Научный журнал

ISSN 2074-0832 (Print)
ISSN 2713-2471 (Online)

Вестник ВГИК

www.vgik.info

№ 1

Том 17. 2025



Вестник ВГИК

Том 17, № 1. **2025**

Решением Президиума Высшей аттестационной комиссии Минобрнауки России журнал «Вестник ВГИК» включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук. Квартирование — К2.

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНО

6 *М.М. Кучкаров.* **Экранное воплощение легенды о Тахире и Зухре**

16 *О.О. Сбитнева.* **Мизанабим в кинематографе немого периода**

28 *М.А. Радаев.* **Тоталитарный режим в зеркале телесериала: архетип рая и диалектика государства**

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

42 *Н.А. Цыркун.* **От документализма к геймкору: творческая эволюция Хармони Корина**

56 *О.К. Рейзен.* **Образ дороги в кино**

69 *Н.Г. Григорьева.* **Эволюция женского образа в фильмах Джафара Панахи**

82 *Ю.О. Винар.* **Трансформация жанра киномюзикла в современном кинематографе на примере фильма «Танцующая в темноте» (2000) Ларса фон Триера**

ТЕОРИЯ КИНО

94 *Ю.В. Михеева.* **Образ музыканта в кинофильме: типологический анализ**

111 *В.В. Марусенков.* **Литературные образы на экране как знаковая система мифостроения**

121 *О.В. Добрынин.* **Особенности восприятия и место зрителя в «сферическом» кинопространстве**

147 *Д.И. Масуренков.* **Оптика как инструмент творческой интерпретации снимаемой реальности**

СОВРЕМЕННЫЙ КИНОПРОЦЕСС

160 *П.Ю. Зернова.* **Семантический потенциал образа Кощея в современном российском кино**

КИНОПРОИЗВОДСТВО & КИНОПРОКАТ

174 *У.В. Охлопкова.* **Коммерческий прокат российского кинематографа: опыт Республики Саха (Якутия)**

188 **SUMMARY** | ПРЕЗЕНТАЦИЯ АВТОРОВ



Экранное воплощение легенды о Тахире и Зухре

УДК 778.5с(091)

М.М. Кучкаров
преподаватель филиала ВГИКа (Ташкент, Узбекистан)
ORCID: 0009-0003-9195-3623

DOI: 10.69975/2074-0832-2025-60-1-6-15

АННОТАЦИЯ

В последние годы остро стоит вопрос сохранения исторической памяти молодежи ко Второй мировой войне. В Узбекистане сохраняется эта память, но современное поколение теряет понимание значимости кинопроизведений, созданных в это сложное время. Наша страна в военные годы оказалась убежищем для множества эвакуированных кинематографистов, которые внесли свой вклад в создание фильмов этого периода. На базе Ташкентской киностудии в годы Второй мировой войны был создан ряд фильмов, которые признаны значимыми произведениями, такие как «Два бойца», «Александр Пархоменко», «Человек № 217». В этом ряду достойное место занимает фильм «Тахир и Зухра».

В статье раскрывается организационно-производственная сторона создания фильма, как в те нелегкие годы удалось снять картину уровня, достойного быть признанным одним из мировых киношедевров.

ABSTRACT

The issue of preserving the historic memory of World War Two has become particularly acute in recent years. This memory is cherished in Uzbekistan, yet the modern generation fails to see the true value of the movies produced in those trying times. During the war, our country sheltered a lot of evacuated filmmakers which enabled them to continue their work. At the premises of the Tashkent Film Studio, quite a number of high-profile films, including "Two Fighters," "Alexander Parhomenko," "Girl No 217," to name a few, were created. The film "Tahir and Zuhra" occupies a rightful place among them. The article reveals the organizational and production structure. The side of making the film, how it was managed in those difficult years to make a picture of a level worthy of being recognized as one of the world's cinema masterpieces.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

легенда, сценарий, кинорежиссер, эвакуация, художественный совет, постановочная сложность фильма, киностудия

KEYWORDS

legend, script, film director, evacuation, artistic council, production complexity of the film, film studio

Для цитирования: Кучкаров М. М. Экранное воплощение легенды о Тахире и Зухре // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 1. С. 06–15. https://doi.org/10.69975/2074-0832 -2025-63-1-6-15.

For citation: Kuchkarov, M. M. Screen Adaptation of the Tahir and Zuhra Legend // Vestnik VGIK. 2025 . Vol. 17. No. 1. pp. 06–15. https://doi.org/10.69975/2074-0832 -2025-63-1-6-15. (In Russian)

Фильм «Тахир и Зухра» поставлен на Ташкентской киностудии в годы войны и выпущен в прокат на экраны страны в 1945 году. Его, без сомнения, можно считать национальным произведением, которое внесло достойный вклад в мировую культуру. Планка художественности этой картины столь высока, что, по мнению многих, ее уровня пока не достигла ни одна из картин исторической тематики, созданных за время существования узбекского кинематографа.

Чтобы оценить фильм не только как произведение искусства, но и как продукт киноиндустрии, необходимо рассматривать его создание в контексте времени выхода картины на экран.

В годы Второй мировой войны узбекский народ наравне с другими участвовал в отражении фашистского нашествия. Эти годы характерны тем, что республики Средней Азии с первых дней войны приняли десятки промышленных предприятий и социальных объектов. С обострением военных действий осуществление киносъемок в местах постоянной дислокации многих киностудий становилось невозможным, поэтому было принято правительственное решение об их эвакуации в глубокий тыл.

Главная задача этого периода, поставленная перед кинематографистами, — это мобилизация духовных сил всего советского народа. Кинематограф, являясь лучшим средством политической агитации, рассматривался и как мощное средство патриотического воспитания масс. Первое место по значимости занимала, конечно, кинохроника, которая оперативно освещала ход военных действий, рассказывала о работе в тылу, о жизни страны в условиях военного времени. От художественной кинематографии ожидались такие творческие результаты, которые могли послужить поддержке морального духа народа, его уверенности в победе.

В эвакуированных в тыл киностудиях поначалу был налажен выпуск киносборников. Предпочтение отдавалось жанру

короткометражной агитационной новеллы. Выбор предопределялся тем, что события начала войны не давали художникам достаточного материала для обобщений в показе боевых действий и жизни в тылу. Сюжеты короткометражек были просты, доходчивы и несложны в производстве. Однако обстановка требовала пополнения репертуара новыми фильмами, которые соответствовали бы духу времени. По мере размещения и становления технических баз эвакуированных киностудий количество киносборников было сокращено — налаживалось производство более сложных в организационно-производственном отношении полнометражных художественных фильмов.

Творческая интеллигенция, эвакуированная в Узбекистан, была весьма авторитетна. В частности, прибыло много известных писателей, актеров, режиссеров, композиторов. Среди эвакуированных в Ташкент были Михаил Ромм, Яков Протазанов, Михаил Швейцер, Корней Чуковский, Алексей Толстой, Анна Ахматова, Всеволод Иванов, Николай Погодин и многие другие. В январе 1943 года в Ташкент впервые и ненадолго приезжал писатель Константин Симонов. Под впечатлением от поездки в дальнейшем он написал сценарий к фильму «Двадцать дней без войны».

«Важен парадоксальный факт: именно в то непростое время в истории российско-узбекских отношений, можно сказать, начался качественно новый период, потому что не только усилилось влияние русской культуры на население Узбекистана, но и узбекская культура (впервые) стала активно пропагандироваться на всей территории Советского Союза, на весь его многонациональный народ, т. к. национальная политика того времени была настроена на взаимопроникновение культур, на тот самый мультикультурализм, который стал модным понятием только в наши дни» [1, с. 60].

Запускаемые в производство в 1942–1944 годах художественные фильмы на базе, как тогда называли, Ташкентской киностудии были в основном глубоко патриотического содержания: «Александр Пархоменко» (реж. Л. Луков), «Человек № 217» (реж. М. Ромм), «Два бойца» (реж. Л. Луков). Но создавались и фильмы на местном материале, которые помогали людям отвлечься от ужасов войны, поднимали дух и наполняли надеждой. К примеру, «Насреддин в Бухаре» (реж. Я. Протазанов), «Подарок Родине» (реж. К. Ярматов), «Концерт пяти республик» (реж. З. Сабитов).

Видимо, производственно-техническая база Ташкентской киностудии не могла обеспечить создание более трех-четырех единиц художественных фильмов. Тем более что определенную

часть из названных картин, даже по сегодняшним меркам, можно отнести к фильмам сложно-постановочной категории. Строятся декорации, привлекаются исполнители массовых сцен, изготовляются сценическо-постановочные средства — костюмы и реквизит. Созданием таких картин Ташкентская киностудия доказала свою готовность к постановке сложных исторических фильмов.

К концу войны жанры производимых фильмов стали разнообразней: комедии, сказки, исторические драмы, экранизации произведений классической литературы. Среди них выделяется фильм узбекского кинорежиссера Наби Ганиева — «Тахир и Зухра».

Узбекское сказание о Тахире и Зухре было отнесено к народным сказкам. Как дастан[1], он стоит в отдельном ряду среди произведений о влюбленных.

Имеются подтверждения, что могло существовать несколько версий этого повествования. Народы Востока исполняли его в шести-семи вариантах, что не мешало или не противоречило основной истории о двух влюбленных. Это множество является показателем живой устной традиции. В легендах о Тахире и Зухре повествуется о том, что падишах и его верный визирь, много лет не имея детей, с горя решили отправиться странствовать и в некоем саду встретили седобородого старика, который, узнав об их беде, дает им по яблоку (или разрезав яблоко на две половины — по другим версиям) с наказом скормить своим женам, но при этом поклясться, что родившихся детей они поженят с наступлением совершеннолетия. Но в фильме события развиваются в ином русле.

К вопросу, почему повествование сценария пошло по пути максимального реализма, можно предположить, что авторы намеревались показать феодальное общество, где народ вступает в борьбу против власть имущих угнетателей. Авторы сценария Собир Абдулла и Алексей Спешнев отошли от сказочности в своем отражении дастана. Сюжет выстроен так, будто зрителю повествуют историю, которая произошла в реальном историческом времени, а их персонажами являются как бы реально существовавшими лицами. Если бы не драматический ряд, то этот фильм можно было бы смотреть, как фильм о жизни правителя и его влюбленной дочери одного из ханств древнего Узбекистана, где поступки героев соответствуют логике исторических реалий.

Надо отметить, что сценарий фильма поначалу вызвал довольно много критики со стороны авторитетных кинематографистов. В частности, на заседании Художественного совета Ташкентской киностудии (протокол от 10 сентября 1942 года) Я. Протазанов

[1] Эпическое произведение в фольклоре или литературе Ближнего и Среднего Востока. Обычно дастаны являются фольклорной или литературной обработкой героических мифов, легенд и сказочных сюжетов. Дастан описывает фантастические и авантюрные ситуации, в нем нередко усложненный сюжет, несколько гиперболизированы события и идеализированы герои.

так высказался: «Сценарий сильно недоработан и требует крупных поправок. Какие дефекты в сценарии? При разработке режиссерского сценария нужно обратить внимание на отсутствие характера в картине. Нет развития характера» [5, с. 64].

Кинорежиссер М. Швейцер так представил свое мнение о сценарии фильма: «Нельзя оставить Н. Ганиева, когда он вступает на ответственную дорогу, чреватую большими опасностями. От этой работы в значительной степени зависит будущее узбекской кинематографии. Если им удастся поставить настоящую, хорошую, народную картину на узбекском языке, с узбекскими актерами, которая будет иметь большой успех, от этого зависит, будет ли здесь построена студия, будет ли создана актерская школа» [5, с. 64].

Но было и оптимистичное замечание кинорежиссера М. Ромма: «У меня есть спокойствие, что режиссура (фильма) стоит на правильном пути» [5, с. 67]. При обсуждении сценария кинорежиссером М. Швейцером также было высказано мнение: «…задача рассказать легенду через кинематограф осложнилась рядом препятствий политического характера. Существует представление о том, что действие легенды происходит в XIV веке. Мне казалось, что задача кинематографического драматурга состоит в том, чтобы придать жизненную правду легенде. Не историческую правду. А психологическую, человеческую правду. Вот почему и хотел дать реалистическую основу этой легенды, но исключить из легенды легендарный фон было бы, мне кажется, ошибкой» [5, с. 135].

В результате борьба народных сил с феодалами в фильме показана через образы героя — Сардора и его соратников, а драматическая история о светлой любви с трагическим исходом не была простой экранизацией сказки, а была представлена как реалистичный показ из прошлого, где есть место для борьбы с угнетателями, в соответствии с требованиями народного подхода к искусству.

Чтобы представить, как эта легенда смогла пробиться в кинопостановку, необходимо вернуться ко времени принятия сценария фильма Комитетом по делам кинематографии. Можно предположить, что определенную роль при запуске проекта сыграл один из соавторов сценария фильма — А. Спешнев (после окончания войны руководитель сценарной мастерской ВГИКа). В годы войны он наряду со многими кинематографистами был эвакуирован в Алма-Ату для работы в Центральной объединенной киностудии (ЦОКС), где с 1942 по 1945 год являлся начальником сценарного отдела и членом художественного совета ЦОКС.

ЦОКС — это созданная региональная базовая киностудия, на которую была возложена функция координации творческо-производственной деятельности всех киностудий, эвакуированных в Среднюю Азию. Кроме технических заданий перераспределения по студиям поступающей техники и пленки, а также вопросов тиражирования готовой продукции и отправки по киноустановкам (кинокопировальные фабрики размещались в Алма-Ате и Сталинабаде — нынешнем Душанбе), основной компетенцией ЦОКС являлось принятие от студий сценарных заявок и подготовка их к рассмотрению вышеупомянутым художественным советом во главе с тогдашним руководителем Комитета по делам кинематографии И. Большаковым.

До назначения на должность в ЦОКС в активе у А. Спешнева уже были фильмы, созданные по его сценариям: «Друзья встречаются вновь» (1939, реж. К. Ярматов), «Пятый океан» — (1940, реж. И. Анненский).

Учитывая, что эвакуированные киностудии были «разбросаны» по всей Средней Азии, А. Спешневу как координатору сценарного портфеля ЦОКСа приходилось бывать в Ташкенте, где размещались Одесская киностудия и часть «Мосфильма». Свои поездки А. Спешнев увлекательно описывает в книге «Бег дней». В 1944 году он выступил автором сценария киносборника «Концерт пяти республик» (реж. З. Сабитов), снятого на Ташкентской киностудии. Видимо, тогда или ранее ему попала на рассмотрение сценарная заявка на производство фильма «Тахир и Зухра» по произведению Собира Абдуллы. Командировка представляла возможность личного знакомства с кинорежиссером Н. Ганиевым, оператором П. Демуцким, художником В. Еримяном. После близкого знакомства с этими талантливыми людьми Спешнев напишет: «Теперь они будут мне сниться, а сам Наби Ганиев потому, что моя судьба и судьба старой легенды о любви, заново открытой Собиром Абдуллой, в его руках: я уже люблю сценарий, но еще не знаю, что Наби с ним сделает» [4, с. 17].

О предыстории создания Собиром Абдуллой драматического произведения «Тахир и Зухра», положенного в основу сценария, поведал известный узбекский искусствовед Наим Каримов: «Сабиру Абдулле в одном из московских театров посчастливилось посмотреть спектакль “Ромео и Джульетта”. Под впечатлением была задумана пьеса, воплощавшая великую трагическую любовь героев одной из восточных легенд или сказок. Стал перечитывать народные легенды, сказки, поэмы великих восточных поэтов о влюбленных, оставшихся верными своему

чувству до последнего дыхания. Его выбор пал на народную легенду о Тахире и Зухре» [2].

Хоть Спешнев и признает, что основное авторство идеи создания фильма в жанре исторической драмы «Тахир и Зухра» принадлежит Собиру Абдулле, но можно предположить, что, учитывая авторитет должности в ЦОКСе, фамилия Спешнева как одного из соавторов сценария в титрах картины стоит первой.

С проблемой адаптации текста литературного произведения на киноязык знакомы многие драматурги. Собир Абдулла при написании пьесы создавал свое повествование с легенды, у которой, как указывалось ранее, были многочисленные разночтения. Но в процессе написания киносценария у авторов была определенная свобода в возможности придумать и воплотить собственную мифологию, которая ограничивалась только мерой фантазии соавторов.

Картина «Тахир и Зухра» должна была быть решена средствами реалистического искусства, поэтому авторы во многом отступили от привычных канонов устного народного творчества, где главное место занимали любовные страдания героев и другие сказочные перипетии. Шла война, и просто любовная история вряд ли могла вызвать сильный эмоциональный отклик в зрительском восприятии.

При этом в сюжете необходимо было сохранить пафос легенды о высокой любви. Н. Ганиев нашел для фильма емкие кинематографические детали, имеющие метафорический смысл, в то же время наполнил его содержание реалистичными характерами.

А. Спешнев, вспоминая работу над сценарием, писал: «С помощью Ганиева все лучше понимаю мир Азии. Ганиев — интереснейший тип среднеазиатского интеллигента, по-восточному глубоко образованного, но совершенно чуждого западной культуре» [4, с. 21].

Ко времени постановки фильма «Тахир и Зухра» Н. Ганиев уже зрелый режиссер, в активе которого несколько фильмов, снятых самостоятельно в качестве режиссера-постановщика. Кроме того, он получил определенный опыт режиссерской работы с таким признанным мастером кино, как Яков Протазанов, работая в качестве второго режиссера в фильме «Насреддин в Бухаре».

В «Тахир и Зухре» Н. Ганиеву удалось привлечь великолепный творческий состав съемочной группы, где каждый выполнил свою работу на высочайшем уровне. Картина получилась зрелищной, смотрится и сегодня легко, с интересом, в чем заслуга всего творческого коллектива. Наблюдая за коллегами в

процессе производства фильма, А. Спешнев замечает: «Убеждаюсь, Ганиев понимает: мизансцена — это философия пространства. Художник В. Еремян закрепляет в эскизах наши поиски стиля. Мне кажется, мы на верном пути. И наконец, найден Тахир — молодой Аглаев» [4, с. 24].

Воссоздать эпоху, передать массу деталей одежды, уклада жизни, построить дворцовые интерьеры было задачей не из легких, но художник В. Еремян решил ее блестяще.

Один из деятелей узбекского кино того времени — кинооператор М. Пенсон вспоминал: «Варшам Никитович Еремян — главный художник киностудии "Узбекфильм". Как Роман Кармен никогда не расставался с кинокамерой, так Варшам Никитович был неразлучен с блокнотом — тысячи, десятки тысяч набросков и этюдов оставил художник. Варшам Никитович любил и хорошо знал узбекскую архитектуру. Декорации, которые строил Еремян в павильонах киностудии, отличались удивительной правдой. Еремян ненавидел бутафорию. На студии слагались легенды о том, как Еремян принимал декорацию. За день до освоения он оставался на ночь в павильоне, рисовал кадры из эпизода, который должен был сниматься здесь. Он был истинным художником-постановщиком и верным другом режиссера-постановщика» [3].

Оператор Даниил Демуцкий демонстрирует великолепное владение камерой. «Великий художник нашей кинематографии» — так называл Д. Демуцкого один из классиков мирового кино Александр Довженко, с которым их связывали годы совместной работы. Волею судьбы, оказавшись в Узбекистане в 1935 году и работая на хронике, Демуцкий взялся за изучение быта народа, памятников архитектуры, живописи, миниатюры. Этот опыт помог ему в фильме «Тахир и Зухра» создать на экране поэтический образ Средней Азии. Восхищает, как снята со съемочной техникой того времени великолепная ночная сцена встречи влюбленных в саду у пруда, освещенного серебристым светом луны. Видимо, с большими трудностями столкнулся Демуцкий в маленьких и плохо оборудованных съемочных павильонах, тем не менее он помогает режиссеру строить многоплановые массовые сцены и как бы раздвигает стены павильона.

Если обратить внимание на музыкальный ряд картины, то надо отметить бережное отношение композитора А. Козловского к национальной музыке. Его сочинения не входят в противоречие со звучащими в фильме узбекскими песнями, которые несут свою нагрузку в актерском исполнении, привнося в картину национальный дух.

Постановка картины такой сложности, где много масштабных декораций, массовых сцен, комбинированных кадров исторических костюмов и оружия, безусловно, была нелегкой задачей даже по сегодняшним меркам, поэтому стоит отметить работу в организации производства одного из лучших директоров картин в истории узбекского кино — Михаила Ишевского.

Наби Ганиев дорожил профессионализмом своих коллег, поэтому в свою следующую картину «Приключения Насреддина» он пригласил почти весь интернациональный состав своей творческой группы фильма «Тахир и Зухра»: художника В. Еремяна, операторов П. Демуцкого и М. Краснянского, второго режиссера Э. Каримова, монтажера Р. Шор, звукооператора К. Бурибаева, директора фильма М. Ишевского.

После завершения производства, 7 июня 1945 года, картина была представлена Художественному совету при Комитете по делам кинематографии и, как явствует из стенограммы, получила высокую оценку от многих авторитетных советских кинодеятелей. М. Ромм: «Прежде всего, необычайно приятно, что узбекская кинематография сделала первую, крупную узбекскую картину. По существу, мы сегодня присутствуем при начале новой национальной кинематографии. Мне понравилось, что руки к этому делу приложили русские мастера, которые постарались идти во вкусе этого текста народного искусства». Н. Охлопков: «Великолепная вещь, полная большой человечности, что выгодно отличает эту картину от картин западного кино, которые сделаны в восточном стиле» [5, с. 138].

Наби Ганиев прекрасно знал свой край и народ — его обычаи, традиции, народное творчество. В своих фильмах он сумел отразить дух народа. При этом национальная тема гармонично соотносится с общечеловеческими смыслами, что, несомненно, повлияло на то, что картина «Тахир и Зухра» имела большой успех в стране и достойно представляла советский кинематограф за рубежом.

На Ташкентской киностудии в годы войны и в первые послевоенные годы было создано много художественных, документальных и анимационных фильмов в содружестве узбекских и российских кинематографистов. Кинокартина «Тахир и Зухра» была первым сложнопостановочным фильмом, созданном на национальном материале. Этот фильм на долгие годы стал образцом самоотверженного труда творческих работников и производственных возможностей киностудии, которая в 1958 году была переименована в киностудию «Узбекфильм».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Жукова О.Г., Саидпур З.Б.* Эвакуация российской интеллигенции в Узбекистан как парадокс повседневности Великой Отечественной войны // Научные труды Московского гуманитарного университета. 2021. № 2. С. 59–69. DOI: 10.17805/trudy.2021.2.11.
2. *Каримов Н.* Сабир Абдулла / ZIYOUZ.UZ [Литературоведение]. URL: https://www.ziyouz.uz/ru/publitsistika/literaturovedenie/ (дата обращения: 02.11.2023).
3. *Пенсон М.* Письма о Ташкенте / [На волне памяти… (Часть четвертая)]. Понедельник, 4 октября 2014 года. URL: https://mytashkent.uz/2014/10/06/miron-penson-na-volne-pamyati-chast-chetvertaya/ (дата обращения: 02.11.2023).
4. *Спешнев А.В.* Бег дней: повествование в 4-х ч. М.: Советский писатель, 1983. 272 с.
5. *Акбаров Х.* Бокий севги афсонаси / Х,- Акбаров. Тошкент: Ғафур Ғулом номидаги нашриёт-матбаа ижодий уйи, 2015 й. 248 б.

REFERENCES

1. *Zhukova, O.G., Saidpur, Z.B.* EYvakuaciya rossijskoj intelligencii v Uzbekistan kak paradoks povsednevnosti Velikoj Otechestvennoj vojnyi [The evacuation of the Russian intelligentsia to Uzbekistan as a paradox of everyday life during the Great Patriotic War]. Nauchnyie trudyi Moskovskogo gumanitarnogo universiteta, no. 2, 2021, pp. 59–69. DOI: 10.17805/trudy.2021.2.11. (In Russ.)
2. *Karimov, N.* Sabir Abdulla [Sabir Abdullah] / ZIYOUZ.UZ (Literaturovedenie). Available at: https://www.ziyouz.uz/ru/publitsistika/literaturovedenie/ (Accessed 02 November 2023). (In Russ.)
3. *Penson, M.* Pisyma o Tashkente / [Na volne pamyati… (Chasty chetvertaya)]. Ponedelynik, 4 oktyabrya 2014 goda [Letters about Tashkent / [On the wave of memory… (Part four)]. Available at: https://mytashkent.uz/2014/10/06/miron-penson-na-volne-pamyati-chast-chetvertaya/ (Accessed 02 November 2023). (In Russ.)
4. *Speshnev, A.V.* Beg dnej: povestvovanie v 4-x ch. [The Running of Days: A Narrative in 4 Parts]. Moscow, Sovetskij pisatel` Publ., 1983. 272 p. (In Russ.)
5. *Акбаров Х.* Бокий севги афсонаси [Legend of eternal love] / Х,- Акбаров. Тошкент: Ғафур Ғулом номидаги нашриёт-матбаа ижодий уйи, 2015 й. 248 б. (In Uzbek)

Статья поступила в редакцию 07.02.2024; **одобрена после рецензирования** 02.04.2024; **принята к публикации** 20.05.2024.

The article was submitted 07.02.2024; **approved after reviewing** 02.04.2024; **accepted for publication** 20.05.2024.

CC BY

УДК 778.5с/р (09) "1921-1930"+778.5И



Мизанабим в кинематографе немого периода

О.О. Сбитнева
ст. преподаватель кафедры киноведения ВГИКа
ORCID: 0009-0006-7687-6369

DOI: 10.69975/2074-0832-2025-63-1-16-27

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена вопросам, связанным с тенденцией обращения к проблемам киноискусства с точки зрения производственной тематики, что в немалой степени обусловлено и зрительским интересом. Во многом это объясняется возможностью кинематографического погружения в таинства закулисья процессов работы над фильмом, жизнь и творчество съемочного коллектива. Неизведанный мир по ту сторону экрана влечет не только киноаудиторию, но и историков кино, предоставляя исследовательский материал для изучения социокультурной динамики, как в общем теоретическом аспекте, так и с точки зрения конкретных документализированных биографий деятелей кинематографа.

ABSTRACT

The article is devoted to the trend of making films about film production which is largely based on the audience's interest. This is chiefly due to the possibility of cinematic immersion in the mysteries of the behind-the-screen processes, the life and work of the film crew. The unknown world on the other side of the screen attracts not only film audiences, but also film historians, providing research material for the study of sociocultural dynamics, both in the general theoretical aspect and in terms of specific documented biographies of cinema figures.

The author argues that mise en abyme was extensively used in cinema as early as the 1920s, making it possible to share the filmmakers' own attitude to their trade. The provided examples prove that the range of approaches was quite broad. A satirical view was aimed at both pre-revolutionary cinema and, accordingly, at modern traditionalists; the innovators of the Soviet montage school were also ridiculed, and, naturally, one could encounter criticism of bourgeois film industry

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

процесс творчества в кино, фильм в фильме, мизанабим, кинопроизводство, съемочный процесс, съемочная группа, деятели кинематографа, сюжет, экран, персонаж, герой

KEYWORDS

the artistic process in cinema, film within a film, mise en abyme, filmmaking, filming process, film crew, filmmakers, plot, screen, character, protagonist

Для цитирования: Сбитнева О.О. Мизанабим в кинематографе немого периода // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 1. С. 16–27. https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-60-1-16-27.

For citation: Sbitneva, O.O. Mise en Abyme in the Cinema of the Silent Era // Vestnik VGIK. 2025. Vol. 17. No. 1. pp. 16–27. https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-16-27. (In Russian)

«Закулисье» творческого мира, будь то литература, живопись, театр и т. д., издавна привлекало внимание не только биографов, но и тех авторов, которые стремились погрузиться и погрузить реципиентов в художественные процессы, и кинематограф, едва появившись на свет не остался в стороне от этой тенденции, пройдя путь от ранних фиксаций работающей камеры, образов участников съемочного процесса, взаимоотношений зрителя и десятой музы («Дядюшка Джош на киносеансе», 1902, реж. Э. Портер; «Папиросница от Моссельпрома», 1924, реж. Ю. Желябужский; «Кинооператор», 1928, реж. Э. Седжвик), через замысловатые авангардистские опыты («Человек с киноаппаратом», 1929, реж. Д. Вертов; «Антракт», 1924, реж. Р. Клер; «Кровь поэта», 1932, реж. Ж. Кокто и пр.) к современным подробным историческим исследованиям кинематографа прошлого («Раба любви», 1975, реж. Н. Михалков; «Однажды в Голливуде», 2019, реж. К. Тарантино; американские телесериалы «Вражда», с 2017 по н. в. и «Предложение», 2022; «Вавилон», 2022, реж. Д. Шазелла; телесериал «Орлова и Александров», 2015, реж. В. Москаленко; «Звезда эпохи», 2005, реж. Ю. Кара и т. д.). Нередко съемочный процесс сопровождается летописью происходящего на съемочной площадке, будь то письменная фиксация репортеров или непосредственное параллельное документирование съемочного процесса. Фильм о фильме, хоть и может являться подспорьем для изучения истории кино, но он не носит объективного характера. Однако эти фильмы достаточно скрупулезно передают съемочный процесс, являются материалом, который помогает понять то, что переживала кинообщественность в тот или иной период. Такие работы являются важным источником не только того, как режиссеры передают эпоху, ощущают дух времени, но

и свидетельством кинематографической саморефлексии. Это своего рода зеркало, в которое смотрится кинематограф, пытающийся понять и оценить себя. Так в том числе используется известный в искусстве и литературе прием мизанабим, демонстрирующий рекурсивный взгляд (изображение предмета внутри его самого). Многие современные исследователи отмечают важность и необходимость изучение данной темы, так К.Л. Горячок пишет: «Вертов намеревался показать в "Человеке с киноаппаратом" сам процесс съемки "жизни врасплох". Его герой — молодой оператор — отправляется в отпуск на морской курорт, где решает поснимать простых отдыхающих. Так Вертов стремился описать разницу между работой оператора на киностудии, скованного указами режиссера, сценариста, прихотью актеров и прочим, и свободным оператором-киноком, действующим в гуще жизненных событий. Последний снимает с применением "скрытой камеры", использует различные спецэффекты, вроде обратной съемки и рапида, снимает и с самых разных положений, а также в движении. Многообразие возможных съемочных приемов подтверждает его творческую свободу. В финале первого замысла картины оператор возвращается в городской хаос с "натренированным зрением". Он научился видеть мир "киноглазом"» [2, с. 42–51].

Совершенно справедливое утверждение, поскольку уже в это время кинематографисты испытывали необходимость в осмыслении собственного творческого процесса. Другой подход к данной проблеме демонстрирует Р.М. Перельштейн: «Разговор о реальности и игре как теме игрового фильма не имел бы смысла без попытки взглянуть на реальность и игру более широко, а именно как на типы бытия» [4, с. 94–103], что свидетельствует о неоднозначности выбранной нами темы и необходимости исследовать этот феномен подробнее.

В фокусе данной статьи — первые опыты обращения к формуле «кино в кино», стартовавшие в немой период.

Одно из первых таких обращений принадлежало Эдвину С. Портеру, пионеру американской кинематографии. Фильм назывался «дядюшка Джош на киносеансе» (1902), в котором главный герой (Дядюшка Джош) изображает наивного зрителя, впервые попавшего на киносеанс. Сам экран предстает своего рода «четвертой стеной», которой предстоит быть разрушенной, а в данном конкретном случае сорванной в финале фильма.

Как было отмечено выше, по сюжету фильма дядюшка Джош впервые попадает на киносеанс. Первый ролик, который он видит, называется «Парижская танцовщица». При виде танцовщицы, исполняющей канкан, Джош выпрыгивает из зрительской ложи

на сцену перед экраном и начинает комично повторять необычные для него движения. В следующем ролике «Экспресс “Черный бриллиант”»[1] он видит приближающийся поезд, дотрагивается до него, а затем испуганно запрыгивает обратно ложу[2]. После того как поезд благополучно проезжает, не причинив вреда, Джош вновь появляется перед экраном, дабы открыто потешаться над неуклюжей парочкой в фильме «Деревенская пара». Но через некоторое время его веселье сменяется гневом, как только персонаж обнаруживает, что на экране его двойник и потешался он над собой. Размахивая кулаками, наивный зритель бросается на экран и сдергивает его, обнаруживая за занавесом проекционный аппарат и механика. Вот с ним-то он и вступит в настоящую схватку…

Это одна из первых картин, посвященных кинорецепции. Прежде всего, мы можем отметить, что наивный зритель демонстрирует основные эмоции (смех, страх и возмущение), возникшие от увиденного зрелища, которое он принимает за реальность. Причудливый французский танец вызывает смех у простого американца и желание его пародировать, приближающийся поезд вызывает страх — так воспроизводится расхожий миф о страхе первого зрителя перед этим роликом и одна из реакций на то, как зритель видит себя (общеизвестно, что первые операторы часто заманивали прохожих на сеанс, предварительно их сняв, обещая показать в ближайшее время). Тема «наивного зрителя» актуальна в начальный период немого кино, пока кинематограф не стал привычным явлением.

Кроме вышеназванных и очевидных тем фильм заявляет и несколько других, скорее всего, впрямую не заложенных самим автором, но тем не менее читающихся в этой работе: подражание образам фильма; отношения между фильмом и «фильмом в фильме», которые становятся на протяжении последующих десятилетий частой сюжетной основой для «кино про кино»; противопоставление экрана и сцены, то есть традиционных театральных подмостков, на которых разворачивается одно действие, и белой стены, на которой происходит другое.

С самого начала «фильм в фильме» становится не только приемом, но и сюжетом со своими характерными драматическими конфликтами — экран и сцена, экран и заэкранье, подражание экрану, двойничество и т. п.

Со временем появляются новые фильмы, которые раскрывают все шире и шире эту тематику. Остановимся на отечественных картинах. Художественные произведения не просто иллюстрируют изменения, но и пытаются осмыслить суть процессов, выявить закономерности, по которым происходят

[1] Один из множества роликов, демонстрирующих прибывающий поезд, появившихся в то время на экране.

[2] Кроме страха он продемонстрирует и попытку понять, являются ли объекты настоящими, — попытается потрогать изображение и наивно заглянуть за экран (подобную зрительскую реакцию, например, демонстрирует и Ж.-Л. Годар в фильме «Карабинеры», 1963)

смены этапов в развитии кино. И в этом контексте нельзя хотя бы не упомянуть многократно анализированный эксперимент Дзиги Вертова 1929 года, образную демонстрацию практически всех возможностей киноязыка — «Человека с киноаппаратом», фильма, занявшего восьмое место в списке лучших фильмов всех времен 2012 года, представленном журналом Sight&Sound.

А вот о другом отечественном фильме «Папиросница от Моссельпрома»» (1924, реж. Ю. Желябужский) стоит поговорить подробнее.

Вряд ли Юрий Желябужский попал бы в поле внимания историка Жоржа Садуля, когда бы не «заэкранная» судьба одного из пионеров отечественного кинематографа: его имя было связано с именем Максима Горького, Желябужский был сыном многолетней спутницы жизни писателя актрисы М. Андреевой. В «Межрабпом-Русь» попал по рекомендации К.С. Станиславского, а затем и во «Всеобщую историю мирового кино» в качестве «одного из самых посредственных представителей нового поколения» [5, с. 214]. Впрочем, со свойственной ему противоречивостью Садуль не мог не отметить, что «Папиросница от Моссельпрома» стала одним из самых популярных советских фильмов двадцатых годов [5, с. 231].

«Папиросница от Моссельпрома» — социальная комедия, которая высмеивает одновременно «старый режим», НЭП и капиталистическую заграницу. В то же время это и кинематографическая саморефлексия. Фильм начинается как бытовая комедия посреди широкой панорамы Москвы (центральным местом, где будут разворачиваться события, — Театральный проезд, напротив здания «Метрополь»[3]). Жорж Садуль называет уличные сцены «документом московской жизни начала нэпа» [5, с. 231]. Часть постановочных сцен снята так, что в кадр периодически входят толпы зевак (кстати, что разрушает т. н. «четвертую стену»).

Разлом между персонажами в фильме проходит по линии советское/несоветское. Так, появляется персонаж Никодима Митюшина (Игорь Ильинский) — шаржированный образ мелкого чиновника-бюрократа (помощник бухгалтера в организации с говорящем названием «Пылътрест»), сохранившего дореволюционные черты поведения — уродливое явление современности, которое необходимо изживать. Сатирический образ круглолицего американского капиталиста, словно сошедшего из Окон РОСТа, — Оливера Мак-Брайдта (Марк Цибульский): американцев в советской сатире часто изображали тучными, «зажравшимися».

Американец, как и бюрократ, воплощал образ чуждого несоветского человека. Лоточница Зина Весенина (Юлия Солнцева) —

[3] Место, имеющее особое значение в те времена. Гостиница утратила свой дореволюционный статус, и «Метрополь» превратился в одну из главных резиденций новой власти, получив название «Второго Дома Советов» («Первым Домом Советов» стала гостиница «Националь». В доме напротив, рядом с которым стояла папиросница от Моссельпрома, жила М. Андреева, мать Ю. Желябужского.

«типичный персонаж московских улиц эпохи НЭПа, когда московский трест по переработке продуктов сельского хозяйства развернул широкую торговлю с тележек и лотков. Особенно активно шли папиросы, их за год продавали 2,5 миллиона штук. Лотошники носили фирменные шапочки и спецодежду, совсем как ту, что на продавщице папирос Зине Весениной в этом фильме» [3, с. 36].

Интересно, что некоторые киношники так же иронично изображены, как «несоветские элементы» (актриса — в платье с бантами на плечах, режиссер с явно дореволюционной фамилией Барсов-Арагонский — в канотье), режиссер — некий нервный тип, находящийся в постоянном движении и руководящий уличными съемками при помощи палки и рупора. И снимают они мелодраматическую историю с персонажами, явно далекими от революционных идеалов и строительства новой жизни. Например, сцена свидания снимается в Театральном проезде, напротив витрины туристического агентства, рекламирующего поездки по всему миру (понятно, что позволить себе это могли лишь нэпманы).

Кинооператор же Латугин (Николай Церетелли) — романтический красавец в модном клетчатом кепи, курящий трубку, с первого взгляда влюбляется в прекрасную папиросницу, стоящую напротив «Метрополя», центра власти в тогдашней столице, — наоборот, предстает как прогрессивный советский персонаж. Кинематограф (в его лице) выступает конкурентом капитала в лице Оливера Мак-Брайдта и советской бюрократии в лице Никодима Митюшина. На наш взгляд, неслучайна его кинематографическая профессия — кинооператор. Конечно, его профессия совпадала с первой профессией самого Юрия Желябужского, и он становился в некотором смысле его альтер эго. Но главное другое — именно кинооператор олицетворяет новаторов в советском кинематографе, новые веяния в кино (намек на группу Д. Вертова и расцвет документального кино), которые противопоставлялись «традиционалистскому» лагерю, продолжавшему тиражировать продукцию дореволюционной психологической школы.

Увидев в фильме киноателье, Ж. Садуль напишет: «В эпизодах, где показаны павильоны московской киностудии, заметно, насколько отсталым было их техническое оснащение: в лаборатории кинопленку проявляли еще на деревянных барабанах, прокручиваемых вручную, как во времена Мельеса» [5, с. 232]. Но в границах самого фильма кинооператор — человек из нового мира техники, где есть кинокамеры и автомобили.

Сама папиросница, как девушка новой формации, противопоставлена актрисе — обломку старого мира. Вычурно одетая актриса — искусственна, папиросница — естественна. Актри-

се перед камерой мужчина старорежимно целует ручку, папиросница — на рабочем месте мужчина жмет руку как товарищу (важная прогрессивная тема того времени, связанная с изменением женского положения в обществе).

По сюжету фильма за расположение Зины Весениной соперничают трое мужчин — бухгалтер, американец и кинооператор. Примечательно, что у героини нет мелодраматических черт «роковой женщины» (примета прогрессивного советского кинематографа того времени). Три ухажера прекрасной папиросницы символизируют три типа жизненных укладов. Бухгалтер — пережиток старой России: поет романсы под гитару, а за ним ухаживает машинистка, живущая посреди мещанских обоев в цветочек. Лоснящийся американец представляет капиталистический Запад. Оператор же со своей техникой и в клетчатом кепи символизирует новую социалистическую Россию. Кого выберет прекрасная Зина — вопрос идеологический (и девушка не ошибается в своем выборе). Она не уезжает в чуждую Америку вместе с миллионером, не становится женой мелкого чиновника и не будет петь с ним хором под гитару дореволюционные романсы на фоне обоев в цветочек. Она выбирает кинооператора — символ будущего СССР. Эта любовь в итоге делает ее актрисой кино — дает ей новую интересную жизнь.

Немаловажная подробность — переход из папиросниц в актрисы обыгран в духе времени. Ее появление на экране носит характер «находки» (что вполне отвечает голливудскому мифу): оператор находит интересное лицо и предлагает его студии, при этом ключом выступает популярная в те годы теория фотогении: «Посмотрите какое фотогеничное лицо! Я бы посоветовал занять ее в съемках» (титры). Главный мотив для превращения обычной продавщицы в звезду — фотогения, обнаруживающая себя только на пленке. В кадре оператор показывает директору киноателье пленку с папиросницей (интересно, что внешне директор напоминает известного дореволюционного кинопредпринимателя А. Ханжонкова).

Превращение из лотошницы в киноактрису сатирически представлено как мучительный психологический процесс расставания с прежней жизнью. То, что глазами оператора, — фотогения, для героини — трансформация. Волшебное превращение Зина играет в духе героинь немого кино — вскакивает с ногами на диван, изображая эмоциональный всплеск.

В отечественном немом кино можно выделить два этапа — дореволюционный и послереволюционный. Второй — советский — критичен по отношению к первому. В фильме «Папирос-