

# «НА ЭКРАНАХ МИРА» ON SCREENS OF THE WORLD

С. И. УСУВАЛИЕВ,

*Всероссийский государственный инсти-  
тут кинематографии им. С. А. Герасимова  
(ВГИК), Москва, Россия*

SULTAN USUVALIEV,

*Russian State University of Cinematography  
named after S. Gerasimov (VGIK),  
Moscow, Russia*

## БИНАРНАЯ ОППОЗИЦИЯ «ТРАДИЦИИ – НОВАТОРСТВО» В ПЕРВЫХ ИСТОРИЯХ СОВЕТСКОГО КИНО Н. М. ИЕЗУИТОВА И Н. А. ЛЕБЕДЕВА

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена развитию одного из ключевых нормативных понятий социалистического реализма – «традиции и новаторство» – на материале первых историй советского кино: «Истории советского киноискусства» Н. М. Иезуитова и «Очерков истории кино в СССР» Н. А. Лебедева. Считается, что пионером ее использования (в «истории» кино) был киновед Н. Лебедев, поскольку его «Очерки истории кино в СССР» 1947 г. были первой (опубликованной) историей советского кинематографа. Рукопись «История советского киноискусства» (крайняя дата написания – 1941 г.) Н. Иезуитова (1899–1941) так и не была опубликована, хотя фактически это первая история советского кино. Сравнение «историй» двух основоположников отечественного киноведения позволит проследить развитие формулы «традиции – новаторство» на материале истории советского кино. Главное внимание уделено рукописи Н. Иезуитова, одной из первых фундаментальных историй советского кино, до сих пор не введенной в научный оборот.

## BINARY OPPOSITION “TRADITIONS – INNOVATION” IN THE FIRST STORIES OF SOVIET CINEMA BY N. M. IEZUITOV AND N. A. LEBEDEV

### ABSTRACT

The article is devoted to the development of one of the key normative concepts of socialistic realism – traditions and innovations – based on the first files of soviet priduction: «The History of Soviet Film Art» by N. M. Iezuitov and «Sketches of a History of Soviet Cinema» by N. A. Lebedev. It is supposed that the pioneer who used it (in the «history» of cinema) was N. A. Lebedev the film scholar as his work was the first published Soviet cinema art history. The draft of Iezuitov’s book (dated 1941) was not published so far though it was the first history of soviet cinema. Comparing of these two «histories» written by the founders of our Cinema studies can help to follow the development of the «traditions – innovatons» concept. The main attention is paid to the Iezuitov work that was one of the first fundamental histories of the soviet cinema that has not been yet included into the scholar studies.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Н. Иезуитов, Н. Лебедев, культурное наследие, традиции и новаторство, история советского кино, дореволюционная русская кинематография, формализм.

Оппозиции «староваторы и новаторы» (К. Малевич), «архаисты и новаторы» (Ю. Тынянов), «новаторы и пуристы», «традиционалисты и новаторы» и т. д. восходят к противопоставлению «старого» и «нового», которое резко актуализировалось во время культурной революции. Истоки оппозиции «традиции – новаторство» следует искать в дебатах об отношении к культурному наследию, в которых принимали участие футуристы, члены Пролеткульта, В. Ленин, А. Луначарский и др. [1, с. 61–64]. М. Заламбани указывает, что власти, понявшей утопизм программ ЛЕФа и Пролеткульта, пришлось дать задний ход и балансировать между «преемственностью / изменчивостью (позже это будет называться проблемой «традиций и новаторства»)» [1, с. 61]. В поздней советской науке истоки проблемы относились к «ленинскому учению о культурном наследстве», то есть необходимости точного знания культуры, созданной всем развитием человечества, и ее переработки [2]. Смысловая конфигурация оппозиции была динамичной (от полного взаимоисключения понятий до их диалектического единства), каждый раз подвергаясь

**KEYWORDS:** N. Yesuitov, N. Lebedev, cultural heritage, traditions and innovations, history of the Soviet cinema, pre-revolutionary Russian cinema, formalism.

Oppositions are «starovators and innovators» (K. Malevich), «archaists and innovators» (Y. Tynyanov), «innovators and purists», «traditionalists and innovators», etc. go back to the opposition of the «old» and «new», which sharply actualized during the cultural revolution. The roots of the «traditions and – innovation» opposition should be sought in the debate about relation to the cultural heritage, in which the futurists take place, the Proletkult members, V. Lenin, A. Lunacharsky, etc. [1, p. 61–64]. M. Zalambani indicates that the authorities, who understood the utopianism of the LEF and Proletkult programs, had to reverse and balance between «continuity / variability (later it will be called the problem of «tradition and innovation»)» [1, p. 61]. In the late Soviet science, the origins of the problem were raised to the «Leninist doctrine of cultural heritage». It means that the need for accurate knowledge of the culture created by the whole development of humanity, and its processing [2]. Semantic configuration of this opposition was dynamic (from the total mutual exclusion of concepts to its dialectic unity), each time undergoing

переопределению в ходе важнейших дискуссий о литературе, языке, искусстве (Первый съезд Союза писателей 1934 г., кампания против формализма и натурализма 1936 г., постановление ЦК об опере Мурадели «Великая дружба» 1948 г. и др.) [3, с. 492–502]. Если в ходе полемики 1920-х гг. (в ней особую роль играли авангардисты, для которых новаторство было эстетическим принципом) понятия еще противопоставлялись, то, как пишет Б. Менцель, «после канонизации “ленинской теории отражения”, происшедшей между 1929 и 1932 годами, оба понятия уже выступают как равноценные, равноправные “основополагающие принципы” новой эстетики» [3, с. 492].

Что касается смыслового развития оппозиции на материале кино, то специального исследования найти не удалось. Считается, что пионером ее использования (в «истории» кино) был киновед Н. Лебедев, поскольку его «Очерки истории кино в СССР» 1947 г. были первой (опубликованной) историей советского кинематографа. Рукопись «История советского киноискусства»<sup>1</sup> (крайняя дата написания – 1941 г.) Н. Иезуитова

(1899–1941) так и не была опубликована (в 1958 г. была опубликована

<sup>1</sup> О вариантах заглавия этой книги Н. Иезуитова см. [16, с. 120–121].

a redefinition in the major discussions about literature, language arts (first Congress of the Writers' Union in 1934, campagne against formalism and naturalism in 1936, Resolution of the Central Committee on Muradeli's opera «Great Friendship» in 1948, and others) [3, p. 492–502]. If during the negotiations of the 1920s (in which avant-gardists played a special role, for whom innovation was an aesthetic principle) the concepts were still contrasted, then, as Menzel writes, «after the canonization of the «Leninist theory of reflection» that occurred between 1929 and 1932, both concepts already are used as equal «fundamental principles» of new aesthetics» [3, p. 492].

As for the semantic development of the opposition on the film material there is no special research. It is believed that the pioneer who used it (in the «history» of cinema) was film critic N. Lebedev, because his «Sketches of a History of Soviet Cinema» in 1947 was the first (published) history of Soviet cinema. The manuscript of «The History of Soviet Film Art»<sup>1</sup> (deadline of writing – 1941) of N. Iesuitov (1899–1941) was never published (in 1958 the first chapter was published with substantial editing).

Comparison of the «stories» of the two

<sup>1</sup> On the variants of the title of this N. Iesuitov's book see: [16, p. 120–121].

первая глава с существенной редактурой). Сравнение «историй» двух основоположников отечественного киноведения позволит проследить развитие формулы «традиции – новаторство» на материале истории советского кино.

Книга «Пути художественного фильма» (1934) Н. Иезуитова (первая история советского кино) начинается с определения «новаторства», благодаря которому советское кино стало известно «трудящимся всего мира»: «Под новаторством мы разумеем прежде всего новаторство идейное, пропаганду кинематографическими средствами социалистического строя и его исторической неизбежности. А затем уже, поскольку новое содержание нуждалось в новой оболочке, – новаторство формы. (Далее следует сноска: «Новаторство в области формы отнюдь не соответствовало формализму в кино; последний был враждебен истинному новаторству советского фильма». – С. У.)» [4, с. 7–8].

«Идейное» и «художественное» новаторство, по Иезуитову, неотделимы друг от друга [4, с. 8]. Новое прокладывало себе дорогу через классовую борьбу со старым миром, старыми тенденциями. В истории советского кино воплощением старого стала дореволюционная (буржуазная) кинематография. Ее наследию противопоставляется хроника времен Гражданской войны,

founders of Russian film studies will make it possible to trace the development of the «tradition – innovation formula» on the basis of the history of Soviet cinema.

The book “The Paths of Fiction Film” (Puti khudozhestvennogo fil'ma) (1934) by N. Iesuitov (the first history of Soviet cinema) begins with the definition of «innovation», thanks to which Soviet cinema became known to «working class people of the whole world»: «Under innovation, we mean, first of all ideological innovation propaganda by the cinematic means of the socialist system and its historical inevitability. And then since the new content needed a new covering – an innovation of form. (A footnote follows: «Innovation of the form does not correspond to the formalism in cinema; the latter was hostile to the true innovation of the Soviet film.» – S. U.)» [4, p. 7–8].

«Idealistic» and «artistic» innovation, according to Iezuitov, are inseparable from each other [4, p. 8]. The new made its way through the class struggle with the old world, the old trends. In the history of Soviet cinema, the pre-revolutionary (bourgeois) cinematography has become the embodiment of the old one. Its legacy is opposed by the chronicle of the Civil war,

агитки, которые вкупе с высказываниями Ленина, партийными решениями и декретами правительства привели к рождению советского киноискусства. Следующая операция – противопоставить истинному новаторству ложное – формализм. Так, Л. Кулешов создал «школу формализма, сведя новаторство нашего искусства к новаторству формы» [4, с. 48]. Д. Вертов же, продолжая формальные поиски, встал по отношению к Кулешову в оппозицию, осваивая «советскую тематику». «Новаторство» тесно связано с антитезой «реализм – формализм» (борьба реализма с «антиреалистическими тенденциями»). Очевидно, что «реализм» (как «идейное») тоже входит в понятие «истинного» новаторства. Отношение к формализму у Иезуитова двоякое: возможно, он и «враждебен», однако его следует подчинить «большим социальным идеям» (в этом Иезуитов следует ленинской формуле переработки культурного наследия). Так, новаторство Эйзенштейна – не формализм, потому что он «руководствовался в работе выверенными политическими формулами. <...> добился органического сплава элементов многообразного культурного наследия» [4, с. 81].

В книге «История советского киноискусства» (далее – «История») сохраняется та же логика в отношении

agitation, which led to the birth of the Soviet cinema together with Lenin's statements, the Party's decisions and the government's decrees. The next operation is to oppose the true innovation and the false one – formalism. L. Kuleshov created «a school of formalism, reducing the innovation of our art to the innovation of the form» [4, p. 48]. D. Vertov continuing the formal search, stood up in the opposition to Kuleshov, working with the «Soviet theme». «Innovation» is closely connected with the antithesis of «realism – formalism» (realism struggles with the «anti-realistic tendencies»). Obviously «realism» (as «ideological») is also presented in the concept of «true» innovation. Iezuitov's attitude to the formalism is twofold: may be, he is «hostile», but he should be subordinated to «big social ideas» (saying this Iezuitov follows Lenin's formula of rethinking of cultural heritage). So, Eisenstein's innovation is not formalism, because it is «guided by the political verified formulas <...> and came to the organic unity of the elements of the diverse cultural heritage» [4, p. 81].

In the book «The History of Soviet Film Art» (hereinafter – «History») the same logic is retained in relation to pre-revolutionary

дореволюционной кинематографии. Другое дело, изменился контекст. Если ранее Иезуитов рассматривал советское кино как качественно новое явление, отрицающее «по существу и по форме дореволюционную К.» [5, с. 307], то в «Истории» уже появляется глава «Русский кинематограф в 1908–1917 гг.». Связано это было со сменой «красного патриотизма» «советским патриотизмом» в 1930-е гг. Если в первом случае, как пишет А. Дубровский, дореволюционное прошлое очернялось, то во втором – признавалось достойным гордости «за великие достижения своей страны в прошлом и настоящем» [6, с. 48]. Смена эта не означала упразднения первого последним, но, как пишет Е. Добренко, создавала диалектический полюс, «позволяющий монтировать и переинтерпретировать исторический материал в соответствии с актуальными прагматическими требованиями власти» [7, с. 53]. Конкретно это выразилось в критике газеты «Кино» в адрес Иезуитова и Э. Арнольди (за статью «Кинематография» в БСЭ), в которой, помимо других обвинений, было и отрицание связи дореволюционной кинематографии с советской [8, с. 3], и в последующем заседании кафедры киноведения во ВГИКе 3 июня 1937 г. по поводу этой статьи [9].

cinema. Another thing is that the context has changed. If earlier Iezuitov considered Soviet cinema as a qualitatively new phenomenon, denying «prerevolutionary cinema in essence and in form» [5, p. 307], than the special chapter «Russian cinema in 1908–1917» appears in «History». It was connected with the change of «red patriotism» by «Soviet patriotism» in the 1930s. If in the first case, as A. Dubrovsky writes, the pre-revolutionary past was blackened, in the second case it was recognized as pride worthy «for the great achievements of the country in the past and present» [6, p. 48]. This change did not mean that the first is abolished by last, but, as E. Dobrenko writes, it created a dialectical pole, «allowing to mount and reinterpret historical material in accordance with the actual pragmatic demands of the authorities» [7, p. 53]. It has specifically resulted in the critic of the «Kino» newspaper in address to Iezuitov and E. Arnoldi (for the article «Cinematography» in the Big Soviet Encyclopedia), in which, among other charges, there was the denial of the connections between the pre-revolutionary and Soviet cinematography [8, p. 3], and the subsequent meeting of the cinema studies department at VGIK on June 3d, 1937 caused by this article [9].

Иезуитову пришлось скорректировать свою позицию о наследстве, что, судя по тексту, далось ему с трудом. От полного отрицания он перешел к тактике вынужденного признания достоинств. Дореволюционная кинематография в «Истории» предстает в образе больного организма, лишённого реализма и новаторства. Достижения этого периода признаются «микроскопическими», а отдельные «прогрессивные» шаги (Я. Протазанова, Е. Бауэра) – лишь как «пробивающийся ручеек искусства». Тем не менее итоги Иезуитов признает «не отрицательными», прежде всего, в трех смыслах: русская кинематография, во-первых, была не провинциальна (на «задворках» европейского кино), но – самостоятельна в решении творческих задач; во-вторых, она открыла возможности киноискусства и перспективу его развития; в-третьих, большая часть кадров, ею воспитанных, перешла работать в советский кинематограф [10, лл. 104–107].

С приходом революции, которая буквально «касается» кинематографа, чтобы «вычистить старое, омертвелое; вырастить новое, живое» [10, л. 108], в кино происходят перемены. Одна только фраза Ленина о «важнейшем из искусств» становится действием («действенной истиной»), программой; она создает «почву»

Iezuitov had to correct his position on inheritance, which, judging by the text, was difficult for him. From complete denial, he turned to the tactics of forced recognition of virtues. Pre-revolutionary cinematography in the «History» appears as a sick organism, devoided of realism and innovation. Achievements of this period are recognized as «microscopic», and individual «progressive» steps (J. Protazanov, E. Bauer) – only as «a spring of art». Nevertheless he admits the results as «not negative», primarily in three meanings: Russian cinema, at first, was not a provincial one («backyard» of European cinema), but independent in solving creative problems; secondly, it has opened the possibilities of cinema and the perspective of its development; thirdly, the majority of the people brought up by it then start working for the Soviet cinema [10, ll.104–107].

After the revolution, which literally «touches» cinema, in order to «get rid of the old one, the dead one; to grow new, alive» [10, l. 108] a lot of changes take place in the cinema. Lenin's phrase about the «most important of the arts» becomes an action («effective truth»), a program; it creates the «ground»

для роста советского кино. «Он верил и знал, что на благодатной советской почве “должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию” (Клара Цеткин, “Воспоминания о Ленине”, 1933)», – пишет Иезуитов [10, л. 148]. Новаторство связано с антитезой «содержание – форма». После канонизации «теории отражения», пишет Б. Менцель, «новаторство» превращается «из чисто формальной категории в категорию содержательную» (с подчинением формальных элементов «содержательной направленности художественного высказывания») [3, с. 496]. Так, «... истинное новаторство заключается не столько в оригинальной форме и новых приемах, сколько в новом содержании, в правдивом изображении событий и людей революции» [10, л. 334]. Заслуга Вертова – «... не в одних поисках формы <...> а в том, что режиссер стремился в меру сил и возможностей отразить события и идеи Великой Октябрьской социалистической революции <...> Содержание и, главным образом, содержание – вот, что отличает Вертова от документалистов других стран, напр., от Рутмана, Ивенса, Флаэрти» [11, л. 300]. И хотя приоритет содержания все время подчеркивается, форма имеет значение:

for the growth of Soviet cinema. «He believed and knew that on the fertile Soviet soil, «new, great communist art must grow, which will create a form according to its content» (Klara Zetkin, «Memories of Lenin», 1933)», writes Iezuitov [10, l. 148]. Innovation is associated with the antithesis of «content – form». After canonization of the «theory of reflection», B. Menzel writes, «innovation» turns «from a purely formal category into a category of content» (with the subordination of the formal elements to the «content orientation of the artistic utterance») [3, p. 496]. So, «... true innovation lies not so much in original form and methods but in the new content, in a true depiction of the events and people of the revolution» [10, p. 334]. Vertov's merit is «... not only in the searching for the form <...> but in the fact that the director tried to reflect the events and ideas of the Great October Socialist <...> Content and, mainly, content – this is what distinguishes Vertov from documentary filmmakers from other countries, e. g. from Rutman, Ivens, Flaherty» [11, l. 300]. And although the priority of the content is underlined all the time, the form still matters: «Of course, realism is the basis of Soviet art. But realism without expressiveness, unleavened realism is not

«Разумеется, реализм – основа советского искусства. Но реализм без выразительности, реализм пресный – это еще не тот стиль, о котором мечтали художники – и которого жаждал народ. Социалистический реализм требует художественной выразительности и эту выразительность стремились найти Козинцев и Трауберг» [10, лл. 428–429].

Анализируя творчество ФЭКСов, Иезуитов перечисляет главные составляющие их новаторства: «...литературные достоинства <...> (драматургия и работа по изучению среды и атмосферы действия), в соединении с выразительностью актерского искусства и живописностью изобразительного построения» [10, л. 458]. В этом смысле Иезуитов следует определению, данному в «Путях художественного фильма», где идейная и художественная стороны слиты воедино. Их союз Иезуитов называет в «Истории» по-разному: «глубиной содержания и оригинальностью формы» [10, л. 460], «великая правда содержания и художественная правда формы» [10, л. 516].

Отдельный интерес представляют прежде всего две подглавы главы III «Формирование киноискусства (1922–1925)»: «Теоретические споры» и «Старое и новое». Описывая дискуссии о будущем кино начала 1920-х гг., Иезуитов отмечает,

yet the style that artists dreamed of – and which the people craved. Socialist realism demands artistic expression and this expression Kozintsev and Trauberg tried to find» [10, ll. 428–429].

Analyzing the creativity of the FEKS art, Iezuitov names the main components of their innovation: «...literary advantages <...> (drama and work on environment and atmosphere of action), in connection with the expressiveness of actor's art and the pictoriality of construction» [10, p. 458]. In this sense Iezuitov follows the definition given in the «Paths of the fiction film», where the ideological and artistic sides are merged together. Their union Iezuitov names in «History» differently: «the depth of the content and originality of the form» [10, l. 460], «the great truth of the content and the artistic truth of the form» [10, l. 516].

Two subchapters are particularly interesting, from the Chapter III «Formation of cinema art (1922–1925)»: «Theoretical disputes» and «Old and new». Describing discussions about the future of cinema in the early 1920s, Iezuitov notes that disputes

что несомненное влияние на них оказали споры о театре (с оппозицией: МХАТ, Малый театр – театр Мейерхольда, Камерный театр, Опытно-героический театр), но у кинематографа были собственные задачи. Прежде всего обсуждался опыт дореволюционного и иностранного кинематографа (чаще всего – американского) [11, л. 197]. Среди людей, занявших крайнюю позицию, Иезуитов называет Б. Чайковского, подробно разбирая его теоретические взгляды и приходя к выводу, что его теория камерного искусства так и осталась «в истории кино бесплодной попыткой реставрировать в советских условиях принцип дореволюционного кинематографа» [11, л. 202]. Другим «защитником обветшалых кинематографических традиций» назван А. Вознесенский с его книгой «Искусство экрана», в которой он защищал «русскую школу» от футуристов и связывал кино с «психологическим развитием действия» и с Достоевским [11, л. 203 – 204]. На другой стороне были «более прогрессивные» и «здоровые» идеи, например, В. Туркина, связывавшего законы кино не с театром и литературой, а с собственными изобразительными возможностями [11, л. 205]. Были идеи, полностью отрицавшие русскую психологическую драму и трактовавшие сюжет как лишь «мотивировку трюка»

about the theater (with opposition: the Moscow Art Theater, the Maliy Theater – the Meyerhold Theater, the Chamber Theater, the Experimental Heroic Theater) had an undoubted influence on them, but the cinema had its own tasks. First of all, the experience of pre-revolutionary and foreign cinema (most often – American) was discussed [11, l. 197]. Among the people who took the extreme position Iezuitov names B. Tchaikovsky, examining in detail his theoretical views and coming to the conclusion that his theory of chamber art remained «in the history of cinema as a useless attempt to restore the principle of pre-revolutionary cinema in Soviet conditions» [11, p. 202]. Another «defender of the old cinema traditions he names A. Voznesenskiy with his book «The Art of the screen», in which he defended the «Russian school» from the futurists and connected the film with the «psychological development of actions» and with Dostoevsky [11, ll. 203 – 204]. On the other side, there were «more progressive» and «healthy» ideas, for example, of V. Turkin, who associated the laws of cinema not with theater and literature, but with its own artistic capabilities [11, l. 205]. There were the ideas that completely denied Russian psychological drama and interpreted the plot as a «reasoning of the trick» (V. Shklovskiy,

(В. Шкловский, Л. Кулешов) [11, л. 210–212]. При этом в самих спорах Иезуитов видит положительный момент: «Теоретические споры взрыхлили почву, подготовили ее для творческой деятельности. Заблуждения отдельных теоретиков, их ошибки не смогли заглушить роста всего здорового и естественного, которое утверждалось с каждым днем, и, что особенно важно, проверялось на практике» [11, л. 214].

В подглаве «Старое и новое» Иезуитов противопоставляет фильмы Л. Пантелеева, И. Худолеева, В. Гардина и др. «Красным дьяволятам» И. Перестиани («первый фильм, прорвавшийся сквозь старое к новым художественным идеям») [11, л. 224], «Дворцу и крепости», «Коллежскому регистратору». Старое, несмотря на отдельные прогрессивные стороны, находится далеко от «подлинного искусства», его форма уступает «идейным качествам» (о «Чудотворце»). Л. Пантелеев и А. Зарин, люди «старых эстетических традиций», ищут возможности «выразить новое содержание», но средства их остаются «старыми» [11, лл. 214–215]. Образ старого строится на использовании метафоры враждебного организма. Так, «...старый кинематограф сотнями путей и лазеек *просачивался* в советское кино и отражался на его идеях, на его форме, на жанрах

L. Kuleshov) [11, ll. 210–212]. At the same time, in these disputes Iezuitov sees a positive moment: «Theoretical disputes have loosened the ground, prepared it for creative activity. The errors of individual theorists, their mistakes could not prevent the growth of everything healthy and natural that was affirmed every day, and most importantly was tested on practice». [11, p. 214].

In the sub-chapter «Old and New» Iezuitov compares the films of L. Panteleev, I. Khudoleev, V. Gardin, and others with «The Red Devils» by I. Perestiani («the first film that broke through the old to new artistic ideas») [11, l. 224], «Palace and Fortresses», «Kollezhskiy registrar». The old, in spite of certain progressive sides, is far from «genuine art», its form is inferior to «ideological qualities» (about «The Miracle-worker»). L. Panteleev and A. Zarin are people of the «old aesthetic traditions», they are looking for opportunities to «express new content», but their means remain «old» [11, pp. 214–215]. The image of the old is based on the use of the metaphor of a hostile organism. So, «...the old cinema using hundreds of ways and loopholes tries to *seep* into Soviet cinema and reflected on its ideas, on its form, on genres and style» [11, p. 222]; «All these old things *pressed down* the new art with all

и на стиле» [11, л. 222]; «Старина эта *пригнетала* новое искусство всей тяжестью своих привычек и вкусов. Она *глушила* молодые и тонкие ростки своей вычурной и пышной листвой» [11, л. 224] (курсив мой. – С. У.). Важная оговорка: в процессе анализа Иезуитов следует диалектическому методу, поэтому сказанное о «Чудотворце» не мешает ему включить фильм в список тех картин, которые «продвигали советский кинематограф вперед». Другое дело, что это были еще «половинчатые», «частные» решения. История подлинного новаторства начинается с Л. Кулешова и Д. Вертова (позже список пополняется именами С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, Л. Трауберга и Г. Козинцева, Ф. Эрмлера, С. Юткевича).

Подводя итоги развития кинематографии в 1922–1925 гг., Иезуитов пишет: «Последняя представляла собой в этот период сложную картину борьбы старых кинематографических принципов, восходящих к дореволюционному русскому кинематографу, с новыми принципами, выдвинутыми главным образом молодыми деятелями советского кинематографа, не связанными с кинематографическим прошлым и его обветшалыми традициями» [11, л. 302].

Н. Лебедев в «Очерках истории кино в СССР» в целом следует

the weight of its habits and tastes. They *suppressed* theyoung and thin sprouts with her fanciful and lush leaves» [11, p. 224] (italics are mine. – S. U.). An important cause: in the process of analysis Iezuitov follow the dialectical method. Therefore, what was said about «The Miracle-Worker» does not prevent him from including the film in the list of those films that «promoted Soviet cinema forward». Another thing is that these were still «half-hearted», «private» decisions. The history of genuine innovation begins with L. Kuleshov and D. Vertov (later the list is updated with the names of S. Eisenstein, V. Pudovkin, A. Dovzhenko, L. Traubergand and G. Kozintsev, F. Ermler, S. Yutkevich).

Summing up the development of cinematography in 1922–1925 Iezuitov writes: «The latter represented itself in this period a complex picture of the struggle between the old cinematographic principles going back to pre-revolutionary Russian cinema with new ones, advanced mainly by young figures of Soviet cinema, not related to the old cinema and its dilapidated traditions» [11, p. 302].

N. Lebedev in «Essays of the USSR Cinema History»

логике «Истории» Иезуитова о наследстве. Несмотря на скромное наследство дореволюционной кинематографии в «идейно-художественном» плане, советское кино получило от нее материально-техническую базу, творческие и технические кадры [12, с. 62–63]. У Н. Лебедева появляется подглава главы III «Рождение советского киноискусства (1922–1925)» «Традиционалисты и новаторы». Другие отличия касаются оценки новаторов в дебатах 1922–1923 гг. (всех новаторов Лебедев причисляет к ЛЕФу, связывая с его платформой отрицание традиций вообще) и студии «Межрабпом-Русь», которая названа в «Очерках» «главной цитаделью традиционализма». «Традиционалисты», по Лебедеву, занимали ведущие места в кинопроизводстве 1922–1924 гг., снимая фильмы, «как две капли воды похожие на свои дореволюционные прототипы». Продукция «Межрабпом-Русь» была ориентирована на мещанскую публику, и хотя отличалась «большой добротностью», никак не двигала советское кино вперед [12, с. 99–102]. Главный упрек «традиционалистам» Лебедев делает по идейной линии («обход важнейших политических тем») и формальной («не идут дальше подражания <...> западноевропейской (главным образом, немецкой) кинематографии») [12, с. 102]. Перед новаторами, по Лебедеву,

on the whole follows the logic of Iezuitov's «History» about inheritance. Despite the modest legacy of pre-revolutionary cinematography in the «ideological and artistic» aspect, the Soviet cinema received from it the material and technical base, creative and technical people [12, p. 62–63]. In N. Lebedev's book there is a sub-chapter of the Chapter III «The birth of Soviet cinema (1922–1925)» «Traditionalists and innovators». Other differences concern the evaluation of innovators in the debates of 1922–1923 (Lebedev attributes all innovators to LEF, associating with it the denial of all traditions in general) and with the «Mezhrabpom-Rus» studios, which is named in the book as the «main stronghold of traditionalism». «Traditionalists», according to Lebedev, occupied the leading positions in the film industry of 1922–1924, making films «alike as their pre-revolutionary prototypes». «Mezhrabpom-Rus» productions were aimed at middle-class audience, and although having «good quality» did not move Soviet cinema forward [12, p. 99–102]. The main reproach to the «traditionalists» Lebedev makes according to the ideological line («bypassing the most important political themes») and formal («do not go further than imitation of... Western European (mainly German) cinematography») [12, p. 102].

стояли две главные задачи: во-первых, «овладеть новой социалистической идеологией рабочего класса», во-вторых, «создать азбуку, грамматику и синтаксис языка этого искусства, установить его выразительные возможности, открыть и экспериментально проверить его специфику» [12, с. 102 – 103]. В отсутствие сложившихся традиций в кино (как молодого искусства), первое поколение новаторов пытались выполнить эти задачи, местами допуская ошибки, «загибы», «детскую болезнь левизны», но их историческая заслуга, по Лебедеву, состоит в том, что они внесли вклад в развитие советского кино [12, с. 104]. Список новаторов идентичен списку, приведенному Иезуитовым.

В период 1925 – 1929 гг. положение меняется. Перестраиваются старые мастера, ориентация на зрителя становится положительной, поскольку это уже не мещанская публика, а «миллионы трудящихся советской страны». «Традиционалисты» обогащают репертуар, встраиваются в систему, служа интересам советской власти: «Традиционалисты» перестают быть традиционалистами в прежнем смысле этого слова. Они не изобретают и не новаторствуют, но наиболее талантливые и передовые из них делают фильмы, правильные

Before the innovators, according to Lebedev, there stood two main tasks: first, «to master the new socialist ideology of the working class», secondly, «to create the alphabet, grammar and syntax of the language of this art, to establish its expressive possibilities, to discover and experimentally check its specifics» [12, p. 102 – 103]. Without the established traditions in film (as a young art), the first generation of innovators tried to solve these tasks, sometimes making mistakes, «bends», «infantile disease of communism», but their historical merit, according to Lebedev, lays in the fact that they have made contribution to the development of Soviet cinema [12, p. 104]. The list of innovators is identical to the list given by Iezuitov.

In the period of 1925 – 1929 everything is changing. Old masters are remade, the orientation towards the viewer becomes positive, since this is no longer the philistine audience, but «millions of working people of the Soviet country». «Traditionalists» enrich the repertoire, interfere into the system, serving the interests of the Soviet government: «Traditionalists» cease to be traditionalists in the former sense of the word. They do not invent and do not innovate, but the most talented and advanced ones make films that are politically correct and well received by

политически и хорошо принимаемые зрителем, и тем самым помогают партии и советской власти в их массово-воспитательной работе» [12, с. 151].

Новаторы же получают признание, упрочивают положение на кинопроизводстве, их идеи становятся господствующими. Однако в их среде «обнаруживаются опасные тенденции»: они уклоняются от «генерального пути развития советского киноискусства», «отрываются от жизни, от советской действительности, от идейных задач искусства» [12, с. 151]. Этот «отрыв» Лебедев объясняет «теоретической схоластикой» и «беспочвенным экспериментаторством», ориентацией не на зрителя, а на собственные субъективные ощущения. И хотя Лебедев вновь делает оговорку об исторической заслуге новаторов в обогащении выразительных средств кино, в их творчестве утверждаются «формалистические тенденции». Как яркий пример такого «отрыва» и «дани формализму» Лебедев приводит творчество Эйзенштейна, особое внимание уделяя ошибкам «Бежина луга».

Таким образом, между «историями» Н. Иезуитова и Н. Лебедева наблюдается преемственность. Во-первых, связь эта исторического характера. Рукописью Иезуитова, хранящейся в Кабинете киноведения ВГИК (сейчас – Кабинет истории

the audience, and thereby help the party and the Soviet authorities in their educational work among people» [12, p. 151].

Innovators, on the other hand, receive recognition, strengthen their positions in film production, their ideas become dominant. However, in their midst «dangerous tendencies are revealed»: they shy away from «the general path of development of Soviet cinema art», «they are detached from life, from Soviet reality, from the ideological tasks of art» [12, p. 151]. Lebedev explains this «break-away» by «theoretical scholasticism» and «groundless experimentation» not targeting the viewer, but their own subjective feelings. And although Lebedev once again mentions the historical merit of innovators in enriching the expressive means of cinema, in their work «formalistic tendencies» are affirmed. As a vivid example of such “separation” and «tribute to formalism», Lebedev cites Eisenstein’s work, paying particular attention to the mistakes in «Bezhin Meadow».

Thus, between the «stories» of N. Iezuitov and N. Lebedev there is some connection. First, this connection has of historical nature. Iezuitov manuscript, which is stored in the Cinematic Studies Department of the Russian State Institute of Cinematography

отечественного кино ВГИК), активно пользовались в подготовке лекций и учебных пособий. Сам Лебедев, по свидетельству киноведа Е. Громова, опирался на труды Иезуитова [13, с. 97]. Во-вторых, мы можем говорить о преемственности идей. В первом томе «История советского кино. 1917–1967» указано: «В свое время профессор Н. М. Иезуитов, а вслед за ним профессор Н. А. Лебедев разделили режиссеров немого кино на “традиционалистов” и “новаторов”. Такое деление при всей его прямолинейности безусловно имеет истоки в диспутах и спорах 20-х годов, в отношении “левых” художественных кругов к наследию прошлого» [14, с. 373]. Это утверждение требует ряда уточнений.

Действительно, советское киноведение в лице первых его историков по-своему решало проблему культурного наследия, прежде всего, через противопоставление старого (дореволюционной кинематографии) и нового (советского киноискусства). В отрицании той роли, которую сыграло «старое», Иезуитов был, пожалуй, радикальнее Лебедева. Изменение исторического контекста заставило его скорректировать позицию. Однако для Иезуитова слово «новаторство» имело положительный смысл (как то, что ставило славу советского кинематографа). Новаторство было

(now the Cabinet of the History of Russian Cinema in VGIK), was actively used in the preparation for the lectures and textbooks. Lebedev himself, according to film expert E. Gromov, relied on the works of Iezuitov [13, p. 197]. Secondly, we can say about the inheritance of ideas. In the first volume of «The History of Soviet Cinema. 1917–1967» it was stated that «Once professor N. M. Iezuitov, and after him Professor N. A. Lebedev divided the directors of silent films into «traditionalists» and «innovators». This division, with all its straightness, has undoubtedly originated in disputes and negotiations of the 1920s, dealing with the «left» artistic circles relations to the legacy of the past» [14, p 373]. This statement requires a number of clarifications.

Indeed, the Soviet cinema studies represented by its first historians in its own way solved the problem of cultural heritage, first of all, by contrasting the old (pre-revolutionary cinematography) and the new (Soviet cinema). In denying the role that the «old» played, Iezuitov was, perhaps, more radical than Lebedev. Changing the historical context made him correcting his position. However for Iezuitov the word «innovation» had positive meaning (as what became the pride of the Soviet cinema). Innovation was not formal but content inner category; synthesis of both ideological

не формальной, а содержательной категорией; синтезом идейной и выразительной стороны. Иезуитов видел формалистские уклоны и эксперименты новаторов как необходимую часть пути советского киноискусства (типичная для него фраза: «Уже в этом определении, при всем формалистическом характере его, содержалось то прогрессивное, что выдвинуто было новой эпохой в киноискусстве» [11, л. 205]). Дважды в его рукописи встречается словосочетание «формальное новаторство», что само по себе означает, что под новаторством он понимал другое. У Лебедева же «новаторство» было связано более всего с формальной стороной. Поэтому именно новаторы, а не «традиционалисты», примыкают к ЛЕФ в один период, а в другой – в их творчестве утверждаются «формалистические тенденции». Такое настороженное отношение к новаторам объясняется тем, что, как пишет Б. Менцель, «категория «новаторства» вплоть до самого конца канонической фазы развития социализма однозначно связывалась с авангардистскими течениями в искусстве» [3, с. 492].

Главным новшеством Лебедева стало само деление режиссеров на «традиционалистов» и «новаторов», в отличие от Иезуитова, у которого данной оппозиции в книгах нет. Оно закрепилось во ВГИКе на долгие годы.

and expressive sides. Iezuitov understood the formalist bends and experiments of innovators were the necessary part of Soviet cinema's path (the typical sentence for him: «In this definition already with all its formalistic character was something progressive that appeared because of the new era in cinema» [11, l. 205]). Twice in his manuscript is mentioned the phrase «formal innovation», which means that by innovation he understood something else. Lebedev connected the «innovation» mostly with the formal side. Therefore, innovators themselves not «traditionalists» join the LEF in one period, and in the other – «formalistic tendencies» are affirmed in their works. Such a cautious attitude towards innovators is explained by the fact that according to Menzel «the category of «innovation» up to the very end of the canonical phase of the development of social realism was associated with avant-garde trends in art» [3, p. 492].

The main Lebedev's innovation was the division of directors into «traditionalists» and «innovators». Unlike Iezuitov who hadn't got such opposition in his books. It was fixed in VGIK for many years. «For a long time we... I will

«Мы очень долго и очень... не скажу – мучительно, но медлительно преодолевали ту схему, которую мой мастер Николай Алексеевич Лебедев предложил в своей «Истории советского кино»: противопоставление традиционалистов и новаторов», – вспоминает киновед Н. Клейман [15, с. 156]. Если оппозиция «традиции – новаторство» позволяла широко толковать (в каждом конкретном случае и на каждом этапе) творчество того или иного режиссера, то оппозиция «традиционалисты – новаторы» требовала уже более жесткого разграничения и классификации по принадлежности либо к одному лагерю, либо к другому.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гардзонио С., Заламбани М. Литературная критика и политическая дифференциация эпохи революции и гражданской войны: 1917–1921 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 37–68.
2. Пархоменко М. Традиции и новаторство // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1962–1978. Т. 7. 1972. Стб. 600–601.
3. Менцель Б. Традиции и новаторство // Соцреалистический канон: Сборник статей / под общ. ред. Гюнтера Х., Добренко Е. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000. С. 492–502.
4. Иезуитов Н. Пути художественного фильма. 1919–1934. М.: Кинофотоиздат, 1934. – 150 с.
5. Арнольди Э., Иезуитов Н. Кинематография // Большая советская энциклопедия.

not say – painfully, but slowly overcoming the scheme that my master Nikolai Alekseevich Lebedev offered in his «History of Soviet Cinema»: the opposition of traditionalists and innovators», recalls film expert N. Kleiman [15, p. 156]. If the opposition «traditions – innovations» allowed to interpret (in each case and at each stage) the work of one or another director widely, then the opposition «traditionalists – innovators» needed more rigid distinction and classification by belonging to either one side or another.

#### REFERENCES

1. Garzonio S., Zalambani M. *Literaturnaya Kritika I politicheskaya differentsiatsiya epokhi revolyutsii I grazhdanskoi voiny: 1917–1921* [Literary criticism and political differentiation of the epoch of revolution and civil war: 1917–1921 (1917–1921)]. In: *Istoriya russkoi literaturnoi kritiki: sovetskaya i postsovetskaya epokhi* [History of Russian Literary Criticism: Soviet and post-Soviet eras]. Moscow: Novoye literaturnoe obozrenie, 2011, p. 37–68.
2. Parkhomenko M. *Traditsii I novatorstvo* [Traditions and Innovation]. In: *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya* [Concise Literary Encyclopedia]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1962–1978. Vol. 7, 1972, p. 600–601.
3. Menzel B. *Tradicii I novatorstvo* [Traditions and Innovation]. In: *Sotsrealisticheskii kanon: Sbornik statei (pod obsch. red. Gyuntera Kh., Dobrenko E.)* [Socialist Realist Canon, edited by Hans Günther and Evgeny Dobrenko]. St. Petersburg: Gumanitarnoe

- Т. 32: Каучук-Классон. М.: ОГИЗ РСФСР, 1936. Стб. 307.
6. Дубровский А. Власть и историческая мысль в СССР (1930–1950 гг.). – М.: Политическая энциклопедия, 2017. 624 с.
  7. Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 417 с.
  8. Евсеев А. Кинооткровения Большой советской энциклопедии // Кино (М.). 1937. № 24 (798). 22 мая. С. 3.
  9. РГАЛИ. Ф. 2900. Оп. 1. Ед. хр. 557. Л. 1–42.
  10. Иезуитов Н. М. Рукопись книги «История киноискусства в СССР» // Музей кино. Ф. 1111. Оп. 1. №. 17/1.
  11. Иезуитов Н. М. Папка инв. № 2335. Формирование киноискусства / 1922–1925 гг. // Отдел рукописей Кабинета истории отечественного кино ВГИК.
  12. Лебедев Н. Очерки истории кино в СССР. Т. 1. Немой период. М.: Госкиноиздат, 1947. – 304 с.
  13. Методологические проблемы истории советского кино // Искусство кино. 1972. № 6. С. 96–129.
  14. История советского кино. 1917–1967. В 4 т. М.: Искусство, 1969–1978. Т. 1: 1917–1931. 1969. – 755 с.
  15. Протазанов и авангард: «Круглый стол» в НИИ киноискусства 9 ноября 2007 // Киноведческие записки. 2008. № 88. С. 156–188.
  16. Usualiev S. Nikolai Iezuitov at the cradle of Soviet film studies. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2019, no. 13 (2). p. 111–125. doi: 10.1080/17503132.2019.1600773
  - agentstvo «Akademicheskii proekt», 2000, p. 492–502.
  4. Yezuitov N. *Puti khudozhestvennogo fil'ma*. 1919–1934 [The Paths of Fiction Film. 1919–1934]. Moscow: Kinofotoizdat, 1934. 150 p.
  5. Arnoldi E., Yezuitov N. *Kinematografiya* [Cinematography]. In: *Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya*. Т. 32 [The Great Soviet Encyclopedia. Vol. 32]. Moscow: OGIz RSFSR, 1936. P. 307.
  6. Dubrovsky A. *Vlast' I istoricheskaya mysl' v SSSR (1930–1950 gg.)* [Power and Historical Thought in the USSR (1930–1950)]. Moscow: Politicheskaya entsiklopediya, 2017. 624 p.
  7. Dobrenko E. *Muzei revolyutsii: sovetskoe kino I stalinskii istoricheskii narrative* [Museum of the Revolution: Soviet cinema and Stalin's historical narrative]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008. 417 p.
  8. Evseev A. *Kinootkroveniya Bol'shoi sovetskoi entsiklopedii* [The Great Soviet Encyclopedia's Film Revelations]. In: *Kino*. 1937, no. 24 (798), p. 3.
  9. RGALI. F. 2900. Op. 1. Ed. khr. 557. Ll. 1–42.
  10. Yezuitov N. M. *Rukopis' knigi «Istoriya kinoiskusstva v SSSR»* [«History of cinema art in the USSR» Manuscript]. Muzeikino. F. 1111. Op. 1. N. 17/1.
  11. Yezuitov N. M. *Papka inv. no. 2335. Formirovanie kinoiskusstva / 1922–1925 gg.* [Inv. file no. 2335. Formation of Film Art / 1922–1925/]. *Otdel rukopisei Kabineta istorii otechestvennogo kino VGIK*.
  12. Lebedev N. *Ocherki istorii kino v SSSR. T. 1. Nemoi period* [Sketches of a History of Soviet Cinema. Vol. 1. Silent cinema period]. Moscow: Goskinoizdat, 1947. 304 p.
  13. *Metodologicheskie problem istorii sovetskogo kino* [Methodological Problems of the Soviet Cinema]. In: *Iskusstvo kino*. 1972, no. 6, pp. 96–129.
  14. *Istoriya sovetskogo kino. 1917–1967. V 4 t. T. 1.* [History of the Soviet Cinema. 1917–1967. in 4 v. Vol. 1]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1969–1978. 755 p.
  15. *Protazanov i avangard: «Kruglyj stol» v NII kinoiskusstva 9 noyabrya 2007* [Protazanov and the avant-garde: a Round table in the Research Institute of Motion Picture

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Усувалиев Султан Ильясович – аспирант  
Всероссийского государственного института  
кинематографии им. С. А. Герасимова  
(ВГИК).

E-mail: [usuvalievsultan@gmail.com](mailto:usuvalievsultan@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-7370-8603

Усувалиев С. И. Бинарная оппозиция  
«традиции – новаторство» в первых  
историях советского кино Н. М. Иезуитова  
и Н. А. Лебедева // Театр. Живопись. Кино.  
Музыка. 2019. № 2. С. 128 – 147.

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-2-128-147

(Moscow, November 9, 2007)]. *Kinoved-cheskie zapiski* [Film Studies Notes]. 2008, no. 88, pp. 156–188.

16. Usualiev S. Nikolai Iezuitov at the cradle of Soviet film studies. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2019, no. 13 (2), pp. 111–125. doi: 10.1080/17503132.2019.1600773

#### ABOUT THE AUTHOR

Sultan Usualiev – Post-graduate Student  
of the Russian State University of Cinematography  
named after S. Gerasimov (VGIK).

E-mail: [usuvalievsultan@gmail.com](mailto:usuvalievsultan@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-7370-8603

Usualiev S. I. Binary opposition “traditions – innovation” in the first stories of soviet cinema by N. M. Iezuitov and N. A. Lebedev. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 2, pp. 128–147.

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-2-128-147