

УДК 791.4

ББК 71; 76; 85.373(2)

Сальникова Екатерина Викторовна

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

ResearcherID: AAS-2122-2020

k-saln@mail.ru

Ключевые слова: советский кинематограф, журналистика, кинокритика, идеология, рекламирование, прокат, общественность, массовая культура, интеллигенция, популярность, граница

Автор статьи выражает признательность сотрудникам читального зала библиотеки Союза театральных деятелей РФ, способствовавших работе с данным материалом, а также доктору филологических наук Л.И. Сараскиной, доктору философских наук И.Е. Кондакову, доктору искусствоведения В.И. Фомину, кандидату искусствоведения Н.А. Изволову за ряд полезных замечаний в процессе обсуждения текста статьи.

Сальникова Екатерина Викторовна

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году. Настроения представителей киноотрасли



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-218-259

Для цит.: Сальникова Е.В. *Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году. Настроения представителей киноотрасли // Художественная культура. 2024. № 3. С. 218–259.* <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-218-259>.

For cit.: Salnikova E.V. *The Discussion of the Work of Sovetsky Ekran (The Soviet Screen) Magazine in 1958. The Sentiment of Cinema Professionals. Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 218–259.* <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-218-259>. (In Russian)

Salnikova Ekaterina V.

D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

ResearcherID: AAS-2122-2020

k-saln@mail.ru

Keywords: Soviet cinema, journalism, film criticism, ideology, advertising, film distribution, public, mass culture, intelligentsia, popularity, abroad

The author expresses gratitude to the staff of the library reading room at the Theatre Union of the Russian Federation for their assistance, to Doctor of Philology L.I. Saraskina, Doctor of Philosophy I.E. Kondakov, Doctor of Art History V.I. Fomin, and Candidate of Art History N.A. Izvolov for useful comments during the discussion of the article.

Salnikova Ekaterina V.

The Discussion of the Work of *Sovetsky Ekran (The Soviet Screen)* Magazine in 1958. The Sentiment of Cinema Professionals

Аннотация. Статья основана на тексте стенограммы обсуждения работы популярного иллюстрированного журнала «Советский экран» и материалах номеров этого издания за 1957–1958 годы. Данный массив текстов и иллюстративных материалов ранее не подвергался изучению и анализу в гуманитарной науке, что обуславливает содержательную новизну исследования. Актуальность темы связана с необходимостью осмысления советского опыта существования периодических изданий, посвященных кинематографу и связанных с широким кругом авторов — журналистов, кинокритиков, историков и теоретиков киноискусства. Цель статьи — выявление настроений участников заседания по отношению к идеологическому дискурсу и собственному профессиональному кругу. Автор статьи сопоставляет данные дискуссии с конкретикой статей и фоторепортажей на страницах «Советского экрана». Прослеживает развитие поведенческих паттернов и риторических формул в ходе заседания. А также помещает проблематику обсуждения в контекст развития критики, киноведения, отношения к киноискусству в его высокой авторской ипостаси и в развлекательных «легких» форматах. Это позволяет проанализировать тенденции самопозиционирования профессионалов киноотрасли, кинокритиков и киноведов, увидеть сложность их взаимоотношений с идеологическим аппаратом. Автор отмечает сочетание оттепельных тенденций в речах ораторов, их апелляции к концепту дружбы, стремление отстаивать интересы профессионалов кино, интересы и ценности широких кругов интеллигенции. Символические смыслы связаны с отступлениями от официальной тематики собрания. В выступлениях регулярно звучат воспоминания о 1920-х годах, обращения к теме заграницы и зарубежной жизни кинематографа. Очевидна заинтересованность в превращении журнала в площадку профессионального киноведения. Делаются выводы о подспудном нежелании обсуждать кино и журнальное дело с позиций идеологии, о стремлении интеллигенции к усилению своего культурного влияния и об отрицании кинематографистами необходимости удовлетворения массовых вкусов посредством легких развлекательных журнальных материалов.

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Настроения представителей киноотрасли

Abstract. The article is based on the transcript of the discussion on the work of the popular illustrated magazine *Sovetsky Ekran* (*The Soviet Screen*) and the materials of the issues of 1957 and 1958. This array of texts and illustrative materials has not been previously studied and analysed in the humanities, which determines the substantial novelty of the research. The relevance of this topic is due to the need to comprehend the Soviet experience of periodicals on cinema associated with a wide range of authors — journalists, film critics, historians, and film theorists. The purpose of the article is to identify the sentiment of the meeting participants on the ideological discourse and their professional circle. The author compares the discussions with the specifics of articles and photo reports on the pages of *Sovetsky Ekran*, traces the development of behavioural patterns and rhetorical formulas during the meeting, and puts the issues under discussion in the context of the development of criticism, film studies, attitudes to cinematography as the 'auteur' film aesthetics and the entertaining, 'light' formats. This allows us to analyse the trends of self-positioning of film industry professionals, film critics, and film historians and to see the complexity of their relationship with the ideological system. The author notes the combination of Thaw tendencies with the speakers, their appeal to the concept of friendship, the desire to defend the interests of film professionals and the interests and values of wide circles of intelligentsia. Symbolism is associated with digressions from the official agenda of the meeting. The speeches regularly feature memories of the 1920s and the references to the topic of foreign countries and foreign cinema life. There is an obvious interest in turning the magazine into a platform for professional film studies. Conclusions are drawn about the underlying reluctance to discuss cinema and magazine business from the standpoint of ideology, about the desire of the intelligentsia to strengthen their cultural influence, and about the cinematographers' rejection of the need to satisfy mass tastes through light, entertaining magazine materials.

Введение. Стенограмма как политематический документ эпохи

Данная статья выступает продолжением нашего материала, посвященного обсуждению в недавно учрежденном Союзе работников кинематографии СССР работы «Советского экрана» [Сальникова, 2024]. Источником является хранящийся в РГАЛИ документ, озаглавленный как «Стенограмма заседания секции теории и критики по обсуждению журнала „Советский экран“. Союз работников кинематографии СССР. Секция теории и критики. Стенограмма встречи кинорботников и читателей с редакцией журнала „Советский экран“» [Стенограмма, 1958].

То собрание вела Л.П. Погожева, главный редактор журнала «Искусство кино». Среди выступавших — новый тогда ответственный редактор «Советского экрана» Е.М. Смирнова, киноведа И.Л. Долинский, В.С. Колодяжная, С.С. Гинзбург, Р.Н. Юренев, Г. Чахирьян, кинокритик Н.Н. Кладо, режиссеры-документалисты Р.Г. Григорьев, И.П. Копалин, режиссер игрового кино Г.Л. Рошаль [Летопись, 2010, с. 427].

Исполнитель стенограммы заседания именовал одних участников собрания полностью — два инициала и фамилия. Этого удостоивались не все. По нашим представлениям, в их число попали те, чьи имена и отчества были стенографисту (стенографистке) хорошо известны — те, кто пребывал на кинематографическом олимпе или был знаком автору стенограммы (Смирнова, Долинский, Рошаль, Юренев). Ряд выступавших именовался только по фамилии — Гинзбург, Кладо, Чахирьян, Фрумкин, Стругацкий⁽¹⁾. Они считались вполне своими людьми, но к ним относились без форсированного пиетета. Наконец, были и те, перед фамилией которых ставилось официальное обращение «тов.» (сокращенное «товарищ»): тов. Григорьев, тов. Голубкова. Они, на наш взгляд, воплощали наиболее далекий от секретаря секции тип участника заседания, то есть максимально официальную (Григорьев) или минимально известную личность (Голубкова). Иными словами, подача участников заседания в стенограмме показывает отсутствие единообразия, равенства их позиций как в профессиональной, так

и в идеологической сфере, а также различия в отношении к ним автора стенограммы (анонимного для нас).

Представители всех трех условно обозначенных «категорий» различались своими речами не всегда радикально. В ряде случаев — не столько степенью идеологической выверенности суждений, сколько прямыми или косвенными признаками собственной укорененности в кинематографической сфере либо отдаленности от нее. Максимально далекий и наивный взгляд на журнал и кино воплощала тов. Голубкова, о чем мы писали в первой статье [Сальникова, 2024, с. 226–227]. А максимально укорененный в профессии и свободный от примата идеологизаторства — Долинский, Кладо, Рошаль, Юренев, о которых далее здесь.

Новизна данной статьи связана с тем, что стенограмма обсуждения, датированная 31 октября 1958 года, ранее не подвергалась опубликованию и анализу. Она интересует нас как политематический документ, отображающий настроения и нравы профессиональной кинематографической среды оттепельных лет. Предмет нашего исследования — индивидуальные паттерны поведения и самовыражения представителей киноотрасли конца 1950-х годов.

В речах заметно желание не только высказать идеологически правильные суждения, но и свое личное мнение, и просто поговорить, что-нибудь покритиковать, сделать какие-либо предложения. В тональности общения угадывается атмосфера публичных собраний интеллигенции следующего десятилетия, о которой потом напишет в своей книге Л.М. Погожева: «Если бы понадобилось назвать самое популярное слово, бытовавшее в среде кинематографистов в 60-х годах, я бы сказала: „Симпозиум“. Симпозиумы... Сколько их прошло за истекшие годы. Поистине это было время не только мемуаров, но и устных выступлений. Мы с упоением заседали на многочисленных конференциях, пленумах, съездах, симпозиумах, коллоквиумах, вольных трибунах, „круглых столах“, семинарах. Заседали в праздничные дни московских международных кинофестивалей и в будние дни. Спорили, беседовали, убеждали друг друга с поразительной горячностью. Говорили, говорили, говорили... Появились уже „присяжные“ ораторы. Аудитория ждала: вот этот скажет!» [Погожева, 1978, с. 28].

Наши задачи — разобраться в самопозиционировании работников «Советского экрана», его авторов и читателей, являющихся професси-

(1) Личности двух последних, Фрумкина и Стругацкого, идентифицировать не удастся.

оналами киноотрасли, увидеть, как происходил поиск компромиссов между ожидаемым со стороны идеологов культуры и собственными профессиональными интересами, как работала инерция общепринятой риторики и как возникали отступления от нее, отметить поведенческие вольности. Архивный документ интересует как образец повседневной, достаточно мирной и рутинной публичной коммуникации конца 50-х, в процессе которой многие ораторы ведут себя сравнительно свободно, чувствуют возможность «маневра». Так что их речи носят оттенки не вполне запрограммированных официозом, но спонтанно выражаемых смысловых акцентов. Целью статьи является выявление сути этих акцентов и их значимости в контексте общих тенденций развития кинематографа, киноведения и кинокритики в последующие советские десятилетия. Также, как отмечалось и в первой статье, мы считаем важным зафиксировать отступления от заявленной темы собрания, проанализировать их лейтмотивы, которые, на наш взгляд, проливают свет на содержание перманентной рефлексии творческих людей того времени.

В предыдущей статье мы показали, как рекламная составляющая журнала была осуждена и отвергнута кинематографической общественностью, авторами и редакторами журнала. То же самое произошло во многом с материалами об актерах, ориентированными на вкусы массового читателя и зрителя. В первой части данной статьи мы рассматриваем, что же в действительности не устраивало в этих материалах. Следующие части посвящены анализу лейтмотивов риторики, паттернов общения и непредусмотренной тематики в речах выступавших.

Быть знаменитым некрасиво?

На обсуждении содержания журнала 1957–1958 годов критика, говоря сегодняшним языком, медийной светской попсы звучала сильно — несоразмерно присутствию намеков на нее и легких оттенков игры в светскую хронику в самом журнале. Однако надо учитывать, что на общем фоне правоверных идеологических материалов эти оттенки наверняка резали глаз. Тем более что главная установка редакционной статьи, открывавшей первый номер 1958 года, опиралась на речь Н.С. Хрущева, в которой говорилось о том, что «освещение жизни

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Настроения представителей киноотрасли

с позиций коммунистической партийности» является подлинной потребностью души советского художника [цит. по: К новым успехам, 1958, с. 1]. Редакционная статья призвала руководствоваться высокими идеологическими задачами:

Крупнейшим событием в идейной жизни художественной интеллигенции явилось опубликование партийного документа «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», в котором обобщен ряд выступлений Н.С. Хрущева по вопросам литературы и искусства.

Только на основе социалистического реализма, руководствуясь принципами партийности, советские кинематографисты могут создать кинофильмы, достойные нашего великого времени.

Равнодушный обыватель, ремесленник, хватающийся за частные явления жизни, не может справиться с этой задачей. Некоторые из таких «художников» пытались оправдать свои пошлые, серые произведения тем, что-де у авторов не достаточна свобода творчества... [К новым успехам, 1958, с. 1].

Материалов, отвечающих «великому времени», в каждом номере журнала содержалось изрядное количество. Однако весь журнал в жанре эпического идеологизаторства редакция все-таки не делала, стараясь по возможности читателя развлекать, информировать, смешить, умилять. Были и репортажи со съемок, и фельетоны, и забавные рассказы, и полосы юмора (отдельно — зарубежного юмора).

Именно молодые актрисы и, гораздо реже и скромнее, молодые актеры подавались в журнальных материалах не без любования их славой и стилем артистической повседневной жизни. В этом направлении далеко зашел материал о Людмиле Шагаловой. По верхней горизонтали разворота размещались кадры из вполне советских по духу фильмов — «Семиклассники», «Молодая гвардия», «Верные друзья», «Они спустились с гор», по нижней горизонтали — «Рядом с нами», «Цель его жизни». Эти кадры образовывали как бы рамку для текста статьи. А вертикаль правой части разворота, бросающуюся в глаза, «укрепляли» совсем другие по жанру и стилистике фотоматериалы. Наверху фигурировал снимок актрисы на ослике: Шагалова кокетливо позирует на фоне гор. Фото сопровождалось подписью: «Этот шуточный снимок, сделанный в пригороде Тираны, каждый раз вызывает теплые воспоминания о поездке в Албанию» [Паламарчук, 1957, с. 11]. Тем самым демонстрировались возможности выезда



Ил. 1. Фрагменты фотокомпозиции материала о Людмиле Шагаловой. Советский экран. 1957. № 23. С. 11

Fig. 1. Fragments of the photo composition of the material about Lyudmila Shagalova. *Sovetsky Ekran (The Soviet Screen)*, 1957, no. 23, p. 11

зарубеж и наслаждения новыми впечатлениями. Другой снимок представлял актрису в комнате с застекленными шкафами, диваном и креслом. Шагалова стоит с портативной кинокамерой в руках, а муж сидит в кресле с какой-то книгой. «Людмила Шагалова — страстный кинолюбитель. Как видим, „жертвой“ этого увлечения нередко становится ее муж — кинооператор В. Шумский. Так в минуты отдыха супруги меняются профессиями» [Паламарчук, 1957, с. 11]. Подпись была сделана вновь с игровым оттенком и являла взорам советских читателей красивый престижный быт с таким его элементом (камера), который подавляющему большинству оставался не доступен ни в 1957-м, ни в 1987-м.

Людей с советским самоощущением и стандартными возможностями могли коробить и ослик, и личная кинокамера, и нижний снимок на кухне: Шагалова стоит у плиты, с ложкой и банкой перед кастрюлями, за спиной у нее холодильник типа «Днепр». «Съемочный день закончен. Можно заняться хозяйством. Но как быть, если муж любит одни блюда, а сын — другие? Вот тут, пожалуй, и призадуматься. Придется, по всей вероятности, каждому сварить то, что он желает» [Паламарчук, 1957, с. 11]. Ничего особенного нет в фотографии, никаких особенных красот быта не отражено, обычная плита и утварь. Но одно то, что этот быт можно обыгрывать и превращать

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году. Настроения представителей киноотрасли



Ил. 2. Людмила Шагалова в роли Людмилы Иркутовой. Кадр из фильма «Дело № 306». Советский экран. 1957. № 23. С. 10

Fig. 2. Lyudmila Shagalova as Lyudmila Irkutova. A shot from the movie *Case No. 306*. *Sovetsky Ekran (The Soviet Screen)*, 1957, no. 23, p. 10

в предмет публичной демонстрации... Одно то, что сама актриса быт не превозмогает, а с легкостью готовит разные блюда, учитывая индивидуальные вкусы членов семьи⁽²⁾... Во всем этом была явная избыточность кокетства и мечтаний об идеально прекрасной жизни, в которой нет ничего тяжелого, некрасивого, неприятного, скучного. Зависть могли рождать не материальные параметры кухни, а моделируемый показ отношения к домашней «готовке» не как к типично женской ежедневной каторге, а как к продолжению интересной жизни в профессии. Такие материалы транслировали несоветский концепт

(2) По свидетельству доктора филологических наук Л.И. Сараскиной, в конце 50-х в регионах журнал «Советский экран» был в огромном дефиците, на него невозможно было подписаться в частном порядке или купить в киоске. Доступ к этому журналу имели, к примеру, главные врачи больниц и их жены, подруги которых могли брать отдельные номера для прочтения. Для провинциальных читательниц «Советского экрана» Людмила Шагалова была настоящим кумиром. Женщины, умевшие шить, пытались повторять покрои платьев, в которых актриса представала на страницах прессы. Вообще фотографии в «Советском экране» выполняли нередко функцию картинок из журнала мод, на стиль одежды актеров внутренне ориентировались советские рядовые граждане.

удовольствия, психофизической неутомимости и некоторого самолюбования творческих людей.

Кадр из фильма «Дело № 306» (1956), запечатлевший героиню Людмилу Иркутову (Людмила Шагалова) в темных очках, выглядывающей из окна автомобиля, хотя и расположен в нижнем левом углу разворота, и сегодня приковывает к себе внимание своей «вестернизированностью». Красивая блондинка с современной прической кажется вдвойне загадочной и недоступной благодаря темным очкам, а полуоткрытый в улыбке рот придает героине легкий эротический оттенок. На этом снимке Шагалова вообще выглядит как зарубежная звезда, а отнюдь не советская женщина, преданно служащая социалистическому киноискусству.

А где же героизм и подвиги любого рода, где же тяжелый труд артистической профессии, где — самое главное — скромность творческого человека? Думается, раздражало именно отсутствие всего этого.

Впрочем, другие материалы были менее вопиюще легкомысленны. Но и в них авторы позволяли себе визуализировать или повествовать о слишком многих «элементах сладкой жизни». Так, статья о Руфине Нифонтовой сообщала:

Раньше Руфину часто видели на зеркальном поле катка, на заснеженных дорожках Измайловского парка. Она любит коньки, лыжи...

Но в последний год репетиции «Сверстников» в Театре-студии киноактера и только что завершившиеся съемки кинокартины «Полюшко-поле», где артистка исполняла одну из главных ролей, оставляли мало времени для спорта и развлечений... По вечерам, вернувшись домой, она садится за книги. Сейчас на столе Руфины — тома Собрания сочинений Алексея Толстого [Орлов, 1957, с. 6–7].

А начиналась статья с информационного повода — награждения Нифонтовой премией «За лучшее исполнение женской роли» на IX Международном фестивале в Карловых Варах (1956). Ролью была Настя в «Вольнице» (1955) Г. Рошаля, то есть в идеологически «мейнстримном» советском фильме. Получалось, что рассказ об увлечениях актрисы, ее образе жизни и перманентном самообразовании является своего рода «наградой за награду», за высокий уровень исполнения нужной, идеологически актуальной роли в идеологически востребованном искусстве.

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году. Настроения представителей киноотрасли

Илл. 3. Актриса Людмила Касаткина. Фото С. Мишина. Советский экран. 1957. № 7. С. 17

Fig. 3. Actress Lyudmila Kasatkina. Photo by S. Mishin. Sovetsky Ekran (The Soviet Screen), 1957, no. 7, p. 17



но называл-
ров»),
сировицы
тала с боль-
непривычно:
итеров, пу-
ведь како-
рамной, а

ему понять
комилась с
главное в
своей про-
симостью и
ан. Поэтому
ила ее игра

создавшего
Кошверова
юкартину с
юдраматур-
искали сцена-
специально

юмедийных
Лоды Оди-
кестом рас-
из по-детски
но, в сущ-
вушки. Зри-
Одицовой
я, прощат
хорошего.
абывает над
ую радость
оими наших

азом совре-
всегда вол-
этим обра-
достеречь...
й пользуют-
зарубежного
делегацией

чту вспо-
веденных в
подарок ви-
ским зрите-
ослодин 420



...на лыжной прогулке (фото слева) и в фильме «Об этом забывать нельзя».

...на тренировке (фото слева) и в фильме «Новый дом» [1945]

... и для игры в теннис, и для плавания на байдарке нужны ловкость, упорство, большое терпение. Зато сколько удовольствия!

... и для игры в теннис, и для плавания на байдарке нужны ловкость, упорство, большое терпение. Зато сколько удовольствия!

... и для игры в теннис, и для плавания на байдарке нужны ловкость, упорство, большое терпение. Зато сколько удовольствия!

... и для игры в теннис, и для плавания на байдарке нужны ловкость, упорство, большое терпение. Зато сколько удовольствия!

Илл. 4. Фрагмент материала о Лидии Смирновой. Фото С. Мишина. (Подпись: «... и для игры в теннис, и для плавания на байдарке нужны ловкость, упорство, большое терпение. Зато сколько удовольствий!»). Советский экран. 1957. № 11. С. 13

Fig. 4. Fragment of the material about Lydia Smirnova. Photo by S. Mishin. (Caption: "both playing tennis and kayaking require dexterity, perseverance, and great patience. But how many pleasures!"). Sovetsky Ekran (The Soviet Screen), 1957, no. 11, p. 13

В той же рубрике еще более эффектно выглядела Ирина Скобцева. Структура статьи подавала молодую актрису в русле завуалированного архетипа «золушки» в его артистическом варианте. Начиналось все сразу с «бала»: «На одном из вечеров Московского Дома кино режиссер Сергей Юткевич обратил внимание на стройную белокурую девушку с большими мечтательными голубыми глазами...» [Миронов, 1957, с. 14]. Несколько раз говорилось о прекрасных данных «незнакомки». Четыре абзаца посвящались вещам и книгам в комнате актрисы. «Ирина Скобцева много трудится на студии, в библиотеке, дома. Кроме того, ее часто можно видеть скачущей на коне в манеже, а иногда и на водной дорожке бассейна, на катке. Не лавры чемпиона привлекают артистку, к спорту она относится не как к развлечению. Она хорошо знает, что занятие спортом вырабатывает то, что совершенно необходимо для хорошей актрисы, — красоту и свободу движений, чувство ритма, точность жестов» [Миронов, 1957, с. 15]. До читателя доводилась идея самообразования и самосовершенствования как основы артистического творчества. Заодно складывался образ идеального стиля жизни — постоянная интересная «жизнь в искусстве», работа над собой, узнавание новых произведений, наконец, спорт.

В аналогичном материале о Людмиле Касаткиной говорилось о ее серьезных занятиях вокалом, а среди фотографий присутствовало фото актрисы в сари, индийских браслетах, с узнаваемым индийским жестом сложенных рук [Навроцкая, Смоленская, 1957, № 7, с. 17]. Откровенно постановочное фото приоткрывало читателям «элементы сладкой жизни» артистов, разъезжающих по зарубежным странам и получающих новые неординарные впечатления и необычные вещи (покупались они или являлись подарками, не суть важно; вещи были в дефиците, и любые возможности обладания ими расценивались многими, вопреки официальной системе ценностей, как весьма существенное благо). Советские культурные институции, организующие доступ к красивой интересной жизни, попадали на роль имперсональной «доброй феи», открывающей путь в большой мир. Такие материалы разрушали иллюзию тотального равенства возможностей советских людей, создавали сопоставительное пространство, будоражащее, нервнующее, рождающее мечтания, связанные с личным успехом и медийным вниманием, а не с тихим служением государству и самоотверженным вкладом в коллективное созидание.

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Настроения представителей киноотрасли



Ил. 5. Актер Леонид Харитонов. Фото С. Мишина. Советский экран. 1957. № 6. С. 17

Fig. 5. Actor Leonid Kharitonov. Photo by S. Mishin. Sovetsky Ekran (The Soviet Screen), 1957, no. 6, p. 17

Статья о Леониде Харитонове заходила далее всего в отрицании культы скромности советского человека. Артист был запечатлен у телефона, а подпись выражала браваду: «Это арбатский телефонный узел? Товарищи, дорогие, поменяйте мне номер телефона. Как ни приятно чувствовать, что ты популярен, но ведь работать-то нужно!..» [Навроцкая, 1957, № 6, с. 17]. Подпись под другой фотографией цитировала «объяснение в любви» китайской девушки советскому артисту: «„Своей игрой вы пробуждаете очень хорошие чувства — чистой любви, глубокие мысли о хорошем и плохом“, — пишет из Пекина китайская студентка Ма Лан. Это одно письмо из обширной корреспонденции Л. Харитонova» [Навроцкая, 1957, № 6, с. 16].

В материале о Николае Рыбникове подпись под снимком актера, читающего письмо, содержала признание, снова шедшее вразрез с идеологическими задачами: «— Чего греха таить, кому не приятно читать хорошие письма!» [Кагарлицкий, 1957, с. 15]. Подпись под фотографиями к статье о Лидии Смирновой также подчеркивала приятную сторону профессии: «...и для игры в теннис, и для плавания на байдарке нужны ловкость, упорство, большое терпение. Зато сколько удовольствий!» [Навроцкая, Смоленская, 1957, № 11, с. 13].

Одним словом, журнал слишком откровенно демонстрировал, что быть востребованным актером и поддерживать необходимую форму — это и красиво, и приятно. При этом кухня актерской профессии, связанная с муками творчества и сотворчества, с возможным эмоциональным и физическим дискомфортом, усталостью, даже опасностями в ходе съемочного процесса, оставалась за пределами обсуждения.

Материалы в других журналах о «звездах» советского хозяйства, то есть о передовиках производства, подразумевали более ясный контекст — внимание к трудовому подвигу, к тому, кто занят тяжелой работой приумножения материального, исчисляемого в физических параметрах, благосостояния советской родины. Журнальный интерес являлся как бы наградой за тяжелый изнурительный труд⁽³⁾. В случае

(3) Впрочем, этот интерес и кинематографом подавался как избыточный, искажающий суть коллективного труда, что, в частности, отражено в фильме «Большая семья» (1954) Иосифа Хейфица по роману В. Кочетова «Журбины». Алексей Журбин (Алексей Баталов) высмеивается старшими членами рабочей династии как человек, идущий на поводу

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Настроения представителей киноотрасли

актерского труда получалось, что профессия являет сплошь интересный процесс, да еще за его результаты актер получает дополнительную награду в виде славы, зрительской любви, эффектного представления на журнальных страницах, непременно с композицией фотографий. Читатель оказывался «по эту сторону удовольствия» и даже переживал удвоение этого удовольствия, что входило в противоречие с идеологической установкой на забвение личных интересов, самоотверженность ради больших и трудных общих дел.

Концепт любования звездностью актеров был необычен в советской журналистике. Но по тону статей ощутимо, что он возникал отнюдь не из-под палки, не в силу требований Главкинопроката, а благодаря увлеченности и удовольствию самих пишущих, радовавшихся возможности поработать в особом жанре, отдохнуть от идеологической мобилизованности. Материалы о популярных актерах сопровождались эффектными фоторепортажами, представляющими коллажи на темы «сверхвозможностей» и «красивой жизни». Протащить подобные материалы без согласия редакции, без реальной поддержки ключевых работников журнала было бы просто невозможно.

Идеи коллективизма и равенства сами собой отменялись в подобных материалах, в фокусе оказывалась отдельная незаурядная индивидуальность. Вместе с тем этот концепт звездности был изначально адресован сугубо массовому зрителю, мыслящему себя полностью вне кинематографической сферы и смотревшему на жизнь актеров как на далекую любопытную сказку. Такой зритель не стал бы соотносить свои жизненные реалии с параметрами актерской жизни, не завидовал бы всерьез и не подвергал сомнению правомерность удвоенной символической награды актеру.

Стенограмма обсуждения работы «Советского экрана» показывает, что столичным профессионалам кино и киноведения не хотелось иметь ничего общего с рекламным представлением артистов и артисток в журнале как с наиболее явственным проявлением обывательских вкусов. Неприязнь звучала и в речи И.Л. Долинского. Ему вторили

у журналистов, придающий явный глянец своему повседневному быту ради серии фоторепортажей и замалчивающий участие в трудовых достижениях товарищей из родного рабочего коллектива.

выступления документалиста, бывшего «кинока» Ильи Копалина⁽⁴⁾ (с более советскими интонациями) и Стругацкого:

Вот пишут о молодой актрисе, только начинающей. Хорошо, что пишут о ней, так как зритель хочет о ней знать. Но пишут в таком тоне, что стыдно самой актрисе; дают такие фотографии, что неудобно смотреть, причем пишут в таком же тоне, как скажем, о Черкасове, с таким же ореолом.

Значит, реклама была и здесь, и в отношении актеров, и в отношении режиссеров [Стенограмма, 1958, л. 14].

Нельзя терпеть мещанское литературное сюсюканье, которое мы наблюдаем во всех биографиях актеров и, особенно, актрис... Актрисы ухаживают за детьми в свободное время, что они сами себе готовят [Стенограмма, 1958, л. 53].

Нетактична фотография Конюховой, когда она в таком экстравагантном виде распластана на полу среди груды писем. Или Харитонов, стоящий у телефона, звонящий на телефонный узел с просьбой изменить номер телефона, так как у него слишком много поклонниц. Может быть, это действительно так и есть, но стоит ли это подчеркивать в наших хороших любимых артистах? [Стенограмма, 1958, л. 51–52].

Как видно из реплик на обсуждении «Советского экрана», материалы об актерах рождали недобрые чувства — обвинения редакции в избытке внимания, завышении оценок творчества, наконец, в мещанском досужем любопытстве к слишком ничтожным и банальным вещам.

Тем не менее в активности обсуждения вышеназванных материалов об актерах ощущается не столько яростное неприятие журнального «мещанства». Критиковать эти материалы явно было приятнее, нежели заниматься обсуждением идеологической правоверности журнала. Если признание недостатка идеологической весомости материалов поставило бы и редакцию, и авторов в невыгодную позицию по отношению к идеологической машине управления культурой, то акцент на теме легковесной популярности актерских портретов перенаправляет внимание с того, что необходимо идеологии, на то, что нежелатель-

(4) Илья Петрович Копалин (1900–1976) — документалист, ученик Дзиги Вертова, входил в группу «киноков», сценарист, в период Великой Отечественной войны был начальником фронтовой киногоруппы. Народный артист СССР (1968), лауреат шести Сталинских премий. В 1957 году стал руководителем мастерской режиссуры документального кино.

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Настроения представителей киноотрасли

но и не котируется у профессионалов/интеллигенции, но, впрочем, все-таки не преступно по меркам идеологов. Такое переключение ставило собравшихся в весьма выгодное положение.

Участники дискуссии акцентировали свое культурное превосходство и принадлежность к профессиональному цеху. Важным оказывалось подчеркнуть позицию посвященных, пребывающих внутри киноотрасли, а не в положении восторженных поклонников, коллекционирующих фотографии артистов и наблюдающих за любимыми исполнителями с большой дистанции или называющих им по телефону. Неслучайно в первом же номере «Советского экрана» за 1957 год публиковался фельетон, высмеивающий чрезмерности «фанатства» [Ардов, 1957, с. 18–19]. Позиции массового реципиента — восторженного и увлеченного зрителя/зрительницы — раздражали и вызывали презрение. У выступавших происходило негласное размежевание с авторами журнала, готовыми обыгрывать эти массовые позиции и откликаться на массовое любопытство к особенностям актерской жизни. Чувствуется и оттенок ревности к актерскому успеху, характерный для представителей «незримых», «закадровых» специальностей, режиссеров серьезного кино, создателей текстов сценариев или пишущих серьезные научные труды.

Поведенческие паттерны: друг мой Вайсфельд и друг кинематограф

Речи собравшихся различались по тональности и строению. Назначенной на должность ответственного редактора «Советского экрана» Е.М. Смирновой⁽⁵⁾, при явной ее напряженности и готовности произносить нужные слова, все же не хотелось быть просто функциональной фигурой. Председатель секции Л.П. Погожева⁽⁶⁾ сказала, что Смирновой предоставляется краткое вступительное слово. Но речь Смирновой заняла в стенограмме около шести страниц и никак не была похожа на краткую и вступительную.

(5) Елизавета Михайловна Смирнова (1908–1999) — киновед, кинокритик, сценарист, с 1958 по 1961 год главный редактор «Советского экрана».

(6) Людмила Павловна Погожева (1913–1989) — кандидат филологических наук, киновед, кинокритик, главный редактор журнала «Искусство кино» (1956–1969).

Если Смирнова, Григорьев, Гинзбург высказывались наиболее строго «по делу», то некоторые другие ощущали себя менее обязанными отвечать требуемой тематике и позволяли реплики и даже диалоги «о своем», прямого отношения к работе тогдашнего «Советского экрана» не имеющие.

Критик Николай Кладо, фельетон которого уже проанонсировала в своей речи Е. М. Смирнова, перед тем как говорить о специфике правильного рекламирования, делал вступление (или отступление) в свободной игровой манере, явно стремясь усилить неформальную атмосферу всего собрания:

Если посмотреть, каков сейчас журнал, у меня создается впечатление, что в редколлегии журнала все ипохондрики. Если бы я не знал каждого из них в отдельности как интересных и умных людей, я не стал бы так говорить о них, но, когда они собираются на почве журнала, они превращаются в людей скучных, которые не могут придумать для журнала ничего интересного. Для чего собирается редколлегия? Может быть, так давил характер редактора, нервический темперамент и характер которого нам достаточно известны? [Стенограмма, 1958, л. 29–30].

Впрочем, далее Кладо рассуждал на заданную тему. Но принципиальным для него было не совпасть с нею полностью, выйти за ее рамки.

...Зритель получает неправильное отражение в прессе. Вот фильм «Дело было в Пенькове»⁽⁷⁾ Главкинопрокат выпустил почти без рекламы, а эта картина по три месяца демонстрируется во всех городах, и все время очереди, в то время как другие картины сходят с экрана через 2–3 дня... Следовательно, эта картина, помимо художественных достоинств, затрагивает интересующие зрителя вопросы. А те из зрителей, кто не попал на эту картину, решит из рекламы, что это плохая картина.

То же самое было с картинами «Авиценна», «Жених с того света»⁽⁸⁾.

...Вот мне не нравится обложка, это простая фотография — это неинтересно... Между тем в каждой советской картине можно найти хороший эпизод, что-то удавшееся

(7) «Дело было в Пенькове» (1957, режиссер Станислав Ростоцкий).

(8) «Авиценна» (1956, Узбекфильм), историческая драма-биография Камиля Ярмадова по сценарию Виктора Витковича и Сатыма Улуг-Зоде. «Жених с того света» (1958, Мосфильм), остротатирическая комедия Леонида Гайдая по сценарию Владимира Дыховичного и Мориса Слободского, направленная против бюрократизма и претерпевшая ряд атак цензурного аппарата, выпущенная в урезанном варианте.

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.

Настроения представителей киноотрасли

и режиссеру, и оператору, и актеру. Так почему же это интересное не рекламируется? [Стенограмма, 1958, л. 31–32].

...Когда пересказывается содержание фильма, тем самым журнал «Советский экран» уподобляется Дому кино, где перед премьерой поздравляют коллектив и говорят несколько слов о том, что картина хорошая, хотя ее никто не видел. Эта давно осужденная форма проникла в журнал «Советский экран». Аннотация должна говорить о том новом и интересном, что можно увидеть именно в этой картине, и только в ней, а не пересказывать сюжет [Стенограмма, 1958, л. 33].

Не только Кладо, но и Гинзбург позволяли себе выступать пространно, в том числе критикуя совершенно не то, что предполагалось официозом. Разговор принимал форму интеллигентской критики недостаточно умного, недостаточно интеллектуального, недостаточно эстетически и содержательно продвинутого существования «Советского экрана» как профессиональной площадки кинокритики и журналистики. Практика Дома кино выступала как пример дурновкусия, некоторой архаики и доморощенности подачи кинопроизведения. В речи Кладо чувствуется элемент небрежительного отстранения и от премьерных ритуалов ДК, и от «наивного» пересказа сюжета. Что касается последнего, то презрение к сюжету как чему-то глубоко второстепенному, примитивному, о чем лишний раз и говорить не стоит, закрепится в советском киноведении и кинокритике надолго. В известной мере недооценка сюжета связана с общей тенденцией движения авторского высокого кино последних советских десятилетий к размыванию событийного каркаса фильма, к так называемой «бессюжетности», работе «поверх» сюжета.

В некоторых выступлениях прочитывается искреннее желание выйти за пределы клишированного отображения творческого процесса и специфики творческой личности. Тот же Кладо передавал, и довольно пространно, мнение «своего друга Вайсфельда»⁽⁹⁾, который не смог присутствовать на собрании лично:

Почему наши творческие работники должны рассказывать, где они родились, какую школу закончили, а не о том, что волнует их в зрелом состоянии, как художников?

(9) Илья Вениаминович Вайсфельд (1909–2003) — советский киновед, кинокритик, редактор, автор многих книг, в том числе «Мастерства кинодраматурга» [Вайсфельд, 1961].

Ведь они интересуют зрителя как художники, а не как младенцы. Вайсфельду думается, что именно эти проблемы могут оживить журнал [Стенограмма, 1958, л. 35–36].

В процессе речи Николая Кладо возникла «перепалка бомонда», почти игнорирующего цель и тематику собрания. Реагировать на речь Кладо «с места», не беря специально слова, позволили себе Г.Л. Рошаль и Р.Н. Юренев:

Н. Кладо [говорит, что передаст несколько слов от имени «моего друга» Вайсфельда. — Е.С.]. Он хотел напомнить как историк, что именно в журнале «Советский экран» было впервые напечатано письмо Эйзенштейна, Александрова и других мастеров кинематографа с их декларацией о звуковом кино.

(Рошаль Г.Л. — С декларацией против звукового кино.

Юренев Р.Н. — С декларацией за него). — Я думаю, что, если Г.Л. Рошаль, наш любимый режиссер, и Р.Н. Юренев, наш любимый критик, придерживаются разных точек зрения на этот исторический момент в советском кинематографе, значит здесь есть что-то интересное, о чем можно говорить. В этом случае Вайсфельда интересует, что творческие работники считали возможным в этом массовом журнале поставить глубоко волнующие их творческие проблемы на обсуждение зрителя⁽¹⁰⁾ [Стенограмма, 1958, л. 34–35].

«Тень» друга Вайсфельда помогла Кладо вернуться к теме собрания, но уже с совершенно интеллигентской сентенцией о том, что есть интересный советский журнал о кино.

Режиссеры, киноведа и кинокритики, считавшие свои позиции в профессии вполне устойчивыми, более активно, хотя и опосредованно пытались отстаивать свои интересы. Получалось, что хороший массовый советский журнал — это умный интеллигентский журнал, который должен быть интересен прежде всего самим кинематографистам, киноведам и критикам.

Как нам кажется, Кладо «заносило» в акцентировке значимости журнала и вообще критической деятельности. Помимо риторической инерции, о которой напишет потом Погожева (см. цитату в начале статьи), в этом проявлялась внутренняя потребность в повышении

(10) Реплики с места в Стенограмме взяты в скобки, что как бы подчеркивает их «неуставный» характер. Зато Рошаль и Юренев и в речи Кладо, и как ораторы фигурируют с двумя инициалами. Вайсфельд — без инициалов, их секретарь секции явно не помнит.

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Настроения представителей киноотрасли

социального статуса всего цеха, официальном признании и уважении ко всей критической деятельности:

...Коллектив кинокритиков, объединенный вокруг «Советского экрана», должен быть кворумом, который не выдает премии, но помогает эти премии получить достойным произведениям, определяет лицо экрана [Стенограмма, 1958, л. 32].

Данная реплика звучит прекраснодушно, но указывает на те потаенные умонастроения, которые позднее сделаются константными, увенчаются культом интеллигентского подхода к явлениям искусства, культуры, социальной повседневности, политики. Этот культ в конечном счете приведет к полному переосмыслению и переоценкам официального общественно-политического и идеологического курса, к формированию медийного пространства, далеко не подконтрольного официозу, к росту неофициального влияния интеллигенции, ее вкусов, мнений, предпочтений на жизнь всего позднесоветского общества.

Периодически звучали отсылки к собирательному образу *умного зрителя*, что явно теснило концепт *советского зрителя*. Кладо заявлял:

...Есть зритель, который приходит в кино, волнуемый серьезными мыслями. Он хочет у своего друга, советского кинематографа [курсив наш. — Е.С.], найти помощь и совет, как жить. И нам нужно ориентироваться на такого зрителя, с которым можно вести серьезный разговор [Стенограмма, 1958, л. 42].

Это не мешало тому же критику произносить правомерно советский пассаж о зрителе как активном участнике и арбитра творческих процессов:

Почему журнал отошел от главной формы своей работы — от дискуссии с участием зрителя, который подсказывает сюжеты, который критикует? [Стенограмма, 1958, л. 33–34].

В речи Стругацкого⁽¹¹⁾ совершался переход от дежурного образа народа как собирательного «правильного» зрителя к фигуре индивиду-

(11) Личность оратора с этой фамилией, называющего себя врачом-биологом, остается неизвестной. В рамках дискуссии о данной статье культурологи высказали гипотезу о том, что это был врач-биолог «с погонями», то есть имевший отношение к органам госбезопасности. Но кем бы ни был этот человек, очевидна его несколько наивная и достаточно свободная манера высказываний, отсутствие стеснения по поводу своих вкусов и предпочтений, уверенность в праве на обыденное мнение.

ального зрителя, отдельного индивида, нуждающегося в журнале как советчике, помощнике, «навигаторе» в море фильмов. Ведь выходит по 120 картин в год:

...Тогда надо ходить в кино через день, но у нас народ-созидатель, а не народ-зритель. <...> Помогите мне найти такие фильмы, которые соответствуют моим устремлениям, моему видению мира, моим художественным вкусам, моей художественной индивидуальности [Стенограмма, 1958, л. 47].

В речах других выступавших, в частности документалиста Григорьева, делались риторические послы к зрителю как проводнику «мнения народного», то есть самого верного и мудрого, самого советского:

Когда картина выходит на экран, нужно собрать мнения зрителей и через два-три месяца после выхода дать это мнение, чтобы чувствовалось, что это действительно настоящее мнение зрителя [Стенограмма, 1958, л. 22–23].

Тем не менее понятия «народ» или «народный зритель» практически не фигурируют в речах. Понятие «народ» вытесняется понятием «зритель». Уже нет той более ранней риторики, связанной с фетишизацией образа пролетария, рабочих масс, о какой в годы перестройки напишет Н.М. Зоркая: «Идеализация пролетария, раболепное преклонение перед ним как неподкупным судьей художественного творения принесут далее неисчислимый вред отечественному искусству, и кино с его видимой общедоступностью — в особенности. История советского периода будет полна запретов высоких творений, истинных шедевров по доносам невежественных рабкоров (1920-е), демагогии типа „народу чуждо“ или „народ не принял“ (1930-е)...» [Зоркая, 1993, с. 119]. Стенограмма обсуждения журнала демонстрирует относительную свободу и словаря выступавших, и их внутренних позиций от концепта народа. И как видно из реплик Стругацкого, цитированных выше, от рассуждений о советском народе-созидателе он переходил к возваниям от себя «в роли» зрителя, то есть позиционировал себя как собирательный образ современного зрителя и зрителя — как человека с близкой, понятной психологией.

Если Ролан Барт будет инкриминировать буржуазии попытку создать видимость того, что ее ценности абсолютно тождественны ценностям человека как такового, то во всей данной дискуссии ощу-

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Настроения представителей киноотрасли

щается подспудная тенденция отождествления правильных советских подходов с интеллигентскими представлениями о том, что и как нужно подавать на страницах периодики и кому эти страницы предназначены. «Советский народ» становился в речах собравшихся все более похож на думающего человека вообще, на образованного, духовно развитого интеллигента. Кинематографические круги не оставляли попыток сделать медийную сферу, пропитанную идеологическими посылами, более своей, более дружественной, вольно или невольно признающей легитимными ценности интеллигенции, творческих думающих людей вне зависимости от их профессиональной и социальной стратификации. Происходило это не демонстративно, даже нельзя сказать, что открыто и вполне осознанно, но скорее опосредованно и бессознательно.

Кладо подчеркивал неформальный характер взаимоотношений внутри профессионального цеха и культ свободного высказывания. Рошаль и Юрнев ненавязчиво, но довольно отчетливо проявляли свою привилегированность, свое особое положение в профессиональной среде. Есть ощущение, что в определенные моменты это и было главными посылами данных персон.

Слово «друг» несет в себе особую значимость для эпохи оттепели и послеоттепельного времени. Друг — альтернатива официальному «товарищу». Показательны названия фильмов «Верные друзья» (1954) Михаила Калатозова, «Друг мой, Колька!..» (1961) Александра Митты и Алексея Салтыкова и тема дружбы, актуальная для самых разных фильмов, от дружбы фронтовых друзей из «Белорусского вокзала» (1970) Андрея Смирнова и до дружбы представителей разных слоев общества мирного времени в «Параде планет» (1984) Вадима Абдрашитова.

Первый друг — Вайсфельд, друг-коллега, друг-единомышленник, свой среди своих в профессиональном цехе. Второй друг — кинематограф, в диалоге с которым, по мнению выступавших, хочет жить нормальный зритель.

В этом очень ярко проявляет себя оттепельная эпоха, идеалы неформального братства, упования на душевную теплоту, на неофициальные контакты и перманентность общения. Проводником мнения друга Вайсфельда и проводником в мире кино — друга заинтересованного зрителя — должен быть журнал «Советский экран»,

друг умного читателя. Так в идеале мыслилась или бессознательно ощущалась миссия данного издания. Это было совсем не то, о чем вообще беспокоились на идеологических верхах. Эпитет «советский» в отношении кино (зрителя, журнала) использовался для придания мотиву дружбы с искусством экрана верной идеологической окрашенности и тем самым большей легитимности, успокоительной для всех инстанций.

Ностальгия по 1920-м, современная граница и «пропаганда красоты фигуры...»

Какие отсылки к тому, что никак напрямую с «Советским экраном» не связано, звучали неоднократно и, видимо, без чьего-либо заказа?

Первая тема, отчасти проявившаяся в уже приведенных цитатах, это неофициальный культ 1920-х годов. Время расцвета мысли о кино. Время расцвета журнала. Великие имена кинематографистов и теоретиков, обретающих к концу 50-х статус советских классиков киноискусства. В первый раз о 1920-х заговаривает Долинский, в начале заседания:

...Помню, как сотрудница журнала Ирина Владимировна пришла к нам в институт, в кабинет киноведения и решила познакомиться с журналом такого же названия — «Советский экран» — который выпускался во второй половине 20-х гг. Она при мне просматривала этот старый журнал и восхищалась им, говорила, какой это был замечательный журнал, какие там интересные статьи Эйзенштейна, Пудовкина, Шкловского, которых мы сейчас упоминаем в лекциях и т.д. <...>

Потом вышел первый номер. Я, естественно, жадно бросился к этому журналу, потому что как историк хорошо знаю этот журнал 20-х гг. Но, увы, — я не должен вам рассказывать, что я увидел, вы это сами хорошо знаете [Стенограмма, 1958, л. 13].

После Долинского разговор возвращается к 1920-м несколько раз. Г. Чахирьян⁽¹²⁾ вспоминает 20-е годы как время личного профессионального становления и ассоциирует его с правильными, базисными

(12) Григорий Павлович Чахирьян (1902–1971) — киновед, будущий автор книг «Многонациональное советское киноискусство» [Чахирьян, 1961], «Изобразительный мир экрана» [Чахирьян, 1977].

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Настроения представителей киноотрасли

установками журналистики — на информирование аудитории (а не на пропаганду и идейность):

...Не может быть массовый журнал без информации. Я — журналист, который воспитывался в 20-е годы, что лежит в основе печати? Прежде всего информация. Информацией вы можете воспитывать вкус зрителей, направлять его. Журнал должен давать правильную информацию [Стенограмма, 1958, л. 18].

Предполагаем, что оратор имел в виду некоторые материалы «Советского экрана» первых лет, в особенности небольшие статьи о зарубежных фильмах, не содержащие имен режиссера и исполнителей, лишь косвенные указания на страну производства и полное отсутствие информации о киностудиях. Название фильма в таких статьях выносили как заголовок материала и в самом тексте уже не повторяли. Доходчивость информации при такой подаче, скорее всего, была невысока.

Фрумкин предается воспоминаниям о Гражданской войне, пытается донести мысль о том, что зритель не един и реакции на одну и ту же картину могут быть очень разными:

Мне вспоминается, в 1925 году в одном из киевских лагерей демонстрировалась картина «Трипольская трагедия», и я был поражен совершенно различной реакцией. Там были солдаты, которые пришли из города, и были солдаты, которые только что прибыли из деревни, причем надо сказать, что 1924–25 гг. это время, сравнительно недалеко ушедшее от пребывания в ряде украинских деревень Махно и Петлюры. В то время как большая часть очень внимательно следила за развитием событий... часть солдат заявляли: что же они пришли сюда? [Стенограмма, 1958, л. 38–39].

Вторым импровизационным, несанкционированным лейтмотивом оказалась апелляция к «загранице», причем неоднозначная. В начале собрания, когда все высказывались более сдержанно и, кажется, сильнее помнили о советской нормативности, Григорьев и Долинский использовали как негативный пример зарубежные журналы о кино, переполненные рекламой [Стенограмма, 1958, л. 14, 21]. Но чем дальше развивался разговор и чем больше в нем появлялось непосредственных, относительно свободных суждений, тем активнее менялась тональность обращения к теме заграничьи.

Фрумкин высказывал пожелание «несколько шире показать зарубежное кино» и переходил к личному опыту восприятия американского

журнала, при этом его речь (так, как она отражена в стенограмме) лишена внятной оценочности:

Нам приходится читать американский военно-морской журнал и... там немало страниц уделяется показу американского кино, естественно, со свойственными американскому кинематографам [так в тексте. — Е.С.] особенностями: там приводятся подробности интимной жизни отдельных актрис, особенно выступавших в фильмах, посвященных морской тематике [Стенограмма, 1958, л. 39].

В процессе выступления Фрумкин теряет нить рассуждений и никаких умозаключений не делает (или они не попадают в стенограмму), а потому создается ощущение, что главным посылом было просто поговорить об американских журналах, потому что это все равно интересно, какие бы они ни были неправильные с точки зрения советской идеологии.

В речах Рошаля и Копалина за граница фигурирует уже как позитивный пример более активной критической деятельности, более сильного интереса к нашему кино:

Рошаль. Вот я недавно был за-границей [так в тексте. — Е.С.] и я там больше читал о некоторых наших актерах, чем у нас [Стенограмма, 1958, л. 43].

Тов. Копалин. Я вместе с группой наших работников недавно вернулся из Парижа, и должен сказать, что наши документальные и научно-популярные фильмы пользовались там огромнейшим успехом... А у нас проходят мимо документальных и научно-популярных фильмов, отводя им место где-то на задворках [Стенограмма, 1958, л. 54].

Стругацкий выражал сожаление, «что о Чарли Чаплине написано мало» [Стенограмма, 1958, л. 50]. В.С. Колодяжная, преподававшая зарубежное кино во ВГИКе, будущий автор многих учебных пособий о зарубежном кино и автор книги о советском приключенческом фильме [Колодяжная, 1965], критиковала «Советский экран» за «самый слабый раздел зарубежный» [Стенограмма, 1958, л. 57] и подчеркивала плюсы заграничной рекламной и критической практики:

...Надо пропагандировать и даже может быть рекламировать иногда очень трубные [так в тексте. — Е.С.] и интересные по своим темам и образам фильмы. <...>

Вы повредите, если напишете, что фильм крайне увлекательный, но если вы будете критиковать построение сценария и т.д., то наоборот, у зрителя будет желание посмотреть — так ли это. Такая рецензия не может повредить... За рубежом большие

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Настроения представителей киноотрасли

мастера рекламы, там умеют рекламировать даже плохие картины, но они никогда не боятся отрицательных отзывов, так как это вызывает интерес и желание посмотреть, как сделана такая картина [Стенограмма, 1958, л. 58–59].

Одним словом, в частом упоминании за границы сквозило далеко не только и не столько идеологическое осуждение бездумной развлекательности и вульгарной рекламы, сколько интерес к зарубежному кино, готовность оценить достижения зарубежной прессы, достоинства зарубежной аудитории. Ощущается тяготение выступавших к зарубежью как таковому, потребность в рефлексии о нем. Дважды выступавшие фиксировали свой личный опыт недавних поездок за рубеж, в капиталистическую Францию, и это свидетельствовало не только об их привилегированном положении, но и о значимости для них непосредственной встречи с зарубежной профессиональной сферой.

Третьим несанкционированным нюансом обсуждения «Советского экрана» стало употребление слова «пропаганда» вне (или на обочине) идеологического дискурса. Правильный идеологический термин использовался просто как удобное и привычное слово, с помощью которого можно говорить о чем-то своем. Колодяжная рассуждала о пропаганде как продвижении и помощи прессы немассовым, сложным для восприятия кинокартинам (см. цитату выше). Стругацкий, именуя себя врачом-биологом («Мы очень живо обменивались мнениями по поводу фильма „Сердце бьется вновь“ — мы, врачи-биологи»⁽¹³⁾ [Стенограмма, 1958, л. 58]), и вовсе стал рассуждать о пропаганде в журнале физической красоты:

Чтобы этот иллюстрированный журнал пропагандировал красоту фигуры, необходимость заниматься спортом, чтобы это было сделано тихо, спокойно, мягко, как это было сделано с подписью под фотографией, где изображена Быстрицкая, занимающаяся гимнастическими упражнениями... Такие вещи гораздо полезнее для нашей молодежи, чем 10–15-минутные беседы о необходимости физкультуры [Стенограмма, 1958, л. 52].

Внимание оратора было сфокусировано на одной-единственной фотографии [Тарсова, 1957, с. 7]. Если бы собрание прямо соответствовало тематике заседания, то как раз такой фотоснимок мог быть

(13) «Сердце бьется вновь» (1956) — фильм Абрама Роома по сценарию Александра Галича (по повести Владимира Дягилева «Доктор Голубев»). В центре истории военный врач-кардиолог, стремящийся спасти солдата.



Ил. 6. Актриса Элина Быстрицкая. Фрагмент фотоколлажа к статье И. Тарсовой. Фото М. Трахмана. Советский экран. 1957. № 10. С. 7

Fig. 6. Actress Elina Bystritskaya. Fragment of a photo collage for an article by I. Tarsova. Photo by M. Trakhman. *Sovetsky Ekran (The Soviet Screen)*, 1957, no. 10, p. 7

подвергнут еще более серьезному осуждению, нежели фото Людмилы Шагалаевой. Однако на то, что действительно нравилось — а нравилось красивое женское тело в кадре, в особенности, если оно принадлежит красивой известной актрисе, — критическое мышление с позиций советской идеологии не распространялось.

Надо отметить, в номерах «Советского экрана» за 1957–1958 годы мы насчитали всего четыре снимка женщин в купальниках или облегчающих спортивных костюмах. Весьма показательно, что Стругацкий рассуждал не о снимке гимнастки (с еще более совершенной фигурой и запечатленной в документальном фильме, в выгодном ракурсе) и не о снимках, показывающих героинь малоизвестных, проходных фильмов, сыгранных неизвестными актрисами, а именно о снимке

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году. Настроения представителей киноотрасли



Ил. 7. Слева направо: Кадр из фильма «Две победы». Советский экран. 1957. № 23. С. 7. (Информация о картине в журнале отсутствовала. Приводим краткие сведения. *Две победы*, 1956, режиссер Борислав Шаралиев, Болгария, Воуана Film, в кадре — актриса Николина Лекова)

Кадр из фильма «Честь семьи», 1956, режиссер И. Мутанов, Ашхабадская киностудия. Зина — Е. Флоринская. Советский экран. 1957. № 8. С. 2

Кадр из документального фильма «Навстречу фестивалю»: выступление гимнастки общества «Трудовые резервы» Людмилы Прохоровой. Советский экран. 1957. № 13. С. 12 (изображение на всю полосу)

Fig. 7. From left to right: Shot from the film *Two Victories*. *Sovetsky Ekran (The Soviet Screen)*, 1957, no. 23, p. 7. (There was no information about the film in the magazine. We provide brief information. *Two Victories*, 1956, directed by Borislav Sharaliev, Bulgaria, Boyana Film, starring actress — Nikolina Lekova)

Shot from the film *Honor of the Family*, 1956, directed by I. Mutanov, Ashgabat Film Studio. Zina — E. Florinskaya. *Sovetsky Ekran (The Soviet Screen)*, 1957, no. 8, p. 2

Shot from the documentary *Towards the Festival*: the performance of the gymnast of the society "Labor Reserves" Lyudmila Prokhorova. *Sovetsky Ekran (The Soviet Screen)*, 1957, no. 13, p. 12 (full-page image)

Элины Быстрицкой, снявшейся в «Неоконченной повести» (1955), «Тихом Доне» (1957–1958) и «Добровольцах» (1958). Нам видится двоякость такого предпочтения. В нем есть и подлинный интерес к определенной актрисе, и желание оценивать и обсуждать красоту полубнаженного женского тела — и чуткое понимание того, какое именно фото одновременно удовлетворяет его личные пристрастия и отвечает идеологической легитимности. Таковым условиям отвечает именно полубнаженное тело занимающейся спортом известной советской актрисы, прославившейся в идеологически значимых картинах. Гимнастка из документального фильма не обладала актерским статусом и была только объектом для кинокамеры. Неизвестные актрисы были запечатлены в купальниках «по роли», без связи со

спортом, и даже сегодня кажется, что эти кадры несколько диссоциируют со всеми прочими фотоматериалами на других разворотах «Советского экрана».

В речи Стругацкого журнальная визуализация занятий гимнастикой и привлечение для этого известных актеров расценивается как более эффективное средство, нежели вербальная официозная агитация заниматься спортом. Стругацкий хвалил то, что является каноническим приемом «буржуазной» коммерческой рекламы: с помощью красоты тела знаменитых актеров и других медийных лиц (спортсменов, танцоров и пр.) «пропагандировали» и будут «пропагандировать» и продукты питания, и одежду, и фитнес-центры, средства гигиены, лекарства, витамины и все что угодно. И хотя мы пишем «пропагандировать» в кавычках, имея в виду, что сутью подобных приемов остается коммерческое рекламирование, но и в нем есть элемент реальной пропаганды определенного стиля жизни, поведенческих моделей — то есть социальной рекламы. Так что Стругацкий забегал вперед на несколько десятилетий.

Тот же Стругацкий ухитрился в своей оценке понизить значимость правомерно советских, идеологически выдержанных фильмов, хотя и отмечал, что журнал в последнее время стал осуществлять селекцию картин для «пропаганды» более строго. Однако показательно, что напрямую об «идейности» или «идеологической значимости» не говорилось, а потому и «пропаганда» выступала скорее как советский вариант рекламирования:

[В последних номерах журнала в отличие от более ранних. — Е.С.] основной уклон в пропаганде был сделан в сторону таких фильмов, как «Тихий Дон», «Восемнадцатый год», «Коммунист», «Добровольцы», т.е. тех фильмов, которые может и не являются шедеврами [курсив наш. — Е.С.], но все же являются ведущими фильмами нашей кинематографии [Стенограмма, 1958, л. 48].

Наконец, сквозной линией рассуждений на данном заседании проходит тема отнюдь не идеологической составляющей профессии, но самого качества профессионализма журналистики и кинокритики. Чахирьян формулировал суть базисного формата и признавал всеобщее невладение им:

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Настроения представителей киноотрасли

...В основу такого двухнедельного журнала должна быть положена одна вещь: не-большая критическая статья... правильно ориентирующая зрителя по выходящим картинам... Мы все не умеем писать короткие статьи, а нужно научиться написать хорошую критическую статью в 5–7 страниц [Стенограмма, 1958, л. 17–18].

Григорьев призывал стремиться к золотой середине, то есть увлекательному, но умному журналу, включающему и зрительские мнения, и хронику кинопроцесса:

Я совершенно не согласен с планами тематических журналов. Если вы хотите из плохого, рекламного журнала сделать правильный, но очень скучный, неинтересный читателю журнал, — надо делать тематические номера журнала...

...Должна быть генеральная линия: не тематический журнал, а каждый номер разнообразный. При этом нужно найти свою форму небольшой критической статьи, небольшого высказывания зрителей.

Надо вести такой раздел: письма из киногорупп, в которых можно рассказывать, как картина снимается [Стенограмма, 1958, л. 21–22].

Гинзбург закономерно ратовал за серьезное рецензирование:

Я считаю, что в журнале не должно быть никаких аннотаций. Если у нас идет разговор о картине, то это должна быть рецензия [Стенограмма, 1958, л. 26].

Рошаль призывал вести «большой раздел по кинолюбительству» [Стенограмма, 1958, л. 43], что звучало вполне «идейно», в русле официальной идеологии и риторики заботы о народе. Но тот же режиссер выражал пожелание давать материалы о директорах фильмов, то есть о тех, кто связан с финансированием работы и отвечает за реальный съемочный процесс («Вот профессия, о которой вообще никогда ничего не услышишь, а между тем есть чудесные мастера этого дела» [Стенограмма, 1958, л. 45])⁽¹⁴⁾.

Рошаль строже других возвращал от абстрактной риторики к реальности профессии. До выступления Рошала в речах многих

(14) В перестроечные годы Н.М. Зоркая напишет о советской тенденции замалчивать все вопросы, связанные с экономикой кинодела и получением прибыли в киноотрасли: «...с самого начала деятельности Госкино легко обнаруживается двойной счет: идеологические, просветительские, культурно-воспитательные лозунги и спрятанная „монополька“» [Зоркая, 1993, с. 123]. Реплика Рошала о фигуре директора подразумевала «смелое» напоминание о наличии денежно-материальных параметров кинематографического творчества.

выступавших генерализировался критический подход ко всему, о чем собирается писать журнал (ввиду недовольства где-то «наверху» его слабой боевитостью и идеологической ориентированностью, предполагавшей «бескопромисность» и борьбу с чем-нибудь). Рошаль же здраво проводил границу между теми журнальными жанрами, где критика уместна, и теми, где критика преждевременна, да и попросту невозможна как длительная стабильная практика. Также чувствуется желание оградить кухню съемочного процесса от излишней публичности:

Если вы начнете рецензировать не вышедшие с производства картины в процессе их производства, вас просто туда никто не будет пускать... Иногда картина складывается окончательно только в монтаже.

Поэтому по поводу того, что делается на производстве, должна быть честная, острая и благожелательная информация — не больше [Стенограмма, 1958, л. 41–42].

Заключение. Высокое рации профессионалов vs потаенные интересы и популярные вкусы

На основе изучения стенограммы обсуждения «Советского экрана» и самих материалов журнала за 1957 и 1958 годы можно сделать ряд обобщающих наблюдений. Тематика речей в процессе заседания дрейфовала все дальше в сторону от массированного обсуждения идеологической весомости публикуемых текстов. Выступавшие все активнее отвлекались от идеологических вопросов на нечто другое — то, что было интереснее обсуждать и что не было связано с признанием собственных промахов и недостатков. Из понукаемых и критически оцениваемых проводников идеологии участники заседания стремились превратиться в законодателей вкусов, в носителей критериев правильных подходов к журналистике и кинематографу.

Представители кинопрессы и кинематографа с горячим энтузиазмом дискутировали о слишком популярных, на потребу массовому читателю, актерских портретах, о том, как не надо рекламировать фильмы и как не надо писать об актерах; вспоминали молодость и эпоху 1920-х годов, с которой ассоциировалось все настоящее и большое — кино, мысль о кино, журнальная деятельность. Обращения к 20-м выполняли двоякую функцию, поскольку одновременно под-

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Настроения представителей киноотрасли

черкивали преимущества досталинской эпохи и признавали высокую ценность революционных лет. Тем самым риторически подтверждая и закрепляя связь современной интеллигенции с первым десятилетием советского общества, с революцией.

Профессиональные творческие и идеологические аспекты самовыражения были тесно переплетены и неотделимы друг от друга.

Идеологическая риторика пронизывала большинство выступлений. Но степень приверженности этой риторике была у каждого своя, как и степень внутренней потребности сделать отступления от клише, ожидаемых официальными инстанциями. Один и тот же выступающий мог сочетать в своей самоподаче образ профессионала киноотрасли и образ правильного советского гражданина, прежде всего стремящегося служить своему государству. Противоречия и внутренние конфликты между этими ипостасями никто не стремился подчеркивать, а вполне вероятно, что и осознавать. Напротив, чувствуются целенаправленные усилия, уместно пользоваться официально принятыми формулировками и на словах соответствовать общепринятой системе ценностей.

В ней не должно быть места самолюбанию, демонстративному наслаждению, подчеркиванию привилегированности, возможности потреблять какие-либо блага. Проявления подобных свойств у актеров, их культивирование журналистами, обилие фотографий одного и того же артиста, в особенности вне ролей как таковых, воспринималось болезненно. Несмотря на реплику Чахирьяна («Нужно будет и размер фотографий несколько уменьшить, потому что иногда просто не знаешь — фотожурнал это или киножурнал?») [Стенограмма, 1958, л. 18]), совершенно очевидно, что как раз фотографии и подписи к ним весьма занимали широкую кинематографическую общественность и изучались с большим пристрастием.

Все это не исключало *завуалированной, косвенной фиксации* некоторыми маститыми режиссерами и киноведами своей привилегированности, высокого места на профессионально-идеологической лестнице (устные реплики о личных поездках за границу и более раскованное поведение, нежели у других присутствующих коллег). Что выражалось как бы невзначай в процессе коммуникации на заседании и как бы в ходе раздумий об улучшении журнала и более глубокого понимания киноискусства в журнальных материалах.

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Настроения представителей киноотрасли



Ил. 8. Фотокомпозиция на весь разворот, представляющая фильм «Тайна двух океанов» (1956, режиссер. К. Пипинашвили). Советский экран. 1957. № 5. С. 10–11

Fig. 8. Full-page photo composition representing the film *The Secret of Two Oceans* (1956, directed by K. Pipinashvili). *Sovetsky Ekran (The Soviet Screen)*, 1957, no. 5, p. 10–11

Не модно было выражать заботу о прагматике, о материальной выгоде и даже элементарной пользе, которую может приносить бюджету советского государства прибыль от проката советских кинокартин.

Привычный идеологический дискурс не позволял посмотреть в лицо социальной реальности, в которой советский народ (широкие массы трудящихся) оказывался носителем, в том числе, массовых вкусов, массовых представлений о журнале, посвященном кино. Наиболее близкими к этим массовым проявлениям оказывались по характеру своих речей товарищи Голубкова и Стругацкий. Их речи указывают на маргинальное положение ораторов по отношению к профессионалам киноотрасли. Вместе с тем именно эти речи наиболее непосредственно выражают характер интересов к кино и журналу в широких массах (Голубкова) и в кругах интеллигентных зрителей, принадлежащих к интеллектуальным профессиям, но не к кинематографическому «олимпу» (Стругацкий). Выступления Голубковой и Стругацкого на общем фоне демонстрируют несовпадение вкусов и восприятия

журнала/киноискусства у профессионалов киноотрасли и журналистики, у интеллигенции из других профессиональных сфер, у людей рабочих профессий или у так называемой народной интеллигенции.

Параллельно с желанием озвучить свою позицию «в тренде» официальных советских установок собравшиеся стремились расширить сами рамки, условно говоря, культурно-идеологического тренда, включить в него ценности и интересы профессиональных практиков киноотрасли, серьезных киноведов и кинокритиков. Чтобы правильным советским кинозрителем, правильным читателем и автором «Советского экрана» были признаны думающие люди, разбирающиеся в искусстве, умеющие хорошо и много о нем писать такие тексты, которые будут востребованы в кругу ближайших коллег, других профессионалов кино и широких слоев интеллигенции. «Прослойка» была склонна не довольствоваться тем скромным местом, которое ей отводил идеологический официоз, но, хотя и не декларативно, заявляла свойства культурного лидера.

В речах выступавших чувствуется желание выдать высоким инстанциям за общественную, за заботу о народных интересах концепцию «Советского экрана» как журнала, отвечающего духовным потребностям и профессиональным интересам кинематографической интеллигенции. Подлинным желанием пишущих о кино было соответствие журнала их профессиональным возможностям и представлениям о профессионализме. Общим потаенным желанием выступавших являлось усиление значимости интеллигенции в культурной жизни советского общества.

Данные тенденции получают свое развитие в последующие годы. Идея служения народу в формах, принимаемых и культивируемых профессиональной кинематографической интеллигенцией, приведет к более тесному симбиозу кинокритики и киноведения. В «Советском экране» станут все чаще появляться большие, на разворот, а то и на несколько разворотов тексты об истории советского кино (к слову, это значит, киноведы отстают возможность получать в «Советском экране» более существенные гонорары, реализуя свои профессиональные возможности). Например, статьи Юренина о кинокомедии явятся частью его работы над большой темой комического в кино. На эту тему он защитит докторскую диссертацию и выпустит две книги [Юренин, Советская, 1964; Юренин, Смешное, 1964].

Некоторые из выступавших, впрочем, как и многие другие киноведы и кинокритики, уже прежде работали и продолжают работать в жанре развернутого очерка, достаточно популярного и издаваемого в форме брошюры до 100 страниц, как, например, «Михаил Чиаурели» [Чахирьян, 1939], «Большой экран Армении» [Чахирьян, 1971] «Кубанские казаки. О фильме и его создателях» [Юрнев, 1950] или «Козинцев и Трауберг. Творческий путь» [Вайсфельд, 1940], либо небольшой книжки на идеологически востребованную тему, вроде труда «Крушение и созидание. Статьи о зарубежном киноискусстве» [Вайсфельд, 1964], книги об эпическом жанре в кино [Вайсфельд, 1949], о многонациональном советском кинематографе [Чахирьян, 1961; Вайсфельд, 1975]. Надо сказать, «межеумочный» формат то ли статьи, разросшейся до брошюры, то ли маленькой книжки, сжатого серьезного исследования, выпускаемого в какой-либо популярной серии, продолжит свою активную жизнь вплоть до раннеперестроечных лет, и в нем успешно реализуют свои возможности многие высококлассные киноведы.

Тематика зарубежного кино будет весьма интересна самим пишущим. В «Советском экране» станут чаще появляться более серьезные, аналитические статьи о зарубежном кино и более идеологически ориентированные тексты о зарубежных звездах, их профессиональном опыте и мировоззренческих позициях (материалы о Чарли Чаплине — в числе наиболее актуальных, но эта тема требует отдельной статьи). Развернутые очерки, посвященные зарубежному кинематографу, окажутся вполне приемлемы идеологическим аппаратом, будучи подаваемы в должных критических ракурсах, с определенной селекцией освещаемых фильмов. Так, например, Юрнев выпустит брошюры «На международных кинофестивалях. Популярный очерк» [Юрнев, 1959], «Кино за рубежом» [Юрнев, 1961], «Современное киноискусство капиталистических стран» [Юрнев, 1961].

Журнал откажется от пафоса первых полутора лет жизни, когда редакция старалась откликаться на интересы массовой аудитории, интересующейся киноискусством как частью досуга и жизнью звезд как разновидностью развлечения. В целом на страницах «Советского экрана» будет более активно развиваться практика свободного сочетания кинокритики и элементов академического киноведения, нежели кинокритики в слиянии с развлекательной журналистикой.

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Настроения представителей киноотрасли

И эта тенденция определит во многом развитие исследований о кино в три последние советские десятилетия. Тем самым интересы профессиональной кинокритики и киноведения заметно возобладают над интересами легкой журналистики. Аудитория же останется весьма обширной. Массовый зритель получит возможность воспринимать столько серьезной критики и киноведения (с более или менее очевидным, но неизбежным идеологическим ингредиентом), сколько сможет, купив очередной номер или рассматривая его в библиотеке, на работе, в гостях. Интеллигенция прекратит делать специально журнал «под массового читателя», так что массовый читатель будет вынужден подстраиваться под интеллигентские вкусы и установки.

Комедия в 1958 году уже и до обсуждения работы журнала, и после него, а также в последующие годы будет подвергаться все более придирчивым критическим оценкам. Камнем преткновения для серьезно настроенной критики и киноведения окажется кино легких приключенческих жанров. Признать их художественную самоценность и право на существование по законам, не всегда совпадающим с интересами идеологии и/или «высокого искусства», окажется весьма непросто и в позднесоветский период, и даже в перестроечные годы. Поощряемым и «беспроblemно престижным» в профессиональных кругах останется серьезное высокое кино, которое возможно оценивать с точки зрения идеологической значимости, художественного совершенства, очевидной смысловой глубины и общего соответствия интеллигентским представлениям о предназначении искусства.

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Настроения представителей киноотрасли

Источники:

- 1 Стенограмма заседания секции теории и критики по обсуждению журнала «Советский экран». Союз работников кинематографии СССР. Секция теории и критики. Стенограмма встречи киноработников и читателей с редакцией журнала «Советский экран». Председатель Л.П. Погожева: 31 октября 1958 // РГАЛИ. Арх. № 890. Ф. 2936. Связка № 52. Опись 1. Ед. хр. 890. 58 л.

Список литературы:

- 2 Ардов В. Музей Капы Толоконцевой // Советский экран. 1957. № 1. С. 18–19.
- 3 Вайсфельд И.В. Г. Козинцев и Л. Трауберг: Творческий путь. М.: Госкиноиздат, 1940. 64 с.
- 4 Вайсфельд И.В. Эпические жанры в кино. М.: Госкиноиздат, 1949. 129 с.
- 5 Вайсфельд И.В. Мастерство кинодраматурга. М.: Советский писатель, 1961. 304 с.
- 6 Вайсфельд И.В. Крушение и созидание: Статьи о зарубежном киноискусстве. М.: Искусство, 1964. 157 с.
- 7 Вайсфельд И.В. Наше многонациональное кино и мировой экран. М.: Знание, 1975. 136 с. (Народный университет культуры. Факультет литературы и искусства).
- 8 Зоркая Н.М. Государственный кинематограф СССР — зло или благо? // Конец столетия. Предварительные итоги. Культурологические записки / Отв. ред. Н.М. Зоркая. М.: Государственный институт искусствознания, 1993. С. 114–134.
- 9 К новым успехам: Редакционная статья // Советский экран. 1958. № 1. С. 1.
- 10 Кагарлицкий Вл. Николай Рыбников // Советский экран. 1957. № 2. С. 15.
- 11 Колодяжная В.С. Советский приключенческий фильм. М.: Искусство, 1965. 210 с.
- 12 Летопись российского кино 1946–1965: Научная монография / Отв. ред. А.С. Дерябин; автор и руководитель проекта В.И. Фомин. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2010. 694 с.
- 13 Миронов Б. Ирина Скобцева // Советский экран. 1957. № 3. С. 14–15.
- 14 Навроцкая В. Леонид Харитонов // Советский экран. 1957. № 6. С. 16–17.
- 15 Навроцкая В., Смолянская Е. Людмила Касаткина // Советский экран. 1957. № 7. С. 16–17.
- 16 Навроцкая В., Смолянская Е. Лидия Смирнова // Советский экран. 1957. № 11. С. 12–13.
- 17 Орлов Н. Руфина Нифонтова. Рубрика «Творчество молодых» // Советский экран. 1957. № 1. С. 6–7.
- 18 Паламарчук Г. Людмила Шагалова // Советский экран. 1957. № 23. С. 10–11.
- 19 Погожева Л.П. Из дневника кинокритика. М.: Искусство, 1978. 152 с.
- 20 Сальникова Е.В. Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году. Кино и критика между идеологией и коммерцией // Художественная культура. 2024. № 1. С. 212–243. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-212-243>.
- 21 Тарсова И. Элина Быстрицкая // Советский экран. 1957. № 10. С. 6–7.
- 22 Чахирьян Г.П. Михаил Чиаурели. М.: Госкиноиздат, 1939. 47 с. (Библиотека советского кинозрителя. Мастера киноискусства).
- 23 Чахирьян Г.П. Многонациональное советское киноискусство. М.: Знание, 1961. 40 с. (Народный университет культуры. Факультет литературы и искусства; 29).
- 24 Чахирьян Г.П. Большой экран Армении. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1971. 95 с. (Б-ка кинозрителя).
- 25 Чахирьян Г.П. Изобразительный мир экрана. М.: Искусство, 1977. 255 с.
- 26 Юренев Р.Н. Григорий Александров: Творческий путь кинорежиссера. М.: Госкиноиздат, 1939. 32 с. (Библиотека советского кинозрителя. Мастера киноискусства).
- 27 Юренев Р.Н. Кубанские казаки: О фильме и его создателях. М.: Госкиноиздат, 1950. 42 с. (Б-ка советского кинозрителя).
- 28 Юренев Р.Н. На международных кинофестивалях: Популярный очерк. М.: Искусство, 1959. 34 с.
- 29 Юренев Р.Н. Кино за рубежом. М.: Знание, 1961. 40 с. (Народный университет культуры. Факультет литературы и искусства; 22).
- 30 Юренев Р.Н. Современное киноискусство капиталистических стран. М.: Знание, 1961. 31 с. (В помощь лектору).
- 31 Юренев Р.Н. Смешное на экране. М.: Искусство, 1964. 207 с.
- 32 Юренев Р.Н. Советская кинокомедия. М.: Наука, 1964. 538 с.

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.

Настроения представителей киноотрасли

Sources:

- 1 Stenogramma zasedaniya sektsii teorii i kritiki po obsuzhdeniyu zhurnala "Sovetskii ehkran". Soyuz rabotnikov kinematografii SSSR. Sektsiya teorii i kritiki. Stenogramma vstrechi kinorabotnikov i chitatelei s redaktsiei zhurnala "Sovetskii ehkran". Predsedatel' L.P. Pogozheva: 31 oktyabrya 1958 [Transcript of the Meeting of the Theory and Criticism Section on Discussion *The Soviet Screen* Magazine. Union of Cinematography Workers of the USSR. Theory and Criticism Section. Transcript of the Meeting of Film Workers and Readers with the Editorial Board of *The Soviet Screen* Magazine. Chairman L.P. Pogozheva: October 31, 1958]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], arch. 890, f. 2936, bundle 52, inv. 1, storage unit 890, 58 l. (In Russian)

References:

- 2 Ardov V. Muzei Kapy Tolokontsevoi [Kapa Tolokontseva Museum]. *Sovetskii ehkran* [The Soviet Screen], 1957, no. 1, pp. 18–19. (In Russian)
- 3 Vaisfel'd I.V. G. *Kozintsev i L. Trauberg: Tvorcheskii put'* [G. Kozintsev and L. Trauberg: Path of Creative Work]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1940. 64 p. (In Russian)
- 4 Vaisfel'd I.V. *Ehpiccheskie zhany v kino* [Epic Genres in the Cinema] Moscow, Goskinoizdat Publ., 1949. 129 p. (In Russian)
- 5 Vaisfel'd I.V. *Masterstvo kinodramaturga* [The Skill of a Screenwriter] Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1961. 304 p. (In Russian)
- 6 Vaisfel'd I.V. *Krushenie i sozhdanie: Stat'i o zarubezhnom kinoiskusstve* [Collapse and Creation: Articles about Foreign Cinema]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 157 p. (In Russian)
- 7 Vaisfel'd I.V. *Nashe mnogonatsional'noe kino i mirovoi ehkran* [Our Multinational Cinema and the World Screen]. Moscow, Znanie Publ., 1975. 136 p. (Narodnyi universitet kul'tury. Fakul'tet literatury i iskusstva [People's University of Culture. Faculty of Literature and Art]). (In Russian)
- 8 Zorkaya N.M. Gosudarstvennyi kinematograf SSSR — zlo ili blago? [State Cinematography of the USSR — Evil or Good?]. *Konets stoletiya. Predvaritel'nye itogi. Kulturologicheskie zapiski* [The End of the Century. Preliminary Results. Cultural Study Notes], ed. N.M. Zorkaya. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovoznaniya Publ., 1993, pp. 114–134. (In Russian)
- 9 K novym uspekham: Redaktsionnaya stat'ya [To New Successes: Editorial Article] *Sovetskii ehkran* [The Soviet Screen], 1958, no. 1, p. 1. (In Russian)
- 10 Kagarlitskii V.I. Nikolai Rybnikov [Nikolai Rybnikov]. *Sovetskii ehkran* [The Soviet Screen], 1957, no. 2, p. 15. (In Russian)
- 11 Kolodyazhnaya V.S. *Sovetskii prikluchencheskii fil'm* [Soviet Adventure Film]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 210 p. (In Russian)
- 12 *Letopis' rossiiskogo kino 1946–1965: Nauchnaya monografiya* [The Chronicle of Russian Cinema 1946–1965: Research Monograph], ed. A.S. Deryabin, author and project manager V.I. Fomin. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2010. 694 p. (In Russian)
- 13 Mironov B. Irina Skobtseva [Irina Skobtseva]. *Sovetskii ehkran* [The Soviet Screen], 1957, no. 3, pp. 14–15. (In Russian)
- 14 Navrotskaya V. Leonid Kharitonov [Leonid Kharitonov]. *Sovetskii ehkran* [The Soviet Screen], 1957, no. 6, pp. 16–17. (In Russian)
- 15 Navrotskaya V., Smolyanskaya E. Lyudmila Kasatkina [Lyudmila Kasatkina]. *Sovetskii ehkran* [The Soviet Screen], 1957, no. 7, pp. 16–17. (In Russian)
- 16 Navrotskaya V., Smolyanskaya E. Lidiya Smirnova [Lidiya Smirnova]. *Sovetskii ehkran* [The Soviet Screen], 1957, no. 11, pp. 12–13. (In Russian)
- 17 Orlov N. Rufina Nifontova [Rufina Nifontova]. *Sovetskii ehkran* [The Soviet Screen], 1957, no. 1, pp. 6–7. (In Russian)
- 18 Palamarchuk G. Lyudmila Shagalova [Lyudmila Shagalova]. *Sovetskii ehkran* [The Soviet Screen], 1957, no. 23, pp. 10–11. (In Russian)
- 19 Pogozheva L.P. *Iz dnevnika kinokritika* [From the Diary of a Film Critic]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. 152 p. (In Russian)
- 20 Salkinova E.V. Obsuzhdenie raboty zhurnala "Sovetskii ehkran" v 1958 godu. Kino i kritika mezhdue ideologii i kommertsiei [The Discussion of the Work of *Sovetsky Ekran* (*The Soviet Screen*) Magazine in 1958. Cinema and Criticism Between Ideology and Commerce]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no 1, pp. 212–243. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-212-243>. (In Russian)
- 21 Tarsova I. Elina Bystritskaya [Elina Bystritskaya]. *Sovetskii ehkran* [The Soviet Screen], 1957, no. 10, pp. 6–7. (In Russian)
- 22 Chakhir'yan G.P. *Mikhail Chiaureli* [Mikhail Chiaureli]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1939. 47 p. (Biblioteka sovetskogo kinozritelya. Mastera kinoiskusstva [The Library of the Soviet Moviegoer. Masters of Cinematography]). (In Russian)
- 23 Chakhir'yan G.P. *Mnogonatsional'noe sovetskoe kinoiskusstvo* [Multinational Soviet Cinema]. Moscow, Znanie Publ., 1961. 40 p. (Narodnyi universitet kul'tury. Fakul'tet literatury i iskusstva; 29 [People's University of Culture. Faculty of Literature and Art; 29]). (In Russian)
- 24 Chakhir'yan G.P. *Bol'shoi ehkran Armenii* [The Big Screen of Armenia] Moscow, Byuro propagandy sovetskogo kinoiskusstva Publ., 1971. 95 p. (B-ka kinozritelya [The Library of the Moviegoer]). (In Russian)
- 25 Chakhir'yan G.P. *Izobrazitel'nyi mir ehkrana* [The Visual World of the Screen]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 255 p. (In Russian)
- 26 Yurenev R.N. *Grigori Aleksandrov: Tvorcheskii put' kinorezhissera* [Grigory Alexandrov: The Creative Path of a Film Director]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1939. 32 p. (Biblioteka sovetskogo kinozritelya. Mastera kinoiskusstva [The Library of the Soviet Moviegoer. Masters of Cinematography]). (In Russian)
- 27 Yurenev R.N. *Kubanskiye kazaki: O fil'me i ego sozdatel'yakh* [Kuban Cossacks: About the Film and Its Creators]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1950. 42 p. (Biblioteka sovetskogo kinozritelya [The Library of the Soviet Moviegoer]). (In Russian)
- 28 Yurenev R.N. *Na mezhdunarodnykh kinofestival'yakh: Populyarnyi ocherk* [At International Film Festivals: Popular Essay]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1959. 34 p. (In Russian)
- 29 Yurenev R.N. *Kino za rubezhom* [Cinema Abroad]. Moscow, Znanie Publ., 1961. 40 p. (Narodnyi universitet kul'tury. Fakul'tet literatury i iskusstva; 22 [People's University of Culture. Faculty of Literature and Art; 22]). (In Russian)
- 30 Yurenev R.N. *Sovremennoe kinoiskusstvo kapitalisticheskikh stran* [Modern Cinema Art of Capitalist Countries]. Moscow, Znanie Publ., 1961. 31 p. (V pomoshch lektoru [To Help the Lecturer]). (In Russian)
- 31 Yurenev R.N. *Smeshnoe na ehkrane* [Funny on the Screen]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 207 p. (In Russian)
- 32 Yurenev R.N. *Sovetskaya kinokomediya* [Soviet Film Comedy]. Moscow, Nauka Publ., 1964. 538 p. (In Russian)