

Георгий Шерстнев

От символизма к культурфильму:

О ПОПЫТКАХ СОЗДАНИЯ ЗРИТЕЛЯ
КИНОИСКУССТВА В СССР В КОНЦЕ 1920-х ГОДОВ

Georgii Sherstnev

From Symbolism to Kulturfilm: On Attempts to create Film Art's Spectator
in the USSR in the late 1920s

Георгий Шерстнев (ЕУСПб, научный сотрудник Центра изучения эго-документов «Прожито») gsherstnev@eu.spb.ru.

Ключевые слова: советское кино, кинокультура, киносеанс, кинозритель, монтажное кино

УДК/UDC: 791.45.073 + 791.43.03
DOI: 10.53953/08696365_2022_175_3_137

В статье рассматриваются трудности, с которыми столкнулась советская кинокультура конца 1920-х годов в попытках концептуализировать потребителя и процесс потребления киноискусства. Требование общедоступности «языка» советского кино вступало в противоречие с амбициями сделать кинематограф полноценным искусством. Попытки выдвигать в качестве образца упрощенную кинопродукцию оказывались отвергнуты. Устойчивой оставалась педагогическая модель, согласно которой должно быть в первую очередь переделано не кино, но способ его просмотра и отношение к нему в кинокультуре, а вследствие этого и кинозритель.

Georgii Sherstnev (European University at St. Petersburg, Center for the ego-documents' research "Prozhito", researcher) gsherstnev@eu.spb.ru.

Key words: Soviet cinema, film culture, film screening, film spectatorship, montage cinema

УДК/UDC: 791.45.073 + 791.43.03
DOI: 10.53953/08696365_2022_175_3_137

The article discusses difficulties that Soviet film culture of the late 1920s faced, in attempt to conceptualize the consumer and consuming of film art. The requirement of accessibility of Soviet cinema "language" contradicted cinema's ambition to become a full-fledged art. The attempts of making oversimplified film production a model for Soviet films were rejected. On the contrary, the pedagogic model, that sought to transform not the cinema itself but the way of watching it and attitude toward it in film culture and consequently, film spectator.

СИМВОЛИЗМ

В марте 1928 года в Москве прошло Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии, открыто обозначившее поворот от экономической модели управления кинематографом к идеологической [Miller 2010: 16]. Резолюция, вынесенная по итогам совещания, содержала формулировку, впоследствии широко цитируемую и используемую как риторический аргумент в дискуссиях: «Основным критерием при оценке формально-художественных качеств фильм является требование того, чтобы кино дало “форму, понятную миллионам”» [Пути кино 1929: 438]. Возможно, поводом для ее появления и причиной ее быстрого распространения в печати в немалой степени послужило конкретное событие. Накануне совещания в прокат вышел «Октябрь» С. Эйзенштейна, самый дорогостоящий и самый ожидаемый советский фильм

1920-х годов, который вслед за «Броненосцем “Потемкин”» должен был стать этапом в советском киноискусстве и крупным политическим событием¹.

В действительности картину Эйзенштейна ожидал крупный зрительский и критический провал. При этом одной из центральных тем в обсуждении «Октября» стала непонятность фильма для широкой аудитории. Действительно, фильм Эйзенштейна отличался беспрецедентно затрудненным стилем и интертекстуальной насыщенностью. Как отмечает Ю. Цивьян, «сама программа интеллектуального кино, т.е. кинотекста, обращающегося к зрителю на новом языке, ставила кинематографиста в положение криптографа, а в зрителе предполагала расположенность к расшифровке» [Цивьян 1991: 356].

Одними из первых, кто высказался в печати на предмет «символики» в картине «Октябрь», были руководители Главполитпросвета, и, вероятно, именно их отзывы повлияли на запуск слова «символ» в широкое обращение в последующих публикациях о фильме. Нужно, однако, отметить, что из их уст критика «символики» «Октября» звучала пока еще достаточно умеренно.

В феврале 1928 года газета «Правда» опубликовала отзыв Н. Крупской:

В фильме «Октябрь»... много символики. Есть символика близкая, понятная массе: летящий трон, идолы с Василия Блаженного и пр. <...> Но в фильме много символики, которая будет мало понятна массам, — это особенно символика, олицетворяющаяся в статуях, — всякие Наполеоны и пр. Непонятен, пожалуй, будет и такой символ: море кос, появляющееся перед свержением тронов. Пожалуй, тем, кто не видел картин и скульптур, символизирующих в косах крестьянское массовое движение, этот образ будет непонятен и пройден мимо².

Похожие опасения содержал отзыв заместителя главы Главполитпросвета и члена президиума Первого партийного совещания В. Мещерякова:

Надо ясно представить себе, что картина будет демонстрироваться не только перед квалифицированным зрителем, но и перед населением, подавляющая масса которого, конечно, малограмотна.

Надо посмотреть еще раз всю эту прекрасную картину с точки зрения указанной: насколько каждое место понятно массовому зрителю.

Самый большой недостаток картины — что она может быть плохо понята³.

Год спустя руководитель ленинградского кинопроката В. Тимофеев сходным образом высказывается о картине «Новый Вавилон»: «Пронизывающая ее символика требует исторических знаний, что ограничивает круг зрителей»⁴.

В процитированных фрагментах, даже в парадоксальной формулировке «недостаток картины — она может быть плохо понята», часть ответственности за успех коммуникации с фильмом возлагается на кинозрителя. Непонятность «символики» объясняется «малограмотностью населения» — отсутствием у зрителя знаний, которые позволили бы ее интерпретировать. Эти осторожные реплики не исключают в принципе просветительской работы, которая по-

-
- 1 «Октябрь» неоднократно упоминался в ходе Первого партийного совещания одновременно как одно из высших достижений советской кинематографии и трудный для массового зрителя фильм.
 - 2 Крупская Н. О фильме «Октябрь» // Правда. 1928. 9 февраля. № 34. С. 4.
 - 3 Мещеряков В. Прекрасная картина // Кино. 1928. 13 марта. № 11. С. 4.
 - 4 «Новый Вавилон» в Ленарке // Кино. 1929. 26 марта. № 13. С. 3.

может аудитории лучше понять фильм и возможности фильма участвовать в просвещении аудитории. Такой взгляд на кино в перспективе превращает его вместо набора загадок в справочник по истории и художественной культуре, нуждающийся в соответствующем вспомогательном аппарате.

В газете «Кино» в апреле был напечатан обзор отзывов на «Октябрь» в нестоличной периодике, и в них «символика» предстает уже чем-то более проблематичным:

Значительно ожесточеннее идут вопросы о символике картины, о ее пресловутом «обыгрывании вещей». Если одни газеты считают, что допущена какая-то ошибка и возведен в культ «излишний упор» на любование вещами ради «любования», то тут же рядом — строки восторга по адресу «изумительных и ярких аллегорий и символов» (тот же «Молот»). Другие относят к числу недостатков «перегруженность символикой, трудной для восприятия массовым зрителем» («Вятская правда»), и считают, что игра вещей, не лишенная оригинальности, в конце концов производит впечатление чего-то надуманного («Тамбовская правда»). И наконец, третьи безоговорочно восхищаются аллегориями, символами, оживлением и игрой мертвых вещей, богатейшим художественным языком фильма, исключительным по своей выразительности («Тверская правда», «Красная Башкирия» и т.д.)⁵.

Отзывы зрителей, которые приводятся в печати, также не внушали в этом отношении оптимизма. В первые три дня демонстрации картины в нескольких московских кинотеатрах Общество друзей советской кинематографии (ОДСК) провело массовое анкетирование⁶. Заметка в газете «Кино» о полученных в ходе его данных приводит такие мнения: «Вообще символика не заставляет зрителя переживать действие»; «...в “Октябре” слишком много символики, мешает, срывает впечатление», «поменьше символов»⁷. Ленинградская газета «Кино» пересказывает выступление рабочего на диспуте по поводу «Октября»:

...лента, посвященная пролетариату, направлена не по адресу. Масса ее не приемлет; символы, аллегории и другие внешние эффекты, а также быстрый монтаж съели впечатление от картины. Зрителю непонятна сущность событий, происходящих в фильме⁸.

Именно с этого момента «перегруженность символами» и непонятность ряда советских фильмов оказываются в центре кинематографических дискуссий и получают уже совсем отчетливую негативную окраску, будучи перенесенными в сферу эстетической полемики. Один из самых успешных режиссеров 1910-х годов В. Гардин так комментировал стиль «Октября» сразу после выхода картины: «Эстетико-символические формулы-ребусы — это упорствующая левая кинодемагогия шантеклеровского крика, а не настоящая трагическая патетика»⁹. Л. Кулешов утверждал, что фильмы «Октябрь», «Звенигора» (1928,

5 3-в. Провинциальная пресса об «Октябре» // Кино. 1928. 10 апреля. № 15. С. 3.

6 Обширные результаты этого анкетирования хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ). См.: Анкеты опроса зрителей по кинофильму «Октябрь». Т. 1—3 // РГАЛИ. Ф. 2495. Оп. 1. Ед. хр. 11—13. Анализ анкет см.: [Bohlinger 2011].

7 Юдин Н. Зритель об «Октябре» // Кино. 1928. 27 марта. № 13. С. 4.

8 Диспут об «Октябре» // Кино (Л.). 1928. 14 апреля. С. 2.

9 «Октябрь». Что говорят // Кино (Л.). 1928. 10 апреля. № 15. С. 2.

реж. А. Довженко), «Арсенал» (1929, реж. А. Довженко), «Потомок Чингисхана» (1929, реж. В. Пудовкин), «Новый Вавилон» (1929, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг), «Старое и новое» («Генеральная линия», 1929, реж. С. Эйзенштейн) сделаны «чисто формалистическим методом символически-экспрессионистического монтажа»¹⁰. Приведа примеры из этих картин, Кулешов предостерегает: «Стоит только приналечь на подобный метод показа, и декадентство, и символизм прочно совьют гнездо в нашей кинематографии»¹¹. Сотрудник прорапповского журнала «Кино и жизнь» находит в «Обломке империи» (1929, реж. Ф. Эрмлер) «чисто формальные, отдающие плохим символизмом моменты»¹². Воинствующий критик «формализма» И. Попов пишет об А. Довженко: «...обаятельный, потрясающий своей меткостью и глубиной талант режиссера “Арсенала” оказывается скрытым от зрителя налетом какого-то сложного символистического кинозаикания»¹³. В ход идут упоминания Шарля Бодлера¹⁴, Поля Верлена¹⁵ и Андрея Белого¹⁶.

Слово «символ» широко использовалось в советском дискурсе о кино на протяжении 1920-х годов и служило для обозначения художественных техник, участвующих в производстве кинематографической семантики. «Метафора» и «аллегория» чаще всего выступали в качестве то синонимов, то частных случаев кинематографической «символики». В построении «символических» конструкций могли участвовать предметы в кадре, имеющие самостоятельное значение помимо декоративной функции или участия в создании «эффекта реальности»¹⁷, ракурсы камеры, освещение в кадре, двойная экспозиция¹⁸, визуализация традиционных в культуре иносказательных образов, типизация персонажей и вызывавшая в этом отношении наибольший энтузиазм техника монтажа.

Обсуждение кинематографической «символики» актуализировало традиционную метафору «языка» и аналогии между кино и литературой. В связи с этим стоит прежде всего упомянуть работы представителей формальной школы. В текстах В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, проецировавших на кинематограф действие лингвистических принципов стилистики, синтаксиса и семантики, развивается концептуальная линия: способность кино оперировать знаками делает его искусством, «системой иносказания» [Эйхен-

10 Кулешов Л. Что надо делать // Кино и культура. 1930. № 11–12. С. 12.

11 Там же. С. 18.

12 Стекланный глаз. Обзор печати // Кино и жизнь. 1929. № 4. С. 16.

13 Попов И. Без кинокосноязычия // Советский экран. 1929. № 43. С. 5.

14 Алперс Б. Ответ т. Эрмлеру // Советский экран. 1929. № 43. С. 11.

15 Соколов И. Диалектический метод в кинокритике // Кино и жизнь. 1930. № 9. С. 10–11.

16 Пиккель Р. Арсенал // Кино (Л.). 1929. 16 апреля. № 16. С. 2. В 1930 году ряд авторов, перечисляя художественные направления в советском кино, включают «символизм» в их число. См., например: Авраамов А. Как делалась «Пятилетка» // Кино. 1930. 5 марта. № 13. С. 3; Рудой Я. Заметки о творческих путях советской кинематографии. Основные черты пролетарского стиля // Кино и жизнь. 1930. № 28. С. 6–7.

17 См., например: Соллертинский И. Вещи в кино // Кино (Л.). 1926. 27 июля. № 30. С. 1; Свэн. «Екатерина Измайлова» // Кино. 1926. 11 декабря. № 50. С. 6; Коломаков Б. Вещь в кино // Кино и культура. 1929. № 9–10. С. 29–37.

18 См., например, у Лео Мура: «Создание всякого условно-символического предмета в литературе происходит путем наслаения на этот предмет другого предмета, по тем или иным признакам ассоциирующегося с первым. <...> Этот прием литературного наслаения (метафоры, символы, сравнения) в кино называется двойной экспозицией» (Мур Л. Фотогения // Киножурнал А.Р.К. 1925. № 6–7. С. 3–6).

баум 2001: 35], освобождая от врожденных установок на механическое воспроизведение действительности и чистое развлечение. Как отмечает Я. Левченко, «для теоретиков ОПОЯЗа была важна именно “литературная” сторона кино, его композиционные, риторические, в меньшей степени репрезентативные возможности» [Левченко 2011: 157]. Сопоставительный ряд «кино — язык — литература» использовали и режиссеры-теоретики.

Источником заимствований могла быть и жанровая система литературы. Так, на протяжении 1920-х годов было распространено присваивание фильмам таких ярлыков, как «кинороман» и «киноповесть». А. Пиотровский в статье «К теории киножанров», вошедшей в сборник «Поэтика кино», отмечает непродуктивность стоящего за этой практикой подхода к кино: отчасти дело в том, что «новейшие, сложные формы повествовательной литературы» [Пиотровский 2001: 98] не переносимы на экран ввиду специфики разворачивания фабулы в обоих искусствах. Вместе с тем литература для Пиотровского продолжает оставаться источником аналогий, только наиболее уместными здесь становятся внефабульные или обладающие ослабленной фабулой литературные формы. В брошюре 1930 года Пиотровский описывает «лирические отступления» и «поэзию» в фильмах Червякова, а «Арсенал» Довженко называет «кинопоэмой»¹⁹. При этом свойственные наиболее ценным для Пиотровского «эмоциональному» и «интеллектуальному» направлениям в кинематографе (именно по этим категориям он распределяет вышедшие в конце 1920-х годов «монтажные» фильмы) диегетические разрывы и приемы производства абстракции он обозначает словом «символ».

Обозначенный выше подход позволяет рассматривать акт просмотра как «чтение», которое осуществляет субъект, овладевший кинематографической «граммотой», знакомый, говоря семиотическим языком, с правилами интерпретации кинематографических знаков. На возможность такой аналогии намекал Эйхенбаум, описывая, впрочем, работу кинозрителя как чтение наоборот: «от видимого движения — к его осмыслению» [Эйхенбаум 2001: 19]. Но это далеко не единственный случай, когда мы сталкиваемся с этой аналогией в советском дискурсе о кино. Так, еще в 1923 году кинокритик В. Туркин, настаивая на проведении четкой границы между литературой и кино, в негативном ключе сравнивает опыт просмотра типичного современного фильма с чтением: «Процесс “смотрения” такой картины сводится к восприятию неких иероглифов, символов, которые нужно прочесть, и связать их в сюжет, — в конце концов вскрыть в картине ее сценарий и автора сценария, т.е. проделать работу, аналогичную прочтению книги»²⁰. И наоборот, в 1928 году М. Блейман, испытавший, как и ряд других ленинградских критиков, влияние стиля формалистской критики, приветствует художественный метод, реализованный в «Октябре»: «Отдельные эпизоды картины можно читать как книгу. Недостает только синтаксических условностей»²¹.

Существенная особенность советской кинокультуры в 1920-е годы заключалась даже не столько в том, что уровень грамотности и уровень доступа к городской культуре, частью которой являлось кино, были крайне низкими, а скорее в том, что эти обстоятельства не вытеснялись из дискурса, а, напротив, постоян-

19 *Пиотровский А.* Художественные течения в советском кино. М.; Л.: Теакинопечать, 1930. С. 35.

20 *Веронин [Туркин В.].* О «Пылающем костре» // Кино. 1923. № 5. С. 15.

21 *Блейман М.* Голос критика // Кино (Л.). 1928. 27 марта. № 13. С. 2.

но находились в центре обсуждения. Публикации, посвященные методам просветительской работы с кино, технологическим, экономическим логистическим проблемам доставки кинопродукции зрителю по всей стране, вопросам потребления кино разными категориями зрителей в различных условиях — своего рода быту советской кинокультуры — занимают в печати 1920-х годов едва ли не больше места, чем обсуждение кинематографической поэтики. Разрыв между двумя позициями, с точки зрения которых по-разному определялась советская кинокультура, осознавался всегда, но в конце 1920-х годов, в ситуации, когда наиболее амбициозные в политическом и художественном отношении фильмы оказались неуспешными, он все чаще стал формулироваться как центральная проблема в советском кинематографе. Попытки по изучению вкусов и реакций зрителей, обеспечение зрителям права высказываться в печати, организация обсуждений сценариев и готовых фильмов среди представителей групп населения, которым фильм адресовался (чаще всего рабочие, крестьяне, красноармейцы), и, с другой стороны, попытки профессионалов судить о художественных требованиях разных категорий зрителей и их рецептивных возможностях, риторические приемы, позволяющие высказываться от лица зрителя, — все эти дискурсивные практики легли в основу «антиформалистской» критики рубежа 1920—1930-х годов.

В СССР отсутствовали «альтернативные» способы дистрибуции фильмов и практики киносеансов, такие как киноклубы, энергично формирующиеся в Европе 1920-х годов и, как показывает Т. Ганнинг, повлиявшие на институционализацию кино как искусства [Gunning 2014]. Можно говорить об отсутствии в советской кинокультуре сообщества потребителей искусства, обладающего более или менее очерченными границами. Таким образом, если адресат коммерческого кино на советских экранах, картин, рассчитанных на специфические аудитории, культурфильмов, хроники мог быть достаточно легко зафиксирован, то зритель *искусства* кино, особенно наиболее радикальных его образцов, вышедших на экраны в конце 1920-х годов, оставался не вполне определенным. Воспринятые и произведенные советскими теоретиками и кинематографистами эстетические теории если и имели в виду зрителя, то в качестве «идеальной» фигуры, помещенной в рамки универсальных культурных, психологических и лингвистических параметров, иногда исторически локализованной, но при этом лишенной конкретных социальных координат. Традиционно игнорируемая в эстетике множественность зрительских культур (реальных или проектируемых), ставшая хорошо различимой в советском контексте, провоцировала конфликтную ситуацию.

Не случайно во второй половине 1920-х годов постоянно обсуждается проблема адресации фильма. Кинозритель вообще, в действительности городской кинозритель, уступает место «массовому зрителю», который при всей неопределенности и риторической поливалентности этого понятия включал в себя ряд вполне социально локализуемых аудиторий, и вместе с тем в основном состоял из публики, не имевшей значительного опыта кинопросмотра и высоких эстетических ожиданий. Указания на безадресность или на ошибки коммуникативного порядка, свойственные той или иной картине, постоянно воспроизводятся в советском дискурсе о кино второй половины 1920-х годов²². Пред-

22 Диспут об «Октябре» // Кино (Л.). 1928. 14 апреля. С. 2; Шнейдер М. Расслоение живых сил // Кино. 1928. 11 декабря. № 50. С. 2.

почтительной оказывается, напротив, спецификация требований конкретной, выделенной по тому или иному признаку аудитории²³. Одним из распространенных риторических приемов, направленных против «монтажного» кино, оказывается констатация его адресованности исключительно самим кинопроизводственникам и кинокритикам²⁴. Такого рода автокоммуникация, свойственная «элитарной» части советской кинокультуры, разумеется, признавалась неприемлемой. Но в большей степени это свидетельствует о концептуальном затруднении, связанном с определением фигуры зрителя киноискусства.

Критика кинематографической «символики» была частью общей «антиформалистской» эстетической повестки рубежа 1920—1930-х годов, и, следовательно, ее появление в дискурсе о кино было не столь уж непредсказуемым. Однако она обнаруживает следующую черту: «символизм» ряда советских фильмов этого времени никаким образом не контекстуализируется исторически, остаются непроясненными его генеалогия, стилевые свойства и, главное, тематика, которые должны были объединять эти фильмы с текстами литературного символизма (а именно литература продолжала оставаться для «антиформалистской» кинокритики главным поставщиком аналогий для кино). «Символизм» советского «монтажного» кино не означал ничего, кроме того, что его поэтика строилась на использовании кинематографической «символики», главным атрибутом которой мыслилась ее непонятность для широкого круга зрителей. Такая риторика призвана констатировать коммуникативный провал в отношениях советского «монтажного» кино со зрителем. Достаточно механистически использовавшиеся аналогии с символизмом в литературе очевидным образом позволяли полемически заострить то парадоксальное положение дел, когда на высшем этапе развития советского киноискусства обнаруживается пустой зрительный зал.

Реализм

История советского кино чаще всего умалчивает о том, что одним из главных кинематографических событий 1929 года стал фильм «Танька-трактирщица» (1928, реж. Б. Светозаров), посвященный классовый борьбе в деревне. В 1920-х годах использование деревенской тематики означало адресованность фильма деревенскому зрителю. Именно это обстоятельство позволяло «Генеральной линии» С. Эйзенштейна оказаться новаторским жестом в контексте советской кинокультуры. Однако фильм Эйзенштейна не стал поводом для дискуссий, сопоставимых по значению с теми, что развернулись вокруг «Таньки», его полной противоположности.

«Деревенскому», да еще и рассчитанному на юношескую аудиторию фильму было заведомо отведено самое низкое место в советской коммерческой и художественной иерархии, и он должен был раствориться в массе столь же неза-

23 *Пиотровский А.* За комсомольский кинотеатр // Кино и молодежь. Приложение к ленинградской газете «Кино». 1929. 15 января; «Старое и новое» // Кино (Л.). 1929. 6 октября. № 40. С. 3. В особенности это требование относилось к культурфильмам, но, как мы увидим далее, культурфильм и способы его бытования формируют к концу 1920-х годов образцовую модель для всего советского кинематографа.

24 Кинозритель. А кинозритель все-таки умнее // Советский экран. 1929. № 42. С. 5; Итоги киносезона // Кино. 1930. 25 апреля. № 24. С. 2—3.

метной продукции. Редкие упоминания «Таньки» зимой-весной 1929 года демонстрировали именно такое отношение к фильму²⁵. Судя по опубликованным в центральных газетах киноафишам, в Москве и Ленинграде картина шла за пределами первоэкранного проката. Режиссер Борис Светозаров, до революции работавший в МХТ и у Ханжонкова, а в 1920-е поставивший несколько малоозаметных фильмов, по большей части, как и «Танька», агитировавших за кооперацию в деревне, в результате был уволен с фабрики «Совкино» и впоследствии работал исключительно в области научно-популярного кинематографа. Все изменилось летом 1929 года, после того как ОДСК, общественная организация, призванная увеличивать численность советской киноаудитории и обеспечивать контакт между ними и кинопроизводством, скандальным образом выдвинула «Таньку» на премию АРРК за лучший советский фильм 1928—1929 годов — конкурентами были, в частности, «Арсенал» (реж. А. Довженко) и «Потомок Чингисхана» (реж. В. Пудовкин)²⁶. «Танька», воспринятая как воплощение лозунга о «форме, понятной миллионам» и, следовательно, образец для советского кино, была, таким образом, противопоставлена культуре «шедевров», а сам акт выдвижения фильма на профессиональную премию должен был свидетельствовать о росте субъектности «массового» зрителя, способного через посредничество ОДСК стать полноценным агентом влияния на кинематографический процесс и на принцип иерархизации в сфере кино. При этом сам по себе фильм Б. Светозарова имел мало отношения к сути дела — это признавала большая часть участников развернувшейся вокруг «Таньки» дискуссии. Вопрос стоял о кинокультуре, представителем которой была назначена «Танька-трактирщица». Моделью для позиции зрителя в этой культуре стал «деревенский зритель».

Деревенская аудитория в 1920-е годы имела наименьший доступ к кинематографу среди всех социальных слоев Советского государства, следовательно чаще всего воспринималась как наименее опытная. В 1925 году сотрудник Главполитпросвета, пропагандист деревенского кино А. Кациграс, давал такой рецепт для кинорботников:

Деревенскую кинофильму необходимо строить совершенно иначе, чем строится городская фильма. Способность восприятия у крестьянина не та, что у городского жителя. По отношению к крестьянам требуется опрощение в области киноискусства. Для примитивного восприятия крестьянина совершенно непонятна картина со сложным, запутанным развитием сюжета. Совершенно недопустимы в ней, например, резкие движения, неожиданные, непосредственно друг с другом не связанные сцены, резкая смена которых вызывает в крестьянине одно лишь недоумение и досаду²⁷.

Эта риторика будет впоследствии широко использоваться в дискуссиях о «Таньке», превращая упоминания фильма в инструмент критики «монтажного» кино. Чаще всего акцентировалась коммуникативная сторона «языковой» ме-

25 Суммировать и учесть // Кино. 1929. 8 января. № 2. С. 4; Тимофеев В. К итогам текущего киносезона // Кино (Л.). 1929. 21 мая. № 20. С. 2—3.

26 В одной из публикаций упоминается тот факт, что ОДСК взяла шефство над постановкой еще до начала производства картины. См.: Диспут в Доме печати // Кино. 1929. 10 сентября. № 36. С. 2.

27 Кациграс А. Изучение деревенского кинозрителя // Советское кино. 1925. № 2—3. С. 52.

тафоры: защитники «Таньки» подчеркивают «простоту» и «доступность всем» «языка» фильма²⁸.

Некоторые из реплик, в которых обосновывалось оздоровляющее влияние «Таньки-трактирщицы» на советскую кинокультуру, дают возможность связать вопрос о «простоте» со способностью фильма репрезентировать знакомые зрителю реалии или познакомить его с доселе неизвестными. По мнению активиста ОДСК С. Писарева, «Танька» «показывает его (кулака. — Г. Ш.) живьем миллионам бедняков и середняков, до сих пор в большинстве в глубине души думающих, что большевики немного сгущают краски, когда твердят о кулаке»²⁹. Автор статьи в «Советском экране» приводит отзыв деревенского жителя, участвовавшего в одном из диспутов по поводу «Таньки»: «Картина целиком отражает деревенский быт. Тот, кто знает деревню, тот будет говорить, что эта картина замечательная, что эта картина лучше всех, а тот, кто не знает деревни, тот, может быть, скажет, что картина плоха»³⁰. Один из немногих профессионалов, выступивших в поддержку картины, А. Анощенко, утверждает, что специфику «Таньки» нужно искать не в эстетической плоскости, а в том, что ей удастся установить контакт с массовым зрителем и обеспечить «реальный показ действительности»³¹. Режиссер В. Гейман, наоборот, негативно отзываясь о том аспекте «Таньки», который он обозначает словом «реализм».

Советская кинокритика рубежа 1920-х годов еще не порождает никакой определенности в отношении формы, которую должен принять в кино художественный «реализм». Попытки внедрения этого стиливого обозначения в область кинематографических дискуссий не были систематическими или сколько-нибудь уверенными. Дело в том, что слово «реализм» присутствовало в активном обороте у пишущих о кино, указывая на комплекс связанных друг с другом представлений: о способности фотографического медиума производить впечатление реальности, о миметическом характере кинематографа и о недопустимости деформаций кинематографического времени и пространства. «Реалистичность» как некоторое изначальное свойство кинематографа, подсказывающее механизмы формообразования для искусства кино, грозила стать причиной концептуальной путаницы, в которой эстетические вопросы могли быть с трудом отделимы от общих параметров восприятия медиума.

Вопрос о «реальности» и «реализме» в советском дискурсе о кино лучше всего проясняется их устойчивой противопоставленностью «иносказательности»:

ФЭКСы работали символами, используя это как определенный прием. Благодаря символическому стилю получился **отрыв от быта**. Но два-три кадра, построенные в реалистическом плане, разрушают символизм» (о «Новом Вавилоне») ³².

Портит картину... стремление обобщить с и м в о л и ч е с к и м и кадрами ряд выводов, которые вытекают из показа р е а л и с т и ч е с к и х кадров» (о фильме «Ветер в лицо») ³³.

28 См.: Рудой Я. В чем же дело? // Советский экран. 1929. № 43. С. 1; ВЭМ. Уроки «Таньки» // Советский экран. 1929. № 43. С. 10.

29 Писарев С. За! // Кино. 1929. 3 сентября. № 35. С. 2.

30 ВЭМ. Уроки «Таньки» // Советский экран. 1929. № 43. С. 10.

31 Диспут в Доме печати // Кино. 1929. 10 сентября. № 36. С. 2.

32 ДИК. В спорах о «Новом Вавилоне». В Московском АРПК'е // Кино (Л.). 1929. 9 апреля. № 15. С. 5.

33 Клейнер И. «Ветер в лицо» // Кино и жизнь. 1930. № 12. С. 10.

Не имея возможности в нормальном метраже фильма показать реально то, что показать необходимо, интеллектуалисты причают не видеть кадры, а соображать, что кадры и комбинации их означают, помимо видимого содержания»³⁴.

Реплики наподобие вышеприведенных имеют в виду две противоположные концепции кино и его просмотра: на одном полюсе — умозрительность кинематографа, понятого как «язык», на другом — способность кино «показывать», а зрителя — «видеть» конкретные материальные предметы, в их конкретных взаимоотношениях в рамках континуального кинематографического мира.

Один из самых продуктивных «антиформалистских» критиков, Я. Рудой, пишет в 1929 году:

...почему-то считается высшим художественным достоинством давать в картине сгущенную символику. <...> Это явно идет вразрез с *реалистическими формами мышления* массового зрителя, который, как и читатель нашей художественной литературы, ищет художественной трактовки *факта* (Курсив наш. — Г.Ш.).³⁵

Вслед за этим Рудой призывает советских режиссеров озаботиться проблемой «наглядности» их фильмов.

Представление о референциальности кино как будто сближает вышеописанный подход с позицией журнала «Леф», на что дополнительно указывает левовская критика кинематографического «символа». Наиболее подходящим объектом для последней стали фильмы Дзиги Вертова, демонстрировавшие противоречие между «документалистскими» декларациями автора и его склонностью к эстетической организации материала. Так, еще в 1926 году В. Шкловский пишет о «Шестой части мира» (1926):

Мы в этой ленте с интересом узнали, что в одной местности овец моют в морском прибое, а в другой местности моют и в реке. Это очень интересно, и прибой снят хорошо, но где он снят, не установлено точно. <...> Человек, уходящий на широких лыжах в снежную даль, стал уже не человеком, а символом уходящего прошлого. Вещь потеряла свою вещественность и стала сквозить, как произведение символистов³⁶.

В 1928 году другой участник «Лефа», В. Жемчужный, отмечает «дешевый символизм» фильма «Одиннадцатый»³⁷.

Но в действительности понимание кино, декларируемое Рудым, само стало удобным объектом для применения основного принципа критики, направленной против Вертова. «Художественность», определявшая здесь «трактовку факта», уводила разговор от таких, пускай очень общих, параметров конструкции кинозрителя, как присущие ему «реалистические формы мышления», в область двусмысленности и спекуляций. Так, А. Пиотровский за призывом к «художественной трактовке факта» видит конкретную систему стилизованных черт, «ходовые штампы, унаследованные от натуралистической традиции», генеало-

34 Кулешов Л. Что надо делать // Кино и культура. 1930. № 11—12. С. 13.

35 Рудой Я. Наша кинематография и массовый зритель // Советский экран. 1929. № 37. С. 2—3.

36 Шкловский В. Киноки и надписи // Кино. 1926. 30 октября. № 44. С. 3.

37 Жемчужный В. Одиннадцатый // Вечерняя Москва. 1928. 4 февраля. С. 4.

гию которых находит во мхатовском психологизме и психологическом романе «от Фадеева до Леонова»³⁸. Самая яркая черта этого стиля — «иллюстративное развертывание фабулы» [Там же]. Воплощением этой тенденции Пиотровский считает «Таньку-трактирщицу». Штапованность, «передвижность», примитивный мелодраматизм, лубочность, развлекательный характер «Таньки» отмечаются в других резко негативных отзывах³⁹.

Другая линия критики «Таньки-трактирщицы» позволяла именно в силу неясности понимания «реализма» неожиданным образом поставить ее в один ряд с фильмами Дзиги Вертова. А. Фадеев, автор «Разгрома», который около-рапповская кинокритика имела обычаем ставить в пример советскому кино⁴⁰, соглашается с оценкой «Таньки-трактирщицы» как «серого» «натуралистического» фильма, которую дает его принципиальный оппонент Пиотровский, однако сопротивляется аналогии с рапповским литературным методом. «Наивный реализм» «Таньки», по мнению Фадеева, ограничивается регистрацией видимой стороны реальности, в то время как «рапповцы хотят сорвать, разоблачить поверхность явлений, для того чтобы вскрыть их внутреннюю сущность»⁴¹. Здесь, в рамках иной интеллектуальной традиции, нежели те, что формировали понимание кино как «языка», все равно утверждается семиотическая дихотомия видимого предмета и его скрытого, конвенционально определяемого значения. Марксистский анализ, лежащий в основе плехановского диалектико-материалистического метода, взятого на вооружение критиками РАПП, предполагает «расшифровку» наблюдаемой реальности с целью обнаружения лежащих в ее основе социально-экономических механизмов:

Купец выгодно купил, выгодно продал. Купцу кажется, что именно от этого он получает свое накопление, т.е. получает его в процессе обращения товара. Ему и невдомек, что получает он свое накопление из недоплаты за чужой труд, из прибавочной стоимости, т.е. в процессе производства, которого он даже не видит и в котором непосредственно не участвует⁴².

Советское кино, таким образом, должно предъявлять зрителю обобщения, а от зрителя, в свою очередь, требуется осведомленность о том, каким образом они получены и что сообщают о действительности. Закономерным образом Фадеев обнаруживает отдельные достижения на этом пути в «символистском» кинематографе, фильмах «Обломок империи» (1929, реж. Ф. Эрмлер), «Новый Вавилон» (1929, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг) и особенно в картинах Пудовкина. Посвящая кинематографу свое выступление на втором пленуме РАПП осенью 1929 года, другой крупный рапповский писатель и идеолог, В. Киршон, также уделяет внимание обоснованию диалектико-материалистического метода в искусстве кино, объявляя его противоположностью «поверхностный по-

38 Пиотровский А. Диалектическая форма в кино и фронт кинореакции // Жизнь искусства. 1929. № 41. С. 3.

39 См.: АРПК о «Таньке» // Кино. 1929. 15 октября. № 41. С. 2; Силлов В. Против снижения культурного уровня // Кино. 1929. 3 сентября. № 35. С. 2.

40 См.: Рудой Я. В чем же дело? // Советский экран. 1929. № 43. С. 1; И.П. [Попов И.] «Диалектическое» приспособленчество // Кино и жизнь. 1929. № 4. С. 8—9.

41 Фадеев А. О «немецких студентах» и формалисте Пиотровском // Кино и культура. 1930. № 11—12. С. 5.

42 Там же. С. 4.

каз жизни... с бесстрастностью фотографического аппарата»⁴³. Только место объекта критики здесь занимает вовсе не «Танька», а фильмы Вертова. Этот риторический ход не кажется столь странным, если обращаться для его объяснения не к вопросам кинематографической поэтики, а к изложенному выше контексту. Очевидным образом Киришон игнорирует семантическое конструирование в вертовских фильмах, откликаясь на его декларации, которые преувеличивают значение внеэстетического, конкретного, поддающегося чисто зрительному восприятию в методе режиссера. И «понятная» «Танька-трактирщица», и «непонятные» картины Вертова отнесены в результате этих обсуждений к тому роду кино, в котором зрительное господствует над умозрительным, миметические свойства кино побеждают его знаковую специфику⁴⁴. Причем эти выводы сделаны в большей степени на основе дискурсивного контекста появления картин, чем на материале их стиля, что отличает критику этого рода от производимой Шкловским или Пиотровским.

Учитывая намеченные выше контексты, которые захватывала история с «Танькой-трактирщицей», можно заключить, что эта попытка революции «снизу» в советской кинокультуре была признана игнорирующей вопросы эстетики: «Танька» виделась всеми сторонами полемики прежде всего продуктом определенной зрительской культуры (культуры ОДСК, деревенского зрителя, кинопередвижки). Сам фильм как значимый факт советской кинокультуры был произведен не на кинофабрике, а в результате выдвижения на кинематографическую премию, что позволяло обсуждать весь связанный с ним сюжет как в первую очередь институциональный. Навязанная фильму конкуренция с шедеврами советского киноискусства провоцировала внимание к стилю, спрятанному за институциональным контекстом истории, и в то же время происхождение картины, связанное идеологией наиболее радикального отрицания интерпретационных усилий со стороны зрителя и акцентирования коммуникативных свойств кино, подсказывало возможность признать «бесстильность» «Таньки». В 1930 году упомянутый выше Я. Рудой уже предпочитает говорить о «пролетарском стиле» советского кино, основанном на диалектическом материализме и понимании «специфического языка киноискусства» и отвергающем такие ярлыки, как «реализм»⁴⁵. Спустя несколько лет еще один агент РАПП в советском кино, К. Юков, вспоминая полемику вокруг «Таньки-трактирщицы» скорее как недоразумение, объявляет давно забытый уже на тот момент фильм образцом формализма: нарочитое стремление к упрощению стиля приводит к «ликвидации искусства»⁴⁶.

Культурфильм

Кинозритель, не останавливающийся на непонимании, но требующий разъяснить непонятное, — одна из распространенных в советской кинокультуре

43 Пролетарские писатели на кинофронте // Кино. 1929. 8 октября. № 40. С. 2.

44 О фотографической метафоре в советской критике конца 1920—1930-х годов и связанных с ней негативных коннотациях, основанных на представлении о механической регистрации реальности фотокамерой, см.: [Гончаренко 2018].

45 Рудой Я. Заметки о творческих путях советской кинематографии. 6. Основные черты пролетарского стиля // Кино и жизнь. 1930. № 28. С. 6.

46 Юков К. Сорвем маски формализма // Советское кино. 1933. № 7. С. 51.

моделей. Такой подход к просмотру фильма зафиксирован в том числе и в дошедших до нас отзывах самих зрителей. Так, «Броненосец “Потемкин”», увиденный одним из участников беседы о картине, прошедшей в московском Доме крестьянина в 1926 году, выглядит как выставка корабельной техники, лишенная этикетаж:

...в картине... нужно добавить надписи, в деревне не знают, что тут делается. Вот нужно действия машин написать, что за чем, где рулевые и за чем часы. Что такое показывают часы, нужно объяснить, затем все эти колеса и машины, а если нельзя все, то написать, что это «Машинное отделение», и написать, что за музыка вертится за парходом. <...> Если сделать эти объяснения, то она будет понятна и чувству, и будут знать, что для чего и за чем что поставили⁴⁷.

У других участников обсуждения картина вызывает похожие трудности, и все главным образом сходятся на том, что фильм может быть сколь угодно расширен за счет встраиваемого в него комментария. «Если мы хотим, чтоб деревня поняла, то лучше показывать три дня, чем показать то, что непонятно, или лучше вовсе выбросить, что непонятно. Я тоже не понял этих машин»⁴⁸, — заключает один из обсуждающих картину.

Таким же образом «Октябрь» два года спустя мог быть представлен в виде набора вопросов, ответы на которые он должен был бы содержать в себе. Газета «Кино» приводит отзыв красноармейца о фильме: «Символизм картины в основном не составит затруднений для массового зрителя, но требует для большего воздействия некоторой детализации надписей»⁴⁹. Воронежский корреспондент той же газеты описывает посещенный им в его городе сеанс как провал картины Эйзенштейна:

Большому числу зрителей картина эта во многих местах непонятна. Вмонтировано в картину много таких кусков, о которых можно сказать:

- В чем дело?
- Для чего это?
- Где это происходит?⁵⁰

Совершенно естественным поэтому кажется и его главный совет режиссеру фильма:

Может быть, эти недостатки и не были бы ими (зрителями. — *Г.Ш.*) замечены, если бы к этому были соответствующие надписи, которыми картина не особенно богата, и которую нужно было бы снабдить ими, так как эта картина не роман и не комедия, где можно все подогнать кстати и избежать местами надписей, оставив их в минимальном количестве⁵¹.

Отсутствие нужного количества надписей автор заметки может объяснить только ограничением в хронометраже фильма: «...прибавить больше надписей — значит сделать еще лишних почти 2 части». Автор считает «Октябрь»

47 Стенограмма дискуссии кинофильма «Броненосец Потемкин». Реж. С.М. Эйзенштейн // РГАЛИ. Ф. 2494. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 14 об.

48 Там же. Л. 15.

49 Красная армия об «Октябре» // Кино. 1928. 20 марта. № 12. С. 4.

50 Гаер Г.В. Провинциальный зритель об «Октябре» // Кино. 1928. 3 апреля. № 14. С. 3.

51 Там же.

«научно-исторической картиной» — именно это дает ему основания требовать большего количества текстовых комментариев, объясняющих происходящее на экране, противопоставляя фильм Эйзенштейна жанровой продукции, не нуждающейся в дополнительных пояснениях.

В кинематографической эстетике 1920-х годов интертитры, особенно в функции пояснения к показываемому на экране действию, преимущественно понимались как чужеродный, избыточный, внехудожественный по своей природе компонент фильма. Разработка специфического «языка», делающего кино самостоятельным искусством, естественным образом подразумевала упразднение технического комментария. Требование словесного комментария к «символике» советского «монтажного» фильма с этой позиции могло быть расценено как абсурдное. Как мы уже писали выше, «монтажный» фильм был сам вправе требовать от зрителя понимания принципов своей семантической организации — знания «языка» и умения «читать». Однако сами по себе стилистические изобретения не могли произвести компетентного зрителя. Очевидным образом в кинокультуре конца 1920-х годов внеэстетический комплекс кинематографа, частью которого были интертитры, все еще играл ключевую роль в тех случаях, когда ситуация кинематографической коммуникации не была привычной для зрителя⁵². Альтернативой исключению сложного и непонятного из кинематографа было их разъяснение.

Некоторые указания к дискурсивной пересборке «монтажных» исторических фильмов можно найти в методических рекомендациях к их показу, издававшихся в виде брошюр. Основное место в брошюрах занимало краткое последовательное изложение и анализ исторических событий, которые легли в основу картин, а в конце приводился список исторической литературы, к которой следовало обратиться за более полными сведениями. Характерно, что две брошюры с указаниями к показу «Нового Вавилона», выпущенные в 1929 и 1933 годах, имеют сходную риторическую организацию: вначале воспроизводится привычная критика «для массового зрителя» «тяжелого», «малопонятного» фильма, отличающегося «раздробленностью в показе событий и деталей», чтобы затем уступить место линейному, предельно ясно изложенному историческому нарративу о событиях Парижской коммуны, давших материал для картины, или подробному описанию элементов культоткружения (выставка, беседа, агитсуд)⁵³. Сложное искусство тем самым понимается как плохо организованный исторический материал, который в процессе киносеанса нужно привести в порядок.

52 Звук, приходящий в это время в кино, воспринимается как отчасти наследующий разъяснительные функции интертитров. Так, В. Пудовкин приветствует появление в звуковом кино «говорящих надписей», одно из главных достоинств которых в том, что они «доходят» до зрителя быстрее, чем печатный текст [Пудовкин 1974: 137]. При этом само появление звука, согласно одной из точек зрения, в результате победившей, было связано с движением кино к «внятности и простоте восприятия» [Левченко 2016], в противоположность манифесту Александрова, Пудовкина и Эйзенштейна, продолжающему линию понимания кино как системы знаков. Критику использования звука как «знака» и «символа» в «Пятилетке» («План великих работ», 1930) А. Роома и призыв к «звуковому реализму» (диегетический звук) см.: Алперс Б. Художественные пути звуковой фильмы // Кино и жизнь. 1930. № 15. С. 7–8.

53 См.: «Новый Вавилон»: Беседа о киноленте. М.: Театропечать, 1929; Новый Вавилон: Методические материалы к фильму. М.: Роскино, 1933.

Обоснование этого взгляда кино с профессиональной позиции дает В. Портнов, ассистент Ф. Эрмлера на съемках «Обломка империи». Он отмечает плачевное положение культурно-просветительской работы с кино в советской деревне, «сведенной к механическому вращению ручки» и засилье в деревенском прокате фильмов четвертой прокатной категории — «так называемых понятных для крестьян»⁵⁴ — картин низкого качества или стилистически архаичных, многие из которых были сделаны так, чтобы быть понятными. Понимание фильма, как следует из рассуждений Портнова, оказывается результатом необходимого и продуктивного труда, в особенности со стороны организаторов сеанса:

До сих пор писали и говорили о понятной и непонятной для масс картине. <...> При настоящем честном и серьезном подходе к кинопотребителю не окажется ни одной непонятной картины. И «Обломок империи», «Арсенал», «Октябрь» и даже «Новый Вавилон» будут деревней поняты и получают хорошую оценку⁵⁵.

Антиэссенциалистское представление о кино, важное в контексте его инструментального понимания, звучит предельно ясно: «Важно, на что вещь предназначается и как она доводится по назначению. Убить человека бутылкой из-под лекарства можно очень легко и быстро» [Там же]. Фильм с этой позиции получает значение, реализуясь в конкретных прокатных конфигурациях и в сеансах — конкретных ситуациях коммуникации со зрителем.

«Старое и новое», фильм о коллективизации, вопиющим образом не принимавший во внимание то, что было принято считать деревенской зрительской культурой, не имевший успеха у городского зрителя и разгромленный частью критиков с художественных позиций, тем не менее регулярно попадает в число картин, которые рекомендуется отправить в деревню⁵⁶. Автор одной из заметок упоминает «неплохие тезисы по агровопросам»⁵⁷, которые «Совкино» выпустило специально для кинопередвижек, доставляющих «Старое и новое» в деревню. Хорошо заметное изнутри советской кинокультуры противоречие между «деревенской» темой фильма Эйзенштейна и серьезными требованиями фильма к зрителю, таким образом, могло устраняться в повседневной просветительской работе в деревне.

Мы должны дополнительно подчеркнуть, что описываемый способ бытования советского фильма — один из вариантов, предлагавшихся советской кинокультурой. У нас недостаточно достоверных сведений о том, насколько широко и успешно он был реализован, чтобы представить себе его масштаб относительно кинотеатральной культуры, документированной несколько лучше и, главное, в большей степени регламентированной. Ключевое значение тем не менее для нас имеет тот факт, что этот вариант осмыслялся на протяжении 1920-х годов, поддерживался представителями разных, часто враждующих между собой групп влияния в советском кино, транслировался кинозри-

54 Портнов В. На борьбу с искривлением классовой линии // Кино (Л.). 1929. 22 декабря. № 51. С. 1.

55 Там же.

56 Рубен С. Деревенский экран в январе // Деревенский листок. 1929. № 2. (Приложение к: Кино. 1929. 29 декабря. № 52); Ильин П. Обслужить кинокартинами колхозы // Кино и жизнь. 1930. № 12. С. 16.

57 Чейлытко В. Давно пора // Кино (Л.). 1929. 22 декабря. № 51. С. 2.

телями (не только в отобранных для печати, но и стенографированных во время обсуждений, зафиксированных в анкетах репликах), фигурировал в публиковавшихся в периодике отчетах — то есть составлял важную часть самой идеи советского кино.

Появление на экране советских «монтажных» «шедевров» в конце 1920-х годов совпало с повышением влияния дискурса о практиках доставки кино зрителю, о задачах и способах потребления кино. В это же самое время в роли важнейшего вида советской кинопродукции стремительно утверждается культурфильм, продукт крайне влиятельного, в том числе и за пределами советского контекста, подхода, согласно которому кино понималось прежде всего как инструмент культурного воспитания⁵⁸. Концепция культурфильма уже включала в себя определенную позицию по поводу киносеанса: фильм должен был сопровождаться культкружением — комплексом мер, помогающих зрителю правильным образом усвоить сообщаемую фильмом информацию⁵⁹. При этом культурфильмом картина могла стать не на уровне производства, а в результате «культурного» обращения с ней, что подтверждают как приведенные выше примеры, так и попытки отрефлексировать специфику культурфильма и «культурного» сеанса в критике⁶⁰. В предельном случае культурфильмом могла стать даже запрещенная для показа в деревне «готическая» драма, прокатная сенсация 1926 года «Медвежья свадьба» (реж. К. Эггерт). В основе фабулы фильма лежала тема вырождения дворянского рода и ставшая результатом этого вырождения психологическая патология, приводящая к насилию. Во время рабочей дискуссии по поводу фильма один из участников предложил посмотреть на него под неожиданным углом:

Для рабочих картина полезна и для крестьян тоже, но с оговоркой. <...> Картина психологическая, научная, но наш рабочий не очень образован, не начитан, не дошел до точки развития, по которой мог бы понять картину, ему нужно было прочитать реферат, доклад, что наследственность такая-то вещь и т.д., и после этого доклада здесь сидящие рабочие поняли бы картину⁶¹.

Сторонники той концепции кино как искусства, которая была воплощена в «монтажном» кино, в конце 1920-х годов сходились в том, что среди областей знания, к которым «монтажные» фильмы позволяли приобщиться публике,

58 О немецком кинопросветительском контексте, из которого, в частности, происходит понятие оригинальное понятие «Kulturfilm», см.: [Curtis 2015]. Краткий очерк истории советского культурфильма см.: [Sarkisova 2003].

59 Подробнее о практике культкружения см.: [Познер 2006]. О ее связи с конструкцией и поэтикой ряда советских фильмов см.: [Шерстнев 2016].

60 Границы понятия «культурфильм» в советском дискурсе о кино в принципе не были обозначены строго, что позволяло определять их произвольно, в зависимости от ситуации. Наиболее оригинальным и в то же время характерным толкованием культурфильма следует считать предложенное в 1929 году экономистом Ю. Лариным: разделяя всю советскую кинопродукцию на «театральные» и «разъяснительные» (с точки зрения автора, более удачное обозначение, чем «культурные») фильмы, к последним он относит фильмы на исторический сюжет — наряду с «Броненосцем „Потемкин“», исторические драмы «Дворец и крепость» (1924, реж. А. Ивановский) и «Поэт и царь» (1927, реж. В. Гардин, Е. Червяков). См.: *Ларин Ю.* Кинопятилетка и пьянство // Кино. 1929. 13 августа. № 32. С. 2.

61 Стенограмма дискуссии кинофильма «Медвежья свадьба» (реж. В.Р. Гардин) // РГАЛИ. Ф. 2494. Оп. 1. Ед. хр. 85. Л. 1 об.

было знание об искусстве, а среди практических умений, которые они помогали развивать, — навык потребления искусства. Зритель советского киноискусства, до той поры отсутствующий, должен появиться в результате определенного педагогического процесса⁶². И здесь ключевую роль играла правильная организация кинопроката и киносеанса.

Экспериментальные попытки альтернативного проката «Нового Вавилона» должны были стать пробным камнем в попытках правильной организации встречи советского зрителя с киноискусством. Рекомендации отнестись с особым вниманием к демонстрации картины, сопроводив ее докладами и устными пояснениями как содержания, так и поэтики фильма, приурочив к выпуску «Нового Вавилона» печатные материалы, встречаются на страницах ленинградской газеты «Кино» в 1929 году⁶³. Весной 1929 года, после окончания первоэкранного проката «Нового Вавилона», в пятнадцати московских кинотеатрах был организован дополнительный прокат картины. Некоторые сеансы включали в себя вступительное слово и возможность задать лектору вопросы после фильма. Сбор мнений после каждого сеанса должен был дать ответ на вопрос, различается ли отношение публики к фильму в зависимости от способа его демонстрации. Результаты опроса показывали, что при наличии вступительного слова значительно большее количество зрителей сочло фильм понятным, чем при его отсутствии⁶⁴. В конце 1929 года мы находим в рекомендациях для репертуара ленинградского кинотеатра «Культурфильм», который наряду с московским «Артесом» специализировался на прокате культурфильмов, призыв включить в план демонстрацию «наиболее ценных художественных фильм, представляющих известные затруднения для усвоения рядовым зрителем» (в качестве примеров в статье приводятся «Октябрь» и «Новый Вавилон») с «соответствующей разъяснительной работой»⁶⁵.

Критик Г. Ленобль, сетовавший в 1930 году на отсутствие возможности для зрителя самостоятельно выбирать и впоследствии «перечитывать» фильм подобно книге, образцом для кинотеатра видел библиотеку. В качестве альтернативы логике коммерческого проката, подразумевавшей постоянную смену на экранах одних картин другими и последующее исчезновение их для зрителя, Ленобль предлагал проект репертуарного кинотеатра, где демонстрировались бы «нестареющие от времени, действительно выдающиеся, действительно значительные произведения киноискусства»⁶⁶. Именно в такую прокатную систему должны были встроиться и там найти своего зрителя советские «монтажные» фильмы. Удачным примером ни много ни мало «изменений функций кинематографа и переделки зрительского материала» критик считал работу кинотеатра культурфильма «Артес».

Планы по созданию «культурного» кинотеатра, знакомящего зрителя с киноискусством, обсуждались с конца 1920-х годов. Так, кинотеатру «Эксперимен-

62 *Пиотровский А.* Художественные течения в советском кино. М.; Л.: Теакинопечать, 1930; *Чудновский Я.* SOS... SOS... SOS... // *Кино (Л.)*. 1929. 23 апреля. № 17. С. 2.

63 Новая победа советской кинематографии // *Кино (Л.)*. 1929. 3 сентября. № 35. С. 2; «Новый Вавилон» в Ленарке // *Кино*. 1929. 26 марта. № 13. С. 3; *Рокотов Т.* Вчера, сегодня и завтра // *Кино (Л.)*. 1929. 18 марта. № 12. С. 1.

64 Стенограмма дискуссии по обсуждению кинофильма «Новый Вавилон» и отчет по изучению восприятия фильма зрителями // РГАЛИ. Ф. 1494. Оп. 1. Ед. хр. 272.

65 *Гордин Я.* Задачи театра «Культурфильм» // *Кино (Л.)*. 1929. 1 декабря. № 48. С. 2.

66 *Ленобль Г.* Зритель и киноискусство // *Кино и культура*. 1930. № 10—11. С. 16—28.

тальное кино», открытому в Ленинграде по инициативе местной АРК, отводилась роль «лаборатории, изучающей и перековывающей потребительские вкусы городского кинозрителя»⁶⁷. В репертуар кинотеатра предлагалось включить картины, обладающие статусом достижений мирового киноискусства. Для того чтобы знакомство с ними превратилось в полноценный педагогический процесс, предлагался формат ретроспектив, позволявший на материале фильмографии конкретного режиссера сделать выводы о развитии его метода⁶⁸, или сборных программ, которые состояли бы из отрывков фильмов, объединенных общим жанром, временем или контекстом создания, или, наоборот, диаметрально различных в этих отношениях. Советский кинозритель, имевший возможность сопоставлять фильмы разных лет выпуска в прокат только по памяти, знакомый со многими громкими фильмами лишь понаслышке, должен был получить материал для реконструкции истории искусства кино — по аналогии с экспозициями художественных музеев.

В 1929 году возник замысел создания в Москве институции, которая должна была иметь респектабельную вывеску «академического театра советского кино». Автор первой публикации о проекте проводит прямую аналогию между будущим кинотеатром, художественным музеем и МХТ, в репертуаре которого до сих пор находилось место для классических спектаклей дореволюционной поры⁶⁹. «Сокровищница советского кино», обеспечивающая публике доступ к «бессмертным шедеврам», академический кинотеатр в результате применяемых к описанию этого проекта риторических операций становился воображаемым местом, где кино приобретало бы неоспоримый статус искусства путем выстраивания определенных отношений со зрителем, а отдельные фильмы, в свою очередь, становились бы произведениями искусства, попав в его репертуар⁷⁰. В более позднем тексте, посвященном этому замыслу, описывается рекомендуемая практика демонстрации картин в академическом кинотеатре — уже знакомое нам «культокружение»: каждый сеанс должен сопровождаться лекцией о художественных и идеологических свойствах фильма, в фойе должна быть устроена выставка, посвященная фильму и эпохе, которую он изображает, среди зрителей должны распространяться брошюры, «подготавливающие к восприятию фильма», после сеанса следует организовать обсуждение. Фильмы в репертуаре должны складываться в циклы, дающие представление об истории советского кино и об отдельных художественных направлениях (в тексте упоминаются романтизм, реализм, символизм, формализм). «Академический театр должен превратиться в своеобразный институт кино, доступный и массовому зрителю, и высококвалифицированному работнику»⁷¹, — заключает автор, пытаясь примирить два конфликтующих типа адресации советского кино. Среди фильмов, рекомендованных к показу в кинотеатре в посвященных за-

67 Колосаров Б. Задачи экспериментального кино // Страничка ЛенАРК'а. Приложение к Ленинградской газете «Кино». 1928. 18 декабря. № 51.

68 Чудновский Я. Чем же должно быть «Экспериментальное кино»? // Кино (Л.). 1929. 12 марта. № 11. С. 1.

69 Милькин А. Разрешите? Конкретное предложение // Кино. 1929. 20 августа. № 33. С. 3.

70 «Слава режиссеру, фильма которого будет демонстрироваться в этом театре» (Милькин А. Разрешите? Конкретное предложение // Кино. 1929. 20 августа. № 33. С. 3.)

71 Волков Е. За создание академического театра советского кино // Кино. 1930. 10 июля. № 39. С. 1.

мыслу текстах, мы находим все те же проблемные картины: «Октябрь», «Генеральная линия», «Арсенал»⁷².

В этой точке мы можем говорить уже о полноценном проекте институционализации кино как советского искусства, условием для возникновения которого оказывается выход на экраны фильмов, плохо встраивавшихся в существовавшую зрительскую культуру. Кино не только становится предметом эстетических манифестов, теории и критики, но и порождает новую модель зрительской культуры, противопоставленной как коммерческой модели, как и, казалось бы, чисто утилитарной. И тем не менее решительный отказ от последней оказывается проблематичным. Концепция кинозрителя, стоящая за описываемым проектом, все еще подразумевает публику, раскладывающую саму кинематографическую поэтику на ряд вопросов. В попытках обеспечить «монтажным» фильмам не только место в истории искусства, но и контакт с аудиторией советская кинокультура допускает следующее: темный «символ» способен конвертироваться в вопрос, на который возможно дать ответ. Высшие достижения советского киноискусства требуют не столько создания условий для чтения, сколько организации уроков чтения. Именно сложность «шедевров» определяла множественность вариантов их использования (то, что было недоступно фильмам вроде «Таньки-трактирщицы», не получивших вследствие этого значимого места в советской кинокультуре), в частности, как культурфильмов, обучающих смотреть киноискусство.

Библиография / References

- [Булгакова 2000] — Булгакова О. Советское кино в поисках «общей модели» // Соцреалистический канон / Ред. Х. Гюнтер, Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 146—165.
- (Bulgakova O. Sovetskoe kino v poiskakh "obshchey modeli" // Sotsrealisticheskiy kanon / Ed. by H. Günther, E. Dobrenko. Saint Petersburg, 2000. P. 146—165.)
- [Гончаренко 2018] — Гончаренко А. Фотография как метафора безыдейности искусств в соцреалистической критике 1930-х // Новое литературное обозрение. 2018. № 152. С. 159—173.
- (Goncharenko A. Fotografiiya kak metafora bezideynosti iskusstv v sotsrealisticheskoy kritike 1930-kh // Novoe literaturnoe obozrenie. 2018. № 152. P. 159—173.)
- [Левченко 2011] — Левченко Я. О языке кино с точки зрения литературы: Казус Бориса Эйхенбаума // Интеллектуальный язык эпохи: История идей, история слов / Ред. С.Н. Зенкин. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 156—171.

72 Проект «Экспериментального кино» был частично реализован: действовавший в Ленинграде кинотеатр, судя по анонсам, публиковавшимся в газете «Ленинградская правда», действительно демонстрировал сошедшие с экранов фильмы, однако в его репертуаре сложно обнаружить какую-то систему, которая отличала бы его от рядового второзканного кинотеатра. В 1929 году, после ремонта, он был переоборудован в первый ленинградский кинотеатр звукового кино. Идея академического кинотеатра в 1929 году активно обсуждается, в том числе и на уровне советских кинематографических организаций и Главискусства, но в 1930 году уже почти исчезает из повестки в кинематографической печати. Тем не менее в каком-то виде она доживает до 1936 года, когда обсуждается проект Большого академического кинотеатра в Москве, также, впрочем, не реализованный [Булгакова 2000].

- (Levchenko J. O yazyke kino s tochki zreniya literatury: Kazus Borisa Eykhenbauma // Intellektual'nyy yazyk epokhi: Istoriya idey, istoriya slov / Ed. by S.N. Zenkin. Moscow, 2011. P. 156—171.)
- [Левченко 2016] — *Левченко Я.* Контрапункт к мейнстриму: Управление звуком в советском кино начала 1930-х годов // Русская интеллектуальная революция 1910—1930-х годов / Ред. С.Н. Зенкин, Е.П. Шумилова. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 190—204.
- (Levchenko J. Kontrapunkt k meynstrimu: Upravlenie zvukom v sovetском кино nachala 1930-kh godov // Russkaya intellektual'naya revolyutsiya 1910—1930-kh godov / Ed. by S.N. Zenkin, E.P. Shumilova. Moscow, 2016. P. 190—204.)
- [Пиотровский 2001] — *Пиотровский А.* К теории киножанров // Поэтика кино. Перечитывая поэтику кино. СПб.: РИИИ, 2001. С. 93—109.
- (Piotrovskiy A. K teorii kinozhanrov // Poetika kino. Perechityvaya poetiku kino. Saint Petersburg, 2001. P. 93—109.)
- [Познер 2006] — *Познер В.* От фильма к сеансу: к вопросу об устности в советском кино 1920—30-х годов // Советская власть и медиа / Ред. Х. Гюнтер, С. Хэнсен. СПб.: Академический проект, 2006. С. 329—349.
- (Pozner V. Ot fil'ma k seansu: k voprosu ob ustnosti v sovetском кино 1920—30-kh godov // Sovetskaya vlast' i media / Ed. by H. Günther, S. Hänsen. Saint Petersburg, 2006. P. 329—349.)
- [Пудовкин 1974] — *Разговор с Пудовкиным о звучащем кино* // Пудовкин В. Собранные сочинения: В 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1974. С. 137—140.
- (Razgovor s Pudovkinym o zvuchashhem кино // Pudovkin V. Sbraniye sochineniy: In 3 vols. Vol. 1. Moscow, 1974. P. 137—140.)
- [Пути кино 1929] — *Пути кино: Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии* / Ред. Б.С. Ольховый. М.: Театинопечат, 1929.
- (Puti kino: Pervoe Vsesoyuznoe partiynoe soveshchaniye po kinematografii / Ed. by B.S. Ol'khovyy. Moscow, 1929.)
- [Цивьян 1991] — *Цивьян Ю.* Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896—1930. Рига: Зинатне, 1991.
- (Tsviy'an Yu. Istoricheskaya retseptsiya kino. Kinematograf v Rossii. 1896—1930. Riga, 1991.)
- [Шерстнев 2016] — *Шерстнев Г.* Обличение приема: к прагматике звукового антирелигиозного фильма // Новое литературное обозрение. 2016. № 2. С. 170—181.
- (Sherstnev G. Oblicheniye priema: k pragmatike zvukovogo antireligioznogo fil'ma // Novoye literaturnoye obozreniye. 2016. № 2. P. 170—181.)
- [Эйхенбаум 2001] — *Эйхенбаум Б.* Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». СПб.: РИИИ, 2001. С. 13—38.
- (Eykhendbaum B. Problemy kinostilistiki // Poetika kino. Perechityvaya "Poetiku kino". Saint Petersburg, 2001. P. 13—38.)
- [Bohlinger 2011] — *Bohlinger V.* Engrossing? Exciting! Incomprehensible? Boring! // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2011. Vol. 5. № 1. P. 5—27.
- [Curtis 2015] — *Curtis S.* The Shape of Spectatorship: Art, Science and Early Cinema in Germany. New York: Columbia University Press, 2015.
- [Gunning 2014] — *Gunning T.* Encounters in Darkened Room // The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-garde in Europe / Ed. by M. Hagener. New York; Oxford: Bergahn Books, 2014. P. 72—117.
- [Miller 2010] — *Miller J.* Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin. London; New York: I.B. Tauris, 2010.
- [Sarkisova 2003] — *Sarkisova O.* "Life as It Should Be?" Early Non-fiction Cinema in Russia: From Kulturfilm to Documentary // Medien und Zeit. 2003. № 1. P. 41—61.