

УДК 130.2+7.01+791

DOI: 10.17223/22220836/27/22

Е.Н. Савельева, В.Е. Буденкова

КИНО ЭПОХИ КОЛЛЕКТИВИЗМА КАК ЗЕРКАЛО НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Концептуальной основой данной статьи является убеждение в том, что интеллектуальные и духовные ориентиры русской культуры не теряют своего определяющего значения в XX в. Более того, ряд ценностно-смысловых установок маркирует самобытность отечественного кинематографа, позволяя идентифицировать его как собственно «русское кино». Подобные национально-культурные детерминанты отчетливо обнаруживаются в развитии соцреалистического киноискусства. В оптике предложенного исследования рассматривается феномен коллективизма как определяющий признак национально-культурной идентичности. Осмысляется, во-первых, уникальный опыт художественного конструирования модели коллективного бытия; во-вторых, указывается на появление как оптимистичных, так и пессимистичных интерпретаций положения личности в рамках этой модели.

Ключевые слова: идентичность, отечественное киноискусство, киноязык, соцреализм, идеология, киноиндустрия, культурные ценности.

В условиях глобализирующегося мира потенциальные возможности киноискусства в части поддержки и сохранения культурной самобытности чрезвычайно высоки. Однако в силу разных причин далеко не все национальные киношколы успешно противостояли процессам экономической, эстетической или идейной унификации (см.: [1]). К немногочисленной когорте самостоятельных кинематографий (в идейно-художественном и производственном плане), безусловно, принадлежало отечественное кино. Не случайно утверждалось, что «как по содержанию, так и по своей форме советское искусство оказалось не похожим ни на одно из киноискусств мира, ибо то, что совершалось в нашей стране после Великой Октябрьской революции, не было похоже ни на что в мире» [2. С. 31]. Достижения ушедшей эпохи особенно заметны на фоне провалов и очевидных проблем самоопределения киноискусства постсоветского времени. В рамках данной статьи раскрываются причины уникальности советского кино с позиции культурфилософского понимания национально-культурной идентичности, формирующей ценностно-смысловые установки общества на коллективном уровне. Предпринята попытка реконструировать составляющие художественно-образной системы, специфика которых обусловлена природой идентичности. С этой целью, во-первых, обнаруживаются «следы» традиционных мировоззренческих ориентиров в пространстве советского киноискусства. Во-вторых, выявляется специфика их трансляции средствами киноязыка в новое социокультурное пространство.

К особенностям отечественного менталитета относят внимание к духовной составляющей бытия; стремление к поиску высшего смысла жизни (В.Н. Сагатовский), абсолютного добра и презрение к мещанству и земным благам (Н.О. Лосский); бескорыстие, невнимание к личной выгоде и отказ от

насильственности, поскольку славяне обладают «прирожденной гуманностью и терпимостью» (Н.Я. Данилевский); служение обществу и патриотизм, альтруизм и общинность. Важное место в этом ряду занимает коллективизм как уникальное по сравнению с западноевропейской традицией дружественное отношение к Другому, члену со-общества, коллектива.

Данные ориентиры определяли формирование и развитие художественной культуры, выступая ее идейным стержнем на протяжении многих эпох. На искусство традиционно возлагалась роль транслятора ценностно-смысловых установок культуры. Мессианское сознание, закрепленное имперской идеологией пяти веков в качестве культурной традиции, оказалось вполне органично и для Советской России, пропагандировавшей образ страны, идущей «во главе всего прогрессивного человечества и борющегося с мрачными силами реакции за победу коммунизма во всем мире» [3. С. 106]. Коммуникативная функция изобразительных и неизобразительных видов искусства, как правило, подразумевала назидательные, воспитательные, идейные эффекты. Не в последнюю очередь это обуславливало тяготение к усложненности художественно-образного языка, к его интеллектуализации в противовес развлекательной и релаксационной функции. Истоки, безусловно, обнаруживаются и в символическом языке иконописи, и в литературной форме философско-религиозной мысли. Интеллектуальность же в качестве неотъемлемой характеристики русской художественной культуры укореняется начиная с секулярной эпохи петровских реформ, освоившей рациональный порядок постижения мира, привившей вкус к просвещенности и образованности. Данную тенденцию продолжают блестящие итоги литературной и изобразительной традиции XIX в. Смена эстетической парадигмы рубежа XIX–XX вв. отнюдь не привела к упрощению содержательной составляющей модернистского искусства. Дальнейшее развитие отечественного искусства неизменно тяготеет к интеллектуализации: стремлению к философскому осмыслению мира, отказу от его тривиального, упрощенного понимания.

Мы полагаем, что усложненность художественного языка и указанные выше культурные установки (гуманизм, нравственность, патриотизм, бескорыстие, сострадание, дружественная коллективность вместо конкуренции по отношению к Другому) остаются содержательной базой той части современного искусства, которая дистанцируется от постмодернистского ценностно-смыслового релятивизма. Благодаря этому сохраняется преемственность традиций и утверждается самобытность национально-культурной идентичности. Интеллектуальные и духовные ориентиры не теряют своего определяющего значения, более того, маркируют самобытность отечественного кинематографа XX в., позволяя идентифицировать его как «русское кино». Данное утверждение реабилитирует духовно-нравственные основы, в которых сегодня ему отказано в силу объективных характеристик эпохи (репрессии, культ личности и т.п.) и по причинам политической ангажированности.

Следует отметить, что вопрос о художественных и идеологических возможностях отечественного кинематографа в выражении национально-культурной идентичности заслуживает отдельного рассмотрения. В рамках

данной статьи мы всего лишь хотим обозначить методологические ориентиры. Вышеперечисленные ментальные установки русской культуры оказались не только востребованными в новых культурно-исторических условиях, но и отлично вписались в новый тип идентичности – идентичность советского человека. Если рассматривать идентичность как модель матрешки (см.: [4]), включающей персональную, микро- мезо-, макросоциальную и культурно-цивилизационную, можно утверждать, что в советской модели идентичности гражданская идентичность (макросоциальная) «поглотила» этнокультурную (мезосоциальную). Причиной этого, с одной стороны, была политика государства, направленная на стирание национально-культурных различий посредством включения представителей разных народов в единую социально-историческую общность – советский народ. С другой стороны, сама структура матрешки предполагает преемственность в наборе идентификационных признаков и качеств и их переход с более низкого уровня на более высокий. Отражением такого перехода коллективизма на уровень гражданской идентичности и его «расширения» стал советский интернационализм, вобравший в себя традиционное мессианство, гуманизм, способность к сопереживанию и соучастию. В идентификационном наборе советской идентичности прочно соединились характерные черты национального менталитета и классовые «добродетели», которые, как выяснилось при ближайшем рассмотрении, представляли собой общечеловеческие ценности.

Влияние культурных традиций мы обнаруживаем в закономерностях развития обеих сфер кино – производственной и художественной. Специфика «своего» экономико-производственного пути определяется благодаря государственному контролю, институциональным формам поддержки внутреннего кинопроизводства. За уникальность формирования киноискусства отвечает спектр идеологических установок, концептуально оформившихся в 1930-х гг. в соцреализме и не утеревших действенной силы до 1990-х гг.

На культурную преемственность в области кинопроизводства указывает внимание к антикоммерческим условиям развития. Данная установка реализуется благодаря утвержденной декретом 1919 г. национализации кинопромышленности. С этого момента (зарождения непосредственно советского кинематографа) киноискусство мыслится не только как средство развлечения, но и как «орудие просвещения и воспитания масс» [2. С. 63]. Идеологическая нагрузка любых жанровых систем вменялась авторам как необходимое условие творчества. При этом ярко выраженная воспитательно-идеологическая функция советского кино отнюдь не считалась его недостатком. Показательно мнение Л. Муссиака, писавшего, что «в то время как, задумывая сюжет нового фильма, Нью-Йорк прикидывает возможность 100 % дохода, Москва высчитывает, какую воспитательную или культурную пользу принесет данное произведение» [5. С. 102].

Активная переориентация на массовые жанры произойдет с 1970-х гг. как вынужденная мера выхода из кризиса, связанного с появлением телевидения и непродуктивностью отдельных принципов кинопроизводства. В связи с этим «администрация Госкино СССР при поддержке ряда творческих деятелей предложила обратить внимание на комедии, мелодрамы, приключенческие и научно-фантастические ленты, и даже на фильмы катастроф

и фильмы ужасов» [6. С. 66]. Однако принципиальной задачей советской киноэпохи в целом являлось формирование «идеологически выверенного кино», транслирующего особый набор ценностей (пролетарских, социалистических, коммунистических). Здесь следует понимать, что духовные ценности для советской идеологии были важны именно потому, что «духовное, пусть и с обратным знаком, начало, в противовес материалистическому, мещанскому, прагматичному, было в основе советского воспитания» [6. С. 91].

Таким образом, национализация кинопроизводства стимулирует антикоммерческую направленность развития киноискусства, столь родственную отечественному менталитету. При этом в функциональную задачу киноязыка входит трансляция системы ценностей советской идеологии. Ее императивам, детерминирующим культурную жизнь общества, подчинялось развитие искусства в целом. Однако подчеркнем – феномен идеологизации, обуславливающий единообразие содержания и художественных решений, имеет обратную сторону, теснейшим образом связанную с природой национально-культурной идентичности. Поэтому, несмотря на государственный контроль и нормативность идеалов и образцов, формирующаяся тоталитарная система порождает крайне неоднозначные результаты в художественной практике.

Трудно отрицать факт того, что отсутствие экономического прессинга благоприятно повлияло на развитие разнонаправленного (по целевой аудитории, по художественному уровню и по идейному содержанию) кино. Возникают произведения, не соответствующие господствующим нормативам («Летят журавли» М. Калатозова, «Сорок первый» Г. Чухрая, «Короткие встречи» К. Муратовой, «Иваново детство» А. Тарковского, «Проверка на дорогах» А. Германа и др.). Не стоит забывать, что советский кинематограф, «исповедуя идеи некоммерческого искусства», давал возможность работать талантливым режиссерам, продвигавшим индивидуальную авторскую мысль, несмотря на убыточность их творчества [7. С. 675]. С другой стороны, появляются безусловные шедевры и в потоке официально признанной, образцовой кинопродукции («Цирк» Г. Александрова, «Чапаев» братьев Васильевых, «Большая семья» И. Хейфица, «Тихий дон» С. Герасимова и т.д.). При этом обе линии (официально признанного и «проблемного» для цензуры кино) демонстрируют парадоксальное единодушие в трансляции ценностно-смысловых установок. В исторической ретроспективе особенно заметно, что спорящие друг с другом позиции располагаются в едином пространстве идеологического нарратива. Но роднит их не пафос и типизация. Общим основанием является та сторона насаждаемой идеологии, которая отвечает национально-культурному менталитету. Именно в этом, мы полагаем, родство таких разных «братьев по крови», обновивших механизмы означивания духовных и интеллектуальных ориентиров отечественной культуры.

И действительно, национально-культурные детерминанты отчетливо обнаруживаются в развитии такого идеологического продукта, как соцреализм. С помощью данного художественного метода, сформировавшегося в 1930-е гг., устанавливаются «правильные» ориентиры тематического планирования, регламентации художественно-образных решений, идейного содержания. Однако, как справедливо отмечает Л. Булавка, редуцирование метода соцреализма к идеологической системе скорее проблематизирует, а не проясняет

ет сущность данного феномена [8. С. 35]. На его бинарную природу указывает, с одной стороны, тесная связь с интересами государственно-партийной системы, в силу чего соцреализм оказался пронизан «отчужденно-бюрократическими формами политико-идеологической гегемонии номенклатуры» [8. С. 54]. С другой стороны, его природу определяют художественные предпосылки: реалистические традиции мировой и отечественной культуры, а также практики социального творчества 1920-х гг., выразившие креативную тенденцию советской культуры, конструирующей новый мир. Мы, в свою очередь, обращаем внимание на ценностный ряд социалистической идеологии, рекомендуемый режиссерам к воплощению: ориентир на великое будущее, интернационализм, преданность государству, патриотизм, классовое сознание, коллективизм и проч. Коллективизм – как утверждение «простого человека» значимой частью общества – и героизацию народа акцентируем особо. Важно не столько подмеченное теоретиками культурное родство с общинным, соборным самосознанием. Нам интересен, во-первых, уникальный опыт художественного конструирования модели коллективного бытия; во-вторых, проблематизация положения личности в рамках этой модели, вследствие чего появляются ее оптимистичные и пессимистичные интерпретации. Подобная проблематика, помимо прочего, определяет самобытность отечественного кино.

Российский опыт художественного конструирования модели коллективного бытия противостоял как сложившейся западноевропейской традиции (опирающейся на индивида), так и кинематографиям стран Восточной Европы, сопротивлявшимся экспансии враждебной им соцреалистической эстетики. Однако не секрет, что творческая стратегия соцреализма носила рекомендательный характер. Это было связано с уникальной ситуацией, когда задача «запечатлеть внутреннюю жизнь... народных масс – героя коллективного» [2. С. 10] решается одновременно с практикой становления новой социокультурной реальности. Насколько сложно «ухватить реальность», находящуюся в процессе формирования, современники хорошо понимали. На I съезде писателей 1934 г. прямо задавался вопрос: «Можно ли показать нашу действительность и наших героев в период становления? Можно ли сегодня описывать наших героев, можно ли сегодня описывать наши дела таким образом, чтобы создавались полноценные, законченные художественные произведения?» [9. С. 404]. Власть указывала содержательные ориентиры, но не конкретные механизмы их воплощения. Роль первопроходцев отводилась авторам, конструирующим художественную реальность «прекрасного жилища человечества, объединенного в одну семью» (М. Горький). И.А. Зархи, к примеру, открыто выступает против регламентации, заявляя, что «мы должны требовать от наших художников высокого мастерства, органичности избранной ими формы, ее законченности, доходчивости, высокой культуры и блеска, но не заниматься регламентацией того, как они будут это делать. Мы должны сказать нашим художникам: все позволено!» [9. С. 466]. В итоге формализовать соцреализм в качестве некоторого свода правил и принципов так и не удастся. Зато в его рамках вызревают возможности разночтений [8. С. 242] и «многомерность социалистического реализма в действии» [10. С. 199]. Несмотря на жесткость цензуры и идеологический контроль, никто

«не уполномочивал советских кинодеятелей мастерить киноагитки» (см.: [11]). Таким образом, на практике соцреалистическое кино предстает многогранным и неоднозначным.

Именно поэтому оно оказалось способно не только предложить уникальную модель коллективного бытия, но и открыть сложные и противоречивые грани взаимоотношений: человек – общество. Система ценностей коллективизма формулируется, опираясь на идеологические нормативы, только частично. В ответ на тенденциозность предписаний актуализируются такие качества «коллективного человека», как взаимопомощь, опора на Другого, порядочность, бескорыстность, альтруизм, сострадание, самопожертвование и пр. То есть черты, присущие национально-культурной идентичности, эксплицируются в пространство новых культурно-исторических условий. Сквозь рамки идеологических императивов «прорастают» художественные формы, отсылающие к ценностям, имеющим особую значимость для русской культуры. Отечественное кино нарабатывает опыт демонстрации дружественного, а не конкурентного сосуществования. «Где, какая драматургия знала конфликт такого качества, такую борьбу коллектива за человека, а не против него?» – замечает И.А. Зархи [9. С. 466]. Так выстраивается уникальная модель коллективного бытия, определяющая развитие советского кино вплоть до наступления 1990-х гг.

Вместе с тем по мере художественного освоения коллективного общежития, не имеющего прецедентов в мировом киноискусстве, появляются не только оптимистические схемы. Обратной стороной «зачарованности» общинным духом оказывается элиминирование индивидуальности, типизация образов. Но именно эта «ущербность» инициирует постановку проблемы взаимоотношений личность – общество.

Сосуществование лапидарных гимнов коллективу и обращение к «слишком человеческому» указывает на отсутствие единодушия по отношению к балансу общего и частного. Сущность противостояния приоритетов (личность – общество) заключается не столько в принятии или непринятии официально декларируемой доминанты коллективизма. Все гораздо сложнее: предъясняется художественный опыт осмысления противоречий подобных взаимоотношений. Именно поэтому на каждом этапе отечественного кино сосуществует разномастная оптика: в общем историческом рисунке страны (героическом, производственном, революционном) обнаруживается человек («Сталинградская битва» Вл. Петрова, «Падение Берлина» М. Чиаурели) либо через индивидуальную судьбу (ее внутренний нравственный, духовный, психологический мир) демонстрируется история общества («Летчики» Ю. Райзмана, «Судьба человека» С. Бондарчука, «Баллада о солдате» Г. Чухрая и т.п.).

Разоблачение проекта «всеобщего согласия» или слишком явная демонстрация его противоречий, безусловно, приводили в действие репрессивные механизмы контролирующей власти. И все же установка коллективизма никогда не исключала интереса к индивидуальности. Горький в 1930-е гг. говорит о социалистической индивидуальности, которая «может развиваться только в условиях коллективного труда». Основоположники соцреализма утверждали, что его эстетика «не превращает человечество в стадо, а наоборот – дает возможность наиболее полно проявиться индивидуальным особенностям и способностям каждого человека» [9. С. 408].

Таким образом, сочетание Больших Идей (развитие страны, построение социализма) с «личными, самыми интимными переживаниями и чувствами» [9. С. 412] порождает уникальный феномен отечественного кино: формируется специфический дискурс индивидуального. Демонстрируется личность, соотношенная с внешним миром, изначально интегрированная в безбрежное – общественное, мировое, а то и космическое пространство.

Сложности подобного сопряжения, становятся очевидны для поколения режиссеров «оттепели». Но наиболее активно проблема личности-укорененной-в-общности подвергается рефлексии в экзистенциальном кино 1970–1980-х гг. Интеллектуализация и метафоризация киноязыка (под влиянием ужесточения цензуры) порождает кино, репрезентирующее индивида, за плечами которого «по умолчанию» Другой и Мироздание в целом. В данном ряду обнадеживающие своим разнообразием художественно-образные решения: оптимистичные («Премия» С. Микаэляна, «Сибириада» А. Михалкова-Кончаловского), пессимистичные («Полеты во сне и наяву» Р. Балаяна, «Скорбное бесчувствие» А. Сокурова, «Астенический синдром» К. Муратовой), экзистенциальные и философско-метафорические («Зеркало», «Солярис» А. Тарковского, «Город Зеро» К. Шахназарова, «Дни затмения» А. Сокурова) и многие другие.

Подводя итоги, подчеркнем, что самобытность советского кино обуславливают ценностно-смысловые ориентиры национально-культурной идентичности. Анализ содержательных аспектов господствующей идеологии, а также специфики развития производственной сферы позволяет обнаружить преемственность культурных традиций. Отечественному менталитету вполне близка антикоммерческая направленность кинопроизводства, возможная в условиях национализации. В свою очередь, национально-культурные детерминанты (коллективизм, патриотизм, альтруизм и проч.) определяют развитие соцреализма – идеологического продукта советской эпохи. Его смысловую многомерность усиливают последующие киноэпохи вплоть до 1990-х гг. Таким образом, уникальный опыт конструирования художественной модели коллективного бытия, с одной стороны, и проблематизация взаимоотношений человек – общество – с другой, детерминировали своеобразие отечественного кинематографа советской эпохи и задали ориентиры в поисках форм и способов выражения национально-культурной идентичности.

Литература

1. Савельева Е.Н. Искусство кино : учеб. пособие. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2013. 152 с.
2. Краткая история советского кино / под ред. В. Рязановой. М. : Искусство, 1968. 519 с.
3. Кармин А.С. Культурология. СПб. : Лань, 2001. 832 с.
4. Буденкова В.Е. Идентичность как предмет теоретико-методологического анализа : модели и подходы / В.Е. Буденкова, Е.Н. Савельева // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2016. № 1(21). С. 31–44.
5. Муссиак Л. Избранное. М. : Искусство, 1981. 278 с.
6. После оттепели: Кинематограф 1970-х / отв. ред. А. Шемякин, Ю. Михеев. М., 2009. С. 576.
7. Раззаков Ф. Гибель советского кино: Интриги и споры: 1918–1972. М. : ЭКСМО. 2008. С. 704.
8. Булавка Л.А. Социалистический реализм : превратности метода. Философский дискурс. М. : Культурная революция, 2007. 272 с.

9. *Первый Всесоюзный съезд советских писателей 1934: стенографический отчет. Ре-принтное воспроизведение издания 1934 г.* / ред. М.И. Самойлова. М.: Сов. писатель. 719 с.

10. *Разлогов К.Э. Мировое кино: История искусства экрана.* М.: Эксмо, 2011. 688 с.

11. *Иванова Н. Сталинский кирпич // Итоги советской культуры [Электронный ресурс]. URL: <http://left.ru/2001/17/ivanova30.html> (дата обращения: 22.08.2017).*

Savelieva Elena N., Budenkova Valeriya E. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: limi77@inbox.ru, soler@front.ru, kulturtsu@yandex.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017. № 27. pp. 243–250.

DOI: 10.17223/22220836/27/22

MOVIE-ERA COLLECTIVISM AS A MIRROR OF NATIONAL AND CULTURAL IDENTITY

Key words: identity, domestic cinematography, Visual, socialist realism, ideology, the film industry, cultural values.

Within the framework of this article disclosed the reasons for the uniqueness of the Soviet cinema with the position of the kul'turfilosofskogo understanding of the national and cultural identity. The authors reconstruct components of artistically-shaped system, due to the nature of identity. To this end, first, value-meaning installation of national culture. Secondly, the specificity of the broadcast value system to a new socio-cultural space means film language.

The study found that such cultural attitudes, as humanity, morality, patriotism, collectivism and remain informative database of domestic filmmaking. Moreover, they jeksplirujutsja in the space of new cultural and historical conditions and blend harmoniously with the new type of identity-identity of the Soviet citizen. Collectivism, has a cultural affinity with the community, the Parliament in the work of self-consciousness is given special attention. Analysis of kinoproizvodstvennoj and artistic spheres of national cinema confirms similar cultural continuity. This is indicated by the antikommercheskaja development orientation of the Soviet cinema. Unique aesthetic achievement of the drawings and design collective model becomes a reality. A similar Russian experience, as opposed to the prevailing Western tradition (based on the individual), and kinematografijam in Eastern Europe. Moreover, despite the critical importance of ideology in the development of Soviet art and culture, the authors draw attention to the underside of the standardization of ideological and cultural life of society. State control and standard ideals and designs in the artistic culture generates mixed results in practice. This ambiguity is due to the fact that the basic principles of the Soviet ideology, the defining film of socialist realism, related to the nature of national and cultural identity. In turn, the problem of the relationship of society and the individual, individual and collective put and solved in a special way. The value of the individual in the context of the collective experience of being. This position determines the semantic complexity of national cinema until 1990-ies. With the abandonment of ideology, from the values of the Soviet era film acquires new qualities, much less related to cultural identity.

References

1. Savelieva, E.N. (2013) *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema]. Tomsk: Tomsk State University.
2. Ryazanova, V. (ed.) (1968) *Kratkaya istoriya sovetskogo kino* [A Brief History of Soviet Film]. Moscow: Iskusstvo.
3. Karmin, A.S. (2001) *Kul'turologiya* [Culturology]. St. Petersburg: Lan'.
4. Budenkova, V.E. & Savelieva, E.N. (2016) Identity as a topic of theoretical and methodological analysis: models and approaches. *Vestn. Tom. gos. un-ta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 1(21). pp. 31–44. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/21/4
5. Mussinak, L. (1981) *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow: Iskusstvo.
6. Shemyakin, A. & Mikheev, Yu. (eds) (2009) *Posle otpeeli: Kinematograf 1970-kh* [After the Thaw: Cinematography of the 1970s]. Moscow: Research Institute of Motion Picture Arts.
7. Razzakov, F. (2008) *Gibel' sovetskogo kino: Intrigi i spory: 1918–1972* [The Death of Soviet Cinema: Intrigue and Controversy: 1918–1972]. Moscow: EKSMO.
8. Bulavka, L.A. (2007) *Sotsialisticheskij realizm: prevratnosti metoda. Filosofskiy diskurs* [Socialist realism: the vicissitudes of the method. Philosophical discourse]. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya.
9. Samoylov, M.I. (1934) *Pervyy Vsesoyuznyy s"ezd sovetskikh pisateley 1934: Stenograficheskiy otchet* [First All-Union Congress of Soviet Writers 1934: Verbatim report]. Moscow: Sov. pisatel'.
10. Razlogov, K.E. (2011) *Mirovoe kino: Istoriya iskusstva ekrana* [World Cinema: History of Cinematography]. Moscow: Eksmo.
11. Ivanova, N. (2001) *Stalinskiy kirpich* [Stalin's brick]. [Online] Available from: <http://left.ru/2001/17/ivanova30.html>. (Accessed: 22nd August 2017).