

## *Виртуальные пространства*

Развитие кино начинается с этиблирования своего пространственного кода, который становится определяющей стилистической доминантой той или иной кинематографической школы. Именно с пространственной организацией связаны определенные монтажные фигуры и принципы киноповествования, а с проработкой фактурности этого пространства — усиление эффекта реальности или, наоборот, обозначение области сна, фантазии, видения.

Введение крупного плана Гриффитом было связано с закреплением за субъектом действия перспективы видения: его приближение и отдаление от объекта мотивировало разрыв целостности пространства и его дробление от общего к крупному плану. Эта сегментация пространства и способствовала развитию новых возможностей кинематографического повествования через монтаж.

Советская монтажная школа открыла для себя возможности создания синте-

тического, несуществующего пространства. Один из первых монтажных экспериментов Кулешова в 1920 году был связан с «творимой географией»: женщина (Александра Хохлова) шла по Петровке мимо Мосторга, мужчина (Лев Оболенский) по набережной Москвы-реки — «это на расстоянии трех верст», — замечал Кулешов. «Они видели друг друга и, улыбнулись, пошли друг другу навстречу. Их встреча снимается на Пречистенском бульваре, бульвар этот находится в другой части города. Они жмут друг другу руки на фоне памятника Гоголю и смотрят — здесь монтируется кусок из американской картины — Белый дом в Вашингтоне. Следующий кадр — они на Пречистенском бульваре: решают идти, уходят и поднимаются по большой лестнице храма Христа Спасителя. Мы снимаем их, монтируем, и получается, что они поднимаются по лестнице в Белый дом в Вашингтоне. Мы демонстрировали эту ленту, этот кусок, и всем было ясно, что Мосторг стоит на берегу Москвы-реки, что между Мосторгом и Москвой-рекой Пречистенский бульвар, где стоит памятник Гоголю, а против памятника — вашингтонский Белый дом»<sup>44</sup>. Одно из первых монтажных упражнений Вертова связано также с уничтожением конкретной географической закреплённости: «Ты идешь по улице Чикаго, в 1923 году, но я заставляю тебя поклониться т. Володарскому, который в 1918 году идет по улице Петрограда, и он отвечает на твой поклон. Еще пример: опускают в могилу гробы героев (снято в Астрахани в 1918 г.), засыпают могилу (Кронштадт, 1921 г.), салют пушек (Петроград, 1920 г.), вечная память, снимают шапки (Москва, 1922 г.)...»<sup>45</sup>

Четкое осознание различия между пространством реальным и кинематографическим (понимаемым как пространство «творимое», конституируемое только в рецепции зрителя) никак не затронуло представлений о «документальности» в советской кинематографии. С одной стороны, эти представления были связаны с пониманием того, что является *кинематографическим* материалом (только реальные постройки, никаких декораций), с другой, с тем, как поверхность этого материала надо прорабатывать освещением и кинооптикой. Подчеркнутая проработка фактуры, текстуры снимаемых поверхностей (мокрых, шершавых, неровных) стилистически следовала традиции конструктивистской живописи с ее пониманием материальности материала (от коллажа до контр-рельефа), но в кино создавало особый эффект — усиления ощущения реальности вопреки реально не существующему пространству.

В то время, как, например, немецкое кино строило в павильонах целые города и ландшафты, неважно, было ли это в традициях экспрессионистической живописи, как в «Кабинете доктора Калигари» Вине или «С утра до полуночи» Мартина, натуралистической, как в «Фантоме» Мурнау, или новой вещиности, как в «Асфальте» Джо Мая — все эти города, в конце концов, превращались в пространство внутреннего зрения героя, в ночной кошмар, и материальность этих убедительных фундусных построек разоблачалась как реальность игрушечного, непрочного мира. Архитектура и освещение достигали огромной виртуозности в этой игре между материальным и призрачным, реальным и кинематографическим.

Советское кино 1920-х годов обходилось как бы без архитектора. Требование реальности снимаемой природы (кино без декораций) было одним из главных постулатов «русской» школы, определившим стилистику фильмов Вертова, Эйзенштейна, Пудовкина и их адептов.

В 1930-е годы понимание этого пространственного канона резко меняется. Его смена производится теми же режиссерами, которые разработали канон 1920-х годов, и за чисто профессиональными пристрастиями стоит новая система взглядов, указывающая на смену культурных парадигм.

Пространство при этом полностью теряет свою закреплённую конкретность и становится общим обозначением: «мой совхоз» = «моя страна», что, в конце концов, ведет к разрушению представления о расстоянии, глубине, располо-

жении. Такие простые ориентиры как «далеко-близко», «верх-низ», «правое-левое», «реальное-нарисованное», «увиденное-воображаемое», полностью теряют свое значение.

Пионеры сняты Вертовым в тенистом подмосковном лесу. Женщина, которая «видит их», идет по старому ориентальному городу. Старик замирает в пустыне, его взору открывается (в следующем кадре) Красная площадь. Монтажная техника, связывающая свободно через направление взгляда смотрящего и то, что он видит, в одно пространство, работает здесь не на создание ощущения пространственной непрерывности (на которой строится обычно столкновение двух планов — смотрящего и увиденного), как это делали Вертов и Кулешов в описанных экспериментах 1920-х годов. Вертов не стремится теперь к суггированию конкретно одного пространства, созданного кино на уровне *визуального* восприятия, но размывает оппозицию далекого и близкого в *мышлении*, перешагивая за рамки чисто кинематографического понимания. Контраст между пустыней и Красной площадью, отдаленных друг от друга двумя-тремя тысячами километров, не существенен, так как пространство едино «а priori», и его единство создано благодаря *смысловому* наполнению, что раскрывается Вертовым в «Трех песнях о Ленине» (1933).

Вертов здесь полностью размывает границу между документальным и фиктивным, реальным и метафорическим. Синтетическое пространство этого фильма кинематографически «внепространственно». Оно не должно быть конституировано зрителем как пространственная структура, оно существует только как структура смысловая («мой совхоз = моя страна») и не связано поэтому с временной компонентой.

Реальные пространства города заменяются все чаще пространством утопической реальности, поэтому режиссеры покидают улицы и переходят в павильон, где горизонт заменяется задником, камень — холстом, постройка — макетом, где пространство полностью подчиняется фантазии сценографа, осветителя, режиссера. На протяжении двух десятилетий — от 1930-х до середины 1950-х годов — все строится в павильоне, вплоть до Волги в некоторых эпизодах трилогии Марка Донского.

«Иван Грозный» Эйзенштейна можно интерпретировать в этом контексте как клаустрофобический фильм о построенном, закрытом пространстве, которое проглатывает героев.

В этом смысле необыкновенно интересен фильм Кулешова «Сибиряки». Переходы из реального мира в мир сна, запрограммированные сюжетом о детях, мечтающих встретиться со Сталиным и встречающихся с ним — во сне, решаются через сценографию и экспонированы в серии первых кадров фильма. Реальная природа (заснеженный ландшафт, деревья на общем плане) сужается до детали на крупном плане — обледенелых веток, которые переходят наплывом в узоры на стекле (экстерьер переходит в интерьер). На сусальном обледенелой елке (экстерьер, увиденный из интерьера) вдруг зажигаются электрические гирлянды и надпись «С новым годом!». Оказывается, что елка, которую мы только что видели из окна, стоит в комнате (экстерьер переходит в интерьер без мотивировки). Зритель уже не знает точно, где все-таки стоит эта елка — снаружи или внутри. Природа и декорация, экстерьер и интерьер сливаются. Сначала это смягчается при помощи кинотрюка (наплыва), потом режиссер отказывается и от этого приема. В течение всего фильма сибирская деревня и тайга предстают перед зрителем то как нарисованный задник, то как сфотографированная натура, то как постройка в павильоне (с деревьями в кадках), то как достройка на природе. Пейзаж не меняется, и восприятие зрителя, не очень тренированного в различении природы и достроек, постоянно выводится из состояния уверенности в том, что он видит.

Реальную Москву почти нельзя увидеть в фильмах 1930-х годов. Ее будущий облик оформлен в *слове*, и профанное изображение не должно разрушить этот



Кадр из фильма М. Чиаурели «Падение Берлина» (1950)

образ. В фильмах присутствуют только знаки, метонимические указания на этот город, из которых должен сложиться облик целого в воображении. Если реальные здания не выдерживают подобной метафорической нагрузки, они заменяются моделью или нарисованным задником. Эйзенштейну заказывается фильм о Москве, но его проект не будет осуществлен. Григорий Александров, его ассистент в 1920-е годы, заступает на место учителя и создает символическую географию столицы. В «Веселых ребятах» (1934) апофеоз празднуется в Большом театре, но реальное здание заменено декорацией. В «Цирке» (1936) счастливый финал переносится на Красную площадь, но реальная площадь видна лишь коротко в самом конце, до этого она заменяется макетом и проспектом. «Волга-Волга» иллюстрирует актуальную публицистическую метафору. Когда после открытия Волжского канала Москва объявляется «столицей пяти морей», в фильме Александрова она предстает как Венеция, куда герои попадают через широкие морские протоки, на кораблях, лодках, а то и вплавь.

Но фильм о новой Москве был необходим, план генеральной реконструкции столицы подразумевал не только конкретную перестройку города, но и закрепление его новой философии в символической, читаемой городской морфологии. Эту задачу должен был выполнить в 1938 году фильм «Новая Москва» Александра Медведкина. Один из его героев, художник-урбанист, не успевает зарисовывать Москву, потому что здания исчезают за ночь, взрываются, передвигаются, заменяются новыми. Этот художник теряет не только натуру, но и свою модель, московскую красавицу, которая уезжает в Сибирь к конструктору, представившему в Москве макет нового города — самой Москвы, которую этот сибиряк никогда не видел в натуре, но разглядел из своей глуши четче, чем сами москвичи. Реальный гигантский город заменяется в фильме игрушечной моделью. Вместо разрушенных зданий Сухаревки, Страстного монастыря, храма Христа Спасителя на экране появляются рисунки и макеты. Несоответствие фактур (мощные каменные постройки заменены холстом) создает комический эффект, и когда над картонным Дворцом Советов со статуей Ленина летят самолеты в размере мух, эта произвольная комика достигает апогея. Палаццо оказываются фундусными постройками. Дорогостоящие материалы сталинской архитектуры в кино полностью профанируются. Мрамор, камень, гранит превращаются в раскрашенный картон, монументальный спектакль власти — в театральную декорацию, состоящую только из холстового фасада. Это театр дематериализованной архитектуры, метафизического пространства видения и сна. Не случайно частым местом встречи влюбленных в фильмах 1930-х годов становится не традиционная, излюбленная русским дореволюционным кино набережная у Каменного моста, а выставка достижений народного хозяйства, советская «потемкинская деревня», реальная театральная декорация под открытым небом.

Правда, иллюзионистские эффекты недостаточно проработаны, и декорация часто видна как таковая, на что сетует внимательный критик<sup>46</sup>. Но профессиональный уровень сценографов и операторов комбинированных съемок растет.

В павильоне строится все — амфитеатр цирка Александрова, заполненный на девяносто процентов куклами, с лестницами и с вращающимся пандусом. Для «Падения Берлина» строятся макеты рейхстага не только с перспективными сокращениями, но и в натуральную величину. В павильоне строятся Москва 1905 года, Париж времен Коммуны, водопад в «Томе Сойере», ледяные горы Арктики для «Семеро смелых» Сергея Герасимова, пустыня в «Тринадцати» Ромма и тайга для «Аэрограда» Довженко.

Мастерство операторов оценивается теперь не выбором ракурса и проработкой фактуры, а способностью придать глубину холсту, резкость нарисованному фону, совместить натуру с дорисовками в павильоне, работать не с подсветками на натуре, а с искусственным светом и выправить при этом ошибки декорации. Свето-

вая тональность должна добиться сочетаемости разных натур (нарисованных, построенных, настоящих) и их сглаживания киноизображением. Операторы должны овладеть техникой иллюзии — работой с макетами и моделями, рир-проекцией и транспарентными съемками — то, чем в 1920-е годы советское кино не занималось, пренебрегая этими волшебными трюками. Это удастся Льву Космакову, оператору всех фильмов Михаила Чиаурели, и оператору фильмов Григория Александрова Владимиру Нильсену. Интересно, что Нильсен перевел в 1927 году книгу выдающегося немецкого оператора-трюкача Гвидо Зебера «Техника кинотрюка».

При этом операторы должны избегать как внешних эффектов, так и протокольной фотографии. Акварельная проработка лица рисующим светом и применение ретуши не считаются формализмом, но зато частое применение мягкой оптики воспринимается как «неприятная эстетская расплывчатость» (сцена в беседе в «Бесприданнице» Якова Протазанова)<sup>47</sup>.

Еще более резкой критике, нежели выбор оптики, подвергается выбор необоснованных точек зрения аппарата, то есть ракурсов. Ракурс, так же как троп, мотивируется обычно индивидуализированной перспективой, но так как субъективная точка зрения исключается, то вместе с ней пропадает и ракурс. В «Сибириках» Кулешова камера занимает в одном плане положение лежащего на телеге мальчика, который постепенно теряет сознание. Панорама направленной вверх камеры по кружащимся верхушкам деревьев вызвала тогда упреки в ненатуральном кадре и формализме. Рецензировавший фильм Олег Леонидов считал, что представлять мир из перспективы героя, да еще и теряющего сознание, нельзя<sup>48</sup>.

Но интересен эффект освещения, отличающий многие советские фильмы. Операторы избегают жесткой контрастности и не работают с эффектами теневого освещения, зато не боятся «пересветить». А поскольку герои часто одеты в белое и на них направлен весь свет, они движутся по кадру как светящиеся фигуры. Эта пересвеченность и очищенный от лишних предметов кадр создают своеобразную эстетику не сфотографированного, но словно нарисованного изображения, подкрепляемую очищенным звуком.

После сложных экспериментов Пудовкина в «Дезертире» (1933) и Вертова в «Энтузиазме» (1931) с монтажом звука и записью оригинальных шумов, из которых монтируется индустриальная симфония в духе экспериментов Арсения Аврамова, эталоном звукового фильма 1930-х годов становится чистая фонограмма «без посторонних шумов»<sup>49</sup>. В 1936 году уже возможна перезапись, совмещение музыки, реплики и шумов. Но звуковой ряд советских картин не перегружен, чтобы ничто не мешало услышать слово, не загрязненное отвлекающими шумами. В этом смысле эстетику советского кино можно рассматривать как подавление отвлекающих, чувственных раздражителей — игры светотеней или полноты звучания.

Изображение и звук должны были быть локализованы, их неуловимая многозначность и полифоничность должны были быть отфильтрованы до «прозрачности». И эту, для кино почти утопическую задачу советская школа решила с удивительной последовательностью. Звук можно было технически очистить, изображение поддавалось этой операции с гораздо большим сопротивлением, но, как показывает пример с киноиллюстрацией, его не надо было «читать» и, тем более, надеяться самостоятельным смыслом.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1 Ср.: *Richard Taylor. The Politics of the Soviet Cinema, 1917—1929. Cambridge, 1979; Richard Taylor. Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. New York, 1979; Майя*

Туровская. К проблеме массового фильма в советском кино // Киноведческие записки. 1990. Вып. 8. С. 73—75; *Екатерина Хохлова*. Политика партии в области кино 1928—1935. Доклад на конференции «Кино тоталитарной эпохи», Москва 1978, сокращенный вариант в: Искусство кино 1990, № 1. С. 118—119; *Maya Turovskaya*. The 1930th and 1940th: Cinema in Context // Richard Taylor, Derek Spring (Ed.). Stalinism and Soviet Cinema. London and New York, 1993. P. 34—53

2 *Ekaterina Khokhlova*. Forbidden Films of the 30th // Stalinism and Soviet Cinema. P. 90—96. См. публикацию высказываний и заметок Сталина, прокомментированных Анатолием Латышевым: Советский экран. 1989. № 14. С. 18—19 (о сценарии «Великий гражданин»); Советский экран. 1989. № 22. С. 14—15 (о фильме «Закон жизни»); Искусство кино. 1990. № 5. С. 5—7 (о сценарии «Суворов»); Искусство кино. 1990. № 11. С. 91—93 (о сценарии «Георгий Саакадзе»), Искусство кино. 1990. № 4. С. 84—96 (о сценарии Довженко «Украина в огне»); *Николай Савицкий*. В тяжелой раме истории // Искусство кино. 1989. № 1 (о партийном постановлении 1946 года в связи с запретом фильмов «Большая жизнь», «Иван Грозный», «Простые люди» и «Адмирал Нахимов»); *Михаил Ямпольский*. Как быть художником // Искусство кино. 1990. № 3. С. 25—36. Среди многочисленной литературы в связи с запретом «Бежина луга» и «Ивана Грозного» Сергея Эйзенштейна укажу лишь на статью: *Leonid Kozlov*. The Artist and the Shadow of Ivan // Stalinism and Soviet Cinema. P. 109—130; спец. выпуск «Киноведческих записок» (№ 38).

3 *Лилия Маматова*. Модель киномифов 30-х годов // Искусство кино. 1990. № 11. С. 103—111; 1991. № 3. С. 88—97; *Юрий Богомолов*. По мотивам истории советского кино // Искусство кино. 1989. № 8. С. 56 — 67; 1990, № 2. С. 85—92; *Майя Туровская*. Иван Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра // Киноведческие записки. 1988. № 1. С. 111—146; *Михаил Ямпольский*. Власть как зрелище власти // Киносценарии. 1989. № 5. С. 177—187; *Oksana Bulgakova*. The Hydra of the Soviet Cinema: The Metamorphoses of the Soviet Film Heroine // Lynne Attwood (Ed.). Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era. London, 1993. P. 149—174; *Oksana Bulgakova*. Herr der Bilder: Stalin and Film, Stalin in Film // Agitation zum Glück: Sowjetische Kunst der 30er Jahre. Bremen, 1993. S. 65—69; *Oksana Bulgakova*. Die Gartenbank, oder wie ein ikonischer Diskurs entsteht // Gabriele Gorzka (Hrsg.) Kultur im Stalinismus: Sowjetische Kultur und Kunst der 30er bis 50er Jahre. Bremen. S. 198—206; *Oksana Bulgakova*. Der Mann mit der Pfeife, oder Leben ist ein Traum // Martin Loiperdinger, Ulrich Pohlmann (Hrsg.) Zur Ikonographie der politischen Führer. München, 1995. S. 210—232.

4 Сначала Союзкино, бывшего Совкино, реорганизованного в 1933 г. — после некоторых потрясений, связанных с переводом организации из подчинения Наркомпросу в подчинение Наркомату легкой промышленности — в Главное Управление кино- и фотопромышленности, ГУКФ, на правах самостоятельного наркомата, т. е. в прямом подчинении Совнаркому.

5 Строительство трех заводов киноаппаратуры, копировальных лабораторий и кинофабрик, выпускающих пленку, было возможно только в эпоху индустриализации в 1930—1931 гг. Журнал «СССР на стройке», посвятивший первый номер 1938 года кино, гордо сообщал, что тогда как в 1930 году в стране не производилось ни одного метра пленки, в 1938 году СССР стояла на третьем месте в мире по ее производству. К 1937 году стали изготавливаться и звукомонтажные столы, и звукозаписывающая аппаратура.

6 Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 2, 3. М., 1961. Для сравнения: в 1936 году США производит 600 фильмов, Англия — 200, Франция — 120, Германия — 100, данные по: Искусство кино, 1937, № 5. С. 58. Подобное резкое падение производства после войны связано не только с разрухой, но и с экономическим расчетом: после переезда значительной части Рейхсфильмархива из Берлина в Москву становится возможным выпустить на советский экран впервые значительное число зарубежных — не только немецких, но и американских фильмов, находившихся в этом архиве, — поэтому принимается постановление заморозить собственное производство. В 1949 году в прокате находятся 17 немецких и 18 советских картин.

7 Ср.: *Richard Taylor*. Boris Shumyatsky and the Soviet Cinema in the 30th: Ideology as

Mass Entertainment // Taylor and Ian Christie (Eds.) Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema. London & New York, 1991. P. 193—216

8 Данные по кн.: Культурное строительство в СССР. М., 1956. С. 300—301. Экспансия кино стала возможна, так как с 1926 г. завод проекционной аппаратуры в Ленинграде стал выпускать кинопроекторы и передвижки, в 1929 г. их годовое число возросло до 8000 (Ср.: *С. Бронштейн*. Кинотехника за двадцать лет // Искусство кино. 1937. № 10. С. 60).

9 Ср.: *Майя Туровская*. К проблеме массового фильма в советском кино // Киноведческие записки. 1990. Вып. 8. С. 75.

10 В связи с выпуском отечественной пленки по-другому могла быть решена и задача тиражирования: количество копий резко возросло. Показательно, что сначала (в 1931 году) был освоён выпуск позитивной пленки, а в 1933 году негативной, так что два фильма — «Великий утешитель» и «Пышка» — могли быть полностью сняты на отечественной пленке. С 1937 году начинается выпуск и 16-мм негорючей пленки.

11 Майя Туровская считает поэтому, что при оценке популярности фильма необходимо сравнивать не общее число зрителей, посмотревших фильм, а доходы на копии, резко меняющиеся представления о действительной популярности того или иного произведения (Ср.: *Maya Turovskaya*. The 1930th and 1940th: Cinema in Kontext // Richard Taylor, Derek Spring (Ed.). Stalinism and Soviet Cinema. London and New York, 1993. P. 50).

12 См.: Пути советского кино / Ред. Б. Ольховский. М., 1929. С. 233.

13 РГАЛИ, ф. 2455, оп. 1, д. 205, л. 6. Средства не были использованы полностью, так как план производства фильмов выполнялся всегда на одну треть, а производство прокатных копий давало перебои.

14 РГАЛИ, ф. 2455, оп. 1, дело 380, л. 7, и дело 361, л. 506. Эти данные были собраны Екатериной Хохловой для готовящейся работы по советскому кино 1930-х годов и любезно предоставлены нам.

15 *Борис Шумяцкий*. Режиссер и актер в кино // Искусство кино. 1936. № 2. С. 8. Первые требования партии к кино были сформулированы уже в марте 1928 года на партийной конференции по вопросам кино. Об этой конференции см.: *А. Рубайло*. Партийное руководство развитием киноискусства 1928—1937. М., 1976; Пути советского кино. М., 1929. С. 41.

16 Он возвращается к мысли, ранее высказанной Троцким в статье «Водка, церковь и кинематограф» (Правда, 1923, 12 июля). Ср.: Стенографический отчет XV съезда. М., 1928. С. 60. Реально доходы от советского кино начали расти в связи с расширением кинопроизводства в конце 1950-х гг., при поддержке импорта фильмов.

17 Сергей Эйзенштейн перформулирует этот лозунг в «Эксперимент, понятный миллионам» (Советский экран, 1929, № 6. С. 6—7)

18 Цит. по: *С. Александров*. Советское кино за рубежом // Искусство кино. 1937. № 12. С. 63.

19 Техника осуществления этой личной цензуры описана в мемуарной литературе. (см.: *Григорий Марьямов*. Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино. М., 1992).

20 *Михаил Ромм*. Рассказы о кино. М., 1965. С. 304—305; *Михаил Ромм*. Устные рассказы. М., 1991. С. 67.

21 До этого все важные государственные картины (трилогия «Большевик», «Великий гражданин», «Петр I») производятся на Ленфильме, занимающем ведущее положение в советском кино. Лишь в 1938 году Мосфильм может утвердиться как центральная студия страны, чему, правда, способствует и ликвидация в 1936 году последней акционерной студии «Межрабпомфильм». (Ср.: *С. Бронштейн*. Мощь художественных студий // Искусство кино. 1938. № 4—5. С. 72—77).

22 Ср.: *Яков Корнфельд*. Большой Академический кинотеатр в Москве // Советская архитектура. 1936. № 11. С. 17—22. На конкурс были представлены проекты групп Юрия Щуко и Алексея Душкина, а также Дмитрия Чечулина — К. Орлова.

23 *Алексей Стаханов*. Мое предложение советской кинематографии // Искусство кино. 1938. № 3. С. 25.

24 *Мирон Черненко*. «Мы будем петь и смеяться как дети», или Типология, идеология и мифология фильма-концерта в советском кино // Искусство кино. 1990. № 11.

С. 94—103.

25 В связи с нехваткой звуковой аппаратуры для кинотеатров, особенно в сельской местности, в СССР производятся немые фильмы вплоть до 1934—1935 г., и лишь с 1936 года можно говорить об утверждении звукового кино.

26 Искусство кино. 1937. № 1. С. 54.

27 *Константин Симонов*. Глазами человека моего поколения // Знамя. 1988. № 4. С. 71—72.

28 *Борис Шумяцкий*. Творческие задачи темплана // Советское кино. 1933. № 11. С. 6—7.

29 *Георгий Авенариус*. Теория монтажа С. М. Эйзенштейна // Искусство кино. 1937. № 4. С. 47.

30 См. статьи Шумяцкого и Ильи Вайсфельда в книге «Ошибки “Бсжина луга”» (М., 1937).

31 *Георгий Авенариус*. Теория монтажа С. М. Эйзенштейна. С. 47.

32 *Михаил Шнейдер*. Броненосец Потемкин // Искусство кино. 1937. № 9. С. 26.

33 *О. Леонидов*. Пути советской кинодраматургии // Искусство кино. 1937. № 10. С. 51—58.

34 *Н. Оттен*. Снова об эмоциональном сценарии // Искусство кино. 1937. № 5. С. 30.

35 *Вс. Вишневский*. Мы из Кронштадта. М.; Л., 1936. С. 24.

36 *Н. Оттен*. Снова об эмоциональном сценарии. С. 33.

37 *М. Шнейдер*. Изобразительный стиль братьев Васильевых // Искусство кино. 1938. № 2. С. 28.

38 Там же.

39 Цит. по: *Дмитрий Волкогонов*. Сталин // Октябрь. 1988. № 11. С. 87.

40 Искусство кино. 1937. № 5. С. 22.

41 Искусство кино. 1936. № 12. С. 54.

42 *Н. Колин*. Речь вождя на экране // Искусство кино. 1938. № 1. С. 18. Имеется в виду фильм «Доклад тов. Сталина о проекте Конституции СССР на чрезвычайном VIII Всесоюзном съезде Советов», снятый Григорием Александровым с оператором Владимиром Нильсенем.

43 Записанный Николаем Черкасовым по памяти текст разговора Сталина, Жданова и Молотова с Эйзенштейном в Кремле был опубликован в «Московских новостях» (1988, 7 августа).

44 *Лев Кулешов*. Собрание сочинений в трех томах. / Сост. А. Хохлова, И. Сосновский, Е. Хохлова. Т. 1. М., 1987. С. 171.

45 *Дзига Вертов*. Статьи, дневники, замыслы / Сост. С. Дробашенко. М., 1966. С. 54.

46 *С. Бронштейн*. Техническое качество наших фильмов // Искусство кино. 1937. № 5. С. 58—64.

47 Там же. С. 62.

48 Искусство кино. 1941. № 1. С. 55.

49 *С. Бронштейн*. Техническое качество наших фильмов. С. 63.