

Федоров А.В., Левицкая А.А. Журнал «Советский экран» 1925–1927 гг. о зарубежном кино // Детское кино — детям / сост. В.В. Солдатов. Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 2024. С. 50-88.

Статья написана при поддержке Российского научного фонда (РНФ)*

*** Данное исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-00015, <https://rscf.ru/project/23-28-00015/> в Таганрогском институте управления и экономики. Тема проекта: «Западный кинематограф на страницах журнала «Советский экран» (1925-1991)». Руководитель проекта: профессор А. Левицкая.**

А. В. ФЕДОРОВ
*профессор, Ростовский государственный
экономический университет (г. Таганрог)*
1954alex@mail.ru

А. А. ЛЕВИЦКАЯ
*кандидат педагогических наук, доцент,
Таганрогский институт управления и экономики
(г. Таганрог)*
a.levitskaya@tmei.ru

Журнал «Советский экран» 1925—1927 годов о зарубежном кино

В большинстве случаев тематика, связанная с историей журнала «Советский экран», рассматривалась исследователями фрагментарно, без попыток полноценного контент-анализа [Богатырева 2017; Воронова 2019; Головской 2011; Жидкова 2014; Мищенко 2012; Орлов 2011; Федоров 2022; Шишкин 2020; Golovskoy, Rimberg 1986], следовательно, комплексный междисциплинарный анализ трансформации кинокритических концепций трактовок произведений западного кинематографа в журнале «Советский экран» – с года его основания (1925) до года завершения его советского периода (1991) – весьма актуален как в киноведческом и культурологическом, так и в историческом, философском, политологическом, социологическом аспектах. Именно в этих контекстах мы и анализируем эволюцию кинокритических трактовок произведений зарубежного кинематографа в журнале «Советский экран».

Прикладную значимость исследования мы видим в том, что полученные результаты могут быть использованы в научной деятельности киноведов, культурологов, искусствоведов, социологов, историков, ученых, изучающих медиакультуру; будут полезны преподавателям, аспирантам, студентам, широкому кругу аудитории, интересующейся данной тематикой.

Здесь мы намереваемся исходить из следующих периодов развития журнала:

- 1925—1927: начальный период развития журнала, этап относительной творческой свободы советской кинокритики, когда зарубежная тематика нередко составляла до половины текста каждого журнала;

▪ 1928—1930: период реакции журнала на итоги Первой Всесоюзной конференции кинофотоработников (12-17.12.1927), Первого Всесоюзного партийного совещания по кино (созванного ЦК ВКП(б) 15-21.03.1928 и утвердившего Резолюцию «Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии»); совещания в Главреперткоме по пересмотру фонда кинофильмов и очищению экрана от «идеологически вредных» картин (07.04.1928), после чего зарубежная тематика в журнале постепенно была сведена к минимуму.

Здесь мы учитываем, что в конце 1929 г. «Советский экран» был преобразован в «Кино и жизнь», а в начале 1931 г. объединен с журналом «Кино и культура» под названием «Пролетарское кино», и с этого года стал вести свой отсчет журнал «Искусство кино» [Fedorov 2022; Fedorov, Levitskaya 2022; Levitskaya 2022].

▪ 1939—1941: период идеологической унификации, когда объем материалов, посвященных западному кино, был минимальным (в эти годы журнал возобновил свой выход под названием «Советский киноэкран»);

▪ 1957—1968: «оттепельный» этап развития возрожденного журнала «Советский экран» (когда объем статей о западном кино вновь стал увеличиваться и далеко не всегда был связан с негативной оценкой зарубежных произведений киноискусства);

▪ 1969—1985: период «стагнации», когда после смены международной «разрядки» 1970-х новой струей «холодной войны» начала 1980-х, в журнале активировалась отрицательная оценка западных фильмов (хотя произведения «прогрессивных зарубежных мастеров экрана» по-прежнему получали высокую оценку у советских кинокритиков);

▪ 1986—1991: период «перестройки», когда на страницах «Советского экрана» во многом произошла переоценка отношения к западному кино.

Тематика западного кинематографа на страницах журнала «Советский экран» в 1920-е гг. была обширной и разнообразной. В силу довольно значительных творческих свобод в «Советском экране» в 1925-1927 гг. широко публиковались фотографии западных кинозвезд (включая фото на обложках журналов), идеологически нейтрально или позитивно поданные биографии голливудских и европейских актеров и режиссеров, заметки о съемках фильмов и кинопрокате, рецензии на западные фильмы и т.д.

Разумеется, в рецензиях на западные фильмы и в рассуждениях о текущем состоянии кинопроцесса в Голливуде и Европе содержались и пропагандистские клише, противопоставляющие буржуазные коммерческие киноинтересы пролетарскому киноискусству, основанному на марксистском классовом подходе. Но в целом «Советский экран» 1920-

х старался более-менее объективно оценить произведения западного кинематографа.

Методологию исследования составляют ключевые философские положения о связи, взаимообусловленности и целостности явлений действительности, единства исторического и социального в познании; науковедческие, киноведческие, социокультурные, культурологические, герменевтические, семиотические подходы, предложенные в трудах ведущих ученых [Aristarco 1951; Aronson 2003; Bakhtin 1996; Balázs 1935; Bazin 1971; Bibler 1990; Casetti 1999; Demin 1966; Eco 1975; 1976; Eisenstein 1964; Gledhill, Williams 2000; Hess 1997; Hill, Gibson 1998; Khrenov, 2006; 2011; Kuleshov, 1987; Lotman, 1973; 1992; 1994; Mast, Cohen 1985; Metz 1974; Razlogov 1984; Sokolov 2010; Stam 2000; Villarej, 2007 *et al.*].

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

В данной статье мы остановимся на анализе материалов о зарубежном кино, опубликованном в журнале «Советский экран» с 1925 по 1927 гг., когда его ответственными редакторами были: Кирилл Шутко (1884—1941), Александр Курс (1892—1937), Вячеслав Успенский (1880—1929) и Николай Яковлев (даты жизни неизвестны).

Таб. 80. Журнал «Советский экран» / «Кино и жизнь» (1925—1930): статистические данные.

Год выпуска журнала	Название журнала	Издатель	Тираж журнала (в тыс. экз.)	Периодичность журнала (номеров в год)	Ответственный редактор журнала
1925	Советский экран	Кино-издательство РСФСР, Кино-печать	35-100	39	Кирилл Шутко (1884—1941) – №№ 1-23; Александр Курс (1892—1937) – №№ 24-39
1926	Советский экран	Кино-печать	45-80	52	Александр Курс (1892—1937) – №№ 1-28; Вячеслав Успенский (1880-1929) – №№ 29-37;

					Николай Яковлев – №№ 38-52.
1927	Советский экран	Теакинопечать	70	52	Николай Яковлев №№ 1-52
1928	Советский экран	Теакинопечать	60-80	52	Николай Яковлев №№ 1-17; Василий Руссо (1881—1942) – №№ 18-27; Вячеслав Успенский (1880-1929) – №№ 28-52
1929	Советский экран	Теакинопечать	25-80	45	Вячеслав Успенский (1880-1929) – №№ 1-15; Яков Рудой (1894-1978) – № 16-45.
1930	Кино и жизнь	Теакинопечать, Земля и фабрика	45-50	36	Яков Рудой (1894-1978) – №№ 1-36

Первый номер «Советского экрана» вышел в свет 24.03.1925, и вскоре вполне обозначилась его ориентация на баланс между коммунистической идеологией (статьи и заметки о важных с этой точки зрения событиях и советских фильмах) и ориентацией на «нэпманскую» публику, которую живо интересовали фото зарубежных кинозвезд, короткие заметки о западном кино без каких-либо «антибуржуазных разоблачений».

18.06.1925 было принято Постановление Политбюро ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», где подчеркивалось, что «как не прекращается у нас классовая борьба вообще, так точно она не прекращается и на литературном фронте. ... коммунистическая критика должна беспощадно бороться против контрреволюционных проявлений в литературе» [Правда, 01.07.1925; Известия ЦК РКП(б), 1925, № 25-26: 8-9].

А в июле 1926 г. Главрепертком выступил с инициативой расширения цензуры, которая была призвана бороться с проникновением в кино идей:

- классового примиренчества;
- пацифизмом;
- анархо-индивидуализма;
- бандитизма и романтики уголовного;
- идеализации хулиганства и босачества;
- апология пьянства и наркомании;

- бульварщины (дешевой «сенсации», смакования любовных походов и авантур «высшего» общества, поэтизации ночных шантанов и т.д.);

- мещанства (идеализации «святости» мещанской семьи, уюта, рабства женщины, частной собственности и т.д.);

- упадочничества, фокстротовщины и психопатологии;

- грубой советизации, дающей обратный эффект;

- злостного игнорирования и извращения советского быта и культивирования буржуазной салонщины;

- кулацко-народнической идеализации старой деревни.³

В духе этих идеологических перемен прошла и Первая Всероссийская конференция киноработников-политпросветчиков, состоявшаяся 02-13.11.1926.

Однако, поскольку все мероприятия подобного рода шли на фоне острой борьбы на самом вершине советских властных структур (между И. Сталиным, Л. Троцким, Л. Каменевым, Г. Зиновьевым и др.), что в конечном счете не давало власти возможности цензурной детализации на уровне журналов (тем более не политической, а кинематографической направленности), каким-либо серьезным образом на работе «Советского экрана» это не сказалось. С марта 1925 г. по декабрь 1927 г. страницы журнала щедро отдавались фотографиям западных кинозвезд и часто вполне нейтральным, а то и хвалебным статьям о зарубежном кинематографе, регулярным обзорам бурной зарубежной и часто экстравагантной киножизни.

На основе контент-анализа опубликованных в журнале «Советского экрана» текстов в период с 1925 по 1927 гг. мы выделили их следующие основные жанры:

- биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров;

- рецензии на западные фильмы;

- обзоры западных национальных кинематографий;

- статьи о западной кинохронике;

- статьи о зарубежной кинотехнике, студиях и кинотеатрах;

- материалы о цензуре и восприятии западных фильмов советской публикой;

- короткие информационные материалы о событиях в зарубежном кино, о бытовых подробностях жизни кинозвезд.

³ Главрепертком. Отчет. 1926. РГАСПИ, ф. 17, оп. 60, д. 808, л. 57-64.

Биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров

О западных актерах и режиссерах, преимущественно голливудских, «Советский экран» в 1925—1927 гг. писал щедро, часто минуя идеологические пассажи.

В частности, подчеркивалось, что «интерес миллионов зрителей к лучшим актерам кино объясняется двумя причинами. Меньшая часть публики интересуется искусством актера, искусством как мастерством, актером как лицедеем, выявляющим мысль, переживание, идею. ... Публика в массе поглощена, прежде всего, красотой, ловкостью, силой героев... У мужественного «героя» свой идеал. К этому физиологическому идеалу очень близок Дуглас Фербенкс. ... Здоровье и сила, ловкость и жизнерадостность... Он великолепный спортсмен и «работает» мускулами шутя и играя, с улыбкой, с заразной бодростью и весельем здорового человека. К этому идеалу тянутся все, сильные с гордостью и соревнованием, хилые с надеждой. В этом немалая заслуга, ободряющее и воспитательное влияние «героя экрана» на зрителя. В здоровом теле здоровый дух» [Игра... 1925: 10].

На страницах журнала с радостью отмечалось, что Дуглас Фербенкс (1883—1939) «появился наконец на советских экранах в ряде крупных постановок («Багдадский вор», «Робин Гуд», «Знак Зорро») ... Все свои роли Дуглас проводит очень просто, без всякой натяжки. Эта простота, может быть, и привлекает так сильно зрителя. Но, кроме того, Дуглас, являя собою сильного физически, не может не вызвать симпатий» [Дуглас... 1925: 12]. А «трюкизм Дугласа Фербенкса, развиваясь от «Робин Гуда», переходя в «Багдадского вора», дошел до совершенства в «Дон Ку сын Зорро».⁴ ... Есть одно – Дуглас Фербенкс, его игра, его движение, его прыжки, есть он сам. ... Он приковывает к себе, держит зрителя в руках, ни на минуту не давая опомниться» [Мильман 1925: 9]. В «Багдадском воре» Дуглас Фербенкс «идет по пути использования танцевальных приемов. Его жестикуляция и особенно походка так неестественно легка и ритмична, точно он исполняет главную роль в Дягилевском балете» [Абрамов 1925: 11].

Очень тепло авторы «Советского экрана» писали и о голливудской актрисе Мери Пикфорд (1892—1979), которая, как хорошо известно, с 1919 по 1936 г. была женой Дугласа Фербенкса. Ироничную, но хвалебную статью о ней опубликовал начинающий в ту пору режиссер С.

⁴ «Багдадский вор» / The Thief of Bagdad, реж. Р. Уолш, США, 155 мин., 1924;

«Робин Гуд» / Robin Hood, реж. А. Дуон, США, 143 мин., 1922;

«Знак Зорро» / The Mark of Zorro, реж. Ф. Нибло, США, 79 мин., 1920;

«Дон Ку сын Зорро» / Don Q Son of Zorro, реж. Д. Крипп, США, 111 мин., 1925.

Юткевич [Юткевич 1925: 10]. В таком же позитивном ключе был написан и творческий портрет этой актрисы [Фальберг 1925: 35: 14-15].

20-22.07.1926 состоялся триумфальный визит Мери Пикфорд и Дугласа Фербенкса в Москву. И хотя здесь «Советский экран» утверждал, что Фербенкс – «киноделец, потрафляющий, гипнотизирующий публику», все равно отмечалось, что «удельный вес Мери Пикфорд иной – она, прежде всего, большой мастер» [Королевич 1926: 13]. Правда, чтобы похвала голливудской актрисе не казалась переслащенной, тут же следовала оговорка, что «фильмы Мери всегда благополучны... Вся их мораль: за несчастьем следует счастье, что равняется, по-американски, формуле – за бедностью идет богатство. Это так же сентиментально, приторно и обманно, как сказка о Красной шапочке, выскочившей из чрева волка, но более опасно, потому что все это обставлено с сентиментальной правдоподобностью» [Королевич 1926: 13].

Зато по отношению к другой голливудской звезде, Поле Негри (1897—1987), никаких оговорок в «Советском экране» не было: «Искусство Пола Негри прячется в легкости и непринужденности игры, как ее женское очарование... Вам кажется, что все она делает мимоходом, невольно, точно небрежно. Но это только кажется. Пола Негри очень четко и упрямо зачерчивает свои образы... Во всех моментах она верна себе, живая, подлинная. Так связать концы и начала может только большой артист» [Юренева 1925: 7].

Столь же позитивно оценивалось и творчество Лилиан Гиш (1893—1993), в облике которой «женственность англо-саксонской расы достигла своего идеального выражения. ... дарование ее настолько замечательно, что образы, которые ей сродни, она поднимает до недостигаемой высоты, перенося их в сферу поэтического творчества Диккенса, Достоевского или Шекспира» [Кауфман 1927: 10].

Щедрые комплименты достались в журнале и Элизабет Бергнер (1897—1986), которая «показала силу своего дарования и поставила себя на положение самой знаменитой немецкой актрисы» [Элизабет... 1927: 13].

Высоко оценивалась в «Советском экране» 1925-1927 гг. и игра западных комиков: Чарльза Чаплина (1889—1977) [Инбер 1926: 14; Кольцова 1925: 14-15], Макса Линдера (1883—1925) [Ренц 1925: 6-7]; Гарольда Ллойда (1893—1971) [Атташева 1925: 14] и Бастера Китона (1895—1966) [Атташева 1925: 14].

Тогдашняя журналистка, будущая жена С. Эйзенштейна П. Фогельман (1900—1965), избравшая себе псевдоним Пера Атташева (позже возник вариант без удвоения «т»: Аташева) была убеждена, что «в успехе Ллойда главную роль играет его “маска” – маска ничем из ряда вон

не выходящего человека, клерка средней руки... В этой маске скрыта причина его успеха: таким он близок всем сердцам» [Атташева 1925: 14]. А «отличительное свойство “маски” Китона – это всегда торжественно-каменное, замороженное выражение лица. Печальные глаза и ни признака улыбки. Это Гамлет от комедии. Движения рассчитано-механичны. Автомат с душой человека. В комедийных приемах Китона вы не найдете ни полутонов, ни тонких нюансов; нет резких переходов от горя к радости и наоборот. ... Там, где Ллойд заставляет публику стенать от приступа смеха, Китон вызовет внимательный, теплый смешок. Причина: маска Б. Китона тоньше, интеллигентнее маски Ллойда, но зато Ллойд ближе массам» [Атташева 1925: 14].

В ту пору был также весьма популярен дуэт двух датских комиков – Пата и Паташона. Эти роли-маски играли Карл Шенстрём (1881—1942) (Пат) и Харальд Мадсен (1890—1949) (Паташон). В статье об их творчестве на страницах «Советского экрана» высказывалась точка зрения, что у этого дуэта «нет твердой системы, их техника часто груба, трюки вульгарны и неумелы, но они вместо масок показывают живое человеческое лицо. В человеческом лице есть то забытое американцами достоинство, что оно может одновременно не только смешить, но и трогать» [Королевич 1926: 14].

Положительную оценку в «Советском экране» заслужил и актер приключенческого кино Уильям Десмонд (1878—1949): «Трюковая фильма сегодняшнего дня нашла своего идеального выразителя в лице Вильяма Десмонда. ... Следы былой красоты, мужественное лицо с энергичным подбородком, красивый пластический жест, создают впечатление того благородного смелого малого, который в строгом согласовании с американским “законом”, является защитником угнетенных, охранителем невинных и борцом за “право”. Для всего этого нужно уметь великолепно прыгать, плавать, карабкаться на стену, боксировать, сворачивать скулы и принимать при исполнении всего этого красивую позу. Добродетель торжествует, а американский зритель умиляется до слез» [Трюковая... 1927: 13].

Похвалу журнала получил и весьма популярный голливудский актер Уоллес Бири (1885—1949): «Артистический облик Уоллеса Бири обуславливается полнокровием его темперамента. Бири изображает не схематического злодея, оснащенного мрачными красками сценариста. Он, прежде всего, человек с огромными волевыми импульсами сковывающими порывы его страстей, со здоровым юмором и крепкой усмешкой» [Уоллес... 1927: 10].

Даже такому откровенно трюковому артисту, как Гарри Пиль (1892—1963) в «Советском экране», пусть с оговорками, но была дана вполне

позитивная оценка: «Рыцарь буржуазного романтизма, охраняющей покой леди и джентльменов от покушений “подонков общества”, защитник сильных мира сего, по призванию сыщик-любитель, бескорыстный игрок своей жизнью ради торжества “закона” и “справедливости” — таков Гарри Пиль, этот неотразимый бойскаут мирового мещанства, претендующий на популярность народного героя..., пропагандирующего ловкость смелого движения тренированного тела» [Перцов 2026: 14].

Впрочем, на страницах журнала высказывалась и иная точка зрения о Гарри Пиле: «Его средства до предела примитивны. Беспokoйство символизируется выпученными глазами, для презренья чуть-чуть кривятся губы, а для удивления достаточно одной приподнятой брови. Как актер, он бесконечно плоский. ... О художественной или идеологической доброкачественности его “творчества” говорить уж совсем немислимо. Он знаменует собой слишком высокую степень духовного убожества и дурного вкуса, чтобы получить достаточно широкое распространение» [О Гарри Пиле 1926: 6].

Тогдашняя жена известного журналиста М. Кольцова (1898—1940) — Елизавета Ратманова-Кольцова (1901—1964), подписывающая свои статьи как Лизавета Кольцова или Лиз Кольц, оценивала творчество голливудских звезд строже. В частности, она ругала Рудольфо Валентино (1895—1926) за томность и слащавость [Кольцова 1925: 14-15].

Аналогичной характеристики в «Советском экране» удостоился и другой голливудский актер-любовник Рамон Новарро (1899—1968): «молод, красив, хорошо снимается, а главное – чрезвычайно типичен в ролях, где он играет себя, представителя своей касты. Новарро – один из тех упadочных актеров, которые создают лицо современной буржуазной кинематографии» [Рамон... 1927: 14].

Любимым режиссером «Советского экрана» 1920-х был, несомненно, Ч. Чаплин [Гуль 1926: 7; Зильперт 1927: 13; Инбер 1926: 14; Кольцова 1925: 14-15; Сорокин 1926: 11-12].

В частности, Т. Сорокин писал, что «Золотая лихорадка»⁵ – «это уж не просто смешное, это уж трагедия смеха. “Шарло” уже не шут гороховый, а герой лучших творений искусства современности. Его последние работы содержат в себе все больше драматического и меньше комедийного. Трудно определить, где кончается комедия и начинается драма, так совершенны и неуловимы нюансы этих усложненных переходов от малого к большому. Это, может быть, и дает главную силу жизненности его искусства. ... Материал кино у него используется в логической связи с характером действующих лиц и развитием самого действия. Отсюда впечатление исключительной правдивости, необычной

⁵ «Золотая лихорадка» / The Gold Rush, реж. Ч. Чаплин, США, 95 мин., 1925.

ясности и обезоруживающей простоты. ... “Золотая лихорадка” – вещь беспримерная даже для Чаплина. Художественная монолитность ее исключительная – недаром Чаплин работал над ней почти два года. Какая поэзия действительности! Трагическая суть там, как нигде, тонко преломляется в комической среде» [Сорокин 1926: 11-12].

Высоко оценивалось в «Советском экране» и творчество Эриха фон Штрогейма (1875—1957) [Атташева 1926: 14], Фрица Ланга (1890—1976) [Фриц... 1926: 14], Фридриха Мурнау (1888—1931) [Атташева 1926: 14], Томаса Инса (1880—1924) [Томас... 1926: 13], Абея Ганса (1889—1981), Ричарда Толмеджа (1892—1981) [Ричард... 1927: 13] и Фреда Нибло (1874—1948) [Свен 1926: 13].

К примеру, П. Атташева писала, что среди крупнейших американских режиссеров и киноактеров Штрогейму «принадлежит одно из первых мест. Художественный успех его картин всегда огромен» [Атташева 1926: 14].

В своей статье о творчестве Ф. Мурнау (1888—1931) П. Атташева справедливо отмечала, что «особенностью режиссерской манеры Мурнау является необычайная тщательность проработки мельчайших деталей картин. Каждая вещь, каждый предмет имеют значение в ходе развития действия в его картинах» [Атташева 1926: 14].

Столь же положительно оценила П. Атташева и фильмы немецкого режиссера и сценариста Эвальда Дюпона (1891—1956), который «выявляет особый стиль и манеру игры каждого актера. Эта особенность режиссерского приема Дюпона выявлена во всей широте в “Варьетэ”, а картине, принесшей Дюпону мировую известность» [Атташева 1927: 13].

На страницах «Советского экрана» утверждалось, что ценность режиссерских работ Абея Ганса, «прежде всего, в его стремлении раскрыть чувства и мысли человека, вещи и заставить служить формальные приемы, отлично им управляемые, идеям внутренней ценности, глубоким и возвышенным» [Деми 1926: 13].

В анонимной статье о другом крупном западном режиссере, Томасе Инсе (1880—1924), подчеркивалось, что «самое яркое в его искусстве – власть над колоритом. Внутреннее ощущение колорита и точное познание перехода тонов. Ритм света. ... его инстинктивное и глубокое светоощущение неизменно оформлено «алгеброй света». Он выполняет свои фильмы всегда в том же стиле, как они выдуманы. Оттого они всегда просты и свободны» [Томас... 1926: 13].

Д. Свен считал, что у Фреда Нибло (1874—1948) «есть громадные достоинства. Он отлично знает, чем можно взять публику, – умеет в эффектных кадрах показать актера. Нибло не строит своих фильмов на

людях, он строит их на премьерах и аксессуарах. Его постановки всегда напоминают оперы» [Свен 1926: 13].

Весьма значимым голливудским режиссером для журнала «Советский экран» стал Д. Гриффит (1875—1948), творчеству которого также было посвящено несколько статей [Давид... 1926: 13; Зильперт 1926: 13], где, правда, оно трактовалось неоднозначно: «Одна из типичнейших особенностей Гриффита – неровность в качестве его продукции... В одной картине он большой художник, а следующей он ничем не отличается от обыкновенного среднего режиссера, изготавливающего обычные произведения» [Давид... 1926: 13].

Размышляя о карьере режиссера и актера Рекса Ингрэма (1892—1950), один из авторов «Советского экрана» писал, что «Ингрэм призывает всех обучаться и подражать Гриффиту – сам, больше всего, боясь впасть в подражание. Творчество их идет разными путями. Гриффит – прежде всего, создатель монументальных национальных фильмов. Американский национализм сквозит в мельчайших деталях даже наиболее камерных его постановок и доходит до апогея в “Рождении Нации”⁶. Творчество Ингрэма трудно определить одним словом, но, пожалуй, для него более всего характерно выражение – режиссерский авантюризм. Авантюризм в смысле стремлений к экзотической романтике, разрешаемой с яркой акцентированной дерзостью, не стесняющейся в средствах для одержания победы над публикой. ... В противоположность Гриффиту, монументализирующему свою толпу, Ингрэм индивидуализирует массу, придавая каждому цельный скульптурный облик. Он – мастер масок, которые лепит с яркой изобретательностью. В актерах он ищет, прежде всего, скульптурности позы и движения. ... Но его дерзость всегда отравлена стремлением к экзотической позе, всегда скована требованиями американского потребителя, которому он умеет угождать» [Рэкс... 1926: 13].

Особенно не скупился на похвалы поэт Николай Асеев (1889—1963), который озаглавил свою статью вполне определенно: «Джемс Крюзе⁷ – лучший режиссер Америки».

Н. Асеев писал, что этот режиссер в своих фильмах «очень тонок, – пожалуй, даже слишком для современного американского зрителя. Крюзе умеет воспитать актера... у Джемса Крюзе умеют играть не только актеры, но и вещи... По теме своих постановок... Крюзе, думается, близок нам. Он разрушает романтику, он противостоит силой своей иронии даже

⁶ «Рождение нации» / *The Birth of a Nation*, реж. Д. У. Гриффит, США, 187 мин., 1915.

⁷ Сейчас имя и фамилию этого режиссера принято писать на русском языке как Джеймс Круз (1884—1942) (*Прим. авт. – А.Ф., А.Л.*).

такой патоке сценария, каким является “Трус”⁸ по замыслу. Он борется за точный человеческий жест...; он борется за человеческое лицо, не омертвленное кукольной красотью, за реальную жизнь, не изнасилованную бутафорскою ложью наклеенных париков, бакенбард и костюмов» [Асеев 1925: 4].

В «Советском экране» также высоко было оценено творчество Рене Клера (1898—1981) [Кауфман 1927: 13; Тат 1926: 13] и Луи Деллюка (1890—1924). В частности, отмечалось, что, хотя в произведениях Деллюка нет социальности, «в остроте словесного выражения, постановке и перестановке отдельных слов фразы, слов, в своем ритмическом чередовании направленных на выявление зрительных образов, – ценность сценарной формы Деллюка. Деллюковская литературная фраза или ряд смонтированных фраз ощущаются музыкально и воспринимаются зрительно. Это какое-то соединение несоединимых элементов звука и образа» [Сценарии... 1927: 5].

Разумеется, в некоторых случаях творчество отдельных западных режиссеров могло получить в «Советском экране» и не столь хвалебную оценку.

Так в статье о Сесиле Демилле (1881—1959) утверждалось, что он «никогда ничего не “создает”. Он кропотливо делает свои фильмы, как первые ученики в школе честно вызубривают свои уроки. В работе Де Миля никогда нет творчества – в них только мучительная погоня за успехом. ... Чем побеждает публику...? Смелостью замысла, мастерством актеров, остротой композиции?... Нет. Только грандиозными цифрами, масштабом» [Сесиль... 1936: 14].

Творчество режиссера и сценариста Аллана Дуэна (1885—1981), постановщика популярного в 1920-х «Робин Гуда» с Дугласом Фербенксом, оценивалось в «Советском экране» более позитивно: «Монтажные листы Дуэна – образец математического искусства. Приступая к первой съемке, он уже твердо и неотступно знает весь порядок следования монтажных кусков и число кадров, каждого куска. ... Актер играет в творчестве Дуэна огромную роль. Заповедь Дуэна: качество фильма зависит от качества актера. Дуэн обладает редким искусством раскрывать актера, выявлять его возможности. ... От Дуэна нечего ждать великих исканий, это первоклассный ремесленник, выдающий свое великолепно отшлифованное ремесло за искусство» [Аллан... 1926: 13].

Довольно кисло писал «Советский экран» о фильмах Герберта Бренона (1880—1958), Генри Кинга (1886—1982) и Чарльза Хатчинсона

⁸ «Борящийся трус» / The Fighting Coward, реж. Дж. Круз, США, 66 мин., 1924.

(1879—1949), всякий раз подчеркивая вредное влияние буржуазного Голливуда на этих кинематографистов:

О Герберте Бреноне: «Америка, давшая ему мировое имя, превратила этого ремесленника в штамповщика, как превращает всех своих актеров и режиссеров» [Герберт... 1926: 13].

О Генри Кинге: «Вместе с модой и триумфом Кингу пришлось переменить характер своей работы. Он больше не ставит незатейливых фермерских картин, он ставит, по требованию предпринимателей, сенсационные “боевики”, очень выгодные американской “кассе”, но чуждые нам» [Вэн 1927: 13].

О Ч. Хатчинсоне: «Его фильмы не идут в крупных театрах, где зритель поизысканнее, с запросами. Его база – какой-нибудь низкосортный экран крупных центров и, главным образом, провинция, вся сплошь огромная американская провинция» [Толкачев 1927: 13].

И уж совсем негативную оценку (в духе пролетарской борьбы с «формализмом») в журнале получило творчество Марселя Л'Эрбье (1888—1979): «Самодовлеющее значение формы, не оправданное содержание неизбежно влечет к тому, что эстетика не находит своего внутреннего оправдания. ... На работах Л'Эрбье ... лежит печать подчеркнутой изысканности, чрезмерной сложности и деталей, порой формальной холодности, граничащей с манерностью, что не может не вести к голому эстетизму» [Марсель... 1926: 13].

В целом можно сделать вывод, что авторы «Советского экрана» в 1925—1927 гг. не только смогли выделить наиболее значимые в ту пору фигуры западных режиссеров, но и не скупилась на похвалы в их адрес.

Рецензии на западные фильмы

В 1925—1927 гг. «Советский экран» пытался отрецензировать наиболее заметные западные фильмы, при этом многие из них получали весьма позитивную оценку.

Так похвал удостоилась даже очередная экранизация походов Тарзана⁹: «Получилось изрядное количество серий трюковой картины: драки, погони и пр. наряду с любовной интригой. В этих картинах приятен тот экзотический фон, который так хорошо выделяет действие. ... Конечно, джунгли и все остальное, делалось в Калифорнии, но это не могло существенно повредить общему впечатлению» [Тарзан... 1925: 13].

⁹ «Приключения Тарзана» / Adventures of Tarzan, реж. Р.Ф. Хилл, С. Сидни, США, 73 мин., 1921.

Порадовала рецензента «Советского экрана» и комедия «Три эпохи»¹⁰ с участием Бастера Китона: «картина очень забавная, очень легкая, несмотря на то, что путается в трех соснах (трех эпохах), и в сущности очень пустая по сюжету. Есть, правда, немного хорошей иронии над семейным укладом разных эпох. ... Картина воспринимается, как очень занимательное, мастерски выполненное зрелище» [Краснов 1926: 7].

Еще одна комедия, на сей раз с Ч. Чаплиным в главной роли – «День зарплаты»¹¹ получила в журнале оценку уже просто восторженную: «Об этой (американской) фильме стоит поговорить. Она необычайно волнует. Фильма эта комедия. И рабочий Шарло должен быть смешон. Он и смешон. Над неловкостью его и вечными неудачами смеешься, порой до упаду. Но вдруг становится грустно. И как-то душевно жаль этого типичного (таких Шарло ведь тысячами мы с вами встречаем – это подлинная масса, сконцентрированная в данном лице) простого рабочего. ... Как это удастся Чарли так сочетать смешное и трагическое в одном лице, а порой и жесте? Я сказал бы комически-смешное и космически-трагическое. Это – подлинная игра. Это – актер» [Лемберг 1925: 12].

Голливудский фильм «Скандал в обществе»¹² был расценен в «Советском экране» как «сатира на американский брак. ... смотрится ненужный пустячок “Скандал в обществе”, не отрываясь, одним глотком... Кончается фильма – жалеете, что нет второй серии. Уходите и забываете навсегда. Все, кроме актерского исполнения. ... Глория Свенсон не захватывает переживаниями своей героини, только мастерством. Вы неотрывно следите не затем, что она сделает, а за тем, как она делает. ... Глория Свенсон – холодный мастер, с опытностью бухгалтера учитывающая все ресурсы своих возможностей и достижений. Может быть, она мало трогает, но за мастерством ее искусства нельзя не следить с удивлением» [Королевич 1926: 13].

Еще одна голливудская картина – «Опасная девушка»¹³, на сей раз на историческую тему, также была встречена в журнале вполне одобрительно: «налицо все типичные элементы, которые так характерны для американских исторических картин. Качествами являются: пышность постановки, верно переданный исторический колорит, по большей части выдержанный в стиле эпохи, действенные и разнообразные сцены. Недостатки: поверхностный подход к истории» [Инсургентка 1925: 12].

¹⁰ «Три эпохи» / Three Ages, реж. Э.Ф. Клайн, Б. Китон, США, 63 мин., 1923.

¹¹ «День зарплаты» / Pay Day, реж. Ч. Чаплин, США, 21 мин., 1922.

¹² «Скандал в обществе» / A Society Scandal, реж. А. Дуон, США, 60 мин., 1924.

¹³ «Опасная девушка» / The Dangerous Maid, реж. В. Хирман, США, 80 мин., 1923. В советском прокате картина шла под названием «Инсургентка».

Еще более высокую оценку получил в «Советском экране» фильм «Большой парад»¹⁴, который рассказывал о событиях Первой мировой войны: «Кинг Видор сделал много неплохих картин и продолжает их делать; но есть у него одна, из-за которой следует присмотреться к его способу киноработы. Это картина «Великий поход», посвященная теме «великой войны». ... Нужно сказать только, что воздействует она на зрителя потрясающе, даже в том случае, если зритель настроен к ней отрицательно. Это захватывающее действие «Великого похода» обеспечено необыкновенно удачно найденной слаженностью частей, великолепным распределением материала, предъявляемого зрителю, совершенно незаметным для глаза развертыванием темпа и ритмичной четкостью» [Шутко 1927: 6-7].

Вполне сочувственно рецензент «Советского экрана» отнесся и к немецкой драме «Отверженные»¹⁵: «фильма, действительно, хороша, хотя в ней нет никаких особенных нововведений и режиссерских трюков. Но хороша постановка, играют лучшие артисты. Кроме того, по американскому методу, прекрасно подобраны типы. Содержание тоже значительнее и интереснее многих других фильм последнего времени. ... Это дает надежду, что немецкий кинорынок несколько очистится от бесконечных, всем надоевших “салонных” фильм» [Сезон... 1925: 6-7].

Надо сказать, что «Советский экран» в 1925—1927 гг., вообще, довольно внимательно следил за развитием немецкой кинематографии, высоко оценивая работы Р. Вине, Ф. Ланга, Ф. Мурнау:

«Кабинет доктора Калигари»¹⁶ «в целом является серьезным художественным достижением. ... крепко, ярко, прекрасно снят, удивительно разыгран. Совсем недаром валит на него публика» [Гуль 1925: 12].

«Нибелунги»¹⁷: «Побежденная и раздавленная Германия хотела показать, как велико духовное богатство германского народа, что живы заветы древних героев, что духовные силы накапливались в нем веками, что эта духовная мощь поднимет свой народ к новым подвигам. В период тяжелого финансового развала, при невероятно тяжелых условиях, медленно, медленно создались “Нибелунги”. ... Величественный и

¹⁴ «Большой парад» / The Big Parade, реж. К. Видор, Дж. У. Хилл, США, 151 мин., 1925. В советском прокате картина шла под названием «Великий поход».

¹⁵ «Отверженные» / Die Verrufenen, реж. Г. Лампрехт, Германия, 113 мин., 1925.

¹⁶ «Кабинет доктора Калигари» / Das Cabinet des Dr. Caligari, реж. Р. Вине, Германия, 71 мин., 1920 г.

¹⁷ «Нибелунги: Зигфрид» / Die Nibelungen: Siegfried, реж. Ф. Ланг, Германия, 142 мин., 1924.

«Нибелунги: месть Кримхильды» / Die Nibelungen: Kriemhilds Rache, реж. Ф. Ланг, 129 мин., 1924.

монументальный стиль выдержан во всей картине и в этом главная заслуга режиссера Фрица Ланга» [Нибелунги 1925: 9-10].

«Безрадостный переулочек»¹⁸: «Волнует... тема, скудно, правда, использованная для обнажения социального лица города после войны. Волнуют отдельные острые моменты, дающие обильную и горькую пищу воспоминаниям... Сюжет раздроблен на многочисленные мелкие скачущие куски. Это скорее художественный репортаж, показывающий ряд бытовых явлений из жизни раздавленной Вены, Вены под ножом инфляции и вопиющей нищеты» [Краснов 1926: 5].

«Последний человек»¹⁹: «Картина признана критикой самой выдающейся постановкой последнего времени. ... Актерский ансамбль на высоте. Конечно, прежде всего, Яннингс, который исполнением главной роли сумел дать сильный, потрясающий образ “последнего” человека, с огромным мастерством передав ту тонкую игру оттенков, которые требовались этой ролью» [Иринин 1925: 10]. «Мурнау спокоен и медлителен, как Бальзак, как Диккенс, и в том его сила. История швейцара, переведенного за дряхлость на низшую должность, рассказана замечательно. Она рассказана великолепным кинематографическим языком, настолько убедительным, что не понадобилось надписей» [Гехт 1926: 5].

«Фауст»²⁰ Ф.В. Мурнау, который «поставил перед собой тяжелую задачу – из сентиментальной “костюмной драмы”, в которую превратилась старинная немецкая легенда о докторе Фаусте, сделать кинематографическое философское произведение. И Мурнау очень удачно не выполнил своей задачи. Удачно – потому что фильма получилась прекрасной и по игре актеров, и по тонкому разрешению целого ряда технических трюков, заслонивших собой “мировые вопросы”, мучившие Мурнау» [Фауст 1927: 10].

Куда меньше повезло в «Советском экране» фильму «Наполеон»²¹, в котором отмечались масштабные исторические сцены, хотя «все они преподнесены с невыразимым пафосом, переходящим в пошлость, в чисто оперное зрелище. ... Трудно сказать, кто больше виноват в провале картины: Абель Ганс, трактующий ее, как узко-патриотическую, реакционную национальную эпопею, или Дьедонне, играющий опереточного неотразимого героя-победителя» [Татарова 1927: 8-9].

Зато та же рецензентка очень высоко оценила знаменитый «Метрополис»²² Ф. Ланга...

¹⁸ «Безрадостный переулочек» / Die Freudlose Gasse, реж. Г.В. Пабст, Германия, 148 мин., 1925.

¹⁹ «Последний человек» / Der Letzte Mann, реж. Ф.В. Мурнау, Германия, 77 мин., 1924.

²⁰ «Фауст» / Faust, реж. Ф.В. Мурнау, Германия, 107 мин., 1926.

²¹ «Наполеон» / Napoléon vu par Abel Gance, реж. А. Ганс, Франция, 313 мин., 1927.

²² «Метрополис» / Metropolis, реж. Ф. Ланг, Германия, 145 мин., 1927.

Обзоры западных национальных кинематографий

Первенство в обзорах западных национальных кинематографий в «Советском экране» 1925—1927 гг., несомненно, принадлежало голливудской продукции.

Понятно, что, несмотря на определенного рода «вольности», доступные советским журналистам в этот период, по требованию «сверху» такого рода материалы должны были практически обязательно содержать элементы строгой «большевицкой» критики, опирающейся на классовые антибуржуазные подходы.

Утверждалось, например, что в Голливуде выходит «громадное количество новых картин, вызываемое жадным спросом нетребовательного заграничного рынка, неистовая конкуренция разных фирм, – все это дает стимул к тому, чтобы выпустить побольше картин, снабженных хорошей рекламой, часто не заботясь о качестве. ... Названия некоторых из них, прошедших с большим успехом в Америке: “Ее ночь любви”, “Учитель любви”, “Мужчина, которого она купила”²³, достаточно ясны. Они рассчитаны на буржуазного зрителя... Для нашего зрителя они, конечно, не годятся» [Америка... 1925: 11].

«Фашисты из Ку-Клукс-Клана оберегают стопроцентную “мораль” американцев. ... Разработан план десяти новых фильм о стопроцентном американизме. ... специально против рабочего движения и негров. ... Особые надзорные группы должны следить за сеансами, подпаливать театры, которые не повинуются. Непокорных актеров, режиссеров и механиков “выводить из строя”!» [Зильперт 1926: 13].

Н. Кауфман, вообще, поспешил заявить о тотальном кризисе американского кинематографа: «Овладев грандиозными техническими возможностями, Америка, как всякая капиталистическая страна, подчинила их служению своих буржуазно-идеологических интересов, оправданию буржуазной морали, вкусов американской толпы и вопросов американского экспорта. Вначале, когда эти технические завоевания еще сопровождались художественными исканиями и достижениями, Голливуд и приобрел тот ореол «сердца мировой кинематографии», который обращал к нему взоры киноработников всего мира. Но сейчас это уже позади. ... происходит естественное оскудение духовного багажа американской фильмы, которое уже ощущается в Америке, в массе, в критике, общей прессе» [Кауфман 1927: 8-9].

В аналогичном ключе оценивала американскую кинопродукцию и Л. Кольцова: «В Голливуде – сценарный голод. Золотой сценарный фонд

²³ «Ее романтическая ночь» / Her Night of Romance, реж. С Франклин, США, 70 мин., 1924.
«Учитель любви» / Learning to Love, реж. С. Франклин, США, 70 мин., 1925.

иссякает. Мировая классическая литература, брошенная под объектив голливудской камеры, выпотрошена и проглочена многомиллионным зрителем. ... Голливуд в панике составляет и пробует новые домашние хозяйственные кинорецепты» [Кольцова 1926: 4-5].

Ко всей прочей критике буржуазных нравов Голливуда «Советский экран» добавлял еще и антирелигиозные пассажи: «Американское кино до сих пор было блестящим “агитпропом” капиталистических идей. Из дня в день в сотнях ателье “крутились” сцены, в которых миллионерши–“звезды” разыгрывали лживые истории о бедных девушках, вознагражденных жестокой вначале, но справедливой под конец... судьбой – счастливым (что обозначает в Америка богатым) браком. Из вечера в вечер в десятках тысяч кинотеатров показывались картины о бедных и честных молодых людях, делавшихся богатыми, в награду за свои скромные доблести: “честный труд” и покорность перед “старшими”, “вышестоящими”. Американскому рабочему и клерку постоянно кричат экраны — будь таким же, как наши герои, терпи, трудись, и тебя постигнет... *happy end*, богатство и семейное счастье. И вдруг, американский “агитпроп”—кино решило шагнуть в сторону к “новым” для него достижениям, оно решило подкрепить проводимые до сих пор идеи еще и христианством» [Неудавшаяся... 1927: 7].

Любопытная дискуссия на страницах «Советского экрана» возникла по поводу проблемы *happy end* в кино.

А. Татарова отнеслась к этому иронично: «Пусть, рассуждают директора всех американских кинофабрик, зритель, придя утомленным с заводов и из контор на полтора часа в кинотеатр, отдохнет в нем. Не надо напоминать несчастным людям о дурных сторонах жизни; пусть они знают, что добродетель всегда восторжествует... И да здравствует счастливый конец — *Happy end!*» [Татарова 1927: 8-9].

Но поэт и журналист С. Нельдихен (1891—1942) высказывал иную точку зрения: «Усмешка наша по поводу заграничных сценарных требований – “конец должен быть непременно счастливым” — связана о «незначительно идеологическим содержанием» заграничных фильм, где счастливая развязка “любовная” и часто, – просто, привязанная. Однако, и при более серьезной идеологичности и в наших условиях требование такое характерно и для нас» [Нельдихен 1926: 14].

Случались на страницах «Советского экрана» 1920-х и обобщающие характеристики западного кино в целом. При этом весьма негативные:

«Кино не забава, не игра, не развлечение, а мощное дальнобойное орудие. Кино это – борьба за человека, за мысль, за волю, за действие. ... Киноленты – распространители империализма в колониях» [Зильперт, 1926: 5].

«Очень многих, весьма характерных для буржуазной кинематографии картин мы не видим, т.к. их не покупают наши закупочные органы или не пропускает советская цензура. И мало от этого теряем... Их содержание, их «стержень» можно описать в двух словах: это кусочек порнографии, вокруг которого построена то ли трагедия, то ли комедия. ... Как хорошо, что этот поток грязи не достигает нас!» [Кино-порнография 1925: 10].

Одна из любимых забав «Советского экрана» 1920-х – едкая насмешка над попытками западных кинематографистов снимать фильмы о России и русских [Атгашева 1927: 4; Берлинские... 1927: 4; Гуль 1926: 10; 1927: 4; Тверич 1926: 14].

«Раз есть спрос на русские картины, то появляется и спрос на экспертов по русским вопросам. Выгодная, хлебная профессия, особенно для отставных генералов не у дел. ... “Цвет” российской кино эмиграции постепенно собирается под гостеприимное крылышко дядюшки Сэма» [Атгашева 1927: 4].

«Американцы особенно отличаются абсолютным незнанием России. ... появилась снова мода на русские картины, и на мировой рынок выброшено и выбрасывается целая серия картин из русского быта» [Тверич 1926: 14].

«Русскими темами интересуются больше, чем всякими другими, именно немецкие режиссеры, и над большой русской картиной по роману Эренбурга “Любовь Жанны Ней” работает сейчас большой немецкий режиссер Пабст. Другой режиссер Фейер выпустил сейчас... картину из “русской жизни” – “Мата Хари – красная танцовщица”,²⁴ и, несмотря на сплошную “развесистую клюкву” довоенного времени – картина имеет определенный успех» [Берлинские..., 1927: 4].

Такого рода критика западных кинематографистов переходила из номера в номер и была «вызвана подчеркнутой экзотичностью моделируемых ими образов. Критический пафос журнальных заметок фиксирует, прежде всего, то, что нас принимают за других, в нас хотят видеть других. Экзотика как признак дружности проявляется в отстраняющей избыточности и преувеличениях. Избыточность и преувеличения, особенно в изображении крестьянского быта, утрированные ситуации, которые используются как прием создания комического эффекта, – все это не осталось без внимания авторов журнала» [Богатырева 2017].

Даже писатель и редактор Роман Гуль (1896—1986), эмигрант, воевавший в гражданскую войну против большевиков, с удовольствием подсмеивался над «русскими» западными лентами. Вот что он писал,

²⁴ «Мата Хари – красная танцовщица» / Mata Hari, die rote Tänzerin, реж. Ф. Фейер, Германия, 80 мин., 1927.

например, о немецкой картине «Поджигатели Европы»²⁵: «Чтоб было ясней назовем ее “Распутин по-немецки”... Вечная развесистая клюква европейской мещанской пошлости – и тут на месте. ... Комментировать эту фильму – невозможно. Из ее посещаемости можно сделать только выводы: 1) интерес ко всему русскому в Европе громаден, 2) вот что выдается здесь за “русское”, 3) чтоб положить конец всей этой мещанской “русской” дребедени – наши советские картины должны настойчиво пробиваться в Европу» [Гуль 1926: 10].

И здесь можно согласиться с Е.А. Богатыревой: интригу в сюжет о том, как на Западе представляли Россию, СССР и русских, «добавляло то обстоятельство, что посредником в создании образов из русской жизни в западном кино часто выступали эмигранты – выходцы из России. Подоплека сомнений в аутентичности созданных ими кинообразов была не только и не столько идеологической, сколько культурологической. Нарекания авторов журнала вызывал образ, который, воспользовавшись терминологией М.М. Бахтина, можно охарактеризовать как «я-для-другого». Бахтинские понятия «я-для-себя» и «я-для-другого» передают разные аспекты самовосприятия» [Богатырева 2017].

В самом деле, «вариации кинообраза *а-ля рюс* обозначились на пересечении двух перспектив, двух разнонаправленных интенций: с одной стороны, это представление, выраженное бахтинским понятием «другой-для-меня», а с другой стороны, представление «я-для-другого», в котором, действительно, присутствует момент самопрезентации. Нет ничего удивительного в том, что в первые десятилетия XX в. в роли посредника, то есть субъекта представления «я-для-другого», выступили представители эмиграции как носители определенной национальной культуры, компактно проживающие в другой культурной среде» [Богатырева 2013].

На едких фельетонах на тему буржуазного кино специализировался в «Советском экране» и расстрелянный в конце 1930-х по обвинению в шпионско-террористической деятельности в пользу Японии журналист Борис Зильперт (1891—1938) [Зильперт 1926; 1927].

На втором месте по числу публикаций в «Советском экране» 1925—1927 гг. была немецкая кинематография. Здесь острая, порой фельетонная критика сочеталась со вполне позитивными статьями.

Вот только два ярких примера негативного отношения к кинематографу Германии на страницах журнала:

«Ошеломляющий успех “Броненосца Потемкина”²⁶ произвел переворот в политике использования фильма в Германии для

²⁵ «Поджигатели Европы» / Die Brandstifter Europas, реж. М. Нойфельд, Австрия, 1926.

²⁶ «Броненосец “Потемкин”», реж. С. Эйзенштейн, СССР, 75 мин., 1925.

агитационных целей. С момента познания немецкими кинопромышленниками “истины”, “что политика на экране делает сборы кассе” – мы становимся свидетелями столь любопытного, сколь и поучительного явления, впрочем, весьма характерного для “демократической” Германии. В этой, управляемой социал-демократами-меньшевиками, стране капиталисты-кинодельцы приступают к массовому производству картин, смысл коих заключается в самой беззастенчивой агитации монархистских тенденций» [Борисов 1926: 3].

«Красной нитью через все новые картины [Германии] проходит военная тема. За последние полгода было выпущено около десяти картин из военной жизни. Интересно, что действующими лицами являются только офицеры, и что действие происходит до мировой войны. Несмотря на то, что в подобных картинах играют часто лучшие артисты..., все же они до такой степени проникнуты духом шовинизма, что не могут быть рассматриваемы как художественные произведения» [Что... 1925: 3].

Однако в других статьях о немецком кино позиция журнала была иной, более объективной: «Германская фильма имеет со шведской нечто общее, хотя и отличается от нее некоторыми особенностями. Сходство: та же серьезность и вдумчивость, прекрасная техника и некоторый налет мистицизма и мещанства. Особый специфический, нездоровый уклон германской кинематографии – достоевщина, некое “психологическое” самоковыряние – болезнь, которой страдало дореволюционное русское кинопроизводство. ... Исключительный контингент режиссеров и актеров много способствует художественной ценности германской кинопродукции. Ввиду того, что почти все германские актеры и режиссеры пришли в кино из театра, в германской кинопродукции замечается определенный уклон к “театрализации” постановок и отдельных кадров. Германская кинотехника, фотография, лаборатория – безукоризненны. Монтаж спокойный, ровный, несколько замедленный, со смакованием всяких мелких подробностей – “выражение лиц”... от этого всегда получается некоторая растянутость... Все же, несмотря на нездоровые “психологические” уклоны, германская кинопродукция для советского экрана гораздо более приемлема, чем французская и в особенности итальянская» [Быт... 1925: 3].

С сожалением утверждалось далее, что в СССР «за “Нибелунгами”, “Калигари”, “Последним человеком”... не замечаются средние немецкие фильмы. А между тем они имеют особую социальную, техническую и художественную установку, резко отличающуюся от “шлягеров” (боевиков) немецкого кинопроизводства. ... Средняя немецкая фильма внимательно следит за всяким изменением общественного вкуса и настроений... Ее путь идет: от мистики и исторических сюжетов времен

инфляции, служивших способом отвернуться от грозной действительности, к настоящему вслед за тем увлечению военными картинками, к ... националистическим картинам, тешившим ущемленное национальное чувство и развязывающим национальные страсти буржуа и, наконец, фильм последнего времени в своеобразном бытовизме, соответствующем новой “стабилизации”, показывающей жизнь большого города, манящей городского буржуа и мещанина к завлекающим огням кино, где показывается жизнь света и полусвета, где, как современная переделка сказки о волшебном принце, передается любовная интрижка между обитателем “партера” – из золотой молодежи и бедной модисткой с чердака. В этих картинах есть доля своеобразного демократизма... Буржуа и мещанин в этих картинах отражен во всей своей идейной пустоте, со всей уродливостью его жизни, со своими ничтожными интересами и страстями» [Альф 1926: 5].

Французский кинематограф оценивался в «Советском экране» также неоднозначно. С одной стороны читателям сообщалось, что «французская кинопродукция проникнута каким-то легкомысленным и несерьезным подходом. Весьма излюбленные темы рядовой французской фильмы — всякие бульварные любовные истории, с подчеркиванием и смакованием нездоровой эротики. В фильмах же более серьезных... замечается определенный псевдоклассический уклон к внешней театральности и слащавой “красивости”, как в характере самих постановок, так и в выборе актеров. ... Кроме того, как рядовые фильмы, так и боевики бывают проникнуты мелкобуржуазной “рантьерской” психологией. ... Общий вывод: Франция когда-то была колыбелью кинематографии, но из этой колыбели там вырос настоящий *enfant terrible*, который... ведет себя более чем подозрительно. И к закупке французских фильмов нам нужно подходить очень осторожно» [Быт... 1925: 3].

А вот «французская публика до того привыкла уже к этим нелепо сентиментальным историям об англо-саксонских красавицах, избегающих западни какого-нибудь отъявленного мерзавца и спасаемых великодушным бандитом, что появление на экране фильмы, имеющей какой-либо реальный интерес, вызывает недоумение» [Поляк 1927: 13].

С другой стороны, «французская кинематография за последние годы, даже за один последний год, сделала большие успехи – действительно хороших фильм появляется все больше и больше» [Шагена 1925: 10], «французский экран последних лет обогатился несколькими интересными фильмами, целая плеяда молодых и талантливых режиссеров (А. Ганс, М. Л’Эрбье, Ж. Дюлак, Р. Клер и др.) применяют к кинематографическому делу новые приемы съемки: передних планов и т.д.» [Поляк 1927: 13].

А вот польское кино 1920-х журналисты из «Советского экрана» не жаловали совсем, утверждая, что «у польской кинопромышленности нет ещё своего собственного лица. Или вернее, – нет еще польской кинематографии. ... Смотря любую польскую фильму, вы быстро устаете от бесшумной сутолоки на экране. ... Актеры беспрестанно целуются, заламывая руки, долго смотрят в зрительный зал и уходят в дверь, чтобы войти в другую дверь или скакать на лошади. Автомобильных погонь поляки не любят» [Кольцова 1927: 4-5].

Об итальянском кино, часто называемом в ту пору «Советский экран» фашистским, писалось гораздо резче: «Рядовая итальянская фильма – беспросветная убогая халтура, проникнутая к тому же религиозным и ультра-мещанским духом, а о технике самой постановки и актерах и говорить не приходится; полная растерянность, беспомощность и незнание элементарных кинематографических истин и законов. ... В исторических фильмах без конца демонстрируются похождения всяких римских императоров и полководцев. Народные переживания обыкновенно не показываются, а если и показываются, то в весьма сомнительном освещении. С точки зрения идеологической (да и чисто художественно-кинематографической) вся рядовая итальянская кинопродукция почти абсолютно безнадежна, и от закупки ее нам нужно определенно воздерживаться» [Итальянская... 1925: 8].

Подчеркивалось, что в Италии «фашизм монополизировал кино. Экран разжигает страсти. Средиземное море плывет перед зрителем под фашистским флагом. ... Недавно был издан приказ – просмотр всех действующих фильм. Искали крамолу. Ножницы вырезали сотни метров без всякого сожаления. Кампания за сто процентов благонадежности на кинофронте. “Но за всем не уследишь”. Так и случилось. В одной фильме, где в героических красках дана биография вождя фашизма, вкрались досадные строчки из далекого прошлого. Муссолини называл себя когда-то социалистом. ... Ясно, что кинотеатр был разгромлен, кинозрители избиты. Было поставлено ультимативное требование. Забудьте, что видели. Для фашистов даже законы зрения имеют обратную силу» [Зильперт 1927: 14].

Куда более позитивное отношение у «Советского экрана» 1920-х гг. было к кинематографу скандинавских стран.

Так на страницах журнала отмечалось, что «шведская кинопродукция очень оригинальна и обладает некоторыми специфическими особенностями. Прежде всего, радует почти полное отсутствие «салонных» тем и «салона» вообще. Нам так надоели «благородно» страдающие фрачные джентльмены и томные леди, весь костюм которых иногда состоит из нескольких ленточек и держится «только на честном

слове»... и так отрадно видеть на экране простых, здоровых, сильных людей — и вообще весь незамысловатый быт северян, более родственных нам по духу. С точки зрения идеологической имеется, к сожалению, тенденция к фетишизму мелкобуржуазного собственничества, преимущественно фермерско-мещанской складки и замечаются некоторые устремления мистического характера. В остальном шведская продукция идеологически одна из наиболее приемлемых для советского экрана» [На советском экране... 1925: 9].

В другой статье положительно оценивались датские экранизации литературной классики, хотя главной «областью достижений датской киноиндустрии, являются юмористические фильмы. Стоит только назвать имена Пата и Паташона, как смеется вся Европа. Они оба стали любимцами половины света... Они являются образцом настоящего датского юмора – здорового, крепкого» [Гроссман 1925: 11].

Итак, статьи «Советского экрана» о западных кинематографиях были куда больше проникнуты идеологическими подходами, чем рецензии на отдельные фильмы или портреты зарубежных актеров и режиссеров.

Впрочем, встречались в журнале и статьи иного свойства. Например, размышления молодого в ту пору режиссера Г. Рошалья (1898—1983) о типологии фильмов на историческую тему.

Григорий Рошаль считал, что «всеобъемлющее и расплывчатое понятие исторической фильма легко расчленишь на четыре основные, типовые группы по методу использования и проработки исторического материала:

- Воспроизведение-реставрация исторического эпизода, эпохи, или бытового уклада. Фильма, требующая большой научной проработки и подлинности.

- «Робин Гуд» и др. Фильма, главным образом, развлекательная.

- Приспособление или использование исторической ситуации для примерного разрешения определенных художественных и психологических задач и некоторых социальных проблем, поставленных перед нами современностью («Броненосец “Потемкин”» у нас, «Нетерпимость»²⁷ в Америке).

- Форма целевого извращения исторического материала для обострения пародии, гротеска, иронии и сатиры. ...

Ясно, что эти типы фильм в чистом виде не встречаются, но акцент на том или ином из них определяет общую линию картины» [Рошаль 1926: 5].

²⁷ «Нетерпимость» / Intolerance, реж. Д.У. Гриффит, США, 210 мин., 1916.

Статьи о западной кинохронике

Как и по отношению к игровому кино, позиция «Советского экрана» к западной кинохронике существенно зависела от идеологических подходов.

Разумеется, утверждалось, что на Западе «кино является могущественным орудием в руках буржуазии. Отсюда – кинохроника должна быть тем, что фиксирует только внешний блеск жизни. ... Рабочий на экране – крайне неприятное зрелище для буржуазных глаз. ... Блестящие внешне и убого односторонние по содержанию – так приходится охарактеризовать все западные кинохроники» [Иностранная... 1925: 7]. «Темы заграничных кинохроник явно специфичны. “Как живут и работают” некоронованные короли капитала. Их быт, аксессуары, окружение, фон. Моды, казино, курорты, яхты, скачки, бега. Свадьбы, разводы, происшествия в “свете”, скандалы, банкротство, карьеризм» [Два мира 1925: 4]. «Буржуазия рассказывает в кинохронике свою миллионно-метровую жизнь, свой быт... Кинохроника на все 100% является кинорекламой. Захватили экран фабриканты, лавочники и даже торговцы тряпьем. ... Хроника пестрит еще уголовными трюками...» [Зильперт 1926: 14].

Вместе с тем отмечалось, что на Западе выходят «десятки картин, очень интересных для людей науки, прекрасных, как научные пособия, но настолько нехитроумных в смысле художественности и занимательности, настолько непопулярных, что показывать их не в университетах, обычному, широкому зрителю не представилось никакой возможности. ... И наконец, наступил третий, самый блестящий период в развитии культур-фильм, когда они начали пользоваться таким же успехом, как и мировые боевики» [Немецкие... 1927: 6-7].

А в статьях Н. Спиридовского о кинохронике в Америке никакой политики не было вообще, зато был обстоятельный рассказ о технологиях создания такого рода фильмов [Спиридовский 1927. 9: 5; 18: 5].

В статье одного из пионеров советской кинохроники Г. Болтянского (1885—1953), занимавшего в 1926—1931 гг. пост председателя фотокинолюбительской секции Центрального совета Общества друзей советского кино, речь, вообще, шла об уроках заокеанской кинохроники, полезных для советских кинематографистов: «Американские фирмы имеют большой штат в центре, собственные специальные лаборатории, аэропланы, поезда, автомобили. Операторы фирмы получают большие оклады. За отдельные сенсационные съемки платятся бешеные деньги. ... ясно, что их расходы окупаются. Чем же это объясняется?

Во-первых, широким распространением работы и сети операторов по всему миру. Во-вторых, организацией сбыта хроники в большом числе экземпляров и в разные страны. ... Кроме разнообразия материала и хорошей организации дела, главное значение в работе заграничной хроники имеет быстрота доставки снятого материала и быстрота выпуска хроники. ... Мы должны также, как и американские фирмы, стать мировым гигантом хроники, но хроники советской, хроники пролетарской» [Болтянский 1926: 6].

Статьи о зарубежной кинотехнике, студиях и кинотеатрах

Статьи на тему зарубежной кинотехники, функционирования киностудий и кинотеатров в «Советском экране» были практически аполитичными. Более того, журнальные рассказы о западном опыте в этой области были порой просто восторженными:

«Голливуд, изумительный, сказочный город, выросший стихийно за несколько лет, благодаря необычайному развитию кинопромышленности. ... Молва окружила Голливуд недоброй славой. Несколько громких скандалов, вызванных шантажными проделками некоторых капиталистов, присосавшихся к кинематографии, способствовали созданию мнения о Голливуде, как об очаге пороков, разгула и оргий. Действительность, однако, это опровергает. В Голливуде нет ни театров, ни ночных ресторанов или танцевальных зал, – а вместо этого существует бесчисленное количество кинотеатров. Вся масса киноработников, лишь только выдается свободная минута, спешит в эти кинотеатры, чтобы посмотреть на новинки других фильм» [Голливуд... 1926: 14].

«Голливуд – первый кинематографический город в мире. Голливуд является местом полного смешения рас, народов и языков» [Атташева 1925: 10].

«Девиз их кинопромышленности: никаких случайностей. Все должно быть предусмотрено: работа режиссеров, актеров и монтажеров идет в строгом ритме по железному сценарию. Не может пропасть ни одна минута, за каждую минуту платят деньги, и потому каждая минута должна быть использована. Не допускается порча ни одной кнопки в налаженном механизированном аппарате. Все должно быть предусмотрено и выверено заранее, как ходы в шахматной игре» [Леонидов 1926: 6-7].

Аналогичные мнения высказывались на страницах «Советского экрана» 1925—1927 гг. и о западных кинотеатрах [Альф, 1927: 8; Мур, 1927: 10; Чайковский, 1927: 5], и о технологии съемок звуковых фильмов в США [Говорящая картина 1926: 14].

Такого рода подходы исходили из традиционных задач, культивировавшихся в СССР 1920-х гг.: критиковать западную идеологию, но перенимать успешный западный практический опыт в области техники и производства.

Однако если в 1925—1926 гг. статьи этого тематического поля в «Советском экране», скорее, ориентировали на то, чтобы «учиться на опыте западного кинематографа, то в следующем 1927 г. тема культурных взаимодействий в области кино начинает звучать как призыв к преодолению зависимости от зарубежной кинопродукции. Изменяется тенденция, но тема “они” и “мы”, то есть рассмотрение отечественной кинопродукции и отечественного кинематографа в широком мировом контексте, остается одной из главных интриг кинопублицистики» [Богатырева 2017].

Короткие информационные материалы о (сенсационных) событиях в зарубежном кино и о бытовых подробностях жизни кинозвезд

Собственно именно ради этих материалов вкупе с фотографиями голливудских кинозвезд и читала «Советский экран» «нэпманская» публика, именно благодаря которой тираж журнала в 1926—1927 гг. поддерживался в среднем на уровне 70-80 тысяч экземпляров и приносил издательству прибыль.

В этих иллюстрированных материалах сначала, как правило, красочно описывалась роскошная жизнь голливудских звезд. Или, например, публиковался такой яркий текст: «Женщина-вампир, хищница, подавляющая и покоряющая, женщина-паук, затягивающая сетью своей паутины влюбленную жертву, женщина-демон, обольстительный и страшный... сколько этих “вамп” работают в ателье Голливуда, Лос-Анджелеса, Нью-Йорка и т.п.» [Женщины... 1925: 12]. Но потом авторы напоминали читателям журнала, что это «атмосфера, полная не только блеска и славы, но и самого жадного капиталистического разгула, атмосфера диктатуры крупного над мелким, атмосфера задавливания, унижения, самой бессовестной эксплуатации “мелкой сошки”, сотрудника, статиста, начинающего» [Их быт 1925: 7; Атташева 1925: 13-14; Зильперт 1927: 14].

Плюс к этому, конечно, журнал не мог устоять перед искушением фельетонности, когда сообщалось, что «суд штата Огайо, стоя на страже Линкольнской законности и свободы личности, вынес постановление: каждый гражданин штата имеет право напиваться пьяным и в таком виде посещать кино» [Зильперт 1927: 6], а Голливуд докатился до того, что снял сцену реального самоубийства человека [Зильперт 1927: 10].

Бичевал «Советский экран» и западную кинорекламу:

«Реклама – это приправа. Средство, возбуждающее аппетит к зрелищу... Техника рекламы – это сложнейшая наука о способах преодоления человеческой апатии и недоверия. ... Что делает всякий хитрый человек, желая добиться своего? Им, в зависимости от темперамента, могут быть употреблены различные приемы: во-первых, ошеломить, психологически оглушить ошарашить, а затем расправиться с оглушенным, как ему хочется. Во-вторых, можно упорно и методически вдалбливать человеку что-либо такое, с чем он, может быть, и не согласен... Затем можно играть на каких-либо струнах-страстях человека (любопытство, жадность, скупость и т. д.)» [Психология... 1925: 10].

«Реклама играет колоссальную роль в жизни кино за границей. На рекламе в сущности строится 75% успеха любой фильма. ... В наших жалких попытках рекламы мы еще дети. Любой американский кинопромышленник будет хохотать над нашими способами рекламы в виде крохотных объявлений и бесцветных афиш. В этом мы отстали определенно, несомненно и колоссально. И это хорошо. ... Тот нездоровый, сформировавшийся в капиталистических государствах вид рекламы, соответствует как нельзя более их внешнему и внутреннему облику. Нам он чужд. Мы строим свое кино в других условиях, и нам не нужны те способы рекламы, которые создаются буржуазно-капиталистической экономикой» [Реклама 1925: 12].

Материалы о цензуре и восприятии западных фильмов советской публикой

Разумеется, «Советский экран» не мог пройти мимо темы восприятия западных фильмов советской публикой и цензуры. В частности, возникло беспокойство относительно негативного влияния западного кино на повышение уровня преступности среди советской молодежи:

«В кампании борьбы против хулиганства до сих пор никто еще не вспомнил о той роли, которую играет кинематограф в развитии преступных действий и о той роли, которую он играет и может играть в качестве борьбы с антисоциальными проявлениями. Криминалисты Европы и Америки давно уже изучают вопрос о влиянии кинематографа на преступность. Не раз устанавливалось влияние детективных картин, в которых преступник выведен привлекательным романтическим героем, на несовершеннолетних новичков в ремесле хулиганства и другого рода преступности. Нет никакого сомнения, что картины, идеализирующие геройство преступности, дают соответствующие толчки неустойчивой психике молодежи, конечно, подготовленной к преступному действию

целым рядом других бытовых условий. При этом следует предполагать, что такие толчки могут давать не только картины непосредственно и явно романтизирующие преступность, но и такие, которые возбуждают зрителя видом буржуазной роскоши и разврата, хотя бы это и подносилось под прикрытием разоблачения «буржуазного разложения». Такой благодарный материал мы найдем в значительном числе иностранных картин, действие которых не только нейтрализуется, но усугубляется бьющей в глаза перекройкой наших остроумных редакторов-монтажеров. Спор о вредности известной части иностранных картин мог бы быть переведен на рельсы объективного изучения, если бы наши криминалисты собрали материал о степени их влияния на прошедших через судебные органы хулиганов и малолетних преступников» [Кино... 1926: 3].

Как хорошо известно, в СССР 1920-х гг. в целях цензуры широко практиковался метод не только вырезки «нежелательных эпизодов», но и перемонтажа зарубежных фильмов, снабжения их «идеологически верными» титрами. В этой связи «Советский экран» опубликовал на своих страницах статью, где цензоров призывали проявить своего рода толерантность к западной кинопродукции: «Нет более неблагодарного и тягостного труда, чем перемонтаж готовой ленты. Нет более трудной работы в кино, чем извлечение сюжетных скреп из готового сюжета, когда с треском валится вся сюжетная постройка и приходится при помощи надписей и случайно подходящих кадров делать подпорки сюжету. ... У нас явно вредных и враждебных нам фильм не покупают. Покупают в общем безвредные. Если в них есть положения, которые можно развить так, чтобы они заставили зрителя задуматься и пошевелить мозгами, то часто при помощи ножниц и надписей фильме придают обременяющий груз, который тащит ее на дно. ... Итак – осторожнее с ножницами, товарищи...» [Никулин 1926: 5].

Понятно, что такого рода «либеральные» высказывания были уже невозможны на следующем, идеологически более строгом периоде существования журнала...

Выводы

Итак, наше исследование показало, что тематика западного кинематографа на страницах журнала «Советский экран» в 1925—1927 гг. была обширной и разнообразной. В силу довольно значительных творческих свобод в «Советском экране» в 1925—1927 гг. широко публиковались фотографии западных кинозвезд (включая фото на обложках журналов), довольно нейтрально или даже позитивно поданные биографии голливудских и европейских актеров и режиссеров, заметки о

съемках фильмов и кинопрокате, рецензии на западные фильмы и т.д. (все эти материалы были написаны живым, лишенным наукообразия языком, рассчитанным на массовую аудиторию). Хотя, разумеется, на страницах журнала были и идеологически ангажированные материалы.

На основе анализа (в контексте исторической, социокультурной и политической ситуации и пр.) первых лет существования журнала «Советский экран» (1925—1927) мы пришли к выводу, что материалы по тематике западного кинематографа в этот период можно разделить на следующие виды:

- идеологизированные статьи, акцентирующие критику буржуазного кинематографа и его вредного влияния на аудиторию (сюда входили материалы о восприятии западных фильмов советской публикой и цензуре);

- биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров (часто нейтрально или позитивно оценивающие этих кинематографистов);

- рецензии на западные фильмы (нередко положительные);

- обзоры западных национальных кинематографий (здесь, как правило, критика буржуазного кинематографа сочеталась с позитивной оценкой идеологически приемлемых для СССР произведений и тенденций);

- статьи о западной кинохронике (с подходами, аналогичными обзорам национальных кинематографий);

- статьи о зарубежной кинотехнике, студиях и кинотеатрах (как правило, идеологически нейтральные, содержащие призывы перенять технически передовой западный опыт, в частности, звукового кино);

- короткие информационные материалы (с фотографиями) о событиях в зарубежном кино, о бытовых подробностях жизни кинозвезд; что становилось основной приманкой для значительной части читателей журнала.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Абрамов А. Люди перед экраном // Советский экран. 1926. 43: 6.

Абрамов А. Танец в кино // Советский экран. 1925. 28: 11.

Аллан Дуэн // Советский экран. 1926. 41: 13.

Альф А. Живопись в западной фильме // Советский экран. 1927. 12: 6-7.

Альф А. Ней-Бабельсберг // Советский экран. 1927. 2: 6.

- Альф А. Новейшие кинотеатры на Западе // Советский экран. 1927. 8: 8.
- Альф А. Средняя немецкая картина // Советский экран. 1926. 40: 5.
- Америка производит // Советский экран. 1925. 10: 11.
- Английский Голливуд // Советский экран. 1927. 20: 10.
- Ардов В. Развесистая клюква и развесистый ковбой // Советский экран. 1926. 21: 8-9.
- Аронсон О. Метакино. М., 2003.
- Асеев Н. Джемс Крюзе — лучший режиссер Америки // Советский экран. 1925. 30: 4.
- Астафова. Переписка Мери с публикой // Советский экран. 1925. 31: 14.
- Атташева П. «Нищенский ряд» Голливуда // Советский экран. 1927. 38: 13.
- Атташева П. Гамлет от комедии // Советский экран. 1925. 36: 16.
- Атташева П. Капризы кинозвезд // Советский экран. 1925. 37: 13-14.
- Атташева П. Мурнау // Советский экран. 1926. 40: 14.
- Атташева П. Новые тараканьи бега // Советский экран. 1927. 16: 4.
- Атташева П. Режим экономии по-американски // Советский экран. 1927. 34: 13.
- Атташева П. Списки заполнены // Советский экран. 1925. 32: 10-11.
- Атташева П. Фортелисты и Гарольд Ллойд // Советский экран. 1925. 34: 14.
- Атташева П. Э. Дюпон // Советский экран. 1927. 32: 13).
- Атташева П. Эрик Штрогейм // Советский экран. 1926. 33: 14.
- Балаш Б. Дух фильма. М., 1935.
- Бахтин М. Собрание сочинений. М., 1996.
- Берлинские письма // Советский экран. 1927. 27: 4.
- Библер В. От наукоучения – к логике культуры: два философских введения в двадцать первый век. М., 1990.
- Богатырева Е.А. Журнал «Советский экран» в юбилейном 1927 году // Художественная культура. 2017. 4(22): 4.

- Богатырева Е.А. Кинообраз «а-ля рюс»: из истории восприятия по обе стороны границы // Международный журнал исследований культуры. 2013. 4(13).
- Болтянский Г. Какие уроки нам дает заграничная кинохроника // Советский экран. 1926. 15: 6.
- Борисов Е. Кинопарад монархистов // Советский экран. 1926. 51-52: 3.
- Быт в заграничных фильмах // Советский экран. 1925. 5: 3.
- Быт экрана. Очередь к славе // Советский экран. 1925. 6: 5.
- Венедиктов А. Кино в Испании // Советский экран. 1926. 46: 14.
- Воронова Е. Восприятие кинематографических образов отцов и моделей отцовства в 1950–60-х гг. (по материалам журнала «советский экран») // Конструируя «советское»? Политическое сознание, повседневные практики, новые идентичности. СПб. : Изд-во Европейского ун-та, 2019: 14-20.
- Вымирающее киноплемя // Советский экран. 1925. 18: 11.
- Вэн С. Генри Кинг // Советский экран. 1927. 18: 13.
- Герберт Бренон // Советский экран. 1926. 42: 13.
- Гехт С. Последний человек и три эпохи // Советский экран. 1926. 19: 5.
- Говорящая картина // Советский экран. 1926. 38: 14.
- Голливуд — сердце мирового кино // Советский экран. 1926. 41: 14.
- Голливуд // Советский экран. 1925. 20: 11.
- Головской В. Между оттепелью и гласностью. М.: Директ-медиа, 2011. 412 с.
- Гроссман А. Датская фильма // Советский экран. 1925. № 24: 11.
- Гуль Р. «Классическая фильма» // Советский экран. 1925. 28: 13.
- Гуль Р. Американские бурлачки // Советский экран. 1927. 1: 4.
- Гуль Р. Берлинское кино-лето // Советский экран. 1925. 18: 12.
- Гуль Р. В кино-районах Берлина // Советский экран. 1925. 15: 13.
- Гуль Р. Немецкий экран // Советский экран. 1926. 46: 10.

Гуль Р. О Капитолии, «Тыще метров кринолина» и Чарли Чаплине // Советский экран. 1926. 22: 7.

Гуль Р. По кино Берлина // Советский экран. 1925. 11: 15.

Гуль Р. Фильма с выстрелами // Советский экран. 1926. 23: 6.

Давид Гриффит // Советский экран. 1926. 24: 13.

Два мира // Советский экран. 1925. 5: 4.

Деми Ю. Об Абеле Гансе // Советский экран. 1926. 51-52: 13.

Демин В. Фильм без интриги. М., 1966.

Дуглас Фербенкс // Советский экран. 1925. 2: 12.

Ерофеев В. По берлинским экранам // Советский экран. 1925. 39: 12-13.

Женщины-вампиры // Советский экран. 1925. 6: 12.

Жидкова Н.Г. Московский международный кинофестиваль на страницах журнала «Советский экран» (1959—1969 гг.): гендерный анализ // Женщина в российском обществе. 2014. 2: 48-60.

Журавлев А. Кино в Норвегии // Советский экран. 1927. 48: 13.

Зильперт Б. Агитпроп буржуазии // Советский экран. 1926. 22: 5.

Зильперт Б. Алло! Алло! Самоубийцы! // Советский экран. 1927. 20: 10.

Зильперт Б. Военный департамент. Танцкласс... Ателье мод // Советский экран. 1926. 39: 4.

Зильперт Б. Два полководца // Советский экран. 1926. 25: 13

Зильперт Б. За кулисами конгресса // Советский экран. 1926. 47: 14.

Зильперт Б. Звери... трюки... семейные драмы... // Советский экран. 1926. 26: 6-7.

Зильперт Б. Историческое... // Советский экран. 1926. 49: 13.

Зильперт Б. Кино и нефть // Советский экран. 1926. 33: 5.

Зильперт Б. Куски жизни // Советский экран. 1926. 35: 14.

Зильперт Б. Летний сезон за границей // Советский экран. 1926. 41: 5.

Зильперт Б. Музыкальный номер в американском кино // Советский экран. 1926: 5.

Зильперт Б. На подвиг // Советский экран. 1927. 24: 14.

Зильперт Б. О, tempo, o, tempo... // Советский экран. 1927. 13: 13.

Зильперт Б. Под прикрытием камеры // Советский экран. 1927. 7: 6.

Зильперт Б. Покоренное княжество // Советский экран. 1926. 36: 5.

Зильперт Б. Скандал // Советский экран. 1927. 16: 14.

Зильперт Б. Фашизация кино // Советский экран. 1926. 29: 13.

Игра Дугласа Фербенкса // Советский экран. 1925. 18: 10.

Инбер В. Три встречи с Чарли Чаплиным // Советский экран. 1926. 7: 14.

Иностранная кинохроника // Советский экран. 1925. 18: 7.

Инсургентка // Советский экран. 1925. 15: 12.

Иринин. «Последний человек» // Советский экран. 1925. 2: 10.

Итальянская фильма // Советский экран. 1925. 2: 8.

Их быт // Советский экран. 1925. 4: 7.

Кауфман Н. Лилиан Гиш // Советский экран. 1927. 9: 10.

Кауфман Н. Метро Майер Голдуин // Советский экран. 1927. 7: 8-9.

Кауфман Н. Ренэ Клер // Советский экран. 1927. 16: 13.

Кауфман Н. Улица на экране // Советский экран. 1927. 34: 14.

Кино и хулиганство // Советский экран. 1926. 43: 3.

Кино-порнография // Советский экран. 1925. 20: 10.

Кольцова Л. Англия на кинопайке // Советский экран. 1926. 9: 4-5.

Кольцова Л. Зарисовки. Почему Валентин0? // Советский экран. 1925. 39: 14-15.

Кольцова Л. Золотой фонд тает // Советский экран. 1926. 48: 4-5.

Кольцова Л. Кино в Польше // Советский экран. 1927. 41: 4-5.

- Королевич В. Довольно Мери Пикфорд! // Советский экран. 1926. 32: 13.
- Королевич В. Женщина германской фильма // Советский экран. 1926. 35: 7.
- Королевич В. Испанская танцовщица // Советский экран. 1926. 45: 14.
- Королевич В. Пат и Паташон // Советский экран. 1926. 31: 14.
- Королевич В. Скандал в обществе // Советский экран. 1926. 39: 13.
- Краснов П. Бастер Китон в трех соснах // Советский экран. 1926: 7.
- Краснов П. Два полюса Венеры // Советский экран. 1926: 5.
- Кроткий Э. О великом глухонемом // Советский экран. 1925. 31: 12-13.
- Кулешов Л. Собрание сочинений. М., 1987.
- Лагорио А. Мери Пикфорд и Дуглас Фербенкс о «Потемкине» // Советский экран. 1926. 21: 7.
- Лемберг Э. Экран Парижа // Советский экран. 1925. 17: 12.
- Леонидов Л. Никаких случайностей // Советский экран. 1926: 6-7.
- Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
- Лотман Ю. Статьи по семиотике и типологии культуры // Избранные статьи. Таллин, 1992.
- Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин, 1994.
- Марсель Л'Эрбье // Советский экран. 1926. 45: 13.
- Мастера маски // Советский экран. 1927. 36: 15.
- Мильман В. Премьера в Лондоне. «Дон Q» – «Сын Зорро» // Советский экран. 1925. 27: 9.
- Мищенко Т.А. Женщины из советских фильмов (по материалам журнала «Советский экран» 1960–1968 гг.) // Вестник Брянского государственного университета. 2012. 2–1: 132-136.
- Мур Л. Американские кинотеатры // Советский экран. 1927. 35: 10.
- На советском экране шведская фильма // Советский экран. 1925. 2: 9.
- Надо расширить фронт борьбы // Советский экран. 1927. 35: 3.

- Нельдихен С. Трагедия со счастливой развязкой // Советский экран. 1926. 34: 14.
- Немецкие культур-фильмы // Советский экран. 1927. 33: 6-7.
- Нервы трюкового актера // Советский экран. 1926. 6: 15.
- Неудавшаяся пропаганда // Советский экран. 1927. 31: 7.
- Нибелунги // Советский экран. 1925. 3: 9-10. (Автор – Л.).
- Никулин Л. Товарищу с ножницами // Советский экран. 1926. 20: 5.
- О Гарри Пиле // Советский экран. 1926. 16: 6-7.
- Орлов Д. Реплика в зал. Записки действующего лица. М.: Новая элита, 2011.
- Перцов В. Герои кино — ловкость и скорость // Советский экран. 1926. 11: 14.
- Поляк М. О французском кино // Советский экран. 1927. 3: 13.
- Поляк М. Шахматный игрок // Советский экран. 1927. 10: 5.
- Психология рекламы // Советский экран. 1925. 8: 10.
- Разлогов К. Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М., 1984.
- Рамон Новарро // Советский экран. 1927. 32: 14.
- Режим экономии в немецком кино // Советский экран. 1927. 29: 13.
- Реклама // Советский экран. 1925. 5: 12.
- Ренц И. Самый веселый человек на Земле // Советский экран. 1925. 34: 6-7.
- Ричард Толмедж // Советский экран. 1927. 30: 13. (позитив).
- Рошаль Г. Нужны ли нам исторические картины? // Советский экран. 1926. 34: 5.
- Рэкс Ингрэм // Советский экран. 1926. 35: 13.
- Свен Д. Фред Нибло // Советский экран. 1926. 50: 13.
- Сезон в Берлине // Советский экран. 1925. 30: 6-7)
- Сесиль де Миль // Советский экран. 1926. 36: 14.
- Славин Л. Пирль Уайт // Советский экран. 1926. 33: 8-9.

- Соколов В. Киноведение как наука. М., 2010.
- Сорокин Т. Новый Чаплин // Советский экран. 1926. 4: 11-12.
- Спиридовский Н. Кинохроника в Америке // Советский экран. 1927. 9: 5. 18: 5.
- Сценарии Луи Деллюка // Советский экран. 1927. 20: 5.
- Тарзан на экране // Советский экран. 1925. 3: 13.
- Тат А. Рене Клэр // Советский экран. 1926. 37: 13.
- Татарова А. «Happy end» // Советский экран. 1927: 10: 8-9.
- Татарова А. Адольф Менжу // Советский экран. 1926. 31: 13.
- Татарова А. Возрождение итальянской кинематографии // Советский экран. 1927. 13: 5.
- Татарова А. Метрополис // Советский экран. 1927. 4: 5.
- Татарова А. Французские анекдоты // Советский экран. 1927. 21: 8-9.
- Тверич Ю. Американские картины на русские темы // Советский экран. 1926. 10: 14.
- Толкачев Е. Чарлз Хетчинсон // Советский экран. 1927. 35: 13.
- Томас Инс // Советский экран. 1926. 44: 13.
- Тот, кто получает пощечины // Советский экран. 1925. 33: 15.
- Трюковая фильма и Вильям Десмонд // Советский экран. 1927. 24: 13.
- Уоллес Бири // Советский экран. 1926. 17: 10.
- Фальберг И. Компот из Мери // Советский экран. 1925. 35: 14-15.
- Фауст // Советский экран. 1927. 22: 4.
- Федоров А.В. Лучшие и худшие фильмы советского кинопроката: мнения читателей журнала «Советский экран» (1958-1991). М.: ОД «Информация для всех», 2022. 330 с.
- Фриц Ланг // Советский экран. 1926. 26: 14
- Хренов Н. Зрелища в эпоху восстания масс. М., 2006.
- Хренов Н. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты. М., 2011.

- Хроника по-американски // Советский экран. 1925. 19: 15.
- Чайковский В. Первые кинотеатры в Америке // Советский экран. 1927. 47: 5.
- Что ставят в Германии // Советский экран. 1925. 9: 3.
- Шагена. Слон на проволоке // Советский экран. 1925. 26: 10.
- Шишкин Н.Э. Освещение зарубежного кинематографа на страницах журнала «Советский экран» в период перестройки // Миссия Конфессий. 2020. 9(6): 700-708.
- Шишкин Н.Э. Проблематика видеобума в журнале «Советский экран» // Миссия Конфессий. 2020. 9(8): 925-931.
- Шутко К. Как нужно делать хорошие картины // Советский экран. 1927. 39: 6-7.
- Эйзенштейн С. Избранные произведения. М., 1964.
- Элизабет Бергнер // Советский экран. 1927. 23: 13.
- Эрге. Заграничные постановки // Советский экран. 1925. 11: 8-9.
- Эренбург И. Захват искусств // Советский экран. 27: 8-9.
- Юниверсал-Сити и русские фильмы // Советский экран. 1927. 46: 14
- Юренева В. Пола Негри // Советский экран. 1925. 32: 7.
- Юткевич С. Мери Пикфорд и ее окрестности // Советский экран. 1925. 28: 10.
- Aristarco, G. (1951). *Storia delle teorie del film*. Torino: Einaudi.
- Bazin, A. (1971). *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press.
- Casetti, F. (1999). *Theories of Cinema, 1945–1990*, Austin: University of Texas Press.
- Eco, U. (1975). *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fedorov, A. (2002). Theoretical Concepts of Film Studies in the Cinema Art Journal During the Perestroika Era: 1986–1991. *Media Education*. 18(4): 574-599.
- Fedorov, A., Levitskaya, A. (2022). Theoretical Concepts of Film Studies in Cinema Art Journal in the First Post-Soviet Years: 1992–2000. *International Journal of Media and Information Literacy*. 7(2): 355-397.

- Fedorov, A., Levitskaya, A. (2022). Theoretical Concepts of Film Studies in the Cinema Art Journal in the First Decade (1931–1941) of Its Existence. *Media Education*. 18(2): 169-220.
- Fedorov, A., Levitskaya, A. (2022). Theoretical Concepts of Film Studies in Cinema Art Journal: 1945–1955. *International Journal of Media and Information Literacy*. 7(1): 71-109.
- Gledhill, C., Williams, L. (eds.) (2000). *Reinventing Film Studies*. Oxford: Arnold & Oxford University Press.
- Golovskoy, V., Rimberg, J.. (1986). *Behind the Soviet screen: The Motion Picture Industry in the 1972-1982*. Ann. Arbor: Ardis. 144 p.
- Hess, D.J. (1997). *Science Studies*. New York: New York University Press.
- Hill, J, Gibson, P.C. (eds.) (1998). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Levitskaya, A. (2022). Theoretical Concepts of Film Studies in Cinema Art Journal: 1956-1968. *Media Education*. 18(3): 390-438.
- Mast, G., Cohen, M. (eds.) (1985). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press.
- Metz, C. (1974). *Language and cinema*. The Hague: Mouton.
- Stam, R. (2000). *Film Theory: an Introduction*. Malden, MA: Blackwell.
- Villarejo, A. (2007). *Film Studies: the Basics*. London: Routledge.