

Научная статья

УДК: 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2025-433-32-38

Болтянский vs Шуб. О различных подходах к отбору и систематизации кинолетописных материалов на Центральной студии документальных фильмов в 1940-е годы

АЛЕКСЕЙ БОРИСОВИЧ ГОЛУБЕВ

Для цитирования

Голубев А. Б. Болтянский vs Шуб. О различных подходах к отбору и систематизации кинолетописных материалов на Центральной студии документальных фильмов в 1940-е годы // Телекинет. 2025. N 4(33). С. 32-38. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-433-32-38

Сведения об авторе

Алексей Борисович Голубев, киновед, главный редактор сетевого издания «Музей ЦСДФ», Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-8387-742X>

agpost@yandex.ru

Аффилиация

Музей ЦСДФ.

Сведения об отсутствии конфликта интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Аннотация

Статья посвящена анализу различных методологических подходов к систематизации кинолетописных материалов в период 1940-х годов на Центральной студии документальных фильмов. Анализ ранее неизвестных архивных материалов, раскрывающих особенности работы с кинодокументами в советский период представляет историческую ценность, важен для методологических дискуссий, для развития документального кинематографа. В центре внимания автора находится противостояние двух выдающихся деятелей советского кинематографа — Г. М. Болтянского и Э. И. Шуб, представлявших разные концепции работы с документальным кино материалом. Актуальность исследования обусловлена необходимостью изучения истории развития документального кинематографа и методов работы с кинодокументами. Цель работы — сравнительный анализ методологических подходов к систематизации кино материалов и их влияние на развитие документального кино. В статье рассматриваются два принципиально разных метода описания кинодокументов: пок кадровое описание, разработанное Э. И. Шуб, и тематическое описание Г. М. Болтянского. Особое внимание уделяется критике методов Шуб со стороны Болтянского, представленной в его докладной записке 1945 года. Практическая значимость состоит в возможности использования полученных результатов при разработке современных методик работы с кинодокументами.

Ключевые слова

документальное кино, кинолетопись, систематизация материалов, киноархив, методология описания, Э. Шуб, Г. Болтянский

Информация о статье

Статья поступила в редакцию 01.11.2025; одобрена после рецензирования 28.11.2025; принята к публикации 01.12.2025.



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Boltyansky vs. Shub. On Different Approaches to Selecting and Systematizing Film Chronicle Materials at the Central Documentary Film Studio in the 1940s

ALEKSEI B. GOLUBEV

For citation

Golubev, A. B. Boltyansky vs. Shub. On Different Approaches to Selecting and Systematizing Film Chronicle Materials at the Central

About the contributor

Aleksey Borisovich Golubev, film scholar, Editor-in-Chief of the online publication *Museum of the Central Studio of Documentary Films (CSDF)*, Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-8387-742X>

agpost@yandex.ru

Affiliation

Museum of the Central Studio of Documentary Films

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

Abstract

The article analyses different methodological approaches to the systematization of film chronicle materials during the 1940s at the Central Documentary Film Studio. The analysis of previously unknown archival materials revealing the specifics of work with film documents in the Soviet period is of historical value and is important for methodological discussions and for the development of documentary cinema. The author focuses on the confrontation between two outstanding figures of Soviet cinema, Grigory M. Boltynsky and Esfir I. Shub, who represented different concepts of working with documentary film material. The relevance of the study is determined by the need to research the history of documentary cinema's development and methods of working with film documents. The aim of the work is a comparative analysis of methodological approaches to the systematization of film materials and their influence on the development of documentary cinema. The article examines two fundamentally different methods of describing film documents: frame-by-frame description developed by E. I. Shub and thematic description by G. M. Boltynsky. Special emphasis is given to Boltynsky's criticism of Shub's methods, presented in his 1945 memorandum. The practical significance lies in the possibility of using the obtained results in the development of modern methods for working with film documents.

Keywords

documentary film, film chronicle, systematization of materials, film archive, description methodology, E. Shub, G. Boltynsky

Article information

The article was submitted to the editorial board 01.11.2025; approved after reviewing 28.11.2025; accepted for publication 01.12.2025.

Документальный кинематограф представляет собой чрезвычайно интересное явление. Помимо объективного отражения реальных событий, людей и проблем, он открывает перед режиссерами практически неограниченные творческие возможности. Например, оперируя реальностью, они могут создавать полноценные образные структуры, ничем не уступающие по силе эмоционального воздействия, аналогичным структурам игрового кино. Более того, документальный кинематограф может предложить зрителю даже такой, казалось бы, совершенно чуждый для него жанр, как фэнтези. Так, немецкий режиссер В. Херцог, сознательно выбирая для съемок своих документальных лент малоизвестные, странные, но абсолютно реальные пейзажи, создавал удивительные фантастические миры, затерянные где-то в бескрайних просторах Вселенной... Но главной особенностью документального кино является то, что оно по мере своего развития становится все более самодостаточным: отснятый когда-то хроникально-документальный материал рано или поздно становится основой для создания новых кинокартин. Через некоторое время эти картины, равно как и их исходники, сами становятся материалом для творческих свершений других документалистов [Беляков; Янгиров]. И так до бесконечности.

В полной мере осознание значимости исторической кинохроники и необходимости ее сохранения пришло в 1920-е гг. прошлого в., когда стали появляться первые исторические фильмы, полностью основанные на документально-хроникальных материалах [Брик; Семенова]. В Советском Союзе пионером такого рода кинематографа стала кинорежиссер Э. Шуб¹. Вот результат проверки с исправлениями в соответствии с вашими требованиями. В марте 1927 г. на экраны страны вышла ее первая самостоятельная работа — полнометражный фильм «Падение династии Романовых». Этот фильм был полностью смонтирован из дореволюционной кинохроники, которую Шуб сумела найти в различных киноархивах, включая дворцовый киноархив Николая II. Поначалу это дало повод упрекнуть ее в отсутствии самостоятельной и оригинальной режиссерской работы. Но со временем стало понятно, что эта монтажная картина Шуб положила начало совершенно новому жанру — документально-историческому кино, в котором эмоциональный накал нисколько не уступал художественному кинематографу. Фильм имел успех в кинопрокате во многом из-за того, что зрители получили возможность визуального путешествия в прошлое и увидели то, что было сокрыто от постреволюционного зрителя — жизнь царской семьи и ее ближайшего окружения. Именно тогда «наверху» поняли, что такого рода картины могут стать важным инструментом государственной пропаганды, а потому дали им «зеленый свет». Вскоре появляются новые работы Э. Шуб: «Великий путь» (1927), посвященный первому десятилетию страны Советов, и «Россия Николая II и Лев Толстой» (1928). Эти три ранние работы режиссера обеспечили ей — наряду с Дзигой Вертовым — славу родоначальников советской кинодокументалистики. В этом «зале славы» каждый из них занял свою нишу. Если Вертов смотрел в сегодняшний день и активно занимался форматворчеством, то Шуб сфокусировала свое внимание на истории, работая преимущественно с архивными материалами. Конечно, она создавала ленты и на современную тематику — среди них наибольшую известность получил фильм «Испания» (1939). В основу картины легли фронтовые кадры, снятые во время Гражданской войны в Испании кинохроникерами Р. Карменом и Б. Макасеевым. Если говорить о фильмах, созданных в гг. Великой Отечественной войны, то здесь особый интерес представляет лента «Страна родная» (1942). Она

¹ Персональная страница заслуженной артистки РСФСР кинорежиссера Шуб (Розаль) Эфиры Ильиничны (1894–1959) на сайте #МузейЦДФ <https://csdfmuseum.ru/names/9> — здесь и далее прим. автора.

была приурочена к 25-летию Октябрьской революции и проводила параллель между событиями Гражданской и Великой Отечественной войн. На Центральной студии кинохроники (с 1944 г. — Центральная студия документальных фильмов) Шуб считалась ведущим специалистом по кинохронике, руководство всецело доверяло ей в этом вопросе. Ее подходы к отбору, описанию и систематизации хроникально-документальных (включая архивные) киноматериалов не вызывали никаких сомнений и всячески поощрялись. Это продолжалось до тех пор, пока в июне 1943 г. на студию не пришел работать Г. Болтянский, у которого был свой взгляд на широкий комплекс проблем, связанных с кинолетописью [Болтянский]¹.

Болтянского нельзя назвать специалистом в определенной области кино, в разные гг. своей жизни он выступал как оператор, режиссер, сценарист, организатор и руководитель кинопроизводства, научный работник, педагог, писатель, устроитель кино- и фотовыставок. Он был великим энтузиастом своего дела, борцом за развитие советского кинематографа, за его популяризацию в массах. Он одним из первых понял огромное значение кинохроники и посвятил большую часть своей жизни работе по ее сохранению и систематизации. Болтянский был первым, кто научно обосновал идею рассматривать кинодокументы как важные исторические источники, которые необходимо собирать и хранить в специальном учреждении. Именно по его инициативе в Москве в 1926 г. открылся первый в мире Музей кино [Михалютина]. В рамках этого проекта удалось собрать, сохранить и изучить многие киноматериалы, обосновать и систематизировать их комплектование для музейных фондов, а методика формирования многочисленных выставок служила основой при подготовке киноэкспозиций, которые демонстрировались в последующие гг. в различных городах страны. Несмотря на то, что музей просуществовал всего несколько лет (до 1932 г.), вся эта работа способствовала сохранению и популяризации кинематографического наследия. На студии Болтянский работает сначала в качестве научного руководителя кинолетописи Великой Отечественной войны, затем становится начальником цеха кинолетописи. Впоследствии все его должности на ЦСДФ были напрямую связаны с этим цехом. Он подвергает критике методы работы Шуб. Свои доводы и аргументы он излагает в многочисленных письмах и служебных записках, адресованных руководству студии и лично режиссеру. В 1945 г. он подготовил докладную записку — подробный критический обзор (титульный лист с названием не сохранился), в котором пункт за пунктом обозначил все свои претензии к режиссеру — причем не только как специалисту по кинолетописи, но и как человеку, обладающему, по его мнению, деструктивным характером. По какому кругу прошел этот документ и какой была реакция руководства ЦСДФ — неизвестно. В итоге он оказался в личном деле Шуб, которое сегодня хранится в Центральном государственном музее кино. Мы предлагаем ознакомиться с ним, так как он показывает с какой страстностью и категоричностью Болтянский настаивал на правильности своих подходов к работе с кинолетописными материалами. По сути, этот документ — сборник методических рекомендаций, которые формулируются на фоне критики практической работы цеха кинолетописи, вынужденного следовать указаниям режиссера Шуб. Здесь необходимо сделать одно уточнение. В своей докладной записке Г. Болтянский критически относится к поккадровому описанию летописных материалов, которое практиковала Шуб. Вместо него он предлагает собственную форму описания киноматериалов. Но не раскрывает суть обоих подходов. В чем же отличие? Ответ можно найти в его другой методической работе «Принципы классификации летописных материалов Отечественной войны» (1945), в которой он рассуждает о преимуществе своего подхода к описанию киноматериала (с использованием карточек) перед поккадровым описанием. Болтянский пишет: «Основная задача описания в карточке — тематическая, дать содержание конкретного фильмового материала. Иначе говоря, должно быть лаконично, но ясно, точно, достаточно полно и логически последовательно изложено то, что снято, как по основной теме или событию в его развитие, так и по другим тематическим элементам и главным эпизодам, наличествующим в данном фильмовом материале, с уточнением места и времени действия и имен важных действующих лиц. Никаких других задач в описании исторических документов кинолетописи быть не может. ... Так называемое поккадровое описание кинолетописных материалов, практиковавшееся до последнего времени, представляло собою не тематическое описание, а подробное, но механическое (фильмографическое) описание визуальной стороны отдельных кадров без их тематического или логического взаимного осмысливания и связи, с упором не на то, что именно снято, а как снято (в какой обстановке, в какое время дня, летом или зимой, в какой одежде действующее лицо, в профиль или в анфас оно снято и т. д.). Подобное описание, притом с кропотливыми указаниями метража каждого кадра, но сплошь и рядом с анонимным местом действия или с анонимными действующими лицами, бессмысленно, так как оно: а) не соответствует задачам описания кинолетописных документов, б) отнимает много времени и бумаги (от 2–5 страниц за один объект кино-журнала!), в) представляет собой по существу тот же монтажный лист, несколько может быть расширенный и уточненный, г) ничего не дает режиссеру или производственнику, так как, сколько ему не описывай как снят такой-то кусок, он все равно захочет его посмотреть на экране. Самое главное то, что режиссер обращается в летопись за материалом на определенную тему, а не ищет здесь обезличенных эффектных кусков для монтажа (это дело фильмотеки). ... То же можно сказать и о других формах описания, практиковавшихся до сих пор в летописи (так называемое общее описание и эпизодное описание). Основной их порок — безустановочность, отсутствие точной формулировки, для чего нужны эти виды описания, непонимание основных задач тематического описания кинолетописных материалов...» [Болтянский]. Борьба Болтянского с Шуб шла с переменным успехом. Понятно, что он был более компетентен в вопросах классификации летописных материалов, многие его «наработки» впоследствии стали широко использоваться в цехе кинолетописи ЦСДФ. Однако в середине 1940-х гг. руководство студии еще не осознавало важность подобного рода дискуссии. Например, тогдашний директор ЦСДФ С. Герасимов фактически поддержал деятельность Шуб, и сделал это, как мне кажется, исключительно из-за режиссерской солидарности [Караваев]. Реформирование работы цеха шло, но очень медленно. Вскоре в стране началась борьба с космополитами. Не обошла она стороной и наших героев. Руководство студии искало повод для избавления от сотрудников «нетитульной нации». В мае 1950 г. в отсутствие Г. М. Болтянского (находился на лечении) на ЦСДФ была создана спецкомиссия для проверки работы цеха кинолетописи, которая выявила недостатки в деле учета и хранения, что «могло привести к пропаже исторически ценных кадров». 18 сентября 1950 г. Болтянский был освобожден от работы на ЦСДФ (собственное желание).

В конце 1948 г. Шуб работала над созданием документального фильма «От чистого сердца». Картина рассказывала о выставке

¹ Персональная страница историка кино и фотографии, киноведа, педагога Болтянского Григория Моисеевича (1855–1953) на сайте #МузейЦСДФ <https://csdfmuseum.ru/names/24>

подарков, присланных И. В. Сталину в связи с его 70-летием. Режиссера обвинили в том, что в этой картине она не показала самый важный подарок (это выяснилось только на просмотре картины в Министерстве кинематографии СССР) — маленькую курительную трубочку, которую прислал «вождю народов» лидер китайских коммунистов Мао Цзэдун. Был раздут большой скандал, после которого Э. Шуб получила первый инфаркт. Эта история фактически «поставила крест» на ее карьере кинорежиссера. Предлагаемая вашему вниманию докладная записка Г. Болтянского печатается без сокращений, с сохранением авторской стилистики, орфографии и пунктуации.

I. О методике и практике Э. И. Шуб по кинолетописи

Для ведения работы по кино-летописи Отечественной войны прежде всего нужно иметь изложенную в письменном виде четкую методику и принципы отбора и описания летописных материалов, профильтрованных на обсуждениях, утвержденных руководителем кино-летописи, а затем рассмотренных и санкционированных авторитетной методической инстанцией.

Для этой цели я и предложил с первых дней своей работы создание Ученого Совета. Ибо никому не дано право ценные для государства исторические материалы принимать без основания, без апробированной письменной методики. Притом, каждый из нас смертен, должна быть преемственность, письменные утвержденные документы для возможности продолжать это дело при любых обстоятельствах. Этому требовал не только я, но и ревизирующие органы (контрольно-инспекторский отдел Комитета и НКВД).

Придя в кино-летопись, я застал работу по систематизации, уже практически проделанную под руководством режиссера Э. И. Шуб и находящуюся уже на II-м периоде Отечественной войны (1942 г.).

Никаких письменных методических материалов не оказалось.

Практически её работа сводилась в следующем. Режиссер Шуб просматривала на экране кино-журналы или на мовиоле остатки неиспользованных материалов. Тут же она единолично решала: это в фонд, это в летопись, это в фильмотеку. При этом она также называла редакторам тип описания — этому материалу дать «покадровое» описание, этому — «общее описание» и т. д. Почему, откуда — неведомо. Никаких коллегиальных обсуждений, подписанных протоколов приема с мотивировками куда, что идет и почему не практиковалось. Редактора должны были на основании единоличных определений Шуб автоматически и беспрекословно выполнять эти её решения и распоряжения.

Работа проводилась быстро. Дело шло не о качестве, а о количестве. Шла гонка за метражом, чтобы, как выяснилось позднее, можно было рапортовать о гомерических цифрах набора материала и требовать особого гонорара.

Эта гонка за метражом и методы единоличного, бесконтрольного не документируемого протоколно и никем не санкционированного приема приводили к тому, что Шуб просматривала по 2000–3000 метров остатков и неиспользованных материалов за 2–3 часа (чем она и хвасталась), что-то, почему-то бросала в корзину («смыв», «фильмотека»), другие определяла «фонд», «летопись», — «описать подробно, покадрово» и т. д.

Как можно, не зная людей, участвующих в этой съемке, зачастую место действия, иногда без наличия сведений или монтажного листа, не зная событий и значения материала, не продумав, не советуясь, не обсуждая ни с кем, таким галопом по 2–3 тысячи метров за пару часов, определять и решать?

Понятно, что она действовала так, как привыкла делать выборку для своих режиссерских работ по документальным фильмам. Но ведь это совсем другая работа — подбор исторически-ценных, а не режиссерско-монтажных материалов. Тут нужна точность, специальные базовые знания, осмысливание каждого куска, нужно время, продумывание, проверка, уточнение и т. д. Иначе можно наломать дров. И поэтому естественны случайные определения, грубые ошибки и даже анекдотические случаи. Работа по отбору, систематизации, пр. требует вдумчивого отношения, большой культуры, исторических знаний, знакомства с явлениями, происходившими во время войны, понимания их смысла, знакомства с политикой и экономикой страны, знания выдающихся людей СССР и героев войны и тыла и многое другое. Наконец, работа требует методических знаний.

Есть ли эти знания и данные у режиссера Э. И. Шуб, представляю судить на основании беспристрастного ознакомления с её «методикой» и материалами.

Материал, просмотренный таким образом реж. Шуб (в позитиве только) накопился в цехе и в подвале на студии до декабря 1944 г. сотнями коробок. Редактора изнывали от кропотливого, добросовестного его пересмотра, логического подбора т. к. она все это набрасывала после своих просмотров, а затем бессмысленного, автоматического и непонятного им «покадрового описания» этих материалов.

В цехе и в подвале студии создавался первозданный хаос коробок, материалы к просмотру для Шуб; колонки коробок, просмотренных уже ею; коробки, находящиеся у редакторов на пересмотре и описании; негативы для подборки монтажниц. В этом лабиринте материалов, где требовалось найти брать и ставить взятый из фильмотеки материал (фильмохранилища еще не было у летописи), знать, кому что дать, не спутать колонки, пометать что прошло уже какую-то стадию и т. д. пришлось разбираться т. Аксютину¹, делать отчаянные усилия, чтобы не происходила путаница.

Между тем, материал, таким образом просмотренный и описанный оставлялся на полпути, недоделанным. С государственной (хозяйственной) точки зрения он не оформлялся. Он не инвентаризировался, не этикетировался на коробках, не составлялись акты приема. Материал не заносился на инвентаризационную карточку и, следовательно, не получал окончательного оформления.

А гонка за метражом, между тем, продолжалась — шел набор нового материала и просмотра Шуб, и горы нового материала сотнями коробок продолжали хаотически накапливаться в цехе и подвале. Такая практика работы, если и допустима, то только в сумасшедшем доме.

Что касается методики описаний летописных материалов, которые ввела Шуб («покадровое описание», «общее», «эпизодное»), а также так называемая ею «систематизация» и «классификация» материалов на карточках, введенных ею же, то вся их бессмысленность, применяемый здесь порочный эмпирический метод, антинаучность и антиисторичность разобраны мною

¹ Аксютин Кирилл Владимирович – в то время заведующий фильмотеккой ЦСДФ.

достаточно и доказаны попутно в методических материалах, составленных мною. Поэтому останавливаться на этом не буду. Полный сумбур и хаос этой «систематизации и классификации», анекдотичность кадровых описаний стали, наконец ясны и самим редакторам после того, как я потратил только 10 минут на академический разбор этой «методики» на единственном удавшемся созвать совещании в цехе с редакторами и реж. Шуб (по заслушании ее доклада).

По введенным реж. Шуб, ее «классификации» и «систематизации», как показал многократно опыт, нельзя ничего найти, неизвестно даже, где искать, если нужен конкретный материал. Ничего этим не систематизируется и не классифицируется, ибо все это бессмысленно и порочно в основе.

Таковы абсолютно объективные выводы о ненужности, сумбурности, вреде работы, которую проводила Шуб. Для примеров достаточно взять образцы этих материалов.

Этого требует сказать моя совесть советского гражданина и научного работника, человека, преданного этому делу, чувствующего глубокую ответственность за него, и не ищущего здесь ни славы, ни корысти и не руководящегося при этом симпатиями или антипатиями лично к режиссеру Шуб.

II. Мероприятия и борьба за правильную постановку практической и методической работы по кинолетописи

Естественно, что понадобилось время, чтобы все это изучить, анализировать и прийти к этим выводам.

Априорно я склонен был доверительно отнестись к работе реж. Шуб. Я привык уважать ее, как производственника. Непосредственно в работе я с ней раньше не встречался. Я полагал вначале, что надо будет лишь кое-что выправить совместными с нею дружескими усилиями. Но такого я уже не предполагал.

Считаю необходимым указать, что идея создания кино-летописи выдвинута мною впервые еще в 1922 году в Государственном Ученом Совете и что я занимаюсь этими вопросами практически и теоретически свыше 25 лет (капитальные печатные и методические труды, статьи; доклады, записки).

Я занялся сначала по приходе в кино-летопись технологией работы, введением порядка, учета, штатами, организацией цеха. Постепенно я знакомился и с методикой работы режиссера Шуб. Это было трудно, я сразу напоролся на то, что Шуб считала область ее работы для меня «табу», запрещала редакторам давать мне сведения, сама ничего не согласовывала со мной и обходила во всем, либо приказывая террористически редакторам выполнять ее и только ее распоряжения, либо, если я делал разумные и нужные предложения как начальник цеха, она шла безосновательно опять же мимо меня выше — к зам. директора, к директору и т.д. Наконец, она стала терроризировать и меня, устраивала скандалы, истерики, грубые выходки, стала оскорблять и меня, и сотрудников, настраивала сотрудников друг против друга и против меня, охаивала работников, вводила групповщину и склоку, отравляла моральную атмосферу в цехе, это вводило повышенную, нездоровую атмосферу в работу, волновало меня, влияло на здоровье. Я ничего не понимал, сдерживался, сколько мог, пытался сначала воздействовать на нее, урезонивать. Временами мне это удавалось, ненадолго, но в общем ничего не выходило и все повторялось вновь и вновь, это, конечно, отвлекало меня от изучения ее работы (может быть, это ей и нужно было), выбивало из колеи, дезориентировало. К концу 1944 г., несмотря на эту обстановку, я все же составил основные организационные и производственные документы — формы учета и пр., получил фильмохранилище, составил впервые годовой план, смету и потребность пленки на 1945 год и дал его на утверждение плановому отделу и бухгалтерии. Параллельно был утвержден по моему проекту состав и положение об Ученом Совете. 8 октября 1944 г. я предложил режиссеру Э. И. Шуб дать в письменном виде методику отбора в кино-летопись и описаний для представления Ученому Совету на утверждение. Когда она отказалась, я составил первичные методические материалы по принципам отбора для обсуждения на Ученом Совете, эти принципы были в корне противоположны методике реж. Шуб. Однако, заседание ученого Совета вместо 4/Х1 состоялось только 25/ХП и, хотя на нем стоял первым указанный мной доклад (методические материалы были разосланы членам У.С.), Шуб, которой, видимо, был невыгоден мой доклад добилась у т. Герасимова¹, чтобы вместо моего доклада, неожиданно для меня, на заседании было предложено ей делать доклад. Доклад Шуб был не методическим и не принципиальным, а общеинформационным и саморекламным. Фейерверком были продемонстрированы описания, которые никто не разбирал, не обсуждал, не анализировал, не утверждал. Наоборот, академик Минц выразил сомнение по поводу этих материалов и предложил их рассмотреть специальной комиссии для доклада Ученому Совету. Но главного Шуб добилась. Опасного ей моего доклада не было. С начала нового года я стал проводить мероприятия по плану кино-летописи на 1945 год и занялся углубленным изучением методики и практики работы Шуб. Прежде всего я стал проводить государственное оформление документов, принятых в кино-летопись (активирование, окончательное оформление, составление инвентаризационных описей, проверка наличия фильмовых материалов на складе и т.д.). Однако, активированию всячески препятствовала Шуб, т.к. эта работа должна была известное время занимать у редакторов, а она хотела продолжать хаотическую гонку за метражом и просмотром и загружать редакторов ее указанными выше «описаниями», «систематизацией» и пр., чтобы продолжать рапортовать о цифрах метража и писать счета на гонорар. Она пыталась сорвать работу по активированию и пр. оформлению летописи, жалуюсь тов. Шумову² и внося несерьезные предложения. Тем не менее, я добился согласно плана 1945 г., что с марта месяца было введено в цехе обязательное активирование текущего материала и массовое постепенное активирование многих десятков тысяч метров, хаотически набранного Шуб до этого и не задокументированного прошлого материала.

Убедившись после глубокого ознакомления, что дело не в отдельных недочетах методики и практики работы Э. И. Шуб, а в том, что эта работа в целом вредна и порочна, я приступил с середины марта и закончил в апреле большой методический труд, где точно и подробно обосновал и практически разработал все вопросы методики отбора, систематизации, классификации и описаний кино-летописных материалов на научных основах, опираясь на детальное изучение этого дела, мой прошлый многолетний опыт и анализ ошибок практической работы кино-летописи под руководством Э. И. Шуб (см. мои методические материалы на 30 страницах: «Принципы классификации кино-летописных материалов», «Классификатор кино-летописи»,

¹ Герасимов Сергей Аполлинарьевич – режиссер игрового кино, актер, сценарист, педагог. С 20.05.1944 по 05.10.1945 – директор ЦСДФ.

² Шумов Борис Николаевич 24.05.1944 по 16.02.1966 – заместитель директора по производству ЦСДФ.

«Задачи основной тематической картотеки и входящих в нее карточек», «Описание летописных материалов». «Карточка и ее функции» с образцом разработанной карточки).

Таким образом теперь остается после тщательного обсуждения и анализа этих материалов в авторитетной методической комиссии (отдельные консультации я уже проводил) представить их затем на окончательное обсуждение и утверждение Ученого Совета.

III. Моральное поведение Шуб на производстве в кинолетописи

Предупреждаю, что все описываемое мною здесь сушая правда и может быть подтверждено многочисленными, задокументированными фактами.

1. Через короткое время, после моего назначения начальником цеха и научным руководителем кино-летописи, выяснилось, что реж. Шуб считает свою работу и работу редакторов (группа систематизации) экстерриториальной в цехе, не подлежащей моему ведению, контролю и утверждению, отданной ей монополю (?!) и бесконтрольно. Шуб требовала и требует от редакторов выполнять только ее распоряжения. Она фактически и неоднократно запрещала редакторам беседовать о работе со мной, давать сведения об их и ее работе. Шуб требовала от редакторов выполнять только ее планы, характеризующиеся текучкой, хаотичностью и фактической бесплановостью (например, ее приказание сейчас делать «Кенигсберг» — почему, откуда).

Своих планов (устных) она не согласовывала со мной, отказывалась согласовывать со мной. Попытки обсудить план работы групп коллегиально с нею и с редакторами ни к чему не приводили. На передаваемые мною вежливые устные и письменные предложения явиться Шуб сплошь и рядом отказывалась, зачастую демонстративно, вслух при редакторах в цехе неприлично выражаясь и дискредитируя меня («Болтынский для меня никто»). Я стал, с самого начала, составлять общие письменные планы по цеху, поскольку это моя функция и это требовало связывания всех звеньев цеха между собой. Для этого я предварительно беседовал с работниками других групп и всегда все шло и идет гладко и прекрасно. Поскольку Шуб игнорировала меня в отношении группы систематизации, беседовал (нелегально от Шуб, да это так) с редакторами и намечал работу группы систематизации, но эти планы Шуб также игнорировала, заставляла редакторов выполнять наперекор мне другие работы. Шуб шла через мою голову, обходила меня, как пустое место, либо приказывая редакторам выполнять ее распоряжения, без согласования со мной, либо идя к высшему начальству по всем делам (фактически со склочными делами).

Тем самым она дезорганизовывала работу, дезориентировала сотрудников цеха, нарушала дисциплину, порядок и единоначалие, подрывала авторитет начальника, вводила хаос и двоеначалие.

2. В своих взаимоотношениях с работниками цеха Шуб проявляла грубость, террор, запугивание, скандалы, истерики, оскорбление человеческого достоинства, возмутительное отношение к младшим техническим работникам цеха, как к ее лакеям. Эти же методы скандалов, истерик, запугивания и оскорблений она не раз применяла и ко мне в моем кабинете. Этими выходками и характеризуются главным образом ее немногочисленные приходы ко мне.

Ее основная «работа» в цехе выражалась и выражается сейчас в интриганстве, в ведении склоки, в отравлении моральной атмосферы в цехе. Она охаивала передо мной работников цеха, а перед работниками цеха меня, она восстанавливала работников друг против друга, награждая каждого из них оскорбительными эпитетами (работа у т. Чудиновой «собачий бред» и т.д.). Когда ей не нравились разумные (подчеркиваю) мероприятия, вводимые мною, она выхватывала мои распоряжения, незаконно забирая их из цеха и шла жаловаться к т. Шумову, запутывая все хаотически разными пустяками и заставляя его чувствовать только головную боль от этих «бесед».

То же самое она делала, когда чувствовала, что наделала глупостей, либо наскандалила, оскорбила меня, вела себя непристойно и что я могу жаловаться. Тогда она, ожидая моих жалоб, забегала вперед и шла жаловаться на меня. А я и не думал идти, ибо мне было стыдно перед руководством занимать их этими дрязгами. Я пытался всячески изжить это внутренним путем, резонированием, выжиданием и т.п.

3. Эти интриги и склоки дополняются совершенно иным отношением и методами по отношению к высшему начальству и тем, кого она считает сильными (директор, замдиректора, т. Копалин¹ и др.). Здесь она совсем другая. Она ведет себя продуманно, разумно, проявляет себя тише воды, ниже травы, поступает совершенно иначе, чем ко мне и работникам цеха. Здесь, в отношении начальства, она практикует подлаживание, ласковость тона, внешнюю корректность, а попутно втирание очков, расписывание своей «замечательной» работы, сдержанное охаивание и оговаривание меня и других работников цеха. Цель — втянуть дирекцию в ту же склоку, настроить ее против меня и моей деятельности, противопоставить дирекцию мне, показать себя якобы спасительницей дела, сделать дирекцию также орудием ее интриг.

Таков смысл ее хождений к т. Шумову, таков был смысл того, что добилась 25/ХІІ 44 г. на Ученом Совете своего доклада вместо моего методического доклада, ибо она понимала, что ее методика отбора в летопись будет разоблачена и отвергнута. Таков же смысл и того, что она пытается делать сейчас, когда по жалобе сотрудников, парткомом создана комиссия по разбору положения дел в цехе кино-летописи, она поняла, что тщательное расследование положения дел будет не в ее пользу и теперь она пытается вбить кол в это дело тем, что она идет к т. Герасимову, пытаясь так изобразить ему все по-своему, что противопоставить его мне и комиссии, втравить его в это дело.

4. Слишком долго я терпел, пытаюсь внутренним путем изжить все эти сначала непонятные мне выходки, а потом убедившись, что это грязное и продуманное интриганство. Я молчал, думая, что дирекция знает меня (моя жизнь и деятельность у всех как на ладони), поймет, в чем дело, и поставит ее на место. Но я уже потерял значительное количество здоровья из-за этого. Не последняя причина моей длительной болезни — «работа» и интриги Шуб (врачи предупреждают что у меня плохо с сердцем). Нет сил больше терпеть. Сотрудники тоже не дают мне покоя, требуя положить скорее конец нервнующим всех выходкам Шуб, ее диким, хаотическим, порочным и вредным методам практической работы по кино-летописи.

Спросите всех сотрудников цеха, всех работников студии, знающих меня много лет — было ли у меня хоть подобие таких действий, как у Шуб, за всю мою жизнь с кем бы то ни было.

Спросите т. Брянцева, монтажницу Максимову, Некрасову, монтажниц и других работников студии Мосфильм и вам скажут

¹ Копалин Илья Петрович – режиссер ЦСДФ, лауреат шести Сталинских премий.

о таких скандалах и делах Шуб на Мосфильме.

О ее тяжелом характере знают и скажут многие работники на Студии. Во всем том, что я изложил, я ни в коей мере не руководствуюсь личными симпатиями и антипатиями к Шуб, излагаю только объективные вещи, правду, как она ни страшна. Меня волнует только дело, которому я предан глубоко, люблю и которое страдает из-за практики работы и интриг Шуб.

Г. БОЛТЯНСКИЙ

Список источников

Беляков — Беляков В. К. Современное видение дореволюционной кинохроники и ее художественные особенности // Вестник ВГИК. 2024. № 1 (59). С. 15–25.

Болтянский — РГАЛИ. Ф. 2057. Оп. 1. Ед. хр. 66. Болтянский Г. М. «Принципы классификации материалов кинолетописи Отечественной войны» [рукопись].

Брик — Брик О. М. Ближе к факту // Новый ЛЕФ. 1927. № 2. С. 32–34.

Караваяев — Караваяев Д. Л. Ялтинская встреча в призме официальной кинохроники: фильм «Крымская конференция» Сергея Герасимова // Телекинет. 2023. № 2 (23). С. 6–11.

Михалютин — Михалютин Т. И. Вклад Г. М. Болтянского в сохранение и популяризацию кино-фото-видеоисточников // Russian Journal of Education and Psychology. 2012. № 1. С. 1211–1228.

Семенова — Семенова Н. В. Формирование медийного образа Ленина и Октябрьской революции в кинотекстах 1927 года («Новый Лэф») // Медиалингвистика. 2016. № 2 (12). С. 113–120.

Янгиров — Янгиров Р. Первый киобиограф вождя: из истории партийно-государственного руководства советским киноискусством в 20-е годы // Янгиров Р. Другое кино: статьи по истории отечественного кино первой трети XX века. М.: НЛЮ, 2011. С. 125–150.

References

Belyakov, V. K. Sovremennoe videnie dorevoliutsionnoi kinokhroniki i ee khudozhestvennye osobennosti [Contemporary Vision of Pre-Revolutionary Newsreels and Its Artistic Features]. *Vestnik VGIK*, no. 1 (59), 2024, pp. 15–25. (in Russian)

Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fond 2057, opis 1, ed. khr. 66. *Boltyansky, G. M. Printsipy klassifikatsii materialov kinopistori Otechestvennoi voiny* [Principles of Classification of Newsreel Materials of the Patriotic War]. Manuscript. (in Russian)

Brik, O. Blizhe k faktu [Closer to the Fact]. *Novyi LEF*, no. 2, 1927, pp. 32–34. (in Russian)

Karavaev, D. L. Yaltinskaya vstrecha v prizme ofitsialnoi kinokhroniki: film ‘Krymskaya konferentsiya’ Sergeia Gerasimova [The Yalta Meeting Through the Lens of Official Newsreels: Sergei Gerasimov’s Film ‘The Crimean Conference’]. *Telekinet*, no. 2 (23), 2023, pp. 6–11. (in Russian)

Mikhalyutina, T. I. Vklad G. M. Boltyanskogo v sokhranenie i populiaryzatsiiu kino-foto-videoistochnikov [G. M. Boltyansky’s Contribution to the Preservation and Popularization of Film, Photo, and Video Sources]. *Russian Journal of Education and Psychology*, no. 1, 2012, pp. 1211–1228. (in Russian)

Semenova, N. V. Formirovanie mediinogo obraza Lenina i Oktiabrskoi revoliutsii v kinotekstakh 1927 goda (‘Novyi Lef’) [The Formation of the Media Image of Lenin and the October Revolution in Film Texts of 1927 (Novyi Lef)]. *Medialingvistika*, no. 2 (12), 2016, pp. 113–120. (in Russian)

Yangirov, R. Pervyi kinobiograf vozhdia: iz istorii partiino-gosudarstvennogo rukovodstva sovetским kinoiskusstvom v 20-e gody [The First Cinematographic Biographer of the Leader: From the History of Party-State Leadership of Soviet Cinema in the 1920s]. *Dругое кино: stat’i po istorii otechestvennogo kino pervoi treti XX veka*, NLO, Publ., 2011, pp. 125–150. (in Russian)