

мифы и реальность

зарубежное
кино
сегодня



мифы и реальность

зарубежное
кино
сегодня

сборник
статей

выпуск III



Москва,

«Искусство»,

1972

778 И
М 68

Составитель —
кандидат искусствоведения
Г. А. Капралов

8-1-5

156-72

сты участвовали вместе со своими французскими коллегам в создании фильма «Далеко от Вьетнама», осуждающего американскую агрессию во Вьетнаме; американцы помогали Феликсу Грину в создании его документального фильма о жизни и борьбе народа Демократической Республики Вьетнам...

На фоне этих фактов общественной и кинематографической жизни США (а я назвал лишь некоторые — их много) решение о бойкоте Московского кинофестиваля выглядит особенно смешным: достойное героев Салтыкова-Щедрина, оно могло быть принято только в состоянии растерянности перед фактами растущего осуждения агрессии США.

В случаях, о которых идет речь, диктат капитала проявляется в прямых формах — запретов, административных и экономических вмешательств в дела искусства. Он бывает труднее различим, но не менее, а может быть, и более опасен (именно в силу своей «скрытости», не поддающейся поверхностной расшифровке), когда влияет на художественное творчество через сознание художника, деформируя это сознание, делая буржуазность «самовыражением» художника.

В этом своем качестве диктат капитала нередко рождает метания художнической мысли между изысканным модернизмом элитарного искусства и псевдо-реализмом коммерческого кино. Искусство то низводится до рыночного ширпотреба, то отрывается от реальности, делается недоступным обычному восприятию. Впрочем, возможны и смеси — самого причудливого свойства коктейли, рассчитанные на любой вкус.

Весьма характерные в этом смысле свидетельства и размышления об упадке английского кино (которое ныне более чем на половину делается на американские деньги) под напором разнохарактерных влияний содержатся в горькой статье Дэвида Робинсона, напечатанной в журнале «Сайт энд саунд» (том 38, № 1, зима 1968/69 г.).

Робинсон считает, что на английское кино влияют ныне распространение поп-искусства и приключения, изображаемые на картинках из цветных приложений и в рекламных телефильмах, приход в кино из телевидения новых режиссеров, которые с повышенной старательностью неопитов заново открывают приемы Мельеса и употребляют их в лошадиных дозах где надо и не надо. В этом конгломерате влияний свое место зани-

мают не критическое и неосмысленное восхищение Годаром, диковатые крайности Феллини, послеантониониевский отказ от привычного повествования и послереневский вкус к мистификации. И конечно же, — уверенность в себе, которую питают успехи британской поп-музыки и поп-моды, ослепление от общего «беспутного» зрелища, которое представляет собой Англия легкомысленных магазинчиков, биттлов и раздетых девочек. В какой-то момент ко всему прочему добавилось губительное влияние Клода Лелюша... В результате соединения всех этих разнохарактерных влияний, резюмирует Робинсон, и появились «презрение к форме и композиции, зрительная экстравагантность, приемы, похожие на выписанные красным фразы и восклицательные знаки в сочинениях у школьников; туристские фантазии об Англии из цветных приложений начали появляться с такой регулярностью, что перестали вызывать смех».

Факты кинематографической жизни показывают, что влияние буржуазной коммерции, деформирующее сознание и вкус художника, не щадит и очень крупных мастеров, чье имя, казалось бы, само по себе должно служить гарантом высоты искусства.

В 1965 году Витторио Де Сика с горечью говорил, что в заботах о прибылях продюсера, приспособляясь к продюсерским требованиям, он ставил фильмы, которые не должен бы ставить. Единственным утешением режиссера была, очевидно, мысль о заработках, необходимых для постановки новых «Умберто Д.». Витторио Де Сика, нет в том сомнения, был искренним и в своей самокритике и в своих самоутешениях. Он верил и надеялся. Но вот минуло шесть лет. Сделки с продюсерами, хоть и вынужденные, отступления от принципов неореализма, хоть и временные (по крайней мере казавшиеся временными), не прошли бесследно для самого художника. Де Сика, в один голос свидетельствует ныне прогрессивная итальянская кинокритика, бьется в плену «коммерческого кино», снимает фильмы все хуже и хуже, ибо утратил нравственную ясность, которая давала ему энергию, когда самоотверженность соединялась с убежденностью в пользе, приносимой кинематографом обществу.

В кинематографиях буржуазных стран широко распространены ныне деформации художнического созна-

Содержание

А. Караганов. Коммерция — политика — искусство	3
Е. Громов. На исходе шестидесятых (критические заметки)	36
Вл. Баскаков. Кризис буржуазной идеологии и судьбы киноискусства	75
Г. Богемский. Кинематограф и «общество потребления» (размышления об итальянском коммерческом фильме)	107
О. Тенейшвили. Будни французского коммерческого кино	138
Г. Капралов. Разрушение мифов, утверждение истины	173
Б. Галанов. Когда умирают боги (заметки с кинофестиваля Канн-71)	202
Я. Маркулан. Любовь, жизнь, смерть по Лелюшу	216
В. Дмитриев, В. Михалкович. Рождение мифа	232
Г. Макаров. Взлеты и падения мюзикла	250
Д. Карч. Не только «звезда»	268
С. Черток. Кино Черной Африки: проблемы и надежды	278
Р. Соболев. Заметки об индийском кино	300
Л. Меламед. Новое кино Латинской Америки	325

МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

Сборник статей. Вып. III

Редакторы В. Головской и В. Фомин. Художник Ю. Марков. Художественный редактор Г. Александров. Технический редактор Н. Новожилова. Корректоры Т. Кудрявцева и Г. Троицкая. А03333. Сдано в набор 14/II 1972 г. Подп. к печ. 4/VIII 1972 г. Формат издания 84×108/32. Бумага типографская № 1 и тифдручная. Усл. печ. л. 18,9. Уч.-изд. л. 18,914. Тираж 30 000 экз. Изд. № 15014. Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Тульская типография Главполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109. Заказ № 66. Иллюстрации отпечатаны в Московской типографии № 2 Главполиграфпрома, проспект Мира, 105. Цена 1 р. 53 к.

1p 53к.

