

РЕВОЛЮЦИИ 1917 ГОДА И СУДЬБА РОССИЙСКОЙ КИНОПРОМЫШЛЕННОСТИ

Андросов Андрей Анатольевич

Кандидат исторических наук, Московский политехнический университет
iekis@mail.ru

THE REVOLUTIONS OF 1917 AND THE FATE OF THE RUSSIAN FILM INDUSTRY

A. Androsov

Summary: The article raises insufficiently studied issues of the state and development of Russian pre-revolutionary cinema on the eve and during the revolutions of 1917, on the issue of uniting film industry workers into creative and professional unions, establishing a working control and nationalization of cinematographic property, the fate of the most famous cinema figures in a difficult period of history, the attitude of the new government to cinema.

Keywords: pre-revolutionary Cinema, Skobelevsky Committee, Association of Cinematographic Societies (ACS), Moscow Society of Theater Owners, Union of Art Cinematography Workers, workers' control in cinema, Board of the Union of Film Workers, the nationalization of cinemas.

Аннотация: В статье поднимаются малоизученные вопросы состояния и развития российского дореволюционного кинематографа накануне и в период революций 1917 г., попыток объединения работников киноиндустрии в творческие и профессиональные союзы, установления рабочего контроля и национализации кинематографической собственности, судьба наиболее известных деятелей кино в сложный период истории, отношения новой власти к кинематографу.

Ключевые слова: дореволюционное кино, Скобелевский комитет, Объединение кинематографических обществ (ОКО), Московское общество театровладельцев, Союз работников художественной кинематографии, рабочий контроль в кино, Правление союза кинороботников, национализация кинотеатров.

История российского дореволюционного кино была довольно полно исследована советскими киноведами и историками искусства. Появились значительные исследования и в последние годы. Эти исследованные с новых методологических позиций диссертации и научные публикации уже ставили вопросы, нецелесообразные в советский период. Напротив, рассмотрение научных проблем только с позиций классовых противоречий в настоящее время вряд ли возможно. Серьезными диссертационными исследованиями являются работы В.В. Устюговой, И.Н. Гращенковой, Е.П. Алексеевой [1]. В них рассматриваются вопросы культурной светской жизни в регионах Российской империи, трансляции художественных ценностей модерна в жизни российских губернских городах и роли в этом раннего немого кино.

Тема появления и развития профсоюзного движения в российской кинопромышленности не получила достаточного освещения в исторической и киноведческой литературе как советского так и постсоветского периода ввиду узости изучаемого материала, его вторичности по отношению к ведущим отраслям городского промышленного и фабричного производства. Эти отрасли промышленности насчитывали тысячи рабочих и служащих, объединяющихся после февраля 1917 года в профессиональные союзы различного толка. Искусствоведы и историки кино достаточно много внимания уделили истории

российского буржуазного кино, но анализировали материал с точки зрения искусствоведческих достижений. Лишь мемуары старейших работников киноискусства и некоторые фонды Государственного архива Российской Федерации могут дать материал для анализа ситуации в кинопромышленности с точки зрения присутствия в ней различных социальных групп, их отношения к революции, заинтересованности в ней, принципах организации профсоюзного движения.

Первые кинопоказы в России состоялись в 1896 году. До 1907 года фильмы завозились из Франции, Германии и Англии. После 1907 года появляется отечественное производство с русскими актерами и режиссерами.

Первый полнометражный игровой фильм – «Оборона Севастополя» режиссера В. Гончарова вышел на экраны в 1911 году. В 1910-е годы было выпущено в прокат много фильмов отечественного производства как художественных, так и документальных и даже с 1912 года – мультипликационных (удачный эксперимент режиссера В. Старевича). Пик выпуска отечественных кинокартин пришелся на 1916 год, когда из-за нерегулярного подвоза зарубежных кинокартин в условиях первой мировой войны значительная часть прокатных картин приходилась на отечественных киноленты. В 1916 году российские фирмы выпустили 500 фильмов из 2000, созданных за все годы дореволюционного кино. Определенную цензуру, влияющую на качество и количество

кинопродукции, вносила царская администрация, которая мешала не только в создании высокохудожественных картин, но и ограничивала возможности развития различных по направлению жанров, сюжетов, привлечения непрофессиональных талантливых актеров [2]. Февральская буржуазно-демократическая революция провозгласила свободу печати, собраний, партийных, религиозных и профессиональных союзов. Накануне революции в России насчитывалось около 4-х тысяч кинотеатров. Но центром кинопроизводства и проката были Москва и Петроград, причем в Петрограде существовали два небольших кинопредприятия – мастерские Глаголина и Бахарева. Основная часть кинопромышленности была сосредоточена в Москве [3]. Первое объединение кинематографических обществ (ОКО) учредили московские театровладельцы еще в 1913 году, в условиях царского режима, который не мог удовлетворить требований даже буржуазных слоев, занимающихся театро- и кинобизнесом. Например, затруднял создание объединений по профессиональным интересам [4]. После победы февральской революции процесс объединения работников кино в различные союзы пошел полномасштабно. Предприниматели кино ставили целью создание единого организующего центра, представляющего кинопромышленность в России на иностранном рынке, урегулирование конфликтов между собой в условиях капиталистической конкуренции, достижения договоренностей о рынках сбыта кинопродукции, ценах на билеты, получения заказов от воюющего государства по обслуживанию армии документальными съемками и кинопоказами, существенно дополняя этим средства массовой информации. В то же время есть сведения о сопротивлении части предпринимателей политизации общества, разграничению его по классовому признаку (на этом настаивали многочисленные левые партии, в первую очередь большевистская). Предприниматели пытались создать внеклассовый творческий союз работников кино в условиях обостряющегося экономического и политического кризиса в России и призывали не раздувать классовых противоречий, а всем вместе заняться киноискусством, творчеством. Историк советского кино С.С. Гинзбург писал, что «у промышленника уже в первые дни нового режима возникла идея создать свою организацию, объединяющую эксплуататоров с эксплуатируемыми» [5].

Сейчас очевидно, что речь скорее шла о создании творческого союза, а не о профсоюзном движении. Московское общество театровладельцев, во главе которого стоял П.А. Антик, он же владелец кинофабрики «Нептун» и кинотеатра первого класса «Арс», явилось инициатором создания такого объединения [6]. 3 марта 1917 года на основе ранее сложившегося объединения кинематографических обществ было проведено его общее собрание, на котором присутствовало около 300 человек –

десятая часть кинематографистов Москвы. Собрание избрало «временный комитет союза», в который вошли четыре предпринимателя. Трудящихся представляли литераторы(сценаристы) и режиссеры. Собрание предоставило комитету исключительное право представлять интересы всех кинематографистов, включая и интересы технических работников. Однако, когда собрание выдвинуло двух представителей в состав Московского Совета рабочих депутатов, то последний не утвердил их полномочия, указав, что среди данного объединения нет рабочих[7]. Второе собрание состоялось 6 марта в кинотеатре А.А. Ханжонкова, крупного киноладельца, главы двух хорошо оснащенных кинофирм, занимавших до февраля 1917 года лидирующие позиции в отрасли. Основные дискуссии на собрании развернулись вокруг вопросов, должны ли рядовые технические работники в принципе объединяться с предпринимателями для решения каких-либо задач и если должны, то каково должно быть соотношение рабочих и предпринимателей в едином кинематографическом союзе, кто будет иметь решающий голос. Некоторые представители – И.Н. Перестиани, В.Р. Гардин и др. утверждали, что между рабочим классом и предпринимателями в принципе не может быть ничего общего ввиду изменения отношений собственности в условиях демократизации общества с тенденцией к социализации частной собственности. Собрание 6 марта 1917 года стало, пожалуй, главным событием политической жизни российских кинематографистов. На нем присутствовало 2500 представителей кинематографии и закончилось следующим существенным итогом: пониманием того, что профсоюз, защищающий интересы киноработников от предпринимателя и творческий союз – не одно и то же [8]. Историк кино Г.М. Болтянский сообщает, что накануне Октябрьской революции имелись уже три кинематографические организации: старейшее ОКО, пролетарский профсоюз киноработников и, наконец, союз работников художественной кинематографии – РСХК, объединивший всю творческую интеллигенцию в кинопроизводстве – режиссеров, актеров, сценаристов, художников, операторов, таперов и других. Правда, Г.М. Болтянский не приводит сроков образования этих организаций. Так, например, по другим данным, пролетарский союз киноработников возникает уже после победы Октябрьской революции – в ноябре 1917 года. С.К. Братолюбов указывает, что также возникли союзы рабочих и служащих кинофабрик, например, союз киномехаников Москвы, союз киномехаников Петрограда [9]. В.Вишневецкий сообщает о возникновении союза кинослужащих в Симферополе, организации кинослужащих в Ташкенте, союзе служащих в кинематографах и театрах в Казани, Киевского союза кинослужащих и оркестрантов [10].

После Октябрьского переворота пролетарский профессиональный союз киноработников был «обласкан»

новой властью, особенно когда в 1918 году было образовано Центральное правление профсоюза киноработников под эгидой советской власти. Большинство образовавшихся профсоюзов было еще независимо от новой власти ввиду большого удельного веса творческих работников в их рядах, которых нельзя было отнести ни к предпринимателям, ни к пролетариям. Нельзя не упомянуть об особенностях работы данного профсоюза – большой удельный вес творческих работников в рядах профсоюзов, которых нельзя было отнести к предпринимателям, но и не были послушным орудием новой власти. Часто профсоюзы служащих кинофабрик занимали нейтральные позиции в политических вопросах, принципов построения нового кинематографа и отношению к предпринимателям, без которых пока не могла существовать эта отрасль [11]. В дальнейшем центральный профсоюз киноработников в большей мере опирался на укрепляющуюся советскую власть, директивы ВКП(б) о критериях объединения в профсоюзы любой отрасли производства.

С 1 сентября 1918 года на всех кинопредприятиях вошло в силу положение о контрольных комиссиях и фабзавкоммах в кинопромышленности на основе общего Положения о фабзавкоммах. Контрольные комиссии и фабзавкомы по сути явились формами рабочего контроля на кинопредприятиях. Положение устанавливало контроль за деятельностью всех предприятий кинопромышленности, а также за складами позитивной и негативной пленки в сыром и изготовленном виде, киноаппаратами и необходимыми частями к ним, химическими продуктами кинолабораторий, киноателье и декорациями. Контроль также устанавливался над продажей негативов и позитивов, в конторах по прокату изготовленных позитивов, контроль над деятельностью электротеатров. Контроль осуществляли контрольные комиссии, фабзавкомы и старосты в кинотеатрах. Контрольные комиссии и фабзавкомы должны были отчитываться перед комитетом Народного Комиссариата просвещения и Профсоюзом киноработников. В примечании №3 данного Положения говорится, что «лица, прямо или косвенно принадлежащие к администрации предприятия, не могут быть избраны в контрольные комиссии, фабричные комитеты и старосты». В параграфе №10 Положения указывается, что вновь образованные контролирующие органы при необходимости могут быть освобождены от текущей работы, но оплата труда этих органов производилась по прежнему заработку. Таким образом, в кино появились первые общественные функционеры и освобожденные работники. Впервые рабочий контроль на кинопредприятиях был введен 16 мая 1918 года. Кроме вышеназванных функций параграф 13 Положения указывает, что новые органы должны следить, чтобы окончательно не иссякла кинопленка, чтобы сохранялся некоторый ее запас для существования самого предприятия. В Поло-

жении содержатся сведения об отношениях с кинопромышленниками, которые, как и прежде, должны были получать прибыль от производства и проката кинофильмов, но прибыль и все хозяйственные операции, а также наем и расчет служащих находилось уже под контролем профсоюзов. Контрольные комиссии и старосты имели право задерживать исполнение деловых операций с кинопредпринимателями. Кроме того, указывает параграф 17 Положения, при подозрении о вывозе кинопромышленниками кинопленки и других материалов они имели право задержать вывоз, если администрации не имела надлежащих документов и не были соблюдены установленные законом формальности на этот предмет [12].

Приведенные выше протоколы и положения, взятые нами из фондов Государственного архива Российской Федерации согласуются с позицией партии большевиков, в частности, ленинскими высказываниями о роли рабочего контроля в промышленности вообще.

«Проект положения о рабочем контроле» указывает, что рабочий контроль должны осуществлять все рабочие и служащие предприятия непосредственно, если предприятие мало (как, например, киностудия) и что для представителей рабочего контроля должны быть открыты все учетные книги, бухгалтерские счета, склады и запасы материалов (негативов, кинопленок и т.д.), орудий производства (копировальных станков и т.д.), но без изъятий. Решения этих представителей должны быть обязательны для владельцев предприятий и могли отменяться только профессиональными союзами и их съездами [13]. В конце 1918 года ввиду обострения политических противоречий и начавшейся гражданской войны решения Профсоюза киноработников в отношении предпринимателей стали более жесткими и не без оснований: началась эмиграция творческих работников, которые вывозили с собой кинооборудование и, главное, кинопленку, не производившуюся в России. После Октябрьской революции в Советской России сохранилось менее 1000 киноустановок [14] Безусловно, значительная часть кинооборудования осталась и была использована в «белом» Крыму, курортах Черного моря, крупных городах, имеющих увеселительные заведения и находящиеся в руках белых армий. В этих условиях предприниматели, конечно, прятали часть оборудования с целью вывоза его за границу и в Крым. Они были заинтересованы сбросить с себя бремя рабочего контроля и ограничения свободного рынка. На заседании правления Профсоюза киноработников 31 октября 1918 года было заслушано заявление председателя Московского кинокомитета Наркомпроса кинорежиссера Н.Ф. Преображенского о необходимости принятия спешных мер против предпринимателей, лишив их возможности распродажи, сокрытия и вывоза кинопленки. На том же заседании Правление постановило образовать еще

одну контрольную комиссию из представителей Союза киноработников для надзора над прокатными конторами и учета картин. Контрольная комиссия должна была работать в тесном контакте с контрольным отделом Кинематографического комитета, доводя до его сведения обо всех инцидентах, возникших в процессе работы. Уже 2 ноября 1918 года Правление заслушало доклад контрольных комиссий о работе по осмотру прокатных контор и учету лент. Многие прокатные конторы печатались. Наем работников и служащих проводился теперь только из проверенных лиц через центральную биржу труда профсоюза киноработников, Увольнение работников происходило только с ведома того же профсоюза [15].

Почти все функции управления кинопредприятиями перешли к органам рабочего контроля в течение 1918 года, хотя мы рассмотрели выше постановления правительства Профсоюза кинематографистов об ограничении деятельности предпринимателей, но не лишения их собственности и прибыли от кинопроката. Еще в начале февраля 1918 года в Петрограде было созвано неофициальное узкое совещание при Наркомпросе по вопросу о национализации всего кинодела в целом. Большинство участников высказалось за национализацию, однако тогда этот проект не был санкционирован правительством, мотивировав отказ тем, что кино- и фотопромышленность является второстепенной отраслью народного хозяйства и решение о национализации было бы несвоевременным. В течение 1918 года имели место только отдельные случаи национализации кинопредприятий, например, Скобелевского комитета, занимавшегося показом военной кинохроники при царском режиме, мастерской диапозитивов Анциферова, которые передавались лекторскому отделу Московского кинокомитета. Петроградский комитет национализировал в 1918 году кинопредприятия – павильон Глаголина и ателье «Кинодело» и реквизирует единственную в Петрограде крупную кинолабораторию фирмы «Биофильм» для съемок первого советского фильма «Уплотнение». Наконец, в том же году в Петрограде было национализировано 64 бездействующих кинотеатра.

На окраинах России объявление кинотеатров собственностью Советского государства и переход их в ведение городских и местных советов рабочих депутатов имело место уже в первые месяцы после октябрьского переворота. Уже в конце 1917 - начале 1918 гг. на Урале, в Донбассе, отдельных городах северной Украины кинотеатры и предприятия киноиндустрии были национализированы. Реквизиция и национализация кинотеатров в 1918 году проводилось в основном местными и городскими Советами рабочих депутатов. Большинство кинотеатров России была национализирована таким образом уже в первой половине 1918 года. В этом отноше-

нии новой власти активно помогали пролеткультовские организации [16]. Кроме того, советами были национализированы существовавшие в провинции прокатные конторы. После реквизиции кинотеатров, расположенных в местах военных действий, кинотеатры тут же переходили в ведение частей Красной армии в качестве военных киносекций при политотделах советских армий. Так было в 1919 году на Украине. В Киеве и Харькове были созданы центральные армейские киносекции и управления. Эти военные киноорганизации, по сути, занимались тем же рабочим контролем, что и фабзавкомы и контрольные комиссии в Москве и Петрограде – вели учет кинопредприятий, киноимущества, контролировали деятельность творческих работников и предпринимателей, хотя с последними особенно не церемонились, а попросту отнимали у них пленку и киноаппаратуру.

Иногда за редким исключением, при лояльном отношении к советской власти со стороны кинопредпринимателей, знавших работу киносети в целом и известных в творческих кругах как грамотных специалистов, могли оставить в качестве управляющих и даже директоров теперь уже советских кинопредприятий. Например, А.А. Хонжонков занимал ряд ответственных постов в киноотделе Наркомпроса СССР, кинорежиссер В.Р. Гардин стал организатором и руководителем первой Госкиношколы (в последующем – ВГИК). Судьба многих крупных предпринимателей и деятелей кино неизвестна (Антик в Москве, Харитонов в Одессе, Сойфер в Киеве). Кое-кому удалось нелегально вывезти кинопленку в оккупированный Врангелем Крым и продержаться там до конца 1920 года, а затем вместе с эвакуирующимися белогвардейскими войсками уехать за рубеж и пытаться наладить там новое русское кинопроизводство (фирма «Альбатрос» с участием известной звезды русского дореволюционного кино Ивана Мозжухина). Иные погибли, как например, другая звезда русского дореволюционного кино – Вера Холодная, которая умерла от чахотки в Крыму в 1919 году. Почти ничего неизвестно о попытках наладить кинодело для обслуживания белого движения в политических целях на оккупированной белыми армиями территориях, так, как это делали в Красной армии, хотя наверняка такие попытки имели место.

Процесс постепенной национализации, который шел неравномерно и по-разному в центре и на местах, получил свое завершение в конце 1919 года, когда Совнарком издал 27 августа 1919 года декрет с подписью В.И. Ленина

о переходе фото-кинопромышленности и торговли фото-кинопродукцией в ведение Народного комиссариата по просвещению [17]. Еще раз заметим, что до конца 1920 года, а кое-где и 1922 года не вся Россия была советской, например, Дальневосточная республика и,

следовательно, действие данного декрета там не имело законной силы. Даже имея все командные и административные ресурсы, в Москве (центре киноиндустрии) советская власть не смогла быстро решить поставленные задачи. Правда, это не было связано с какими-либо политическими причинами. Просто требовались крупные ассигнования на зарплату большого количества рабочих и служащих из госбюджета. Временно работников объединяли в производственные коллективы, работающие по договорам на советских кинопредприятиях. В основном национализация кинопредприятий в Москве закончилась в январе 1920 года, когда фото-кинодело окончательно перешло в ведение Всероссийского фотокиноотдела Наркомпроса (ВФКО). Именно этот орган стал монопольным обладателем кинопромышленности в Советской России. Полная национализация фото-кинопромышленности в Москве была завершена постановлением коллегии ВФКО от 5 ноября 1920 года. В постановлении было сказано, что оплата труда сотрудников национализированных производственных кинопредприятий Москвы будет производиться за счет государственного бюджета. По всей Российской Федерации ВФКО учредил подчиненные ему губернские фотокиносекции. Кроме того, самостоятельное существование военных киноорганизаций было прекращено и функции их в конце 1920 года были переданы ВФКО. Кстати, то, чем раньше занимались военные киноорганизации, например, художественные агитфильмы, посвященные войне с Польшей в 1920 году, теперь монопольно взяло в свои руки ВФКО. Подобные процессы происходили и в других республиках будущего Советского Союза. На Украине укрепился Всеукраинский фотокомитет (ВУФКУ), который централизовал всю кино-фотоработу и национализовал фото-кинодело. Декретом Наркомпроса Азербайджанской Советской социалистической республики от 18 мая 1918 года были национализированы все театры и кинотеатры. Образовавшийся при Наркомпросе этой страны фото-кинокомитет начинает снимать только революционную хронику. Подобные киносекции при Наркомпросах Грузии и Армении возникли соответственно в марте и апреле 1921 года. Здесь также прошли процессы национализации и советизации кинопродукции.

Резюмируя сказанное, подведем итоги. Наибольшую политическую и творческую свободу кинематографисты получили после февраля 1917 года. Октябрьская революция также дала изменения в развитие отечественного кинематографа, внеся вместе с новым политическим режимом и новый вектор идеологического и творческого развития, используя и укрепляя профсоюзы уже для своих политических целей. В условиях военной и послево-

енной разрухи, голода, безработицы часть творческой интеллигенции, связанная с кино- и фотопромышленностью, стала получать гарантированную государственную зарплату, а члены кинематографических профсоюзов – дополнительные льготы и покровительство новой власти. Была проведена полномасштабная инвентаризация и учет имущества кино. Ни один кинотеатр или прокатная контора не остались бесхозными. Опыт введения рабочего контроля в Москве как центре киноиндустрии интересен с точки зрения того, каким путем (кроме реквизиции и национализации) советская власть пыталась контролировать процесс работы в этой творческой отрасли производства. Организация рабочего контроля в кинопромышленности подготовила, по словам В.И. Ленина, условия для «огосударствления профессиональных союзов», в которых «ни о какой нейтральности профсоюзов не могло быть и речи».

Вместе с тем окончательная национализация киноиндустрии положила конец русскому дореволюционному кинематографу, разделила творческую интеллигенцию на своих и чужих, исключив из своих рядов частных предпринимателей и владельцев – первых подвижников российского кино, на которых порой держалась вся отечественная киноиндустрия. Свобода творчества вновь была ограничена, не говоря уже о политической свободе. Исчезли независимые творческие и профессиональные союзы. Многие представители кинематографической профессии оказались за границей, создав вместе с русской эмиграцией параллельную российскую культуру за рубежом. Другая часть не нашла своего места в новом советском мире. Не нашли своего места в кино и целые жанры дореволюционного мирового искусства, как, например, декаданс, мистицизм, символизм, феерический жанр и др. Правда, лучшие достижения зарубежного кино, в том числе и экспериментального, успешно прокатывались в советских кинотеатрах, независимо от критики, которой они подвергались в советских средствах массовой информации. Зритель мог их посмотреть. Советский кинематограф развивался в основном в направлениях социалистического реализма, революционного романтизма и пафоса, советской комедии. Успешно развивались советская кинохроника и документалистика [18]. Экспериментаторство в кино могло быть, если оно отвечало общепринятой идеологической доктрине или признавалось революционно-авангардистским. Называя кино самым массовым из всех видов искусств, Ленин, Луначарский, Троцкий и другие образованные и не чуждые искусству большевистские лидеры прекрасно понимали значение кинематографа для идеологического воспитания масс и сделали все возможное для адаптации его в новом обществе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Устюгова В.В. Раннее немое кино и трансляция ценностей модернизма в жизнь российского губернского города на материалах Перми конца XIX – начала XX века. Автореферат доктора исторических наук. Пермь. 2020., И.Н. Гращенкова. Кино Серебряного века и проблема культурно-национального самоопределения кинематографа. Автореферат доктора исторических наук. М., 2007., Алексеева Е.П. Развитие и становление кинематографа в Казани и Казанской губернии: 1897-1917гг. Автореферат кандидата исторических наук., Казань 2004г.
2. Кинословарь в двух томах под ред. Юткевича. М., 1970. Т. 2. С. 462 – 463.
3. Из истории кино. Материалы и документы. М., 1959. С. 75 – 76.
4. Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 134.
5. Форестье Л. «Великий немой». Воспоминания кинооператора. М., 1945.
6. Государственный архив Российской Федерации (далее ГАРФ). Ф. Р. 55 – 61, протокол № 7 от 17/XI 1918.
7. ГАРФ. Ф. 695, в настоящем деле № 219, оп. 6, л.1.
8. Братолов С. На заре советской кинематографии. Л., 1976. С. 17 – 43.
9. Вишневский В.Е. Факты и даты из истории отечественной кинематографии. М. 1958. С. 38 – 81.
10. Братолов С. Указ. соч. Л., 1976. С. 116.
11. ГАРФ. Ф. 5561. Протоколы заседания правления Профсоюза киноработников за июнь – ноябрь 1918 года.
12. Ленин В.И. Проект положения о рабочем контроле. Соч., изд. 4, т. 26.
13. Кинословарь ...С. 464.
14. ГАРФ. Ф. Р. 5561. Указанные протоколы заседания правления Профсоюза киноработников.
15. Луначарский А.В. О кино. Статьи, выступления, сценарии. М., 1965.
16. «Ленин о кино». Сб. док. и мат. М., 1963.
17. Шкловский В. За 60 лет работы в кино. Статьи, рецензии, портреты. М., 1985.

© Андросов Андрей Анатольевич (iekis@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»