



Published in the USA
Media Education (Mediaobrazovanie)
Has been issued since 2005
ISSN 1994-4160
E-ISSN 2729-8132
2022. 18(2): 169-220

DOI: 10.13187/me.2022.2.169

<https://me.cherkasgu.press>



Это русскоязычная версия статьи: Fedorov, A., Levitskaya, A. Theoretical Concepts of Film Studies in the Cinema Art Journal in the First Decade (1931–1941) of Its Existence. Media Education. 2022. 18(2): 169-220.

Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино» в первое десятилетие (1931-1941) его существования

Александр Федоров *, Анастасия Левицкая

Актуальность и научная новизна. В большинстве случаев тематика, связанная с киноведческими концепциями журнала «Искусство кино», рассматривалась исследователями (Алакшин, 2014; Бадалов, 2011: 133-136; Богомолов, 2001: 5-7; Быков, 2001: 40-43; Васильев, 2006; Дмитриева, 2020; Зоркая, 2001: 23-25; 31-35; Зоркий, 2001: 8-10; Кичин, 2001: 11-13; Ковалов, 2009; Марголит, 2001: 26-30; Медведев, 2011: 107-112; Москвина, 2001: 36-39; Стишова, 2011: 124-132; Тримбач, 2011: 138-141; Туровская, 2001: 15-18; Фомин, 2001: 19-22; Шепотинник, 2001: 20-22; Шишкин, 2017; 2018; Шмыров, 2011: 142-147; Щербаков, 2001: 23-24; Юренев, 2001: 25-29; Golovskoy, 1984; Hill, 1960 и др.) фрагментарно, без попыток полноценного теоретического контент-анализа. Следовательно, анализ трансформации теоретических концепций киноведения в журнале «Искусство кино» – с года его основания (1931) до наших дней – весьма актуален, как в киноведческом, культурологическом, так и в историческом, науковедческом, философском, политологическом, социологическом аспектах.

Конечно, в российский период тираж бумажной версии журнала «Искусство кино» резко сократился, однако, его влияние и аудитория – с учетом, что востребованность кинематографа в современном мире остается очень высокой (разумеется, с учетом его распространения на различных носителях и платформах), сохранились, благодаря интернет-версии данного журнала.

В последние годы в научном мире были предприняты попытки проанализировать отдельные временные периоды деятельности журнала «Искусство кино»: периода перестройки (Дмитриева, 2020; Шишкин, 2017; 2018), современного (российского) этапа (Алакшин, 2014; Васильев, 2006). В этом ряду есть и наши статьи, анализирующие два юбилейных года деятельности журнала «Искусство кино» – 1967 и 1977 (Федоров, 2017).

Однако никто из исследователей (ни в нашей стране, ни за рубежом) пока не ставил перед собой задачи проанализировать трансформацию теоретических аспектов киноведения во всем временном интервале существования журнала «Искусство кино» (с 1931 года по настоящее время).

Прикладную значимость нашего исследования мы видим в том, что полученные результаты могут быть использованы в научной деятельности киноведов, культурологов, искусствоведов, социологов, историков, науковедов, ученых, изучающих медиакультуру; найти применение в сфере киноведческого, культурологического, исторического, журналистского, искусствоведческого, киноведческого, социологического образования (преподаватели, аспиранты, студенты, широкий круг аудитории, интересующийся данной тематикой).

* Corresponding author

E-mail addresses: 1954alex@mail.ru (A. Fedorov)

Научная проблема, на решение которой направлен проект, вытекает из противоречия между относительно подробной научной разработанностью киноведческой тематики в целом и недостаточным вниманием исследователей к комплексному компаративному анализу эволюции теоретических киноведческих концепций в ведущем советском и российском журнале «Искусство кино» (1931-2021).

Отметим, что труды ученых советского периода, посвященных тематике киноведения (Вайсфельд, 1983; Вейцман, 1978; Ждан, 1982; Лебедев, 1974 и др.), нередко находились под очень сильным влиянием коммунистической идеологии, что, на наш взгляд, мешало адекватному теоретическому анализу кинопроцесса.

Объект исследования. В качестве объекта нашего исследования выбран один из старейших в мире и наиболее представительных в своем сегменте теоретических журналов в области киноведения «Искусство кино», который (в отличие от других советских периодических киноизданий) сумел сохраниться и в постсоветскую эпоху.

Предмет исследования: эволюция теоретических киноведческих концепций в журнале «Искусство кино» – с года его основания (1931) до наших дней.

Цель проекта: путем комплексного контент-анализа и сравнительного междисциплинарного анализа впервые в мировой науке дать целостную характеристику, раскрыть особенности, определить место, роль, значимость эволюции теоретических киноведческих концепций в журнале «Искусство кино» (1931-2021), то есть получить новое научное знание, выявляющее в данном тематическом поле закономерности, процессы, явления и зависимости между ними.

Гипотеза исследования: путем комплексного контент-анализа и сравнительного междисциплинарного анализа, раскрывающих особенности, место, роль, значимость эволюции теоретических киноведческих концепций в журнале «Искусство кино», можно будет синтезировать и графически представить основные теоретические модели киноведческих концепций и дать прогноз на будущее их развития.

Задачи исследования:

- изучить и проанализировать научную литературу, в той или иной степени имеющую отношение к теме заявленного проекта;
- изучить киноведческий, исторический, культурологический, социокультурный, политический, философский, социологический контексты, основные этапы эволюция теоретических киноведческих концепций в журнале «Искусство кино» – с года его основания (1931) до наших дней.

При этом в наши задачи будет входить выявление трансформации таких важных науковедческих составляющих, как философские подходы (закономерности и тенденции научного познания, взятые в их историческом развитии и рассмотренные в изменяющемся историческом и социокультурном контекстах); исторические этапы развития; социологические подходы (изучение и анализ взаимосвязи и взаимодействия киноведческой науки и общества, изменений в социальном статусе данной науки), научная этика (изучение и анализ моральных проблем, связанных с научной деятельностью в области киноведения); особенности, модели научного киноведческого творчества; эстетики научной деятельности (изучение и анализ взаимосвязи между киноведческой наукой и искусством, эстетическим сознанием, влияния форм искусства на киноведческую научную деятельность и пр.); экономические проблемы научной киноведческой деятельности, проблемы научной политики в области киноведения;

- осуществить классификацию, количественный и качественный контент-анализ, сравнительный анализ содержания киноведческих теоретических текстов в журнале «Искусство кино» (с учетом обозначенных выше задач); установить и классифицировать, проанализировать основные теоретические киноведческие тенденции и концепции, специфику, свойственные каждому историческому периоду развития журнала в упомянутых выше контекстах.

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. 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.

Методы исследования: комплексный контент-анализ, сравнительный междисциплинарный анализ, методы теоретического исследования: классификация, сравнение, аналогия, индукция и дедукция, абстрагирование и конкретизация, теоретический анализ и синтез, обобщение; методы эмпирического исследования: сбор информации, касающейся тематики проекта, компаративно-исторический и герменевтический методы.

В исследованиях ученых не раз шла речь о киноведческих концепциях. Однако до сих пор в мировой науке не был дан междисциплинарный компаративный анализ эволюции теоретических аспектов киноведения во всем временном интервале существования журнала «Искусство кино» (с 1931 года по настоящее время).

Известно, что теоретические концепции в киноведении изменчивы и часто подвержены колебаниям курсов политических режимов. Отсюда понятно, что в советской научной киноведческой литературе (Вайсфельд, 1983; Вейцман, 1978; Ждан, 1982; Лебедев, 1974 и др.), как правило, проявлялись коммунистически ориентированные идеологические подходы.

Что касается зарубежных ученых (Kenez, 1992; Lawton, 2004; Shaw, Youngblood, 2010; Shlapentokh, 1993; Strada, Troper, 1997 и др.), то они в своих трудах, посвященных советской и российской кинематографии, в основном обращались к политическим и художественным аспектам кино и довольно редко затрагивали тематику теоретического киноведения в СССР и России (одно из немногих исключений: Hill, 1960).

В ходе изучения и анализа мы выделили рабочий вариант (который будет уточнен в ходе дальнейшего исследования) основных исторических этапов эволюции киноведческих теоретических концепций в журнале «Искусство кино» с момента его основания (1931 год, журнал тогда носил название «Пролетарское кино») до наших дней: 1931-1955 (во времена в целом тоталитарного периода развития СССР, главные редакторы В. Сутырин, К. Юков, Н. Семенов, А. Митлин, И. Пырьев, Н. Лебедев, В. Грачев, Д. Еремин, В. Ждан), 1956-1968 (период «оттепели», главные редакторы В. Ждан, В. Грачев, Л. Погожева), 1969-1985 (период «стагнации», главные редакторы Е. Сурков, А. Медведев, Ю. Черепанов), 1986-1991 (период «перестройки», главные редакторы Ю. Черепанов, К. Щербаков), постсоветский период 1992-2022 (главные редакторы К. Щербаков, 1992; Д. Дондурей, 1993-2017; А. Долин, с 2017 по настоящее время).

В данной статье мы остановимся на анализе теоретических концепций киноведения в журнале «Искусство кино» (*Cinema Art*) в первое десятилетие (1931-1941) его существования, когда его ответственными редакторами были: Владимир Сутырин (1931—1933), Константин Юков (1934—1937), Николай Семёнов (1937) и Арон Митлин (1938—1941).

Исходя из изменений политического и социокультурного контекстов (см. основные политические и социокультурные события в Приложении), этот десятилетний период для журнала «Искусство кино» можно разделить на время относительной творческой свободы в рамках общей приверженности «марксизму-ленинизму» (1931-1934) и время почти полной идеологической унификации (1935-1941).

И хотя тенденции к идеологической унитарности обозначились еще в 1932-1933 годах (ропуск центрального совета общества «За пролетарское кино и фото» (февраль 1932), Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23.04.1932 (Постановление..., 1932), публикация статьи, резко критикующей Общество «За пролетарское кино и фото» (Евгенов, 1932), Постановление ВЦИК о ликвидации Общества «За пролетарское кино и фото» (ОЗПКФ) от 14.07.1932; переименование журнала «Пролетарское кино» в «Советское кино»), в журнале «Пролетарское кино» / «Советское кино» в 1931-1934 годах в какой-то мере еще сохранялся дискуссионный дух 1920-х.

В Таб. 1 представлены статистические данные, отражающие изменения (с 1931 по 1941 год) названий журнала, организаций, органом которой был журнал, его тиража,

периодичности. Указаны фамилии отв. редакторов журнала и временные отрезки их руководящей работы в издании, а также число статей по теории кино по каждому году издания журнала.

Таб. 1. Журнал «Пролетарское кино» / «Советское кино» / «Искусство кино» (1931-1941): статистические данные

Год выпуска журнала	Название журнала	Организация, органом которой был журнал	Тираж журнала (в тыс. экз.)	Периодичность журнала (номеров в год)	Отв. редактор журнала	Число статей по теории кино
1931	Пролетарское кино	АРРК – Ассоциации работников революционной кинематографии	14 – 28	12	В. Сутырин (1902-1985)	13
1932	Пролетарское кино	АРРК	6 – 15	22	В. Сутырин (1902-1985)	24
1933	Советское кино	АРРК	2,7 – 5	12	В. Сутырин (1902-1985). К. Юков (1902-1938)	23
1934	Советское кино	АРРК	4 – 7	12	К. Юков (1902-1938)	7
1935	Советское кино	АРРК (№1). ЦК Союза кино	5 – 6	12	К. Юков (1902-1938)	3
1936	Искусство кино	Главное управление кинофотокинопромышленности (ГУК) Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР	4,2 – 6	12	К. Юков (1902-1938) (№№ 1-5). Н. Семенов (1902-1982) (№№ 6-11). Редколлегия (№12)	11
1937	Искусство кино	Всесоюзный комитет по делам искусств при СНК СССР	4,5 – 5	12	Редколлегия (№№ 1-9), А. Митлин (1902-1941) (№№ 10-12)	9
1938	Искусство кино	Всесоюзный комитет по делам искусств при СНК СССР (№№ 1-2). Комитет по делам кинематографии при СНК СССР	4,5 – 6	12	А. Митлин (1902-1941)	7
1939	Искусство кино	Комитет по делам кинематографии при СНК СССР	6	12	А. Митлин (1902-1941)	16
1940	Искусство кино	Комитет по делам кинематографии при СНК СССР	5 – 5,2	12	А. Митлин (1902-1941)	23
1941	Искусство кино	Комитет по делам кинематографии при СНК СССР	5	6	А. Митлин (1902-1941)	7

Первый номер «Пролетарского кино» за 1931 год был, по сути, посвящен политическому манифесту журнала, в полном соответствии с директивами его органа – Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК), – привлекающего аудиторию к лозунгам доминанты коммунистически ориентированного пролетариата в кинематографе (не будем забывать, что в это время в СССР еще шел активный процесс коллективизации, вызывающий сопротивление крестьянских масс). Об этом красноречиво говорят сами названия статей: «Что значит «пролетарское кино», «О социалистической реконструкции кинематографии», «За кино большевистского наступления», «В борьбе за пролетарское кино».

В частности, один из идеологов АРРК – К. Юков (1902-1938) – писал, что «очередная серьезнейшая работа пролетарской общественности, марксистской критики, пролетарских кадров и передовых революционных кинематографистов – вскрывать классово враждебные вылазки, свои ошибки и недостатки, на основе консолидации пролетарски-революционных сил, вооружившись методами диалектического материализма, выковать верное идеологическое оружие – пролетарское кино» (Юков, 1931: 29).

Уже со следующего номера журнала началась теоретическая атака на формалистические явления в кино и культуре, которые в СССР 1920-х годов чувствовали себя еще довольно вольно.

В редакционной статье «Пролетарского кино» подчеркивалось, что «главнейшей опасностью, которая вполне реально стоит перед нами, являются попытки, так или иначе, выхолостить политический, философский смысл дискуссии. Попытки эти, выражающиеся либо в форме «практицизма» (призывы к «земным», узкопроизводственным вопросам, отказ от обсуждения больших или общих проблем кино), либо в форме сведения дискуссии к какой-либо одной стороне вопроса (чаще всего сведение её лишь к творческим вопросам одной из областей кино-художественной кинематографии), имеют только один объективный смысл – смысл классово враждебный. Исходят они или непосредственно от классово враждебных нам элементов кино, или от людей, капитулирующих перед буржуазным опытом в области кинематографии.

Основной формой проявления буржуазной теории в кино является т.н. формалистская концепция. Формализм – наиболее законченная концепция, почти безраздельно господствовавшая в кино ряд лет, воспитавшая значительные и притом квалифицированные производственные кадры. Очень часто формализм, смыкаясь с дяляческой интеллигенцией, с самоновейшими «теориями», вырастающими на этой почве, рядится в ультралевые одежды. Борьба с формализмом, начавшаяся не так давно, протекала без должной активности. Все это делает формализм главной опасностью на теоретическом фронте в кино. ... Новое в тактике формалистов состоит в желании распространить понятие формализма по возможности на все и особенно на наиболее выдающиеся явления кинематографии, чтобы тем самым обезличить понятие формализма и отвести от него удар. Новое в тактике формалистов при декларативном отказе некоторых из них от защиты формалистской теории состоит также в распространении версии, что формализм – лишь теория, что в практике творческой работы он вообще существовать не может. В соответствии с этой тактикой задача борьбы с формализмом должна состоять в усилении борьбы с формалистской практикой» (Основные..., 1931: 2).

Борьбе с формализмом была во многом посвящена и теоретическая статья литературоведа М. Григорьева (1890-1980) «Литература и кино», где утверждалось, что «слабый сценарий неизбежно подталкивает талантливого режиссера к формалистическим упражнениям. Недостаточное проникновение режиссера в сценарий, в творческий его метод, рассмотрение сценария как повод к чисто формальной игре режиссерскими и операторскими приемами неизбежно влечет к идеологическому искажению сценария» (Григорьев, 1931: 15, 17).

В третьей теоретической статье данного номера журнала резкой критике подверглись формалистические взгляды С. Эйзенштейна, Л. Кулешова и В. Пудовкина на роль монтажа в создании фильма: «Эклектизм в кинотеории и в кинокритике – явление распространенное. Миссия эклектиков заключается в том, чтобы идеалистические, буржуазные теоретические проташить под внешним прикрытием социологизма, марксизма, диалектики. ... Известно, что как раз в области этих общих вопросов мы имеем засилье

эклектических и формалистских определений. Например, формула, что монтаж как прием сочетания кинематографического материала является сущностью и основой киноискусства, необычайно распространена: начиная от Кулешова и кончая Эйзенштейном и Пудовкиным — все прибегают к этой формуле. Но такая точка зрения построена на отрицании смысла, содержания в кинообразе, кадре, и по утверждению ее сторонников смысл и содержание зависит исключительно от характера сочетания монтажных кусков, т.е. от монтажа. Не надо распространяться о том, что подобное положение является антимарксистским, ибо сводит искусство к системе приемов, к форме, выбрасывая идею, содержание. ... На первое место марксисты ставят содержание кинопроизведения, причем это содержание, выраженное в образах, — конечно, находится не между кадрами, не в приемах сочетания их, а в кадрах. Всякая попытка подменить это содержание монтажом по существу означает формализм» (Михайлов, 1931: 26).

В следующем номере теоретический удар журнала «Пролетарское кино» был нанесен по еще одному видному формалисту, на сей раз — идеологическому разносу был подвергнут известный литературовед и сценарист В. Шкловский (1893-1984). В рецензии на его книгу по кинодраматургии (Шкловский, 1931) отмечалась, что «Шкловский весьма тонко проводит определенную тактику, характеризующую «отживание» формализма в практике. Спрятав свою теорию, но не признавая, что она бита марксизмом, формалисты провозглашают отсутствие всякой теории, как непреложный факт, который заставляет их заниматься голой эмпирией без методологии. Но «где тонко, там и рвется». Нет эмпирии без методологии, хотя бы и плохонькой, хотя бы и скудной. Так и в данном случае, из эмпирии Шкловского тянутся уши формализма. ... Оказывается, что, выходя на «черную работу», Шкловский не бросил инструментов формализма и, отрицая методологию вообще, во имя чистой эмпирии, он пропитал последнюю формализмом. Поэтому его пособие для начинающих сценаристов дает вредную методологическую и творческую ориентацию и не помогает воспитанию нужных сценарных кадров» (Михайлов, 1931: 52, 55).

Перенасыщенной идеологическими пассажами и борьбой с формализмом и «эстетизмом» была и статья киноведа Н. Лебедева (1897-1978) «За пролетарскую кинопублицистику» (Лебедев, 1931). В ней он в очередной раз напомнил читателям, что «единственно правильной теорией, таким единственно верным научным методом, действительным в любой области знания, ... [является] метод Маркса-Энгельса-Ленина — метод диалектического материализма. ... что пролетарская кинохроника не может и не должна ставить перед собой никаких иных задач, кроме тех, которые ставит перед собой на данном этапе рабочий класс и его партия. ... что в основе каждой хроникальной фильма, каждого номера журнала, каждого отдела внутри его должна лежать определенная идея, конкретизирующая линию партии на том или ином участке классовой борьбы и строительства социализма. Фильм безыдейных, фильм, ставящих во главу угла посторонние задачи (самодовлеющий эстетизм, экспериментаторство во имя экспериментаторства, биологическое развлеченчество и т.д.), пролетарская кинохроника выпускать не может» (Лебедев, 1931: 20-21).

Политика пронизывала и статьи киноведа Н. Иезуитова (1899-1941), посвященные теории учебного кино. Сначала Н. Иезуитов, идеологически резко напоминал, что «марксистское киноведение — наука молодая. На пути её развития стоит много препятствий. ... Врагов много. Нигде, ни в одной, может быть, из смежных областей науки об искусстве (литературоведение, искусствознание) не господствуют до сих пор в теории так бесстыдно и так незавуалировано эклектизм, формализм, метафизика» (Иезуитов, 1931а: 5). А затем подчеркивал, что «учебная фильма ... обязана быть орудием политического воспитания. Аполитической фильме в нашей системе образования места нет. ... учебная фильма должна, быть классовой фильмой. Но не в либерально-оппортунистическом толковании, а в марксистско-ленинском понимании классовой борьбы. ... учебная фильма должна, быть партийной фильмой, ибо наша философия диалектического материализма — партийная философия, и наша наука — по существу своему тоже партийная. Учебная фильма должна воспитывать коммунистически, она должна носить политически-действенный характер, она должна быть связана таким образом с задачами пролетариата и партии в борьбе за социализм и коммунизм» (Иезуитов, 1931а: 7).

Во второй своей статье Н. Иезуитов снова заверял читателей журнала, что «крупнейшими недостатками отдельных теорий учебного кино являются: эмпиризм, физиологизм и формализм. Марксистской методологии учебной кинематографии предстоит в ближайшее время основательно проработать эти теории, ибо дальнейшее движение не может развертываться без критики всего сделанного до настоящего времени» (Иезуитов, 1931b: 9).

Размышляя о теории учебного кино, тогдашний член центрального бюро АРРК Л. Кацнельсон (1895-1938) подчеркивал, что «учебно-техническая кинематография не является искусством, а является областью науки. ... занимательность находится в самом содержании, и никаких дополнений, никаких привкусов, никакой «развлекательности» и «художественности» добавлять сюда не нужно» (Кацнельсон, 1932: 27-28).

В пику формалистам и эстетам ответственный редактор «Пролетарского кино» В. Сутырин (1902-1985) хвалил творчество режиссера-сатирика А. Медведкина (1900-1989): «Тов. Медведкин идет по другому пути. Для него поиски жанра не есть формалистский эксперимент. Сама необходимость этих поисков возникает у него не по формальным соображениям: он исходит из определенных политических задач... Таким образом, работа т. Медведкина в основе своей решительно противоречит формалистской практике. ... Сколько нам, строящим социализм в СССР, нужно еще преодолеть косности, консерватизма, как много еще нужно употребить на окончание борьбы с капитализмом! ... Перед пролетарским сатириком — мир капитализма, мир колоссальной, сложнейшей эксплуататорской культуры; мир гибнущий, но всё же ещё очень крепкий; мир, повергающий трудящихся в неслыханные доселе лишения, мир мракобесия, мир, уткнувшийся в безысходный (в пределах капитализма) тупик. Жгучая, бешеная ненависть должна вскипать в сознании пролетарского художника при виде этого мира, держащего еще в своих лапах сотни миллионов трудящихся и стремящегося разрушить социалистическое строительство в СССР. И, движимый этим чувством, пролетарский художник может поднять свою сатиру до таких высот, которых никогда не достигала сатира предшествовавших эпох» (Сутырин, 1931: 5, 7).

Наследуя традиции резких, бьющих наотмашь фраз прессы 1920-х, «Пролетарское кино» не жалело «температуры» для дискуссий.

Именно в таком духе на страницах журнала в 1931 году прошла дискуссия о киножанрах.

Сначала В. Григорьев выступил со статьей «К методологии определения киножанров» (Григорьев, 1931: 16-20), где утверждал, что «мы стоим на пороге создания теории кино. Приходится, в сущности, начинать с азов, ибо существующие в настоящее время (и у нас, и за границей) теории стиля, жанра, монтажа, ритма и пр. и пр., чаще всего построенные на базе формалистической методологии, не выдерживают мало-мальски серьезной критики. Поэтому ближайшей задачей теоретиков кино является работа над основными проблемами кинематографии, очищение теории кино от всех формалистических наслоений и пересмотр всех методологических принципов с точки зрения марксистского искусствоведения» (Григорьев, 1931: 16).

А далее предлагалось следующее определение киножанра: «Киножанр есть тип кинематографической структуры: 1) являющийся одной из сторон стиля, 2) отражающий через данный стиль ту или иную сторону классовой психики на определенной стадии ее исторического развития, 3) характеризующийся органичностью всех компонентов, образующих собой поэтическое единство, и целеустремленностью, обусловленными систем, которому данный жанр подчинен, 4) являющийся типичным для массовой кинопродукции. Стиль и жанр находятся в постоянном диалектическом единстве между собой. Киностиль характеризует основной тон кинопродукции, взятой в историческом и классовом разрезе, а жанр представляет собой конкретную и частную форму стиля. Единство стиля и жанра неразрывно, ибо жанр определяется стилем, и стиль оформляется через жанр» (Григорьев, 1931: 17).

В своей статье о теории киножанров киновед Г. Авенариус (1903-1958) сначала согласился с тем, что «марксистской теории кино у нас еще нет. Проблема создания этой теории осложняется с одной стороны крайней молодостью науки о кино вообще, а с другой стороны той формалистической путаницей, которою полны многочисленные брошюры и статьи, написанные по основным вопросам теории кино (монтаж, жанр,

стиль, творческий метод)» (Авенариус, 1931: 27). А далее обвинил В. Григорьева в формализме, так как тот «отрицает жанр, как категорию диалектическую — развивающуюся — и приходит к признанию жанра как «стороны данного стиля». ... Подобная «методология» дифференциации жанров в корне механистична и антидиалектична, поскольку ведет к раздроблению общей категории на многое множество отдельно существующих частных» (Авенариус, 1931: 30), и поэтому это — «всего лишь аранжировка формалистской теории жанра, как совокупности приемов» (Авенариус, 1931: 30).

По сути дела, в 1931 году только три теоретические статьи в журнале «Пролетарское кино» избежали штампов коммунистической идеологии.

К примеру, в своей статье сценарист и писатель И. Попов (1886-1957) настаивал, что «введение в действие творческого метода, как осознанного приема регулирования внутреннего творческого процесса, обозначает для искусства новый этап. ... недаром в наше именно время заговорили о творческом методе в искусстве и, в частности, о диалектическом методе, как методе художественного творчества; ... реформа творческого сознания в существе своем сводится к осознанию художником особенности и неповторимости своего стиля, т.е. того, что, являясь индивидуальным, единичным, ... вместе с тем призвано выразить социальное и общее. ... Как вводится метод в действие? По трем руслам: во-первых, через предельное уяснение идеи, творческой цели; во-вторых, через исчерпывающее познание материала, и, в-третьих, через осмысливание формальных средств» (Попов, 1931: 26).

А художник и режиссер-мультипликатор М. Цехановский (1889-1965) в своих статьях «Кино и живопись» и «Специфика тонфильмы» писал, что «знание законов живописи (и уж, конечно, не только футуристической живописи) для киномастеров необходимо, но в такой же степени, как необходимо знать эти законы и скульптору и архитектору. Поэтому одинаково верно будет говорить и о законах скульптуры и архитектуры в проблемах кино» (Цехановский, 1931a: 7).

Размышляя далее о звуковом кино, М. Цехановский в полемическом запале писал, что «кино насквозь пропитано техникой, в нем 99 % техники и 1 % искусства. В звуковом кино пока нет и одного процента искусства... под материалом звукового киноискусства следует понимать: зрительные и звуковые объекты съемки и результат съемки — монтажные кадры. Но эти элементы становятся материалом искусства лишь тогда, когда они организуются художником в звукозрительные образы, выражающие определенное содержание (идею). Идея дает толчок и направленность всему процессу переплавки материала в художественную форму. ... Преодоленный в процессе «переплавки» материал застывает в синтетически слитной художественной форме, которая является как бы «отпечатком» идеи, — материализованной идеей» (Цехановский, 1931b: 12-13).

Спустя несколько месяцев эти взгляды М. Цехановского подверглись в том же журнале резкой критике и были обвинены в формализме: «На основании некоторых фактов надо полагать, что искусством маскировки и проведения при ее помощи вылазок в немалой степени овладели и почитающие себя осажденными в некоей фортеции формалисты. Одним из таких фактов следует признать статью М. Цехановского «Специфика тонфильмы» (Плонский, 1932: 4).

Далее, зацепившись за опрометчивое утверждение М. Цехановского, что «кино насквозь пропитано техникой, в нем 99 % техники и 1 % искусства» (Цехановский, 1931b: 12), В. Плонский писал, что «если верны его положения, то это значит, что все наши звуковые фильмы... — на 100 % техника, только техника. ... Значит, нет, собственно, еще киноискусства, советского киноискусства, есть только какой-то один процент» (Плонский, 1932: 4). На этом основании М. Цехановский обвинялся в «формалистской вылазке» и прочих антимарксистских грехах (Плонский, 1932: 6).

Актуальную дискуссию продолжил С. Скрытев, довольно пессимистически оценивший состояние звукового кино в СССР в 1932 году: «К моменту освоения техники звучания с экрана немое киноискусство овладело большой культурой... именно синтетический характер киноискусства определял особенности дальнейшего развития кинематографии. Исключительная притягательная способность синтетического образования, обратившегося в сторону величайшего достижения техники — звукозаписи, — неожиданно поставила дальнейшее развитие киноискусства перед невероятными

трудностями. ... Звук оказался прямым отрицанием немой кинематографии. И будет непоправимой ошибкой, если в дальнейшей кинематографической практике продолжится фетишизация звука с антикинематографических позиций, если понимание места и роли звука в кинематографии не будет основано на принципе, позволяющем подняться именно киноискусству на более высокие ступени развития. К сожалению, даже большие мастера советской кинематографии в последних своих произведениях занимаются кинематографическим разоружением. Этим определяется теперешнее состояние звукового кино, в известной степени напоминающее состояние немого «иллюзиона» в момент его зарождения» (Скрытев, 1932: 20).

С позицией С. Скрытева был явно и вполне обоснованно не согласен драматург и театровед Н. Волков (1894-1965): «Появление звукового кино почему-то страшно обеспокоило кинематографистов: не окажется ли вдруг тонфильма снятым на пленку театром? Почему-то показалось, что если вдруг с экрана зазвучит человеческий голос, то этот голос превратит кинематографического актера в актера театрального, а каждый кадр чуть ли не в сценическую мизансцену. Пугало так же и то, что звук, который требовал во многих случаях длинных монтажных кусков, даст повод использовать эту длину для уснащения фильма театральным разговором людей, ощущающих перед собой рампу. Эти страхи, несомненно, мнимые, потому что они проистекают из неверного понимания кинообраза. Кинообраз никогда не является только снимаемой действительностью, но представляет результат взаимодействия, находящегося перед объективом явления, и творческой направленности художника. Кинообраз оптичен, причем эта оптичность должна приниматься не как технический, а как творческий момент. Вот отчего звуковая лента может выглядеть снятым театром лишь тогда, когда режиссер будет низводить роль киноаппарата до простого фиксатора явлений, а не видеть в нем орудия своего волевого импульса и творческого намерения» (Волков, 1933а: 65).

По сути, отрицание С. Скрытевым достижений «говорящего кино» резко противоречило государственной установке на интенсивное развитие звуковой кинематографии в СССР, так как звук (помимо всего прочего) мог существенно помочь пропагандистским и агитационным функциям Власти. Но, в 1931-1933 годах публикация такого рода статей в журнале была еще возможна, как и полемика по этой теме.

Главным событием 1932 года в области идеологии и культуры стало апрельское Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (Постановление..., 1932), многие положения которого стали прямой угрозой для существования Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК).

В данном постановлении, в частности утверждалось, что «в настоящее время, когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАПМ и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества. Это обстоятельство создает опасность превращения этих организаций из средств наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству. Отсюда необходимость соответствующей перестройки литературно-художественных организаций и расширения базы их работы. Исходя из этого, ЦК ВКП(б) постановляет: ликвидировать ассоциацию пролетарских писателей (ВОАПП, РАПП); объединить всех писателей, поддерживающих платформу советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем: провести аналогичное изменение по линии других видов искусства; поручить Оргбюро разработать практические меры по проведению этого решения» (Постановление..., 1932).

Таким образом, ЦК ВКП(б) ясно давал понять, что время доминанты «истинно пролетарских бойцов культурного фронта» в СССР закончилось, и наступило время унификации всех литературно-художественных течений под контролем Власти.

В том же апреле 1932-го была опубликована статья, резко критикующая Общество «За пролетарское кино и фото» (Евгенов, 1932: 11-15), которое в духе рекомендаций

Постановления Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» ([Постановление..., 1932](#)) в июле 1932 было ликвидировано.

Понятно, что в данных условиях основной задачей Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК) и, следовательно, журнала «Пролетарское кино» стало выживание путем доказательства своей верности «линии партии».

В вышедшей еще до Постановления... ([Постановление..., 1932](#)) передовой редакционной статье журнала «Пролетарское кино», озаглавленной «За развернутое социалистическое наступление на кинофронте» ([За..., 1932](#)) подчеркивалось необходимость «усилить наступление на враждебные теории, на формализм в первую очередь, как основную форму проявления буржуазной теории в области кинематографии... подвергнуть уничтожающей критике теорию «монтажа, как основы кино». ... подвергнуть критике вульгарно-материалистическую, механистическую теорию «монтажа Аттракционов» Эйзенштейна, как и другие его чуждые марксизму высказывания. Задача наступления на теоретическом фронте состоит еще и в борьбе с примиренчеством к буржуазным и мелкобуржуазным теориям, в борьбе с «гнилым либерализмом» ([За..., 1932: 2-3](#)).

Как мы видим «теоретический» удар был нанесен не только по С. Эйзенштейну, но и по Л. Кулешову, Д. Вертову, В. Шкловскому и многим другим «формалистам», чье творчество в целом позитивно воспринималось в 1920-е годы.

Более того, признавая, что «выпуск журнала раз в месяц, при недопустимой медленности его издания. ... лишил редакцию возможности сколько-нибудь своевременно откликаться на текущие темы» ([За..., 1932: 4](#)), редакция «Пролетарского кино» (разумеется, согласовав это с АРРК) решило необходимым перейти «на двухнедельник, при одновременном сокращении сроков издательской работы по выпуску номера» ([За..., 1932: 4](#)), сделав издание менее академичным и более доступным по языку для широкой аудитории.

В реальности в 1932 году вышло 22 номера журнала, из них – семь сдвоенных. При этом существенно расширить читательскую аудиторию редакции «Пролетарского кино» так и не удалось (тираж составил от 6 до 15 тыс. экземпляров), поэтому в 1933 году издание снова вернулось к ежемесячному выпуску (при новом падении тиража – до 2,7–5 тыс. экземпляров).

Одной из самых важных теоретических статей «Пролетарского кино» 1932 года стало «Время крупным планом», где режиссер В. Пудовкин (1893-1953) обосновал свою теорию кинематографического замедления и ускорения времени, примененную им на практике в фильме «Простой случай» (1932): «Почему не выдвинуть на мгновение какую-либо деталь движения, замедлив ее на экране и сделав её таким образом особенно выпуклой и невиданно ясной? ... Я глубоко убежден в нужности и действительности нового приема. Чрезвычайно важно понять со всей глубиной сущность съемок «цайт-лупой» и пользоваться ею не как трюком, а как возможностью сознательно, в нужных местах, в любой степени замедлять или ускорять движение. Нужно уметь использовать все возможные скорости, от самой большой, дающей чрезвычайную медленность движения на экране, и до самой малой, дающей на экране невероятную быстроту. ... Съемка «цайт-лупой» практикуется уже давно. ... Но все режиссеры, пользовавшиеся замедлением движения, не делали одного, с моей точки зрения, самого важного. Они не включали замедленного движения в монтаж — в общий ритмический ход картины. ... Я говорю о различной степени замедления скорости движения, включенной в построение монтажной фразы. Короткий кусок, снятый «цайт-лупой», может помещаться между двумя длинными нормальными кусками, сосредоточивая на момент в нужном месте внимание зрителя. «Цайт-лупа» в монтаже не искажает действительного процесса. Она показывает его углубленно и точно, сознательно руководя вниманием зрителя. ... Длительные процессы, показанные на экране монтажом кусков, снятых с различной скоростью, получают своеобразный ритм, какое-то особое дыхание. ... У «крупного плана времени» огромная будущность. Особенно в тонфильме, где ритм, уточненный и усложненный сочетанием со звуком, особенно важен» ([Пудовкин, 1932: 31-32](#)).

Удивительно, что как бы не заметив призывов к экспериментам с формой в этой статье В. Пудовкина, журнал «Пролетарское кино» продолжил активную атаку на киноформалистов.

На сей раз мишенью была выбрана книга сценариста и режиссера А. Андриевского (1899-1983) «Построение тонфильма» (Андриевский, 1931).

Литературовед Л. Войтоловская (1908-1984) в своей статье под названием «Программа воинствующего формализма» (Войтоловская, 1932: 5-9) утверждала, что Андриевский выступил здесь, «как последователь ... реакционнейших теорий, как верный ученик и продолжатель Кулешова. ... Совершенно естественно, что А. Андриевский, исходя из этих формалистических положений, ничего иного искать не может в звуковом кино, кроме «монтажа звуковых кадров» (Войтоловская, 1932: 7).

Далее Л. Войтоловская высказывалась еще резче, выявляя целую группу самых активных «киноформалистов»: «На примере А. Андриевского, его сценариев и книги, мы видим, что формализм снова начинает активизироваться. Сейчас наступила «третья стадия» в истории формализма. Первая стадия характеризовалась открытыми выступлениями таких воинствующих формалистов, как Кулешов, Шкловский, Пиотровский и др. Это был период открытых выступлений в печати, декларации, период «расцвета» формализма в кино. Затем наступил период «отказа» от своих ошибок (у Шкловского), ухода «в практику» (у Кулешова). Это была стадия «молчания», выжидания. Теперь наступил третий период, самый опасный, самый злостный период протаскивания своего формалистического мировоззрения под флагом работы «только в области технологии киноискусства». Книга А. Андриевского не первая, пытающаяся протащить формализм под маркой «невинной» техники. ... Характерно, что цитирует он исключительно формалистов: М. Левидов, Глазычев, Шкловский, Кулешов, и снова Шкловский, Кулешов, М. Левидов. Эта своеобразная «кольцевая фильма» убедительно доказывает, что А. Андриевский выступает в книге, как самоотверженный последователь, продолжатель и ученик «корифеев» формализма. И именно потому, что сейчас снова стало активизироваться их «учение», именно потому, что формализм вылезает из нор практических дел — именно поэтому надо с особенной беспощадностью отнестись к таким книгам, как «Построение тонфильма», и явно, и контрабандно протаскивающих формалистскую дребедень» (Войтоловская, 1932: 9).

В рамках еще допустимого в 1932 году выражения различных творческих взглядов в дискуссии и с учетом крайней серьезности обвинений со стороны Л. Войтоловской, в перспективе грозящих «принятием мер», А. Андриевский (1899-1983) вскоре прислал в редакцию «Пролетарского кино» покаянное письмо, в котором признал, что его книга «Построение тонфильма» «не только содержит ряд формалистических ошибок, но и является формалистической по общей концепции и по своим основным установкам» (Андриевский, 1932: 52).

Стараясь отстраниться от дальнейших обвинений в формализме, А. Андриевский писал: «В свое время я входил в кинематографию под сильным влиянием работ Эйзенштейна и Кулешева, у которых, несмотря на большие различия в методах, были общие формалистические ошибки. Написание мною книги совпадает с периодом, когда это влияние тяготело еще надо мной в полной мере. Это не значит, что я был сторонником формализма и не вел борьбы с формалистической методологией в целом, но борьба эта была ущербной и половинчатой, потому что в то время у меня сложилась особая «теория», которая и поныне, к сожалению, стихийно возникает у многих практиков кино. Существо этой «теории» сводится к разделению (а практически — к противопоставлению) творческого метода и «технологии» искусства. ... Будучи взята в отвлечении, «технология» кино превращается из «технологии» в методологию, и притом неизбежно в методологию формалистическую. В этом и заключается порочность теории, которая рассматривает абстрактную «технология» искусства, как науку, подсобную для марксистско-ленинского искусствознания, и на этом месте лежит «стык», но уже не с кадром, а с антимарксистскими и эклектическими установками Троцкого в вопросах искусства» (Андриевский, 1932: 52-53).

Редакционная передовая статья «Нужен решительный перелом» (Нужен... 1932: 1-4), опубликованная в апрельском номере «Пролетарского кино» за 1932 год, стала реакцией на письмо И. Сталина в редакцию журнала «Пролетарская революция» (Сталин, 1931), в которой он критиковал троцкистские и прочие оппозиционные «вылазки» в советской прессе.

Ассоциации работников революционной кинематографии, изо всех сил пытавшаяся доказать свою необходимость и лояльность Власти, разумеется, не могла пройти мимо этой сталинской статьи, которая стала «сигналом к решительному наступлению против враждебных теорий о кино, к борьбе за укрепление позиций пролетарской кинематографии» (Нужен... 1932: 1).

Далее в журнале «Пролетарское кино» обращалось внимание на то, что «никакого отказа от своих ошибок в лагере формалистов нет, что заявление в АРПК Кулешова, выступление (на сценарном совещании) Шкловского явились лишь ловкими маневрами для того, чтобы скрыть враждебную марксистско-ленинской теории сущность формализма, наиболее тонко и хитро замаскироваться, чтобы на практике продолжать протаскивание формалистских теорий и тем самым противодействовать росту пролетарской кинематографии, противопоставить себя марксистско-ленинской теории в кино... Коммунистическая и комсомольская часть АРПКа, разоблачив все эти тенденции формализма, объявила формализм теорией, с которой нужно не дискутировать, а заклеить с начала и до конца, как теорию, враждебную интересам пролетарской кинематографии. ... На основе развернутой самокритики АРПК может и должен добиться решительного перелома в своей работе. За действительную перестройку АРПКа лицом к производству, к его нуждам, к его задачам! Указания т. Сталина должны пронизать всю теорию, всю творческую и художественную практику советского кино. За марксистско-ленинскую теорию в кино! За ленинскую кинематографию!» (Нужен... 1932: 1, 4).

В этом же номере «Пролетарского кино» к разоблачению врагов марксизма-ленинизма в кинематографических теоретических концепциях подключился оператор В. Нильсен (1906-1938) (Нильсен, 1932: 18-24), выступивший категорически против «формалистической» теории монтажа Л. Кулешова: «Не следует забывать, что именно художественная фильма с её спецификой, при отсутствии развитой марксистской методологии, является наиболее благодарной почвой для работы формалистской или другой буржуазной школы. Теоретическая борьба с классово-чуждыми направлениями в кинематографии, идеологическое разоружение формалистских и механистических построений — все это требует величайшей консолидации... Первые определения кадра как элемента фильма дает нам Л. Кулешов, который по праву может быть назван отцом теоретической вульгаризации в кинематографии» (Нильсен, 1932: 19).

Отвергая теорию монтажа Л. Кулешова (1899-1970), В. Нильсен подчеркивал, что «главной силой кинематографического воздействия, прежде всего, является социальное содержание фильма; ее классовая целеустремленность. В зависимости от того, в какой мере фильма вскрывает и отображает это социальное содержание, мы можем судить о ее выразительных качествах. Монтаж не является самодовлеющим фактором в кинематографии. Монтаж — это одно из основных средств кинематографии, которое дает возможность кинорежиссеру, при помощи специфических монтажных методов, раскрыть и отобразить диалектику действительности. ... Монтаж приводит зрителя к тем конечным выводам, которые обусловлены социальным заданием сценария» (Нильсен, 1932: 23-24).

Не мог остаться в стороне от борьбы со злостными киноформалистами и ответственный редактор «Пролетарского кино» В. Сутырин — основной мишенью своей статьи он избрал кинематографистов-«документалистов», то есть режиссера Д. Вертова (1896-1954) и его сторонников. В. Сутырин считал, что вертовские «киноки» — из тактических соображений и на известный срок — готовы были допустить небольшой процент игрового кино, хотя, по их мнению, «подлинно советская, т.е. пролетарская кинематография должна была состоять из «неигровых», «документальных» фильм. ... [Теперь] они уже не говорят о буржуазности всякой «игровой» фильма. Они готовы узаконить и для бесклассового общества известный процент этой кинопродукции. Но, во-первых, процент небольшой и возможно меньший, а во-вторых, ставят их на второй план по общественной значимости, полагая, что в реконструктивный период первенство должно принадлежать документальной, неигровой фильме» (Сутырин, 1932: 15). Однако «документализм, как и формализм, являясь антимарксистской системой взглядов, столь же враждебен, хотя на данном этапе и менее опасен для молодой, только еще создающейся ленинской теории советского кино. С ним необходимо вести решительную борьбу» (Сутырин, 1932: 11).

Режиссер Б. Альтшулер (1904-1994) сосредоточил свой теоретический удар по

«киноэстетству», утверждая, что «эстетство одинаково чуждо как пролетарской художественной кинематографии, так и пролетарской инструктивной кинематографии. Перенос ли это творческого метода художественной кинематографии? Да, но чужого, непролетарского творческого метода. Следовательно, может быть, этот метод плох не потому, что он заимствован из художественной кинематографии, а потому, что он чужой, не пролетарский» (Альтшулер, 1932: 38).

Поскольку в 1932 году на страницах советской прессы была еще возможна (в определенных идеологических рамках, конечно) реальная и острая дискуссия, то в следующем номере журнал «Пролетарское кино» предоставил слово режиссеру Д. Вертову (1896-1954), который в ответ на нападки обвинения в его адрес попытался оправдаться и в свою очередь сам обвинил одного из АРРКовцев – киноведа Н. Лебедева (1897-1978) – в троцкизме (Вертов, 1932: 14).

Не пожалел Н. Лебедева и другой режиссер-документалист – В. Ерофеев (1898-1940): «Итак, кинохроника по Лебедеву 1930 г. должна заниматься только «фиксацией событий», должна превратиться в средство аполитической информации, а «актуальная тематика явится достоянием «фабрики публицистических фильм». Какая политическая безграмотность, какое невежество! ... Н. Лебедев не может понять, что, несмотря на разницу степени обобщения материала (вытекающую из различия характера хроникального издания, тематики и метража), и периодическая хроника и непериодические хроникальные фильмы выполняют одни и те же политические задачи, делаются на одном и том же документальном материале при помощи одних и тех же средств производства» (Ерофеев, 1932: 20-21, 23).

Понимая, что против него выдвинуты серьезные обвинения (один «троцкизм» чего стоил!) киновед Н. Лебедев поспешил ответить Д. Вертову и В. Ерофееву на страницах того же «Пролетарского кино», гневно обрушившись на своих оппонентов-«документалистов»: «Сейчас «документализма» — как творческого течения уже нет — оно разложилось заживо от идейного загнивания. Оно — труп. Но этот труп еще не выброшен на свалку истории. И «аромат» его читатель имел возможность ощущать на предыдущих страницах, в статьях Д. Вертова и В. Ерофеева. Дискуссировать о бывшем «документализме» уже не с кем. Но разоблачать его еще нужно. Это необходимо в целях борьбы за чистоту марксистско-ленинской теории кино, это необходимо для перевоспитания тех рядовых членов этой группы, которые начинают понимать, куда вели бывшие теории бывших «документалистов» (Лебедев, 1932: 24).

При этом советский теоретик кино Н. Лебедев, не стесняясь далеких от академизма слосочетаний, утверждал, что В. Ерофеев лживо сделал вывод о том, что он «сторонник кинохроники, «как средства аполитической информации». Откуда взял Ерофеев эту нелепицу? Из какого пальца он ее высосал?» (Лебедев, 1932: 28). Как мы видим, даже в теоретических статьях того времени было возможно применять, по сути, базарную лексику...

Наиболее важной в теоретическом отношении статьей «Пролетарского кино» 1932 года стала работа вернувшегося из длительной зарубежной поездки С. Эйзенштейна (1898-1948). В статье под названием «Одолжайтесь!» С. Эйзенштейн писал: «Очень меня расстраивают разговоры о «развлекательности» и «занимательности»... Потратив немало трудов в деле «увлечения» и «вовлечения» аудиторий в единый порыв общего захвата, мне в... «развлечении» слышится что-то противоположное, чуждое и враждебное. ... Захватывать, а не развлекать, снабжать аудиторию зарядкой, а не транжирить энергию, принесенную зрителем с собой. ... Пока у нас были захватывающие картины, не говорили о занимательности. Скучать не успевали. Но затем «захват» куда-то потерялся. Потерялось умение строить захватывающие вещи, и заговорили о вещах развлекательных. Между тем не осуществить второго, не владея методом первого. ... Строить кинематографию, исходя из «идеи кинематографа» и отвлеченных принципов, дико и нелепо. Только из критического сопоставления с более стадильно ранними зрелищными формами можно будет критически овладеть методологической спецификой кино» (Эйзенштейн, 1932: 19-29).

Таким образом, С. Эйзенштейн попытался (во многом вопреки идеологической доминанте, насаждаемой «сверху») обратить внимание на зрелищную природу кинематографа и необходимость «кинозахвата» внимания широких масс.

Критика поверхностных социологических подходов к изучению зрительской аудитории была в центре статьи Л. Скородумова «Зритель и кино» (Скородумов, 1932: 49-61). Несколько теоретических статей «Пролетарского кино» 1932 года было посвящено профессиональным аспектам работы сценаристов (Капустин, 1932: 26-31), мультипликаторов (Ходатаев, 1932: 44-49) и киноактеров (Могендович, 1932: 32-39).

В 1932 году «Пролетарское кино» обрушилось на теории буржуазного кинематографа, подключив для этого киноведа, писателя и драматурга Б. Балаша (1884-1949), в ту пору работавшего в Москве, и киноведа Э. Арнольди (1898-1972).

Б. Балаш в своей статье «Идеология буржуазного кино» напомнил читателям, что «капиталистическое кинопроизводство естественно требует максимального сбыта. Оно должно идти навстречу идеологии широчайших масс, одновременно не отказываясь от своей собственной. В погоне за рентабельностью, оно принуждено адресоваться к «низшим» слоям, но только к тем, интеллектуальные и эмоциональные потребности которых оно может удовлетворить, не вредя интересам господствующего класса. Следовательно, речь может идти о массе, которая меньше всего сознает свои собственные интересы. Прежде всего, мещанство является широчайшим рынком сбыта еще и потому, что его мышление не присуще одному общественному слою. Мелкобуржуазная психология живет еще в части пролетариата, в очень большой части интеллигенции и крупной буржуазии. В кинематографе они все объединены одним чувством. И поэтому европейская и американская кинематография идеологически целиком ориентируется на мещанство, а не только потому, что мещанин, мелкий буржуа может себе позволить дешевое удовольствие. Мещанин лишен четкого классового самосознания. Он, следовательно, не станет отвергать всего, что противоречит его экономическим и социальным интересам» (Балаш, 1932: 32-33).

В аналогичном ключе выступил на страницах «Пролетарского кино» и Э. Арнольди. В своей статье «Звуковое кино в теориях западных формалистов» он подчеркнул, что «в Америке буржуазная кинематография опирается на широкие слои мещанского зрителя. В массе своей фильма воздействует в достаточной мере прямолинейно. Теоретические и критические кадры ориентируются на того же мещанского зрителя и группируются вокруг желтых журналов с откровенной сенсационно-бульварной и рекламной установкой. Внимание кинозрителя направляется в сторону нездоровых интересов; господствующий класс усыпляет его критическую мысль, воспитывает его в плане поверхностно-сенсационного отношения к киноискусству. В силу общих условий революционная марксистская теория и критика искусства вообще, а кинематография в особенности, находятся в периоде становления и первоначального развертывания сил, в условиях тяжелой борьбы с идеологами господствующего класса и выразителями интересов мелкой буржуазии различных оттенков. В итоге кинематографический теоретический участок в Америке отличается количественной незначительностью, низким качественным уровнем. В подходе к киноискусству отмечается отчетливый утилитаризм, стремление не уходить от проблем прикладного технологического порядка и тяготение к «занимательности» изложения для привлечения верхушки массового зрителя» (Арнольди, 1932: 40-41).

Далее Э. Арнольди протянул идеологическую нить от западного киноведения к советскому формализму: «Мы плохо знаем западное кино. Еще хуже нам известны его теории. Между тем они представляют немалый интерес. Конечно, они ни в коей мере не годятся для пересадки на советскую почву. Но их критическое изучение, знакомство с огромным материалом, собранным буржуазными теоретиками, неправильно разрешенными, но любопытно поставленными проблемами могло бы принести кое-какую пользу. Но самый значительный интерес этих работ в том, что туда, к ним, за советский рубеж уходят корни теоретических построений наших формалистов и других теоретиков, пытающихся протащить буржуазную контрабанду в советское киноведение. Знание вражеских позиций — лучшее оружие для борьбы. К сожалению, при существующих у нас условиях знакомства с западным кино и установившимся к нему отношением подобное вооружение нашей теоретической мысли довольно затруднительно» (Арнольди, 1932: 41).

С учетом тенденций, определенных Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (Постановление..., 1932), уже в

первом номере за 1933 год журнал «Пролетарское кино» изменил свое название на более обобщенное и «общенародное»: «Советское кино», вернув себе ежемесячную периодичность. При этом он оставался пока органом АРПК. Сохранил свой пост (тоже – пока) и ответственный редактор В. Сутырин (1902-1985).

В 1933 году журнал продолжил линию резкой критики формалистических подходов в кино.

Режиссер С. Юткевич (1904-1985) выбрал своей мишенью творчество «злостного формалиста» Л. Кулешова (1899-1970), подчеркивая, что «философским камнем» кино был назван в свое время монтаж, и его яростно защищали как в теории, так и на практике как главенствующий момент в специфике нового искусства. Вначале это было явлением здоровым и прогрессивным, но на дальнейших этапах роста советского кино эта теория «доминанты монтажа» превратилась в балласт, потянувший кинематографию в трясины буржуазных теорий. ... Действительно, стоило ли производить «революцию», для того чтобы на практике вернуться к подражанию американским детективам («Луч смерти»), позаимствовав у этого жанра все кроме самой важной и обязательной его черты – занимательности» (Юткевич, 1933: 8).

Далее С. Юткевич с позиций Постановления Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» и социалистического реализма весьма негативно оценил так называемое «поэтическое кино», сторонником которого был, как известно, режиссер А. Довженко (1894-1956): «Советское кино на время потеряло зрителя. Пресловутый «язык кино», за чистоту которого так дрались ретивые новаторы, был определен как язык поэтический, живописный и т.д. Кадры превращались в рифмы, скандировались как стихи, определялись как станковые картины, ритмика монтажа определялась как единственная «свободная» возможность их чисто композиционного сцепления. Была создана «заумная» кинематография. «Самовитый» кадр, как в свое время «самовитое» слово, – вот чем пробовали защищаться последыши формализма. Ошибки, обмолвки крупнейших мастеров, неизбежные во всякой подлинной творческой работе, во всяком изыскании новых путей выразительности социалистического искусства, были немедленно вводимы в догму, правило, рецепт. Вещизм, беспредметность, отрицание человека, сведение роли актера к «типажной» марионетке или «натурщику» – все сплелось в сумасшедший клубок, колючей проволокой «специфики» защищавший от наступления действительности» (Юткевич, 1933: 12).

Не менее грозно обвинял Л. Кулешова в формализме и американизме сценарист и киновед М. Блейман (Блейман, 1933: 48-57; 51-60).

Театровед Н. Волков (1894-1965) критиковал Л. Кулешова сразу по двум теоретическим позициям: по функциям монтажа и работе с актером: «Кулешов сделал абсолютно неверный иллюзионистский вывод, когда в своей книжке стал проповедовать идею какого-то сборного человека, для которого голова могла быть заимствована у одного актера, рука у другого, а фигура у третьего, и все это благодаря ловкости монтажа могло создавать впечатление одного и того же человека, то есть зритель не догадывался об этой арифметике частей человеческого тела. Кулешов пришел к ошибочным выводам. Однако, оставаясь на здоровой творческой почве, вполне правильно трактовать актерский кинообраз как соединение реально происходящей перед киноаппаратом игры с теми приемами изображения, которые режиссер и оператор применяют к актеру не для того, чтобы только документально снять его, но для того, чтобы поднять образ актера на новую, более важную художественную высоту» (Волков, 1933b: 59-60).

Непримиримой борьбе с формализмом была посвящена и объемная, размещенная в трех номерах журнала, теоретическая статья киноведа Н. Лебедева (1897-1978) «О специфике кино» (Лебедев, 1933: 71-80; 67-73; 48-62): «Именно в отождествлении идеологического производства с материальным нужно искать объяснения того, что в течение многих лет у нас пытались руководить производством фильм по принципам, применяемым в производстве спичек, мебели и посуды. И это приводило «кинофабрики» к «непонятым» (для их руководства) прорывам и производственным поражениям. Именно здесь одна из главных причин живучести в нашей кинематографии формалистских теорий, отождествляющих киносценарий с «сырьем» и «полуфабрикатом», а киноактера – с декорациями, аксессуарами и прочими «материалами», «перерабатываемыми фабрикой». Ибо если фильмы производятся на

фабриках, то должно же быть «сырье», должны быть «полуфабрикаты», должен быть «материал» и т.д. ... Итак, вопрос, к какому роду общественных явлений — к идеологическим или материальным нужно отнести кино, может иметь только один ответ — к идеологическим» (Лебедев, 1933: 74, 76).

Вполне солидарен с таким идеологическим и классовым подходом к кинематографу был и киновед Н. Иезуитов (1899-1941): «Каковы же общие выводы, к которым пришла советская художественная наука в учении о стиле? Прежде всего, стиль есть единство содержания и формы искусства. В отличие от буржуазного искусствознания, определявшего стиль формально: либо как сумму художественных приемов, либо как сумму формальных признаков, — советская наука видит в стиле оформленное классовое содержание. Не содержание просто, а именно содержание оформленное, не содержание безразличное и абстрактное, а содержание, ставшее продуктом художественного творчества. Стиль, таким образом, не то, ... не то, что хотят сказать о себе художники и поэты языком широковежательных деклараций, а то, что получается объективно, на деле. ... Полное отождествление стиля с мировоззрением или творческим методом художника, встречающееся у нас нередко, затемняет действительные связи искусства и философии. Стиль есть продукт мировоззрения, он есть идейно-художественный результат приложения творческого метода к материалу действительности, содержание стиля определяется классовым мировоззрением, но само мировоззрение не является стилем. ... содержание стиля — классовое содержание. Это значит, что метод познания действительности в данной стилистической системе выражает идеологию определенного класса» (Иезуитов, 1933: 40-41).

Находясь под сильным давлением критики, обвиняющей его в формализме, С. Эйзенштейн в своей статье 1933 года также подчеркивал, что «основа деятельности режиссера состоит в том, чтобы в противоречии вскрывать, выявлять и выстраивать образы и явления классово отраженной действительности. Это целиком определяет метод. И в методе преподавания мы как бы воспроизводим эволюцию самого метода рассмотрения в противоречиях, на первых этапах возникающего из противоречий в рассмотрении» (Эйзенштейн, 1933: 60).

В своей статье «Новое качество драматургии» режиссер А. Медведкин (1900-1989), вопреки увлекавшимся формой кинотеоретикам, утверждал, что «искусство социалистического реализма есть искусство величайшей правдивости. Оно не терпит случайных, необоснованных положений, немотивированных поступков, незакономерно развивающихся характеров. Удовлетворить все эти эстетические потребности может только сюжетное искусство. В сюжетности кинематографа лежит и творческое решение проблемы занимательности. Фильма, захватывающая зрителя остро и волнующе поставленными сюжетными ситуациями, будет пользоваться у нашего зрителя успехом и любовью. Однако требование сюжетности само по себе еще не определяет того нового качества советской драматургии, в какое она должна перерасти. Требование правдивости советского искусства ставит перед советским кинодраматургом задачу детального и глубокого знания того вопроса, который он решает средствами искусства. Это знание не может ограничиться только знанием терминологии тех или иных производственных процессов. Оно должно быть основано на всестороннем изучении поведения человека в самых различных условиях действительности» (Медведкин, 1933: 15).

Главной теоретической работой, опубликованной в журнале «Советское кино» 1933 года, стала, на наш взгляд, статья Б. Балаша «Звуковое кино» (Балаш, 1933: 62-74).

Размышляя о природе звукового кинематографа, Б. Балаш довольно подробно остановился на таких его аспектах, как «слуховой спектакль», звуковые пространство, тишина, шум, звуковые ракурсы, крупный план, наплыв, монтаж и др., и в итоге предположил (и, как выяснилось буквально через несколько лет, предположил неверно) некое дальнейшее параллельное сосуществование немой и звукового кино: «Вытеснит ли звуковое кино окончательно немой кинематограф? Будет ли и останется ли цвето-звуковой кинематограф последним и окончательным достижением? ... Одно мне кажется во всяком случае логически необходимым: немое кино, до тех пор пока оно возможно, будет оттеснено в его первоначальную, чисто зрительную область. Вытеснено из области человеческих взаимоотношений, драматически разговорных сюжетов и действий к субъективно-ассоциативному, к абсолютному кинематографу. Только тогда, когда немое

кино дифференцируется в существенно отличительный вид искусства, оно снова может воскреснуть рядом с звуковым кино. К немому кино назад дороги нет, но я верю в некое вперед, к новому, еще более развитому немому кинематографу» (Балаш, 1933: 74).

В ноябре 1933 года в журнале «Советское кино» произошла смена ответственного редактора: вместо В. Сутырина (1902-1985) на этот пост пришел бывший партийный функционер, отв. секретарь правления Ассоциации революционных кинематографистов, отв. редактор журнала «Кинофронт», руководитель сценарной мастерской «Совкино», зам. председателя правления Общества друзей советской кинематографии (ОДСК), член бюро киносекции Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП), зам. ответственного редактора газеты «Кино» К. Юков (1902-1938).

Вопреки редакционной политике своего предшественника, К. Юков взял курс на более простые по языку и понятные широким читательским массам рецензии на фильмы, партийно-пропагандистские материалы (в том числе активно цитирующие И. Сталина) и резко уменьшил долю теоретических статей о кинематографе.

Наиболее значимой в теоретическом отношении статьей «Советского кино» 1934 года стала работа С. Эйзенштейна «Э!». О чистоте киноязыка» (Эйзенштейн, 1934: 25-31), где он попытался доказательно ответить многим «пролетарским» критикам своей теории монтажа: «Для многих еще монтаж и левый загиб формализма — синонимы. ... Монтаж вовсе не это. Для тех, кто умеет, монтаж — это сильнейшее композиционное средство для воплощения сюжета. Для тех, кто о композиции не знает, монтаж — это синтаксис правильного построения каждого частного фрагмента картины. Наконец, монтаж — это просто элементарные правила киноорфографии для тех, кто по ошибке составляет куски картины... В фильмах встречаются отдельные хорошие кадры, но в этих условиях самостоятельные живописные качества и достоинства кадра становятся собственной противоположностью. Неувязанные монтажной мыслью и композицией, они становятся эстетической игрушкой и самоцелью. ... Мы отнюдь не за «гегемонию» монтажа. Время прошло, когда в целях педагогических и воспитательных нужно было делать некоторый тактический и полемический перегиб, в целях широкого освоения монтажа как выразительного средства кино. Но ставить перед собою вопрос о грамотности кинописьма мы обязаны и должны. Требовать не только, чтобы качество монтажа, киносинтаксиса и киноречи не уступало качеству прежних работ, но чтобы оно их превысило и превзошло, — это то, чего от нас требует дело борьбы за высокое качество культуры кино. ... Пора во всей остроте снова ставить проблему о культуре киноязыка. Важно, чтобы по этому поводу высказались все киноработники. И прежде всего языком монтажа и кадров своих кинокартин» (Эйзенштейн, 1934: 26, 31).

Второй важнейшей теоретической статьей журнала «Советское кино» 1934 года стала работа Б. Балаша «Драматургия звука» (Балаш, 1934: 15-24). В ней Б. Балаш пришел к выводу, что «органическим элементом фильма звук стал лишь тогда, когда он получил драматургическую функцию. ... Сначала драматургическую функцию звук получил как материал фильма вообще. Затем он получил драматургическую функцию в сюжете, в фабуле фильма. Спустя некоторое время поняли и стали применять драматургическую функцию звука в отдельной сцене. И наконец, значение чего еще недостаточно оценили, — в отдельном кадре. Правда, эти четыре формы сливаются в монтаже в одно органическое целое формы, но всё же они являются различными формами с различными законами конструкции, с совершенно различными принципами композиции. И как раз благодаря появлению нового элемента — звука — особенный характер каждой формы стал совершенно ясным» (Балаш, 1934: 16).

Остальные теоретические статьи «Советского кино» 1934 года были уже не столь значимыми.

К примеру, борьбу с формализмом, теперь уже в киноведении, продолжил Н. Лебедев (1897-1978) в своей программной статье «О научно-исследовательской работе в кино» (Лебедев, 1934: 43-49): «Каковы наиболее актуальные научно-исследовательские проблемы на сегодняшний день? В первую очередь — проблемы кинодраматургии, проблема специфики сценария и фактуры его, проблема сюжетосложения и композиции фильма вообще, проблема киножанров, проблема инсценировки литературных произведений. ... Здесь предстоит огромная работа по очистке кинотеоретических конюшен от формалистско-лефовского навоза, с одной стороны, и от шелухи рапповских

загибов — с другой. Здесь предстоит серьезная работа по разоблачению ошибок интеллектуалистов-бессюжетников, сторонников «монтажа аттракционов» и т.д. ... Руководство кинематографией должно решительно повернуться лицом к научной работе и материально и организационно помочь ей» (Лебедев, 1934: 49).

Литературовед С. Динамов (1901-1939) в духе упрощенной трактовки основ соцреализма утверждал, что «показ счастливой жизни бодрости и уверенности строителей социализма — это необходимое условие хорошего и крепкого сюжета на темы нашей действительности. Так встает вопрос о финале. Нам не нужен ложный и фальшивый «счастливый конец» современных буржуазных произведений. Конечно, бывают катастрофы, неудачи, затруднения, личные тяжелые переживания, но ведь будущее — только за рабочим классом. ... Нам нужно сюжетное искусство, в котором глубина идей, совершенство формы, актуальность тематики, художественность языка сливались бы воедино с ясным и напряженным развитием действия» (Динамов, 1934: 8).

А киновед Н. Иезуитов (1899-1941) писал, что «внешний блеск, кинематографическая пиротехника, остроумное сочинительство никогда не смогут вдохнуть в фильм истинную занимательность. Истинную занимательность фильма можно обрести только в драматургической цельности произведения, в высоком художественном единстве составляющих драматургию элементов, в идейном напряжении» (Иезуитов, 1934: 120).

Последний номер «Советского кино» 1934 года открылся фотопортретом И. Сталина, а завершился портретом убитого 1 декабря в Смольном С. Кирова (1886-1934), символически обозначив конец еще одного этапа истории СССР и начало эпохи «большого террора».

Первый номер журнала «Советское кино» за 1935 год стал последним, в котором он был обозначен как орган Ассоциации работников революционной кинематографии. По-видимому, еще надеясь сохранить *status quo*, отв. редактор К. Юков в очередной раз заверял «партию и правительство» в преданности новому курсу, обозначенному Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (Постановление..., 1932), обращая внимание на то, что «советский кинокритик должен быть прежде всего теоретиком киноискусства. Теоретиком не в смысле уменья строить сложные логические формулы, а теоретиком в смысле глубокого знания всей практики кинематографического искусства, уменья обобщать опыт, способности разобрать произведение киноискусства в его конкретных образах, технологических проявлениях. Советский кинокритик — это такой тип теоретика искусства, который должен, глубоко зная свое дело, быть впереди творческих процессов, какие намечаются в советском киноискусстве. Советский кинокритик должен уметь предусматривать враждебные тенденции в развитии искусства и мобилизовать внимание творческих сил к устранению этих тенденций» (Юков, 1935: 13-14).

Но было уже поздно: со слишком «левой» АРПК (пусть и с некоторым запозданием) решено было покончить: в январе 1935-го, на Первом Всесоюзном совещании творческих работников советской кинематографии было принято решение о роспуске Ассоциации российских работников революционной кинематографии (АРПК), и уже во втором номере журнала «Советское кино» было обозначено, что он стал органом ЦБ секции Творческих Работников ЦК Союза Кино (в последующем — ЦК Союза кино).

В третьем номере «Советского кино» за 1935 год была опубликована теоретическая статья Э. Зильбер и И. Кринкина «Преодоление эмпиризма» (Зильбер, Кринкин, 1935: 6-10), в которой они пытались доказать необходимость идеологической борьбы не только с формализмом, но и натурализмом в кинематографе: «Непримиримая позиция социалистического реализма по отношению к натурализму — одно из коренных отличий его от реализма буржуазного, внутри которого натурализм имел свое прочное и узаконенное место. Путь к стилю социалистического реализма лежит через преодоление пережитков капитализма в сознании людей, через преодоление эмпирико-натуралистических представлений о действительности, о судьбах людей. ... Мертвящая односторонность эмпиризма — в его прямолинейности и однозначности, в том, что развитие перипетий индивидуальной судьбы выступает как сплошная «необходимость», как точный и единственно возможный слепок с объективного хода вещей. Получается не единство общего и индивидуального, а тождество, полное совпадение, обедняющее и

действительность и отдельного человека. В результате рождается не богатый содержанием типический характер..., а внешне охарактеризованный тип (ревнивца, честолюбца), который деградирует до штампа. Так у нас в свое время родились типы (и штампы) вредителя, энтузиаста, пожилого сознательного рабочего и т.п., которым мы сейчас можем противопоставить типические индивидуальности: Чапаева, Максима» (Зильбер, Кринкин, 1935: 7-8).

В своей следующей статье И. Кринкин (1901 – ?) продолжил данную тему, но уже в сочетании с резкой критикой «групповщины», «левачества» и «агитпропа», напомнив, что «в свое время как реакция на формализм в нашей кинематографии появилась теория так называемого агитпропфильма. Эта теория фактически упразднила или, во всяком случае, сводила роль кино как искусства к минимуму. Основную задачу кино представители этой теории видели в популяризации кинематографом различных кампаний, в экранизации политических лозунгов дня. Рядом с этой теорией, в кинематографе прививались идеи литфронтовцев, проповедовавших немедленный отклик на любые события дня, требовавших произведения-однодневки. ... В практике художественной кинематографии эти теории выразились в нарочитом пренебрежении формой, в лобовом показе любых жизненных явлений, в схематичном противопоставлении «положительного» и «отрицательного». Так родились образы «стопроцентных» добродетелей и «стопроцентных» злодеев. ... Постановление ЦК партии от 23 апреля 1932 г. положило конец как теории, так и практике «агитпроповщины». Но отголоски ее слышатся во многих картинах. ... Основная беда этого рода картин заключается в том, что в них обнаруживается чрезвычайно мало жизненных наблюдений и еще меньше мыслей по поводу наблюдаемого. Они скользят по поверхности явлений» (Кринкин, 1936: 17).

Но, разумеется, не была забыта журналом и критика формализма в кино и киноведении. Так А. Михайлов утверждал, что «те немногие труды по общим вопросам киноискусства, которые появлялись в предшествующие годы, в значительной мере создавались под знаком формализма. Возьмем ли мы сборник ленинградских искусствоведов «Поэтика кино» (1927) и книгу Кулешова «Искусство кино» или же обратимся к западным изданиям, мы одинаково можем установить их зависимость от формалистической школы теории искусства. Характерной особенностью этих работ являлось стремление рассматривать кино лишь с точки зрения его формальных приемов, игнорируя его идейно-познавательное значение. Учение о монтаже как сущности кино и соподчинение монтажу содержания, учение об «остранении», об особом ракурсе подачи материала как основной задаче режиссера, рассмотрение кино как нового формально-художественного языка жестов и абсолютизация законов немого кино (отсюда борьба формалистов против звукового кино и в частности против слова в фильме), отрицание роли сюжета, фабулы в фильме — все это являлось необычайно характерным для формалистов» (Михайлов, 1935: 34-35).

А. Михайлов подверг критике и теоретические концепции Б. Балаша (Балаш, 1935), подчеркивая, что его «философская основа заключается, прежде всего, в том, что он рассматривает искусство не как отражение реального мира, обработанное творческим сознанием художника, а как организацию реально неорганизованного с помощью категорий художественной формы. Другими словами, он стоит в данном вопросе не на позициях марксизма, а на позициях формально-социологической школы и субъективной «организационной теории». ... Теория кино ... должна подняться на уровень нового этапа практики и изжить тенденции формализма» (Михайлов, 1935: 46-50).

Вместе с тем, А. Михайлов в целом оценил творчество Б. Балаша, скорее, позитивно: «Бела Балаш, бесспорно, является одним из наиболее интересных теоретиков и критиков кино. Насыщенные большим материалом, изобилующие острыми характеристиками фильмов, пылливо ищущие познания сущности и приемов кино, — его работы при всех их ошибках явились значительным и положительным вкладом в дело создания науки о киноискусстве. Будем надеяться, что в дальнейшем этот вклад с точки зрения марксистской эстетики и истории кино окажется еще более значительным и бесспорным» (Михайлов, 1935: 50).

В одном из следующих номеров журнала была опубликована теоретическая статья Б. Балаша под названием «Ответ моим критикам» (Балаш, 1936: 39-45), где он, признавая

свои ошибки, решительно отмежевывался от весьма опасных для него упреков в формализме: «Моя точка зрения направлена против формализма «Авангарда», против субъективизма сюрреалистов, против буржуазного реализма мелочей и целиком за социалистический реализм советских картин. Если иным из моих критиков казалось, что они нашли в некоторых формулировках книги бессознательные элементы формализма или субъективизма, то с ними еще можно было бы поспорить. Но если хладнокровно утверждают, что вся книга является полемической (следовательно, сознательной) программой и декларацией бывшей группы формалистов и, следовательно, не нужна, то это больше чем ошибка. ... Основная ошибка моей книги [«Дух фильма»] — ее слишком афористический стиль. Благодаря ему возникают ложно понимаемые формулировки, недостаточно ясно выверенные заключения, которые поэтому кажутся неубедительными и бессистемными. ... Лишившись научного стиля, моя работа потеряла научную точность, силу убедительности» (Балаш, 1936: 40-42).

В то же время Б. Балаш писал, что «в целом же подробная и добросовестная статья тов. Михайлова [Михайлов, 1935] меня очень успокоила. Я понял, что существенные ошибки книги вытекают не из мыслей, а из неточных формулировок и частично из неверной перспективы, явившейся результатом того, что я главным образом был занят проблемой формы. Но я думаю, что из-за этого меня не стоит зачислять в формалисты. Мы не должны забывать, что форма и стиль остаются важными элементами и в социалистическом реализме. Выявить их настоящую функцию — вот задача моих ближайших теоретических работ. Но они не только должны иметь значение для теоретика, они также должны дать толчок художнику. Они вытекают у меня из практики моего искусства. На более высокой ступени они должны опять стать искусством. ... Я продолжаю работать и всегда буду благодарен тем товарищам, которые, действительно работая марксистско-ленинским методом, помогут мне своей критикой» (Балаш, 1936: 45).

Итоги дискуссии о теоретических концепциях Б. Балаша подвел в журнале киновед И. Вайсфельд (1909-2003) (Вайсфельд, 1936: 46-51), отметив, что из его высказываний «естественно напрашивается вывод, что социалистический реализм — это символично-абстрактное искусство, ценное не идейно-познавательной значимостью, выраженной в образах, а смыслово-метафорической, агитационно-плакатной нагрузкой каждого, отдельно взятого кадра. ... Полемизируя с символистами и приводя ряд бесспорных мыслей о социалистическом реализме, Балаш все же в конечном счете утверждает принципы, далекие от социалистического реализма» (Вайсфельд, 1936: 50).

Далее И. Вайсфельд напоминал, что «формализм видел в искусстве лишь иероглиф, символ, знак, «установку на способ выражения», а не живое познание действительности в ярких образах. Здесь — корни теории типажа и выразительного материала и связанное с этим отрицание актера; отсюда возникло превознесение монтажа как альфы и омеги кинематографа; определение сюжета как мотивировки приема; фетишизация технологически-ремесленных приемов как первопричины стиля и образного строя кино; канонизация немого кино и отрицание звукового, цветного, стереоскопического. Все эти основы «формотворчества» оказались неправильными и вредными. Но традиции формализма продолжают еще жить в среде творческих работников. Они находят свое отражение, как мы видим, и в кинотеории. Преодоление этих традиций, дальнейшая разработка марксистской теории киноискусства остается насущной задачей» (Вайсфельд, 1936: 50).

Однако в итоге, И. Вайсфельд в целом доброжелательно оценил творчество Б. Балаша: «В статье о критике «Духа фильма» Балаш разъясняет свои подлинные позиции и признает ряд ошибочных положений в своей книге (например, некритическое отношение к интеллектуальному кино). Мы потому вновь остановились на разборе ряда ошибок «Духа фильма», что Балаш критикует свои ошибки недостаточно решительно и последовательно и стремится слишком многое объяснить «афористическим» стилем литературного изложения. Дело совсем не заключается в создании какой-то новой схемы взаимодействия формы и содержания в искусстве, как это пытается сделать Балаш. Недаром его схема сильно отдает схоластикой. Гораздо важнее — установить подлинные ошибки, вытекающие из недооценки образно-познавательной сущности искусства, чтобы быстрее их изжить. Вся критика единодушно отметила значительность и интерес «Духа

фильмы», острую наблюдательность ее автора, заметное стремление Балаша освободиться от традиций и ошибок формалистического толка. Но Балашу свойственна еще одна черта, немаловажная для исследователя, для марксиста. Балаш знает и главное любит искусство кино, стремится укрепить его авторитет, способствовать развитию стиля социалистического реализма. Это отличает Балаша от многих теоретиков из формалистов, которые относятся к кино ремесленно, с фальшивым объективизмом и скепсисом. Это еще раз обнадеживает, что Балаш создаст работы, которых ждет от него марксистско-ленинская теория» (Вайсфельд, 1936: 51).

В январе 1936 года журнал «Советское кино» неожиданно для многих был переименован в «Искусство кино». О. Ковалов считает, это переименование было связано с тем, «что Власть постепенно брала курс на «державность» и национализм, которые поначалу камуфлировались под «народность» и верность традициям — советский «авангард» с его духовным космосом, культом индивидуализма и интернационализма был ей ни к чему. В судорожной смене названий словно отражена неустойчивость времени, в котором журнал начинал жить, — перехода от относительной вольницы 1920-х гг. к твердыне тоталитарного строя» (Ковалов, 2009).

Не будем забывать, что в том же январе 1936 года в редакционной статье газеты «Правда» под названием «Сумбур вместо музыки» (Сумбур..., 1936) резкой критике подвергнута опера Д. Шостаковича (1906-1975) «Леди Макбет Мценского уезда», в которой отчетливо давался курс на классические образцы искусства, а не на художественные эксперименты.

В 1936 году журнал «Искусство кино» стал органом Главного управления кинофотокинопромышленности Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР и, следовательно, на долгие годы приобрел уже не «ассоциационно-общественный», а напрямую государственный статус.

В связи с этим ответственный редактор «Искусства кино» К. Юков (1902-1938) опубликовал статью, в которой он «выстрелил» сразу по нескольким мишеням (по «Левому фронту», формализму и натурализму в искусстве и кинематографе): «В борьбе за место кино среди искусств первые теоретики кино всячески старались выставить напоказ все преимущества кинематографа поглаживать, смазывать, умалчивать о слабых сторонах. На разные голоса они воспевали никем не превосходимые возможности и преимущества кино. Формализм в кинематографе увидел механическое средство фабриковать искусство. ЛЕФ увидел в кинематографе средство фактографии действительности. Натуралисты и ремесленники от искусства видели в кинематографе средство наиболее легкого и внешне полного отражения действительности. Мнимая легкость и простота «работы» в киноискусстве многим вскружила голову. В результате возникли вредные для искусства утверждения о том, что кинематограф не нуждается в драматургии. Принцип съемки картины без сценария провозглашался как достоинство и особенность нового революционного искусства. Утверждалась теория создания фильмов без актера. Типаж подменил собою актера, актер превращался в типаж» (Юков, 1936: 32).

Однако далее К. Юков, несомненно, совершил существенную, с точки зрения канонического соцреализма, идеологическую ошибку, опрометчиво одобрив публикацию на страницах «Искусства кино» статьи (Зильвер, 1936: 12-15), положительно оценивающей сценарий А. Ржешевского (1903-1967) «Бежин луг». По этому сценарию в 1935 году С. Эйзенштейн поставил одноименный фильм, который 25 ноября того же года подвергся резкой критике со стороны Главного управления кинофотопромышленности. Но официально в 1936 году «Бежин луг» еще не был запрещен (это случилось в 1937-м), поэтому резкий удар по данному фильму и статье о нем был нанесен в следующем году, когда сценарист и кинокритик Н. Оттен (1907-1983) весьма негативно отнесся к позиции Э. Зильвер, «прославляющая сценарий А. Ржешевского «Бежин луг» и пытающаяся на новой базе и с новой терминологией подкрепить «теорию» «эмоционального сценария» (Оттен: 1937: 30).

Наиболее значимой теоретической статьей журнала «Искусство кино» 1936 года стала работа сценариста и киноведа Н. Туркина (1887-1958) «Фабула и характеры» (Туркин, 1936: 37-52). Она практически была вне идеологии и не содержала ни йоты модного в ту пору «разоблачительства». Н. Туркин доказывал, что «движущей силой событий, составляющих фабулу, является противоречие, несоответствие одних интересов,

чувств, взглядов на жизнь, политических идеалов и т.д. другим интересам, чувствам, господствующей морали, бытовому укладу, социальному строю, политической системе и т.д. — при этом противоречие, доходящее до конфликта (коллизии), то есть до столкновения противоречивых действующих сил. Развитие такого противоречия или конфликта в драматической борьбе, в поступательном ряде событий и составляет событийное содержание драматического произведения, его фабулу, его единое действие. Таким образом, фабула драматического произведения (следовательно, и кинопьесы) является единым и законченным действием, представляющим собою развитие конфликта о драматической борьбе — в ряде последовательных событий, — от события, завязывающего эту борьбу, до события, завершающего её благополучным или трагическим образом» (Туркин, 1936: 37).

Далее он резонно утверждал, что «образы людей (действующие лица, персонажи пьесы) называются в драматургии характерами. Без полноценного, яркого изображения характеров не может быть значительного драматического произведения. ... Таким образом, при создании характера всегда важно определить: 1) что делает человек (чего он хочет, какие решения принимает, что осуществляет); 2) как он это делает (обдуманно или импульсивно, колеблясь или решительно, с увлечением или безразлично, весело или ворчливо и т.д. и т.д.); 3) чем он отличается от других персонажей пьесы — в том, что он делает, и как он это делает (вопрос отчетливого различии характеров, противопоставления их друг другу)» (Туркин, 1936: 44).

От типологии характеров персонажей Н. Туркин протягивал нить к жанровой системе художественного произведения, так как «тот или иной метод характеристики обычно связан с определенными жанрами, является их особенностью. Готовые несложные образы, иногда очень схематичные, построенные на одной черте, характерны для комедии..., для мелодрамы («драмы положений»), для авантюрной драмы. Сложные образы характеризуют реалистическую драму и реалистическую комедию нравов. Конечно, границы между жанрами очень часто чрезвычайно условны, поэтому не только мыслимо, но и бывает на практике, что образы, например, авантюрной драмы психологически сложны (напомним о сложных образах «детективных» романов Достоевского); или мелодрама («драма положений»), обогащая свои образы живыми реалистическими деталями, может быть, только более яркой и эффектной событийной тканью будет отличаться от строгой реалистической драмы» (Туркин, 1936: 52).

Однако киновед и сценарист Н. Кладо (1909-1990) в своей теоретической статье «Вокруг сюжета» (Кладо, 1936: 40-46) напоминал читателям, что основа «каждого кинопроизведения — сценарий. Ошибки в его конструкции определяют часто неудачу картины. Призыв строить сюжет по принципу театральной драматургии — неверен. В кинематографии есть присущие ей средства выразительности. Основные принципы композиции картин резко отличаются от театральной драматургии, возможности которой определены во многом сценической площадкой, и т.п.» (Кладо, 1936: 40).

В августе 1936 года в Москве прошел процесс «Антисоветского объединенного троцкистско-зиновьевского центра», основными обвиняемыми по которому были, входившие ранее в советскую государственную элиту соперники и частые оппоненты И. Сталина — Г. Зиновьев (1883-1936) и Л. Каменев (1883-1936), приговоренные 24 августа к исключительной мере наказания и буквально через несколько часов после этого расстрелянные.

23-30 января 1937 года в Москве прошел процесс «Параллельного антисоветского троцкистского центра», на котором Военной коллегией Верховного Суда СССР были осуждены бывшие видные советские партийные и правительственные деятели: Н. Муралов (1877-1937), Г. Пятаков (1890-1937), К. Радек (1885-1939), Л. Серебряков (1888-1937), Г. Сокольников (1888-1939) и др. 27 февраля 1937 года были арестованы другие видные партийно-правительственные деятели: Н. Бухарин (1888-1938) и А. Рыков (1881-1938). Был арестован и бывший нарком внутренних дел Г. Ягода (1891-1938).

Как выяснилось несколько позже, И. Сталин решил не ограничиваться уничтожением гражданской коммунистической элиты, в той или иной степени мешавшей его единоличной неограниченной власти. 11 июня 1937 года прошел процесс по «Делу антисоветской троцкистской военной организации» против бывших видных военачальников Красной армии: А. Корка (1887-1937), В. Примакова (1897-1937), В.

Путны (1893-1937), М. Тухачевского (1893-1937), Б. Фельдмана (1890-1937), И. Уборевича (1896-1937), Р. Эйдемана (1895-1937), И. Якира (1896-1937). Все они были расстреляны в ночь на 12 июня.

Если в конце 1920-х – начале 1930-х жертвами Власти были в основном восставшие против коллективизации крестьяне, то во второй половине 1930-х наиболее резонансный удар репрессий пришелся на советскую (и не только оппозиционную) руководящую элиту, сопровождавшийся куда менее известными, но гораздо более массовыми репрессиями против сотен тысяч граждан СССР, занимавших не столь заметные посты.

Среди них было немало и кинематографистов. К примеру, в 1937-1940 годах жертвами Власти стали многие руководители «Мосфильма» и «Ленфильма», сценаристы, режиссеры, кинооператоры, киноактеры (см. Приложение).

29 октября 1937 года в газете «Советское искусство» была опубликована разгромная статья под названием «Навести порядок в студии Мосфильм» (Зверина, 1937: 6), текст которой дает представление о царившей в эпоху «большого террора» атмосфере:

«Совсем недавно раскрылась главная причина того, что крупнейшая кинофабрика Союза не выполняет своего производственно-художественного плана. В студии, оказывается, долгое время орудовали ныне разоблаченные враги народа — в том числе и бывший директор студии, планомерно подготавливавшие развал этого крупнейшего нашего кинопредприятия. В результате проводившейся системы вредительских действий студия Мосфильм пришла к юбилейному 1937 году в состояние, близкое к полному краху. Вредители «намечали» производство 15 картин в год и заявляли, что это предел возможностей фабрики. Но даже и этот вредительски заниженный план выполнен в этом году меньше, чем наполовину. Ведущие режиссеры фабрики весь этот год были обречены на безделье. ... Руководители студии истошно кричали о сценарном голоде. Этим, видимо, они надеялись оправдать гигантские «сценарные расходы», составившие за 10 месяцев этого года 744 тысячи рублей. ... 11 миллионов рублей растрачено на техническую реконструкцию студии. Легко представить себе качество этой «реконструкции», если руководил ею подлый вредитель Сливкин. ... Деятельность Соколовской [она была директором «Мосфильма» в 1937 – авт.] была откровенно направлена к тому, чтобы в кинопроизведениях оклеветать и оболгать советскую действительность. Соколовская действовала не одна. Она опиралась в своей практике на таких людей, как Даревский — жулик и ловкий киноделец. Игнорируя операторский коллектив, Соколовская избрала себе в качестве советчика гнусного врага Нильсена. ... Такова печальная картина нынешнего состояния студий Мосфильм. Нужно решительно, по-большевистски взяться за расчистку и оздоровление этой крупнейшей нашей кинопроизводственной базы» (Зверина, 1937: 6).

Отсюда вполне понятно, что отв. редактор журнала «Искусство кино» К. Юков (1902-1938), изо всех сил пытался доказать (как выяснилось вскоре – безуспешно) свою преданность Власти.

Во втором номере журнала «Искусство кино» за 1937 год в своей статье под громким названием «Именем народа» К. Юков писал следующее: «В процессе над антисоветским троцкистским центром, а затем в приговоре суда подведен итог многолетней борьбы троцкистских выродков в блоке с правыми отщепенцами против марксизма-ленинизма, против героического советского народа, победившего капиталистический строй в своей стране, против победоносного социализма, расцветающего в советской стране, против партии Ленина, против лучшего ученика Ленина, лучшего друга и вождя всех народов товарища Сталина и его верных соратников. ... Эклектическая мешанина вместо философии, пустая фразеология вместо революционной теории, лживая «эффектная» поза вместо революционных действий — вот что всегда на всех этапах характеризовало врага народа — Троцкого. Эти особенности своего «учителя» целиком восприняли приспешники Троцкого, организаторы и участники антисоветского троцкистского параллельного центра Пятаков, Серебряков, Сокольников, Радек... — люди, злой умысел которых был направлен против всего, чем живет и будет жить социалистическая страна в своем историческом развитии. Они потеряли облик людей. Это подлые и ядовитые гады. Человеческое для них лишь маска. ... Они наносили удары в спину стране, успешно строящей социализм. Но, несмотря на хитрость и коварство, враг пойман с поличным, уличен, разоблачен. Процесс над контрреволюционной троцкистской бандой, а также

последовавший справедливый приговор суда явились призывом к тому, чтобы быстро ликвидировать последствия вредительства и тех бед, какие причинили враги народа. ... Процесс антисоветского троцкистского центра обязывает и творческих работников советской кинематографии более тщательно присмотреться к окружающим их людям. Нужна большая бдительность. Большевицкой бдительностью должна быть проникнута и организационная, и творческая, и научная работа в кино. Тема большевицкой бдительности должна звучать в каждом образе каждого произведения кинематографического искусства. ... Творческие работники советской кинематографии еще с большим упорством, еще с большей энергией будут создавать полотна, достойные великого народа, великой его партии, любимейшего учителя, вождя и друга товарища Сталина» (Юков, 1937: 5-6).

Свою полную и безоговорочную лояльность Власти К. Юков подчеркнул и в своей «теоретической» статье «Историческое решение», опубликованной в пятом номере журнала «Искусство кино»: «Прошло пять лет как ЦК ВКП(б) вынес историческое решение о перестройке литературно-художественных организаций. Пять лет — это не только юбилейная дата, но такой исторический отрезок развития советского искусства, когда нужно вновь вдуматься в смысл и значение исторического решения партии, проверить себя, людей и те участки работы, которых касается это решение, до конца вскрыть и разоблачить преступные ошибки и извращения партийной линии в области искусства, допущенные РАПП и ее руководителями. Победа социализма в нашей стране, сталинская Конституция, рост социалистической культуры при бешеной борьбе против социализма троцкистско-фашиствующей банды убийц — германо-японских наймитов по-новому раскрывают смысл и значение решения ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций. Прошедшее пятилетие показало, что в руководстве РАПП находились не только люди заблуждающиеся, имеющие частные ошибки по отдельным вопросам развития советской литературы и искусства, но и люди, всем своим поведением враждебные партии и советской власти. ... Вместо борьбы за активное изучение действительности, за показ жизненной правды и конкретной действительности выдвигался «творческий метод диалектического материализма», уводивший от этих задач. Все это приводило к тому, что художественный образ, как основное свойство каждого искусства, игнорировался, сводился рапповскими «теоретиками» к пустой абстрактной искусствоведческой категории. Эта эклектика и «теоретическая» мешанина путала многих художников, сбивала их с правильного творческого пути, мешала созданию ярких, искренних, волнующих полотен. Вместо сплочения творческих сил вокруг задач, выдвигаемых партией, укоренялась групповщина. Все это привело к историческому решению ЦК ВКП(б) о ликвидации РАПП. Влияние РАПП и ее «теории» сказалось и в кинематографии» (Юков, 1937: 20).

Далее К. Юков подчеркнул, насколько вредным оказался «курс на объединение в АРРК только представителей так называемой пролетарской кинематографии и приближающихся к ней так называемых «союзников». ... АРРК вместо расширения своего состава, вместо углубления своих политико-воспитательных задач, вместо объединения всех творческих сил, стоящих на платформе советской власти, встала на путь групповщины и кружковщины» (Юков, 1937: 23).

Досталось от К. Юкова и его предшественнику на посту ответственного редактора журнала: «Сутырин, являясь своеобразным «полпредом» РАПП в кино, утверждал вреднейшую теорию политпросветфильма. Эта «теория», с одной стороны, и формализм, с другой, тормозили творческое развитие советского киноискусства. При покровительстве Сутырина и при прямом его влиянии «теория» политпросветфильма не только приводила к жанровому обеднению киноискусства, но в какой-то степени определила методы работы части режиссеров, сценаристов и критиков. Часто сценарий создавался не по законам образного развития сюжета, не на основе создания типических характеров в типических обстоятельствах, не на основе глубокого творческого изучения действительности, а по заданным схемами и тезисам. Этим характеризуется художественное руководство Сутырина в кино. Будучи противником четких организационных форм работы, Сутырин противопоставлял директора режиссеру, объявляя директора ведущей фигурой в кинопроизводстве. Сутырин разрывал единый творческий процесс создания фильма на два процесса: творческий и технический.

Организационная слаженность и единство творческого коллектива были нарушены разрывом творческого и технического процесса. Творчество, как основное и ведущее начало всего производственного процесса в кино, игнорировалось Сутыриным. АРПК не разглядела во всей этой линии вредную для кинематографии, как искусства, тенденцию, не сумела оказать решительного сопротивления всей этой линии» (Юков, 1937: 23).

Казалось бы, после такого разгрома и с учетом общей обстановки в стране В. Сутырина ждал неминуемый арест, но в реальности вышло иначе. В. Сутырин – при всех превратностях своей судьбы – дожил до 1985 года. А вот К. Юков 3 февраля 1938-го был арестован по обвинению в участии в контрреволюционной организации и приговорён к расстрелу, который состоялся 7 ноября того же года. Власть в ту пору не щадила «отработанный материал»: похожая «расстрельная» судьба, как известно, постигла, к примеру, бывших наркомов внутренних дел СССР Г. Ягоду (1891-1938) и Н. Ежова (1895-1940), до поры до времени безжалостно исполнявших репрессивные функции государства.

В 1937 году в связи с запрещением фильма «Бежин луг» серьезная угроза нависла над его авторами: сценаристом А. Ржешевским (1903-1967) и режиссером С. Эйзенштейном (1898-1948).

И здесь редакция журнала «Искусство кино» (еще под руководством К. Юкова) проявила полное понимание позиции Власти.

В пятом номере журнала «Искусство кино» была опубликована статья сценариста и кинокритика Н. Оттена (1907-1983), где тот с показным сожалением посетовал: «Приходится еще раз возвратиться к «теории» и практике «эмоционального сценария». Казалось, тупик, в который вела эта «теория», стал для всех очевидным. Громогласные словословия, шумиха, поднятые лидерами этого «направления», последовательно сопровождалась консервацией произведений сценаристов этой группы или провалом на экране и запрещением фильмов, поставленных по их сценариям («Океан», «Шторм», «Путь энтузиастов», «Очень хорошо живется», «Пять рассветов», «У самого синего моря» и, наконец, «Бежин луг»). В судьбе этих сценариев есть точно повторяющаяся закономерность, а история двух наиболее громозвучных сценариев А. Ржешевского — «Океан» и «Бежин луг», как мы увидим ниже, почти тождественна. Такая судьба всех работ «эмоционалистов» безо всякого дополнительного анализа давала право на практический вывод, что «эмоционалисты» творчески бесплодны. Но наряду с этим время от времени возникали серьезные, теоретически обоснованные выступления, каждое из которых являлось полным разгромом как общих положений, так и практики «эмоционалистов». ... сами «эмоционалисты» ограничивали свои функции обязанностью, по терминологии А. Ржешевского, «эмоционально заразить» режиссера на работу над материалом. Сценарий при этом переставал существовать как факт общественной значимости за пределами указания на материал и вызванную материалом у сценариста эмоцию. Сценарий становился личным делом автора и режиссера, понятным только им двоим, а потому не подлежащим ничьему контролю» (Оттен, 1937: 30, 33).

Далее Н. Оттен подчеркивал, что «решение о запрещении фильма «Бежин луг» очень значительно для кинематографии. Оно мобилизует на ликвидацию остатков «теории» и практики «эмоционального сценария». Организационно это значит: во-первых, пуск в производство только тех сценариев, которые являются законченными художественными произведениями; во-вторых, необходимость срочной организации работ по истории и теории кино, осмысляющих прошлое и тем самым ликвидирующих возможность бесконечных «повторений пройденного»; и, в-третьих, организация общественности на поднятие качества сценария и широкое его обсуждение до пуска в производство» (Оттен, 1937: 35).

Если Н. Оттен резко критиковал сценариста А. Ржешевского, то киновед И. Вайсфельд (1909-2003) в своей объемной теоретической статье обрушился с жесткой критикой на куда более крупную фигуру советского кинематографа – С. Эйзенштейна: «В обстановке захваливания создавался «Бежин луг», ответственный фильм о великих боях за социалистическую переделку деревни, фильм, который, по мнению его апологетов, должен был олицетворять собой вершинные достижения социалистического реализма. Редкое равнодушие и поверхностность, усыплявшие бдительный, критический подход к творческой работе художника, проявили кинематографическая среда, критика и

киноруководство в отношении С.М. Эйзенштейна и А. Ржевского. Оказалось, что С.М. Эйзенштейн сказал неправду о нашей колхозной действительности, о движении миллионов к социализму под руководством партии. В фильме нет страстной ненависти к классовому врагу и подлинной любви к герою колхозного строительства, вдохновляющих на создание больших образов. С.М. Эйзенштейн показал в своем фильме абстрактное столкновение добра и зла, наделил классового врага такими чертами, которые делают его объективно благородным носителем своей неправильной, но последовательной философии, изобразил положительных героев в плане жертвенности. Все это превратило фильм «Бежин луг» в чужое, холодное, политически явно несостоятельное произведение. Кроме того Эйзенштейн, который был в свое время знаменосцем в борьбе за советское искусство, фильмы которого не только низвергали традиции ханжонковской кинематографии, но и утверждали принципы нового искусства, рожденного Октябрьской революцией, в «Бежином луге» продемонстрировал регресс в отношении средств художественного воздействия, которыми он оперирует, а в сочетании с идейным содержанием вещи и антихудожественность» (Вайсфельд, 1937: 25).

Продемонстрировав таким образом свою полную приверженность точке зрения Власти, И. Вайсфельд далее напомнил читателям журнала «Искусство кино», что «Эйзенштейн, как режиссер, отличается тем, что он всегда теоретически осмысливает свои действия, что в творчестве он выступает, как искусствовед, критик, который не только ставит фильм, но и проверяет большие искусствоведческие положения, которые возникают в процессе его теоретической работы. Эйзенштейн режиссер и Эйзенштейн теоретик — неразрывны. Мы знаем, что «Октябрь» и «Старое и новое» Эйзенштейном создавались на базе изжившей себя неправильной теории интеллектуального кино. И убедившись в неудачах этих фильмов, Эйзенштейн убедился и в ошибочности своей теории, которую он теперь осуждает строгим приговором теоретика, осознавшего фальшь своих исходных позиций. Теперь возникает вопрос, случайно ли Эйзенштейн оторвался от действительности, от живой жизни социалистического общества или он, как теоретик, создал себе какие-то иллюзии, какой-то философский мираж, которые определили неверный его подход к созданию фильма?» (Вайсфельд, 1937: 26).

Споря с опальным в ту пору С. Эйзенштейном, И. Вайсфельд подчеркивал, что «теория интеллектуального кино покоилась на отрицании образности и образа, на игнорировании сферы живых человеческих переживаний, которые подменялись результативным сводом монтажных комбинаций, возникавших уже после съёмки на монтажном столе, вне и независимо от сценария. Эта теория неизбежно влекла за собой не только отрицание эмоциональности художественного творчества и художественного произведения, но и обесценивала их идейное содержание, политическую тенденциозность, четкую смысловую направленность. Теперь Эйзенштейн, по-видимому, осознал это, хотя и признал интеллектуальное кино «однобокой теорией», которая какой-то одной стороной своей может продолжать положительно воздействовать на творческий процесс, так же как, скажем, по его мнению, поэтика, возникшая из детективных произведений Фенимора Купера, воздействовала на таких писателей, как Бальзак, Гюго и Эжен Сю. Несмотря на эти безуспешные попытки в какой-то мере оправдать жизненность теории интеллектуального кино в наши дни, она остается теорией неправильной, ошибочной и в своих решающих пунктах отвергнутой самим ее автором» (Вайсфельд, 1937: 26).

В финале своей статьи И. Вайсфельд дал своего рода коммунистические рекомендации/инструкции знаменитому режиссеру: «Произведение социалистического реализма возникает не на почве созерцательного ознакомления с фактами действительности, но в результате активного участия художника в построении социалистического общества. В этой боевой функции художника в советской стране и содержится источник огромной мудрости его произведений, художественной выразительности и той эмоциональной силы, которая покоится на ненависти к врагу, на любви к своей родине, к своей партии. Теоретическая же схема Эйзенштейна, игнорирующая действительность, противоречит подлинной природе художественного творчества. ... Если Эйзенштейн хочет честно и до конца извлечь уроки из неудачи «Бежина луга», он обязан пересмотреть прежде всего свои теоретические взгляды, понять порочность этих взглядов, изложенных в программе режиссерского факультета, где

чрезвычайно незначительное место занимает проблема образа — решающая и центральная проблема искусства. ... Запрещение «Бежина луга», точно так же как и «Богатырей», политически несостоятельных и антихудожественных произведений, ставит проблему полного разгрома и выкорчевывания всех остатков формализма в художественной практике и в теории. ... И так как «теория» Эйзенштейна является одним из источников провала постановки «Бежин луг», советское искусствоведение и критика, сам Эйзенштейн обязаны по-боевому разоблачить ее до конца. ... Эйзенштейн только тогда сумеет перестроиться по-настоящему, если он в своей следующей работе покажет победы большевистской партии, её ленинско-сталинских кадров над всеми силами старого общества и если эта работа будет осуществлена не на основах «своей» философской концепции, исключая образное выражение живой действительности, а на основе подлинно партийного понимания искусства, его боевой роли в борьбе за коммунизм» (Вайсфельд, 1937: 27-28).

Один из активнейших авторов журнала «Искусство кино», С. Эйзенштейн, несомненно, прочел эту статью, и, возможно, вполне логично предположил, что это не просто критика, но сигнал к «принятию самых строгих мер», коими был так богат 1937 год... Но, скорее всего, «охранной грамотой» для режиссера в данном случае стал его легендарный «Броненосец «Потемкин», ставший к тому времени знаменем революционного кинематографа...

Впрочем, атака на С. Эйзенштейна продолжилась и далее: в седьмом номере журнала «Искусство кино» на теоретические взгляды С. Эйзенштейна ополчился киновед Г. Авенариус (1903-1958), утверждая, что «свою теорию Эйзенштейн развивал, однако, не на основе изучения конкретной действительности, а в полном отрыве от нее. Поэтому все формулировки и положения, которые он придумал, никак не могли дать ему силу ориентировки и понимание внутренней связи окружающих событий. Теоретизируя, Эйзенштейн отнюдь не стремился познать объективную закономерность творческих процессов, более того, очень часто методологические выкладки нужны были ему для объяснения, утверждения и мотивировки собственной формалистической творческой практики, для того, как он сам говорил, чтобы «формальному произволу придать четкость идеологической формулировки». (Кроме того и в своих статьях и в программе своего читанного во ВГИК курса Эйзенштейн крайне некритически использовал ряд современных «модных» теорий и теориек (фрейдизм, гуссерлианство, философию Бергсона и др.). В итоге противоречивые теоретические положения и обрывки «модных» за рубежом теорий предопределили политическую несостоятельность его последнего фильма. Эйзенштейн-теоретик увлек за собою Эйзенштейна мастера. В этом большая трагедия творческого пути этого, безусловно, очень талантливого художника» (Авенариус, 1937: 40).

По мнению Г. Авенариуса, «Эйзенштейн понимал образ не как результат сложного процесса познания и воспроизведения действительности, а как результат субъективного отбора, как результат влияния на кадры и их сопоставление каких-то «кинематографических» условий. ... Противоречивые высказывания Эйзенштейна по различным вопросам теории кадра, возникающие на базе путаной, эклектической философской его концепции, — высказывания, эволюционирующие от признания кадра «ячейкой монтажа» к утверждению, что «кадра как такового вообще не существует», не приводят его к правильному, диалектическому пониманию кинокадра, что, конечно, не может не отразиться на его же теории кадровосочетания (т.е. собственно монтажа)» (Авенариус, 1937: 42-43).

Далее, вслед за Н. Оттенем и И. Вайсфельдом Г. Авенариус резко критиковал запрещенный «Бежин луг», поддерживая при этом «правильные» соцреалистические фильмы: «С точки зрения Эйзенштейна лучшие эпизоды «Чапаева» и «Депутата Балтики» надо считать смонтированными примитивно, а эпизод «богов» в «Октябре», эпизод «свадьбы» в «Старом и новом», эпизод «разгрома церкви» в «Бежином луге» — смонтированными «подлинно ассоциативными сочетаниями»... Вся эта заумная философия монтажа, построенная Эйзенштейном, представляет собою эклектическую смесь различных махрово идеалистических теорий. Теория монтажа Эйзенштейна бесспорно политически вредна и ошибочна. Эта теория была им положена в основу работ над сценарием Ржешевского «Бежин луг». Руководствуясь этой теорией, Эйзенштейн

искажил образы людей нашей родины, черпая краски для их изображения не из современной действительности, а из мифологии (пан, баба-яга) и библии (Самсон, отрок). Перед советской кинематографической наукой стоит сейчас серьезная и актуальная задача — на основе анализа лучших советских реалистических фильмов создать подлинно научную теорию монтажа» (Авенариус, 1937: 47).

На этом фоне критика теоретических взглядов писателя и сценариста В. Волькенштейна (1883-1974) и его книги «Драматургия кино» (Волькенштейн, 1937) в статье киноведа С. Гинзбурга (1907-1974) кажется уже вполне умеренной: «Стремление к созданию новой кинематографической терминологии на основе терминологии театральной является очень большим недостатком В. Волькенштейна. Сравнением драматургии театра с драматургией кино нельзя установить все богатства и все специфические изобразительные возможности каждого из этих искусств. В. Волькенштейн отбрасывает начисто основные кинематографические понятия. Как мы уже указали, он отказался от рассмотрения кадра, как элемента драматургии. Далее в своей книге, говоря о композиции и элементах композиции кинематографического произведения, о построении сюжета, Волькенштейн всячески обходит другое, не менее важное понятие кинематографической теории — не говорит ни одного слова о монтаже. А ведь монтаж является специфической формой построения сюжета кинематографического произведения незнакомой театру» (Гинзбург, 1937: 59).

Наиболее дистанцированной от идеологической конъюнктуры статьей в журнале «Искусство кино» образца 1937 года стала работа киноведа и писателя Б. Балаша «К проблеме киностиля» (Балаш, 1937: 33-36). Б. Балаш сначала давал оригинальное определение ключевому термину своей статьи, утверждая, что «стиль — это тот особенный характер художественных произведений, в котором отражается индивидуальность художника, класс, нация и историческая эпоха. И все эти особенности отражаются синтетично как единый стиль в каждом отдельном художественном произведении, т.е. каждое художественное произведение выражает одновременно стиль художника, стиль своего класса, стиль своей нации и своей эпохи. При этом важно заметить, что каждое художественное произведение (если оно только заслуживает этого названия) имеет свой стиль, в котором формально выражается его содержание. Нет такого художественного произведения, в котором характер художника, идеология его класса, особенности его нации и эпохи не получили бы более или менее отчетливого (если даже не непосредственного) формального выражения. Важно при этом заметить, что этот стиль может возникнуть не на основе предварительных теоретических рассуждений и даже в большинстве случаев возникает самостоятельно от них и часто исследуется теоретически только «задним числом», как факт» (Балаш, 1937: 33). А затем делал и по сегодняшний день актуальный вывод, что «1) стиль и стилизация являются различными принципами образной передачи, но могут переходить друг в друга; 2) стилизация и реализм в искусстве не исключают друг друга. Художник может очень сильно стилизовать и все же оставаться реалистом; 3) «естественное» не одно и то же, что «натуралистичное». Следовательно, это не есть почти неоформленная копия действительности, а лишь известное сходство в изображении; 4) естественность и стилизация является двумя различными художественными принципами, которые могут быть соединены в одном и том же художественном произведении. Но чем стилизованнее художественное произведение, тем оно менее естественно» (Балаш, 1937: 34).

Первый номер журнала «Искусство кино» должен был выйти из печати в конце января 1938 года. Однако, судя по выходным данным № 1 за 1938 год, он, хотя и был сдан в набор 4 января 1938 года, но потом задержан с выпуском и подписан к печати только 3 марта 1938 года.

За это время произошли следующие события: 9 января в газете «Правда» была опубликована статья под названием «Что тормозит развитие советского кино» (Ермолаев, 1938: 4), 18 января был арестован начальник ГУК — Главного управления кинематографии Борис Шумяцкий (1886-1938) (расстрелянный спустя пять месяцев — 29.07.1938), 3 февраля были арестованы бывший ответственный редактор журналов «Советское кино» и «Искусство кино» К. Юков (1902-1938) и бывший первый зам. начальника Главного управления кинофотопромышленности при СНК СССР и зам. председателя Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР Я. Чужин (1898-

1938), приговоренные затем к расстрелу (несколько позже был расстрелян еще целый ряд кинематографистов) (см. [Приложение](#)).

Понятно, что январская статья в «Правде», беспощадно обвинявшая в преступлениях руководство ГУКа, не могла появиться без ведома Власти. Вот только основные выдержки из ее текста: «... работа кинопромышленности продолжает оставаться крайне неудовлетворительной и вызывает справедливые резкие нарекания нашей общественности. План выпуска кинокартин из года в год не выполняется. ... Руководство ГУК не ведет никакой борьбы с принявшим небывалые размеры бракоделством. За 1935—1936 гг. забраковано 37 картин на общую сумму около 5 миллионов рублей. 1937 год снова дал несколько бракованных фильмов, из которых два — «Бежин луг» и «Большие крылья» — принесли убыток около 5 миллионов рублей. Совершенно позорно, что руководство ГУК в лице тов. Шумяцкого довело кинематографию до такого состояния, что на советском экране почти отсутствуют художественные фильмы на такие важнейшие, жизненно необходимые стране темы, как современная Красная Армия, стахановское движение, социалистическое строительство в национальных республиках, советская женщина, молодежь. В этом, как и во всей постановке кинохозяйства, ярче всего сказалась рука вредителей, пробравшихся в кинематографию и разоблаченных лишь в самое последнее время. ... Сложилось положение, когда имеются готовые сценарии, незагруженные студии, бездействующие режиссеры, а план не выполняется, и зритель не получает новых картин в нужном количестве и на актуальные темы. Отсутствие кинокартин на политически важнейшие темы, провал планов, огромный брак, простой, преступное разбазаривание крупных государственных средств, неиспользование производственных возможностей студий, неиспользование режиссеров, отсутствие заботы о выращивании кадров, неслыханный зажим самокритики — таковы печальные итоги работы ГУК в последние годы. Итоги эти наглядно показывают, что Б. Шумяцкий, возглавляющий ГУК, оказался в плену у вредителей, пробравшихся к руководству кинематографией. Более чем странной является политика «невмешательства» в дела кино Комитета по делам искусств, в ведении которого находится ГУК. Странно и то, что творческие работники — кинорежиссеры, актеры, операторы — сплошь и рядом проходят мимо вопиющих безобразий, творящихся в кино, и не сигнализируют о них правительству, советской общественности. Советская кинематография может работать лучше и производить гораздо больше картин, чем сейчас. Нужна коренная перестройка всей системы работы, безотлагательная ликвидация всех последствий вредительства, пустившего в киноорганизациях глубокие корни» ([Ермолаев, 1938: 4](#)).

Новое руководство журнала «Искусство кино» отреагировало на эти события редакционной статьей «Задачи журнала» ([Задачи..., 1938: 12](#)), в которой обвинило во вредительской деятельности, как верхушку советской кинематографии, так и редакционный курс издания под руководством Н. Юкова (1902-1938).

Статья «Задачи журнала» сообщала читателям, что «разоблаченное вредительское руководство ГУК сделало немало для того, чтобы затормозить развитие советского кино. Наряду с очковтирательскими проектами «Советского Голливуда», оно пропагандировало теорию «пределов мощности существующей производственной базы, искусственно занижало производственные планы и ставило мастеров советского кино в такие условия, что и эта заниженная программа не выполнялась; оно всячески боролось против создания здоровой творческой среды и всячески насаждало беспринципную групповщину, подхалимство и протекционизм; оно затирало молодые творческие кадры; до такой степени разрушило сценарную работу, что был искусственно создан сценарный «голод», а лучшие наши кинодраматурги вынуждены были переходить на работу в другие области художественного творчества; оно зажимало всякую здоровую критику, противопоставляя ей свои групповые оценки творчества отдельных мастеров и конкретных произведений. В теории оно культивировало буржуазное реставраторство.

Как боролась наша кинематографическая печать и в частности журнал «Искусство кино» с этими враждебными влияниями? Надо ответить честно и прямо: боролась недостаточно, боролась плохо. Кинопечать, и в частности журнал «Искусство кино», не может похвастаться тем, что она помогла разоблачению вредительства в советском кино, что она разоблачала буржуазные теории, откровенно и нагло пропагандировавшиеся Б. Шумяцким и его присными, что она помогла оздоровлению творческой среды, что она

боролась за большевистскую организацию кинопроизводства. Журнал «Искусство кино» предпочел отмолчаться, чем дать оценку многочисленным книгам Б. Шумяцкого, в которых он открыто проповедовал свои буржуазные теории. ... Журнал ушел от этих своих непосредственных политических задач и предпочел им часто беззубое и запоздалое рецензирование отдельных фильмов. Недостаточно и плохо боролся журнал за оздоровление кинопроизводства — и в этом другой и очень существенный недостаток журнала.

Кинематография — это не только искусство, но и сложное и высокоспециализированное производство. Немыслимо решить ни одну творческую задачу советского кино в отрыве от задач производственных. И система резкого разделения творческого и производственного процесса, система своеобразной «функционалки», проводившаяся Б. Шумяцким и в его «теоретических» выступлениях, и на практике, фактически пропагандировалась журналом, почти отказавшимся от постановки производственных задач.

Таковы были ошибки журнала. Плохая «академичность», отрыв от насущных задач советской кинематографии и боязнь острых вопросов привели к тому, что журнал был лишен большевистской страстности, стал аполитичным, беззубым, проходил мимо острейших политических задач и естественно оторвался от кинематографической общественности и не имел достаточного авторитета» (*Задачи...*, 1938: 12).

После такой резкой критики и самокритики редакция подчеркнула, что «в текущем году перед журналом стоит важнейшая задача решительной перестройки всей его работы. Разумеется, что «Искусство кино» отнюдь не должно отказываться от глубокой разработки теоретических и творческих проблем. Но именно эта глубокая разработка возможна только при изучении их в их полном объеме в связи с решениями проблем производственных. Журнал должен беспощадно бороться с буржуазным реставраторством в кинематографической теории, решительно разоблачать попытки пропаганды буржуазных и буржуазно-националистических взглядов, имевшие место в отдельных фильмах и сценариях. Опираясь в своей работе на актив творческих работников кино, журнал должен бороться за большевистский порядок на кинопроизводстве, за окончательный разгром предельщиков, за резкое увеличение выпуска новых фильмов, за полное освоение кинематографической техники. Журнал должен бороться за стахановское движение в кинематографии, широко популяризируя имеющиеся у нас успехи отдельных съемочных коллективов (например, работу над фильмом «Ленин в Октябре»). Журнал должен бороться за оздоровление творческой среды и широкое выдвижение новых молодых кадров, как на творческую, так и на производственно-техническую и организационную работу. Журнал должен сплотить всех работников советской кинематографии вокруг поставленной перед ней товарищем Сталиным задачи создания новых фильмов, «прославляющих подобно «Чапаеву» величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки» (Сталин)» (*Задачи...*, 1938: 12).

Эту редакционную передовицу дополнила статья «О «пределах» и возможностях советской кинематографии», где отмечалось, что «из года и год советская кинематография не выполняет своих производственных планов по выпуску фильмов, несмотря на то, что эти планы, бесспорно, занижались ГУКом и далеко не исчерпывали производственной мощности студий. Но и преуменьшенные планы все равно оказывались «непосильными» для ГУКа. ... Раскрытие вредительства в кинематографии действительно дает основание предполагать, что основной целью вредителей, пробравшихся в советские киноорганизации и в частности в центральный аппарат ГУКа, являлось именно уменьшение числа советских фильмов и подрыв тем самым роли и значения нашего кино как внутри страны, так и за границей» (*Дубровский*, 1938: 23).

Опубликовал журнал «Искусство кино» и Постановление Совнаркома Союза ССР «Об улучшении организации производства кинокартин» от 23 марта 1938 года (*Постановление...*, 1938: 7-8), где говорилось о том, что «в деле организации производства художественных кинокартин имеют место крупнейшие недостатки, приводящие к систематическому невыполнению программы выпуска кинокартин, бесхозяйственности, разбазариванию государственных средств, производству большого количества брака,

удорожанию и затягиванию производства кинокартин» (Постановление..., 1938: 7), а потому следует «ограничить функции режиссеров по сценариям главным образом разработкой режиссерских сценариев. Киностудиям приступить к высвобождению режиссерских кадров от несвойственных им функций сценаристов с переключением их на работу по специальности. ... уплотнить рабочий день в киностудиях, с загрузкой павильонов в три смены, используя 3-ю смену для установки декораций» (Постановление ..., 1938: 8).

Но главным событием в СССР первого квартала 1938 года, разумеется, стал состоявшийся 2-13 марта процесс антисоветского «право-троцкистского блока», проведенный Военной коллегией Верховного Суда СССР. Основными обвиняемыми по нему были бывшие видные партийные и правительственные деятели: Н. Бухарин (1888-1938), А. Рыков (1881-1938), Н. Крестинский (1883-1938), Х. Раковский (1873-1941), бывший нарком внутренних дел Г. Ягода (1891-1938) и др. Почти все они были расстреляны.

Редакция журнала «Искусство кино», как и практически вся остальная советская пресса, откликнулась на этот процесс гневной передовицей под названием «Фашистская гадина уничтожена»: «С чувством неизмеримого гнева народы Советской страны и трудящиеся всего мира узнали о чудовищных и омерзительных преступлениях вечно проклятой, кровавадной банды заговорщиков, фашистских псов — Троцкого, Бухарина, Рыкова, Ягоды и их прихвостней, замышлявших повернуть историю человечества вспять, отнять у 170-миллионного Советского народа все его завоевания, счастливую, зажиточную и радостную жизнь и отдать его на растерзание капиталистам и фашистским бандитам. Не имея абсолютно никакой почвы для контрреволюционной антисоветской деятельности в нашей стране, эти гады из «право-троцкистского блока», состоящие на службе иностранных разведок — Гестапо, «Интеллидженс-Сервис» и др., выполняли волю последних, подготавливали диверсионными, шпионскими, вредительскими и террористическими актами свержение Советского строя и расчленение великого и могучего Советского Союза, ставя себе целью отторгнуть от СССР в пользу фашистских государств Украину, Приморье, Белоруссию, Среднеазиатские республики, Грузию, Армению и Азербайджан и реставрировать капитализм в нашей стране. Чудовищны и неслыханны их злодеяния. Сердце учащенно бьется, кулаки сжимаются, когда читаешь обвинительное заключение и показания бандитов на процессе.

Это они — обер-бандиты из фашистской шайки — Троцкий, Бухарин и их компания еще весной 1918 г. совместно с «левыми» и правыми эсерами организовали тайный заговор для свержения Советского правительства, ареста и убийства В.И. Ленина, И.В. Сталина и Я.М. Свердлова — самых близких, родных и любимых вождей нашего народа и всего трудящегося человечества. Это они организовали 30 августа 1918 г. злодейское покушение эсерки-террористки Ф. Каплан на жизнь В.И. Ленина. ... Это они — эти фашистские шпионы, бандиты и убийцы Троцкий, Бухарин, Рыков, Ягода и прочие участники антисоветского заговора — убили любимцев народа С.М. Кирова, В.Р. Менжинского, В.В. Куйбышева и А.М. Горького. Они умертвили любимого сына А.М. Горького М.А. Пешкова. Это они, эти подлые гнусные псы из «право-троцкистского блока», звери, в которых нет ничего человеческого, организовывали и подготавливали убийство нашего мудрого, великого и любимого И.В. Сталина и его лучших соратников В.М. Молотова, К.Е. Ворошилова, Л.М. Кагановича, Н.И. Ежова и других. Дрожь пробегает по телу, когда узнаешь о коварных, жутких и тягчайших преступлениях, которые совершали эти бандиты вместе с царскими охранниками, провокаторами, «левыми» и правыми эсерами, меньшевиками и буржуазными националистами. ... Но не удалось им их коварные замыслы, не удалось закабалить свободный Советский народ. Наша славная разведка, руководимая верным сыном народа, лучшим сталинцем Н.И. Ежовым, своевременно раскрыла эту заговорщическую банду и во всем их зверином облике представила Советскому народному правосудию. Верховный Суд выполнил волю 170-миллионного народа — фашистская банда стерта с лица счастливой, радостной советской земли. Эта же участь постигнет всех тех, кто попытается еще точить мечи против нашей могучей социалистической родины. Разгром троцкистско-бухаринско-рыковской фашистской банды — крупнейшая победа нашего народа, нашей великой партии Ленина — Сталина. Он еще и еще раз мобилизует нас на повышение

большевистской бдительности, на овладение большевизмом, на окончательное выкорчевывание и истребление всех врагов социализма, под какой бы личиной они ни скрывались. Стерев с лица земли шайку фашистских гадов, Советский народ, сплоченный вокруг великой, непобедимой партии Ленина — Сталина, вокруг своего любимого вождя и учителя товарища Сталина, уверенно и твердо продолжает свой славный путь борьбы и побед — вперед и вперед к коммунизму!» (*Фашистская...*, 1938: 5-6).

Вместе с тем в 1938 году журнал «Искусство кино» опубликовал и более привычные для своего специализированного статуса статьи.

С. Юткевич (1904-1985) в очередной раз выступил в поддержку соцреализма, подчеркивая, что «если режиссерский кинематограф создавал только отдельные произведения, то задача кинематографии на новом этапе создать такую базу широкого реалистического стиля, который позволил бы картины насчитывать не единицами, а десятками, который создал бы школу советского кинематографа, школу искусства социалистического реализма. Для этого нужны и творческие споры, и реорганизация производства, и гораздо большее внимание к теоретическим вопросам, и, наконец, обязательное критическое изучение исторического наследия. Пренебрежение к теории сказалось у нас в своеобразном нигилизме, с которым мы подходим ко всему, что было сделано в истории мировой кинематографии. ... Настоящее творчество режиссера заключается, с моей точки зрения, не в придумывании постановочных эффектов, оно может быть осуществлено и проверено только на живой встрече с актерами. Самое трудное — это вот здесь, в этой комнате, без декораций и каких-либо других эффектов, просто поставить сцену» (*Юткевич*, 1938: 50, 56).

С. Юткевичу вторил С. Герасимов (1906-1985): «Сейчас задача режиссера — найти пути для создания большого актерского коллектива в кинематографе, такого коллектива, который мог бы полностью удовлетворить законно выросшие требования нашего искусства, помочь нашему советскому киноактеру занять ведущее место в мировом киноискусстве. Советский киноактер должен сосредоточить в себе при благородстве и ясности задачи такое богатство исполнительных качеств, такую многогранность изобразительной гаммы, чтобы любой актер Запада, который нас по сию пору пленяет легкостью игры и изяществом рисунка, отступил бы на второе место. ... воспитание актера не извне, а изнутри стало основным принципом всей нашей работы. Логически отпала теория фотогеничности, теория, которая сдерживала, мертвила, опутывала кинематограф. Актер становится свободнее, и здесь не нужно ограничиваться достигнутым, ибо реализм безграничен с нашей точки зрения, он дает безграничные возможности» (*Герасимов*, 1938: 47, 52).

Киновед Н. Кладо (1909-1990) с одобрением писал, что «Постановление правительства ставит творческих работников кинематографии на свойственные их профессии места. Длительный спор разрешен. Кинорежиссер будет ставить картины, а кинодраматурги — писать сценарии. В этом нет никакого уменьшения прав режиссуры. Это не значит, что все режиссеры писали плохие сценарии. Напротив, много прекрасных картин создано именно по сценариям, написанным режиссерами. Это значит лишь, что люди, считающие своим призванием режиссуру, избравшие именно этот жизненный путь, должны получить возможности максимального творческого раскрытия именно в этой профессии. Это значит, что режиссер должен быть настолько загружен работой по своей основной специальности, что писать сценарий ему будет некогда, так же как должно быть некогда кинодраматургу ставить картины. Постановление не отрицает авторского участия режиссера в создании фильма, но это участие ограничивается рамками собственно режиссерской работы» (*Кладо*, 1938: 53).

Однако наиболее значимой теоретической работой, опубликованной в журнале «Искусство кино» в 1938-м, стала практически лишенная идеологизации статья сценариста и киноведа В. Туркина (1887-1958) под названием «О киносюжете и киносценарии» (*Туркин*, 1938: 28-31).

В ней В. Туркин, на наш взгляд, резонно подчеркивал, что «сюжет для кинематографа по своему объему и строению ближе всего стоит к драматической новелле и театральной пьесе. В основе его должен лежать достаточно серьезный по своему содержанию и достаточно напряженный по степени своего выражения драматический конфликт. Этот конфликт должен раскрываться по преимуществу в поведении, в

поступках действующих лиц. Но есть довольно существенная разница между действием сценическим и действием кинематографическим. В кинематографе благодаря его технике приближенного фотографирования возможности действия богаче и разнообразнее. Становятся и значительными для действия, выразительными, драматичными (действенными) небольшие жесты, мельчайшие движения лица, еле уловимый вздох, тихо брошенное слово, которые со сцены почти не произвели бы впечатления, остались бы незамеченными» (Туркин, 1938: 28).

В итоге В. Туркин дал обоснованное определение основных элементов фабулы фильма: «В простейшем виде схема развертывания драматического сюжета такова: завязка конфликта — катастрофа — развязка. В более развернутом виде: экспозиция (введение в действие, первоначальный показ, обстановка, действия, первое знакомство с героями и их предварительная характеристика, подготовка завязки) — завязка действия (т.е. конфликтных взаимоотношений между героями) — восходящее нарастающее действие кульминации, если она есть в сценарии, — кульминация (т.е. момент наивысшего напряжения действия в середине действия, решительный перелом в действии) — последующее нарастающее движение действия к катастрофе — катастрофа (т.е. последнее решительное столкновение действующих сил в конце действия) и, наконец, — развязка (в которой коротко показываются результаты происшедшей драматической борьбы, «развязываются» их драматические отношения)» (Туркин, 1938: 30).

С января по сентябрь 1938 года журнал «Искусство кино» выпускался без указания фамилии ответственного редактора, в выходных данных этого периода фигурирует только редколлегия (без перечисления каких-либо фамилий). В октябре ответственным редактором журнала «Искусство кино» был назначен журналист А. Митлин (1902-1941), который взял курс на постепенное увеличение доли теоретических статей, благодаря чему к 1940 году их число практически сравнялось с уровнем 1932-1933 годов.

В конце 1938 года состоялось еще одно важное государственное событие, существенно повлиявшее на новый виток идеологизации прессы. В Постановлении ЦК ВКП(б) «О постановке партийной пропаганды в связи с выпуском «Краткого курса истории ВКП(б)» от 14.11.1938 отмечалось, что «в пропаганде марксизма-ленинизма главным, решающим оружием должна являться печать — журналы, газеты, брошюры, а устная пропаганда должна занимать подсобное, вспомогательное место. Печать дает возможность ту или иную истину сразу сделать достоянием всех, она поэтому сильнее устной пропаганды. Расщепление же руководства пропагандой между двумя отделами привело к принижению роли печати в пропаганде марксизма-ленинизма и, тем самым, к сужению размаха большевистской пропаганды, к кустарничеству и неорганизованности. ... Отметить оторванность наших теоретических журналов от насущных вопросов жизни и борьбы нашей партии, их самозамыкание и тенденции к академизму. Обязать редакции теоретических журналов перестроить свою работу» (Постановление..., 1938: 9, 11). В аналогичном ключе рассматривалась пропагандистская работа и в ходе состоявшегося 10—21 марта 1939 XVIII съезда ВКП(б).

На «партийный призыв» усилить идеологизацию прессы редакция «Искусства кино» исполнительно ответила передовой статьей «Задачи советской кинокритики» (Задачи..., 1939: 5-6): «Основной недостаток нашей критики состоит в том, что она не стала руководительницей художников советского кино, что она плохо помогает им (а подчас и вовсе не помогает) осмыслить их собственный опыт, понять достижения и недостатки. Критика зачастую пассивно регистрирует («вот это плохо, а это хорошо»), а не обобщает. Она рассматривает фильмы как единичные явления в лучшем случае в связи с общим развитием того или иного художника, но никогда почти не видит за ними выражения тех глубинных процессов, которые определяют пути всего советского социалистического искусства. Поэтому и значение подобной критики оказывается для художника маловажным. Драматург, режиссер, актер еще могут найти в критических статьях правильные оценки отдельных элементов их работы, но они не найдут анализа поставленной ими перед собой идейно-тематической задачи, не выяснят насколько стилистика произведения соответствует этой задаче. ... Второй недостаток критики — не всей, разумеется, а части ее, и притом наименьшей — это робость, боязнь прямых и ясных оценок, склонность к рассуждениям, построенным по схеме «с одной стороны, нельзя не

сознаться, с другой стороны — нельзя не признаться». Подобный, с позволения сказать, «творческий метод» критики «приводит к тому, что иные критические статьи воспринимаются читателем как некий ребус. Читатель так и не может узнать, как же относится автор к тому или иному произведению, нравится оно ему или нет. Боязнь прямых и ясных оценок является по существу следствием неумения анализировать произведение, его тему, следствием незнания материала произведения. ... К сожалению, критика наша отличается чрезмерным добродушием. Идеино-художественную слабость того или иного произведения она оправдывает порой важностью поставленной в нем (иной раз чисто внешней, формальной) темы, новизной жанра, молодостью художника и т.д.» (Задачи..., 1939: 5).

Редакция журнала «Искусство кино» была убеждена, что советский «критик должен быть руководителем художника. Он должен обладать большими знаниями, чем художник, его логическое мышление должно быть отнюдь не ниже эмоционального мышления художника, он должен видеть дальше и шире. Поэтому такое значение имеет борьба за повышение идейно-теоретического уровня советской кинокритики, которая позволит ей изжить свои недостатки, подняться на уровень лучших достижений нашего искусства» (Задачи..., 1939: 5-6).

Но партийно-идеологическим пиком журнала «Искусство кино» 1939 года стала «теоретическая» статья киноведа Н. Лебедева (1897-1978) под названием «Сталин и кино» (Лебедев, 1939: 18-21). Не устававший бороться с «кинооппозиционерами» Н. Лебедев напоминал, что «всем памятна теория формалистов, отрицавших значение занимательного сюжета в кино, пренебрегавших работой с актером, призывавших к построению фильмов по методу «монтажа аттракционов», к замене актера «типажен» и «натурщиком». Товарищ Сталин дал указание о необходимости создания высокоидейных картин с крепким занимательным сюжетом и талантливым актерским исполнением. Только при этих условиях зритель будет захвачен происходящим на экране, только тогда до него дойдет идейная сущность произведения» (Лебедев, 1939: 20).

Но главное, что в своей статье Н. Лебедев провозглашал, что «сталинские определения высокой роли мастеров искусства как «инженеров человеческих душ», стиля нашей эпохи как «стиля социалистического реализма», включающего в себя элементы революционной романтики, необходимости диалектического сочетания в нашем искусстве национальной формы с социалистическим содержанием являются не только огромным вкладом в эстетическую теорию марксизма-ленинизма, но и практическими указаниями работникам искусств для наиболее верного движения вперед. ... Величайший мыслитель и гениальный стратег передового человечества, товарищ Сталин — в то же время лучший друг искусства, лучший учитель и воспитатель мастеров кино» (Лебедев, 1939: 18, 21).

После того, как 10 апреля 1939 года был арестован бывший Нарком Внутренних дел СССР Н. Ежов (1895-1940), масштаб массовых репрессий стал постепенно стихать.

В том же году на международной арене произошли важнейшие события десятилетия: 23 августа 1939 года был заключён «Договор о ненападении между Германией и Советским Союзом», а 1 сентября вторжением Германии в Польшу началась вторая мировая война.

Первый номер журнала «Искусство кино» за 1939 год открылся фундаментальной теоретической статьей С. Эйзенштейна (1898-1948) «Монтаж 1938» (Эйзенштейн, 1939: 37-49). Ее появление было связано с тем, что режиссер полностью реабилитировал себя в глазах Власти постановкой военно-патриотического фильма «Александр Невский», успешная премьера которого состоялась 1 декабря 1938 года.

Судьба сложилась так, что «Александр Невский» стал единственным фильмом Сергея Эйзенштейна, вышедшем в кинопрокат в 1930-е. Опора на актерский типаж, «вертикальный монтаж» и «монтаж аттракционов», свойственные немому кинематографу Эйзенштейна, уступили здесь место откровенной киноопере, в которой, правда, не было арий, но зато мощно звучала музыка Сергея Прокофьева.

При этом исполнитель роли князя Александра Невского Н. Черкасов считал, что Эйзенштейн хотел поставить картину «военно-оборонную по содержанию, героическую по духу, партийную по направлению и эпическую по стилю» (Черкасов, 1953: 124). Не

случайно фильм воспринимался в те годы, как намек на грядущее военное столкновение с Германией, которой надлежало дать достойный отпор...

Однако ни костюмная театральность, ни условность фактуры (в силу производственной необходимости многие зимние сцены картины пришлось снимать летом) не помешали Сергею Эйзенштейну развернуть на экране впечатляющие батальные сцены. Особенно эффектно было снято знаменитое побоище на Чудском озере, унесшее под коварный лед тяжеловесных псов-рыцарей... А знаменитая фраза Невского: «Кто с мечом к нам придет, тот от меча и погибнет» в 1940-х превратилась в боевой лозунг...

В статье «Монтаж 1938» С. Эйзенштейн ясно, четко и доказательно ответил на резкую критику, прозвучавшую в его адрес в предыдущие годы: «Был период в нашем кино, когда монтаж провозглашался «всемирным». Сейчас на исходе период, когда монтаж считается «ничем». И, не полагая монтаж ни «ничем», ни «всемирным», мы считаем нужным сейчас помнить, что монтаж является такой же необходимой составной частью кинопроизведения, как и все остальные элементы кинематографического воздействия. После бури «за монтаж» и натиска «против монтажа» нам следует заново и запросто подойти к его проблемам. Это тем более нужно, что период «отрицания» монтажа разрушал даже самую бесспорную его сторону, ту, которая никак и никогда не могла вызывать нападков. Дело в том, что авторы ряда фильмов последних лет настолько начисто «разделались» с монтажом, что забыли даже основную его цель и задачу, неотрывную от познавательной роли, которую ставит себе всякое произведение искусства, – задачу связно последовательного изложения темы, сюжета, действия, поступков, движения внутри киноэпизода и внутри кинодрамы в целом. Не говоря уже о взволнованном рассказе, даже логически последовательный, просто связный рассказ во многих случаях утерян в работах даже весьма незаурядных мастеров кино и по самым разнообразным киножанрам. Это требует, конечно, не столько критики этих мастеров, сколько прежде всего борьбы за утраченную многими культуру монтажа. Тем более что перед нашими фильмами стоит задача не только логически связного, но именно максимально взволнованного эмоционального рассказа. Монтаж – могучее подспорье в решении этой задачи. ... Одна крайность состояла в увлечении вопросами техники объединения (методы монтажа), другая – объединяемыми элементами (содержание кадра). Следовало больше заняться вопросом самой природы этого объединяющего начала. Того именно начала, которое для каждой вещи в равной мере родит как содержание кадра, так и то содержание, которое раскрывается через то или иное сопоставление этих кадров» (Эйзенштейн, 1939а: 37-38).

В том же году журнал «Искусство кино» опубликовал еще одну важную теоретическую статью С. Эйзенштейна – «О строении вещей», где он вновь отстаивал свои творческие принципы и утверждал, что «композиция в том смысле, как мы ее здесь понимаем, и есть построение, которое в первую очередь служит тому, чтобы воплотить отношение автора к содержанию и одновременно заставить зрителя так же к этому содержанию относиться. ... связь моего эксцентрического театра с моим патетическим кино глубоко последовательна и органична, как бы неожиданно она ни выглядела на первый взгляд!» (Эйзенштейн, 1939: 14, 16).

На этом фоне теоретическая статья другого знаменитого режиссера – В. Пудовкина – выглядела своего рода «работой над ошибками». В. Пудовкин (1893-1953) писал, что «ведущий и основной стиль нашего советского искусства – социалистический реализм. Лучшим оружием борьбы с чуждыми формалистическими и натуралистическими тенденциями в искусстве является живая практика реализма. Этой живой практикой как раз и является система Станиславского» (Пудовкин, 1939: 35).

Попытка совместить экспериментальный советский кинематограф 1920-х с соцреалистическим кино 1930-х содержалась в статье «Драматургия историко-революционного фильма» (Нестерович, 1939: 22-25): «Мастерство сценариста в основном выражается в следующем: 1) четко и ясно выявлена идея; 2) сюжет органически развивается из основной идеи произведения: ничего не должно быть привнесено со стороны в виде публицистических аннотаций; 3) идея произведения наглядно конкретизирована в образах; 4) идея произведения должна раскрываться не в словах, а в ситуациях, а диалог – стать их органическим выявлением; 5) ясный, четкий, ударный

диалог развивает действие и движет его; б) каждый образ развит в той степени, как этого требует развитие основной идеи произведения. Как бы ни был интересен сам по себе отдельный образ, сценарист, желающий создать цельное, законченное произведение, должен подчинить его основной идее, иначе он рискует создать портретную галерею, а не художественное произведение. Форма произведения во всех ее незначительных деталях должна определяться идеей произведения. Выражаясь философски, — форма должна быть адекватной содержанию. ... Советская кинематография имеет в своем арсенале два типа оригинальной советской драматургии. Первый законченный тип — «Броненосец «Потемкин» и «Мы из Кронштадта» с разработкой коллективной массовой психологии, которая раскрывается на фоне больших исторических событий. Второй тип советской драматургии, начало которому положено «Чапаевым», или приближается к исторической хронике или составляет законченный исторический жанр, как «Ленин в 1918 году», с присущей ему разработкой образов отдельных лиц и их мировоззрения на фоне больших социальных явлений» (Нестерович, 1939: 22, 25).

Еще совсем недавно резко отзывавшийся о творчестве С. Эйзенштейна киновед И. Вайсфельд в 1939 году выступил на страницах журнала «Искусство кино» с лишенной полемичности теоретической статьей, в которой утверждалось, что «деталь в ее драматургической функции — одно из сильных выразительных средств, оставляющих глубокое впечатление на зрителя. Но не только этой функцией ограничивается ее значение. Умение владеть деталью — это умение видеть мир на близком расстоянии, во всей его неповторимой конкретности. Чем зорче, чем острее глаз художника, чем он наблюдательнее, тем ярче созданное им изображение, способное произвести впечатление на зрителя (читателя). ... Развитие культуры детали — это проблема преодоления схематизма, потому что схематизм — это прежде всего отсутствие нюансов и подробностей, из которых складывается целостный художественный образ» (Вайсфельд, 1939: 37, 45).

Не были перенасыщены идеологией и скромные по своему теоретическому вкладу статьи «Построение эпизода и сцены» (Соколов, 1939: 50-55), «Гипербола в кино» (Лучанский, 1939: 26-30), «Музыка фильма и ее теоретики» (Волков-Ланит, 1939: 39-43).

С назначением летом 1939 года бывшего партийного функционера И. Большакова (1902-1980) на должность председателя Комитета по делам кинематографии при Совнарком СССР в советском кино наметились тенденция к увеличению количества выпускаемых полнометражных игровых фильмов (57 в 1939 году против 44 в 1938-м). При этом киноруководство в соответствии с властными директивами в очередной раз обратилось к кинематографистам с требованием создания «правильных фильмов».

Редакционная статья журнала «Искусство кино» под названием «Повысим качество советских кинофильмов!» (Повысим..., 1940: 3-4) провозглашала: «Наша кинематографическая общественность, наша кинокритика, которая в большом долгу перед киноискусством, должна была бы указать этим художникам на истинную причину их ошибок. Проанализировать эти ошибки. Оценивая фильмы, исходить из единственного критерия критики — действительности, из сравнения содержания картин с жизнью нашей страны. Но этот единственно верный критерий был в значительной степени утрачен критикой, его подменили узкопрофессиональные оценки. Критика часто оценивала фильмы только по тому, насколько ловко построен в них сюжет или изображены необычные по своему характеру персонажи. Разумеется, мастерство построения интриги, умение представить героев во всех индивидуальных особенностях имеет чрезвычайно серьезное значение. Но решает, определяет ценность художественного произведения в первую очередь политическая целеустремленность и значительность вложенных в произведение идей, верность глаза художника, его наблюдательность, способность увидеть и отразить действительность в ее развитии. Каждый наш фильм должен иметь точный политический прицел. Он должен беспощадно разить врага и страстно пропагандировать то новое, что растет, побеждает и уже победило в нашей стране. Это должны понять те горе-«критики», которые пытаются толкнуть наших художников на путь поверхностного оригинальничания, подражания фальшивым и бессодержательным буржуазным фильмам. Таким эстетствующим критикам надо дать решительный отпор» (Повысим..., 1940: 3).

Содержащиеся в этой редакционной статье тезисы были полномасштабно развернуты в статье под названием «Поднимем кинокритику до вершин кинематографии» (Нестерович, 1940: 44-46).

Данная статья начиналась полемически заостренно: «Критик — более квалифицированный зритель». Этот взгляд на роль критика укоренился в кинематографии настолько прочно, что не только творческие работники, но и сами критики начинают смотреть на свою профессию подобным образом. Нет ничего более ложного, более вредного и для роста критики и для дела кинематографии, чем такой взгляд. У критика он порождает чувство безответственности. В самом деле, если критик — только зритель, хотя и «более квалифицированный» (это существа дела не меняет), то какие требования можно предъявить ему и что он может дать? Ведь критический труд для него не профессия, не серьезное занятие, которое требует больших знаний и соответствующих навыков, а «вдохновенные», вольные экскурсии в область кино. Но, по-видимому, критик-зритель с таким же чувством ответственности может совершать свои критические экскурсии и в другие области искусства. Какой серьезный человек, привыкший уважать свои суждения, будет говорить о колорите, цвете, свете и т.д. в живописи, если он не чувствует себя компетентным в этих вопросах? Чтобы не быть смешным, этот человек не станет называть себя критиком и не будет судить о живописных достоинствах произведения, а в лучшем случае выскажет суждения об общей идее произведения, предоставив судить обо всем остальном специалисту. Но сложность критической деятельности заключается не только в понимании специфических выразительных средств и оценке их использования художником. Главная задача критика — в анализе идеи произведения, в разборе её, в своеобразной проверке правильности той картины, которую нарисовал художник. Анализ кинематографического произведения представляется поэтому даже более сложным, чем анализ произведений других искусств в силу синтетического характера кинематографа. Но когда речь заходит о кино, оказывается, что все могут считать себя компетентными, готовы записаться в критики и «авторитетно» оценивать работу над фильмом. Нет ничего удивительного в том, что подобная вкусовщина, характеризующая ряд статей о фильмах, часто прикрывается удивительным и странным «научообразием» их построения, жонглированием научной терминологией, придающих видимость анализа самым поверхностным и скороспелым оценкам. Эта легковесная, неверная точка зрения на задачи кинокритики, к сожалению, отразилась и в работах самих критиков. Эта точка зрения определила вкусовщину во многих статьях, посвященных кино, подмен серьезного анализа, идейного разбора произведения, т.е. важнейшей решающей задачи критика безапелляционными и отнюдь не доказательными оценками» (Нестерович, 1940: 44).

В итоге следовал вывод, что «основная задача критики идейно воспитывать художника, будить его теоретическую мысль, помогая ему разобраться в изображаемых им людях и событиях. Мы указали на одну сторону деятельности критики, обращенную к нуждам художника. Вторая сторона должна быть обращена к зрителю. Идеи фильма нужно донести до зрителя, нужно помочь ему понимать произведение искусства более глубоко и разносторонне. В этом — важная культурно-просветительная задача критики. ... Критик должен проникнуть в образный строй произведения и анализировать идею в ее сложной кинематографической форме. ... Критические статьи — ответственное политическое дело. Они должны творчески помогать художнику и воспитывать вкус у массового зрителя. Нужно поднять кинокритику до уровня вершин нашего киноискусства» (Нестерович, 1940: 46).

В данном контексте театровед Б. Рейх (1894-1972) подчеркивал, что «в искусстве мне известен только один безусловный закон: правдиво изображенная действительность должна быть богата внутренней динамической жизнью. Если это бесспорное условие соблюдено, то произведение обладает известной художественностью и даже без строгого соблюдения всех законов драматургии или кинематографии производит впечатление на читателя или зрителя. ... Форма драматического искусства очевидна. В драме даны люди, непосредственно действующие; поэтому характер драматического изображения можно себе представить так, как будто события, мысли, внутренние мотивы, поступки — с их последствиями — всех действующих лиц (а не только одного лица) были мгновенно зарисованы в процессе их развития. ... в «Чапаеве», «Великом гражданине», «Депутате

Балтики». Почему творцам этих фильмов удалось создать такие образы? Одна из причин — понимание того, что участие в великих конфликтах нашей эпохи приводит к выявлению и формированию характеров, что там, где действуют сильные характеры, конфликты достигают большей интенсивности» (Рейх, 1940: 5, 8).

В связи с государственной установкой снимать для зрителей не только идеологически выверенные фильмы, но и ленты развлекательных жанров, в журнале «Искусство кино» в 1940 году были опубликованы четыре теоретические статьи о жанре кинокомедии.

Режиссер С. Юткевич (1904-1985) обращал внимание читателей, что «комический фильм таит в себе огромное многообразие творческих приемов, является как бы лабораторией изобретательности, выразительности и кинематографического мастерства. У нас есть все возможности создать эту лабораторию. У нас есть великолепные комические актеры, изобретательные режиссеры, выдумщики смешных трюков, которые помогут на первых порах коллективу комических актеров, и, наконец, у нас найдутся и поэты смешного, которые впоследствии, заразившись обаянием этих комических образов, создадут для них и достойную опору, тем самым сдвинув границы жанра, и создадут ту высокую комедию, появления которой мы так жаждем. И, самое главное, у нас есть многомиллионный веселый и счастливый советский народ, создавший своих героев и настоятельно требующий от народного киноискусства отображения своих чаяний и в великом искусстве смешного. Чего же нам не хватает? Не хватает — непрерывной практики, в результате которой только и может вырасти комический фильм. Нам не хватает доверия к мастерам смешного, которым не только нужно позволить, но нужно подтолкнуть, помочь, направить их талант, выдумку, волю и ум к непрерывной экспериментальной работе» (Юткевич, 1940: 18).

Киновед И. Соколов (1902-1974) напоминал, что «в комедии герои могут быть положительными или отрицательными. Они должны вызывать у зрителя симпатии и антипатии. Нельзя догматически говорить, что в советской комедии должны показываться только положительные герои. И обыватель, и настоящий герой одинаково могут быть персонажами в советской комедии. Положительный герой в комедии — крайне важная и трудная проблема. Показать отрицательного героя легче, чем положительного героя. Положительный герой в комедии должен быть настоящим и обаятельным человеком» (Соколов, 1940: 24).

Далее И. Соколов представил абсолютно не устаревшую и сегодня типологию комических приемов построения эпизода, сцены и детали: «несоответствие действительности и иллюзии нарушает наши представления о реальных вещах; несоответствие предмета и его назначения сдвигает и ломает обычные соотношения вещей и вызывает смех; несоответствие основания и следствия создаст смешные преувеличения и искажения; несоответствие причины и следствия разрывает и перевертывает вверх ногами реальные отношения вещей; несоответствие цели и средства создаст неоправданность, алогизм и даже идиотизм в поведении героев; несоответствие фигуры человека и его поступка создает самые неожиданные характеристики персонажа; смешение большого и малого — один из наиболее распространенных комических приемов; соединение несоединимого создает возможность игры понятиями» (Соколов, 1940: 21-23).

Киновед И. Вайсфельд (1909-2003) в своей статье сосредоточился на построении комедийной интриги, обозначив, что «под интригой общепринято подразумевать основную пружину действия, такой способ его организации, который выражается в борьбе одного действующего лица или группы действующих лиц против другого действующего лица или группы действующих лиц. Причем интрига придает действию непрерывность и динамичность, которые вызывают к нему интерес зрителя на протяжении всего фильма. ... Комедийная интрига будет тем интереснее и жизненнее, чем глубже и ярче намечен конфликт между действующими лицами. Выработывая выразительные средства кинокомедии, художники советского кино сумеют обнаружить, прежде всего, широту кругозора, яркость философских обобщений, наблюдательность, точность и верность интонации — интонации, с которой рассказывается о замечательных свойствах человека эпохи социализма» (Вайсфельд, 1940: 38, 40).

Литературовед и киновед Е. Добин (1901-1977) посвятил свою статью проблемам эксцентризма, считая, что «эксцентрике, казалось бы, присуще умение остро и сильно раскрывать отклонение от нормы, комизм или трагикомизм этого отклонения. Необыкновенная сила чаплинской эксцентрики в том, что художник горьким смехом клеймит ненормальность нормы капиталистического миропорядка. Эксцентрике может быть присуща и философская зоркость и психологическая глубина и обобщающая мысль,— вот чему учит Чаплин» (Добин, 1940: 51).

Казалось бы, в своей теоретической статье «Типическое и исключительное» Ф. Карэн полностью подстраховался от любых нападков, утверждая, что «самыми типическими характерами, могущими наиболее глубоко и всесторонне раскрыть самые типические черты нашего времени, нашего народа, нашего духа, являются образы таких исключительных и необыкновенных людей, как Ленин и Сталин. Точно так же в высокой степени типичны созданные в нашем искусстве образы Кирова, Чапаева, Щорса, Свердлова, Дзержинского» (Карен, 1940: 34).

Однако философ И. Астахов (1906-1970) в своей статье «О типических характерах и умозрительных теориях» обвинил Ф. Карэна в том, что тот «орудует спекулятивным методом: за исходное он берет не реальную жизнь, художественным отражением которой является типический образ, а нечто прямо противоположное. Исходным для него является «тип», сконструированный им «логически и умозрительно». Далее он предлагает художникам слова и кинематографии «облечь этот тип в плоть и кровь образа конкретного... наделить его чертами» и т.д. Другими словами, Ф. Карэн вначале берет чистую, т.е. умозрительную абстракцию, а затем предлагает эту абстракцию наполнять жизнью. Это и есть метод спекулятивной идеалистической философии, которая берет за исходное «чистое ничто», т.е. умозрительное представление, а затем наполняет его известным содержанием. «Чистое ничто» в результате «становления» превращается в спекулятивное «нечто», в свою очередь «нечто» становится «бытием». ... Ф. Карэн не понимает, что творческий процесс может протекать от единичного к общему и наоборот, и отрицает то и другое. Он не понимает, что типический характер есть художественное обобщение существенных явлений жизни, а не логически-умозрительная категория. Он подгоняет различнейшие эпохи под одно мерило «необыкновенного и исключительного», он не понимает, что великая теория марксизма-ленинизма учит нас подходить к явлениям жизни и искусства не абстрактно-схоластически, не умозрительно, а конкретно-исторически» (Астахов, 1940: 31, 33).

Другая теоретическая статья И. Астахова была посвящена эстетическому предмету и чувству. Здесь в полном соответствии с тогдашними идеологическими установками утверждалось, что «капитализм, достигший современного уровня развития, представляет самую страшную угрозу не только материального, но и духовного обнищания масс. Превратившись в гигантский тормоз духовного развития масс, капитализм поворачивается своей глубоко враждебной стороной к развитию художественных запросов и эстетических способностей масс. Только пролетарская революция способна разрушить мрачную тюрьму духовного прозябания народа, только она может вывести из плена титанические возможности человеческого возрождения, только ее победа обеспечивает безграничное совершенствование эстетических вкусов, потребностей и соответствующих им предметов» (Астахов, 1940: 14).

В 1940 году в журнале «Искусство кино» разразилась также дискуссия о теории учебного фильма, начатая Б. Толлем, утверждавшим, «что единичные явления, составляющие основное содержание учебных и научно-популярных фильмов, предстают перед нами не в том специфическом индивидуализированном виде, который характерен и обязателен для художественного образа, а как раз наоборот этому — при максимально полном устранении всего, что отличает данный экземпляр изучаемого вида от других экземпляров, всех тех случайных индивидуальных штрихов и черточек, без которых немислим художественный образ» (Толль, 1940: 62).

Эти взгляды Б. Толля были резко раскритикованы Н. Жинкиным (1893-1979), также специализировавшимся в области научно-популярного и учебного кино: «Б. Толль не только разъясняет, почему научное кино не искусство, но и объясняет, откуда появилась вредная, по его мнению, идея о том, что научное кино — искусство. Она находит, по Толлю, почву в скрытых традициях наших режиссеров, которые, аки волки — как ни

корми, все смотрят в лес — в художественную кинематографию. ... Учебно-популярный фильм ставит перед собой не только учебные, но и воспитательные задачи. Он добивается их разрешения благодаря применению пластических выразительных средств кино, т.е. средств искусства, дающих единый сплав мыслей и чувств. Дело обстоит не так, что, мол, хотите, товарищи режиссеры, пользуйтесь средствами искусства, а хотите — не пользуйтесь ими в научном кино. Нет. Мы совершенно сознательно выдвигаем задачу применения этих средств: только их использование позволяет создать фильм, оставляющий законченное впечатление. ... А что нам предлагает Б. Толль? Запретить режиссерам научного фильма пользоваться средствами искусства. Это, мол, не их дело, — всяк сверчок знай свой шесток. Лозунгом «Долой искусство из учебного фильма» Б. Толль пытается повернуть учебную кинематографию вспять, заставить ее отказаться от намеченных ею верных путей. Нужно быть самому или очень холодным, ничего не понимающим в искусстве человеком, или очень далеким от научной кинематографии, чтобы выставлять такой по меньшей мере тормозящий тезис — подальше от искусства. ... Этим мы подчеркиваем, что и мы не считаем, что всякий фильм должен быть произведением искусства или создаваться средствами искусства. Дело в том, что фильм, в том числе и научный, может быть искусством. Это зависит от задачи, которая поставлена перед фильмом» (Жинкин, 1940: 52-53).

Буквально в следующем номере журнала «Искусство кино» Б. Толль не менее резко ответил Н. Жинкину, что тот «вводит в заблуждение читателя, говоря, что Толль предлагает «запретить режиссерам научного фильма пользоваться средствами искусства». Столь же неверной является попытка приписать мне лозунг «Долой искусство из учебного фильма» (Толль, 1940: 63).

В этом споре редакция журнала «Искусство кино» заняла примирительную позицию, подчеркнув в итоговой статье, что «для подлинных мастеров научной кинематографии, принципиально и с любовью работающих в этой области, важно не название, а существо работы и борьба за качество. И когда педагогическое качество учебных фильмов достигнет уровня лучших произведений художественной кинематографии, тогда спор о термине потеряет всякую целесообразность» (К..., 1940: 59).

Самыми значимыми теоретическими работами в журнале «Искусство кино» 1940-1941 годов снова стали статьи С. Эйзенштейна (1898-1948).

В его статье «Еще раз о строении вещей» подчеркивалось, как важно «именно то, каким образом в области композиции находит свое приложение общедиалектическое положение об единстве противоположностей. Оно находит свое выражение в том обстоятельстве, что в любых данных композиционных условиях одинаково верны и впечатляющи как прямое решение, так и прямо ему противоположное. Это явление имеет место и в самой сокровищнице выразительных проявлений человека — в самой природе. Так, например, в момент ужаса человек не только отступает от того, что внушает ему ужас, но столь же часто, как замороженный, тянется и приближается к тому, кто этот ужас вселил. Так «тянет» к себе край обрыва. Так «тянет» преступника к месту совершенного преступления, вместо того чтобы мчаться от него. И т.д. и т.д. В композиции же, черпающей свой опыт из материала действительности, эти обстоятельства можно обнаружить сразу же даже на самых тривиальных примерах. Если, например, решено, что определенный момент роли должен проводиться на исступленном крике, то можно с уверенностью сказать, что так же сильно будет действовать в этом месте — еле слышный шепот. Если ярость решается на максимальном движении, то не менее впечатляюще будет полная «окаменелая» неподвижность» (Эйзенштейн, 1940: 27).

А в значительной по объему статье «Вертикальный монтаж» С. Эйзенштейн напоминал читателям, что «в статье «Монтаж 1938», давая окончательную формулировку о монтаже, мы писали: «Кусок А, взятый из элементов развертываемой темы, и кусок В, взятый оттуда же, в сопоставлении рождает образ, в котором наиболее ярко воплощено содержание темы..., т.е. «Изображение А и изображение В должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри развиваемой темы, должны быть так выисканы, чтобы сопоставление их — именно их, а «с других элементов — вызывали в восприятии и чувствах зрителя наиболее исчерпывающе полный образ самой темы...». В этой формулировке мы совершенно не ограничивали себя определением того, к какому

качественному ряду принадлежат А или В, и принадлежат ли они к одному разряду измерений или к разным. (Эйзенштейн, 1940: 16).

И далее С. Эйзенштейн сравнивал кинематографический монтаж с оркестровой партитурой: «Столько-то строк нотной линейки, и каждая отдана под партию определенного инструмента. Каждая партит развивается поступательным движением по горизонтали. Но не менее важным и решающим фактором здесь является вертикаль: музыкальная взаимосвязь элементов оркестра между собою в каждую данную единицу времени. Так поступательным движением вертикали, проникающей весь оркестр и перемещающейся горизонтально, осуществляется сложное, гармоническое музыкальное движение оркестра в целом. Переходя от образа такой страницы музыкальной партитуры к партитуре звукозрительной, пришлось бы сказать, что на этой новой стадии к музыкальной партитуре как бы прибавляется еще одна строка. Это — строка последовательно переходящих друг в друга зрительных кадров, которые пластически по своему соответствуют движению музыки и наоборот» (Эйзенштейн, 1940: 17).

Среди немногих теоретических статей, которые журнал «Искусство кино» успел опубликовать в 1941 году, можно выделить работу киноведа И. Соколова (1902-1974), где доказывалось, что «драматический конфликт (внутреннее противоречие) заключается не в том, что одна противоположность механически переходит в другую, не в том, что, например, на одной стороне – победа (счастье), а на другой – поражение (несчастье), и что поражение (несчастье) механически сменится победой (счастьем), но в том, что один и тот же момент является одновременно положительным и отрицательным моментом (например, одновременно победой и возможностью поражения...), что противоположности возникают изнутри и переходят в свою противоположность (например, из несчастья возникает счастье, из поражения рождается победа или наоборот). ... Драматический конфликт есть противоречие противоположностей. Драматический конфликт есть противоречие не внешнее, а внутреннее. Раздвоение единого (расхождение двух близких начал) или переход в противоположность (сближение двух противоположных начал) создает драматический конфликт. Драматический конфликт (сюжет) есть внутреннее противоречие противоположностей, внутреннее возникновение противоположностей; источник драматического конфликта находится внутри действия, в нем самом» (Соколов, 1941: 44, 48).

Определенной неожиданностью для читателей журнала «Искусство кино» стало появление в мартовском номере статьи еще недавно гонимого и резко критикуемого «формалиста» Л. Кулешова (1899-1970) под названием «Культура режиссерского творчества». В ней знаменитый режиссер и теоретик кино обоснованно обращал внимание на то, что «форма режиссерских сценариев, принятая на студнях, сильно устарела. Звуковая часть картины разрабатывается чрезвычайно приблизительно и примитивно, зарисовки кадров не делаются. Метраж на все кадры обычно ставится преуменьшенным. Серьезных, продуманных экспликаций по вещи и отдельным ее компонентам не представляется. ... Большинство режиссеров считают применение новых более совершенных сценарных форм режиссерской разработки и экспликации делом позорным, чуть ли не унижающим творческое достоинство, допустимым только для студентов ВГИК. Попытки их применения считаются формалистическими измышлениями или бредом сухих, нетворческих людей. В лучшем случае, тщательно сделанный режиссерский сценарий и экспликации приветствуются, но... у других, но мне, моей творческой индивидуальности, это дело не подходит» (Кулешов, 1941: 11).

В 1941 году вместо запланированных 12-ти вышло всего шесть номеров «Искусства кино». Шестой номер был подписан к печати 11 июня 1941 года, а 22 июня началась Великая Отечественная война, прервавшая выпуск журнала на четыре года...

Выводы. Наш анализ киноведческих концепций (в контексте социокультурной и политической ситуации и пр.) первого десятилетия существования журнала «Искусство кино» (1931-1941) показал, что теоретические работы по кинематографической тематике в этот период можно разделить на следующие виды:

- идеологизированные статьи активистов АРПК (1931-1932), акцентирующие доминанту «истинно революционного пролетарского кино» и непримиримую борьбу со взглядами любых оппонентов (в это время еще шел активный процесс коллективизации, вызывающий сопротивление крестьянских масс) (В. Сутырин, К. Юков, Н. Лебедев и др.);

- идеологически переориентированные статьи (1932-1934), написанные в качестве позитивной реакции на Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» ([Постановление..., 1932](#)), многие положения которого (в частности, четкое указание на то, что рамки пролетарских литературно-художественных организаций — РАПП, ВОАПП, РАПМ и др. — сужают и тормозят художественное творчество) стали прямой угрозой для существования Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК); в своих статьях активисты АРРК В. Сутырин, К. Юков и др.), — вплоть до ликвидации этой организации в начале 1935 года — пытались доказать свою необходимость и верность «генеральной линии партии»;

- статьи, содержащие резкую критику «групповщины» (в том числе и в среде АРРК), «левачества» и «агитпропа», «врагов народа» (1935-1938) (К. Юков, А. Дубровский, И. Кринкин и др., хотя вне журнала «Искусство кино» — на страницах центральных газет — к призыву сурово покарать «врагов народа» в 1937-1938 годах присоединились многие видные писатели и кинематографисты, включая С. Эйзенштейна);

- теоретические статьи, атакующие различные виды формалистических явлений (в первую очередь — в области монтажа) в кино и культуре (1931-1941) (Г. Авенариус, Э. Арнольди, М. Блейман, И. Вайсфельд, Л. Войтоловская, Н. Волков, М. Григорьев, Н. Иезуитов, Н. Лебедев, А. Михайлов, В. Нильсен, В. Плонский, В. Сутырин, К. Юков, С. Юткевич и др.); эти атаки не были случайными, так как в качестве своего рода «островов» творческой свободы, эксперименты с формой были чуждыми и даже опасными для распространения Властью в СССР идеологии соцреализма, как унифицированного метода, нивелирующего индивидуальности художников;

- теоретические статьи, выступающие против эмпиризма, «документализма», натурализма и физиологизма, вульгарного материализма, эстетства, «эмоционализма», отстаивающие марксистско-ленинские идеологические и классовые подходы (1931-1941) (В. Сутырин, К. Юков, Б. Альтшулер, Э. Зильбер, Н. Иезуитов, И. Кринкин, Н. Лебедев, Н. Оттен и др.);

- теоретические статьи, отстаивающие принципы социалистического реализма в кинематографе (1933-1941) (Г. Авенариус, И. Вайсфельд, С. Герасимов, Н. Лебедев, В. Пудовкин, С. Юткевич и др.);

- теоретические статьи, критикующие буржуазные кинотеории и западное влияние на советское кино (1931-1941) (Э. Арнольди, Б. Балаш, Г. Авенариус и др.); в значительной мере они были близки к борьбе с указанными выше «...измами»;

- теоретические статьи, направленные преимущественно на профессиональные проблемы освоения звука в кино (в частности — драматургии звука, музыки), монтажа, изображения, кинообраза, киноязыка (например, кинематографические возможности эффекта «цайт-лупы»), киностиля, жанра, зрелищности, построения сценария (сюжет, фабула, композиция, конфликт, типология характеров персонажей, типология комических приемов и др.), актерская игры и пр. (1931-1941) (С. Эйзенштейн, Б. Балаш, Н. Туркин, В. Пудовкин, Н. Волков, И. Попов, С. Скрытев, И. Соколов, М. Цехановский и др.);

- теоретические статьи, балансирующие между идеологией и профессиональными подходами к созданию кинематографических произведений искусства (1931-1941) (Б. Балаш, С. Герасимов, В. Пудовкин, С. Юткевич и др.).

Уведомление:

Данное исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ, проект № 22-28-00317) в Ростовском государственном экономическом университете. Тема проекта: «Эволюция теоретических киноведческих концепций в журнале «Искусство кино» (1931-2021)». Научный руководитель проекта — профессор А.В. Федоров.

Литература

Авенариус Г. К методологии определения киножанров (по поводу одноименной статьи т. В. Григорьева) // Пролетарское кино. 1931. 10-11: 27-33.

Авенариус Г. Теория монтажа С. М. Эйзенштейна // Искусство кино. 1937. № 7. С. 40-47.

- Алакшин А. А. Особенности редакционной политики в журналах о кино: сравнительный анализ (на примере журналов «Сеанс» и «Искусство кино») // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2014. № 2 (14). С. 33-35.
- Александров И.Ю. Наука и власть: науковедческий проект и проблема обоснования кумулятивистской концепции научного прогресса // Вестник СПбГУКИ. 2011. Сент. С. 109-122.
- Аллахвердян А.Г., Мошкова Г.Ю., Юревич А.В., Ярошевский М.Г. Психология науки. М.: Московский психолого-социальный институт: Флинта, 1998. 312 с.
- Альтшулер Б. «Почти декларация» // Пролетарское кино. 1932. 6: 35-42.
- Андриевский А. Письмо в редакцию (о моей книге «Построение тонфильма») // Пролетарское кино. 1932. №№ 9-10: 52-56.
- Андриевский А. Построение тонфильма. М.-Л., ГИХЛ, 1931. 95 с.
- Аристарко Г. История теорий кино. М.: Искусство, 1966.
- Арнольди Э. Звуковое кино в теориях западных формалистов // Пролетарское кино. 1932. №№ 19-20: 40-48.
- Аронсон О.В. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- Аронсон О.В. Метакино. М.: Ad Marginem, 2003.
- Астахов И. О типических характерах и умозрительных теориях. По поводу статьи Ф. Карэна «Типическое и исключительное» // Искусство кино. 1940. № 9: 30-33.
- Астахов И. Предмет эстетики // Искусство кино. 1941. № 3: 36-41.
- Астахов И. Эстетический предмет и чувство // Искусство кино. 1940. № 10: 9-14.
- Бадалов Р. Что нам «Искусство кино»? // Искусство кино. 2011. 4: 133-136.
- Балаш Б. Драматургия звука // Советское кино. 1934. № 8-9: 15-24.
- Балаш Б. Звуковое кино // Советское кино. 1933. № 12: 62-74.
- Балаш Б. Идеология буржуазного кино // Пролетарское кино. 1932. №№ 11-12: 32-38.
- Балаш Б. К проблеме киностиля // Искусство кино. 1937. № 1: 33-36.
- Балаш Б. Ответ моим критикам // Искусство кино. 1936. № 6: 39-45.
- Батурич Ю.М. Рефлексивный анализ в социально-гуманитарном знании (науковедение). М., 2017.
- Бельская Е.Ю., Волкова Н.П. История и философия науки. М.: МАИ, 2014. 224 с.
- Бессонов Б.Н. История и философия науки. М.: Юрайт, 2012. 394 с.
- Блейман М. Человек в советской фильме. История одной ошибки // Советское кино. 1933. №№ 5-6: 48-57. № 7: 51-60.
- Богомоллов Ю. Мы были умнее журнала, что неправильно // Искусство кино. 2001. 2: 5-7.
- Борзенков В.Г. История и философия науки. М.: МГУ, 2009. 264 с.
- Боричевский И.А. Науковедение как точная наука // Вестник знания. 1926. № 12.
- Буддаков С.К. История и философия науки. М.: Риор, 2014. 256 с.
- Бучило Н.Ф., Исаев И.А. История и философия науки. М.: Проспект, 2012. 432 с.
- Быков Д. 90-е. Сады скорпиона // Искусство кино. 2001. 1: 40-43.
- Вайсфельд И. Итоги дискуссии о «Духе фильма» // Искусство кино. 1936. № 6: 46-51.
- Вайсфельд И. Культура детали в кино // Искусство кино. 1939. № 5: 37-45.
- Вайсфельд И. Построение комедийной интриги // Искусство кино. 1940. № 7-8: 38-41.
- Вайсфельд И. Теория и практика С.М. Эйзенштейна // Искусство кино. 1937. № 5. С. 25-28.
- Вайсфельд И.В. Кино как вид искусства. М., 1983.
- Вальяно М.В. История и философия науки. М.: Альфа-М, Инфра-М, 2012. 208 с.
- Васильев Д.А. Современное состояние и перспективы развития журналов о кино (на примере журнала «Искусство кино»). Дис. ...канд. филол. наук. М., 2006.
- Вейсман Е. Историческая наука и киноискусство // Искусство кино. 1939. № 9: 55-60.
- Вейцман Е.М. Очерки философии кино. М., 1978.
- Вертов Д. Полная капитуляция Николая Лебедева // Пролетарское кино. 1932. 5: 12-18.
- Виноградова Т.В. Социология научного знания, М.: ИНИОН РАН, 1998.
- Виноградова Т.В. Основные направления современного науковедения: специфика, структура, функционирование // Социология. 2005. № 3. С. 26-38.
- Войтоловская Л. Программа воинствующего формализма // Пролетарское кино. 1932. 2: 5-9.
- Волков Н. На звуковые темы // Советское кино. 1933. № 8: 61-70. № 11: 56-66.
- Волков Н. О «самостоятельности» актера // Советское кино. 1934. № 1-2: 102-109.
- Волков Н. О театральной и кинематографической игре актера // Советское кино. 1933. № 12: 56-61.
- Волков-Ланит Л. Музыка фильма и ее теоретики // Искусство кино. 1939. № 8: 39-43.
- Волощенко В. Кинематография и жизнь // Советское кино. 1933. № 10: 17-25.
- Волькенштейн В. Драматургия кино. М.: Искусство, 1937.
- Вуттон Д. Изобретение науки. Новая история научной революции. М.: КоЛибри, 2018. 336 с.
- Герасимов С. Воспитание киноактера // Искусство кино. 1938. № 4-5: 47-52.
- Гиндилис Н.Л. От советского к российскому науковедению // Наука и инновации. М., 2014, 1(131). С. 16-19.
- Гиндилис Н.Л. Становление и развитие науковедения в XX веке // *Sociology of science and technology*. 2015. Volume 6. No. 1. С. 98-104.
- Гинзбург С. Вопросы драматургии кино // Искусство кино. 1937. № 7. С. 58-61.
- Гинзбург С.С. Очерки теории кино. М., 1974.
- Головня А. Статика и динамика композиции кинокадра // Искусство кино. 1939. № 2: 41-43.
- Гохберг Л.М., Заиченко С.А., Китова Г.А., Кузнецова Т.Е. Научная политика: глобальный контекст и российская практика. М.: Высшая школа экономики, 2011. 308 с.

- Грановский Ю.В. Факторы торможения российской науки // Научно-исследовательские исследования. М., 2016. С. 107–128.
- Григорьев В. К методологии определения киножанров // Пролетарское кино. 1931. 7: 16-20.
- Григорьев М. Литература и кино // Пролетарское кино. 1931. 2-3: 14-17.
- Грошев А., Гинзбург С., Долинский И. Краткая история советского кино. Вступительная статья и общая редакция В. Ждана. М.: Искусство 1969. 616 с.
- Грызлов А. Монография о Пудовкине // Искусство кино. 1938. № 3: 88-92.
- Грэхэм Л. Очерки истории российской и советской науки. М.: Янус-К, 1998. 312 с.
- Гутин Л. Типическое в искусстве // Искусство кино. 1939. № 5: 46-49.
- Демин В.П. Фильм без интриги. М., 1966.
- Динамов С. За сюжетное искусство // Советское кино. 1934. № 5: 5-8.
- Добин Е. Экцентризмы и эксцентрики // Искусство кино. 1940. № 9: 38-51. № 10: 34-38.
- Дубровский А. О «пределах» и возможностях советской кинематографии // Искусство кино. 1938. № 1: 23-27.
- Ермолаев Г. Что тормозит развитие советского кино // Правда. 9.01.1938. № 9 (7334): 4.
- Ерофеев В. Бесхребетная публицистика // Пролетарское кино. 1932. 5: 19-23.
- Ждан В.Н. Эстетика фильма. М., 1982.
- Желябужский Ю. Что такое план // Искусство кино. 1937. № 11: 34-43.
- Жемчужный В. «Железный сценарий» // Советское кино. 1933. № 7: 31-40.
- Жинкин Н. О киноискусстве и научном кино // Искусство кино. 1940. № 9: 52-53.
- Задачи журнала // Искусство кино. 1938. № 1. С. 12.
- Задачи советской кинокритики // Искусство кино. 1939. № 5: 5-6.
- Зарубина Н.Н., Носкова А.В., Темницкий А.Л. Глобализация науки и доверие к социальному знанию // Международные процессы, 2017. Т. 15, № 1. С. 188.
- Зверина Р. Навести порядок в студии Мосфильм // Советское искусство. 29.10.1937. 50: 6.
- Зельдович Г. Творчество киноактера // Искусство кино. 1936. № 3: 35-38.
- Зильбер Э., Кринкин И. Преодоление эмпиризма // Советское кино. 1935. № 3: 6-10.
- Зильбер Э. К проблеме сюжета // Искусство кино. 1936. № 3: 12-15.
- Зоркая Н. 50-е. Две неравные половины // Искусство кино. 2001. 1: 23-25.
- Зоркая Н. 70-е. Хитроумные годы // Искусство кино. 2001. 1: 31-35.
- Зоркий А. Большая правка // Искусство кино. 2001. 2: 8-10.
- Иезуитов Н. «Философия» учебной фильма (Беглые заметки об одной реакционной теории) // Пролетарское кино. 1931. 7: 5-11.
- Иезуитов Н. В.И. Пудовкин. М.-Л.: Искусство, 1937.
- Иезуитов Н. Некоторые проблемы методологии учебной фильма // Пролетарское кино. 1931. 12: 4-11. 1932. 1: 36-42.
- Иезуитов Н. О стилях советского кино (Концепция развития советского киноискусства) // Советское кино. 1933. №№ 3-4: 35-55. №№ 5-6: 31-47.
- Иезуитов Н. Проблема занимательности // Советское кино. 1934. № 1-2: 113-124.
- История советского кино: В 4 т. М.: Искусство, 1969-1978.
- К дискуссии об учебном кино // Искусство кино. 1940. № 11: 59.
- Каплан М. Культура оператора // Искусство кино. 1940. № 1-2: 63-67.
- Капустин А. Еще о профессиональной гордости сценариста // Пролетарское кино. 1932. №№ 19-20: 26-31.
- Карэн Ф. Типическое и исключительное // Искусство кино. 1940. № 6: 33-35.
- Кацнельсон Л. Проблемы методологии и методики учебно-технической фильма // Пролетарское кино. 1932. 4: 25-34.
- Кичин В. Eugene The Terrible. Хроники и мистики эпохи озверения // Искусство кино. 2001. 2: 11-13.
- Кладо Н. Актер и сценарий // Искусство кино. 1938. № 3: 35-41.
- Кладо Н. Вокруг сюжета // Искусство кино. 1936. № 5: 40-46.
- Кладо Н. О профессии кинорежиссера // Искусство кино. 1938. № 3: 53-56.
- Козлов Б.И. Наука и науковедение в постиндустриальной России // Науковедение. 2004. № 4.
- Корте Г. Введение в системный киноанализ. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. 360 с.
- Кравченко С.А. Институциональное доверие к научному знанию в условиях новых рисков и уязвимостей в системе безопасности современной России. РНФ, 2016-2018. <https://rscf.ru/contests/search-projects/16-18-10411/>
- Кравченко С.А., Коннов В.И. Проблема доверия к научному знанию: риски и способы их преодоления // Полис. Политические исследования, 2016. № 5. С. 108-121.
- Кржижановский Г. За чистоту реалистического искусства // Искусство кино. 1936. № 2: 3-7.
- Кринкин И. Реализм и натурализм в творчестве художников кино // Искусство кино. 1936. № 1: 15-20.
- Кутель С.А., Майзель И.А. Образ науки в общественном мнении (социологический аспект) // Вестник Российской академии наук. 1992. № 11. С. 20–29.
- Кулешов Л. Культура режиссерского творчества // Искусство кино. 1941. № 3: 11-12.
- Кулешов Л.В. Собр. соч. Т.1. Теория. Критика. Педагогика. М., 1987.
- Лебедев Н. Два «документа» (по поводу статей Вертова и Ерофеева) // Пролетарское кино. 1932. 5: 24-29.
- Лебедев Н. За пролетарскую кинопублицистику (к вопросу о методологии кинохроники) // Пролетарское кино. 1931. 12: 20-29.
- Лебедев Н. За пролетарскую кинопублицистику // Литература и искусство. 1931. 9-10.
- Лебедев Н. О научно-исследовательской работе в кино // Советское кино. 1934. № 10: 43-49.

- Лебедев Н. О специфике кино // Советское кино. 1933. № 8: 71-80. № 9: 67-73. № 10: 48-62.
 Лебедев Н. Сталин и кино // Искусство кино. 1939. № 12: 18-21.
 Лебедев Н.А. Внимание: кинематограф! О кино и киноведении. М., 1974.
 Леонидов О. Кинодраматург и производство // Советское кино. 1933. № 10: 26-30.
 Липков А.И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. М., 1990.
 Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
 Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры. Т.1 // Избр. статьи в 3-х т. Таллин: Александра, 1992. 247 с.
 Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном, Таллин, 1994.
 Лучанский М. Гипербола в кино // Искусство кино. 1939. № 7: 26-30.
 Маневич И. Вопросы экранизации // Искусство кино. 1940. № 7-8: 58-63.
 Марголит Е. 60-е. Воспоминания о почтовом ящике на воротах // Искусство кино. 2001. 1: 26-30.
 Медведев А. «Журнал не давал советскому кино расслабиться» // Искусство кино. 2011. 4: 107-112.
 Медведкин А. Новое качество драматургии // Советское кино. 1933. № 11: 15-18.
 Михайлов А. «Черная» работа Виктора Шкловского // Пролетарское кино. 1931. 4: 52-55.
 Михайлов А. К вопросам теории кино // Советское кино. 1935. № 9: 34-50.
 Михайлов А. Против эклектизма в кинотеории и кинокритике // Пролетарское кино. 1931. 2-3: 26-33.
 Могендович М. Актер экрана (к теории актерского творчества) // Пролетарское кино. 1932. №№ 19-20: 32-39.
 Могендович М. Образ и роль (к теории актерского творчества) // Пролетарское кино. 1932. №№ 19-20: 23-32.
 Москвина Т. 80-е. Надо бы располовинить // Искусство кино. 2001. 1: 36-39.
 Науковедение и новые тенденции в развитии российской науки / Ред. Алахвердян А.Г., Семенова Н.Н., Юревич А.В. М.: Логос, 2005.
 Нестерович О. Драматургия историко-революционного фильма // Искусство кино. 1939. № 7: 22-25.
 Нестерович О. Поднимем кинокритику до вершин кинематографии // Искусство кино. 1940. № 7-8: 44-46.
 Нильсен В. О формалистской теории монтажа // Пролетарское кино. 1932. 4: 18-24.
 Нужен решительный перелом // Пролетарское кино. 1932. 4: 1-4.
 Основные задачи творческой дискуссии (резюльция первого всесоюзного совещания сценаристов) // Пролетарское кино. 1931. №№ 2-3: 1-3.
 Оттен Н. Снова об «эмоциональном сценарии» // Искусство кино. 1937. № 5. С. 30-35.
 Очерки истории советского кино: В 3 т. М., 1956-1961;
 Передовая. За развернутое социалистическое наступление на кинофронте // Пролетарское кино. 1932. № 1: 1-4.
 Плонский В. О вылазках, дрожжах и специфике тонфильма // Пролетарское кино. 1932. 3: 4-6.
 Повысим качество советских кинофильмов! // Искусство кино. 1940. № 7-8: 3-4.
 Попов И. Предисловие к ненаписанной статье (о творческом методе) // Пролетарское кино. 1931. 7: 21-31.
 Постановление Совнаркома Союза ССР «Об улучшении организации производства кинокартин» от 23 марта 1938 года // Искусство кино. 1938. № 3: 7-8.
 Постановление Совнаркома Союза ССР «Об образовании Комитета по делам кинематографии при Совете Народных Комиссаров Союза ССР» от 23 марта 1938 года // Искусство кино. 1938. № 3: 6-7.
 Постановление ЦК ВКП (б) о перестройке литературно-художественных организаций // Пролетарское кино. 1932. №№ 9-10: 1.
 Постановление ЦК ВКП(б) «О постановке партийной пропаганды в связи с выпуском «Кратного курса истории ВКП(б)» от 14.11.1938 // Искусство кино. 1938. № 12: 6-12.
 Пудалов Ф. Литература средствами кино // Искусство кино. 1941. № 3: 42-45.
 Пудовкин В. Реализм, натурализм и система Станиславского // Искусство кино. 1939. № 2: 30-35.
 Пудовкин В. Время крупным планом // Пролетарское кино. 1932. 1: 30-32.
 Пудовкин В. О внутреннем и внешнем в воспитании актера // Искусство кино. 1938. № 7: 28-31.
 Разлогов К.Э. Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М., 1984.
 Ракитов А.И. Информация, наука, технология в глобальных исторических изменениях. М.: ИНИОН РАН, 1998.
 Ракитов А.И. Современная наука и ее перспективы // Науковедческие исследования. М., 2019. С. 4-19.
 Рейх Б. Образы классической и современной драмы // Искусство кино. 1940. № 10: 5-8.
 Скородумов А. Научная фильма // Советское кино. 1933. № 9: 74-80. № 10: 76-78.
 Скородумов Л. Зритель и кино // Пролетарское кино. 1932. №№ 19-20: 49-61.
 Скрягев С. Разоружение кино // Пролетарское кино. 1932. №№ 21-22: 20-22.
 Соколов В. Киноведение как наука. М., 2010.
 Соколов В. Киноведение как наука. М.: НИИК, 2008. 328 с.
 Соколов И. Построение драматического конфликта // Искусство кино. 1941. № 2: 44-48.
 Соколов И. Построение эпизода и сцены // Искусство кино. 1939. № 10: 50-55.
 Соколов И. Сюжет и характер кинокомедии // Искусство кино. 1940. № 3: 19-24.
 Сталин И. О некоторых вопросах истории большевизма: письмо в редакцию журнала «Пролетарская Революция» // Пролетарская Революция. 1931. 6(113).
 Стишова Е. Подстава. Об искренности в критике // Искусство кино. 2011. 4: 124-132.
 Сумбур вместо музыки // Правда. 28.01.1936.
 Сутырин В. Вол или лягушка? // Пролетарское кино. 1932. 4: 13-17. 5: 3-11.
 Сутырин В. О советской сатире // Пролетарское кино. 1931. 10-11: 4-15.

- Тарковский А.А. Запечатленное время // Искусство кино. 1967.
- Толль Б. Вопросы теории учебного фильма // Искусство кино. 1940. № 6: 60-63.
- Толль Б. Учебное кино и искусство // Искусство кино. 1940. № 10: 63-64.
- Тримбач С. Искусство кино // Искусство кино. 2011. 4: 138-141.
- Туркин В. О киносюжете и киносценарии // Искусство кино. 1938. № 8: 28-31.
- Туркин В. Фабула и характеры // Искусство кино. 1936. № 10: 37-52.
- Туровская М. 30-е. «Превращение идеологии в историю» // Искусство кино. 2001. 1: 15-18.
- Фашистская гадина уничтожена // Искусство кино. 1938. № 2: 5-6.
- Фомин В. 40-е. Под видом кинокритиков на страницах «ИК» орудовала банда отравителей... // Искусство кино. 2001. 1: 19-22.
- Фрейлих С.И. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. М., 2009.
- Ходатаев Н. О художественной мультипликации // Пролетарское кино. 1932. №№ 11-12: 44-49.
- Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. М., 2006.
- Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. М., 2006.
- Хренов Н.А. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты. М, 2011.
- Цехановский М. Кино и живопись // Пролетарское кино. 1931. 4: 5-7.
- Цехановский М. От «Мурзилки» к большому искусству // Советское кино. 1934. № 10: 20-27.
- Цехановский М. Специфика тонфильмы // Пролетарское кино. 1931. 12: 12-19.
- Цехановский М. Цвет в кино // Искусство кино. 1940. № 7-8: 64-65.
- Черемухин М. На подступах к музыкальной кинодраматургии // Искусство кино. 1936. № 11: 51-53.
- Чирков А. Диалог в кинофильме // Искусство кино. 1937. № 11: 29-33.
- Шепотинник П. Мемуарное время // Искусство кино. 2001. 2: 20-22.
- Шереги Ф.Э. Наука в России: социологический анализ. М.: ЦПС, 2006.
- Шишкин Н.Э. Журнал «Искусство кино» (1986–1991 гг.): реидеологизация сквозь призму зарубежного кинематографа // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2018. № 3. С. 44-49.
- Шишкин Н.Э. Реабилитация буржуазного кинематографа на страницах журнала «Искусство кино» (1986–1991 гг.) // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2017. № 11–12. С. 18–23.
- Шишков И.З. История и философия науки. М.: Ленанд, 2018. 664 с.
- Шкловский В. Как писать сценарии. Пособие для начинающих сценаристов с образцами сценариев разного типа. М.: ГИХЛ, 1931. 83 с.
- Шмыров В. Роман с гласностью // Искусство кино. 2011. 4: 142-147.
- Шнейдер М. Авторский сценарий // Искусство кино. 1941. № 3: 30-34.
- Штейн С. Ю. Границы киноведения как субдисциплинарной предметности искусствоведения // Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу. Москва: РГГУ, 2019. С. 234-314.
- Шувалова О.Р. Престиж профессии ученого в мире и в России // Научно-исследовательские исследования. М., 2015. С. 19-42.
- Щербаков К. Наш август 91-го // Искусство кино. 2001. 2: 23-24.
- Эйзенштейн С. «Одолжайтесь!» // Пролетарское кино. 1932. №№ 17-18: 19-29.
- Эйзенштейн С. «Э!». О чистоте киноязыка // Советское кино. 1934. № 5: 25-31.
- Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж // Искусство кино. 1940. № 9: 16-25. № 12: 27-35. 1941. № 1: 29-38.
- Эйзенштейн С. Гордость // Искусство кино. 1940. № 1-2: 17-25.
- Эйзенштейн С. Гранит кинонауки. О методе преподавания предмета режиссуры // Советское кино. 1933. №№ 5-6: 58-67. № 7: 66-74. № 9: 61-66.
- Эйзенштейн С. Еще раз о строении вещей // Искусство кино. 1940. № 6: 27-32.
- Эйзенштейн С. Монтаж 1938 // Искусство кино. 1939. № 1: 37-49.
- Эйзенштейн С. О строении вещей // Искусство кино. 1939. № 6: 7-20.
- Эйзенштейн С.М. Избр. произв. М., 1964.
- Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Петрополис, 1998. 432 с.
- Юков К. Активно организующая роль критики // Советское кино. 1935. № 1: 13-15.
- Юков К. В борьбе за пролетарское кино // Пролетарское кино. 1931. 1: 24-29.
- Юков К. Именем народа // Искусство кино. 1937. № 2: 5-6.
- Юков К. Историческое решение // Искусство кино. 1937. № 5. С. 20-24.
- Юков К. К проблеме сценарного образа // Искусство кино. 1936. № 5: 32-39.
- Юков К. Об одной особенности образа в киноискусстве // Искусство кино. 1936. № 12: 21-22.
- Юревич А.В., Цапенко И.П. Наука в современном российском обществе. М.: Институт психологии РАН, 2010. 335 с.
- Юренив Р. Журнал возродился и... выжил // Искусство кино. 2001. 2: 25-29.
- Юренив Р.Н. Советский биографический фильм. М., 1949.
- Юренив Р.Н. Краткая история киноискусства. М.: Академия, 1997. 286 с.
- Юткевич С. Беседы о режиссерском мастерстве // Искусство кино. 1938. № 3: 50-59.
- Юткевич С. Великое искусство смешного // Искусство кино. 1940. № 3: 10-18.
- Юткевич С. Режиссер и художник в кино // Искусство кино. 1939. № 7: 14-21.
- Юткевич С. Речь, которая не произнесена // Советское кино. 1933. № 10: 5-16.
- Andrew, J.D. (1976). *The Major Film Theories: An Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Andrew, J.D. (1984). *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.

- Aristarco, G. (1951). *Storia delle teoriche del film*. Torino: Einaudi.
- Bazin, A. (1971). *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press.
- Bergan, R. (2006). *Film*. New York: DK Pub.
- Branigan, E., Buckland, W. (eds.) (2015). *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. Routledge.
- 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.
- Gibson, P.C., Dyer, R., Kaplan, E.A., Willemen, P. (eds.) (2000). *Film Studies: Critical Approaches*. Oxford: Oxford University Press.
- Gledhill, C., Williams, L. (eds.) (2000). *Reinventing Film Studies*. Oxford: Arnold & Oxford University Press.
- Golovskoy, V. (1984). *Cinema Art: portrait of a journal*. *Studies in comparative communism*. 17(3): 219-226.
- 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.
- Hill, S.P. (1960). *Soviet Film Criticism / Советская кинокритика*. *Film Quarterly*. 14(1): 31-40.
- Humm, M. (1997). *Feminism and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kenez, P. (1992). *Cinema and Soviet Society, 1917-1953*. Cambridge, N.Y.: Cambridge University Press.
- Lawton, A. (2004). *Imaging Russia 2000. Films and Facts*. Washington, DC: New Academia Publishing.
- 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.
- Shaw, T., Youngblood, D.J. (2010). *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Heart and Minds*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Shlapentokh, D. and V. (1993). *Soviet Cinematography 1918-1991: Ideological Conflict and Social Reality*. N.Y.: Aldine de Gruyter.
- Shneider, M. (1941). *Avtorskij scenarij [Author's scenario]*. *Iskusstvo Kino – Cinema Art*. 3: 30-34. [in Russian]
- Stam, R. (2000). *Film Theory: an Introduction*. Malden, MA: Blackwell.
- Strada, M.J., Troper, H.R. (1997). *Friend or Foe?: Russian in American Film and Foreign Policy*. Lanham, Md., London: The Scarecrow Press.
- Villarejo, A. (2007). *Film Studies: the Basics*. London: Routledge.
- Woll, J. (2000). *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw*. London. New York: I.B. Tauris.

Приложение. Основные даты и события, имеющие отношение к историческому, политическому, экономическому, идеологическому, социокультурному и кинематографическому контексту, в котором осуществлялась публикация журнала «Искусство кино» в 1931-1941 годах

1931

Продолжение коллективизации и борьбы с так называемым «кулачеством» (активная фаза которой началась еще в 1929 году), сопровождавшейся сильнейшей летней засухой, что привело к значительному снижению валового сбора зерновых (694,8 млн. центнеров в 1931 против 835,4 млн. центнеров в 1930).

Январь: в результате объединения журналов «Кино и жизнь» (отв. редактор Я. Рудой) и «Кино и культура» (отв. редактор П. Бляхин) бывший политработник, журналист и организатор кинопроизводства В. Сутырин (1902-1985) назначен отв. редактором журнала «Пролетарское кино». С выпуска первого номера этого журнала ведет отчет своей истории журнал «Искусство кино».

1 июня: премьера первого звукового фильма – «Путевка в жизнь» (режиссер Н. Экк), пользовавшегося большим успехом у зрителей.

Бывший чекист, а далее – организатор кинопроизводства С. Орелович (1902-1937) назначен директором «Совкино» / «Мосфильма».

Сентябрь: Общество друзей советского кино и фотографии – ОДСКФ (до июня 1930 года носившее название «Общество друзей советского кино» – ОДСК) реорганизовано в Общество «За пролетарское кино и фото» (ОЗПКФ), число членов которого достигло 110 тысяч.

Публикация антитроцкистской статьи И.В. Сталина в журнале «Пролетарская революция»: Сталин И.В. О некоторых вопросах истории большевизма // Пролетарская Революция. 1931. 6(113).

1932

Февраль: роспуск центрального совета общества «За пролетарское кино и фото».

23 апреля: Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». 23.04.1932.

Апрель: публикация статьи, резко критикующей Общество «За пролетарское кино и фото» (Евгенов С. Вывести ОЗПКФ из тупика, перестроить работу сверху донизу // Пролетарское фото. 1932. № 4: 11-15).

14 июля: Постановление ВЦИК о ликвидации Общества «За пролетарское кино и фото» (ОЗПКФ).

Октябрь: один из бывших политических лидеров СССР — Л. Каменев (1883-1936) — исключён из партии за недоносительство в связи с делом «Союза марксистов-ленинцев» и отправлен в ссылку в Минусинск.

Декабрь: начало массового голода в СССР, вызванного коллективизацией и неурожаем.

1933

12 января: Объединённый пленум ЦК и ЦКК ВКП(б) принял решения о чистке партии и прекращении приёма в неё в 1933 году и об «антипартийной группировке» бывшего Народного комиссара снабжения РСФСР Н.Б. Эйсмонта (1891-1935), бывшего Народного комиссара внутренних дел РСФСР В.Н. Толмачёва (1887-1937) и др. На Объединённом пленуме ЦК и ЦКК ВКП(б) И.В. Сталин объявил о ликвидации кулачества и победе социалистических отношений в деревне.

Январь-март: продолжение массового голода в СССР, вызванного коллективизацией и неурожаем.

Январь: журнал «Пролетарское кино» переименован в «Советское кино» (данное переименование, скорее всего было связано с тем, что Власть взяла курс на единство «всего советского народа», без былого идеологического акцента на диктатуре пролетариата).

11 февраля: Постановление Совнаркома СССР «Об организации Главного управления кинофотопромышленности при СНК Союза ССР» (ГУКФ). Б. Шумяцкий (1886-1938) назначен начальником Главного управления кинофотопромышленности.

Ноябрь: бывший партийный функционер, отв. секретарь правления Ассоциации революционных кинематографистов (АРК), отв. редактор журнала «Кинофронт», руководитель сценарной мастерской «Совкино», зам. председателя правления Общества друзей советской кинематографии (ОДСК), член бюро киносекции Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП), зам. ответственного редактора газеты «Кино» К. Юков (1902-1938) назначен ответственным редактором журнала «Советское кино».

Декабрь: Л. Каменев (1883-1936) снова восстановлен в партии и назначен директором научного издательства «Academia».

26 декабря: арестован по делу «Украинской военной организации» театральный и кинорежиссер Л. Курбас (1887-1937).

1934

26 января — 10 февраля: XVII съезд ВКП(б).

10 июля: Постановление СНК СССР «Об образовании общесоюзного Народного комиссариата внутренних дел СССР» (НКВД). Постановлением предписывалось создание Особого совещания при НКВД СССР с правом внесудебного вынесения приговоров.

10 июля: чекист Г. Ягода (1891-1938) назначен Наркомом внутренних дел СССР.

17 августа — 1 сентября: Первый Всесоюзный съезд советских писателей.

9 октября: создание профсоюза кинофотоработников.

1 декабря: первый секретарь Ленинградского обкома ВКП(б), член Политбюро ЦК ВКП(б), секретарь ЦК ВКП(б) С.М. Киров (1886-1934) застрелен бывшим мелким комсомольским и партийным функционером Л.В. Николаевым (1904-1934).

1 декабря: Постановление Президиума ЦИК СССР «О внесении изменений в действующие уголовно-процессуальные кодексы союзных республик», которое давало право «следственным властям — вести дела обвиняемых в подготовке или совершении террористических актов ускоренным порядком. Судебным органам — не задерживать исполнение приговоров».

Декабрь: бывшие политические лидеры СССР Г. Зиновьев (1883-1936) и Л. Каменев (1883-1936) арестованы, исключены из ВКП(б) и осуждены по делу «Московского центра».

Декабрь: Б.Я. Бабицкий (1901-1938) назначается директором «Мосфильма», где он проработал вплоть до своего ареста и расстрела в 1937 году.

1935

8-13 января: Первое Всесоюзное совещание творческих работников советской кинематографии, где было принято решение о роспуске Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК).

21 февраля — 1 марта: Международный кинофестиваль в Москве.

Май-июль: начальник Главного управления кинофотопромышленности (ГУК) Б. Шумяцкий (1886-1938) и сопровождающая его группа кинематографистов совершают зарубежную командировку в Европу и США с целью перенять передовой опыт звуковой западной кинопромышленности.

16 декабря: ЦК ВКП(б) учредил Всесоюзный комитет по делам искусств.

1936

Январь 1936: журнал «Советское кино» переименован в «Искусство кино» (есть версия, что данное переименование было связано с тем, что Власть хотела подчеркнуть, что кинематограф отныне должен стать не развлечением даже и не средством политической агитации и пропаганды, а Искусством социалистического реализма на службе всего советского народа).

28 января: в редакционной статье газеты «Правда» (под названием «Сумбур вместо музыки») резкой критике подвергнута опера Д. Шостаковича (1906-1975) «Леди Макбет Мценского уезда».

Июнь: ликвидация студии «Межрабпомфильм» (на ее базе основан «Союздетфильм»).

4 июля: Постановление ЦК ВКП(б) «О педологических извращениях в системе наркомпросов».

19-24 августа: процесс «Антисоветского объединенного троцкистско-зиновьевского центра». Основные обвиняемые: 24 августа: Г. Зиновьев (1883-1936) и Л. Каменев (1883-1936), приговоренные 24 августа к исключительной мере наказания.

25 августа: Г. Зиновьев (1883-1936) и Л. Каменев (1883-1936) расстреляны.

26 сентября: партийный функционер Н. Ежов (1895-1940) назначен Народным комиссаром внутренних дел СССР.

25 ноября — 5 декабря: Съезд Советов СССР, на котором (5 декабря) была принята новая Конституция СССР, по которой высшим органом государственной власти СССР становился Верховный Совет СССР.

Бывший председатель Всесоюзного комитета по радиофикации и радиовещанию П.М. Керженцев (1881-1940) назначен главой Всесоюзного комитета по делам искусств, где проработал до 1938 года.

1937

23-30 января: процесс «Параллельного антисоветского троцкистского центра», на котором Военной коллегией Верховного Суда СССР были осуждены бывшие видные партийные и правительственные деятели: Н. Муралов (1877-1937), Г. Пятаков (1890-1937), К. Радек (1885-1939), Л. Серебряков (1888-1937), Г. Сокольников (1888-1939) и др.

27 февраля: арест видных партийных и правительственных деятелей: Н. Бухарина (1888-1938) и А. Рыкова (1881-1938).

28 марта: арест бывшего наркома внутренних дел Г. Ягоды (1891-1938).

8 апреля: арест бывшего первого заместителя директора «Ленфильма» по производственно-техническим вопросам Л. Кацнельсона (1895-1938) по обвинению в контрреволюционной деятельности.

27 мая: Б. Бабицкий (1901-1938) уволен с поста директора «Мосфильма».

Июнь: бывшая партийная функционерка С. Соколовская (1894-1938) назначена директором киностудии «Мосфильм».

Июнь: отв. редактором журнала «Искусство кино» назначен Н. Семенов (1902-1982), проработавший в данной должности до декабря 1937 года.

11 июня: процесс по «Делу антисоветской троцкистской военной организации» против бывших видных военачальников Красной армии. Обвиняемые: А. Корк (1887-1937), В. Примаков (1897-1937), В. Путьна (1893-1937), М. Тухачевский (1893-1937), Б. Фельдман (1890-1937), И. Уборевич (1896-1937), Р. Эйдемман (1895-1937), И. Якир (1896-1937). Все они были расстреляны в ночь на 12 июня.

10 июля: арест по обвинению в шпионаже и диверсии бывшего директора фабрики «Совкино» (с 1934 года – «Ленфильм») А. Пиотровского (1898-1937).

17 июля: расстрел бывшего директора киностудии «Мосфильм» С. Ореловича (1902-1937).

18 июля: расстрел театрального и киноактера Н. Джанана (1892-1937), сыгравшего в фильмах «Хаз-пуш», «Две ночи» и др.

30 июля: издан Приказ НКВД № 00447 «Об операции по репрессированию бывших кулаков, уголовников и других антисоветских элементов».

3 августа: арестован заместитель директора «Мосфильма» А. Сливкин (1886—1938).

3 сентября: расстрел писателя и киносценариста Н. Борисова (1899-1937), автора сценариев фильмов «Укразия», «Герой матча» и др.

10 сентября: расстрел киносценариста, драматурга и поэта С. Третьякова (1892-1937), автора сценариев фильмов «Элисо», «Соль Сванетии» и др.

19 сентября: расстрел киноактрисы Я. Мирато (1898-1937), сыгравшей в фильмах «Загадочный мир», «Лунная красавица», «Княжна Лариса», «Молчи, грусть... молчи...», «Не для денег родившийся» и др.

23 сентября: расстрел режиссера и оператора документального кино И. Валентея (1895-1937).

27 сентября: расстрел театрального и киноактера Н. Надемского (1892-1937), сыгравшего роли в фильмах «Беня Крик», «Ягодки любви», «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Иван», «Депутат Балтики», «Прометей» и др.

28 сентября: расстрел киносценариста В. Зазубрина (1895-1937) («Красный газ», «Избушка на Байкале»).

8 октября: арестован и далее осужден Военной коллегией Верховного суда СССР за «шпионаж» оператор фильмов «Веселые ребята» (1934) и «Цирк» (1936) В. Нильсен (1906-1938).

9 октября: театральный и кинорежиссер Л. Курбас (1887-1937) (постановщик фильмов «Вендетта», «Арсенальцы» и др.) приговорен Особой тройкой УНКВД к высшей мере наказания.

12 октября: арест (по обвинению в шпионаже и участии в контрреволюционной организации) директора киностудии «Мосфильм» С. Соколовской (1894-1938).

15 октября: расстрел театральной и киноактрисы П. Танаилиди (1891-1937), снимавшейся в фильмах «Исмет» и «Алмаз».

29 октября: в газете «Советское искусство» публикуется разгромная статья под названием «Навести порядок в студии Мосфильм» (*Советское искусство*. 1937. 50(396): 6).

29 октября: расстрел писателя и киносценариста А. Вольного (1902-1937), автора сценариев фильмов «Солнечный поход», «Новая родина» и др.

31 октября: расстрел кинорежиссера Ф. Лопатинского (1899-1937), поставившего фильмы «Поединок», «Кармелюк» и др.

3 ноября: расстрел театрального и кинорежиссера Л. Курбаса (1887-1937).

14 ноября: расстрел писателя и киносценариста Д. Бузько (1890-1937), автора сценариев фильмов «Лесной зверь» (1925), «Тарас Шевченко» (1926) и др.

15 ноября: приговорен к расстрелу комиссией НКВД и Прокуратуры СССР бывший директор фабрики «Совкино» (с 1934 года – «Ленфильм») А. Пиотровский (1898-1937), приговор приведен в исполнение 21 ноября 1937 года.

16 декабря: арестован актер Д. Консовский (1907-1938), снимавшийся в фильмах «Мертвый дом», «Дезертир», «Изменник родины» и др.

22 декабря: арест (по обвинению в участии в террористической контрреволюционной троцкистской организации на «Мосфильме») бывшего директора «Мосфильма» Б. Бабицкого (1901-1938).

24 ноября: расстрел писателя и сценариста Н. Олейникова (1898-1937) (автора сценариев комедий «Разбудите Леночку», «Леночка и виноград» и др.); поэт и киносценарист В. Эрлих (1902-1937) (соавтора сценария фильма «Волочаевские дни»).

29 ноября: расстрел режиссера и сценариста Д. Марьяна (1892-1937), поставившего фильмы «Жизнь в руках», «Мечтатели» и «На Дальнем Востоке».

2 декабря: расстрел кинооператора Н. Юдина (1895-1937), снявшего фильмы «Мечтатели», «Осадное положение» и др.

3 декабря: расстрел кинооператора Н. Ефремова (1973-1937), снявшего фильмы «Капризы любви», «Дьявол», «Шведская спичка», «Опасный возраст», «Тайна высокой дамы» и многие др.

8 декабря: расстрел киносценариста Г. Шкрупия (1903-1937), автора сценариев фильмов «Синий пакет» и «Спартак».

15 декабря: расстрел киносценариста, писателя и журналиста А. Зорича (1899-1937), автора сценариев фильмов «Дон Диего и Пелагея», «Любовь», «Девушка спешит на свидание».

20 декабря: расстрел кинорежиссера Н. Дирина (1891-1937), постановщика фильмов «Мой сын», «А почему так?», «Веселая война»; кинооператора П. Чупятова (1883-1937), снявшего фильмы «На дальнем берегу», «Сторона лесная» и др.

23 декабря: арестован и далее осужден Военной коллегией Верховного суда СССР директор по обвинению в участии в контрреволюционной диверсионно-террористической организации директор студии № 2 художественных фильмов «Мосфильма» З. Даревский (1901-1938).

30 декабря: расстрел киносценариста, журналиста, главного редактора журналов «Журналист» и «Экран» А. Курса (1892-1937), автора сценариев фильмов «Ваша знакомая», «Великий утешитель» и др.

(1937): расстреляны киноактер П. Пирогов (1904-1937), снимавшийся в фильмах «Крестьяне», «За Советскую Родину» и др.; режиссер и сценарист П. Сворков (1891-1937), поставивший фильмы «Золотое дно», «Конец Журавлихи» и др.; режиссер и актер С. Ходжаев (1892-1937) (фильм «Перед рассветом»).

1938

Январь-сентябрь: журнал «Искусство кино» выпускается без указания фамилии ответственного редактора. В выходных данных этого периода фигурирует только редколлегия (без перечисления каких-либо фамилий).

5 января: актер Д. Консовский (1907-1938) приговорен к расстрелу.

7 января: Б. Шумяцкий (1886-1938) снят с должности начальника Главного управления кинематографии по решению Политбюро ЦК ВКП(б).

7 января: бывший сотрудник НКВД С. Дукельский (1892-1960) назначен начальником Главного управления кинематографии (ГУК) Комитета по делам искусств по решению Политбюро ЦК ВКП(б).

9 января: в газете «Правда» публикуется статья под названием «Что тормозит развитие советского кино» (Ермолаев Г. Что тормозит развитие советского кино // Правда. 9.01.1938. № 9 (7334): 4).

12 января: расстрел актера С. Шагайда (1896-1938), сыгравшего в фильмах «Аэроград», «Богатая невеста» и др.

18 января: арест (по обвинению в контрреволюционной деятельности и шпионаже) бывшего начальника Главного управления кинематографии Б. Шумяцкого (1886-1938).

20 января: расстрел оператора фильмов «Веселые ребята» (1934) и «Цирк» (1936) В. Нильсена (1906-1938).

29 января: расстрел оператора К. Бауэра (1880-1938), снявшего фильмы «Кумиры», «Песнь торжествующей любви» и др.

3 февраля: бывший отв. редактор журналов «Советское кино» и «Искусство кино» К. Юков (1902-1938) и бывший первый зам. начальника Главного управления кинофотопромышленности при СНК СССР и зам. председателя Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР Я. Чужин (1898-1938) арестованы по обвинению в участии в контрреволюционной организации и приговорены к расстрелу.

15 февраля: незадолго до назначенной даты расстрела скончался актер Д. Консовский (1907-1938).

19 февраля: расстрелян сценарист и журналист И. Чубар (1897-1938).

28 февраля: расстрел киноактера Б. Шмидтсдорфа (1908-1938), сыгравшего в фильмах «Королевские матросы», «Ай-Гуль», «Борцы».

4 марта: расстрел кинооператора Д. Калюжного (1899-1938), снявшего фильмы «Ливень», «Кармелюк» и др.

2-13 марта: процесс антисоветского «право-троцкистского блока» в Военной коллегии Верховного Суда СССР. Основные обвиняемые: бывшие видные партийные и правительственные деятели — Н. Бухарин (1888-1938), А. Рыков (1881-1938), Н. Крестинский (1883-1938), Х. Раковский (1873-1941), бывший нарком внутренних дел Г. Ягода (1891-1938) и др.

10 марта: бывший директор «Мосфильма» Б. Бабицкий (1901-1938) приговорен Военной коллегией Верховного суда по обвинению в участии в контрреволюционной террористической организации к «высшей мере наказания» и в тот же день расстрелян. Расстрелян также один из бывших руководителей «Межрабпомфильма» Я. Зайцев.

10 марта: расстрел бывшего директора студии № 2 художественных фильмов «Мосфильма» З. Даревского (1901-1938).

15 марта: расстрел бывшего зам. директора «Мосфильма» А. Сливкина (1886-1938).

15 марта: расстрел бывших видных советских партийных и правительственных деятелей: Н. Бухарина (1888-1938), А. Рыкова (1881-1938), Н. Крестинского (1883-1938), Г. Ягоды (1891-1938) и др.

23 марта: Постановление Совнаркома СССР «Об улучшении организации производства кинокартин» от 23 марта 1938 года.

23 марта: Постановление Совнаркома СССР «Об образовании Комитета по делам кинематографии при Совете Народных Комиссаров Союза ССР».

18 апреля: расстрел кинооператора Ф. Зандберга (1907-1938), снявшего фильмы «Люблю ли тебя?», «Лунный камень» и др.

21 апреля: расстрел бывшего первого зам. начальника Главного управления кинофотопромышленности при СНК СССР и зам. председателя Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР Я. Чужина (1898-1938), режиссера и кинооператора документального кино В. Степанова (1895-1938).

8 мая: расстрел кинорежиссера, сценариста и художника Б. Шписа (1903-1938), поставившего фильмы «Мститель», «Инженер Гоф» и др.

18 мая: расстрел актера В. Портнова (1896-1938), снимавшегося в фильмах «Дом в сутробах», «Обломок империи», «Крестьяне» и др.; расстрел по приговору Выездной сессии Военной коллегии Верховного суда СССР бывшего первого заместителя директора «Ленфильма» по производственно-техническим вопросам Л. Кацнельсона (1895-1938).

31 мая: расстрел актера и сотрудника студии «Союздетфильм» И. Капралова (1891-1938), снимавшегося в фильмах «Слесарь и канцлер», «Сумка дипкурьера», «Две матери» и др.

3 июня: расстрел режиссера документального и научно-популярного кино Д. Де Марки (1902-1938).

29 июля: расстрел бывшего начальника Главного управления кинематографии Б. Шумяцкого (1886-1938).

22 августа: Л. Берия назначен первым заместителем народного комиссара внутренних дел СССР Н. И. Ежова.

26 августа: расстрел бывшего директора «Мосфильма» С. Соколовской (1894-1938).

28 августа: расстрел киноактрисы Г. Егоровой-Доленко (1898-1938), сыгравшей в фильмах «Груня Корнакова», «Зори Парижа» и др.

3 сентября: расстрел кинооператора-документалиста А. Тамма (1897-1938).

6 сентября: расстрел кинооператора-документалиста А. Далматова (1873-1938).

10 октября: расстрел театрального и киноактера П. Борисова (1900-1938), сыгравшего роли в фильмах «Звезда Олимпии», «Стелла Марис» и др.

22 октября: расстрел оператора документального и анимационного кино Г. Кноке (1898-1938).

30 октября: расстрел кинооператора-документалиста В. Буллы (1903-1938).

Октябрь: отв. редактором журнала «Искусство кино» назначен журналист А. Митлин (1902-1941).

7 ноября: расстрел бывшего отв. редактора журналов «Советское кино» и «Искусство кино» К. Юкова (1902-1938).

14 ноября: Постановление ЦК ВКП(б) «О постановке партийной пропаганды в связи с выпуском «Краткого курса истории ВКП(б)».

25 ноября: Л. Берия назначен наркомом внутренних дел СССР.

Ноябрь: расстрел актера и режиссера А.-М. Шариф-Заде (1892-1938), поставившего фильмы «Во имя бога» и «Игра в любовь» и др.

1939

9 февраля: расстрел киноактера А. Сафошина (1895-1939), сыгравшего в фильмах «Пленники моря», «Любовь Алены», «Девушка с Камчатки» и др.

10—21 марта: XVIII съезд ВКП(б).

10 апреля: арест бывшего Наркома Внутренних дел СССР Н. Ежова (1895-1940).

Июнь: начальник Главного управления кинематографии (ГУК) Комитета по делам искусств С. Дукельский (1892—1960) назначен народным комиссаром морского флота СССР.

Июнь: бывший партийный функционер И. Большаков (1902-1980) назначен председателем Комитета по делам кинематографии при Совнаркоме СССР.

23 августа: заключён «Договор о ненападении между Германией и Советским Союзом».

31 августа: инсценированное нацистами нападение на немецкую радиостанцию в Гляйвице, что стало предлогом для нападения Германии на Польшу.

1 сентября: войска нацистской Германии вторглись в Польшу: начало второй мировой войны.

17 сентября: по договоренности с Германией Красная армия заняла восточные территории Польши, заселенные преимущественно украинским населением.

18 сентября: совместное советско-германское коммюнике, где сообщается, что задача советских и германских войск «состоит в том, чтобы восстановить в Польше порядок и спокойствие, нарушенное распадом Польского государства».

21 сентября: подписан советско-германский протокол о порядке выхода войск на окончательную демаркационную линию в Польше.

28 сентября: заключён Договор о дружбе и границе между СССР и Германией.

26 ноября: СССР заявил о провокации со стороны финских пограничников.

29 ноября: разрыв дипломатических отношений между СССР и Финляндией.

30 ноября: начало Советско-финляндской войны.

21 декабря: в СССР торжественно отмечено шестидесятилетие И. В. Сталина.

1940

27 января: расстрел писателя и киносценариста И. Бабеля (1887-1940), автора сценариев фильмов «Беня Крик», «Блуждающие звезды», «Одесса» и др.

2 февраля: расстрел театрального и кинорежиссера, актера, сценариста В. Мейерхольда (1874-1940), постановщика фильмов «Портрет Дориана Грея», «Сильный человек» (где он также выступил как актер), исполнителя одной из ролей в фильме «Белый орел».

4 или 6 февраля: расстрел бывшего Наркома Внутренних дел СССР (26.09.1936 — 24.11.1938) Н. Ежова (1895-1940).

12 марта: заключение мирного договора между СССР и Финляндией.

14 июня: оккупация Парижа немецкими войсками.

22 июня: французское правительство подписало перемирие с Германией.

3 августа: Верховный Совет СССР принял Литву в состав СССР.

5 августа: Верховный Совет СССР принял Латвию в состав СССР.

6 августа: Верховный Совет СССР принял Эстонию в состав СССР.

27 сентября: подписан Тройственный пакт о военно-экономическом союзе Германии, Италии и Японии.

1941 (первое полугодие)

22 июня: германские войска вторглись на территорию СССР. Начало Великой Отечественной войны.

Июль: временное прекращение (в связи с началом войны) выпуска журнала «Искусство кино».

1 сентября: гибель отв. редактор журнала «Искусство кино» А. Митлина (1902-1941) в результате ранения осколком немецкой бомбы.