того, как отечественный, западный и польский кинематограф отражался в зеркале отечественной кинокритики, а далее на примере реакции российской кинокритики на нашумевшие фильмы «Левиафан» А. Звягинцева и «Солнечный удар» Н. Михалкова сравниваются мнения либеральной и консервативной ветвей кинокритического цеха.

Когда-нибудь, наверное, история отечественной кинокритики будет написана в полномасштабном объеме. Это книга — всего лишь набросок к этой будущей истории...

Отечественный игровой кинематограф в зеркале советской кинокритики

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

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 материа- лов о советском кино (в %)	Объем материа- лов о зарубежном кино (в %)	Объем информаци- онных материалов (в %)
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 зарубежном 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:

Основные авторы ежегодников «Экран» (1965–1990)

№	Фамилии киноведев, 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. ¹	17
2–3	Долинский М. З., Черток С. М. ²	15
4	Громов Е. С.	14
5	Закржевская Л. Ф.	12
6	Бауман Е. В.	11
7	Юрнев 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. ³	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

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.

¹ Печатался также под литературным псевдонимом Ю. Самарин.

² Печатались также под литературными псевдонимами М. Зиновьев и С. Марков. Некоторые их материалы размещены в сборниках «Экран» без ссылки на авторство.

³ Печаталась также как В. Есина.

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 русского 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 — ди-

ректора 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 благодущие, 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 широковетательная 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, более 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” решающе-

го эпизоды — 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 цепки 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 художническому выражению. Кажется, кинолента не выдержит такого бешеного 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 неутомная, 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: умеете 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 “жестком” 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

Бальзаминава», 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 походов Бальзаминава утратила как раз то, что делает комедию Островского живой, любопытной и поучительной для сегодняшнего зрителя. Бальзаминол, с которым знакомит нас фильм, милостивый 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 стряхнула с себя усталость, приобретенную за годы чинного сидения в обществе малоинтересных людей, расправила затекшие члены, захотела проверить — не постарела ли она, не утратила ли сил. Оказалось — не постарела, не утратила. Она может тряхнуть 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 воругами 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, с. 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. Урусевского (1908–1974) «Я — Куба». Позитивно настроенный И. Лищинский отметил, что *«камера в руках Урусевского 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], 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. Варганов, 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. Юрнев (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 кинокритиков⁴**

<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. Желажевичюс	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

⁴ При заполнении анкет некоторые кинокритики в качестве своих фаворитов указали несколько фильмов и/или кинематографистов.

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

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

Что же касается практики кинокритических рейтинговых оценок кино процесса, 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 несколько не убеждало испытанного полемиста Н. Кладу (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»* [Клада, 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» была близка.

ливая 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. Богиним, 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 освобождать места. И все же дыхание жизни врывается в комедийный жанр, разрушая штампы, сметая схемы. Доказательство этому — талантливые, умные и смешные комедии “Похождение 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. Штамп полезен — при его помощи легко притвориться искусством. ...Но одно ясно — в основе штампа всегда лень мысли художника, неумение или нежелание подумывать 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 искусственного. 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 эк-

лектика, 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 отозвалась 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 счет 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*

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru