

УДК 791

ББК 85.373(2)

Изолов Николай Анатольевич

Кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник,
сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт
искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5;

Всероссийский государственный университет кинематографии
им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма
Пика, 3

ORCID ID: 0009-0007-4207-1017

ResearcherID: JMB-1111-2023

Scopus Author ID: 55651357300

izvolov@mail.ru

Ключевые слова: отечественный кинематограф, дореволюционный
период, советское время, книжные издания, журнальные издания,
сборники, реклама

Изолов Николай Анатольевич

Российская литература о кино в контексте истории кинематографа (краткий очерк)



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-2-68-93

Для цит.: Изолов Н.А. Российская литература о кино в контексте
истории кинематографа (краткий очерк) // Художественная культура.
2025. № 2. С. 68–93. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-2-68-93>.

For cit.: Izvolov N.A. Russian Literature on Cinema (Short Essay).
Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2025, no. 2, pp. 68–93.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-2-68-93>. (In Russian)

Izvolov Nikolai A.

PhD (in Art History), Associate Professor, S.A. Gerasimov All-Russian State
Institute of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226,
Russia; Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for
Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0009-0007-4207-1017

ResearcherID: JMB-1111-2023

Scopus Author ID: 55651357300

izvolov@mail.ru

Keywords: Russian cinematography, pre-revolutionary period, Soviet time,
book publications, magazine publications, collections, advertising

Izvolov Nikolai A.

Russian Literature on Cinema (Short Essay)

Аннотация. В статье утверждается, что литература о кино очень сильно зависит от кинематографа, и не только от его репертуара, но и от более существенных, глубинных причин. Это положение рассматривается на примере различных типов книжных и журнальных изданий, вышедших в нашей стране в различные исторические периоды: дореволюционный период, советское время и постсоветский период, продолжающийся донныне.

В первой части статьи освещается дореволюционный период отечественной кинопрессы, первые образцы теоретической мысли: статьи Максима Горького и книги Болеслава Матушевского, — а также появление первых специализированных киножурналов. Основная часть охватывает период советского кинематографа. Именно на это время приходится наибольшее количество технологических и эстетических достижений нашего кино, появление произведений кинематографического искусства и различных типов полиграфической продукции, посвященной кинематографу. В финальной части прослеживается видоизменение кинематографических изданий в постсоветский период и их постепенное вращение в технологии цифрового периода.

Abstract. The article suggests that literature about cinema depends very much on cinema, and not only on its repertoire, but also on more significant, deeper issues. This idea is considered by the example of various types of books and magazines published in our country in different historical periods: the pre-revolutionary period, the Soviet period, and the post-Soviet period, which continues to this day.

The first part of the article discusses the pre-revolutionary period of the Russian film press, the first examples of theoretical thought — the articles by Maxim Gorky and the books by Boleslav Matushevsky, and the appearance of the first specialized film magazines. The main part is devoted to the period of Soviet cinema, which was marked by the greatest number of technological and aesthetic achievements of Russian cinema, the appearance of works of cinematographic art and various types of printed products on cinema. The final part traces the modification of cinematographic publications in the post-Soviet period and their gradual integration into the technologies of the digital period.

Вступление

Данный текст представляет собой очень краткий очерк эволюции отечественной литературы о кино, в том числе взаимосвязи литературы о кино собственно с кинематографом.

Как показывает опыт, литература о кино от кинематографа зависит очень сильно, и не только от его репертуара. Связь эта иногда непрямая, опосредованная, но очень жесткая. И конечно же, эволюция выразительных средств кинематографа сильно влияла на развитие типов литературы о кино и авторов, которые эту литературу создавали.

Позволю себе очень краткую выжимку из своего наблюдения над историей кино и над историей литературы о кино.

Задачу исторического очерка отечественной кинолитературы разных периодов в свое время решали двое наших соотечественников. Нужно обязательно упомянуть брошюру Р.Н. Юренева «Советское киноведение» [Юрнев, 1977] и книгу А.А. Чернышева «Русская дооктябрьская киножурналистика» [Чернышев, 1987]. В этих очень важных работах прослежены основные этапы развития отечественной киномысли.

Как представляется, многообразие форм этой литературы и очень быстрая ее эволюция объясняется столь же быстрой эволюцией технических и выразительных средств кинематографа, особенно в первой половине XX века. Зависимость эта нелинейна, литература о кино и типы книжно-журнальных изданий обычно запаздывают по отношению к кинематографу, что вполне естественно.

Но если по примеру, скажем, нашего предшественника Вениамина Вишневого составить такие хронологические таблицы (или синхронистические, как он выражался), где разместить по периодам фильмы, явления, события, типы изданий: рекламные, журнальные, книжные, сборники, справочники, учебные пособия, мемуары, монографии, собрания сочинений, — то прояснится очень любопытная картина.

Давайте посмотрим, как все это происходило.

Дореволюционный период

Итак, в конце XIX века появляется новый феномен искусства — кинематограф до этих пор не было. Сразу же возникают две, на мой взгляд, самые распространенные формы отношения литературы к кинематографу. Это киножурналистика, известная по сочинениям Максима Горького, где живо описывается непосредственная реакция зрителя [П-ов, 1896; Pacatus, 1896], и своеобразная интеллектуальная эссеистика, представленная не очень у нас известным автором Болеславом Матушевским, поляком, подданным Российской империи [Магидов, 1999]. Уже в 1898 году он выпустил пару книг в Париже, хотя его кинематографический опыт был приобретен, по его собственному признанию, в Москве. Он теоретически обосновал и описал все основные будущие функции кинематографа, а именно три важнейших направления: сфотографированный театр, наука и исторический архив [Матушевский, 2007, с. 17].

Оба автора сосредоточили свое внимание на феномене самого кино, поскольку будущее развитие выразительных средств могло казаться лишь разновидностью, одним из направлений «сфотографированного театра», и среди прочих грандиозных возможностей кинематографа было тогда непредсказуемо. Максима Горького, наиболее пронзительного из авторов того времени, поразил даже не сам факт «ожившей фотографии», сколько ограниченность этого «слепок» действительности:

Серые люди безмолвно кричат, молча смеются, бесшумно ходят, беззвучно целуются. Ваши нервы натягиваются, воображение переносит вас в какую-то неестественно однотонную жизнь, жизнь без красок и без звуков, но полную движения, — жизнь привидений или людей, проклятых проклятием вечного молчания, — людей, у которых отняли все краски жизни, все ее звуки, а это почти все ее лучшее...

Страшно видеть это серое движение серых теней, безмолвных и бесшумных [П-ов, 1896].

В 1907 году состоялся своеобразный «затакт», или «фальстарт» русского производства. В феврале на экраны выходит первый фильм из серии «Живописная Россия» французской фирмы «Пате», называвшийся «Донские казаки в Москве» [Вишневы, 1996, с. 25]. Через полгода, в августе 1907-го в фотографическом журнале «Светопись» появилось специальное приложение «Кино», просуществовавшее не

очень долго, до октября 1907 года. В этом месяце образован первый специальный журнал, полностью посвященный кинематографии,— «Сине-фоно» [Сине-фоно]. Но попытки русских предпринимателей того времени выпустить собственные кинокартины окончились неудачно, и официальной датой рождения русского кино считается 15 (28) октября 1908 года, когда в прокате появился первый игровой фильм «Понизовая вольница» («Стенька Разин»).

В конце 1900-х годов завершилось формирование первых трех кинематографических норм: игровой фильм, документальный фильм, киножурнал. Возникли киножурналы (первым из них был «Пате-журнал», распространенный по всей Европе, он появился в 1908 году). Структура журнала зафиксировала внутри одного ролика пленки структуру ранней кинопрограммы, поэтому игровое и документальное (а также научно-популярное) кино выделились в отдельные направления и стали стремительно развиваться. Конечно, это наблюдение справедливо преимущественно в отношении игрового кино, доказавшего свою наибольшую коммерческую востребованность. «Фотографированный театр» вырвался на первое место. Документальное кино существовало тогда и существует до сих пор на вторых ролях в коммерческом отношении.

Сразу проявились следующие интересные тенденции. Появились аналитико-культурологические работы, которые всем памятны по статье Корнея Чуковского «Нат Пинкертон и современная литература» [Чуковский, 1908], где кинематограф описывался как порождение именно большого города и городского фольклора.

Бурное развитие игрового кино привело к адаптации повествовательных и жанровых структур театральной драматургии и классической литературы. Классические сюжеты исчерпались очень быстро, это привело к созданию профессии «сценариста», то есть сочинителя оригинальных сюжетов для кино.

Вслед за тем неизбежно возникли первые попытки теории кино, еще на уровне поэтики, а не на уровне систематизации, представленные сочинением музыкального критика и писателя Ричотто Канудо «Манифест семи искусств» (Manifeste des Sept arts, 1911), поэта Вейчела Линдсея «Искусство движущегося изображения» (The Art of the Moving Picture, 1915), психолога и философа Гуго Мюнстерберга «Фотопеса. Психологическое исследование» (The Photoplay. A Psychological Study,

1916). Все эти книги появились независимо друг от друга, и это могло означать лишь одно: возникла необходимость интеллектуальной рефлексии по поводу кино и теории кино вообще. Если кино начали признавать искусством, то у него должна быть и своя теория.

В это же самое время, как появляются первые киножурналы (восьми-десятиминутные ролики кинопленки, которые показывались в кинотеатрах), стали с большой скоростью возникать и специализированные бумажные кинематографические журналы, с привычными типами статей: рецензии, обзоры, новости, анонсы, интервью, реклама, — базирующиеся уже на чисто кинематографическом материале, а не на театральном или каком-либо другом. В России с 1908 по 1918 год выходило не менее 44 киножурналов и 24 газет, полностью или частично посвященных кинематографу [Чернышев, 1987, с. 6].

В большинстве своем это были двухнедельные журналы, размещавшие оперативную информацию в соответствии со сменой кинопрограмм в кинотеатрах. Основное место в них было уделено рекламе. «Толстых» журналов о кино еще не было. Исключением стал журнал фирмы Александра Ханжонкова «Пегас» [Пегас], где публиковались киносценарии. Однако в то время интереса у читающей публики это не вызвало.

Советский период

В конце 1910-х — начале 1920-х годов началось мощное формирование поэтики киноавангарда. И в это же самое время мы наблюдаем попытки выделения в отдельную систему специфически кинематографических средств, описываемых теоретически. Речь идет о попытках формирования специальной терминологии у пишущих о кино. Авторами этих книг и терминов стали сами практикующие режиссеры. В первую очередь это, конечно же, «Фотогения» Л. Деллюка [Деллюк, 1924], статьи Л.В. Кулешова «Искусство светотворчества (основы мыслей)» [Кулешов, 1918], «Знамя кинематографии» и многие другие его статьи, написанные в период с 1918 по 1922 год [Кулешов, 1979], а также книга «Искусство кино (мой опыт)» [Кулешов, 1929]. Сюда же можно отнести и Дзигу Вертова («Мы. Вариант манифеста» [Вертов, 1922]), и Сергея Эйзенштейна («Монтаж аттракционов» [Эйзенштейн, 1923]), и Всеволода Пудовкина («Кинорежиссер и киноматериал»

[Пудовкин, 1926]). Все они основывали свои теории на собственной художественной практике. Теория кино стала впервые проходить экспериментальную апробацию, а художественный эксперимент получал теоретическое осмысление.

Вообще, время после окончания Первой мировой войны и 1920-е годы, наверное, один из самых бурных периодов развития кинематографа за всю его историю, и это повсеместное развитие кинематографа очень сильно спровоцировало всплеск теоретической мысли. Именно из 1920-х годов, из трудов Сергея Эйзенштейна, Белы Балаша, Вальтера Бенямина, из сборника «Поэтика кино» ленинградской формальной школы (Виктор Шкловский, Юрий Тынянов, Борис Эйхенбаум) [Поэтика кино, 1927] исходит большинство посылов современной теории кино, не исключая семиотиков, структуралистов и постструктуралистов. То, что было сказано тогда, является фундаментом теоретической мысли до сих пор.

Тогда же появились первые книги по истории кино. Кинематограф существовал уже более чем 25 лет, и, конечно, накопившийся опыт надо было осмыслить. Первая историческая книга, объединявшая опыт дореволюционного и советского периодов, была написана Борисом Лихачевым и опубликована в конце 1920-х годов в издательстве «Академия», что для того времени было довольно необычно [Лихачев, 1927]. В это же время выходят первые книги, жанр которых определить довольно сложно. Они были написаны кинематографистами-практиками, имевшими опыт педагогики и журнальной полемики; их можно коротко описать как методологически-педагогически-исторически-аналитические, имея в виду прежде всего две книги. Первая — «Искусство кино» Льва Кулешова [Кулешов, 1929], вторая — книга его ученика Всеволода Пудовкина «Кино-режиссер и кино-материал» [Пудовкин, 1926]. Причем любопытно, что книга Пудовкина вышла раньше, чем книга Кулешова, и, хотя он описывает вещи, которым научился в кулешовской мастерской, этот текст был раньше переведен на европейские языки, в частности на английский, и то явление, которое получило название «эффект Кулешова», за границей до 1950-х годов было известно как «эффект Пудовкина», о чем у нас мало кто догадывается [Кулешов, Хохлова, 1975, с. 40].

В 1920-е годы благодаря такому мощному прорыву в развитии кино возникли первые по-настоящему массовые, популярные

журналы о кино, такие как «Кино-журнал А.Р.К.», «Кино и жизнь», но самым известным из них был «Советский экран», просуществовавший с перерывами до конца перестройки. Конструктивно они не сильно отличались от журналов дореволюционного времени, но наполнение их было уже более ярким и литературно интересным. Появилось целое поколение киножурналистов (среди них Николай Лебедев, Хрисанф Херсонский, Владимир Ерофеев), успешно polemизировавших с действующими кинематографистами, также, в свою очередь, обладавшими литературными талантами.

С 1923 года начала выходить еженедельная «Киногазета», принявшая на себя большую часть наиболее актуальной информации, поэтому журналы поднялись на более высокий аналитический уровень. Выпуск газеты прекратился только с началом Великой Отечественной войны.

В 1930-е годы кино стало звуковым. Примерно к 1932 году сформировалась структура киносеанса, которая существует до сих пор, то есть программа, состоящая из одного полнометражного игрового звукового фильма с предваряющей его рекламой или киножурналом. С этого момента развитие собственно кинематографических выразительных средств несколько тормозится, что сильно влияет и на развитие литературы о кино.

В начале 1930-х годов появились первые толстые журналы, которые раньше, в общем-то, не приживались. Это «Пролетарское кино», позднее журнал был переименован в «Советское кино», а затем в «Искусство кино». Этот журнал дожил до наших дней и сейчас, как и все толстые журналы, стагнирует. Тем не менее это один из самых старых ныне существующих кинематографических журналов в нашей стране.

Именно в это же время появляются первые примеры жанра кинематографических мемуаров. Здесь тоже можно увидеть тенденцию: молодые фронтеры начала 1920-х годов потихоньку становились классиками. Об этом писал Сергей Эйзенштейн Леону Муссинаку летом 1928 года: «Я с ужасом наблюдаю, как наши „авангардисты“ превращаются (постепенно) в выпрепных, жеманных академиков, в пока еще красных тогах, небрежно накинутых на эстетический традиционный фрак превосходного, безукоризненного покроя» [цит. по: Забродин, 2011, с. 198].

Мемуаристы здесь соседствуют с историками. В качестве примера можно привести книгу Всеволода Чайковского «Младенческие годы русского кино» [Чайковский, 1928]. Чуть позже появилась очень важная книга Александра Ханжонкова «Первые годы русской кинематографии» [Ханжонков, 1937], законченная в 1934 году и изданная, как это ни странно теперь звучит, в 1937 году, который сейчас ассоциируется прежде всего с политическими процессами.

Тогда же, когда оформлялся жанр кинематографических мемуаров, появлялись толстые кинематографические журналы и первые кинематографические учебные заведения, начали формироваться академические, внутренние дисциплины будущей кинематографической науки. Здесь нужно вспомнить фильмографа и библиографа Вениамина Вишневого, который уже в то время составлял свои синхронистические и хронологические таблицы по истории кино. Изначально он хотел быть теоретиком, но, для того чтобы заниматься теорией кино, считал необходимым собрать весь возможный исторический материал. Он так и не смог остановиться в сборе постоянно увеличивающегося фактического материала, но зато разработал две очень важные внутренние киноведческие дисциплины, такие как фильмография и кинобиблиография. Его методические разработки не утратили своего значения и по сей день [Вишневский, 2000].

Появились первые учебники по кинорежиссуре, это книги авторства Кулешова — «Практика кинорежиссуры» [Кулешов, 1935] и «Основы кинорежиссуры» [Кулешов, 1941]. Вышли они — одна в 1935, другая в 1941 году, — но написаны обе на его собственном опыте в середине 1930-х годов.

В 1940-е годы, во время войны, в литературе о кино преобладали пропагандистско-публицистические и хроникально-репортажные формы. Именно в это время на Западе писалась первая многотомная авторская история кино Жоржа Садуля, вышедшая у нас в 1950-е годы [Садуль]. В ней очень много пропусков, объясняющихся именно тем, что автор не имел доступа к литературным и кинематографическим источникам во время войны, и тем не менее первая и до сих пор основополагающая история кино появилась в этот период. Тогда же, на рубеже военного времени, писал свою историю советского кино Николай Иезуитов, не закончивший свой труд и погибший в московском ополчении в 1941 году. Рукопись его осталась неопубликованной

и хранится в виде машинописи в лаборатории отечественного кино ВГИКа.

В это же время, когда в эвакуации были объединены сотрудники киностудий разных городов (Центральная объединенная киностудия в Алма-Ате), были составлены и вышли вскоре после войны, в период «малокартинья», коллективные сборники статей. Среди них выделяется интереснейшая книга «Как я стал режиссером» [Как я стал режиссером, 1946] с рассказами Бориса Барнета, Григория Александрова, Марка Донского и других классиков советского кино. Почти весь тираж книги был уничтожен, до нашего времени дошли редкие экземпляры.

Во время войны появились также неожиданные для советского киноведения сборники, посвященные американским режиссерам Дэвиду Гриффиту [Гриффит, 1944] и Чарлзу Чаплину [Чаплин, 1945]. Американцы, будучи союзниками СССР по антигитлеровской коалиции, поддерживали и связи в области кино. Можно вспомнить поставки камеры «Митчелл» для съемок фильма «Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна, миссию Михаила Калатозова в Голливуд, показ фильма Марка Донского «Радуга» американскому президенту Ф. Рузвельту. Для сборника о Гриффите Эйзенштейн написал статью «Диккенс, Гриффит и мы», а для сборника о Чаплине — статью *Charlie the Kid*. На известных рекламных фотоснимках он как раз работает над рукописью этой статьи. В выходных данных сборников указано, что это первый и второй тома серии «Материалы по истории мирового киноискусства», но с выходом этих двух томов серия прекратилась.

Также нужно упомянуть двухтомную антологию отрывков из критических статей, составленную Ипполитом Соколовым в 1946 году, под названием «История звукового кино советского периода» [Соколов, 1946]. Это история в рецензиях — с тех пор этот жанр, коллективный сборник рецензий, никто у нас еще не повторил.

Среди прочего нужно отметить, что именно в 1940-е годы была создана существующая до сих пор под своим названием кафедра киноведения во ВГИКе. Первый набор киноведов был составлен из первокурсников других факультетов, изъявивших желание заниматься киноведением. И именно с этого момента появился такой жанр киноведческой литературы, как учебно-методическая литература по истории кино и другим внутренним киноведческим дисциплинам.

В 1950-е годы основное событие, повлиявшее на развитие литературы о кино, произошло во Франции. Одним из самых ярких моментов симбиоза кино и литературы была деятельность сотрудников журнала «Кайе дю синема» (*Cahiers du cinéma*) и французской «новой волны», поскольку здесь, собственно, литература о кино и исследования кино предшествовали самому кинематографу. Молодые французские кинокритики, будущие режиссеры перенесли в драматургическую структуру фильмов стиль свободного изложения, легких, может быть, даже случайных ассоциаций. И здесь влияние литературы о кино на кинопроцесс можно проследить в самом незавуалированном виде.

В СССР в это время появился сектор кино в Институте искусствознания и стали создаваться первые коллективные труды по истории кино. Тогда же там возникли первые специализированные периодические издания по истории и теории кино, сборники «Из истории кино» и, чуть позднее, «Вопросы киноискусства».

Именно серийные книжные издания о кино стали доминировать отныне в отечественной кинопрессе. Можно вспомнить серии, выпущенные издательством «Искусство» в 1950–1980-е годы: «Мастера зарубежного киноискусства», «Кинопанорама», «Мастера киноискусства», «Мастера советского театра и кино», сборники «Жизнь в кино» и многие другие.

В это же время, в начале 1960-х, телевидение уже плотно входило в повседневную жизнь советских людей. Стоит отметить появившуюся тогда важную книгу Владимира Саппака «Телевидение и мы» [Саппак, 1963]. Однако литература о телевидении не вышла за узкоспециальные пределы. Вероятно, это объясняется тем, что само телевидение онтологически представляло собой технологическое и эстетическое ответвление кинематографа, своеобразный «диалект» главного «киноязыка». Музыкальные фильмы, телеспектакли и сериалы уже существовали в практике кино, а прямые репортажи — на радио. Телевидение стало провозвестником электронной эпохи, но в то время этой возможности массмедиа никто еще в полном объеме не мог себе вообразить.

В 1960-е годы возникло еще одно значимое явление. Внутри серии «Шедевры советского кино» издательства «Искусство» появились первые примеры иллюстрированных изданий, где доминирует

изображение, а не текст. Имеются в виду книги, выпущенные по фильмам, с детальным пок кадровым изложением фильмов — «Броненосец Потемкин», «Трилогия о Максиме», «Летят журавли», «Три песни о Ленине» и другие. Тогда же была задумана книга об «Обыкновенном фашизме» Майи Туrowsкой, которая вышла с большим опозданием, в 2006 году [«Обыкновенный фашизм», 2006].

Эта серия интересна еще и потому, что до той поры (до того момента, как появились эти издания) иллюстрация (кадр из фильма) или фотография со съемочной площадки каким-то образом внедрялась в литературный текст об этом фильме, но никоим образом не позволяла удержать в сознании образ этого фильма таким, каким он являлся зрителю. Иллюстрированное издание, где из каждого кадра брался один статичный «кадрик», или «фрейм», как сейчас принято говорить, предоставляло возможность увидеть фильм в виде развернутой фотоленты. И тогда то, что писалось о кинематографе, позволяло соотнести изображение с текстом и, собственно, убедиться в том, прав ли автор, который пишет об этом фильме, или, может быть, он его неправильно вспоминает. Хотя, скорее всего, эта визуальная запись больше напоминала «монтажные листы», но тем не менее статьи, включенные в такую книгу, опирались на конкретные визуальные «подпорки».

Это был очень важный момент, поскольку литература о кино, оторванная от изображения, заставляет усомниться в первую очередь в том, правильно ли автор помнит этот фильм. Правильно ли он его описывает? Не перепутал ли он что-нибудь и, соответственно, имеет ли его вольная мысль какое-то право на существование?

В целом, в 1960-е годы мощный подъем кино происходил во всем мире, и в Европе, и в Америке, и в Азии. И именно это время представляется временем расцвета традиционных бумажных, обильно иллюстрированных киножурналов. Именно тогда появились очень серьезные, хотя, как правило, не без популярного оттенка, киножурналы, которыми мы пользуемся до сих пор. Это и продолжавшее свою жизнь французское издание «Кайе дю синема», и британский «Сайт энд Саунд» (*Sight & Sound*), существующие поныне и имеющие высокую репутацию среди профессиональных кинематографистов. Особенно стоит отметить журналы стран Восточной Европы, которые можно было найти в наших газетных киосках.

В 1970-е годы произошла важная вещь в эволюции кинематографа — появились видеонаосители, появилась возможность магнитной записи. Пока еще не бытовой, пока еще студийной. Магнитная видеозапись была изобретена раньше, но получила распространение именно в это время. Ранее, до появления магнитной записи, можно вспомнить, например, телеспектакли 1960-х годов, шедшие в живом эфире, то, что дошло до наших дней в «Гостелерадиофонде» — это было изображение, снятое с экрана большого монитора на киноплёнку, только так их и можно было сохранить на том уровне технического оснащения телевизионных студий. Изображение у этих телеспектаклей напоминает этакое матовое стекло, тусклый муар, сквозь который идет какое-то странное свечение. До сих пор эти «мониторные» фильмы встречаются в телевизионных программах и в интернете.

Возникло и такое любопытное явление, которого не было раньше, как телевизионный театр и его эстетика, которая не равнялась ни фильму-спектаклю, известному с 1950-х годов, ни собственно фильму. И их тоже надо было где-то обсуждать, поскольку они имели гарантированно огромную аудиторию. В ряду ярких событий телевизионного театра нужно выделить работы Анатолия Эфроса «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» (1973, снят на киноплёнку) и «Страницы дневника Печорина» (1975, снят на видео).

Среди работ, направленных на осмысление этого явления, стоит отметить сборник, составленный из трудов сотрудников ВНИИ искусствознания «Поэтика телевизионного театра» под редакцией Ю.А. Богомолова [Поэтика телевизионного театра, 1979].

В тот момент ниши толстых журналов были заняты, кинематографические журналы принадлежали иному ведомству, и именно тогда сформировалась отдельная группа специалистов — телевизионные кolumnисты в ежедневных и еженедельных изданиях.

Тогда же (1973) был образован Научно-исследовательский институт истории и теории кино, первый в мире отдельный научно-исследовательский институт киноискусства, не имеющий аналогов в мире, который сформировался на базе сектора Института истории искусств и стал активно создавать самую разную литературу, на первых порах ориентированную прежде всего на поддержку Госкино, но выросший в очень серьезное научно-исследовательское заведение. Внутри этого института издавались информационные сборники

переводов с иностранных языков. Они не предназначались для широкой публики, но были очень востребованы среди профессиональных киноведов. Институт готовил огромное количество литературы разных жанров для киноотдела издательства «Искусство».

В 1980-е годы стали появляться бытовые кассетные магнитофоны формата VHS. Именно в этот самый момент синдром «андеграунда» стал этаким массовым заместителем понятия «любительство» и проник повсюду в разные общественные структуры — от музыкальной сферы до художественных выставок и подпольного просмотра иностранных фильмов на видеокассетах.

Понятие андеграунда сформировалось в массовом сознании именно в то время. И если кинолюбительское движение никогда всерьез профессиональной прессой не рассматривалось, то андеграунд, который, с одной стороны, был своего рода «недоделанным любительством», с другой стороны, неформальным явлением, не испытывающим влияния государственного официоза, вызывал, может быть, в силу своего иностранного названия, повышенный интерес.

Это привело к появлению кинематографического «самиздата». Сначала возникли подпольные фильмы, снятые на 16- и 8-мм пленки, иногда на видеокассетах, а в конце 1980-х появился (на первых порах рукописный) журнал «Сине-фантом», именно как печатное явление андеграунда и кинематографического журнального «самиздата».

Тогда же, в конце 1980-х, то есть уже в разгар перестройки, появляются книги, изданные за счет авторов. Был основан журнал «Киноведческие записки», очень важное, на мой взгляд, явление, поскольку это была попытка первого академического издания в нашей стране, освобожденного от политической составляющей. Кроме того, выходила газета «Дом кино» и прочие спорадические издания неформального характера.

Постсоветский период. Цифровая эпоха

1990-е годы в отношении неформальных, частных книжных изданий еще более показательны. Начались они с того, что произошел распад СССР. Развернулась стремительная агония государственного кинопроизводства и кинопроката. Стали появляться частные кинокомпании. Стартовало обвальное появление переводной литературы,

или же русскоязычной, но ранее подцензурной. Журнал «Советский экран», самый массовый из всех, закрылся, потому что лишился естественной читательской подпитки. Журнал «Искусство кино» потерял свою естественную аудиторию в виде десятков тысяч подписчиков. Попытки частных лиц воссоздать или удержать на плаву многотиражный кинематографический журнал были неудачными.

Крупные киностудии оказались на грани закрытия. Союз кинематографистов перестал быть антагонистом Госкино и вместо «рупора перестройки» стал обыкновенной политической трибуной. В результате он потерял все свои деньги и недвижимое имущество.

Характерной приметой этого периода стал расцвет фестивалей как формы показа фильмов и освоения бюджетных средств. Кинопроизводство представляло собой удобную форму легального отмыва «грязных» денег. Газетная журналистика осталась последним прибежищем профессиональных кинокритиков.

С середины 1990-х годов начали формироваться крупные негосударственные прокатные компании и параллельно появлялись привычные сегодня первые глянцевого журнала с кинорубриками. Поначалу там порой печатались случайные люди, но также туда перешла часть безработных журналистов, киноведов и кинокритиков, а те молодые люди, которые в этот момент обучались в учебных заведениях, уже изначально были ориентированы не на академическую науку, не на журнальную критику и публицистику, а на формат работы такого рода изданий.

В конце 1990-х стали очень быстро распространяться персональные компьютеры и интернет, которым в то время еще пользовались по модемной связи, и это явление привело уже в тот момент к специфически электронной журналистике, а именно — написанию текстов для веб-сайтов, не предназначенных для публикации на бумажных носителях. Сейчас может показаться странным, но тогда комиссия гильдии киноведов и кинокритиков Союза кинематографистов России всерьез обсуждала, можно ли награждать премией тексты, не напечатанные на бумаге. Электронные издания, электронные версии бумажных изданий и электронные книги еще не были фактом обыденной реальности.

Однако в 2000-е годы уже почти поголовно все бумажные журналы запускают интернет-версии, поскольку интернет-версия является выгодным способом донесения до читателя того, что выходит в бумажном

варианте. Бумажные тиражи маленькие, зато интернет-охват огромный. Резко упали тиражи бумажных книг. Они перестали давать ощутимый доход, потеряли спонтанного покупателя и предназначены теперь в основном для депонирования в библиотеках.

Возникают очень мощные интернет-порталы с видеоресурсами, прежде всего интернет-архивы крупных кинематографических компаний и архивов, например таких организаций, как британский BFI (British Film Institute). А позднее, опять же как интерактивный народный отклик, сложился ряд поначалу любительских интернет-платформ для трансляции визуального контента, — но теперь без таких платформ уже невозможно обойтись. Это очень важный ресурс для быстрого поиска визуальных произведений. Им часто пользуются не только обычные зрители, но и профессиональные киноведы. Там за секунды можно найти материалы, которые еще недавно, не только в советское время, но и в 1990-е годы, приходилось искать месяцами. Теперь же на интернет-ресурсах все необходимое довольно быстро находится, идентифицируется и преподносится в таком качестве, в котором они (фильмы) вполне пригодны для первичного знакомства. И даже новостные каналы очень часто, не имея возможности послать корреспондента для съемки какого-то события, используют материал, размещенный на интернет-порталах людьми, которые снимают текущие события камерами мобильных телефонов, и пускают съемки в эфир, потому что других источников просто нет. С такого рода ресурсами необходимо считаться, потому что, если мы имеем дело с уникальным визуальным источником, то нужно именно серьезно к нему и относиться.

Возникают блоги как очень любопытная форма литературы. Скажем, если эпоха застоя вспоминается как эра «кухонных дискуссий», то теперь эти самые «кухни» переместились в виртуальное пространство, где люди, случайно знакомые, или вообще незнакомые, или объединившиеся по каким-то формальным признакам в интернет-сообщества, начинают вступать в дискуссии по самым разным поводам. Отметим, что обсуждения в этих блогах еще не просмотренных фильмов, о которых нужно составить первичное представление, очень часто оказываются весьма полезны в силу вполне очевидной репрезентативности спектра мнений. Игнорировать подобного рода интернет-блоги уже невозможно.

Именно эти интернет-сообщества помогли устроить флэшмобы. На рубеже 1990–2000-х годов это были занятные формы досуга молодежи, теперь же это стало формой социальной организации политических движений. Часто они маскируются под «современное искусство», под видом массового (в том числе и визуального) «творчества» прикрывающее политическую составляющую.

Флэшмобы сильно повлияли уже на формирование коммерческих электронных структур, возникновение интернет-порталов, в том числе и стриминговых сервисов с доступом к большому количеству визуальных программ (уже не только фильмов). Их влияние на общественную жизнь, а стало быть, и на академическую науку, становится все более и более серьезным — и это важная примета нашего времени.

В интернете же создаются и электронные библиотеки. Очень часто приходится ими пользоваться, когда нужно раздобыть какой-то текст, не вошедший в свое время в большое количество бумажных академических изданий. Скажем, какие-то фрагменты из рукописей Ф.М. Достоевского, не вошедшие в общие издания. В интернете это уже можно легко найти. Создаются целые порталы с цифровыми копиями ранее недоступных редких книжных изданий и рукописей.

Электронные книги серьезно теснят бумажные издания. Сейчас люди очень часто читают тексты на экранах портативных электронных устройств, а именно — карманных компьютеров, смартфонов, мобильных телефонов. Этот феномен был особенно заметен в метро: вдруг стремительно бумажные книги в руках людей заменились электронными устройствами. И если поначалу они играли в электронные игры, то теперь, с появлением смартфонов они читают книги. Или пользуются большим экраном смартфона для просмотра видеопрограмм. Слушают музыку.

Произошло довольно радикальное событие — письменный текст, статичное и движущееся изображение, а также музыка отныне существуют на едином носителе. Литература и кино, журналистика и музыка получили универсальную форму доставки к своему читателю/зрителю.

Крупные библиотеки («Ленинка» в Москве, «Публичка» в Санкт-Петербурге), а также многие архивы с фото- и кинофондами организовали службу электронной доставки документов. Это сильно

экономит время исследователей и читателей. Именно крупные книжные собрания, в том числе и киноведческие, все больше и больше переходят в электронную форму. Издания «доэлектронной» эпохи перемешиваются с изданиями, появившимися в электронную эпоху. Здесь есть прямая связь с формированием электронных киноархивов, и мы выходим на еще одну серьезнейшую тему, достойную отдельного исследования, а именно — проблему сохранности и доступности документов. Очевидно здесь и пересечение с еще одной нерешенной проблемой: что считать документом в электронную эпоху? Фальсификация не только текстового, но и визуального документа становится предельно простой и в силу этого чрезвычайно распространенной.

Возникает удивительный парадокс. Сохранить можно только то, что недоступно. То, что общедоступно, уже не может быть сохранно. Электронная форма документов упрощает доступ к документам, но в ответ невероятно провоцирует их фальсификацию.

Мы храним наше культурное наследие, но для чего мы его храним? Мы его храним, чтобы оно было доступно людям. Но если мы его храним, оно недоступно. Как только мы его открываем, оно перестает храниться, оно может исчезнуть. Так, электронные архивы, будучи своеобразным промежуточным звеном между материальным носителем и духовным потреблением, как раз представляют собой ту очень любопытную форму культуры, которая появилась именно в наше время.

Многие киноархивы и даже один из самых консервативных киноархивов мира — Госфильмофонд — уже перешли на электронную систему хранения и контратипирования (копирования) кинодокументов. То есть теперь не изготавливается пленочный контратип (поскольку при пленочном копировании каждый раз ухудшается качество изображения), фильмы сканируются с инфракрасным слоем для исключения царапин с разрешением 4 или 6к, что превышает разрешающую способность кинопленки, и вот с этого электронного носителя, который хранится в библиотеках стримингового типа, можно печатать бесконечное количество кинокопий, абсолютно идентичных негативному изображению. Таким образом, проблема сохранения тоже выходит на новый уровень с появлением цифровых технологий.

Эпилог

Но самое важное, стоит повториться, то, что цифровые носители позволяют объединить изображение и текст в единое медийное образование. В свое время мне уже приходилось демонстрировать первые попытки комментированного издания кинофильмов — то, что стало возможным только с появлением цифровой технологии, потому что иначе никак нельзя объединить движущееся изображение, статичное изображение, литературный текст и музыку (звук) в таком виде, чтобы это подлежало цитированию, то есть имело бы своеобразные визуальные индикаторы и маркеры. В цифровую эпоху стало возможным, наконец, создавать академические (комментированные) издания визуальных текстов, поскольку цифровой маркер внедряется в любое цифровое «тело» документа, как письменного, так и визуального.

Но так как материальная культура все равно постоянно наносит какие-то ответные удары электронной культуре, вполне вероятно, что сейчас могут появиться новые типы литературы о кино, да и просто иллюстрированные издания нового типа, где статичная иллюстрация не будет отличаться от движущейся. Можно прогнозировать, что такого рода издания появятся в перспективе. Скорее всего, это будет связано с появлением новых материалов, их создание — сейчас одна из самых быстро развивающихся отраслей мировой науки.

Основное достоинство бумажной книги — быстрый доступ к нужному месту текста и энергонезависимость. Основное достоинство электронного издания — огромная емкость и автоматический поиск нужного слова, — но оно зависит от источника энергии.

Можно предположить, что, когда появится материал, одновременно являющийся магнитным носителем и солнечной батареей, можно будет создавать энергонезависимые многостраничные книги, похожие на современные бумажные, но хранящие в себе колоссальные запасы визуальной информации.

Бумажная (материальная) культура нанесет ответный удар — вот в чем мой пафос. Должны издаваться книги, где литературный текст, письменный, был бы привязан к изображению. Пока еще нет возможности впечатать в бумажную книжную страницу движущееся изображение, но возможно туда вставить обычное статичное изображение, фотографию.

А в том случае, если мы могли даже на вышедшем теперь из обихода DVD комментировать фильм и делать цифровое издание (здесь можно вспомнить серию комментированных дисков с фильмами советской киноклассики под названием HYPERKINO, выпускавшуюся под редакцией Николая Изволова и Наташи Друбек-Майер компанией РУССИКО в 2007–2012 годах [В Библиотеке киноискусства]), то можно уже сейчас, не ожидая появления новых материалов, делать то же самое и в бумажном виде. Только здесь вместо кинофрагмента будет отдельный кадр, подобно тому, как в 1960-е годы издавали книги о «Броненосце Потемкине» и «Трилогии о Максиме».

То есть можно сделать подборку кадров, к которым сочинены комментарии. Выбираются те места, которые нуждаются в комментировании, и комментируются именно они. Получается иллюстрированное издание, где иллюстрации первичны, а текст комментирует изображение. Собственно, это будет привычный тип академического комментированного издания. Но раньше текст был первичен, а иллюстрации вторичны. Теперь можно легко поступать и наоборот: иллюстрации становятся основой, а текст — комментарием. Словесные рассуждения об изображении становятся наконец проверяемыми.

Возможно, именно на основе кинопериодики в будущем возникнет новый тип тексто-визуального симбиоза, новый тип носителя человеческого знания. Нужно постоянно помнить, что эволюция форм движущегося изображения еще не остановилась, неизвестно, что будет дальше, но то, что связь между литературой — мыслью, облакаемой в письменную форму, — и эволюцией кинематографических средств осязаемо существует, в этом сомнений нет.

Список литературы:

- 1 В Библиотеке киноискусства презентовали «Нуреркино» // ПрофиСинема. 29.04.2012. URL: <https://www.proficinema.com/news/detail.php?ID=123766> (дата обращения 24.08.2024).
- 2 *Вертов Д.* Мы. Вариант манифеста // Кино-фот. 1922. № 1. С. 11–12.
- 3 *Вишневский В. Е.* Документальные фильмы дореволюционной России: 1907–1916 / Вступ. ст. Н.А. Изволова. М.: Музей кино, 1996. 286 с.
- 4 *Вишневский В. Е.* О задачах советской фильмографии: Доклад [1947] // Киноведческие записки. 2000. № 48. URL: <https://csdfmuseum.ru/articles/228-o-zadachah-sovetской-фильмографии> (дата обращения 28.04.2024).
- 5 Д.У. Гриффит: [Сборник материалов, посвященных американскому кинорежиссеру] / Сост. П. Аташева, Ш. Ахушков; под ред. С.М. Эйзенштейна, С.И. Юткевича. М.: Госкиноиздат, 1944. 191 с. (Материалы по истории мирового киноискусства. Американская кинематография; Т. 1).
- 6 *Деллюк Л.* Фотогения кино / Предисл. Ю. Потехина; пер. Т.И. Сорокина. М.: Новые вехи, 1924. 164 с.
- 7 *Забродин В. В.* Эйзенштейн: кино, власть, женщины. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 554 с.
- 8 Как я стал режиссером: Рассказы мастеров киноискусства о своей работе / Г.В. Александров, Л.О. Арнштам, Б.В. Барнет. М.: Госкиноиздат, 1946. 338 с.
- 9 *Кулешов Л. В.* Искусство светотворчества: (основы мыслей) // Киногазета. 1918. Март. № 12. С. 12.
- 10 *Кулешов Л. В.* Искусство кино: (мой опыт). Л.: Теа-кино-печать, 1929. 155 с.
- 11 *Кулешов Л. В.* Практика кинорежиссуры. М.: Гослитиздат, 1935. 267 с.
- 12 *Кулешов Л. В.* Основы кинорежиссуры. М.: Госкиноиздат, 1941. 464 с.
- 13 *Кулешов Л., Хохлова А.* 50 лет в кино. М.: Искусство, 1975. 304 с.
- 14 Л. В. Кулешов: Статьи, материалы / Сост. и авт. вступит. статей к разд. А.С. Хохлова; авт. вступ. ст. Е.С. Громов; ком. Е.С. Хохлова. М.: Искусство, 1979. 239 с.
- 15 *Лихачев Б. С.* Кино в России (1896–1926): Материалы к истории русского кино. Ч. I: 1896–1913. Л.: Academia, 1927. 208 с.
- 16 *Магидов В. М.* Итоги кинематографической и научной деятельности Б. Матушевского в России // Киноведческие записки. 1999. № 43. С. 268–280.
- 17 *Матушевский Б.* Живая фотография: чем она является и чем должна стать / Пер. Г. Болтынский // Киноведческие записки. 2007. № 83. С. 127–161.
- 18 «Обыкновенный фашизм»: Шедевры советского кино / Сост. М. Ромм, М. Туровская, Ю. Ханютин. СПб.: Сеанс, 2006. 300 с.
- 19 *П-ов А.* С Всероссийской выставки: Синематограф Люмьера // Одесские новости. 1896. 6 июля. № 3681. URL: <https://charaev.media/articles/6749> (дата обращения 28.04.2024).
- 20 Пегас: Журнал искусств. М.: Акц. о-во «А. Ханжонков и К°», 1915–1916.
- 21 Поэтика кино: [Сборник статей] / Под ред. Б.М. Эйхенбаума; предисл. К. Шутко. М.; Л.: Кинопечать, 1927. 192 с.
- 22 Поэтика телевизионного театра: Сборник статей / Отв. ред. Ю.А. Богомолов и др. М.: Искусство, 1979. 239 с.
- 23 *Пудовкин В. И.* Кино-режиссер и кино-материал. М.: Кинопечать, 1926. 92 с.
- 24 *Садуль Ж.* Всеобщая история кино / Пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. проф. С.И. Юткевича. Т. 1–4, 6. М.: Искусство, 1958–1963, 1982.
- 25 *Саппак В. С.* Телевидение и мы: Четыре беседы. М.: Искусство, 1963. 182 с.
- 26 Сине-фоно: Журнал синематографии, говорящих машин и фотографии. М.: Лурье, 1907–1918.
- 27 *Соколов И. В.* История советского киноискусства звукового периода: По высказываниям мастеров кино и отзывам критиков: В 2 ч. М.: Госкиноиздат, 1946. Ч. 1: 1930–1941. 320 с. Ч. 2: 1934–1944. 310 с.
- 28 *Ханжонков А. А.* Первые годы русской кинематографии: Воспоминания. М.; Л.: Искусство, 1937. 174 с.
- 29 *Чайковский В. В.* Младенческие годы русского кино / Предисл. Г.М. Болтынского. М.: Теа-кино-печать, 1928. 32 с.
- 30 Чарльз Спенсер Чаплин: Сборник материалов, посвященных американскому киноактеру / Сост. П. Аташева, Ш. Ахушков; под ред. С.М. Эйзенштейна, С.И. Юткевича. М.: Госкиноиздат, 1945. 207 с. (Материалы по истории мирового киноискусства. Американская кинематография; Т. 2).
- 31 *Чернышев А. А.* Русская дооктябрьская киножурналистика. М.: Изд-во МГУ, 1987. 214 с.
- 32 *Чуковский К.* Нат Пинкертон и современная литература // Театр и искусство. 1908. № 49. С. 868–879.
- 33 *Эйзенштейн С. М.* Монтаж аттракционов // Леф. 1923. № 3. С. 70–75.
- 34 *Юренев Р. Н.* Советское киноведение: Учебное пособие. М.: ВГИК, 1977. 33 с.
- 35 *Расатус I. М.* Беглые заметки: [о синематографе] // Нижегородский листок. 1896. 4 июля. № 182. С. 3.

References:

- 1 V Biblioteke kinoiskusstva presentovali "Hyperkino" [*Hyperkino* Was Presented at the Cinema Art Library]. *ProfSinema*, 29.04.2012. Available at: <https://www.proficinema.com/news/detail.php?ID=123766> (accessed 24.08.2024). (In Russian)
- 2 Vertov D. My. Variant manifesta [We. A Version of the Manifest]. *Kino-fot*, 1922, no. 1, pp. 11–12. (In Russian)
- 3 Vishnevsky V.E. *Dokumental'nye fil'my dorevolutsionnoi Rossii: 1907–1916* [Documentary Films of Pre-revolutionary Russia: 1907–1916], intr. article N.A. Izvolov. Moscow, Muzei kino Publ., 1996. 286 p. (In Russian)
- 4 Vishnevsky V.E. O zadachakh sovetskoi fil'mografii: Doklad [1947] [About the Tasks of Soviet Filmography: Report [1947]]. *Kinovedcheskie zapiski*, 2000, no. 48. Available at: <https://csdfmuseum.ru/articles/228-о-задачах-советской-фильмографии> (accessed 28.04.2024). (In Russian)
- 5 D.W. Griffith: *Sbornik materialov, posvyashchennykh amerikanskomu kinorezhisseru* [D.W. Griffith: Collection of Materials Dedicated to the American Film Director], comp. P. Atasheva, Sh. Akhushkov, eds. S.M. Eisenstein, S.I. Yutkevich. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1944. 191 p. (Materialy po istorii mirovogo kinoiskusstva. Amerikanskaya kinematografiya; T. 1 [Materials on the History of the World Cinema Art. American Cinematography; Vol. 1]). (In Russian)
- 6 Delluc L. *Fotogeniya kino* [Photogeny of Cinema], intr. Yu. Potekhin, transl. T.I. Sorokina. Moscow, Novye vekhi Publ., 1924. 164 p. (In Russian)
- 7 Zbrodin V.V. *Eizenshtein: kino, vlast', zhenshchiny* [Eisenstein: Cinema, Power, Women]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 554 p. (In Russian)
- 8 *Kak ya stal rezhisserom: Rasskazy masterov kinoiskusstva o svoei rabote* [How I Became a Director: Stories of the Masters of Cinematography about Their Work], G.V. Aleksandrov, L.O. Arnshtam, B.V. Barnet. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1946. 338 p. (In Russian)
- 9 Kuleshov L.V. *Iskusstvo svetotvorchestva: (osnovy myslei)* [The Art of Lightmaking: (Fundamentals of Thoughts)]. *Kinogazeta*, 1918, March, no. 12, p. 12. (In Russian)
- 10 Kuleshov L.V. *Iskusstvo kino: (moi opyt)* [The Art of Cinema: (My Experience)]. Leningrad, Tea-kino-pechat' Publ., 1929. 155 p. (In Russian)
- 11 Kuleshov L.V. *Praktika kinorezhissury* [Practice of Film Directing]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1935. 267 p. (In Russian)
- 12 Kuleshov L.V. *Osnovy kinorezhissury* [Fundamentals of Film Directing]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1941. 464 p. (In Russian)
- 13 Kuleshov L., Khokhlova A. *50 let v kino* [50 Years in Cinema]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 239 p. (In Russian)
- 14 L.V. Kuleshov: *Stat'i, materialy* [L.V. Kuleshov: Articles, Materials], comp., intr. articles to chapters A.S. Khokhlova, intr. article E.S. Gromov, com. E.S. Khokhlova. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 239 p. (In Russian)
- 15 Likhachev B.S. *Kino v Rossii (1896–1926): Materialy k istorii russkogo kino* [Cinema in Russia (1896–1926): Materials on the History of Russian Cinema]. Part I: 1896–1913. Leningrad, Academia Publ., 1927. 208 p. (In Russian)
- 16 Magidov V.M. Itogi kinematograficheskoi i nauchnoi deyatel'nosti B. Matushevskogo v Rossii [The Results of B. Matushevsky's Cinematographic and Scientific Activities in Russia]. *Kinovedcheskie zapiski*, 1999, no. 43, pp. 268–280. (In Russian)
- 17 Matushevsky B. Zhivaya fotografiya: chem ona yavlyatsya i chem dolzhna stat' [Live Photography: What It Is and What It Should Become], transl. G. Boltyansky. *Kinovedcheskie zapiski*, 2007, no. 83, pp. 127–161. (In Russian)
- 18 "Obyknovennyy fashizm": *Shedevry sovetskogo kino* [Ordinary Fascism: Masterpieces of Soviet Cinema], comp. M. Romm, M. Turovskaya, Yu. Khanyutin. St. Petersburg, Seans Publ., 2006. 300 p. (In Russian)
- 19 P-ov A. S Verossiiskoi vystavki: Sinematograf Lyum'era [From the All-Russian Exhibition: Cinematography of Lumiere]. *Odesskie novosti*, 1896, July 6, no. 3681. Available at: <https://chapaev.media/articles/6749> (accessed 28.04.2024). (In Russian)
- 20 Pegas: *Zhurnal iskusstv* [Pegasus: Art Magazine]. Moscow, Akts. o-vo "A. Khanzhonkov i K" Publ., 1915–1916. (In Russian)
- 21 *Poetika kino: [Sbornik statei]* [The Poetics of Cinema: Collection of Articles], ed. B.M. Eikhenbaum, preface K. Shutko. Moscow, Leningrad, Kinopechat' Publ., 1927. 192 p. (In Russian)
- 22 *Poetika televizionnogo teatra: Sbornik statei* [The Poetics of Television Theater: Collection of Articles], ed. Yu.A. Bogomolov et al. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 239 p. (In Russian)
- 23 Pudovkin V.I. *Kino-rezhisser i kino-material* [Film Director and Film Material]. Moscow, Kinopechat' Publ., 1926. 92 p. (In Russian)
- 24 Sadoul G. *Vseobshchaya istoriya kino* [The Universal History of Cinema], transl. from French; ed., intr. article professor S.I. Yutkevich. Vols. 1–4, 6. Moscow, Iskusstvo Publ., 1958–1963, 1982. (In Russian)
- 25 Sappak V.S. *Televidenie i my: chetyre besedy* [Television and Us: Four Conversations]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1963. 182 p. (In Russian)
- 26 *Sine-fono: Zhurnal sinematografii, govoryashchikh mashin i fotografii* [Cine-phono: Magazine of Cinematography, Talking Machines and Photography]. Moscow, Lur'e Publ., 1907–1918. (In Russian)
- 27 Sokolov I.V. *Istoriya sovetskogo kinoiskusstva zvukovogo perioda: Po vyskazyvaniyam masterov kino i otzyvam kritikov: V 2 ch.* [History of Soviet Cinema Art of the Sound Period: According to the Statements of the Masters of Cinema and Reviews of Critics: In 2 parts]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1946. Part 1: 1930–1941. 320 p. Part 2: 1934–1944. 310 p. (In Russian)
- 28 Khanzhonkov A.A. *Pervye gody russkoi kinematografii: Vospominaniya* [The First Years of Russian Cinematography: Memoirs]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1937. 174 p. (In Russian)
- 29 Chaikovsky V.V. *Mladencheskie gody russkogo kino* [The Infancy of Russian Cinema]. Moscow, Tea-kino-pechat' Publ., 1928. 32 p. (In Russian)
- 30 *Charl'z Spenser Chaplin: Sbornik materialov, posvyashchennykh amerikanskomu kinoakteru* [Charles Spencer Chaplin: Collection of Materials Dedicated to the American Film Actor], comp. P. Atasheva, Sh. Akhushkov, eds. S.M. Eisenstein, S.I. Yutkevich. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1945. 207 p. (Materialy po istorii mirovogo kinoiskusstva. Amerikanskaya kinematografiya; T. 2 [Materials on the History of the World Cinema Art. American Cinematography; Vol. 2]). (In Russian)
- 31 Chernyshev A.A. *Russkaya dooktyabr'skaya kinozhurnalistsika* [Russian Pre-October Film Journalism]. Moscow, Izd-vo MGU Publ., 1987. 214 p. (In Russian)
- 32 Chukovsky K. Nat Pinkerton i sovremennaya literatura [Nat Pinkerton and Modern Literature]. *Teatr i iskusstvo*, 1908, no. 49, pp. 868–879. (In Russian)
- 33 Eisenstein S.M. Montazh attraktsionov [Montage of Attractions]. *Lef*, 1923, no. 3, pp. 70–75. (In Russian)
- 34 Yurenev R.N. *Sovetskoe kinovedenie* [Soviet Film Studies]. Moscow, VGIK Publ., 1977. 33 p. (In Russian)
- 35 Pacatus I.M. Beglye zametki: [o sinematografii] [Cursory Notes: About Cinematography]. *Nizhegorodskii listok*, 1896, July 4, no. 182, p. 3. (In Russian)