



Published in the USA
International Journal of Media and Information Literacy
Issued since 2005
E-ISSN 2500-106X
2022. 7(1): 71-109

DOI: 10.13187/ijmil.2022.1.71
<https://ijmil.cherkasgu.press>



Это русскоязычная версия статьи: Fedorov, A., Levitskaya, A. Theoretical Concepts of Film Studies in *Cinema Art Journal*: 1945–1955. *International Journal of Media and Information Literacy*. 2022. 7(1): 71-109.

Александр Федоров, Анастасия Левицкая

Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино»: 1945-1955

В статье «Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино» (Cinema Art) в первое десятилетие его существования» (Fedorov, Levitskaya, 2022: 169-220) мы исследовали период 1930-х – начала 1940-х годов. В данной статье мы анализируем теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино» во втором десятилетии его существования – с 1945 по 1955 год.

В данной статье мы остановимся на анализе теоретических концепций киноведения в журнале «Искусство кино» (*Cinema Art*) во втором десятилетии (1945-1955) его существования, когда его ответственными редакторами были: Иван Пырьев (1945-1946), Николай Семенов (1947), Николай Лебедев (1947-1948), В. Грачев (1948), Дмитрий Еремин (1949-1951), Виталий Ждан (1951-1955).

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 период активного вмешательства Власти в сферу культуры (включая кинематограф) путем сильного идеологического давления на деятелей искусства: 1945-1949; период относительного ослабления вмешательства Власти в сферу культуры при сохранении общих строгих идеологических доминант и политических лозунгов: 1950-1955.

В **Таб. 1** представлены статистические данные, отражающие изменения (с 1945 по 1955 год) организаций, органом которых был журнал, его тиража, периодичности; указаны также фамилии отв. редакторов журнала и временные отрезки их руководящей работы в издании, число статей по теории кино по каждому году издания журнала.

Таб. 1. Журнал «Искусство кино» (1945-1955): статистические данные

Год выпуска журнала	Организация, органом которой был журнал	Тираж журнала (в тыс. экз.)	Периодичность журнала (число номеров в год)	Отв. редактор журнала	Число статей по теории кино
1945	Комитет по делам кинематографии при СНК СССР	4	3	И. Пырьев (1901-1968)	3
1946	Комитет по делам кинематографии при СНК СССР (№ 1) Министерство	4	4	И. Пырьев (1901-1968)	2

	кинематографии СССР (№№ 2-4)				
1947	Министерство кинематографии СССР	4	7	Н. Семенов (1902-1982) (№ 1). Н. Лебедев (1897-1978) (№№ 2-7)	8
1948	Министерство кинематографии СССР	4	6	Н. Лебедев (1897-1978) (№№ 1-3, 5-6) В. Грачев (№ 4)	15
1949	Министерство кинематографии СССР	4 – 7,2	6	Д. Еремин (1904-1993)	38
1950	Министерство кинематографии СССР	10	6	Д. Еремин (1904-1993)	13
1951	Министерство кинематографии СССР	11,5 – 12,3	6	Д. Еремин (1904-1993) (№№ 1-2). В. Ждан (1913-1993) (№№ 3-6)	14
1952	Министерство кинематографии СССР, Союз писателей СССР	7,9 – 15	12	В. Ждан (1913-1993)	45
1953	Министерство кинематографии СССР, Союз писателей СССР	11–12	12	В. Ждан (1913-1993)	28
1954	Министерство кинематографии СССР, Союз писателей СССР	11,6 – 13,6	12	В. Ждан (1913-1993)	16
1955	Министерство культуры СССР, Союз писателей СССР	13,8 – 15	12	В. Ждан (1913-1993)	12

Перерыв в выпуске журнала «Искусство кино» составил четыре военных года – с июля 1941 по сентябрь 1945. Только, когда СССР стал победителем в Великой Отечественной и второй мировой войнах, государство сочло возможным возобновить выпуск журнала. Первый номер 1945 года вышел в октябре. Периодичность журнала поначалу планировалась ежемесячной (о чем сообщалось в выходных данных издания), однако на деле вышло иначе: в 1945 году вышло в свет три номера, в 1946 – четыре. В итоге в 1947-1951 годах журнал «Искусство кино» стал официально выходить один раз в два месяца, и только с 1952 года возобновил ежемесячную периодичность.

Тираж журнала с 1945 по 1955 год колебался в промежутке от четырех до пятнадцати тысяч экземпляров с общей тенденцией с постепенному увеличению.

До начала 1946 года «Искусство кино» продолжало оставаться органом Комитета по делам кинематографии при СНК СССР, но затем было создано Министерство

кинематографии СССР, и журнал стал его официальным изданием. С 1952 года – с явной целью усиления влияния журнала на повышение качества кинодраматургии – «Искусство кино» стало органом Министерства кинематографии СССР и Союза писателей СССР. С этих пор практически в каждом номере журнала почти половину объема его листажа стала занимать публикация нового сценария, а основная масса теоретических статей касалась улучшения качества и прочих проблем советской кинодраматургии. В связи с ликвидацией Министерство кинематографии СССР (как не оправдавшего надежд на резкое повышение эффективности кинопроцесса) с 1955 года журнал «Искусство кино» стал органом Министерства культуры СССР и Союза писателей СССР.

С октября 1945 по декабрь 1946 года отв. редактором журнала «Искусство кино» был режиссер И.А. Пырьев (1901-1968). Теоретических статей в это время было опубликовано немного, что, впрочем, во многом объяснялось тем, что в этот период, составивший менее полутора лет, вышли в свет всего семь номеров журнала.

Киновед В. Фомин прав в том, читая материалы журнала «Искусство кино» второй половины 1940-х, «испытываешь просто настоящий шок и долго протираешь глаза, когда, перевернув обложку, знакомишься с оглавлением, а потом уже и с материалами главного советского киножурнала. С одной стороны, не нужно даже присматриваться, чтобы заметить неизгладимую печать того особого времени, особо старательное холопство редакции... Обложки, передовицы, экстренные вставки в номер и особенно рецензионная критика с головой выдают патологическую конъюнктурность, наивысшую готовность авторов и редакции угодливо обслужить тогдашнюю партвласть по высшему разряду» (Фомин, 2001: 20). Но в то же время В. Фомин справедливо отметил, что в это же время журнал «Искусство кино» опубликовал и несколько статей С. Эйзенштейна (Фомин, 2001: 21). Были в журнале этого периода опубликованы и другие любопытные теоретические статьи о киноискусстве.

Аналогичная идеологическая ориентация была характерна для журнала «Искусство кино» и в первой половине 1950-х. Киновед Н. Зоркая отмечала, что в журнале того периода кинематограф «вещь чисто назывная. Заменяв некоторые повторяющиеся слова (теперь мы именуем их «ключевыми»: «экран», «режиссер», «актер», «актриса», «портрет») на понятия из других сфер жизни, например, из сельского хозяйства, получишь тот же результат – про сельское хозяйство не узнать ничего. Потому что целью этого издания (как и других параллельных) является не информация, не то или иное «ведение» (в данном случае – киноведение), а «повторение – мать учения», вколачивание, вдалбливание в людские мозги нескольких основополагающих истин: мы живем в лучшей стране мира; капиталистическое окружение гниет и нищает; советский народ героически трудится и строит коммунизм; своими победами мы обязаны великому Сталину. ... Журнал «Искусство кино»... являет собой идеальный образец советского идеологического дискурса. Не суть, не смысл, не истина, а заговор, забалтывание, задурманивание и бесконечное пережевывание одного и того же до отупения» (Зоркая, 2001: 23). Хотя, опять-таки из каждого правила всегда есть исключения...

И если в 1930-х в журнале ключевой была теоретическая тематика тогдашней технической новинки – звукового кино, то в первых номерах послевоенного «Искусства кино» весомая часть киноведческих статей было посвящено цветному кинематографу, его роли в будущем развитии искусства экрана.

Так режиссер А. Довженко (1894-1956) был убежден, что в советском кино «появятся страстные рыцари цветового изобилия, не только не утомляющего и не раздражающего зрителя, а, наоборот, вдохновляющего и радующего богатством и смелостью сочетаний. Будут и эстеты блеклого цвета, серого дождика и мокрого асфальта; будут солнцепоклонники и апологеты природы; будут противники природы, творцы искусственного декоративного мира. Но каждый будет решать для себя количество и качество цветовых средств к их сочетаний на путях, совершенно отличных от путей живописи» (Довженко, 1945: 7).

В отличие от А. Довженко, искусствовед А. Федоров-Давыдов (1900-1969) считал, что «в овладении цветом кинематографу может помочь изучение богатейшего мирового опыта живописи. Этот опыт надо изучать и осваивать» (Федоров-Давыдов, 1945: 11).

А искусствовед В. Лазарев (1897-1976) подчеркивал, что «кинорежиссер может создавать не только цветовую композицию отдельного кадра, но и цветовую композицию

всего фильма. Иначе говоря, он принужден проецировать цвет во времени. ... Принципиальная новизна цветного кино заключается и в том, что в нем совершенно по-новому может быть обыгран свет (гораздо интенсивнее, чем в живописи), потому что от того или иного использования света целиком будет зависеть палитра кинорежиссера. И создавая цветовую композицию, ему всегда придется помнить, что она будет восприниматься зрителем во времени, в динамическом чередовании кадров и что, следовательно, его цвет будет доходить до глаза в какие-то доли секунды, в то время как в картине или фреске цвет пребывает в статическом, неизменном состоянии. Отсюда ясно, что цвет в кино должен быть совсем иным, чем цвет в живописи времени» (Лазарев, 1945: 4).

Таким образом, цвет в кинематографе рассматривался многоаспектно, на его возможности возлагались большие надежды, которые, как вскоре показала практика, во многом оправдались.

Режиссер С. Герасимов (1906-1985) на страницах журнала в очередной раз обратился к своей излюбленной теме специфики работы актера в кино: «Зритель вправе требовать от кинематографической игры тех почти неуловимых подробностей, на которые он и не рассчитывает в театре, — он видит лицо актера как бы на расстоянии метра от себя; он слышит его дыхание, и он хочет увидеть, таким образом, нечто самое сокровенное, самое тайное в духовном мире видимого и слышимого героя. Поиски подробностей вместе с актером, умножение суммы режиссерских наблюдений на сумму актерских наблюдений, совместный отбор, высокая требовательность к интонации, к мимической гамме, к жесту обязательны в кинематографе и во много крат больше, чем в театре. Не поняв этого, нельзя рассчитывать на подлинный успех, имея в руках даже самый слаженный, умный и содержательный сценарий. Именно при таких условиях может родиться то разнообразие картин, которые будут отличаться одна от другой не только по признаку поставленной темы или даже литературной разработки такой темы, но и широким различием всего авторского выражения, заключенным как в выборе темы, так и в художественном воплощении ее, то есть во всей сумме бесчисленных подробностей, которыми владеет великое искусство кинематографа» (Герасимов, 1945: 18).

Киновед Н. Лебедев (1897-1978), беспокоясь о развитии науки о кинематографе, снова писал о том, что в СССР «нет ни своей академии, ни научно-исследовательского института по вопросам киноискусства, ни своего творческого союза (типа союзов советских писателей, архитекторов, композиторов, художников), ни общества типа ВТО. У нас нет ни своего центрального музея, ни музеев при крупнейших предприятиях, ни фильмотеки, ни библиотеки киноведческой литературы. Вопросами киноискусства сейчас не занимается ни одно общеискусствоведческое научное учреждение. ... Синтетический характер киноискусства, богатство и разнообразие его выразительных средств делают его изучение исключительно сложным. При глубоком, подлинно научном исследовании кинопроизведений они должны быть проанализированы не только с точки зрения их идейно-познавательной и воспитательной ценности, но и в аспекте тех формально-стилистических компонентов, из которых они складываются — с точки зрения литературно-драматургической, режиссерской, актерской, изобразительной, музыкальной, кинотехнической и т.д. Это требует от киноисследователя огромных энциклопедических знаний во всех областях искусств. А так как такой энциклопедизм — явление чрезвычайно редкое, то для комплексного изучения киноискусства необходимо организовать коллективы специалистов разных отраслей искусствознания. К сожалению, к такому изучению кинопроизведений мы даже не приступили» (Лебедев, 1946: 3-4).

Здесь стоит отметить, что в своем стремлении повысить статус советского киноведения Н. Лебедев проявлял завидную настойчивость на протяжении нескольких десятилетий.

В 1945 году журнал «Искусство кино» опубликовал также статью драматурга, писателя и киноведа В. Шкловского (1893-1984), теоретические взгляды которого в том же издании (и, разумеется, не только в нем) в 1930-х были обвинены в формализме. Размышляя о природе экранизаций литературных произведений, В. Шкловский резонно писал, что «отказаться от киноинсценировок мы не можем, так как искусство не может отказаться от прошлого, от его переосмысливания и углубления, так же как язык не

может отказаться от своей истории, но работа по киноинсценировке является философско-критической работой, а не работой копировальщика. Мы должны преодолеть подражательный натурализм в киноинсценировках и перейти к раскрытию внутренних законов художественного произведения, к анализу того сцепления мысли, образов и действий, которые составляют содержание искусства» (Шкловский, 1945: 33-34).

Но самой весомой в теоретическом плане статьей, опубликованной в журнале «Искусство кино» 1945-1946 годов, стала работа режиссера С. Эйзенштейна (1898-1948), в которой он призвал киноведов к рассмотрению «фильма крупным планом: через призму пристального анализа, «разобранном по статьям», по колесикам, разложенным на элементы и изученным так, как изучают новую модель конструкции инженеры и специалисты по своим областям техники. Этот взгляд должен быть взглядом на фильм со стороны профессионального журнала. Здесь должна быть оценка фильма с позиций «общего» и «среднего» планов, но и первую очередь он должен быть рассмотрен «крупным планом» — одинаково крупным планом по всем слагающим его звеньям. Если во взгляде «общим планом» суждения нашей общественности безошибочно точны, подчас беспощадны, но всегда верны, если в области взволнованного и заинтересованного разбора событий и образов фильма нам часто удастся подняться выше простого, безучастного пересказа-отписки, то в области пристального профессионального, «сверлящего» взгляда внутрь достоинств и недостатков того, что сделано — с точки зрения высоких требований, которые мы в нраве и обязаны ставить перед нашими произведениями, — мы далеко не блещем совершенством. Без этой «третьей критики» невозможны ни рост, ни развитие, ни неуклонный подъем общего уровня того, что мы делаем. Высокая общественная оценка не может служить щитом, за которым безнаказанно могут укрываться плохой монтаж и невысокое качество произнесения актерами тех бесконечно нужных нам слов, которые, в конечном счете, и определяли собой одобрение фильму. Интерес зрителя к сюжету не может служить амнистией для плохой фотографии, а рекордный кассовый сбор картины, захватившей зрителя волнующей темой, не снимает с нас ответственности за плохо скомпонованную к фильму музыку, плохо записанный звук или (столь частую!) скверную работу лаборатории и массовой печати. ... Я помню другой период дискуссий — упадочный период АРРКа, когда нельзя было выступить по поводу хорошо прошедшей по экранам картины и сказать, что она, например, фотографически бледна и изобразительно мало изобретательна. На вас обрушивались обвинения в дискредитации ведущей продукции советского киноискусства. И жупелом перед вами замахивалось грозное и вовсе здесь неуместное обвинение в том, что вы отрицаете «единство формы и содержания»! Сейчас это звучит почти анекдотом, но анекдотом это было скверным. Это притупило остроту требовательности к качеству фильма. Оно остудило страстность к требовательности в искусстве. Оно отшибло чувство ответственности у самих кинорботников. Оно во многом воспитало безразличие к достоинствам отдельных компонентов» (Эйзенштейн, 1945: 7-8).

Надо отметить, что основной массе материалов журнала «Искусство кино» 1945-1946 года был свойственен спокойный аналитический тон, без эмоциональных переборов и резких нападок, свойственных изданию в 1930-х годах.

Однако такая ситуация длилась недолго. Вскоре сфера советского кино (как и культуры в целом) оказалась под огнем критики Власти, помимо всего прочего обвинившей деятелей культуры в «низкопоклонстве перед Западом» и «космополитизме».

Разумеется, у новой волны борьбы с буржуазным влиянием на советскую культуру были свои причины. Начало нового витка напряженности между недавними союзниками во второй мировой войне было положено в Фултонской речи Уинстона Черчилля в Вестминстерском колледже 5 марта 1946 года: «Протянувшись через весь континент от Штеттина на Балтийском море и до Триеста на Адриатическом море, на Европу опустился железный занавес. Столицы государств Центральной и Восточной Европы — государств, чья история насчитывает многие и многие века, — оказались по другую сторону занавеса. Варшава и Берлин, Прага и Вена, Будапешт и Белград, Бухарест и София — все эти славные столичные города со всеми своими жителями и со всем населением окружающих их городов и районов попали, как я бы это назвал, в сферу советского влияния. Влияние

это проявляется в разных формах, но уйти от него не может никто. Более того, эти страны подвергаются все более осязаемому контролю, а нередко и прямому давлению со стороны Москвы. ... Коммунистические партии восточноевропейских государств, никогда не отличавшиеся многочисленностью, приобрели непомерно огромную роль в жизни своих стран, явно не пропорциональную количеству членов партии, а теперь стремятся заполучить и полностью бесконтрольную власть. Правительства во всех этих странах иначе как полицейскими не назовешь, и о существовании подлинной демократии в них, за исключением разве что Чехословакии, говорить, по крайней мере, в настоящее время, не приходится. ... Общаясь в годы войны с нашими русскими друзьями и союзниками, я пришел к выводу, что больше всего они восхищаются силой и меньше всего уважают слабость, в особенности военную. Поэтому мы должны отказаться от изжившей себя доктрины равновесия сил, или, как ее еще называют, доктрины политического равновесия между государствами. ... Если же они будут разобщены в своих действиях или станут пренебрегать своим долгом и упустят драгоценное время, то нас и в самом деле может ждать катастрофа» (Churchill, 1946). В качестве реакции Британского пропагандистского аппарата на эту речь У. Черчилля 26 марта 1946 года началось регулярное вещание BBC на русском языке, направленное против СССР и его сателлитов. Началась холодная война...

Уже с середины августа 1946 года власть в СССР отреагировала на холодную войну с Западом очередными постановлениями, касающимися ужесточения политики в области культуры. Одно за другим во второй половине 1946 года вышли Постановления Оргбюро ЦК ВКП(б): «О журналах «Звезда» и «Ленинград» (Постановление..., 1946a), «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (Постановление..., 1946b), «О кинофильме «Большая жизнь» (Постановление..., 1946c), Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О выписке и использовании иностранной литературы» (Постановление..., 1946d), в которых вновь прозвучала грубая обвиняющая лексика, хорошо знакомая населению СССР по эпохе репрессий 1930-х.

Основная цель данных постановлений заключалась в том, чтобы, с одной стороны, показать «расслабившимся» в атмосфере Победы деятелям советской культуры, что Власть не потерпит никакой свободы творчества и даже минимального инакомыслия (косвенно напоминая о репрессиях 1930-х), а с другой – не приемлет никакого буржуазного влияния на советскую аудиторию.

В Постановлении Оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» (Постановление..., 1946a) отмечалось, что «грубой ошибкой «Звезды» является предоставление литературной трибуны писателю Зощенко, произведения которого чужды советской литературе. Редакции «Звезды» известно, что Зощенко давно специализировался на писании пустых, бессодержательных и пошлых вещей, на проповеди гнилой безыдейности, пошлости и аполитичности, рассчитанных на то, чтобы дезориентировать нашу молодежь и отравить ее сознание. ... Предоставление страниц «Звезды» таким пошлякам и подонкам литературы, как Зощенко, тем более недопустимо... Журнал «Звезда» всячески популяризирует также произведения писательницы Ахматовой... Ахматова является типичной представительницей чуждой нашему народу пустой безыдейной поэзии. Ее стихотворения, пропитанные духом пессимизма и упадочничества, выражающие вкусы старой салонной поэзии, застывшей на позициях буржуазно-аристократического эстетства и декадентства, «искусстве для искусства», не желающей идти в ногу со своим народом наносят вред делу воспитания нашей молодежи и не могут быть терпимы в советской литературе. ... В журнале стали появляться произведения, культивирующие несвойственный советским людям дух низкопоклонства перед современной буржуазной культурой Запада» (Постановление..., 1946a).

В Постановлении Оргбюро ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» ведущие театры СССР обвинялись в том, что во многих спектаклях советские люди «изображаются в уродливо-карикатурной форме, примитивными и малокультурными, с обывательскими вкусами и нравами, отрицательные же персонажи наделяются более яркими чертами характера, показываются сильными, волевыми и искусными. События в подобных пьесах изображаются часто надуманно и лживо, ввиду чего эти пьесы создают неправильное,

искаженное представление о советской жизни. ... ЦК ВКП(б) считает, что Комитет по делам искусств ведет неправильную линию, внедряя в репертуар театров пьесы буржуазных зарубежных драматургов. ... Постановка театрами пьес буржуазных зарубежных авторов явилась, по существу, предоставлением советской сцены для пропаганды реакционной буржуазной идеологии и морали, попыткой отравить сознание советских людей мировоззрением, враждебным советскому обществу, оживить пережитки капитализма в сознании и быту» (Постановление..., 1946b).

Прямой реакцией на холодную войну с Западом было Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О выписке и использовании иностранной литературы» (Постановление..., 1946d), где констатировалось, что «в закупке и использовании иностранной литературы сложилась порочная антигосударственная практика. ... В министерствах, ведомствах и организациях, получающих иностранную литературу, нет должного порядка в деле ее хранения и использования, в результате чего значительное количество литературы, выписываемой из-за границы, не поступает в библиотеки ведомств для служебного пользования, а растаскивается и оседает у отдельных лиц. ... ЦК ВКП(б) отмечает, что сложившаяся неправильная практика выписки и использования иностранной литературы наносит ущерб интересам государства, ведет к растранижению валюты и распространению среди части населения антисоветской пропаганды, содержащейся в зарубежных газетах, журналах и книгах» (Постановление..., 1946d).

В целях противостояния «буржуазной пропаганде» ЦК ВКП(б) постановил сократить ассигнования валюты на выписку иностранной литературы, сократить список организаций, имеющих право такого рода выписки, запретить индивидуальную выписку иностранной литературы, предоставив право индивидуальной выписки иностранной литературы по специальности только действительным членам Академии наук СССР» (Постановление..., 1946d).

Разумеется, данные постановления не могли не отразиться на положении дел в советском кинематографе и в журнале «Искусство кино», в частности.

И уже кинематографа напрямую касалось Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» от 4 сентября 1946 года, где указывалось, что в нём «фальшиво изображены партийные работники. Секретарь парторганизации на восстанавливаемой шахте показан в нарочито нелепом положении, поскольку его поддержка инициативы рабочих по восстановлению шахты может, якобы, поставить его вне рядов партии», что он «проповедует отсталость, бескультурье и невежество. ... Рабочие и инженеры, восстанавливающие Донбасс, показаны отсталыми и малокультурными людьми, с очень низкими моральными качествами. Большую часть своего времени герои фильма бездельничают, занимаются пустопорожней болтовней и пьянством. ... Фильм свидетельствует о том, что некоторые работники искусств, живя среди советских людей, не замечают их высоких идейных и моральных качеств, не умеют по-настоящему отобразить их в произведениях искусства» (Постановление..., 1946c).

В Постановлении назвались и другие «фальшивые и ошибочные фильмы»: вторая серия фильма «Иван Грозный» С. Эйзенштейна, «Адмирал Нахимов» В. Пудовкина, «Простые люди» Г. Козинцева и Л. Трауберга. В частности, утверждалось, что «режиссер С. Эйзенштейн во второй серии фильма «Иван Грозный» обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку-Клукс-Клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, — слабохарактерным и безвольным» (Постановление..., 1946c).

В итоге в Постановлении констатировалось, что «Министерство кинематографии, и прежде всего его руководитель т. Большаков, плохо руководит работой киностудий, режиссеров и сценаристов, мало заботится об улучшении качества выпускаемых фильмов, бесполезно затрачивает большие средства. Руководители Министерства кинематографии безответственно относятся к порученному делу и проявляют беспечность и беззаботность в отношении идейно-политического содержания и художественных достоинств фильмов. ... Отсутствие критики в области кинематографии, атмосфера семейственности в среде творческих работников кино являются одной из главных причин производства плохих кинофильмов. Работники искусств должны понять, что те из них, кто и впредь будет безответственно и легкомысленно относиться к своему

делу, легко могут оказаться за бортом передового советского искусства и выйти в тираж, ибо советский зритель вырос, его культурные запросы и требования увеличились, а партия и государство будут и в дальнейшем воспитывать в народе хорошие вкусы и высокую требовательность к произведениям искусства» (*Постановление..., 1946с*).

В 1930-х за аналогичные «проступки» руководящие кадры в кинематографе были наказаны самым жестоким образом, вплоть до расстрела. В более «мягкую» пору второй половины 1940-х тогдашнему Министру кинематографии И. Большакову (1902-1980) удалось даже сохранить свой пост.

Но угроза самой жизни руководящих кадров советского кинематографа осенью 1946 года была весьма сильной, поэтому на оперативно собранном Всесоюзном совещании работников художественной кинематографии 14-15 октября 1946 года было принято два официальных обращения, в которых кинематографисты давали обещание немедленно исправить все выявленные Властью ошибки.

Первое из них – Председателю Совета Министров СССР товарищу И.В. Сталину: «Участники Всесоюзного совещания работников художественной кинематографии обсудили постановление ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь». Это постановление глубоко и всесторонне вскрыло допущенные в нашей работе идейно-политические и творческие ошибки. ... Иосиф Виссарионович! Мы заверяем Вас, друг и учитель, что справедливая критика нашей работы поможет работникам советской кинематографии – партийным и непартийным большевикам – так перестроить в кратчайший срок свою работу, чтобы снова услышать слова поощрения от народа, от партии, от Вас, дорогой товарищ Сталин. Всесоюзное совещание работников художественной кинематографии» (*Председателю..., 1947: 3*).

Второе – ко всем работникам художественной кинематографии: «Всесоюзное совещание работников художественной кинематографии, обсудив постановление Центрального Комитета ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь», обращается ко всем работникам советской кинематографии с призывом – мобилизовать все свои силы для выполнения задач, поставленных перед нами партией. ... Многие наши режиссеры и сценаристы отстали от жизни, от политических событий, замкнулись в кругу узко профессиональных интересов, забыли о том, что без глубокого знания марксистско-ленинской теории, современной жизни и истории нашей Родины невозможно стать подлинным художником, правдиво отображающим современную жизнь советских людей, в героическом труде осуществляющих великие планы новой сталинской пятилетки. ... На историческое постановление ЦК ВКП(б) работники советской кинематографии обязаны ответить делом» (*Обращение..., 1947: 4*).

Передовая статья первого номера журнала «Искусство кино» отреагировала на Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» обвинениями в адрес раскритикованных там картин, подчеркивая, что «в угоду своей собственной формалистической «концепции» С. Эйзенштейн искажил историческую эпоху, извратил образ крупного государственного деятеля, сыгравшего прогрессивную роль в истории русского государства, и создал антиисторический и антихудожественный фильм, недостойный выпуска на советский экран. Режиссер В. Пудовкин, не изучив детально исторический материал, взялся ставить картину «Адмирал Нахимов» и тоже искажил историческую правду» (*За высокую..., 1947: 6*).

Впрочем, до более важного события, радикальным образом повлиявшего на работу «Искусства кино» в 1949 году – борьбы с так называемым «космополитизмом» оставалось еще около двух лет, поэтому остальные материалы журнала 1947-1948 годов были идеологически более сдержанными.

К примеру, в рецензии на киноведческую монографию Б. Балаша «Искусство кино» (*Балаш, 1945*) отмечалось, что «книга эта поучительна и как человеческий документ. Практика советского кинематографа заставила Балаша, воспитанного на неокантиантской эстетике, пересмотреть многие положения прежних работ, придти к более верному пониманию природы и функций искусства в общественной жизни. И хотя Балаш не отказался еще от многих своих старых формалистических взглядов, он (судя по его последней работе) находится на пути к их пересмотру. Методологически книга чрезвычайно противоречива. Если первая ее часть пересказывает читателю старые, почти не измененные положения «Видимого человека» и «Духа фильма», то вторая, целиком

возникшая в советский период деятельности Балаша, выросшая из наблюдений над советским кинематографом и практической работы в нем, дает ряд ценных и интересных положений и в известной мере окажется небесполезной для советской кинематографической теории» (Буров, 1947: 26).

В начале 1947 года режиссер И. Пырьева был уволен с должности главного редактора журнала «Искусство кино». На это решение, скорее всего, повлияла критика журнала «Искусство кино» в редакционной статье «Правды» с говорящим о ее основной направленности названием «Реклама вместо критики» (Реклама..., 1946). Оказалось, что в 1946 году журнал «Искусство кино» опрометчиво разместил в положительном контексте на своих страницах фотографии (Юрнев, 2001: 28) резко раскритикованных в Постановлении Оргбюро ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» (от 4 сентября 1946 года) фильмов (кроме кадра из «Большой жизни» в № 1 был размещен кадр из «Адмирала Нахимова», а в сдвоенном № 2-3 – кадр из второй серии «Ивана Грозного»), не предугадав тем самым их последующего партийно-правительственного разгрома...

Назначение киноведа Н. Лебедева (1897-1978) отв. редактором журнала «Искусство кино» (второй номер за 1947 год уже подписывал к печати он) привело к довольно существенному увеличению числа теоретических статей в издании. Н. Лебедев за время своего краткого отв. редакторства постарался привлечь внимание кинематографистов к теоретическим основам кинодраматургии, поскольку улучшение «социалистического и партийного» качества сценариев должно было, по мнению Власти к небывалому расцвету советского кинематографа.

Так писатель, сценарист и киновед Д. Еремин (1904-1993) подчеркивал, что после Постановлений Оргбюро ЦК ВКП(б) 1946 года (Постановление..., 1946) «с новой силой, в частности, была осознана и ведущая, основополагающая роль сценариста в создании фильма: от качеств сценария, от глубины и направления заложенных в нем идей, от жизненной правдивости и содержательности конфликтов, событий и образов, от художественной определенности характеров и судеб героев, от яркости и живости деталей в огромной степени зависит и качество будущей картины. ... образ положительного героя в советском киноискусстве не может быть создан кабинетным путем. Он должен вырасти из живого соприкосновения художника с действительностью в ее наиболее существенных, определяющих проявлениях. Этот герой может быть создан не как арифметическая сумма дурных и хороших человеческих качеств, но лишь как образ истинно живого советского человека, в котором партийные, идейные, высокоморальные, жизнелюбивые, воинствующие волевые начала не могут не быть основными, ибо именно они позволили опрокинуть царский строй, преобразить лицо страны, изгнать и уничтожить наглых захватчиков, повести миллионы на штурм новых высот» (Еремин, 1947: 3-4).

Д. Еремин считал, что недостатки «заключаются отнюдь не в пресловутой «специфике» сценарного дела, а связаны с вопросами идеологии. Их природа — не в отсутствии профессиональных навыков у авторов, не в слабости «ремесла», а в недостаточном знании и осмыслении жизни, в отсутствии у некоторых авторов такого самосознания, которое утверждало бы их, как активных, воинствующих идеологов, как пламенных пропагандистов и глубоких мыслителей, то есть авторов нового, социалистического типа. Видимо, в этом направлении и следует работать в дальнейшем. К этому призывают возросшие требования к киноискусству, продиктованные решением высоких и сложных общественно-политических задач, стоящих перед нашим народом» (Еремин, 1948: 10).

Далее Д. Еремин размышлял о специфике драматургии кинокомедий, считая, что «наиболее распространенным из авторских «предрассудков» является утверждение, будто наша действительность полностью исключает возможность развития кинокомедии, особенно бытовой, и будто особо реальна перспектива неизбежной самоликвидации сатирического жанра. Не случайно нашим комедийным произведениям часто не хватает острой драматургии: всякая драматургия имеет в своей основе конфликт, а конфликт, на котором можно построить острый комедийный сюжет, в нашей действительности, как правило, якобы отсутствует» (Еремин, 1948: 9).

К этому тезису подверстывалось теоретическое обоснование: «Наше развитие от капитализма к социализму и от социализма, как первой стадии коммунизма, к полному коммунизму идет через активное преодоление всякого рода противоречий,

антагонистических противоречий в отношениях с миром капитализма и неантагонистических — внутри социалистической системы. И там, где художник-комедиограф направляет огонь самокритики на внутренние противоречия, связанные с борьбой между отмирающим и нарождающимся в недрах нашего общества, там возникают различные, формы советской комедии. В основе этих комедий будет лежать, по преимуществу, конфликт между передовым и отсталым. Решение этого конфликта будет идеей, авторской целью воспитания зрителей в интересах подтягивания отстающих до уровня передовых. Такая комедия — наиболее, распространенный и органический тип современной советской комедии. Сатирическое в ней имеет не всеобъемлющий, а четко выделенный, локальный характер; основные действующие лица и их поступки выражают позитивную силу общества; содержание главного драматургического конфликта носит характер не всестороннего отрицания и взрыва, а самокритический смысл совершенствования» (Еремин, 1948: 10).

Включившись в поддержку тезиса о необходимости наведения порядка в советской кинодраматургии, киновед Л. Погожева (1913-1989) утверждала, что «анализ диалогического строя ряда сценариев убеждает в том, что многие сценаристы утратили понимание значения диалога, как важнейшего компонента драматургии, стали смотреть на слово, как на простое средство общения, или, в лучшем случае, как на средство раскрытия характера персонажа и высказывания своего авторского отношения к происходящим в сценарии событиям. ... Борьба против сухости, бескровности, безличности, мнимой цветистости языка, против зановенности слоя, стертости, однообразия, борьба против чудовищной практики «доработки» диалога к чужим сценариям есть борьба за подлинное обогащение и чистоту языка в сценарии — этой основе основ советского киноискусства» (Погожева, 1947: 19, 21).

Л. Погожева настаивала на том, что «сценарий завоевал себе право считаться особым видом литературы, и это право должно быть за ним закреплено. У нас нет необходимости в выпуске «механизированной», «штампованной» массовой кинопродукции по типу голливудской, нам нужны произведения индивидуальные по творческой манере, нужно развитие искусства, свидетельствующего о расцвете сил всего нашего народа, искусства, обобщающего жизненный опыт в подлинно реалистических произведениях, широко и смело смотрящих в будущее. ... Меньше всего у нас могут процветать сценаристы-ремесленники. Меньше всего нам нужны сейчас сюжетные рецепты, построенные на опыте буржуазного киноискусства. Больше всего нам нужен сценарист-мыслитель, ибо мы должны подходить к оценке сценария со смысловым критерием, с критерием отношения искусства к действительности (Погожева, 1947: 29).

В 1947 году на страницах «Искусства кино» появились публикации снятого в начале 1930-х с поста редактора журнала «Пролетарское кино» В. Сутырина (1902-1985), который также подключился к обсуждению сценарной тематики с привычных для себя акцентировано идеологических позиций: «Каждая выпускаемая сейчас нашими студиями картина представляет собой явление большого государственного масштаба, большой политической важности. Каждая картина, выходящая на экран, играет или, во всяком случае, должна играть весьма значительную роль в политическом воспитании миллионов советских людей. В этих условиях общественная ответственность кинодраматурга за качество своей работы, за политическую весомость и правильность ее, за ее художественные достоинства делается особенно значительной. Кинодраматург несет эту ответственность в полной мере. За каждую свою ошибку, промашку, недоделку он подвергается суровой и справедливой критике, публичной критике. ... С одной стороны, мы видим, что вольное обращение съемочной группы с авторским замыслом создает невозможную обстановку для работы кинодраматурга. С другой стороны, мы обнаружили, что литературный сценарий не может быть для съемочной группы догмой, не может сохраняться, как нечто абсолютно неизменяемое. ... Нет никакого сомнения, что активное участие автора в работе съемочной группы не только устранит многие поводы для конфликтов, но и будет способствовать повышению качества выпускаемых картин» (Сутырин, 1947: 7-8).

В. Сутырин полагал, что «вопрос о соотношении кинематографа с прозой и драмой... должен быть признан важнейшим теоретическим вопросом... Без этого невозможно в ходе дальнейшего развития киноискусства намечать правильные цели и

задачи. Известно, что определение специфики кинематографа, как особого вида искусства, при помощи сопоставления его с художественной литературой нашло свое место в самых ранних теоретических работах — еще в те времена, когда творческий опыт советской кинематографии был очень невелик. Опираясь на этот творческий опыт, целый ряд творческих работников, теоретиков и критиков создал концепцию «поэтического» кинематографа, которая известный период времени представляла собой, пожалуй, единственную стройную систему теоретических представлений о кинематографическом искусстве. Однако ей вскоре же пришлось вступить в серьезную борьбу с иной системой взглядов — с «прозаическим» кинематографом, быстро накопившим не только убедительные теоретические аргументы, но и аргументы творческого порядка» (Сутырин, 1948: 11).

Далее В. Сутырин построил свою статью на противопоставлении драмы роману и повести, хотя и отметил, что «драма может иметь и имеет элементы повествовательной формы, которые иногда развиваются до весьма значительных размеров. Повествовательная литература может быть драматична, а иногда бывает драматичной в высшей степени» (Сутырин, 1948: 13-14).

К этому циклу статей о кинодраматургии примыкали теоретические статьи В. Ждана (1913-1993), В. Волькенштейна (1883-1974) и Б. Бегака (1903-1989).

В этом контексте киновед И. Вайсфельд (1909-2003) в полном соответствии с официальными установками того времени напомнил читателям журнала, что «социалистический реализм — не манифест кружка и не догма, а метод. Метод, достаточно определенный, чтобы вооружить художников большой и ясной идеей, подчинить творчество задачам служения народу. И в то же время достаточно многогранный, богатый, гибкий, чтобы обеспечить широкий простор индивидуальным проявлениям, подлинную свободу творчества. Художники, идущие по пути социалистического реализма, не только отражают, воспроизводят, объясняют действительность, но и участвуют в ее преобразовании, как бойцы, которые «к штыку приравняли перо» (Вайсфельд, 1947: 17), поэтому «революционный романтизм — не благое пожелание, он входит в плоть и кровь советского киноискусства. Начало было положено «Броненосцем Потемкиным», «Матерью», «Землей». В период звукового кино революционно-романтические традиции продолжили такие фильмы, как «Чапаев», «Мы из Кронштадта», картины о Ленине. В наши дни революционно-романтическое начало все отчетливее проявляется по всему фронту киноискусства — от «Клятвы» до «Сельской учительницы» (Вайсфельд, 1947: 21).

Зато писатель, сценарист и литературовед В. Шкловский (1893-1984) подошел к теме реализма куда менее официозно, утверждая, что «в искусстве человек живет такой частью своей души, которая обыкновенно не напрягается. И сердце, и легкие имеют огромные запасы. Их мощность по крайней мере десятикратна в сравнении с обычными требованиями жизни. Человек приспособлен для подвига и счастья. В искусстве человек узнает про себя небывалое, но возможное. Он приучается думать, желать, совершать подвиги. Реалистическое искусство рассматривало человека и вскрывало в нем то, что нелегко обнаруживается в жизни, но существует» (Шкловский, 1947: 30).

В 1948 году, уже после смерти режиссера С. Эйзенштейна (1898-1948) в журнале «Искусство кино» была опубликована его теоретическая статья о перспективах стереокино, которое «даст полную иллюзию трехмерности своих изображений. При этом, иллюзия эта так же до конца убедительна и не вызывает ни малейшего сомнения, как не вызывает и тени сомнения в обыкновенном кинематографе тот факт, что экранные изображения действительно движутся. И иллюзия пространства в одном случае, и движения — в другом, совершенно так же непреложны и для тех, кто прекрасно знает, что в одном случае мы имеем дело с пробегающей перед нами россыпью отдельных неподвижных фаз, взятых из цельного процесса движения, а в другом — не более как хитро придуманным процессом наложения друг на друга двух нормальных, плоских фотоизображений одного и того же предмета, лишь одновременно снятого под двумя чуть-чуть различными самостоятельными углами зрения. Тут и там — результаты пространственной и двигательной убедительности так же сокрушительно совершенны, как неоспоримо подлинными и живыми нам кажутся и сами персонажи фильма, хотя мы прекрасно знаем, что они не более, как бледные тени, фото-химическим путем

запечатленные на километры желатиновой ленты, которая, свернувшись отдельными роликами, ездит в плоских жестяных коробках из конца в конец земного шара, всюду одинаково поражая зрителей иллюзией своей жизненности» (Эйзенштейн, 1948: 6).

Несколько статей «Искусства кино» 1948 года было посвящено профессиональным аспектам практической работы режиссера и оператора в кинематографе (Головня, 1948: 29-31; Маневич, 1948: 26-28; Ромм, 1948: 25-28).

Казалось, что журнал постепенно стал отходить от былых идеологически резких выпадов и обвинений, в большей степени концентрируясь на профессиональных творческих проблемах. Однако во второй половине 1948 года на страницах «Искусство кино» началась неожиданная атака на... его тогдашнего отв. редактора – киноведа Н. Лебедева (1897-1978).

Понятно, что сам Н. Лебедев иницировать эту жесткую критику своей книги «Очерк истории кино СССР» (Лебедев, 1947) никак не мог. Следовательно, на сей счет было строгое указание «сверху».

В начале своей статьи об этой книге Н. Лебедева киновед И. Вайсфельд (1909-2003) писал, что «старые работники кино помнят споры, происходившие в АРК 20—25 лет тому назад. Это были горячие схватки, которые пусть неполно, но отражали классовую борьбу на идеологическом фронте. Наряду с здоровым, жизнеспособным, революционным в АРК можно было столкнуться с реакционным и чуждым. Немало в этих спорах было случайного, мелкого, преходящего, а подчас и просто вздора, достойного только забвения. Задача историка, казалось бы, заключалась в том, чтобы направить огонь против вредных теорий, решительно отсесть незначительное и пустое, отделить зерна от плевел и самое главное — суметь подняться выше позиций спорящих сторон. Было бы по меньшей мере недоразумением анализировать творчество отдельных мастеров по стенограммам их выступлений на дискуссиях в АРК придавать серьезное значение несущественным и случайным высказываниям режиссеров или критиков и строить на этом методологические обобщения. Как ни странно, но Н. Лебедев сошел именно по этому пути, который никуда, кроме тупика, привести не мог. Он восстанавливает в памяти понятия «новаторы» и «традиционалисты», как якобы определявшие расстановку сил на кинематографическом фронте. ... Больше того, вспомнив, по-видимому, о прошлых собственных выступлениях в АРК, он стал на сторону «новаторов» и начал обличать своих вчерашних противников — «традиционалистов». ... Избрав предметом своего исследования не борьбу за утверждение метода социалистического реализма в киноискусстве, а абстрактный тезис, отстаиваемый с позиций одной из борющихся в двадцатых годах групп, он отдает предпочтение умозаключению перед фактом, домыслу перед подлинно жизненным явлением» (Вайсфельд, 1948: 20-21).

Далее И. Вайсфельд, по сути, обвинил Н. Лебедева в «антипартийной линии», так как тот, «растасовывая творческих работников по «национальным» и «вненациональным» категориям, ... отступает от ясного указания товарища Сталина, товарищей Жданова и Кирова... Методологические пороки «Очерка» сказываются не только в общей конструкции книги, но особенно наглядно — в разборе отдельных картин, в характеристиках художников. Автор «Очерка» зачастую анализирует явление киноискусства схоластически, без всякой связи с жизнью народа, с руководящими указаниями и организующей работой партии, и поэтому приходит к глубоко ошибочным выводам» (Вайсфельд, 1948: 22).

В финале своей статьи, чтобы как-то смягчить сказанное выше, И. Вайсфельд отметил, что «в книге Лебедева имеются свои достоинства: наличие обширного и ценного фактического материала, изложенного в известной системе, и ряд верных обобщений. Но всё же книга обесцвечивает, суживает, представляет в неверном освещении живую, многокрасочную, богатую событиями, поисками, открытиями жизнь нашего искусства» (Вайсфельд, 1948: 24).

Мнение И. Вайсфельда было горячо поддержано киноведами И. Маневичем (1907-1976) и Л. Погожевой (1913-1989). Они посчитали, что «Н. Лебедев попытался рассматривать развитие кино без достаточно глубокого анализа его связей с действительностью и с другими искусствами. Такое изучение истории синтетического по своей природе кинематографа, вне связи с литературой, с театром и со всей нашей социалистической культурой, привело автора к ряду формалистических ошибок и

помешало ему создать правильную историческую концепцию развития советского кино» (Маневич, Погожева, 1948: 16-17).

Аналогичной резкой критике в журнале «Искусство кино» была подвергнута монография организатора кинопроизводства и киноведа М. Алейникова (1985-1964) «Пути советского кино и МХАТ» (Алейников, 1947).

Киновед И. Долинский (1900-1983) утверждал, что в книге «Пути советского кино и МХАТ» «глубоко ошибочен метод, которым автор анализирует явления киноискусства. На протяжении почти всей книги М. Алейников тщательно обходит идейный анализ фильмов, сосредоточивая внимание только на оценке формально-эстетических сторон произведений. ... В книге М. Алейникова жизнь киноискусства совершенно оторвана и от всей социально-политической жизни страны, определившей обстановку в искусстве, и от политики партии в искусство, сыгравшей решающую роль в воспитании художников» (Долинский, 1948: 24-25).

Строго оценил обе книги – Н. Лебедева и М. Алейникова – киновед С. Гинзбург (1907-1974): «Сводя развитие советского киноискусства на определенном этапе не к борьбе за новое революционное содержание, а к совершенствованию приемов режиссерского мастерства, Лебедев, естественно, пришел к недооценке кинодраматургии и актерского творчества. ... Книги Лебедева и Алейникова очень различны. ... Но эти две столь разные книги обладают одним и тем же общим недостатком: в них сделано неверное допущение, будто пути развития советского кино определялись не только теми целями, которые поставили перед ним партия и весь советский народ, но и задачей овладения некими имманентными художественными средствами» (Гинзбург, 1948: 23-24).

Таким образом, основная причина гневной реакции Власти на работы Н. Лебедева и М. Алейникова заключалась в том, что, эти книги «воспевали формализм», то есть формальное мастерство кинематографистов в ущерб недостаточному подчеркиванию роли коммунистической партии и ее вождя.

К этой критике примыкала также статья «Невольная защита формализма» (Барамзин, 1948: 28-29), и всё это вместе взятое было в значительной степени реакцией на Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере "Великая дружба" В. Мурадели» (Постановление..., 1948), где обращалось внимание на то, что «вопреки тем указаниям, какие были даны Центральным Комитетом ВКП(б) в его решениях о журналах «Звезда» и «Ленинград», о кинофильме «Большая жизнь», о репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», борьба с формализмом в СССР не проводится в должной степени.

За этими статьями последовал организационный вывод: Н. Лебедев был уволен с должности отв. редактора «Искусства кино», и первый номер этого журнала за 1949 год вышел уже при новом отв. редакторе – писателе, сценаристе и кинокритике Д. Еремине (1904-1993).

Но, как оказалось вскоре, возобновление борьбы с формализмом в искусстве в 1948 году стало только прелюдией к самой главной послевоенной идеологической кампании Власти – борьбе с «космополитизмом», масштабно развернутой в 1949-м.

Начало этой кампании было положено статьей «Об одной антипатриотической группе театральных критиков» (Об..., 1949), опубликованной в газете «Правда» 29 января 1949.

В статье утверждалось, что «социалистический реализм так же неразлучен с живым, горячим, любовным интересом к жизни и деятельности народа, с глубоким и благородным патриотическим чувством, как буржуазный ура-космополитизм связан с безразличным, равнодушным отношением к народу, к его творчеству, с равнодушным, оскопленным, холодным эстетством и формализмом. ... Оголтелый космополитизм не только антинароден, но и бесплоден. Он вреден, как те паразиты в растительном мире, которые подтачивают ростки полезных злаков. Он служит проводником враждебных нам буржуазных реакционных влияний» (Об..., 1949).

Далее в статье говорилось о том, что советская критика в области искусства — «наиболее отстающий участок», и «именно в театральной критике до последнего времени сохранились гнезда буржуазного эстетства, прикрывающее антипатриотическое, космополитическое, гнилое отношение к советскому искусству. В театральной критике

сложилась антипатриотическая группа последышей буржуазного эстетства, которая проникает в нашу печать и наиболее развязно орудует на страницах журнала «Театр» и газеты «Советское искусство». Эти критики утратили свою ответственность перед народом; являются носителями глубоко отвратительного для советского человека, враждебного ему безродного космополитизма; они мешают развитию советской литературы, тормозят ее движение вперед. ... Жало эстетско-формалистической критики направлено не против действительно вредных и неполноценных произведений, а против передовых и лучших, показывающих образы советских патриотов. Именно это и свидетельствует о том, что эстетствующий формализм служит лишь прикрытием антипатриотической сущности. ... В то время, когда перед нами со всей остротой стоят задачи борьбы против безродного космополитизма, против проявлений чуждых народу буржуазных влияний, эти критики не находят ничего лучшего, как дискредитировать наиболее передовые явления нашей литературы. Это наносит прямой вред развитию советской литературы и искусства, тормозит их движение вперед. ... Перед нами не случайные отдельные ошибки, а система антипатриотических взглядов, наносящих ущерб развитию нашей литературы и искусства, система, которая должна быть разгромлена» (Об..., 1949).

Теоретическая база борьбы с космополитизмом была обоснована в статье Г. Александрова (1908-1961), который с 1940 по 1947 год работал начальником Управления агитации и пропаганды ЦК ВКП(б), а с 1947 по 1954 год занимал должность директора Института философии Академии наук СССР.

Статья Г. Александрова под названием «Космополитизм – идеология империалистической буржуазии» формально была опубликована в № 3 журнала «Вопросы философии» за 1948 год (Александров, 1948: 174-192), однако в реальности этот номер был подписан к печати 1 июня 1949 года.

Отсюда понятно, почему Г. Александров, уже после публикации статьи «Об одной антипатриотической группе театральных критиков» (Об..., 1949) и последовавшей за ней тотальной позитивной реакции советских медиа, в своей статье утверждал, что «советская общественность, наша печать разоблачили и разгромили безродных космополитов в философии, идеологически вооружавших космополитическую группу, орудовавшую в области театральной и литературной критики, пытавшихся подчинить наименее устойчивую часть советской интеллигенции влиянию реакционной, космополитической идеологии. Борьба за советский патриотизм, против буржуазного космополитизма, которую ведёт наша большевистская партия, является вместе с тем высокой школой коммунистического воспитания советского народа, нашей интеллигенции, борьбой за полное освобождение советских людей от всякого влияния гнилой, буржуазной «культуры», реакционной идеологии. Эта борьба имеет громадное значение для дальнейшего развития и упрочения идейного и морально-политического единства советского общества. Безродные космополиты пытались подорвать нашу передовую, советскую культуру, охаять все действительно передовые произведения нашей литературы, искусства, науки, выдвинуть и распространить наиболее отсталое, враждебное советскому мировоззрению.

Понятно, почему реакционная, буржуазная идеология за рубежом и жалкие отщепенцы — антипатриоты в СССР орудуют под флагом космополитизма. Под прикрытием старого космополитического тряпья правящей зарубежной империалистической клике удобнее пытаться выбить из рук пролетариата оружие защиты его интересов, разоружить рабочие массы в борьбе против капитализма, ликвидировать национальный суверенитет отдельных стран, подавить революционное движение рабочего класса. Под флагом космополитизма американские империалисты развёртывают подготовку к новой войне против СССР и стран народной демократии, развёртывают борьбу за мировое господство. Они скрывают под космополитической маской свои агрессивные империалистические вождения и цели. Распространением реакционной, космополитической идеологии враги СССР пытаются ослабить морально-политическое единство Советского Союза, делают попытку подчинить советских людей реакционной буржуазной идеологии. На что только не идут буржуазия и её идеологические прихвостни, дабы распространить реакционную, космополитическую идеологию, выдать её за идеологию передовую, якобы «интернациональную», убедить

массы в том, будто бы эта идеология совпадает с интересами рабочих, крестьян, интеллигенции» (Александров, 1948: 177).

Как мы видим, в статье Г. Александрова четко просматривались основные векторы расцвета «холодной войны» с Западом, так как «космополитизм» подавался как вредное пробуржуазное, прозападное явление.

Продолжая государственную кампанию борьбы с «космополитизмом», в феврале 1949 года два ведущих советских издания в области культуры — «Литературная газета» и «Советское искусство» — выступили со статьями, переносящими критические стрелы непосредственно на журнал «Искусство кино».

В редакционной статье в газете «Советское искусство» от 12 февраля 1949 года журнал «Искусство кино» относительно мягко был охарактеризован как «случайное издание случайных статей» (С позиций..., 1949: 3), и критиковались взгляды киноведов М. Блеймана (1904-1973) и Н. Лебедева (1897-1978), композитора Л. Шварца (1898-1962) и режиссера С. Юткевича (1904-1985).

Тон редакционной статьи в «Литературной газете» под названием «Космополиты в кинокритике и их покровители», опубликованной 16 февраля 1949 года, был куда суровей. Там утверждалось, что «журнал «Искусство кино» стал откровенным рупором презренных идей буржуазного космополитизма и эстетства» (Космополиты..., 1949: 2), и при этом в качестве этих самых «космополитов» назывались киноведы Г. Авенариус (1903-1958) и И. Вайсфельд (1909-2003), театровед, поэт и драматург В. Волькенштейн (1883-1974), сценарист и кинокритик Н. Оттен (1907-1983), искусствовед Н. Тарабукин (1889-1956) и композитор Л. Шварц (1898-1962).

Разумеется, тогдашний Министр кинематографии СССР И. Большаков (1902-1980) довольно оперативно отреагировал на «антикосмополитические» статьи в «Правде», «Советском искусстве» и «Литературной газете» полной поддержкой идей беспощадной борьбы с «космополитизмом». В начале марта 1949 года в «Правде» была опубликована статья И. Большакова под названием «Разгромить буржуазный космополитизм в киноискусстве» (Большаков, 1949), где он заверял Власть и Общество, что успехи советской кинематографии были бы еще большими, если бы её развитию «не нанесла значительного вреда подрывная деятельность антипатриотической группы критиков и кинодеятелей. В течение долгих лет здесь под видом «критиков» и «теоретиков» орудовала группа буржуазных космополитов, которая раболепно восхваляла реакционное буржуазное киноискусство и всячески поносила нашу советскую кинематографию, ее лучшие произведения, дезориентируя кинодеятелей. Эта группа буржуазных диверсантов в киноискусстве не только «идейно» смыкалась с антипатриотической группой театральных критиков, но и была, как это установлено, связана с ней организационно. Они вместе вели подрывную работу против передового советского искусства. ... Они свили свои основные гнезда в ленинградском Доме кино, в кинокомиссии Союза советских писателей, а также широко использовали для пропаганды своих космополитических идей страницы журнала «Искусство кино». Некоторые из них подвизались также и в качестве педагогов и лекторов, отравляя сознание нашей молодежи проповедями буржуазных реакционных идей. «Лидером» антипатриотической группы буржуазных космополитов в кинематографии является ленинградский режиссер Л. Трауберг. ... Вся «деятельность» Трауберга в кинематографии проходила под знаком оголтелого буржуазного эксцентризма — разновидности формализма. Его космополитизм и антипатриотизм, его буржуазно-эстетские взгляды не являются чем-то случайным и неожиданным. Он давно занял антинародные, чуждые традициям великой русской культуры позиции. ... Траубергу в его подрывной антипатриотической деятельности активно помогали в качестве ближайших соратников М. Блейман и Н. Коварский. Блейман так же, как и Трауберг, раболепствовал перед буржуазной кинематографией, всячески пытаясь доказать ее якобы первородство. ...

7 декабря 1947 года Коварский в Союзе советских писателей организовал под своим председательством обсуждение журнала «Искусство кино». В качестве главного докладчика этого совещания Коварский привлек оголтелого буржуазного националиста Альтмана, который почти весь свой доклад посвятил шельмованию честных советских киноработников, занимающих правильную партийную позицию в киноискусстве, и охаиванию советских фильмов. В то же самое время Альтман совершенно умолчал о

грубейших формалистических и антипатриотических статьях Оттена, Волькенштейна, Сутырина и других буржуазных космополитов и антипатриотов. Это — старая тактика всех наших политических врагов: чернить честных людей и выводить из-под огня своих людей. ...

Коварский также был тесно связан с буржуазным космополитом Сутыриным. Пробравшись в комиссию Союза советских писателей на пост ответственного секретаря ее, Сутырин всю свою «деятельность» сосредоточил на дискредитации и поношении советской кинематографии и ее лучших произведений. ...

Давно в кинокритике подвизается буржуазный эстет и формалист — Н. Оттен. Этот безродный космополит нашел себе пристанище в журнале «Искусство кино». Только в 1948 году журнал напечатал три больших статьи Оттена, которые представляют собой чудовищную смесь теоретической неграмотности с клеветой на нашу советскую действительность и наше искусство. В этом же журнале подвизались буржуазные космополиты — В. Волькенштейн, Н. Тарабукин и др. Редакция журнала «Искусство кино» допустила грубые политические ошибки, предоставив страницы своего журнала для пропаганды формалистических и буржуазных идей безродным космополитам.

В первую очередь в этих ошибках повинен бывший ответственный редактор журнала Н. Лебедев. Ошибки Н. Лебедева являются не случайными, потому что в своей недавно выпущенной книге «Очерк истории кино» он допустил грубейшие формалистические извращения, представив в искаженном свете историю развития советской кинематографии.

Задача работников советской кинематографии сейчас состоит в том, чтобы до конца разоблачить и разгромить буржуазных космополитов, пытавшихся помешать развитию самого передового в мире киноискусства» (Большаков, 1949).

Таким образом, министр И. Большаков в самом резком уничижительном духе 1930-х раскритиковал журнал «Искусство кино», его бывшего отв. редактора Н. Лебедева (1897-1978), а также И. Альтмана (1900-1955), М. Блеймана (1904-1973), В. Волькенштейна (1983-1974), Е. Габриловича (1899-1993), Н. Коварского (1904-1974), Н. Оттена (1907-1983), В. Сутырина (1902-1985), Н. Тарабукина (1889-1956), Л. Трауберга (1902-1990) и С. Юткевича (1904-1985), большинство из которых были авторами этого издания.

Новый редактор «Искусства кино» Д. Еремин (1904-1993) в первом номере журнала за 1949 год (подписанном к печати 10 марта, то есть через неделю после напечатанной в «Правде» антикосмополитической статьи Министра кинематографии И. Большакова) опубликовал передовую статью, где утверждалось, что «бесплоден, не способен показать нашу новую жизнь в высоких произведениях реалистического советского искусства тот, кто отрывается от народа, в ком под воздействием буржуазной идеологии рождается равнодушие к коренным интересам родины, кто как отщепенец заносит в наше искусство вредоносные идеи космополитизма, презренное низкопоклонство перед разлагающейся «культурой» империализма, антипатриотизм, снобизм буржуазного эстетства и формализма. Таких отщепенцев заклеяла партийная критика, разоблачившая в газетах «Правда» и «Культура и жизнь», а затем и в других печатных органах буржуазную антипатриотическую группу критиков, пытавшихся свои антинародные, чуждые советскому обществу взгляды на искусство противопоставить взглядам большевистской партии, здоровому художественному вкусу всего народа. ... Ныне разоблачена антипатриотическая группа единомышленников буржуазного эстетства и космополитизма, орудовавшая в кинематографии. Лидером её, вдохновителем и основным поставщиком антисоветских гнусных идей был Л. Трауберг; с ним были М. Блейман, Н. Оттен, В. Сутырин, Н. Коварский и другие. Оплевыванье произведений передовых мастеров советской кинематографии с космополитских, буржуазно-эстетских позиций, противопоставление своих субъективных «воззрений» воззрениям партии и народа, раздутое самомнение, низкопоклонство перед гнильем, поставляемым империалистической псевдокультурой, — вот главные черты, характеризующие деятельность Л. Трауберга и близких к нему «теоретиков»... Объективный смысл деятельности журнала, открывшего доступ на свои страницы лжекритикам и лжетеоретикам, свелся к тому, что журнал не только не помогал киноискусству, но в ряде статей неверно ориентировал творческих работников в вопросах теории, допускал пропаганду вредных, антипатриотических, антипартийных взглядов критиков-

космополитов, чуждых и враждебных советской культуре» ([За советское..., 1949: 1](#)).

Далее в статье фактически пересказывались основные тезисы разоблачившей «космополитов» редакционной статьи «Правды» и отклика на нее Министра кинематографии И. Большакова. Правда, в список фамилий «космополитов» были добавлены также и другие авторы журнала «Искусство кино» — И. Долинский (1900-1983), Л. Кулешов (1899-1970) В. Туркин (1887-1958) и др. При этом бывший отв. редактор журнала В. Сутырин (1902-1985) был назван врагом советской культуры и идеологическим диверсантом в киноискусстве ([За советское..., 1949: 1](#)).

Редакционная статья журнала «Искусство кино» назидательно напоминала, что «формализм возникает там, где автор опирается на «всеобщий» кинематографический опыт..., а не стремится к действительному выражению конкретным явлениям жизни. Эстетство и формализм неизбежны там, где теоретик стремится к построению и изложению своей умозрительной «системы принципов», под которую затем подгоняет всякое явление искусства, а не выводит теоретические положения и критические принципы из всестороннего анализа конкретных художественных произведений; где критик в своих оценках, по существу, руководствуется задачей «собственно эстетического» анализа, забывая о партийности искусства, об основах политики партии в области искусства, забывая о воспитательном значении произведений искусства в условиях современной идеологической борьбы. Словом, всюду, где предаются забвению главные требования марксистско-ленинской эстетики — требования партийности, народности, реализма, — там неизбежно возникает и приживается формализм, там поднимает голову низкое в своей основе и пошлое буржуазное эстетство» ([За советское..., 1949: 3](#)).

Понятно, что после увольнения проштрафившегося Н. Лебедева редакция журнала «Искусство кино» заверяла Власть, что, «руководствуясь великими принципами партийности, исправит допущенные ею ошибки и сделает все, чтобы очистить журнал от влияния космополитов и антипатриотов, превратить его в подлинно боевой орган кинематографической теории и критики» ([За советское..., 1949: 2](#)).

В поддержку данных высказываний в том же номере журнала «Искусство кино» была опубликована «теоретическая» статья литературоведа В. Щербина (1908-1989) под названием «О группе эстетствующих космополитов в кино» ([Щербина, 1949: 14-16](#)), в которой он, называя примерно те же фамилии кинокритиков-«космополитов» обращал внимание читателей, что для них «характерны двурушнические методы «деятельности»: «в своих печатных работах они высказывали антинародные воззрения с оглядкой, «обтекаемо», «эластично», не договаривая до конца. Опасаясь широкой общественности, они вели двойную «критическую» бухгалтерию. Зато, в отличие от приглашенных выступлений в печати, в устных докладах и лекциях они высказывались более откровенно, избрав ареной своей подрывной работы трибуны Московского и особенно Ленинградского домов кино, где они занимали руководящее положение, имели свой актив и действовали почти бесконтрольно.

Пренебрегая чувствами гражданского достоинства, забыв о великой национальной родословной советской культуры, эти теоретики подтасовывали факты, отказывая советскому киноискусству в своеобразии и самостоятельности, культивировали пренебрежение к культуре своей родины. Многие годы эти безродные космополиты от кино посвятили одной антипатриотической цели — доказать, что наш народ, по существу, не является создателем своего киноискусства. При этом они пытались с позиций буржуазного эстетства дискредитировать основу основ социалистического реализма — идейность, правдивость, народность советского искусства. Так они помогали нашим врагам в клевете на советскую художественную культуру и, по существу, являлись оруженосцами Голливуда, пропагандировали идеологию буржуазного Запада» ([Щербина, 1949: 14](#)).

Свой вклад в разоблачение «космополитов» на страницах журнала «Искусство кино» внес и писатель, сценарист и кинокритик А. Абрамов (1900-1985) в своей статье под красноречивым названием «Раболепствующие космополиты» ([Абрамов, 1949: 17-19](#)): «Разоблачение носителей враждебного советским людям буржуазного космополитизма в театральной и кинематографической критике с предельной ясностью показывает, к каким плачевным и гибельным последствиям может привести отступление от

незыблемых основ социалистической эстетики, каковы на деле позиции эстетства и формализма. прикрывающие антипатриотическое, гнилое, космополитическое отношение к нашей родной культуре» (Абрамов, 1949: 17).

В следующем, втором номере журнала «Искусство кино» (он был подписан к печати 28 апреля 1949 года), критику «космополитизма» продолжил отв. редактор «Искусства кино» Д. Еремин (1904-1993), утверждая, что «эстетствующие космополиты пытались ревизовать важнейшие принципы советской эстетики, марксистско-ленинской теории искусства. Выдавая свои ревизионистские, антипатриотические и антинаучные взгляды за «тонкость эстетического анализа», они в своих выступлениях и статьях, на совещаниях и в частных беседах пытались привить мастерам кино реакционные, идеалистические взгляды на искусство, на природу художественного творчества. Этим путем космополиты рассчитывали задержать процесс овладения методом социалистического реализма в нашем искусстве, а, следовательно, сузить возможности для появления подлинно партийных, народных, высокоидейных произведений самого важного и массового из искусств» (Еремин, 1949: 23).

Д. Еремин, в частности, напомнил, что по «космополиту» «Н. Оттену выходило, что американские режиссеры и авторы-сценаристы имеют и всегда имели более широкие творческие возможности, так как они могут оперировать более глубокими и значительными социальными конфликтами, чем советские авторы. В этом американским художникам помогают, по мнению Оттена, ни более, ни менее как «мерзости капиталистического общества. Да, да, — утверждает Оттен, — именно в силу остроты противоречий о жизни их общества американские сценаристы могут поднимать острейшие вопросы жизни, а, следовательно — строить острые драматические сюжеты, развивать занимательные интриги. Поэтому же они в своем творчестве могут подниматься до поистине трагедийных высот, до общечеловеческих, больших обобщений» (Еремин, 1949: 25).

Вот почему, делал вывод Д. Еремин, «одной из задач советской кинотеории является очищение от чуждых, вредных влияний, от всякого рода остатков эстетствующего космополитизма, метафизики и воинствующего идеализма. ... Именно поэтому они должны быть решительно и навсегда отброшены с нашего пути. И сделать это, лишить влияния на наши кадры, вырвать с корнем и уничтожить ядовитые, враждебные советскому искусству идеи антинародного, эстетствующего космополитизма, мы должны решительно и всесторонне» (Еремин, 1949: 26).

Литературовед И. Гринберг (1906-1980) в своей статье «Проповедники мертвых схем», опубликованной в том же номере журнала (Гринберг, 1949: 26-29) не поленился найти корни космополитизма в некоторых советских изданиях 1930-х годов, напоминая, что среди «книг, схоластических и эстетских, проникнутых буржуазным отношением к искусству, одно из «первых» мест занимает «Драматургия кино» В. Волькенштейна. Изданная в 1937 году, она долгое время вносила вредную формалистическую путаницу в сознание молодых работников нашей кинематографии, прививала им тлетворные космополитические и буржуазно-эстетские «теории». В. Волькенштейн игнорирует идейное содержание искусства. Его интересует только «чистая форма». Он оперирует исключительно формальными категориями, сбивая, таким образом, наше искусство на путь безыдейного трюкачества и ремесленничества. ... Не избежал этого и В.К. Туркин в своей книге «Драматургия кино», изданной в 1938 году. ... Он, как и Волькенштейн, навязывает нашей кинематографии мертвящие, губительные шаблоны вырождающейся буржуазной драмы» (Гринберг, 1949: 26, 29).

После такой мощной кампании, случись она в 1937-1938 годах, судьба «безродных космополитов» была бы, наверное, совсем печальной, но в конце 1940-х дело обошлось партийно-государственным порицанием и увольнением с занимаемых должностей.

Вместе с тем, в первой половине 1949 года ситуация для многих «космополитов» была очень тревожной, поэтому некоторые из них попытались как можно быстрее реабилитироваться перед Властью.

Например, незадолго до этого сам обвиненный в космополитизме киновед И. Вайсфельд во втором номере журнала «Искусство кино» за 1949 год выступил со статьей «Эстетика американских агрессоров» (Вайсфельд, 1949: 30-32), в которой он писал, что «разоблачение антипатриотической группы критиков и теоретиков кино во главе с Л.

Траубергом с полной ясностью показало, что проповедники «философии» космополитизма подымали на щит голливудскую эстетику, они вели длительную и упорную борьбу против советского кино, против всего передового, нового, идейного в нашем искусстве. Пытаясь отравить сознание кинорботников вредоносными и гнусными идейками космополитизма, антипатриоты проявляли особенную активность в области теории и истории кино. Однако не история кино сама по себе интересовала антипатриотов. Не страсть к академическим исследованиям руководила ими. Они хотели переделать современное советское киноискусство на американский лад. Они рады были бы лишиться советского художника чувства национальной гордости за свою социалистическую родину, ее могучую культуру и искусство. Не случайно поэтому космополиты и формалисты направили один из главных своих ударов против советской кинодраматургии — этой основы основ киноискусства. Они провозглашали реакционного режиссера Гриффита «отцом мирового кино», а не менее реакционного Рискина, этого ничтожного провинциального американского драмодела, — первым в мире кинематографическим писателем. Они добивались издания голливудских сценариев и по ним рекомендовали советским литераторам учиться кинодраматургии! Показательны в этом отношении факты (к счастью, очень немногочисленные) появления у нас печатных и рукописных переводов пошлейших американских «наставлений», в которых циничные заокеанские предприниматели проповедуют космополитизм и выдают свои «приемы» изготовления суррогатов сценариев и фильмов за незыблемые законы искусства» (Вайсфельд, 1949: 30).

Далее И. Вайсфельд в полном соответствии с установками Власти утверждал, что «маленькая группка космополитов от киноcritики пыталась дезориентировать наших творческих работников, доказывая, что профессиональные вопросы сюжетосложения — это особый мир, не зависимый от политики, что можно-де учиться форме и технологии у американских сценаристов. Ныне эта чуждая нашему искусству «философия» разоблачена. Наша теория и практика кино, опираясь на великое учение Ленина и Сталина, на постановления ЦК партии по идеологическим вопросам, сумеет до конца выкорчевать остатки буржуазной идеологии в эстетике кино и развернуть положительную разработку проблем, важных для дальнейшего подъема кинодраматургии и всего советского киноискусства» (Вайсфельд, 1949: 32).

В пятом номере журнала (подписанном к печати 21 октября 1949 года) отв. редактор Д. Еремин еще раз обратил внимание читателей, что «народность советского искусства полярно противоположна индивидуалистическому «искусству» эстетов и формалистов с их антинародной проповедью «искусства для искусства», или искусства для избранных, с их космополитическим и бездушно-ремесленным подходом к вопросам жизни и творчества» (Еремин, 1949: 6).

Таким образом, практически все основные теоретические усилия журнала «Искусство кино» в 1949 году были направлены на борьбу с «космополитизмом и формализмом»

На этом фоне статья киноведа В. Ждана «Образ и образность в научно-популярном фильме» (Ждан, 1949: 26-31), не содержащая атак на космополитов и формалистов, казалась своего рода «белой вороной»...

Но, конечно, «холодная война» в 1949 году развивалась не только на «внутреннем фронте» борьбы с советскими «космополитами».

1 марта 1949 года в ЦК ВКП(б) был разработан «План мероприятия по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время» (План..., 1949), в котором предполагалось «организовать в газетах «Правда», «Известия», «Труд», «Литературная газета», «Комсомольская газета», журнале «Большевик» и пресс-бюро ТАСС и газеты «Правда» систематическое печатание материалов, статей, памфлетов, разоблачающих агрессивные планы американского империализма, антинародный характер общественного и государственного строя США, развенчивающих басни американской пропаганды о «процветании» Америки, показывающих глубокие противоречия экономики США, лживость буржуазной демократии, маразм буржуазной культуры и нравов современной Америки. ... В целях усиления антиамериканской пропаганды по радио, Всесоюзному радиокомитету (т. Пузину) организовать передачу циклов популярных бесед и лекций о реакционной сущности внешней и внутренней политики

правлящих кругов США, о положении рабочего класса и трудящихся Америки, разоблачая басни американской пропаганды о высоком уровне жизни всех классов и слоев населения Америки. Организовать также выступления видных советских специалистов и деятелей науки и культуры о современном состоянии американской буржуазной науки, литературы и искусства, раскрывая реакционный характер и упадок культуры в империалистической Америке. Всесоюзному обществу по распространению политических и научных знаний (т. Вавилову) расширить тематику и увеличить количество публичных лекций, посвященных разоблачению агрессивных планов мирового господства американского империализма, развенчанию культуры, быта и нравов современной Америки... Издательству «Искусство» (т. Кухаркову) подготовить и издать в 3—4-месячный срок брошюру о современном состоянии буржуазного искусства в США, а также выпустить массовым тиражом сатирические плакаты на антиамериканские темы. ... Союзу Советских писателей (т. Фадееву) и Комитету по делам искусств при Совете Министров СССР (т. Лебедеву) создать в 3—4-месячный срок силами ведущих драматургов (Симонов К., Вирта Н. и др.) новые пьесы на антиамериканские темы. ... Министерству кинематографии СССР (т. Большакову) создать киноочерк по мотивам произведения М. Горького «Город желтого дьявола», а также кинофильм, в основу сценария которого положить книгу А. Бюкар «Правда об американском дипломате»; чаще и шире демонстрировать имеющиеся кинофильмы на антиамериканские темы. В основу антиамериканской пропаганды по линии печати, радио и Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний положить следующую тематику: «Капиталистические монополии США — вдохновители политики агрессии», «США — главный оплот международной реакции», «Североатлантический пакт — орудие агрессии англо-американского империализма», «Американские реакционеры в роли «спасателей» капитализма от коммунизма», «США — международный оплот колониального порабощения и колониальных войн», «Американские империалисты — душители свободы и независимости народов», «Монополии вскармливают фашизм на американской почве», «Антикоммунистическая истерия в США», «Демократия в США — лицемерное прикрытие всевластия капитала», «США — страна национальной и расовой дискриминации», «Вырождение культуры в США», «Космополитизм на службе американской реакции», «Проповедь аморализма и звериной психологии в США», «Продажная американская печать», «Разложение киноискусства в США», «Преступность в США» (План..., 1949).

24 апреля 1949 года СССР начал глушить передачи Би-би-си. А 28 сентября 1949 года СССР разорвал дипломатические отношения с Югославией, обвиненной в предательстве коммунистических идей в угоду империализму.

В тот же год на Западе ответом на фултонский призыв У. Черчилля стало подписание 4 апреля 1949 года Североатлантического пакта НАТО, направленного в первую очередь против СССР. В западных медиа, включая кинематограф, стало выпускаться все больше антикоммунистической, антисоветской продукции.

Однако здесь любопытно отметить, что яростная борьба СССР с западным влиянием и космополитизмом на страницах прессы и по радио (телевидение тогда еще не было широко распространено) сопровождалось массовым выпуском (в 1948-1949 годах и в начале 1950-х) в советский кинопрокат так называемых «трофейных лент» (в основном — голливудского производства), которые, несомненно, оказывали на население куда большее буржуазное влияние, чем «космополитические» театральные постановки зарубежных пьес и статьи в журнале «Искусство кино» и в иных «проштрафившихся» изданиях.

Более того, Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О выпуске на экран заграничных кинофильмов из трофейного фонда» от 9 июня 1949 года (Постановление..., 1949) такого рода кинополитика официально одобрялась с целью получения коммерческой прибыли от проката западной экранной продукции, привезенной в СССР из фондов побежденных в результате Великой Отечественной войны стран.

Между тем, отголоски борьбы с космополитизмом и формализмом в журнале «Искусство кино» ощущались и в 1950-м году.

Так во втором номере журнала за 1950 год (подписанном к печати 5.04.1950) суровой критике подверглись работы киноведов И. Вайсфельда (1909-2003) и Р. Юренева (1912-2002): «В конце истекшего года вышли в свет книги «Советский биографический

фильм» Р. Юренева и «Эпические жанры в кино» И. Вайсфельда. Можно было ожидать, что после разгрома критиков-космополитов и формалистов советские читатели и мастера кино получат, наконец, работы, научно разъясняющие идейно-художественные особенности советского киноискусства и ставящие главные вопросы его дальнейшего развития. Однако обе книги таковы, что заставляют вновь и со всей серьезностью задуматься о состоянии нашей кинокритики. ... Однако главное в этих книгах все же не достоинства, а недостатки. Взявшись за решение сложных вопросов кинодраматургии, метода, стиля, жанра, авторы обнаружили свою неподготовленность к такой работе. Как мы увидим ниже, оба они находятся под явным влиянием эстетики формализма. Именно поэтому, вопреки хорошим намерениям и наряду с отдельными правильными мыслями и наблюдениями, в их книгах, как и в книгах их единомышленников, преобладает схоластика, господствует эклектическая, точнее компаративистская методология. В самом деле: Р. Юренин и И. Вайсфельд посвятили свои книги проблеме жанров советского киноискусства, но вместо научного изучения и обобщения они, хотя и в разной степени, но, в сущности, единодушно, занимаются выдумыванием предвзятых схем и подгонкой под эти схемы тех или иных произведений советского киноискусства» (Балашов, 1950: 22).

И если Р. Юренин, по мнению рецензента журнала «Искусство кино» подменял «проблемой жанра проблемы и идейности и творческого метода, поскольку общеизвестно, что принципами отбора и организации материала в советском искусстве являются требования метода социалистического реализма, ленинский принцип большевистской партийности, основная идея фильма» (Балашов, 1950: 22), то И. Вайсфельд, «считая второстепенными все жанры советского киноискусства, кроме эпических», противопоставлял последние первым (Балашов, 1950: 23).

В этой же статье с тех же позиций были резко раскритикованы книги И. Долинского (Долинский, 1945), Б. Бегака и Ю. Громова (Бегак, Громов, 1949), а в итоге утверждалось, что «перед нами целое «жанровое» направление, которое под флагом «объективного», искусствоведческого анализа проблем драматургии и истории советского киноискусства по существу развивает априорные, формалистические схемы» (Балашов, 1950: 27).

С аналогичными обвинениями против И. Вайсфельда выступил и писатель Ю. Арбат (1905-1970), заявив, что монография «Эпические жанры в кино» (Вайсфельд, 1949) «вызывает решительные возражения: в ней много принципиально неверных, путаных положений и формулировок, вызванных главным образом желанием автора подогнать факты под созданную им схему преимуществ эпических жанров перед всеми остальными. В целом — серьезным пороком книги является и недооценка автором метода социалистического реализма в кино. ... Схоластическая фетишизация одного жанра — вот главный методологический порок книги И. Вайсфельда. Автор не понимает что жанр — это не достоинство произведения, а его род. Поэтому вместо показа реальных причин развития эпических жанров в советской кинематографии, особенно последнего времени, вместо последовательного анализа того нового, что отличает советскую кинематографию в целом, И. Вайсфельд всеми способами стремится доказать только одно — преимущество «эпического жанра», и делает это явно за счет унижения остальных жанров. Он упорно не желает признать, что основой всех жанров в советской кинодраматургии является метод социалистического реализма» (Арбат, 1950: 28-29).

Против космополитов и формалистов была направлена и теоретическая статья «О партийности киноискусства», в которой еще раз напоминалось, что «метод социалистического реализма требует правдивого изображения жизни с социалистической точки зрения. Руководствуясь политикой большевистской партии, художник должен изображать в своих произведениях жизнь народа, помогать партии и государству воспитывать народ идейно» (Жучков, 1950: 3).

В похожем ключе была написана и большая по объему «теоретическая» статья «Вопросы семейной морали в киноискусстве», где утверждалось, что «в борьбе партии и всего советского народа против буржуазных пережитков значительно большую роль может и должно сыграть наше киноискусство. Оно это может делать с тем большим успехом, чем пристальнее и полнее будет фиксировать свое внимание на вопросах советской морали, на более углубленном показе любви и дружбы советских людей» (Грачев, 1950: 15).

Режиссер В. Пудовкин (1893-1953), ранее сам неоднократно испытывавший критику за формализм в его фильмах («Простой случай»), в своей статье, поддерживающей соцреализм, попытался опереться на авторитет К. Станиславского: «Каждый из нас по личному опыту точно знает, что безыдейность, субъективная вкусовщина, формалистические выверты, отрыв от жизни народа, от творческой общенародной деятельности означают смерть искусства и гибель таланта художника. То, что Станиславский условно называет абстрактным термином «сверхзадачи», стало для нас вполне конкретной частью практической общественной деятельности. ... В работе над спектаклем или кинокартиной могут быть два случая: либо режиссер и актер отыскивают скрытую, но действительно существующую в сцене жизненную правду, либо они вносят неизбежное и необходимое для плодотворной работы исправление, подсказанное их ощущением правды, которое воспитано практическим опытом реалистической игры. И в том и в другом случаях необходим ясный и отчетливый метод в работе. Этот метод и был открыт Станиславским в области театрального искусства. В искусстве кинематографа метод Станиславского получил огромные новые возможности для своего плодотворного развития» (Пудовкин, 1951: 25).

Теоретических статей, избегавших идеологических пассажей, в журнале «Искусство кино» начала 1950-х было по-прежнему немного. Так киновед В. Ждан (1913-1993) (с третьего номера «Искусства кино» за 1951 год он сменил Д. Еремина на посту отв. редактора) продолжал свои теоретические изыскания на относительно «нейтральном» поле научно-популярного кино (Ждан, 1950: 7-10; 1951: 9-13). Не перебарщивали по части идеологии и теоретические статьи кинооператоров А. Головня (1900-1982) (Головня, 1952) и Л. Косматова (1901-1977) (Косматов, 1952: 192-107; 1953: 106-113), анализирующие особенности изобразительного ряда на экране.

20 июня 1950 года в газете «Правда» была опубликована статья И. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания. Относительно марксизма в языкознании» (Сталин, 1950), по понятным причинам вызвавшая сотни позитивных откликов в советских медиа.

Журнал «Искусство кино» также отреагировал на нее целой серией теоретических статей.

К примеру, киновед С. Фрейлих (1920-2005), продолжая общую линию критики формализма, писал, что «изучение языка как основного орудия и материала художественной литературы приобретает сейчас в свете работ товарища Сталина о языкознании особое значение для кинодраматургии — самого молодого и потому пока еще менее всего изученного вида литературы. Долгое время формалисты разных оттенков, ратуя якобы за «специфику» кинематографической формы, выступали против сценария как языкового выражения будущего экранного образа, отрицали принадлежность сценария к литературе. Странники «эмоционального», «интеллектуального», «повествовательного» кино подрывали идейно-художественные основы кинодраматургии, разрушали ее подлинное своеобразие, отгораживали ее от художественной литературы, нанося вред нашему киноискусству. Не видя в языке сценария носителя идеи — мысли, они низводили сценарий к полуфабрикату, к техническому документу, якобы являющемуся всего лишь неким посылом для творчества актера и режиссера» (Фрейлих, 1951: 11).

Киновед Л. Погожева (1913-1989) подчеркивала, что «передовое советское киноискусство, владеющее всеобъемлющим методом социалистического реализма, следующее лучшим традициям национального русского искусства, предполагает реалистическое решение диалогов и языка в целом и в современных и в исторических сценариях и фильмах. Отказ от натурализма, наивной стилизации, риторики и мертвой цитатности должен быть полным и безоговорочным. Плохому, бедному языку и чуждым нам традициям нет места в правдивом советском киноискусстве» (Погожева, 1951: 12).

Словом, общая позиция журнала «Искусство кино» по этому вопросу была едина в том, что «труд товарища Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» имеет непреходящее, исторически важное значение. Мудрые и ясные ответы на актуальнейшие вопросы, поставленные эпохой строительства коммунизма, даны в этом произведении. В гениальных высказываниях товарища Сталина заключены и ответы на вопросы, которые ставит творческая практика передового советского киноискусства. Только опираясь на эти высказывания, советская кинематография как могучее орудие духовного воздействия на

массы сможет выполнить стоящие перед ней задачи» (Соловьев, 1951: 7).

Следует отметить, что для журнала «Искусство кино» первой половины 1950-х была весьма характерна публикация такого рода псевдотероетических статей «идеологически выдержанных» авторов, которые, пересыпая свои строки цитатами из трудов И. Сталина, А. Жданова и др. «истинных марксистов-ленинцев», жонглировали банальными фразами о народности, партийности, соцреализме и пр. К примеру, философ В. Скатерщиков (1922-1977) писал: «Зритель требует большего числа высокоидейных, художественных фильмов, отражающих многообразную жизнь нашего великого времени, жизнь и труд рабочих, колхозников, интеллигенции. Овладевать мастерством, уметь воплотить великие идеи и события строительства коммунизма в немеркнущие веками художественные образы — такова почетная и ответственная задача, которая стоит перед советским искусством. Нет сомнения в том, что наше замечательное киноискусство, вдохновляемое и направляемое в своем развитии великой партией Ленина-Сталина, с честью разрешит эту задачу» (Скатерщиков, 1951: 33).

В таком же идеологически выверенном духе была написана и теоретические статьи философа А. Букова (1919-1983) (Буков, 1953: 69), киноведов А. Грошева (1905-1973) (Грошев, 1953: 105), А. Караганова (1915-2007) (Караганов, 1953: 45) и др.

7 апреля 1952 года в газете «Правда» была опубликована редакционная статья «Преодолеть отставание драматургии» (Преодолеть..., 1952). В этой статье неожиданно подверглась критике еще недавно столь распространенная «теория бесконфликтности» в изображении советской действительности, когда хорошее соперничало на экране с отличным, а отличное с идеальным. «Правда» подчеркивала, что «борьба нового со старым вызывает самые разнообразные жизненные конфликты, без которых нет жизни, а стало быть, и нет искусства. ... У нас не все идеально, у нас есть отрицательные типы, зла в нашей жизни немало, и фальшивых людей немало. Нам не надо бояться показывать недостатки и трудности. Лечить надо недостатки. Нам Гоголи и Щедрины нужны... Правдиво отображая существующие в жизни недостатки и противоречия, писатель должен активно утверждать при этом положительное начало нашей социалистической действительности, помогать победе нового. ... Нашим драматургам нужно разоблачать и беспощадно бичевать пережитки капитализма, проявления политической беспечности, бюрократизма, косности, подхалимства, чванства, кичливости и зазнайства, рвачества, недобросовестного отношения к порученному делу, небережливости отношения к социалистической собственности, разоблачать все пошлое и отсталое, мешающее движению советского общества вперед» (Преодолеть..., 1952). Понятно, что такие обороты, как «теория бесконфликтности», «лакировка действительности» и пр. могли возникнуть только с санкции Власти.

Возможно, эта кампания замысливалась, как очередной повод снятия с занимаемых постов ставших неудобными Власти «лиц, зажимающих критику». Возможно, всё обстояло проще — Власть хотело советское искусство сделать более увлекательным и зрелищным, а, следовательно, приносящим доходы государству.

Реакция на новую партийно-государственную кампанию Министра кинематографии И. Большакова (1902-1980) была ожидаемой. В своей статье в журнале «Искусство кино» он тут же подчеркнул, что «главным недостатком многих киносценариев является отсутствие в них острых драматических конфликтов, взятых из нашей жизни. Это объясняется тем, что бытовавшая недавно среди драматургов «теория бесконфликтности» находила сторонников и среди киносценаристов. Согласно этой «теории», в нашей советской действительности якобы нет борьбы между положительным и отрицательным, нет отрицательных человеческих типов, а, следовательно, не может быть в произведениях искусства драматических конфликтов. Порочная «теория бесконфликтности» на практике привела к резкому отставанию нашей драматургии, ибо она толкала драматургов на искажение нашей советской действительности, на создание аморфных драматургических произведений. На самом же деле развитие нашего советского общества происходит на основе законов диалектики, на основе борьбы между старым и новым, между зарождающимся и умирающим, между прогрессивным и консервативным, косным. В нашей советской действительности имеются еще люди, являющиеся носителями пережитков капитализма, вступающие в противоречие с передовыми советскими людьми. Все эти жизненно правдивые конфликты и нужно

отражать в наших кинопроизведениях» (Большаков, 1952: 6).

Передовая статья журнала с красноречивым названием «Основа кинодраматургии—жизненная правда» (Основа..., 1952. 5: 3-10) заявляла, что «редакционная статья «Правды» «Преодолеть отставание драматургии» не только является программным документом для развития теории и практики нашей драматургии, но имеет огромное значение для развития всего советского искусства. Анализируя причины, вызвавшие отставание нашей драматургии, она подвергает суровой, но справедливой критике «неправильное понимание драматургами и критиками некоторых вопросов теории и практики социалистического реализма, в первую очередь, вопроса о конфликте, как основе драматического произведения» (Основа..., 1952: 3).

Киновед Л. Белова (1921-1986) в статье «Нам Гоголи и Щедрины нужны!» подчеркивала, что «одна из причин отставания критического элемента в кинодраматургии кроется в «теории» бесконфликтности, препятствовавшей полному и глубокому отражению действительности в искусстве. Имеющиеся в жизни противоречия и конфликты многими авторами обходились или представлялись в смягченном, не соответствующем действительности виде. В результате жизнь оказывалась изображенной односторонне, а подчас и просто искаженно, что противоречило основному закону советского искусства, требующему обязательной верности действительности. Создавая неверное представление о жизни, авторы бесконфликтных произведений снижали познавательное значение искусства, а также его активную воспитательную роль» (Белова, 1952: 58).

Культуролог и философ Ю. Боров (1925-2019), философ и эстетик В. Разумный (1924-2011), сославшись на речи И. Сталина и Г. Маленкова, отметили, что «заострение и преувеличение важны для бичующей сатиры. Нам нужны советские Гоголи и Щедрины, нужна их творческая манера типизации для изображения фальшивых людей, для разоблачения зла, для борьбы со всем старым и отживающим» (Боров, Разумный, 1953: 61).

В таком же духе были выдержаны и «теоретические статьи», опубликованные в журнале в поддержку указанного выше редакционного текста «Правды» (Крюченчиков, 1952: 88-96; Маневич, 1952: 83-91; Массеев, 1953: 12-28; Семенов, 1952: 3-7; Скатерщиков, 1952: 108-115; Соловьев, 1952: 82-88)

При этом журнал «Искусство кино» в очередной раз напомнил, что борьба с «теорией бесконфликтности» должна по-прежнему сочетаться со следованием законам соцреализма и борьбой с формализмом.

Так философ А. Буров (1919-1983), выступив против формализма и вредных для советских людей произведений М. Зощенко и А. Ахматовой, писал, что «своим гениальным определением метода советского искусства как метода социалистического реализма И.В. Сталин положил конец вредному рапповскому отождествлению художественного метода с диалектическим материализмом. Рапповцы, как вульгаризаторы марксизма, не понимали, или не хотели понять, что марксистский философский метод универсален в том смысле, что он является общей методологической основой для всех отраслей человеческого знания, но каждая из них должна иметь свой собственный, частный метод, который определяется спецификой самого предмета исследования. Как нельзя распространить законы механики на жизнь организмов, законы биологии на жизнь общества, так точно нельзя методы научного исследования, применяющиеся в механике, использовать в изучении организмов, а методы биологии — для исследования жизни общества» (Буров, 1952: 72).

А киновед Д. Писаревский (1912-1990), также в очередной раз отругав М. Зощенко и А. Ахматову, в своей статье «Сталинский принцип социалистического реализма — высшее достижение науки об искусстве» напомнил читателем журнала, что «сформулировав принципы социалистического реализма, И.В. Сталин гениально обобщил положения Маркса, Энгельса, Ленина о творческом методе реалистического искусства, обогатив эти указания опытом строительства социалистической культуры и развития самого идейного, самого передового в мире советского искусства» (Писаревский, 1952: 29).

Часто обвиняемый в прежние годы в формализме сценарист и киновед В. Туркин (1887-1958) в своей статье «Драматический конфликт и характер» также отдал дань цитатам из речей И. Сталина, Г. Маленкова и М. Суслова и подчеркнул, что

«изображение жизни в ее противоречиях и конфликтах является необходимым условием, обязательным требованием метода социалистического реализма. Первая заповедь социалистического реализма — это писать правду, глубоко изучать, понимать и отображать действительность в ее революционном развитии. Грубую и вредную ошибку делали те художники и писатели, те теоретики искусства и критики, которые, отрывая требование идейной направленности искусства и его партийности от задачи правдивого отражения действительности, не считали нужным видеть и изображать противоречия, в которых развивается жизнь, растет, развивается и побеждает новое. В оправдание поверхностного изображения и лакировки жизни они создавали «теории» бесконфликтности, ослабленного сюжета, ослабленной драматургии («малой драматургии» и «драматургии эпизода»), бравируя этими пустопорожними понятиями, как якобы новаторскими лозунгами, передовым словом в области драматургии. Произведения бесконфликтные, с ослабленным сюжетом были одновременно произведениями без героев, без ярких и активных характеров. Персонажи представляли собой голые, схемы, лишённые внутренней жизни, лишённые сколько-нибудь красочной индивидуальной характеристики. Иными они и не могли быть, поскольку им не давалось повода проявить себя более или менее энергично и ярко в действии, в борьбе с другими людьми, в преодолении собственных недостатков, слабостей, пережитков прошлого. Подобного рода схемы выдавались за реалистические, типические образы, хотя на самом деле они скорее напоминали что-то вроде «суммарной» фотографии многих лиц на одной фотопластинке, так как по сути дела были той же натуралистической копией, только менее отчетливой, худшего качества, а не являлись художественным портретом, обогащенным образом, типом» (Туркин, 1953: 19).

В начале 1950-х, еще при жизни И. Сталина, в советской прессе стал подниматься вопрос об увеличении количества снимаемых ежегодно фильмов. По-видимому, Власть, запустившая в советский кинопрокат «трофейный» десант западных лент, пришла к выводу, что политика «малокартинья» под девизом «лучше меньше, да лучше», не дала ожидаемых плодов, и советская кинопродукция фактически оказалась в тени буржуазной. Так в проекте директив XIX съезда ВКП(б) (1952) настоятельно рекомендовалось «осуществить дальнейшее развитие кино и телевидения. Расширить сеть кинотеатров, увеличив количество киноустановок за пятилетие, примерно, на 25 процентов, а также увеличить выпуск кинофильмов».

Отсюда понятно, почему именно в 1952 году журнал «Искусство кино» стал органом не только Министерства кинематографии СССР, но и Союза писателей СССР, а во втором его номере за 1952 год (подписанного к печати 28.02.1952) появилась передовая статья под названием «Больше фильмов хороших и разных!» (Больше..., 1952: 3-9).

7 апреля 1952 года вышла в свет редакционная статья газеты «Правда» под названием «Преодолеть отставание драматургии» (Преодолеть..., 1952), а 28 августа того же года «Правда» опубликовала редакционную статью «К новому подъему советского киноискусства» (К новому..., 1952).

Новые партийно-государственные тенденции вскоре подхватила и редакция «Литературной газеты», 4 сентября опубликовав статью под названием «Больше хороших фильмов!» (Больше..., 1952: 1).

В этой редакционной статье, по сути, объединялись обе тенденции: улучшение качества кинодраматургии путем объединения усилий союза писателей СССР и увеличение числа выпускаемых на экран новых советских фильмов: «Исчезла с экрана комедия. Не было после «Смелых людей» ни одного приключенческого фильма. Непростительно мало выпускается детских фильмов. Отказавшись от сведения всего неисчерпаемого круга тематических и жанровых возможностей кино лишь к одной из них (хотя бы даже и к самой важной), министерство обязано позаботиться о том, чтобы для студий писались также и такие хорошие сценарии, которые, отвечая полностью идейным и художественным запросам советского зрителя, показывали бы жизнь советского человека в ее разносторонних проявлениях, ставили бы существенные вопросы этики, морали, помогали росту нового и боролись против всего отсталого, замедляющего движение вперед. Увеличение выпуска фильмов поможет вовлечь в работу несравненно более широкие творческие кадры, облегчит рост и совершенствование молодежи и таким образом наиболее полно обеспечит нормальное развитие нашего киноискусства, его

поступательное движение, его естественный постоянный рост» (Большее..., 1952: 1).

На этой волне в сентябрьском номере журнала «Искусство кино» была опубликована еще одна передовая, где прямо в названии призывалось «Увеличить выпуск кинофильмов!» (Увеличить, 1952: 3-13).

А в начале 1953 года со статьей в журнале «Искусство кино» выступил тогдашний Министр кинематографии И. Большаков (1902-1980). Под напором критики со стороны Власти он признал, что «действительно, за последние два года у нас мало выпускается хороших художественных фильмов и плохо используются имеющиеся возможности. Это объясняется, прежде всего, тем, что Министерство не обеспечило большого притока высококачественных сценариев, из-за чего часть ведущих кинорежиссеров оказалась необеспеченной постановками, а отдельные киностудии не полностью загружены работой. Министерство и киностудии слабо боролись за высокое качество сценариев и часто включали в свои планы серые, посредственные произведения, которые в процессе съемок приходилось или дорабатывать или исключить из производственных планов. Большой вред кинодраматургии нанесла пресловутая «теория» бесконфликтности. Отдельные сценаристы оказались в плену этой «теории», что отрицательно сказалось на их творчестве. В кинематографию стало поступать много посредственных, бессюжетных сценариев, аморфных по композиции, ибо приглушение конфликта в драме или сценарии неизбежно приводит к ослаблению драматургии, к вялости действия, к обеднению художественных образов, к искажению советской действительности. «Теория» бесконфликтности, толкавшая художников на замазывание отрицательных явлений в нашем обществе, на притупление критики, как движущей силы нашего развития, нанесла особо большой вред развитию такого важного жанра, каким является комедия. За последние два года у нас почти совсем исчезли кинокомедии» (Большаков, 1953: 3-4).

На этом фоне редакция журнала «Искусство кино», начиная с 1952 года, опубликовал целую серию теоретических статей, доказывающих необходимость выпуска фильмов развлекательных жанров.

К примеру, киновед И. Вайсфельд (1909-2003) напомнил читателям, что «в приключенческом сценарии драматический конфликт особенно отчетлив, обострен и проявляется в форме открытых столкновений, непримиримой борьбы, нередко опасной для жизни героев. «Теориям» бесконфликтности, бессюжетности тут делать нечего. Тот, кто боится показывать победу нового в борьбе с трудностями, с отрицательными явлениями в жизни, кто не владеет оружием смеха для обличения врага, обычно отмахивается от приключенческого сценария, как от «низкого» жанра» (Вайсфельд, 1952: 71).

Пафос этой статьи подхватил далее писатель Г. Тушкан (1906-1965), отмечая, что «авторов приключенческих произведений часто обвиняют в том, что они якобы «следуют западным образцам». Обвинение это является в большинстве случаев незаконным. Ни в одном советском приключенческом романе или кинофильме, даже при кажущемся внешнем совпадении отдельных сюжетных приемов с приемами западных детективов, мы не встретим пропаганды бандитизма, расизма, суеверия, эротики. Никто из авторов советских приключенческих произведений не пытается привить читателю и зрителю стремление к обогащению как главной цели жизни, разжечь у них кровожадность, запугать их ужасами или призвать к военному насилию одного народа над другим. ... После того как устранен тормоз в виде «теории» бесконфликтности, исключавший развитие острого сюжета, перед жанром приключений и научной фантастики открываются большие возможности, только надо его поддержать, надо помочь новым авторам творчески. Сочетая критику ошибок с указанием путей, которыми можно их преодолеть, мы добьемся высокого идейно-художественного уровня произведений в этом интересном и важном жанре» (Тушкан, 1953: 78, 85).

В желании отделить советские приключенческие фильмы от вредных буржуазных фильмов детективного жанра писатель Н. Томан (1911-1974) пошел еще дальше, утверждая, что в советской «приключенческой литературе есть направление, ошибочно называемое детективным. Главным образом — это повести и рассказы, в которых последовательно раскрывается какая-нибудь тайна или загадка (тайна агента буржуазной разведки, научная или техническая тайна). Условно я бы назвал такие повести аналитическими, но уж ни в коем случае не детективными, ибо это не только неверное, но

и политически вредное название, низводящее нашу приключенческую литературу к человеконенавистническим гангстерским романам и «комиксам». ... Особенно широко применяется аналитический метод в рассказах и повестях, посвященных разоблачению агентов буржуазных разведок. Эти-то произведения чаще всего и называют у нас детективными по кажущемуся сходству разоблачения шпиона с поимкой уголовного преступника. Но разве не очевидна нелепость такой внешней аналогии? Разве в глазах наших взыскательных читателей и зрителей сыщик, который уличил в преступлении гангстера, ограбившего банк, подобен самоотверженному советскому контрразведчику, охраняющему государственную или военную тайну?» (Томан, 1953: 66-67).

Это неприязнь к детективному жанру и ошибочное приписывание его исключительно буржуазному кино поддержала и сценаристка Н. Морозова (1924-2015): «Отказ от работы в области приключенческого жанра означает пренебрежение к одному из родов идеологического оружия, причем оружия весьма действенного. Советский приключенческий фильм, как и всякое произведение социалистического реализма, проникнут высокой идейностью и призван воспитывать наш народ, нашу молодежь в духе коммунизма. В этом его основное и существенное отличие от буржуазного приключенческого и детективного (эти два понятия стали почти синонимами в буржуазном искусстве) фильма, который призван отвлекать народные массы от классовой борьбы и воспитывать их в духе человеконенавистнических идей ... Детективный фильм и роман являются сейчас в руках империалистов одним из сильнейших средств отравления умов фашистской идеологией. Кстати, вытеснение в реакционном буржуазном искусстве жанрового определения «приключенческий» определением «детективный» тоже представляется симптоматичным, так как в условиях империализма наиболее острым «приключением» является убийство. В основе советского приключенческого фильма лежат совершенно иные принципы. Если действия (поступки) героя в реакционном, буржуазном фильме направлены на преступления, грабеж и насилия во имя наживы, то действия (поступки) героя советского приключенческого фильма направлены на созидание, на борьбу во имя человечности и прогресса. Активность героя как неперемное требование к произведению приключенческого жанра совершенно созвучна нашей эпохе — эпохе грандиозных свершений и великих дел. Наше время дает полный простор для деятельности смелого, мужественного, благородного героя, вдохновленного высокой целью построения коммунизма» (Морозова, 1953: 53).

Для еще большей аргументации полезности «идеологически правильной» приключенческой тематики для советского кино Н. Морозова подчеркивала, что «существует довольно распространенная точка зрения, что в приключенческом фильме, где интерес зрителя сосредоточен главным образом на событийной стороне, на стремительном чередовании увлекательных, а подчас невероятных приключений, на эффектных и неожиданных сюжетных поворотах, в таком фильме нет места углубленной характеристике героя, нет места для создания полноценного художественного образа. С этим мнением неразрывно связано другое, — что необычность, исключительность происходящих в приключенческом фильме событий неизбежно приходят в противоречие с реалистическим изображением действительности. Обе эти точки зрения в применении к советскому приключенческому фильму неверны. ... Подытоживая, можно сказать, что отличительными качествами советского приключенческого фильма являются его высокая идейность, типичность образов героев при остроте сюжета и, наконец, реалистическое отображение действительности при исключительности событий как неперемном требовании жанра» (Морозова, 1953: 54-55).

Журнал «Искусство кино» высказался также и в поддержку фантастического жанра, так как «научная фантастика, обладающая способностью оказывать большое воспитательное воздействие на детей и юношей, должна прививать нашей молодежи чувства патриотизма, преданности своему народу, прививать любознательность, меру в силы науки, любовь к труду, честность, дисциплину, храбрость, товарищескую спайку. Поэтому автор, пишущий фантастический сценарий, должен особо серьезное внимание уделить образу человека — смелого, дерзновенного новатора, неутомимого труженика и пламенного борца за идеи коммунизма. Но характер человека, его богатый духовный мир нельзя осветить с достаточной глубиной вне большого, острого жизненного конфликта. В канву каждого сюжета научно-фантастического произведения должны вплетаться самые

разнообразные конфликты — малые и большие, бытовые и мировоззренческие. Как бы ни были космонавты сплочены единством цели, они не утратят различия своих характеров, своих индивидуальных взглядов, оценок предметов и явлений. Сколько людей в «звездолете», столько и характеров, столкновение которых может порождать конфликты. Чем глубже человек забирается в недра природы, тем больше она сопротивляется и старается сохранить свои «тайны». Следовательно, в «космическом» сценарии можно и необходимо с особой силой отразить человека в действии, в борьбе с природой — борьбе активной, смелой, завершающейся победой человека» (Макарец, 1953: 100).

Был поддержан журналом и жанр кинокомедии. Писатель и театровед В. Фролов (1918-1994) напомнил, что «слова товарища Сталина дают возможность сделать вывод: советская комедия должна быть веселой, художественно ценной, иметь увлекательную форму, сюжет, комедийные положения, сочный язык, насыщенный юмором; вместе с тем форма должна органически вытекать из содержания, из комедийного конфликта, служить раскрытию идеи и ярких характеров» (Фролов, 1952). В защиту комедии в соцреалистическом и партийном ее понимании высказались в журнале и другие авторы (Винокуров, 1952: 62-69; Подскальский, 1954: 38-51).

Зато в статье В. Шкловского (1893-1984) «О жанрах «важных» и «не важных» не было цитат ни Сталина с Маленковым, ни даже Маркса, Энгельса и Ленина.

В. Шкловский считал, что «вопросы кинематографических жанров должны решаться с учетом своеобразия кино как искусства, обладающего особыми средствами передачи и анализа явлений действительности. Создавая новые жанры, мы должны не бояться «условного», «площадного» жанра, так называемой комической. Комическая — это короткая комедия, комедия положений, с актером, который очень часто переходит из одной ленты в другую, действует в знакомой зрителю обстановке, но в этой обстановке обнаруживает неожиданные ее черты, сатирически освещая действительность. Мы не должны бояться условной сатирической комедии. Мы должны развивать и лирическую комедию. ... Сохраняя верность действительности и именно для того, чтобы ее передать, советская кинематография должна, исходя из присущих ей возможностей, развивать все разнообразие жанров» (Шкловский, 1953: 30).

А режиссер и киновед А. Мачерет (1896-1979) полагал, что «проблема жанров является одной из наименее разработанных областей советского киноведения. И не только киноведения — к анализу этой проблемы не приложено достаточных усилий на всем широком фронте теории искусства. И все-таки не следует преуменьшать того, что уже сделано. В активе советского искусствоведения числится решительное разоблачение старого, идеалистического взгляда на жанры. Разгромлено представление о них как о застывших, внеисторических, неизменных, раз и навсегда установившихся категориях формы, резко между собой разграниченных, не допускающих взаимопроникновения и исчерпавших все возможное жанровое разнообразие. Если в настоящее время не вызывает сомнений законность сочетания в одном произведении элементов различных жанров и право автора нарушать их границы, если очевидно отмирание старых и рождение новых жанровых разновидностей, то пониманием этого мы обязаны не только творческой практике развития нашего искусства, но и ее теоретическому опосредствованию советскими искусствоведами. Однако работы, связанные с рассмотрением жанровой проблемы, грешат крупным недостатком: как правило, основное внимание в них сосредоточено не столько на позитивной, сколько на негативной стороне вопроса — борьбе с догматизмом идеалистической эстетики, воздвигнувшей между различными жанрами непреодолимые преграды формальной классификации» (Мачерет, 1954: 66).

Почувствовав оживление в процессе кинопроизводства, киновед Н. Лебедев (1897-1978) снова вернулся к своей излюбленной теме, опубликовав статью «О теоретической работе по вопросам киноискусства» (Лебедев, 1952: 112-117), где в очередной раз обратился к Власти с подробно аргументированным предложением создания комплекса «научно-исследовательских учреждений примерно в таком составе: 1) сектор общего киноведения с кабинетами: а) общей теории кино, б) истории кино СССР, в) истории кино стран народной демократии, г) истории кино капиталистических стран; 2) сектор художественной кинематографии с кабинетами и лабораториями: а) теории

художественного фильма, б) кинодраматургии, в) кинорежиссуры, г) актерского мастерства, д) операторского искусства, е) художественно-декорационного оформления, ж) киномузыки и звукооформления, з) мультипликации; 3) сектор кинохроники и документального фильма с кабинетами и лабораториями: а) теории документального фильма, б) мастерства оператора-хроникера, в) режиссуры документального фильма; 4) сектор научно-популярного, учебного и исследовательского кинематографа с кабинетами и лабораториями: а) теории и методики научно-популярного фильма, б) методики и техники учебных фильмов для вузов и средней школы, в) кинорежиссуры научно-учебного кино, г) операторского искусства научно-учебного фильма, д) специальных видов съемок; 5) сектор экономики и организации кинематографии с кабинетами: а) экономики и организации кинопроизводства, б) проката, в) киносети, г) экономики зарубежной кинематографии; 6) Всесоюзный киномузей с отделами художественной кинематографии, кинохроники и документального фильма, научно-популярного, учебного и исследовательского кинематографа, экономики и организации кинематографии, кинотехники, кинематографии стран народной демократии, кинематографии капиталистических стран; 7) государственная фильмотека с фильмохранилищами, просмотровыми залами, справочно-фильмографическим отделом и т.д.» (Лебедев, 1952: 115-116).

В 1953 году журнал «Искусство кино» довольно остро отреагировал на статью К. Пиотровского «Что же такое «теория кино», опубликованную на страницах «Советского искусства» (Пиотровский, 1953). В редакционной статье «Искусства кино» утверждалось, что «в своих сомнениях и торопливых суждениях К. Пиотровский не оставил камня на камне в киноведении, начисто зачеркнул все усилия исследователей в области киноискусства. Он поставил перед собой цель — ругать и ругать, во что бы то ни стало. Иной критики он не понимает. Критическую «концепцию» К. Пиотровского нельзя рассматривать иначе, как попытку ослабить остроту борьбы за мастерство в художественном творчестве, за внимание к специфике отдельных видов искусств и киноискусства в частности, как попытку воскресить давно осужденные нравы рапповской критики» (По поводу..., 1953: 111).

При этом журнал «Искусство кино» продолжал линию борьбы с буржуазным киноведением, утверждая, к примеру, что «серьезные труды по вопросам теории киноискусства, драматургии, актерского и режиссерского творчества в США отсутствуют. В рекламно-шарлатанских брошюрах на темы «Как стать кинозвездой» или «Как написать и продать сценарий», наводняющих книжный рынок, подлинно творческие проблемы либо вовсе не затрагиваются, либо ставятся и разрешаются применительно к усвоенным в Голливуде ремесленным штампам и стандартам. Киноискусство рассматривается исключительно как «бизнес», специфика кино сводится к «высоким гонорарам», вопросы жанра трактуются как вопросы «серийного производства однотипных фильмов», критерием художественного качества объявляется «кассовый успех»... Наряду с подобными брошюрами немало издается книг, авторы которых, излагая эстетические принципы современной заатлантической культуры, открыто пропагандируют реакционную империалистическую идеологию» (Аварин, 1952: 123).

И было бы, на наш взгляд, ошибочно утверждать, что после смерти И. Сталина в марте 1953 года журнал «Искусство кино» сразу же стал «оттепельным».

С одной стороны, вскоре после кончины И. Сталина киновед И. Маневич (1907-1976), по сути, выступил против засилья фильмов-спектаклей, созданием которых Министерство кинематографии СССР увлеклось в начале 1950-х: «Не всякий спектакль следует превращать в фильм-спектакль. Нужен строгий отбор. ... Фильм-спектакль не может заменить оригинальный художественный фильм. Кино не может находиться на иждивении у театра. Нам кажется, что нужно совершенно отказаться от съемки театральных инсценировок романов и повестей. Воссоздавая лишь выдающиеся спектакли, кино в остальных случаях должно обращаться непосредственно к экранизации литературных произведений» (Маневич, 1953: 98).

Но с другой стороны, и в 1954 году на страницах журнала «Искусство кино» «идеологически верные» теоретические статьи продолжали опираться на цитаты из трудов И. Сталина (см., например: Грошев, 1954: 27-32). А опубликованная в декабрьском номере журнала за 1954 год передовая статья, посвященная 75-летию со дня рождения И.

Сталина, заявляла прямо: «Под знаменем Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина, под знаменем Коммунистической партии, под руководством ее Центрального Комитета советский народ, строитель коммунизма, идет к новому подъему экономики и культуры, к новым победам в своем мирном созидательном труде и в ответ на всяческие провокации и происки международной реакции крепит несокрушимое могущество социалистического государства — надежного оплота мира во всем мире» (И.В. Сталин..., 1954: 4).

В целом в 1954-1955 годах, в период перехода Власти в СССР от Г. Маленкова (и поддерживающей его части кремлевской элиты) к Н. Хрущеву (и его сторонникам), могло сложиться впечатление, что журнал «Искусство кино» постепенно становился журналом более киноведческим, чем идеологическим.

Так кинокритик Г. Кремлев (1905-1975) писал, что речь идет не только о «совершенно недостаточном количестве фильмов, посвященных герою наших дней, но и о том, что даже лучшие из этих фильмов, воспроизводя правду, не схватывали ее полноты. Узость, ограниченность отражения ими жизни порой переходила в искажение правды — они выглядят бледными, далекими от совершенства, когда сопоставишь их с нашей безмерно богатой действительностью и с повышенными запросами народа, который не довольствуется частными достижениями киноискусства, более чем скромными по сравнению с былыми успехами. ... Вот что и путало иных авторов! В стремлении полнее изложить научно-объективные данные о герое они впадали в такой объективизм, что почти полностью самоустранялись и сводили свою роль к добросовестному воспроизведению фактов и событий, плетясь у них на поводу, а не распорядясь ими по праву художника. Педантично понятая историческая правда порой господствовала над правдой искусства, еле теплилась творческая фантазия, рассудочность замораживала эмоции, фактография и хроника подменяли драматургию» (Кремлев, 1954: 63, 66).

А писатель, сценарист и киновед В. Шкловский (1893-1984) настаивал, что «так же как неправильно переводить с одного языка на другой, пытаюсь найти соответствие каждому слову, так же неправилен буквальный перевод явлений одного рода искусства в другой. ... Такой же ошибкой является слепое копирование сюжета, понятого только как собрание происшествий, а не как выяснение действительности через сюжетные сопоставления. ... Работа по киноинсценировкам должна вестись так, чтобы кинопроизведение приближало литературное произведение к читателю, а не заменяло его. В то же время эта работа обогащает кино опытом литературы. Литературный опыт не может быть непосредственно повторен в кино, но может стать поводом к новому анализу действительности» (Шкловский, 1955: 22, 27).

Однако в августе 1955 года, буквально накануне «оттепели», журнал «Искусство кино» неожиданно снова вернулся к борьбе с формализмом и космополитизмом и резко выступил против классика советского кинематографа — режиссера Льва Кулешова (1899-1970).

На сей раз Л. Кулешов был обвинен в «формалистическом» выступлении на научной конференции профессорско-преподавательского состава ВГИКа: «Через всё это выступление, в котором проф. Кулешов оправдывал свои прошлые формалистические ошибки, красной нитью проходит мысль о том, что можно быть формалистом, идеалистом и в то же время создавать реалистические произведения киноискусства. Проф. Кулешов утверждал, будто бы режиссеры С. Эйзенштейн и В. Пудовкин, создавая реалистические и высокоидейные кинокартины — «Броненосец «Потемкин», «Мать» и другие, — были формалистами. Действительно, у С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и некоторых других режиссеров в свое время были формалистические ошибки. Однако и «Броненосец «Потемкин» и «Мать» получились замечательными произведениями советского киноискусства не потому, что их авторы были формалистами, а именно потому, что в этих своих работах они творчески преодолевали формализм.

Вся история советского киноискусства показывает, что только те режиссеры создавали совершенные в идейно-художественном отношении фильмы, которые стояли на марксистско-ленинских позициях в понимании искусства и вели непримиримую борьбу против формализма, космополитизма и других проявлений буржуазной идеологии. Досужие выдумки по адресу С. Эйзенштейна и В. Пудовкина понадобились проф. Кулешову только для того, чтобы оправдать свои собственные ошибки. Странно было слышать

на научной конференции, что Кулешову — профессору-коммунисту, — оказывается, «невыносимо надоела» критика «теории монтажа», «проблемы натурщика», ошибок «интеллектуального кино» и т.д. ... Если бы на кафедре кинорежиссуры была надлежащим образом развернута научно-исследовательская работа, сети бы систематически обсуждались научные доклады и стенограммы лекций, если бы проводились взаимные посещения лекций, то путаная теоретическая позиция проф. Кулешова была бы давно замечена. Кафедра могла бы помочь своему коллеге преодолеть эти ошибки. Однако... он был вне критики своих товарищей по кафедре. А ведь проф. Кулешов — старейший деятель кинематографии и один из старых работников института. К его голосу прислушиваются молодые педагоги и студенты» (Востриков, 1955: 65-66).

Вскоре произошло событие, существенным образом отразившееся на карьере отв. редактор журнала «Искусство кино» В. Ждана (1913-1993): он получил суровый выговор за публикацию на страницах этого издания статьи, положительно отозвавшейся о китайском поэте и литературном критике Ху Фэне, который осмелился выступить против Мао-Дзэдуна.

Так что в итоге даже реанимация резкой критики формализма не помогла В. Ждану сохранить свой пост: в 1956 году он был освобожден от должности редактора «Искусства кино» (что, впрочем, не стало препятствием для его дальнейшей профессиональной карьеры в последующие десятилетия).

Наш анализ киноведческих концепций (в контексте социокультурной и политической ситуации и пр.) второго десятилетия существования журнала «Искусство кино» (1945-1955) показал, что теоретические работы по кинематографической тематике в этот период можно разделить на следующие виды:

- теоретические статьи, написанные в поддержку Постановлений Оргбюро ЦК ВКП(б), посвященных культуре (включая – киноискусство) и отстаивающие принципы социалистического реализма, «народности и партийности» в кинематографе (1946-1955) (Ю. Боров, А. Буров, А. Грошев, Д. Еремин, А. Караганов, Д. Писаревский, В. Разумный, Н. Семенов, В. Скатерщиков, В. Сутырин и др.);

- теоретические статьи, выступающие против «космополитизма», формализма и буржуазного влияния, противопоставляя им коммунистическую идеологию и классовые подходы (1949-1955) (А. Абрамов, Ю. Арбат, И. Вайсфельд, Я. Востриков, С. Гинзбург, И. Гринберг, И. Долинский, Д. Еремин, С. Фрейлих, В. Щербина и др.);

- теоретические статьи, критикующие буржуазные кинотеории и западное влияние на советское кино (1945-1955) (Г. Аварин, И. Вайсфельд и др.);

- теоретические статьи, посвященные преимущественно профессиональным проблемам: освоения цвета в кино, жанров, зрелищности, кинодраматургии и пр. (1945-1955) (А. Довженко, А. Головня, В. Ждан, Л. Косматов, В. Лазарев, А. Мачерет, М. Ромм, В. Шкловский, С. Эйзенштейн и др.);

- теоретические статьи, балансирующие между идеологическими и профессиональными подходами к созданию кинематографических произведений искусства (1945-1955) (Л. Белова, И. Вайсфельд, С. Герасимов, Н. Морозова, Л. Погожева, В. Пудовкин, В. Туркин, Г. Тушкан, В. Фролов и др.);

- теоретические статьи, призывающие Власть обеспечить организационные преобразования, способствующие интенсивному развитию киноведения как науки (Н. Лебедев).

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

- Абрамов А. Раболепствующие космополиты // Искусство кино. 1949. № 1: 17-19.
- Аварин Г. Эстетика Голливуда // Искусство кино. 1952. 5: 123-126.
- Алейников М. Пути советского кино и МХАТ. М.: Госкиноиздат, 1947.
- Александров Г.Ф. Космополитизм - идеология империалистической буржуазии // Вопросы философии. 1948. № 3: 174-192.
- Арбат Ю. В плену ложной схемы // Искусство кино. 1950. 2: 28-31.
- Балаш Б. Искусство кино. М.: Госкиноиздат, 1945.
- Балашов В. Фетишизация жанров в кинокритике // Искусство кино. 1950. 2: 22-27.
- Барамзин А. Невольная защита формализма » // Искусство кино. 1948. № 5: 28-29.
- Баскин М. За изучение специфики киноискусства // Искусство кино. 1955. 2: 66-77.
- Бегак Б. Правда детского образа // Искусство кино. 1947. № 2: 22-25.
- Бегак Б., Громов Ю. Большое искусство для самых маленьких. М.: Госкиноиздат, 1949.
- Белова Л. «Нам Гоголи и Щедрины нужны!» // Искусство кино. 1952. 10: 58-68.
- Большаков И. Задачи нового года // Искусство кино. 1953. 1: 3-10.
- Большаков И. К новому подъему советского киноискусства // Искусство кино. 1952. 4: 3-9.
- Большаков И. Разгромить буржуазный космополитизм в киноискусстве // Правда. 3.03.1949.
- Больше фильмов хороших и разных! // Искусство кино. 1952. 2: 3-9.
- Больше хороших фильмов! // Литературная газета. 107 (2980): 1. 4.09.1952.
- Борев Ю., Разумный В. К вопросу о типическом в искусстве // Искусство кино. 1953. 1: 52-70.
- Буров А. Понятие художественного метода // Искусство кино. 1952. 9: 72-86.
- Буров А. Типическое и индивидуальное // Искусство кино. 1953. 7: 69-80.
- Буров С. Бела Балаш – теоретик и критик кино // Искусство кино. 1947. № 1: 26-28.
- Вайсфельд И. Заметки о революционном романтизме // Искусство кино. 1947. № 7: 4-7.
- Вайсфельд И. О книге Н. Лебедева «Очерк истории кино СССР» // Искусство кино. 1948. № 5: 20-24.
- Вайсфельд И. Повесть и роман в кинематографе // Искусство кино. 1946. № 2-3.
- Вайсфельд И. Сценарий приключенческого фильма // Искусство кино. 1952. 8: 71-77.
- Вайсфельд И. Эстетика американских агрессоров (о книгах Т. Лейна «Американский киносценарий! И Ю. Вейла «Техника написания сценария») // Искусство кино. 1949. № 2: 30-32.
- Варламов Л. О некоторых наблевших вопросах документального кино // Искусство кино. 1954. 8: 29-37.
- Винокуров Ю. О некоторых вопросах кинокомедии // Искусство кино. 1952. 12: 62-69.
- Волькенштейн В. Драма и эпос в кино // Искусство кино. 1947. № 2: 16-18.
- Востриков Я. Об одном рецидиве формализма // Искусство кино. 1955. 8: 63-66.
- Герасимов С. Размышления перед постановкой // Искусство кино. 1945. № 2-3: 16-18.
- Гинзбург С. Проблемы истории кино // Искусство кино. 1948. № 6: 22-24.
- Головня А. Актер и оператор в фильме // Искусство кино. 1948. № 3: 29-31.
- Головня А. Искусство киноживописи // Искусство кино. 1952. 9: 64-.
- Граков Г. Пафос борьбы за коммунизм // Искусство кино. 1949. № 1: 7-10. (славословия в адрес Жданова).
- Грачев В. Вопросы семейной морали в киноискусстве // Искусство кино. 1950. 3: 11-15.
- Григорьев Г. О конфликте в сюжете // Искусство кино. 1952. 7: 33-40.
- Гринберг И. Проповедники мертвых схем // Искусство кино. 1949. № 2: 26-29.
- Грошев А. Личное и общественное // Искусство кино. 1954. 9: 27-32.

- Грошев А. Проблема типического и вопросы художественного мастерства // Искусство кино. 1953. 3: 95-105.
- Довженко А. Цвет пришел // Искусство кино. 1945. № 2-3: 6-7.
- Долинский И. «Чапаев»: драматургия. М.: Госкиноиздат, 1945. 176 с.
- Долинский И. О книге М. Алейникова «Пути советского кино и МХАТ» // Искусство кино. 1948. № 5: 24-27.
- Еремин Д. Болезни нашего роста // Искусство кино. 1948. № 1: 7-10.
- Еремин Д. За чистоту советской кинотеории // Искусство кино. 1949. № 2: 23-26.
- Еремин Д. О конфликте в кинокомедии // Искусство кино. 1948. № 5: 9-12.
- Еремин Д. О народности советского киноискусства // Искусство кино. 1949. № 5: 3-6.
- Еремин Д. О некоторых задачах кинодраматургии // Искусство кино. 1947. № 2: 3-6.
- Ждан В. Вопросы драматургии научно-популярного фильма // Искусство кино. 1948. № 4: 22-24.
- Ждан В. О действии и сюжете в научно-популярном фильме // Искусство кино. 1950. 3: 7-10.
- Ждан В. О некоторых вопросах драматургии научно-популярного фильма // Искусство кино. 1951. 4: 9-13.
- Ждан В. Образ и образность в научно-популярном фильме // Искусство кино. 1949. № 5: 26-31.
- Жучков А. О партийности киноискусства // Искусство кино. 1950. 3: 3-6.
- За высокую идейность советского киноискусства // Искусство кино. 1947. № 1: 5-6.
- За советское патриотическое искусство – против космополитов! // Искусство кино. 1949. № 1: 1-3.
- Зоркая Н. 50-е. Две неравные половины // Искусство кино. 2001. 1: 23-25.
- И.В. Сталин — великий продолжатель дела Ленина // Искусство кино. 1954. 12: 3-4.
- К новому подъему советского киноискусства // Правда. 28.08.1952.
- Караганов А. Слово и образ // Искусство кино. 1953. 3: 29-45.
- Короченский А. Медиакритика в теории и практике журналистики. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростов. ун-та, 2003. 284 с.
- Косматов Л. Проблема типического и искусство оператора // Искусство кино. 1953. 6: 106-113.
- Косматов Л. Цвет в искусстве оператора // Искусство кино. 1952. 2: 102-107.
- Космополиты в кинокритике и их покровители // Литературная газета. 1949. № 14. 16.02.1949: 2.
- Кремлев Г. Без догм в теории, без штампов в творчестве // Искусство кино. 1954. 12: 63-87.
- Крючечников Н. О конфликте в сценарии // Искусство кино. 1952. 6: 88-96.
- Лазарев В. Настоящее и будущее цветного кино // Искусство кино. 1945. № 2-3: 4-5.
- Лебедев Н. О научно-теоретической работе в кино // Искусство кино. 1946. 4: 3-6.
- Лебедев Н. О теоретической работе по вопросам киноискусства // Искусство кино. 1952. 7: 112-117.
- Лебедев Н. Очерк истории кино СССР. М.: Госкиноиздат, 1947.
- Макарцев Б. Неиспользованный жанр // Искусство кино. 1953. 12: 96-100.
- Маневич И. Авторский замысел и режиссерский произвол // Искусство кино. 1948. № 2: 26-28.
- Маневич И. О жизненном фоне и художественной детали в сценарии и фильме // Искусство кино. 1952. 2: 83-91.
- Маневич И. Спектакль на экране // Искусство кино. 1953. 7: 90-98.
- Маневич И., Погожева Л. О кинотеории и кинокритике // Искусство кино. 1948. № 6: 16-18.
- Масеев И. Типическое и конфликт в драматургии // Искусство кино. 1953. 3: 12-28.
- Мачерет А. Вопросы жанра // Искусство кино. 1954. 11: 65-79.
- Морозова Н. Приключенческий фильм // Искусство кино. 1953. 12: 52-63.
- Об одной антипатриотической группе театральных критиков // Правда. 29.01.1949.
- Обращение ко всем работникам художественной кинематографии // Искусство кино. 1947. № 1: 4.

- Основа кинодраматургии — жизненная правда // Искусство кино. 1952. 5: 3-10.
- Пиотровский К. Что же такое «теория кино» // Советское искусство. 12.06.1953.
- Писаревский Д. Сталинский принцип социалистического реализма — высшее достижение науки об искусстве // Искусство кино. 1952. 10: 29-44.
- План мероприятия по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время». Агитпроп ЦК. 01.03.1949.
- План мероприятия по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время. Документ агитпропа ЦК. 01.03.1949. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 132. Д. 224. Л. 48-52.
- По поводу статьи К. Пиотровского «Что же такое «теория кино?»» // Искусство кино. 1953. 9: 109-111.
- Погожева Л. Диалог в сценарии и фильме // Искусство кино. 1947. № 2: 19-21.
- Погожева Л. Профессия и ремесло // Искусство кино. 1947. № 5: 28-29.
- Погожева Л. Язык в сценариях и фильмах на исторические темы // Искусство кино. 1951. 6: 8-12.
- Подскальский З. О комедийных выразительных средствах и комическом преувеличении // Искусство кино. 1954. 8: 38-51.
- Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) "О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению". 26.08.1946 // Большевик. 1946. № 16.
- Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) О журналах "Звезда" и "Ленинград". 14.08.1946 // Правда. 21.08.1946.
- Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) О кинофильме "Большая жизнь". 4.09.1946 // Культура и жизнь. 10.09.1946.
- Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О выписке и использовании иностранной литературы». 14.09.1946.
- Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О выпуске на экран заграничных кинофильмов из трофейного фонда». 9.06.1949.
- Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере "Великая дружба" В.Мурадели. 10.02.1948 // Правда. 11.02.1948.
- Председателю Совета Министров СССР товарищу И.В. Сталину // Искусство кино. 1947. № 1: 3.
- Преодолеть отставание драматургии // Правда. 7.04.1952.
- Преодолеть отставание драматургии // Правда. 7.04.1952.
- Пудовкин В. Система Станиславского в кино // Искусство кино. 1951. 4: 22-26. 5: 20-25.
- Резко увеличить выпуск новых фильмов! // Искусство кино. 1954. 8: 3-6.
- Реклама вместо критики // Правда. 13.09.1946.
- Ромм М. О мизансцене // Искусство кино. 1948. № 3: 25-28.
- С позиций стороннего наблюдателя. По страницам журнала «Искусство кино» // Советское искусство. 12.02.1949: 3.
- Семенов Н. За высокий идейно-художественный уровень киносценариев // Искусство кино. 1952. 6: 3-7.
- Скатерщиков В. Идейность и художественность // Искусство кино. 1952. 2: 108-115.
- Скатерщиков В. К вопросу о художественном мастерстве // Искусство кино. 1951. 6: 30-33.
- Соловьев А. Против схематизма и штампа в биографических сценариях // Искусство кино. 1952. 5: 82-88.
- Соловьев А. Язык и характер // Искусство кино. 1951. 6: 4-7.
- Сталин И. Марксизм и вопросы языкознания. Относительно марксизма в языкознании // Правда. 20.06.1950.
- Сутырин В. За большую сценарную литературу // Искусство кино. 1947. № 6: 4-7.
- Сутырин В. Кинематограф — искусство драматическое! // Искусство кино. 1948. № 3: 11-15.
- Сутырин В. Кинодраматург и кинопроизводство // Искусство кино. 1947. № 3: 6-8.
- Томан Н. О сюжетах приключенческих произведений // Искусство кино. 1953. 5: 65-72.
- Туркин В. Драматический конфликт и характер // Искусство кино. 1953. 2: 18-27.
- Тушкан Г. Неиспользованные возможности жанра приключений и научной

- фантастики // Искусство кино. 1953. 4: 77-85.
- Увеличить выпуск кинофильмов! // Искусство кино. 1952. 9: 3-13.
- Федоров-Давыдов А. Проблемы цветного кино // Искусство кино. 1945. № 2-3: 9-11.
- Фомин В. 40-е. Под видом кинокритиков на страницах «ИК» орудовала банда отравителей... // Искусство кино. 2001. 1: 19-22.
- Фрейлих С. К проблеме языка в кинодраматургии // Искусство кино. 1951. 5: 11-14.
- Фрейлих С. Правда жизни // Искусство кино. 1952. 9: 55-63.
- Фролов В. Об особенностях комедийного жанра // Искусство кино. 1952. 10: 45-57.
- Шкловский В. Кино, драма, проза // Искусство кино. 1945. № 2-3: 33-35.
- Шкловский В. О жанрах «важных» и «не важных» // Искусство кино. 1953. 9: 25-30.
- Шкловский В. О художественности // Искусство кино. 1955. 10: 20-27.
- Шкловский Н. «В некотором государстве...» // Искусство кино. 1948. № 1: 27-31.
- Щербина В. О группе эстетствующих космополитов в кино // Искусство кино. 1949. № 1: 14-16.
- Эйзенштейн С. Крупным планом // Искусство кино. 1945. № 1: 6-8.
- Эйзенштейн С. О стереокино // Искусство кино. 1948. № 2: 5-7.
- Юренев Р. Журнал возродился и... выжил // Искусство кино. 2001. 2: 25-29.
- Churchill, W. (1946). Fulton speech (USA). In: *Modern History Sourcebook*: Winston S. Churchill: "Iron Curtain Speech". March 5, 1946. <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:654ZgY244NwJ:https://sourcebooks.fordham.edu/mod/churchill-iron.asp+&cd=16&hl=ru&ct=clnk&gl=ru&client=avast-a>
- 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.

Приложение. Основные даты и события, имеющие отношение к историческому, политическому, экономическому, идеологическому, социокультурному и кинематографическому контексту, в котором осуществлялась публикация журнала «Искусство кино» в 1945-1955 годах

1945

- 2 мая: взятие Берлина советскими войсками.
- 7 мая: подписан Акт о капитуляции Германии.
- 9 мая: окончание Великой Отечественной войны.
- 5 июня: подписание Декларации о взятии на себя верховной власти в Германии правительствами СССР, США, Великобритании и Франции.
- 24 июня: парад Победы в Москве на Красной площади.
- 26 июня: подписан устав Организации Объединённых Наций.
- 6 августа: американская атомная бомбардировка Хиросимы.
- 8 августа: СССР объявил о его вступлении в войну с Японией.
- 9 августа: американская атомная бомбардировка Нагасаки.
- 15 августа: Император Японии Хирохито объявил о капитуляции Японии.
- 20 августа: в СССР создан Специальный комитет по использованию атомной энергии под руководством Л.П. Берия.
- 18 сентября: объединённый комитет начальников штабов армии США принял директиву 1496/2 «Основы формирования военной политики», которая определила СССР как главного противника.
- 24 октября: Вступил в силу Устав ООН.
- Октябрь: возобновление после четырехлетнего перерыва (июль 1941 – сентябрь 1945) выпуска журнала «Искусство кино».
- 14 декабря: объединённый комитет военного планирования США издал директиву № 432/Д с выводом о том, что единственное эффективное оружие против СССР — атомные бомбардировки. Предлагалось в случае конфликта сбросить 196 атомных бомб на 20 городов СССР.

29 декабря: Л. Берия освобождён от должности Народного комиссара внутренних дел.

1946

5 марта: Фултонская речь Уинстона Черчилля в Вестминстерском колледже.

19 марта: Л. Берия назначен зам. председателя Совета Министров СССР.

20 марта: Указ Президиума Верховного Совета СССР о создании Министерства кинематографии СССР. Министром кинематографии СССР назначен И. Большаков.

26 марта: начало регулярного вещания ВВС на русском языке.

14 августа: Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград».

26 августа: Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению».

10 сентября: Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь».

14 сентября: Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О выписке и использовании иностранной литературы».

14-15 октября: Всесоюзное совещание работников художественной кинематографии.

16 декабря: Постановление Совета Министров СССР № 2711 от 16 декабря 1946 года «О крупных недостатках в организации производства кинофильмов и массовых фактах разбазаривания и хищения государственных средств в киностудиях».

1947

17 февраля: создание в США русской редакции «Голоса Америки», вещающей на СССР.

12 марта: выдвижение Президентом США Г. Труменом задачи сдерживания продвижения коммунизма в Европе.

28 марта: Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О судах чести в министерствах СССР и центральных ведомствах»: в каждом ведомстве предполагалось создание особого органа — «суда чести» для рассмотрения «антипатриотических, антигосударственных и антиобщественных поступков и действий, совершенных руководящими, оперативными и научными работниками министерств СССР и центральных ведомств, если эти проступки и действия не подлежат наказанию в уголовном порядке».

20 октября: В США начинаются слушания Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности на тему проникновению коммунистов в Голливуд.

1948

Январь: речь члена Политбюро ЦК ВКП(б) А.А. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б).

10 февраля: Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере «Великая дружба» В. Мурадели.

21 июня: СССР начал блокаду Западного Берлина.

28 июня: антиюгославское заявление Комиинформа.

31 августа: смерть члена Политбюро ЦК ВКП(б) А. Жданова (1896-1948).

20 ноября: секретное решение бюро Совета министров СССР о роспуске Еврейского антифашистского комитета.

1949

29 января: Публикация редакционной статьи «Об одной антипатриотической группе театральных критиков» в газете «Правда».

15 февраля: постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об антипартийных действиях члена ЦК ВКП(б) товарища Кузнецова А.А. и кандидатов в члены ЦК ВКП(б) тт. Родионова М.И. и Попкова П.С.». Начало «Ленинградского дела».

1 марта: в ЦК ВКП(б) разработан «План мероприятия по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время».

3 марта: публикация в газете «Правда» статьи Министра кинематографии И. Большакова «Разгромить буржуазный космополитизм в киноискусстве».

5 марта: с поста председателя Госплана СССР снят Н. Вознесенский.

4 апреля: Подписание Североатлантического пакта НАТО.

24 апреля: СССР начал глушить русскоязычные радиопередачи Би-би-си.

11 мая: окончание СССР блокады Западного Берлина.

9 июня: Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О выпуске на экран заграничных кинофильмов из трофейного фонда».

29 августа: СССР провел первые испытания ядерной бомбы.

28 сентября: официальный разрыв отношений между СССР и Югославией.

21 декабря — в СССР торжественно отметили 70-летие И. В. Сталина.

1950

Февраль: заявление американского сенатора Дж. Маккарти о том, что располагает списком из 205 коммунистов, работающих в государственном аппарате США. Пик антикоммунистической эпохи «маккартизма».

20 июня: публикация статьи И. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания. Относительно марксизма в языкознании» («Правда». 20.06.1950).

25 июня: начало войны в Корее.

1951

23 июня: СССР на заседании ООН предложил начать переговоры о перемирии в Корейской войне.

1952

7 апреля: публикация в газете «Правда» редакционной статьи «Преодолеть отставание драматургии» («Правда». 7.04.1952).

28 августа: публикация в газете «Правда» редакционной статьи «К новому подъему советского киноискусства» («Правда». 28.08.1952).

4 сентября: публикация в «Литературной газете» редакционной статьи «Больше хороших фильмов!» («Литературная газета», № 107 (2980): 1. 4.09.1952).

5—14 октября: XIX съезд КПСС: переименование ВКП(б) в КПСС. Л. Берия включён в Президиум ЦК КПСС, заменивший прежнее Политбюро, в Бюро Президиума ЦК КПСС.

1953

13 января: в Советском Союзе начались аресты по «делу врачей».

1 марта: начало вещания радиостанция «Освобождение от большевизма» («Освобождение»), которая с мая 1959 стала называться «Радио Свобода».

5 марта: смерть И. Сталина (1878-1953).

5 марта: совместное заседание Пленума ЦК КПСС, Совета Министров СССР, Президиума Верховного Совета СССР: Л. Берия назначен первым заместителем Председателя Совета Министров СССР и министром внутренних дел СССР.

14 марта: Пленум ЦК КПСС избрал Секретариат ЦК КПСС (Н. Хрущёв, С. Игнатьев, П. Поспелов, М. Суслов, Н. Шаталин).

15 марта: Верховный Совет СССР утвердил Г. Маленкова Председателем Совета Министров СССР.

15 марта: ликвидация Министерства кинематографии СССР (в соответствии с законом «О преобразовании Министерств СССР»): руководство кинематографией было передано в Министерство культуры СССР. Министром культуры СССР был назначен партийно-хозяйственный функционер П. Пономаренко (1902-1984).

27 марта: в СССР объявлена амнистия, в ходе которой освобождены около миллиона заключённых (в основном осужденных по уголовным делам).

3 апреля: прекращено «дело врачей».

3 мая: начало работы радиостанции «Немецкая волна».

19 июня: в США состоялась казнь супругов Розенбергов, обвиненных в шпионаже в пользу СССР.

26 июня: арест Министра внутренних дел СССР, первый зам. главы правительства СССР, члена Президиума ЦК КПСС Л. Берия.

2-7 июля: Пленум ЦК КПСС по делу Л. Берия.

23 июля: окончание войны в Корее.

5-8 августа: сессия Верховного Совета СССР, где Председатель Совета Министров СССР Г. Маленков заявил о новом экономическом курсе, предусматривающем приоритетное развитие лёгкой и пищевой промышленности, производства товаров народного потребления, сокращение бюджета военных программ.

29 августа: СССР провел испытания водородной бомбы.

3-7 сентября: Пленум ЦК КПСС по сельскому хозяйству: сельскохозяйственный налог было предложено уменьшить в 2,5 раза, увеличить размеры приусадебных участков колхозников, развивать колхозный рынок. Первым секретарём ЦК КПСС избран Н. Хрущёв.

21 сентября: Постановления Совета Министров СССР и ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию животноводства в стране и снижении норм обязательных поставок продуктов животноводства государству хозяйствами колхозников, рабочих и служащих», «О мерах по дальнейшему улучшению работы машинно-тракторных станций», «О мерах увеличения производства и заготовок картофеля и овощей в колхозах и совхозах в 1953—1955 гг.».

23 декабря: расстрел бывшего Министра внутренних дел СССР, первого зам. главы правительства СССР, члена Президиума ЦК КПСС Л. Берия (1899-1953).

1954

25 января: Постановление ЦК КПСС «О серьёзных недостатках в работе партийного и государственного аппарата».

23 февраля - 2 марта: Пленум ЦК КПСС. Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем увеличении производства зерна в стране и об освоении целинных и залежных земель» от 2 марта.

9 марта: директор Института философии Академии наук СССР Г. Александров (1908-1961) назначен министром культуры СССР.

27 марта: Постановление Совета Министров СССР и ЦК КПСС «Об увеличении производства зерна в 1954—1955 гг. за счёт освоения целинных и залежных земель».

15-26 декабря: второй Всесоюзный съезд советских писателей.

Конец войны в Индокитае, длившейся с 1945 года.

1955

25-31 января: Пленум ЦК КПСС. Постановление «О тов. Маленкове Г.М.», которым он был освобожден от обязанностей Председателя Совета министров СССР.

8 февраля: назначение Н. Булганина на должность Председателя Совета министров СССР.

21 марта: Министр культуры СССР Г. Александров (1908-1961) освобожден от должности в связи с секс-скандалом, связанным с организацией «подпольного борделя», куда подчиненные министра заманивали студенток столичных вузов. Г. Александров был отправлен в «ссылку» в Минск, где он был назначен зав. сектором диалектического и исторического материализма Института философии и права АН БССР.

21 марта: Министром культуры СССР назначен партийный деятель Н. Михайлов (1906-1982), занимавший этот пост до 4 мая 1960 года.

14 мая: Подписание пакта о военном Варшавском договоре, куда вошли восточно-европейские страны (кроме Югославии).

27 мая: выступление Н. Хрущева в Белграде, послужившее восстановлению межгосударственных отношения между СССР и Югославией.

18-23 июля: переговоры о разрядке международной напряженности между Н.

Хрущевым и президентом США Д. Эйзенхауэром в Женеве.

9-13 сентября: установление дипломатических отношений между СССР и ФРГ.

20 сентября: подписание Договора между СССР и ГДР, определяющий статус советских войск на территории ГДР.