

УДК 791.43.01

DOI 10.51955/2312-1327_2023_2_182

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ КИНОВЕДА И.В. ВАЙСФЕЛЬДА (1909–2003) В ЖУРНАЛЕ «ИСКУССТВО КИНО»*

*Ольга Ивановна Горбаткова,
orcid.org/0000-0002-7095-1608,
кандидат педагогических наук, доцент
Донской государственной технической университет,
пл. Гагарина, 1
Ростов-на-Дону, 344010, Россия
gorbatkova1987@bk.ru*

Аннотация. В представленной статье анализируется эволюция теоретических киноведческих концепций известного киноведа И.В. Вайсфельда (1909-2003) в журнале «Искусство кино» (1931-2003).

Цель исследования: комплексный контент-анализ эволюции теоретических киноведческих концепций И.В. Вайсфельда в журнале «Искусство кино» (1931-2003) в контексте трансформации исторического и социокультурного пространства.

Базируясь на результаты контент-аналитического дискурса киноведческих формаций, сосредоточенных в теоретических статьях И.В. Вайсфельда в журнале «Искусство кино» (1931-2003), было выявлено следующее:

- теоретические киноведческие концепции И.В. Вайсфельда в большей степени сводились к исследованию векторов проблематизации киноведения, а именно, касались детальной деконструкции вопросов построения кинопроизведения, сюжетно-структурного образа, стилового движения художника, характеров персонажей;
- большинство теоретических статей киноведа были написаны в русле идеологических и политических догматов того или иного исторического периода. В текстах теоретических статей четко отражалась идеология правящей коммунистической партии, с частыми цитированиями трудов К. Маркса, В.И. Ленина и И.В. Сталина, а также постановлений ЦК ВКП(б) и КПСС;
- ряд статей содержал резкую критику «буржуазных концепций» западного кино, отстаивал ценности идейно-нравственного содержания советского киноискусства, а также единство сегмента идеологического и профессионального подхода в киноведении;
- весомая доля статей И.В. Вайсфельда посвящена кинематографическому наследию известных советских кинематографистов: С. Эйзенштейна, Д. Вертова, В. Пудовкина, Н. Зархи, Н. Лебедева в тесной корреляции с критикой и обозначением достоинств их творчества и развитием киноведения как науки;
- значимый сегмент концептуальных воззрений автора касался проблем интеграции кино в учебно-воспитательный процесс школ и вузов;
- теоретические статьи автора написаны на высоком профессиональном уровне, не лишены выразительной художественной образности; излагаемые теоретические концепции подтверждаются четкой логикой изложения и последовательной аргументацией с опорой на первоисточники;
- авторская позиция и отношение автора к предмету исследования явно прослеживаются в общем содержании и обобщающих выводах; в структурном плане его статьи обычно выдержаны в строгом научном стиле, имеют четкую структуру и значительный объем;

– теоретические киноведческие концепции И.В. Вайсфельда представлены в корреляционной взаимосвязи и детерминации трансформационных процессов политического и социокультурного сегмента в контексте исторических этапов.

Ключевые слова: Вайсфельд, теоретические статьи, киноведческая концепция, кинокритик, киновед, киноведение, журнал «Искусство кино».

*Данная статья написана в рамках исследования при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ). Проект № 22-28-00317, выполняемый в Ростовском государственном экономическом университете. Тема проекта: «Эволюция теоретических киноведческих концепций в журнале «Искусство кино» (1931-2021)». Руководитель проекта – профессор А.В. Федоров.

THEORETICAL ARTICLES OF THE FILM CRITIC I.V. WEISFELD (1909-2003) IN THE ART OF CINEMA MAGAZINE*

*Olga I. Gorbatkova,
orcid.org/0000-0002-7095-1608,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Don State Technical University,
Gagarina Square, 1
Rostov-on-Don, 344010, Russia
gorbatkova1987@bk.ru*

Abstract. The paper analyzes the evolution of theoretical film studies concepts of the famous film scholar I.V. Weisfeld (1909-2003) in the “Art of Cinema” journal (1931-2003).

The objective of the study is to perform a comprehensive content analysis of the evolution of I.V. Weisfeld’s theoretical film studies concepts in the “Art of Cinema” journal (1931-2003) in the context of the transformation of historical and socio-cultural space.

Based on the content analysis of the discourse of film studies formations concentrated in I.V. Weisfeld’s theoretical articles in the “Art of Cinema” journal (1931-2003), the following was revealed:

- I.V. Weisfeld's theoretical film studies concepts were largely confined to the study of problematization vectors of film studies, namely, they concerned a detailed deconstruction of film construction issues, plot and structural image, the style movement of the artist, and a hero’s character;
- most of his theoretical articles were written in line with the ideological and political dogmas of a particular historical period. The texts of the film scholar's theoretical articles clearly reflected the ideology of the ruling Communist Party, with frequent quotations of the works of K. Marx, V. Lenin and I. Stalin, as well as the resolutions of the Central Committee of the Soviet Communist Party;
- a number of articles contained a sharp criticism of "bourgeois concepts" of Western cinema, defended the values of the ideological and moral content of Soviet cinema as well as the unity of the ideological and professional approach in film studies;
- a significant portion of I.V. Weisfeld's articles was devoted to the cinematic legacy of famous Soviet filmmakers: S. Eisenstein, D. Vertov, V. Pudovkin, N. Zarkhi, and N. Lebedev in close correlation with criticism and outlining the merits of their work and the development of film studies as a science;
- A significant segment of the author's conceptual views concerned the problems of integrating film into the educational process of schools and universities;
- The author's theoretical articles are written at a high professional level (using cinematic terminology), not deprived of expressive artistic imagery; presented theoretical concepts are supported by a clear logic of presentation and coherent arguments based on primary sources;

– The author's position and attitude towards the subject of research are clearly traceable in the general content and generalizing conclusions; structurally, his articles are usually in a scientific style, have a clear structure and a significant volume;

– I.V. Weisfeld's theoretical film studies concepts are presented in a correlative relationship and determination of the transformation processes of the political and socio-cultural segment in the context of historical stages.

Keywords: Weisfeld, theoretical articles, film studies concept, film history, "Art of Cinema" journal.

Introduction (Введение)

Современная теория кино разрабатывает широкий спектр проблем, используя в качестве фундаментальной опоры глубокую деконструкцию и осмысление научного наследия в контексте отечественного киноведения.

Актуализация контент-аналитического исследования эволюции теоретических киноведческих подходов ведущих отечественных киноведов, отраженных в зеркале текстов теоретических статей центральных киноведческих журналов, обусловлена научным поиском в области развития кино как науки, методологического инструментария, определения границ предметного поля киноведения в пространстве его изучения киноведами прошлых лет.

В этой связи обращение к научному наследию известного советского и российского киноведа, кинокритика и педагога И.В. Вайсфельда (1909-2003), отраженному на страницах журнала «Искусство кино», позволит получить ответы на некоторые векторы отечественного киноведения.

Целесообразно обозначить, что на сегодняшний день отсутствуют комплексные фундаментальные научные исследования в фокусе трансформации теоретических концептуальных положений отечественных киноведов в журнале «Искусство кино» на протяжении всего временного отрезка существования (с 1931 года по настоящий день), что, несомненно, подчеркивает научную новизну и теоретическую значимость исследовательской работы.

Materials and methods (Материалы и методы)

В нашем исследовании временные границы, выстраиваемые в рамках контент-аналитического исследования теоретических трудов киноведа И.В. Вайсфельда, отраженных в журнале «Искусство кино», определены началом функционирования журнала «Искусство кино» (1931 год) и завершением киноведческой творческой деятельности И.В. Вайсфельда (2003 год).

Материал исследования: тексты теоретических киноведческих работ И.В. Вайсфельда в журнале «Искусство кино».

Методы исследования: контент-анализ, сравнительно-исторический анализ, текстологический, герменевтический метод понимания и толкования текста, теоретические методы: анализ, синтез, индукция, дедукция.

Цель исследования: комплексный контент-анализ эволюции теоретических киноведческих концепций И.В. Вайсфельда в журнале «Искусство кино» в контексте трансформации исторического и социокультурного пространства.

Объект исследования: смысловое наполнение текстов киноведческих работ И.В. Вайсфельда в журнале «Искусство кино».

Предмет исследования: эволюция теоретических киноведческих концептуальных положений И.В. Вайсфельда в журнале «Искусство кино».

Discussion (Дискуссия)

В научном дискурсе исследования проблемного поля отечественного и мирового экранного искусства исследователями неоднократно рассматривалась тематика трансформации киноведческих тенденций и концептуальных воззрений в корреляции со специфическими особенностями, присущими историческим этапам развития научного знания.

Вопросы истории киноискусства и кинодраматургии отражены в отечественных научных текстах [Аносова, 1961; Добренко, 2008; Иезуитов, 1958; Комаров, 2000; Лебедев, 1958; Лебедев, 1959; Лебедев, 1964; Лебедев, 1974; Левин, 1967; Рябчикова, 2014; Штейн, 2019 и ряд др.) и зарубежных [Andrew, 1976; Andrew, 1984; Aristarco, 1951; Bazin, 1971; Bergan, 2006; Branigan et al., 2015; Casetti, 1999; Gibson et al., 2000; Kenez, 1992; Livingston, 2009; McIver, 2016; Plantinga, 1993; Stam, 2000; Shlapentokh, 1993; Villarejo, 2007; Woll, 2000 и др.] исследований.

Касаясь тематики, связанной с анализом теоретических работ журнала «Искусство кино», релевантно обозначить, что за последние два десятилетия наблюдается тенденция активизации исследовательского интереса со стороны научных деятелей в фокусе деконструкции смыслового оттенка теоретических аспектов киноведческого конструкта в журнале «Искусство кино» [Алакшин, 2014; Бадалов, 2011; Богомолов, 2001; Быков, 2001; Марголит, 2001; Медведев, 2011; Стишова, 2011; Тримбач, 2011 и др.]. Вместе с тем, важно аргументировать, что в целом исследования носят контекстуальный характер.

Глубокий анализ теоретических концепций киноведения в журнале «Искусство кино» периода 1930-х – начала 1940-х и 1945-1955 годов, периода «оттепели» – с 1956 по 1968 год представлен в публикациях А.В. Федорова и А.А. Левицкой [Fedorov, Levitskaya, 2022a; Fedorov, Levitskaya, 2022b; Levitskaya, 2022], раскрывающий киноведческие позиции советских деятелей кино через призму ретроспективного анализа.

Нами осуществлен контент-анализ киноведческих теоретических текстов одного из ведущих авторов журнала «Искусство кино» И.В. Вайсфельда в предметном поле эволюции взглядов в корреляции с исторической, политической и социокультурной репрезентацией.

Results (Результаты)

В процессе анализа теоретических статей И.В. Вайсфельда в журнале «Искусство кино» (1931–2003) нами было выявлено, что одной из ключевых проблем в них была борьба с формалистическими концепциями в кино.

Аргументированная точка зрения И.В. Вайсфельда в рамках данной темы дана в его статье «Итоги дискуссии о «Духе фильма» (1936), где автор утверждал, что «формализм видел в искусстве лишь иероглиф, символ, знак,

«установку на способ выражения», а не живое познание действительности в ярких образах. Здесь – корни теории типажа и выразительного материала и связанное с этим отрицание актера; отсюда возникло превознесение монтажа как альфы и омеги кинематографа; определение сюжета как мотивировки приема; фетишизация технологически-ремесленных приемов как первопричины стиля и образного строя кино; канонизация немого кино и отрицание звукового, цветного, стереоскопического. Все эти основы «формотворчества» оказались неправильными и вредными. Но традиции формализма продолжают еще жить в среде творческих работников. Они находят свое отражение, как мы видим, и в кинотеории» [Вайсфельд, 1936, с. 50]. И именно развитие марксистской теории в спектре киноискусства позволяло, по мнению киноведа, искоренить и воздействовать на распространение подобного рода тенденций [Вайсфельд, 1936, с. 50].

Борьба с формализмом в журнале «Искусство кино» продолжалась и во второй половине 1940-х годов. Не стали исключением здесь и взгляды И.В. Вайсфельда, нашедшие свое отражение в 1949 году в статье «Эстетика американских агрессоров» (1949). В ее содержательном конструкте автор достаточно четко аргументировал, что голливудские кинематографические произведения вступили в серьезную борьбу с советским киноискусством с целью лишить при этом «советского художника национальной гордости за свою социалистическую родину, ее могучую культуру и искусство. Однако не история кино сама по себе интересовала антипатриотов. Не страсть к академическим исследованиям руководила ими. Они добивались издания голливудских сценариев и по ним рекомендовали советским литераторам учиться драматургии!» [Вайсфельд, 1949, с. 30].

И.В. Вайсфельд резко критиковал формалистические воззрения киноведа Н. Лебедева (автора книги «Очерк истории кино СССР»), утверждавшего, что «в формальном отношении американские фильмы были огромным шагом вперед в развитии кино как эстетического явления. Но идейно и тематически они, конечно, не отвечали воспитательным задачам кино» [Вайсфельд, 1948, с. 21].

И.В. Вайсфельд настаивал, что подобного рода формалистическое противопоставление идеи и формы необходимо искоренить в искусствоведении, ибо «всякая беззаботность в этом отношении играет на руку нашим идейным противникам, крайне заинтересованным в теории независимости формы от содержания. Ибо тот, кто попадает на удочку формалистов и начинает перенимать голливудскую форму как явление якобы вненациональное и внеклассовое, сдает и идеологические позиции» [Вайсфельд, 1949, с. 31].

Такого рода борьба с формалистическими концепциями занимала важное место в теоретических работах И.В. Вайсфельда.

При этом смысловое наполнение его теоретических статей было подчинено господствующим идеологическим концептам, что проходило «красной нитью» через содержательный конструкт большего количества его работ.

Следуя установкам коммунистической идеологии, И.В. Вайсфельд отмечал, что «наша теория и практика кино, опираясь на великое учение Ленина

и Сталина, на Постановление ЦК партии по идеологическим вопросам, сумеет до конца выкорчевать остатки буржуазной идеологии в эстетике кино и развернуть положительную разработку проблем, важных для дальнейшего подъема кинодраматургии и всего советского киноискусства» [Вайсфельд, 1949, с. 31].

Во многих своих теоретических статьях разных лет И.В. Вайсфельд [Вайсфельд, 1937; Вайсфельд, 1965; Вайсфельд, 1973а; Вайсфельд, 1973б] обращался к анализу кинематографического наследия признанных советских кинорежиссеров С. Эйзенштейна, Д. Вертова, В. Пудовкина.

В частности, весьма резкий критический анализ творчества С. Эйзенштейна был представлен в теоретической статье И.В. Вайсфельда 1937 года. Анализируя логику, закономерности композиции известных кинопроизведений С. Эйзенштейна, И.В. Вайсфельд писал, что «если Эйзенштейн хочет честно и до конца извлечь уроки из неудачи «Бежина луга», он обязан пересмотреть, прежде всего, свои теоретические взгляды, понять порочность этих взглядов, изложенных в программе режиссерского факультета, где чрезвычайно незначительное место занимает проблема образа – решающая и центральная проблема искусства. ... Эйзенштейн только тогда сумеет перестроиться по-настоящему, если он в своей следующей работе покажет победы большевистской партии, её ленинско-сталинских кадров над всеми силами старого общества, и если эта работа будет осуществлена не на основах «своей» философской концепции, исключаяющей образное выражение живой действительности, а на основе подлинно партийного понимания искусства, его боевой роли в борьбе за коммунизм» [Вайсфельд, 1937, с. 27-28].

Учитывая социокультурную ситуацию, тенденции развития киноискусства в 1930-е годы, одной из которых выступала техническая и эстетическая революция, определившая становление звукового кино, появилась необходимость возникновения кинопроизведений нового формата. В этой связи трансформация образной структуры фильма создала условия для появления новых теоретических исканий, впоследствии сформировавших творческий опыт, эстетические эквиваленты и новые образные решения. В этой связи И.В. Вайсфельд подчеркивал, что «для Пудовкина будущий фильм начинался не с умозрительной формулы, а с живого впечатления, выявляющего внутренние, существенные движения замысла писателя... Задумывая экранизацию, Пудовкин выражал свое личное отношение к первоисточнику и через это личное восприятие постигал объективную сущность произведения, его эмоциональный настрой. Каждый фильм содержит элемент творческого эксперимента, лабораторной проверки того или иного выразительного средства, приема, нового и органичного для замысла в реальных условиях процесса создания фильма» [Вайсфельд, 1973б, с. 21, с. 25].

Кроме того, киновед отмечал, что одним из источников эстетического воздействия фильмов В. Пудовкина была «социальная сдержанность и идейная целенаправленность визуального среза кинопроизведения. Так понятная визуальная выразительность для Пудовкина стала детонатором поэтической

образности, смелых и неожиданных художественных обобщений» [Вайсфельд, 1973б, с. 30].

Преследуя установки и каноны господствующей в то время идеологии, И.В. Вайсфельд в своих теоретических работах пытался моделировать образ советского драматурга в компаративном соотношении американских и отечественных трактовок, обозначая противопоставление конструкторов, так как «советский драматург – патриот социалистической родины, горячий проводник большевистских идей, строитель самой передовой в мире кинематографии, философ и борец, мечтатель и труженик, который в рядах советских литераторов и кинематографистов борется за коммунизм. Американский сценарист – это «экранизатор» чужого, отданного ему в разработку замысла. За чрезвычайно редкими исключениями работа над сценарием разделяется в Голливуде на два этапа: первый – выбор «материала» (в большинстве случаев это готовая пьеса или роман), второй – сценарная разработка, осуществляемая сценаристами, специализирующимися в более или менее узкой области. Сценаристы Голливуда лишены права и возможности иметь свое творческое лицо, самостоятельный замысел, живую свободную мысль. ... В Америке нет сценариста – художника, автора законченного кинопроизведения и нет кинодраматургии как вида литературы. Там культивируется труд бездумного «экранизатора», которому лишь «положено» обладать известной суммой ремесленных навыков» [Вайсфельд, 1949, с. 31]. Далее киновед раскрывал воздействие американского кино на развитие и функционирование советского киноискусства и формирование сознания и мышления зрителей.

В разные временные периоды И.В. Вайсфельд большое внимание уделял теории научно-популярного и документального кинематографа.

В этом случае киновед акцентировал внимание не только на идеологических аспектах документального кино, но и на структуре сценария фильма, отмечая, что «особенность новой образности документального кино – использование контрапунктического построения, драматической конфликтности, многоплановой, рождающей неожиданные ассоциации для решения прямых пропагандистских, агитационных задач. ... Поиски новых моделей и переосмысление старых привычных образных структур составляют сейчас характерную черту документального кино наших дней» [Вайсфельд, 1968, с. 63].

И.В. Вайсфельд подчеркивал, что «кинематография, как никогда приблизилась к человеку. Она постигает способы изображения на экране абстрактных понятий, становится средством научного исследования. Киноаппарат – это и глаз человека, и его сознание, и интуиция... То, что раньше было недоступным объективу, стало видимым. ... Отсюда перемены в образной структуре фильма» [Вайсфельд, 1967а, с. 25]. Кроме того, в советском киноискусстве заметно увеличился рост и расширился спектр жанрового своеобразия кинематографической продукции, воздействующей на аудиторию: «в картинах, посвященных научным проблемам, трактуются вопросы, ранее недоступные кино: устройство атома, жизнь Вселенной, возникновение жизни;

то, что считалось не кинематографической абстракцией, обретает строгие экранные очертания» [Вайсфельд, 1967а, с. 26].

Особое значение И.В. Вайсфельд отводил в своих теоретических работах проблеме интервью в документальном кино, выделяя при этом ряд специфических особенностей получения интервью: «Главное условие успеха – выбор интервьюируемого. Герой должен быть интересен зрителю; следующая особенность заключается в том, чтобы поставленная задача перед снимаемым была предельно ясной и понятной, для того, чтобы выступала неким стимулом и побуждала бы его к непринужденному разговору; третья особенность сводилась к тому, что интервьюир должен обладать знаниями психологии человека, наделен педагогическим талантом [Вайсфельд, 1968, с. 67]. Таким образом, «получение интервью в современном документальном кино – это работа, прежде всего, психолога, педагога, художника. Простой и доступный для зрителя результат, способный его увлечь, заинтересовать и убедить, достигается сложной подготовительной работой» [Вайсфельд, 1968, с. 68].

И.В. Вайсфельд также анализировал особенности развития драматургии приключенческого жанра. Осуществляя деконструкцию смыслового наполнения приключенческих фильмов, киновед полагал, что приключенческие фильмы играют огромную роль в воспитании не только молодого поколения (поскольку в большей степени рассчитаны на детскую и юношескую аудиторию), но и широчайших слоев населения. А специфика приключенческого фильма предполагает баланс между событиями и яркими характерами персонажей, поскольку «драматургия советского приключенческого фильма – это также драматургия характеров» [Вайсфельд, 1952, с. 74], а тематика приключенческих фильмов должна охватывать истории о советских пограничниках, моряках, туристах, покорителях горных вершин, исследователях тайги, морских и озерных глубин [Вайсфельд, 1952, с. 74].

Часть теоретических статей И.В. Вайсфельда (особенно в период «оттепели») была посвящена рассмотрению вопросов модификации и улучшения функциональных аспектов кинодраматургии.

В статье «Национальное – интернационально» (1967) киновед поднимал проблему обращения кинематографа к эстетическим национальным ценностям, значимости развития и формирования многонациональной социалистической кинематографии: «Развитие советской кинематографии – это процесс формирования единого и в то же время многонационального искусства экрана. Советские художники, объединенные общими идеологическими и художественными целями, всегда передают эстетический опыт того или иного народа СССР. Русское советское киноискусство неразделимо с искусством всех народов страны» [Вайсфельд, 1967а, с. 21].

Рассуждая о закономерностях развития национальной социалистической кинематографии, И.В. Вайсфельд выделил и обосновал особенности кинематографа середины XX столетия. Он полагал, что «самостоятельность исследования жизни, новый подход к волнующим социальным, психологическим, философским проблемам времени, постановка новых общественных проблем, ... другая особенность кинематографа – колоссальный

рост эмоциональной информации, поступающей в зрительские аудитории» [Вайсфельд, 1967а, с. 26].

В этой связи киноведом анализировались развитие и интеграция новаторских потенциалов киноискусства, поскольку деятели кино стали использовать новый подход в процессе создания произведений, включая не только отражение внешнего мира, но и формирование проблемного вектора, эмоционального анализа характеров героев, а не просто опирались на механическую фиксацию при помощи аппарата наблюдения окружающего мира, как было ранее.

Размышляя о необходимости трансформации героя кинопроизведений, сюжетных линий, И.В. Вайсфельд затрагивал вопрос воздействия кинокартин на сознание зрительской аудитории. Киновед сконцентрировался на способности зрительской аудитории к восприятию ассоциаций, «которые рождены искренним чувством и свободным мастерством создателей фильма. Изменения в кино изменяют зрителя. Обогащенный зритель помогает изменению киноискусства, поощряет новаторство. Мастер независим от зрителя, но и зависим от него. Зависимая независимость (если можно так выразиться) зрителя и мастера кино приобретает более сложные формы, которые мы должны познавать, если не вместе с развитием искусства, то хотя бы непосредственно вслед за его движением» [Вайсфельд, 1967а, с. 26].

И.В. Вайсфельд писал, что в социалистическом киноискусстве возник, сложился, развился характер нового типа и соответственно этому сложился тип драматургии, который условно можно назвать драматургией характеров [Вайсфельд, 1965, с. 121], а «пафос советского киноискусства составляет изображение человека в его общественных связях, изображение того, что мы обозначаем привычным термином «положительный герой». Здесь киновед настаивал на том факте, что изменение героя видоизменяет сюжет [Вайсфельд, 1965, с. 121].

Изучая специфику сюжетной концепции кино, И.В. Вайсфельд констатировал, что сюжет представляет собой не формальную константу и совокупность кинематографических приемов, а «сплетение в единое целое мыслительного и эмоционального начала кинопроизведения». Однако, по мнению киноведа, любой сюжет представляет собой «известную условность, хотя бы в смысле ограничения материала. В монтаже кадров, дикторском тексте или надписях проявляется индивидуальность автора. Но в реалистическом киноискусстве – это условность, обостряющая восприятие. Она вызывает у зрителя ассоциации, а они ведут в тайны скрытой жизни характеров и событий... Камера, чутко воспринимая и фиксируя мир, возвращает ему образы, обогащенные художественным анализом, творческой фантазией автора. Сюжет может быть «открытым», не закругляющим события, но возбуждающим воображение, мысль... Он может строиться на бурных сменах событий, но и передавать диалектику движения мысли героя или автора: сюжет – художественный монолог, сюжет – исповедь. Безграничен мир сюжета» [Вайсфельд, 1965, с. 123].

Киновед довольно резко выступал как против принижения роли сценария, так и против «ослабленной кинодраматургии»: «Теперь признаком хорошего тона считается «отменять» сюжет, драматическую конструкцию в мировом киноискусстве – от фильма «Хиросима, моя любовь» до «Сережи», – продолжал свои рассуждения о кинодраматургии И. Вайсфельд в своей следующей статье. – Что ж, передовое, смелое киноискусство как-нибудь переживет и это... Но можно ли этим довольствоваться? Как выиграет киноискусство, если теория и критика помогут творчески осознать смысл «разрушения» драматургии и смысл ее созидания, происходящего на наших глазах! Осознать, чтобы помочь в совершенствовании киноискусства» [Вайсфельд, 1962а, с. 88].

К этому протесту против «дедраматизации» И.В. Вайсфельд возвращался еще неоднократно: «Кинематографу нужны не стандартные сочинения и не «антироманы», а именно романы с их бесконечным многообразием характеров, типов, отношений, не «дедраматизация», а такая драматизация, которая открывает перед зрителем новые миры, сложнейшие исторические события, формирование характеров, движение мысли» [Вайсфельд, 1964, с. 38].

Более того, «мастера кино и теоретики ... часто говорят примерно так: для того чтобы искусство было подлинным, уберите все преграды, в том числе и сюжет, снимите то, что видите, покажите на экране непредубежденный, неорганизованный, нескомпонованный ход событий, фактов или путаницу инстинктивных побуждений без всякого отбора, без всякого влияния логической позиции автора, без всякого вторжения социальных мотивов в характеристику психологического состояния персонажа и т.д. и т.п. Мы на это можем ответить, опираясь на исторический опыт реалистической литературы и киноискусства, что такое «приближение» означает в действительности удаление от человека, от его реальной борьбы» [Вайсфельд, 1965, с. 118].

Он и далее продолжал размышлять о путях развития драматургии, освобожденной от жесткой железной событийной конструкции, от определенных стандартов. Именно в этом контексте им анализировалась монография В.П. Демина «Фильм без интриги» (1966) [Демин, 1966]. И.В. Вайсфельд резонно отмечает, что «верное наблюдение (тяга к достоверности изображения) превращается критиком во всеохватывающую истину, а это уже заблуждение, ... по мнению киноведа, подобного рода эстетический подход детерминирует масштабное распространение дилетантизма в драматургии: «Дилетант свято верит, что сценарий может писать каждый, профессия кинодраматурга не самостоятельна, овладеть годами можно искусством музыки, живописи, архитектуры, но киноискусством? Кинодраматургией? В них, как в медицине разбираются все» [Вайсфельд, 1967б, с. 31].

При этом, по убеждению Ильи Вениаминовича, книга В.П. Демина «принадлежит к числу исследований, которые не повторяют пройденного, а пытаются проникнуть вглубь явлений. Автор выступает против легковесности дилетантизма, всем ходом рассуждений показывая, что новое рождается и воспринимается, как правило, трудно. И это новое в драматургии и в искусстве

кино обладает своими закономерностями, которые надо познавать» [Вайсфельд, 1967б, с. 32].

Среди достоинств книги В.П. Демина киновед отмечал устремление автора к трансляции нового, неиспытанного, обнаружение образной силы подробностей для решения общих задач киноискусства, выражающейся, в первую очередь, в сосредоточении внимания автора на необходимости со стороны художника осуществления глубокого анализа истоков поведения и изменения людей, проявление интереса к деталям бытия, кроме того, весьма интересно представлена в книге и связь между драматургией и восприятием фильма: «Бытует убеждение, будто фильмы стареют. Демин отвергает этот взгляд. Он говорит: «Фильмы не стареют. Это взрослеем мы, зрители. Это оттачивается наш глаз...» [Вайсфельд, 1967б, с. 32]. Вместе с тем И.В. Вайсфельд видел уязвимость книги в том, что «иногда автор становится размашистым, теряя чувство меры и такт» [Вайсфельд, 1967б, с. 32].

Рассуждая о специфике драматургии кинофильма, а также об индивидуальности художника, И.В. Вайсфельд был убежден, что конечный успех кинопроизведения возможен только при условии наличия стилевой неповторимости: «Советское кино утверждает индивидуальность художника в противовес индивидуализму буржуазного мышления и мировоззрения. На такой основе и складываются стилевые неповторимости. Отступления от этого принципа пагубны» [Вайсфельд, 1978а, с. 93]. Согласно аргументированной точке зрения автора, «единство стиля на экране – это единство эмоциональной логики произведения, его образности как процесса, охватывающего и социальное бытие, и психологию, и глубины подсознания художника. Другое качество стилевой системности в киноискусстве, вытекающее из его образного генезиса, назовем (используя термин одного зарубежного критика) совыразимостью. Под этим нужно подразумевать согласованность, взаимодействие, вплоть до полного слияния всех компонентов произведения. На экране существует не изобразительность отдельно, не слово отдельно, и не музыка отдельно, а во взаимопроникновении. Вне драматургии нельзя понять ни формы, ни стиль. Драматургия – это социальное и художественное мышление, проходящее две основные стадии – литературную, досъемочную, и фильмовую, съемочно-монтажную» [Вайсфельд, 1978а, с. 100].

Продолжая свои размышления, И.В. Вайсфельд акцентировал внимание на обозначении общих черт формирования индивидуального стилевого решения произведения, к числу которых относил следующие:

- художник должен «пережить», выстрадать материал действительности, содержательный мир будущего фильма, далее вообразить или представить себе еще непоставленное произведение; по мнению киноведа, «без этого нет искусства»;

- художник должен обладать способностью разработать сценарий не только как базовую основу фильма, но и как творческий сегмент, в котором прогнозируется восприятие зрителем еще несуществующего фильма;

- каждый зритель может находить в фильме свое, особенно близкое его осознанию, чувствам, то, что расковывает мир его ассоциаций.

Вместе с тем, по утверждению И.В. Вайсфельда, все вышеобозначенные «стадии движения образной структуры взаимосвязаны; это – признак единого процесса бытия художественной идеи. Утрата хотя бы одной стадии, одного качества творческого мышления означает утрату целого» [Вайсфельд, 1978а, с. 98].

Изучая наследие И.В. Вайсфельда, следует акцентировать его вклад в развитие массового кинообразования. Свои взгляды киновед сосредоточил в одной из теоретических статей «Поэзия педагогического поиска» (1974), где детализировано представил позицию, сводящуюся к обоснованию необходимости и значимости интеграции кино в образовательный процесс не только школ, но и вузов.

И.В. Вайсфельд утверждал, что «фильм как средство эстетического и нравственного воспитания постепенно входит в повседневное бытие школьной жизни: изучение киноискусства становится неотъемлемой частью педагогической науки» [Вайсфельд, 1974, с. 148]. Примечательно, что в статье автор обращается к воззрениям канадского деятеля Маршала Маклюэна, изучающего законы журналистики, обращенной к массовому потребителю.

Оценивая значимость активного осмысления восприятия кинематографического произведения подрастающему поколению в школе, И.В. Вайсфельд выделял несколько направлений:

- внедрение фильмов в качестве учебного пособия в весь процесс обучения по предметам программы;
- показ школьникам художественных (игровых), научно-познавательных, документальных и мультипликационных фильмов по определенной системе с учетом возрастной и социальной специфики – так, как это делается в отношении литературы;
- участие школьников в клубах любителей, друзей кино для того, чтобы овладеть увлекательными навыками собственноручной съемки картин с элементами синхронизации и звукозаписи;
- «воспитание эстетической восприимчивости, способности юного зрителя противостоять кино- или телемании, способности отделить на экране искусство от не искусства или антиискусства, истинно художественное и правдивое от имитации, пошлости и фальши» [Вайсфельд, 1974].

В целом, И.В. Вайсфельд выступал за синтезирование литературного и визуального познания мира, по его мнению, именно постижение визуальности выступает эффективным методом «правильного» эстетического воспитания, и интеграция кино в образовательные учреждения позволит воспитать гармоническую личность общества [Вайсфельд, 1974, с. 157].

Вместе с тем, размышления И.В. Вайсфельда в данном ракурсе во многом актуальны и на сегодняшний день, ставя вопросы педагогического результативного поиска в сфере кинообразования подрастающего поколения, в развитии кинообразования и киновоспитания в школах в фокусе эстетического воспитания и формирования «визуальной восприимчивости» в ранг значимых, требующих первостепенного разрешения.

Conclusion (Заключение)

Базируясь на результаты контент-аналитического дискурса киноведческих концепций, сосредоточенных в теоретических статьях И.В. Вайсфельда, опубликованных на страницах журнала «Искусство кино», целесообразно обозначить ряд важных выводов:

- теоретические киноведческие концепции И.В. Вайсфельда в большей степени сводились к исследованию построения кинопроизведения, его сюжетно-структурного образа, стилевого движения художника, характеров персонажей («Культура детали в кино» (1939) [Вайсфельд, 1939] «Драматургия характеров и характер драматургии» (1962) [Вайсфельд, 1962a]; «Партийность искусства и индивидуальность художника» (1962) [Вайсфельд, 1962б]; «Национальное – интернациональное» (1967) [Вайсфельд, 1967]; «Сценарист – это писатель» (1960) [Вайсфельд, 1960]; «Движение стилей и устойчивость предрассудков» (1978) [Вайсфельд, 1978a]; «Кинопроцесс: пути исследования» (1984) [Вайсфельд, 1984] и т.д.);

- большинство теоретических статей И.В. Вайсфельда были написаны в русле идеологических и политических догматов того или иного исторического периода. В текстах теоретических статей киноведа четко отражалась идеология правящей коммунистической партии, автор часто цитировал в своих публикациях К. Маркса, В. Ленина и И. Сталина, а также постановления ЦК ВКП(б) и КПСС («Партийность искусства и индивидуальность художника» (1962) [Вайсфельд, 1962б]; «Киноправда» и просто правда» (1963) [Вайсфельд, 1963]; «Не повторяя пройденного» (1967б) [Вайсфельд, 1967]; «Методологические проблемы советского киноведения» (1976) [Вайсфельд, 1976], «Революцией мобилизованное и призванное» (1969) [Вайсфельд, 1969] и т.д.);

- контент некоторых статей киноведа отражал резкую критику «буржуазных позиций» западного кино, отстаивая ценность идейно-нравственного содержания советского киноискусства, а также единство сегмента идеологического и профессионального подхода;

- весомая доля творческих статей посвящена кинематографическому наследию известных советских кинематографистов: С. Эйзенштейна, Д. Вертова, В. Пудовкина, Н. Зархи, Н. Лебедева в тесной корреляции с резкой критикой и обозначением достоинств области творческого, кинематографического пространства и развитием киноведения как науки;

- значимый сегмент концептуальных воззрений автора отводился проблеме интеграции кино в учебно-воспитательный процесс школ и вузов;

- теоретические статьи автора написаны на высоком профессиональном уровне, не лишены выразительной художественной образности; излагаемые теоретические концепции подтверждаются четкой логикой изложения и последовательной аргументацией в опоре на первоисточники;

- авторская позиция и отношение к предмету исследования явно прослеживаются в общем содержании и обобщающих выводах; в структурном

плане статьи обычно выдержаны в строгом научном стиле, имеют четкую структуру и значительный объем;

– в целом теоретические киноведческие концепции И.В. Вайсфельда представлены в корреляционной взаимосвязи и детерминации трансформационных процессов политического и социокультурного сегмента в контексте исторических этапов.

Библиографический список

Алакиин А. А. Особенности редакционной политики в журналах о кино: сравнительный анализ (на примере журналов «Сеанс» и «Искусство кино») // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2014. № 2 (14). С. 33-35. EDN VBKBAV

Аносова Н. Некоторые проблемы современного кино и журнал «Синема» // Искусство кино. 1961. № 10. С. 116-125.

Бадалов Р. Что нам «Искусство кино»? // Искусство кино. 2011. № 4. С. 133-137. EDN MLWFVC

Богомолов Ю. Мы были умнее журнала, что неправильно // Искусство кино. 2001. № 2. С. 5-7.

Быков Д. 90-е. Сады скорпиона // Искусство кино. 2001. № 1. С. 40-43.

Вайсфельд И. «Киноправда» и просто правда // Искусство кино. 1963. № 12. С. 77-80.

Вайсфельд И. Движение стилей и устойчивость предрассудков // Искусство кино. 1978. № 7. С. 90-104.

Вайсфельд И. Действительные тревоги // Искусство кино. 1964. № 6. С. 36-42.

Вайсфельд И. Драматургия характеров и характер драматургии // Искусство кино. 1962а. № 4. С. 82-88.

Вайсфельд И. Итоги дискуссии о «Духе фильма» // Искусство кино. 1936. № 6. С. 46-51.

Вайсфельд И. Кинопроцесс: пути исследования // Искусство кино. 1984. № 2. С. 83-94.

Вайсфельд И. Культура детали в кино // Искусство кино. 1939. № 5. С. 37-45.

Вайсфельд И. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. № 11. С. 53-57.

Вайсфельд И. Национальное – интернациональное // Искусство кино. 1967а. № 9. С. 19-29.

Вайсфельд И. Не повторяя пройденного // Искусство кино. 1967б. № 5. С. 30-33.

Вайсфельд И. О книге Н. Лебедева «Очерк истории кино СССР» // Искусство кино. 1948. № 5. С. 20-24.

Вайсфельд И. Партийность искусства и индивидуальность художника // Искусство кино. 1962б. № 7. С. 11.

Вайсфельд И. Поэзия педагогического поиска // Искусство кино. 1974. № 3. С. 147-157.

Вайсфельд И. Революцией мобилизованное и призванное // Искусство кино. 1969. № 2. С. 5-15.

Вайсфельд И. Сценарий приключенческого фильма // Искусство кино. 1952. № 8. С. 71-77.

Вайсфельд И. Сценарист – это писатель // Искусство кино. 1960. № 10. С. 87-93.

Вайсфельд И. Сюжет и действительность // Искусство кино. 1965. № 5. С. 114-124.

Вайсфельд И. Теория и практика С.М. Эйзенштейна // Искусство кино. 1937. № 5. С. 25-28.

Вайсфельд И. Теория кино и художественный процесс // Искусство кино. 1973а. № 4. С. 106-117.

Вайсфельд И. Тогда и сегодня // Искусство кино. 1973б. № 2. С. 19-30.

Вайсфельд И. Эмоциональный мир документального фильма // Искусство кино. 1968. № 2. С. 61-72.

Вайсфельд И. Эстетика американских агрессоров (о книгах Т. Лейна «Американский киносценарий» и Ю. Вейла «Техника написания сценария») // Искусство кино. 1949. № 2. С. 30-32.

Демин В.П. Фильм без интриги. М., 1966. 220 с.

Добренко Е. А. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 424 с.

- Иезуитов Н. М.* Киноискусство дореволюционной России // Вопросы киноискусства. Вып. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 252-307.
- Комаров С. В.* Жизнь длиною в век. М.: ВГИК, 2000. 71 с.
- Лебедев Н. А.* Внимание: кинематограф! М.: Искусство, 1974. 438 с.
- Лебедев Н. А.* Думая о будущем // Искусство кино. 1959. № 8. С. 50-57.
- Лебедев Н. А.* Нас ведет партия // Искусство кино. 1958. № 1. С. 55-66
- Лебедев Н. А.* Фильм и зритель // Искусство кино. 1964. № 6. С. 43-49.
- Левин Е. С.* В защиту сюжета // Искусство кино. 1967. № 5. С. 33-42.
- Марголит Е.* 60-е. Воспоминания о почтовом ящике на воротах // Искусство кино. 2001. № 1. С. 26-30.
- Медведев А.* «Журнал не давал советскому кино расслабиться» // Искусство кино. 2011. № 4. С. 106-112. EDN NVVUWH
- Рябчикова Н. С.* Первые годы советского кино и проблемы историографии // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2014. №9. С. 173-175. EDN SQSAKH
- Стишова Е.* Подстава. Об искренности в критике // Искусство кино. 2011. № 4. С. 124-132.
- Тримбач С.* Искус кино // Искусство кино. 2011. № 4. С. 138-141. EDN NVVUXV
- Штейн С.* Границы киноведения как субдисциплинарной предметности искусствоведения // Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства до архитектуры к экранному образу. М.: РГГУ, 2019. С. 234-314.
- Andrew J. D.* (1976). *The Major Film Theories: An Introduction*. New York, Oxford University Press. 1976. 288 p.
- Andrew J. D.* (1984). *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press. 1984. 254 p.
- Aristarco G.* (1951). *Storia delle teorie del film*. Torino. Einaudi. 1951. 165 p.
- Bazin A.* (1971). *What is Cinema?* Berkeley, University of California Press. 1971. 183 p.
- Bergan R.* (2006). *Film*. New York, DK Pub. 2006. 512 p.
- Branigan E., Buckland, W.* (eds.). (2015). *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. Routledge. 2015. 654 p.
- Casetti F.* (1999). *Theories of Cinema, 1945–1990*. Austin, University of Texas Press. 1999. 368 p.
- Fedorov A., Levitskaya A.* (2022a) Theoretical Concepts of Film Studies in the Cinema Art Journal in the First Decade (1931–1941) of Its Existence. *Media Education*. 18(2): 169-220. DOI: 10.13187/me.2022.2.169.
- Fedorov A., Levitskaya A.* (2022b). Theoretical Concepts of Film Studies in Cinema Art Journal: 1945–1955. *International Journal of Media and Information Literacy*. 7(1): 71-109. DOI:10.13187/ijmil.2022.1.71.
- Gibson P. C., Dyer R., Kaplan E. A., Willemen P.* (eds.). (2000). *Film Studies: Critical Approaches*. Oxford, Oxford University Press. 2000. 148 p.
- Kenez P.* (1992). *Cinema and Soviet Society, 1917-1953*. Cambridge, N.Y.: Cambridge University Press, 1992. 291 p.
- Levitskaya A.* (2022) Theoretical Concepts of Film Studies in Cinema Art Journal: 1956–1968. *Media Education*. 18(3): 390-438. DOI: 10.13187/me.2022.3.390.
- Livingston P.* (2009). *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*. OUP Oxford. 2009. 215p.
- McIver G.* (2016). *Art History for Filmmakers*. Bloomsbury Publishing. 2016. 256 p.
- Plantinga C.* (1993). Film Theory and Aesthetics: Notes on a Schism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 51(3): 445–454. DOI: 10.2307/431516
- Shlapentokh D., Shlapentokh V.* (1993). *Soviet Cinematography 1918-1991: Ideological Conflict and Social Reality*. N.Y.: Aldine de Gruyter. 1993. 293 p.
- Stam R.* (2000). *Film Theory: An Introduction*. Malden, MA: Blackwell. 2000. 381 p.
- Villarejo A.* (2007). *Film Studies: The Basics*. London: Routledge. 2007. 182 p.
- Woll J.* (2000). *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw*. London. New York: I.B. Tauris. 2000. 267 p.

References

- Andrew J. D. (1984). *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press. 1984. 254 p.
- Andrew J. D. (1976). *The Major Film Theories: An Introduction*. New York, Oxford University Press. 1976. 288 p.
- Alakshin A. A. (2014). Osobennosti redakcionnoj politiki v zhurnalakh o kino: sravnitel'nyj analiz (na primere zhurnalov «Seans» i «Iskusstvo kino») [Features of editorial policy in magazines about cinema: comparative analysis (on the example of the magazines "Session" and "Art of Cinema")]. *Sign: problematic field of media education*. 2 (14): 33-35. (in Russian)
- Anosova N. (1961). Nekotoryye problemy sovremennogo kino i zhurnal «Sinema» [Some problems of modern cinema and the Cinema magazine]. *The Art of Cinema*. 10: 116-125. (in Russian)
- Aristarco G. (1951). *Storia delle teorie del film*. Torino. Einaudi. 1951. 165 p. (in Italian)
- Badalov R. (2011). CHto nam «Iskusstvo kino»? [What is the "Art of Cinema" to us?]. *The Art of Cinema*. 4: 133-137. (in Russian)
- Bazin A. (1971). *What is Cinema?* Berkeley, University of California Press. 1971. 183 p.
- Bergan R. (2006). *Film*. New York, DK Pub. 2006. 512 p.
- Bogomolov Yu. (2001). My byli umnee zhurnala, chto nepravil'no [We were smarter than the magazine, which is wrong]. *The Art of Cinema*. 2: 5-7. (in Russian)
- Branigan E., Buckland W. (eds.). (2015). *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. Routledge. 2015. 654 p.
- Bykov D. (2001). 90-e. Sady skorpiona [90-e. Gardens of the Scorpion]. *The Art of Cinema*. 1: 40-43. (in Russian)
- Casetti F. (1999). *Theories of Cinema, 1945–1990*. Austin, University of Texas Press. 1999. 368 p.
- Demin V. P. (1966). *Fil'm bez intrigi* [Film without intrigue]. Moscow, 1966. 220 p. (in Russian)
- Dobrenko E. A. (2008). *Muzej revolyucii. Sovetskoe kino i stalinskij istoricheskij narrativ*. [Museum of the Revolution. Soviet cinema and Stalin's historical narrative]. Moscow: New Literary Review, 2008. 424 p. (in Russian)
- Fedorov A., Levitskaya A. (2022a). Theoretical Concepts of Film Studies in the Cinema Art Journal in the First Decade (1931–1941) of Its Existence. *Media Education*. 18(2): 169-220. DOI: 10.13187/me.2022.2.169.
- Fedorov A., Levitskaya A. (2022b). Theoretical Concepts of Film Studies in Cinema Art Journal: 1945–1955. *International Journal of Media and Information Literacy*. 7(1): 71-109. DOI:10.13187/ijmil.2022.1.71.
- Gibson P. C., Dyer R., Kaplan E. A., Willemen P. (eds.). (2000). *Film Studies: Critical Approaches*. Oxford, Oxford University Press. 2000. 148 p.
- Jesuitov N. M. (1958). Kinoiskusstvo dorevolucionnoj Rossii [Cinema art of pre-revolutionary Russia]. *Questions of cinematography*. Issue 2. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences. 252-307. (in Russian)
- Kenez P. (1992). *Cinema and Soviet Society, 1917-1953*. Cambridge, N.Y.: Cambridge University Press, 1992. 291 p.
- Komarov S. V. (2000). *Zhizn dlinnoyu v vek* [Life is long in a century]. Moscow, VGIK. 2000. 71 p. (in Russian)
- Lebedev N. A. (1959). Dumaya o budushchem [Thinking about the future]. *The Art of Cinema*. 8: 50-57. (in Russian)
- Lebedev N. A. (1964). Fil'm i zritel' [Film and the spectator]. *The Art of Cinema*. 6: 43-49. (in Russian)
- Lebedev N. A. (1958). Nas vedet partiya [The party is leading us]. *The Art of Cinema*. 1: 55-66. (in Russian)
- Lebedev N. A. (1974). Vnimaniye: kinematograf! [Attention: cinematography!]. Moscow, Iskusstvo. 1974. 438 p. (in Russian)
- Levitskaya A. (2022). Theoretical Concepts of Film Studies in Cinema Art Journal: 1956–1968. *Media Education*. 18(3): 390-438. DOI: 10.13187/me.2022.3.390.
- Levin E. S. (1967). V zashchitu syuzheta [In defense of the plot]. *The Art of Cinema*. 5: 33-42. (in Russian)

- Livingston P. (2009). Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy. OUP Oxford. 2009. 215 p.
- Margolit E. (2001). 60-e. Vospominaniya o pochtovom yashchike na vorotah [60th. Memories of the mailbox on the gate]. *The Art of Cinema*. 1: 26-30. (in Russian)
- McIver G. (2016). Art History for Filmmakers. Bloomsbury Publishing. 2016. 256 p.
- Medvedev A. (2011). «ZHurnal ne daval sovetскому kino rasslabit'sya» [«ZHurnal ne daval sovetскому kino rasslabit'sya» "The magazine did not let Soviet cinema relax"]. *The Art of Cinema*. 4: 106-112. (in Russian)
- Plantinga C. (1993). Film Theory and Aesthetics: Notes on a Schism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 51(3): 445–454. DOI: 10.2307/431516 (in Russian)
- Ryabchikova N. S. (2014). Pervye gody sovetskogo kino i problemy istoriografii [The first years of Soviet cinema and problems of historiography]. *Humanities, socio-economic and social sciences*. 9: 173-175. (in Russian)
- Shlapentokh D., Shlapentokh V. (1993). Soviet Cinematography 1918-1991: Ideological Conflict and Social Reality. N.Y.: Aldine de Gruyter. 1993. 293 p.
- Stam R. (2000). Film Theory: An Introduction. Malden, MA: Blackwell. 2000. 381 p.
- Stein S. (2019). Granicy kinovedeniya kak subdisciplinarnoj predmetnosti iskusstvovedeniya [The boundaries of film studies as a subdisciplinarity of art criticism]. *The logic of visual representations in Art: from Iconographic space to Architecture to the screen image*. Moscow: RSUH. 234-314. (in Russian)
- Stishova E. A. (2011). Ob iskrennosti v kritike [About sincerity in criticism]. *The Art of Cinema*. 4: 124-132. (in Russian)
- Trimbach S. (2011). Iskus kino [Iskus kino]. *The Art of Cinema*. 4: 138-141. (in Russian)
- Villarejo A. (2007). Film Studies: The Basics. London: Routledge. 2007. 182 p.
- Weisfeld I. (1968). Emocional'nyj mir dokumental'nogo fil'ma [The emotional world of a documentary film]. *The Art of Cinema*. 2: 61-72. (in Russian)
- Weisfeld I. (1949). Estetika amerikanskikh agressorov (o knigah T. Lejna «Amerikanskij kinoscenarij I YU. Vejla «Tekhnika napisaniya scenariya») [Aesthetics of American aggressors (about the books by T. Lane "American screenplay and Yu. Vail "Technique of script writing")]. *The Art of Cinema*. 2: 30-32. (in Russian)
- Weisfeld I. (1964). Dejstvitel'nye trevogi [Real worries]. *The Art of Cinema*. 6: 36-42. (in Russian)
- Weisfeld I. (1962a). Dramaturgiya harakterov i harakter dramaturgii [Dramaturgy of characters and the character of dramaturgy]. *The Art of Cinema*. 4: 82-88. (in Russian)
- Weisfeld I. (1978). Dvizhenie stilej i ustojchivost' predrassudkov [The movement of styles and the stability of prejudices]. *The Art of Cinema*. 7: 90-104. (in Russian)
- Weisfeld I. (1936). Itogi diskussii o «Duhe fil'my» [The results of the discussion about the "Spirit of films"]. *The Art of Cinema*. 6: 46-51. (in Russian)
- Weisfeld I. (1963). «Kinopravda» i prosto Pravda ["Kinopravda" and just the truth]. *The Art of Cinema*. 12: 77-80. (in Russian)
- Weisfeld I. (1984). Kinoprocess: puti issledovaniya [Kinoprocess: ways of research]. *The Art of Cinema*. 2: 83-94. (in Russian)
- Weisfeld I. (1939). Kul'tura detali v kino [Culture of detail in cinema]. *The Art of Cinema*. 5: 37-45. (in Russian)
- Weisfeld I. (1976). Metodologicheskie problemy sovetskogo kinovedeniya [Methodological problems of Soviet film studies]. *The Art of Cinema*. 11: 53-57. (in Russian)
- Weisfeld I. (1967a). Nacional'noe – internacional'noe [National – international]. *The Art of Cinema*. 9: 19-29. (in Russian)
- Weisfeld I. (1967b). Ne povtoryaya projdenного [Without repeating what has been passed]. *The Art of Cinema*. 5: 30-33. (in Russian)
- Weisfeld I. (1948). O knige N. Lebedeva «Ocherk istorii kino SSSR» [About N. Lebedev's book "An essay on the history of cinema of the USSR"]. *The Art of Cinema*. 5: 20-24. (in Russian)

Weisfeld I. (1962b). Partijnost' iskusstva i individual'nost' hudozhnika [The partiality of art and the individuality of the artist]. *The Art of Cinema*. 7: 11. (in Russian)

Weisfeld I. (1974). Poeziya pedagogicheskogo poiska [Poetry of pedagogical search]. *The Art of Cinema*. 3: 147-157. (in Russian)

Weisfeld I. (1969). Revolyuciej mobilizovannoe i prizvannoe [Revolution mobilized and called]. *The Art of Cinema*. 2: 5-15. (in Russian)

Weisfeld I. (1960). Scenarist - eto pisatel' [Scriptwriter is a writer]. *The Art of Cinema*. 10: 87-93. (in Russian)

Weisfeld I. (1952). Scenarij priklyuchencheskogo fil'ma [The scenario of an adventure film]. *The Art of Cinema*. 8: 71-77. (in Russian)

Weisfeld I. (1965). Syuzhet i dejstvitel'nost' [Syuzhet i dejstvitel'nost' Plot and reality]. *The Art of Cinema*. 5: 114-124. (in Russian)

Weisfeld I. (1937). Teoriya i praktika S.M. Ejzenshtejna [Theory and practice of S.M. Eisenstein]. *The Art of Cinema*. 5: 25-28. (in Russian)

Weisfeld I. (1973a). Teoriya kino i hudozhestvennyj process [The theory of cinema and the artistic process]. *The Art of Cinema*. 4: 106-117. (in Russian)

Weisfeld I. (1973b). Togda i segodnya [Then and today]. *The Art of Cinema*. 2: 19-30. (in Russian)

Woll J. (2000). Real Images. Soviet Cinema and the Thaw. London. New York: I.B. Tauris. 2000. 267 p.