

нили. Охлопков и Таиров стояли на абсолютно разных эстетических позициях. И как наглядное воплощение этой разницы, на эмблеме Камерного театра – «Федра», а у Реалистического театра – «Серп и молот». Историки театра любят повторять первый диалог между Таировым и Охлопковым после объединения театров:

«Таиров: Будем дружить?
Охлопков: Нет, будем воевать».

Мейерхольд репетирует: В 2 т. / сост. и коммент. М. М. Ситковецкой, вступит. тексты М. М. Ситковецкой и О. М. Фельдмана. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993.

О художниках-пачкунах // Правда. 1936. № 60. С. 3.

Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ).

Ф. 962. Комитет по делам искусств при Совете министров СССР.

Ф. 2030. Московский государственный Камерный театр (1914–1950).

Ф. 2328. Таиров Александр Яковлевич.

Сталин И. В. Сочинения. Т. 11. М.: Государственное издательство политической литературы, 1949.

Хмельницкий Ю. О. Из записок актера таировского театра. М.: ГИТИС, 2004.

Эфрос А. В. «Три сестры». Из дневников. События 1965–1968 годов. Документы и комментарии. Режиссерская разработка спектакля. Записи репетиций. СПб: Балтийские сезоны. 2011.

1.4. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ/ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ: ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ И МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ

УДК 94(47).084.6:791

Е. В. Александров
МГУ имени М. В. Ломоносова,
г. Москва

НЕИГРОВЫЕ ФИЛЬМЫ РОССИЙСКОГО АВАНГАРДА: ДОКУМЕНТ И/ИЛИ ЗРЕЛИЩЕ

На материале фильма 1928 г. «Подвиг во льдах», созданного в рамках агитационно-пропагандистской кампании, посвященной полярной экспедиции по спасению экипажа дирижабля Нобиле, проведен анализ, показывающий, насколько виртуозно авторский коллектив сумел добиться гармоничного сочетания научной достоверности с выполнением прагматических и эстетических задач. Творческое использование опыта Дзиги Вертова и практиков-кинохроникеров, включенность в дискуссию теоретиков ЛЕФа об отображении факта действительности позволили дебютантам-режиссерам «братьям Васильевым» создать яркое произведение.

И что важно отметить – выдающиеся результаты получены исключительно визуальными средствами немого кинематографа. Эта особенность – еще один весомый аргумент за восстановление неигровых фильмов авангардного периода согласно общепринятым принципам реставрации архивных документов – в виде, как можно более близком к первоначальному состоянию.

Ключевые слова: фильм 1928 г. «Подвиг во льдах», авангардный период советского кинематографа, «братья Васильевы», хронотоп, структура.

Молодые кинематографисты, теоретики ЛЕФа и конструктивизма, представлявшие российский авангард двадцатых годов, с самого начала вынуждены были работать в жестких рамках партийных установок. Погруженность в процессы строения нового жизнеустройства и нового человека, вдохновляющее осознание ценности происходящего обусловили в течение десятилетия выброс творческой энергии, позволивший создать за короткий срок целый ряд произведений, повлиявших на все дальнейшее развитие языка кинематографа, сущностью которого стало управление восприятием зрителя в процессе коммуникации.

Фантастический по творческой продуктивности авангардный период! Вспоминая о нем в 1934 г., С. М. Эйзенштейн отводит ему даже не десять лет, а целую пятилетку:

«Мы приходили как бедуины или золотоискатели. На голое место. На место, таившее невообразимые возможности, из которых и по сейчас еще возделан и разработан смехотворно малый участок» [Эйзенштейн, 1967, с. 54]

И другой деятельный мудрец, которого часто называют отцом формального метода, предтечей семиотики и структурализма, опередившего на 20 лет западную мысль – Виктор Шкловский.

Портрет кисти Юрия Анненкова – достойного представителя этой плеяды, оставившего целую серию портретов авангардистов, поразительно совпадает с О. Мандельштамом в видении В. Шкловского:

«Его голова напоминает мудрый череп младенца или философа. Это смеющаяся и мыслящая тыква. Мысль бьет изо рта, из ноздрей, из ушей, непрерывно обновляющаяся и равная себе. Улыбка Шкловского говорит: все пройдет, но я не иссякну...» [Новикова, 2020].

Даже среди ярких представителей неповторимой эпохи самым бескомпромиссным сторонником документального кино, уже на раннем этапе своего творчества провозгласивший анафему старому искусству и открывший новый вид искусства, является Дзига Вертов [Вертов, 2008, с. 15–18].

Вот отзыв одного из сотрудников журнала «Новый ЛЕФ» о фильме «Шестая часть мира»:

«У нас есть вещь, которой можно бить всяческие ссылки на интерес широких масс к воображаемому и искусственно достроенному сюжету, в противовес якобы сухой и не впечатляющей информации фактическим материалом [Асеев, 1926].

Но другие авторы журнала – отстаивающие приоритет факта действительности, чаще критиковали Вертова, и в первую очередь Шкловский, позиция которого может быть близка каждому, кто хочет видеть в ранних архивных фильмах убедительное свидетельство ушедшего времени:

«Его установка на факт художественно правильна, но не доведена до конца. Получились просто стихи, агитационные стихи с кинорифмами» [Шкловский, 1965, с.74].

«Он, по существу, поступает так же, как и те наши режиссеры-постановщики, да будут украдены памятники с их могил, которые режут хронику, чтобы вставлять ее куски в свои картины. Эти режиссеры превратят наши фильмотеки в груды битой пленки» [Шкловский, 1985, с. 86].

Режиссерский дебют «братьев Васильевых»

Последние открытия историков-киноархивистов выявили практически все работы двадцатилетнего творческого периода Вертова 1918–1937 гг., начиная с номеров «Киноправды» и кончая «Колыбельной». Найденные и восстановленные фильмы «Годовщина революции» и «История Гражданской войны» окончательно сделали Вертова символом российского киноавангарда, несколько оттеснив в общественном сознании достижения его окружения – антагонистов и последователей, также участвовавших в возрождении культуры разрушенной страны [Изволов, 2021].

Своего рода альтернативу характерному для Д. Вертова пафосному поэтическому переосмыслению действительности (по мнению многих – искажавшему объективность документирования) удалось создать входящим в «молодежный» круг авангардистов Георгию Николаевичу Васильеву и Сергею Дмитриевичу Васильеву, прославившимся в 1934 г. знаменитым фильмом «Чапаев». Их авторский дуэт сложился еще в пору работы на студии Совкино (в последствии – Ленфильм) по перемонтажу¹ зарубежных кинофильмов, когда Шклов-

¹ «Перемонтаж» – широко распространенная в ранний советский период практика «усовершенствования» оригинальных кинопроизведений, когда (обычно с идеологической целью) из фильма вырезались отдельные фрагменты. При этом ценилось монтажное умение создать иллюзию ненарушенности оригинала.

ский в шутку назвал их братьями. Они были учениками Эйзенштейна, участниками дискуссии о роли факта в искусстве, сторонниками «формального метода» и знатоками творчества Вертова [Писаревский, 1981, с. 11].

Их кандидатура оказалась наиболее подходящей для монтажа хроникальных съемок, запечатлевших участие советских полярников в спасении уцелевших после катастрофы членов экипажа дирижабля Умберто Нобиле «Италия».

В операции участвовало несколько стран, но только в Советском Союзе оказались мощный ледокол, способный преодолевать полярные льды, и самолеты, пригодные для работы в высоких широтах. В кратчайшие сроки были подготовлены и вышли из ближайших портов ледокол «Красин» и два исследовательских судна. На палубах двух пароходов размещались самолеты. Благодаря энтузиазму и опыту советских полярников во главе с Рудольфом Самойловичем, рискующими жизнью летчиками Борису Чухновскому и Михаилу Бабушкину, операция была проведена в рекордные сроки и закончилась удачно [Белов, 1959].

В ожидании прогнозируемого успеха на корабли был прикомандирован целый десант журналистов, передававших оперативную информацию. Не менее 60 публикаций с описанием операции вышли после ее окончания. Но кроме того, на трех судах работали три кинооператора.

В распоряжение режиссеров поступили примерно одинаковые по длительности съемки хроникеров, самостоятельно и независимо работавших на трех кораблях. У операторов не было единого плана, и каждый работал, исходя из своего опыта, фиксируя происходящие события. Васильевы, которые в традициях раннего Вертова скромно называли себя «режиссерами-монтажерами», как бы подчеркивая приоритет хроники, во вступительных титрах демонстративно ставят имена операторов раньше собственных: Вильгельм Блувштейн на «Красине», Игнатий Валентэй на Малыгине», Евгений Богоров на «Персее».

У каждого корабля был свой вклад в успех операции. Самый короткий эпизод был смонтирован из съемок Е. Богорова, так как вышедшая первой исследовательская шхуна «Персей» не смогла пробиться сквозь льды. Восточный подход к Шпицбергену оказался закрыт и для ледокольного парохода «Малыгин». Но на нем находился самолет полярного пилота М. Бабушкина, которому удалось сделать 15 вылетов для поиска терпящего бедствие экипажа «Италия». И хотя цели достичь летчику так и не удалось, съемки опытного оператора И. Валентэя были настолько выразительны, что режиссеры включили

в фильм достаточно большой эпизод, занявший 20 из 70 минут общего объема.

Но основную часть фильма составили съемки В. Блувштейна на ледоколе «Красин», который и стал основным героем картины. История пути ледокола к западной части архипелага Шпицберген, где удалось, в конце концов, пробиться к льдине с потерпевшими, определила основные и хронотоп, и фабулу фильма, в соответствии с пространственными и временными границами происшествия: выход из Ленинграда 16 июня и спасение 12 июля уцелевшей после катастрофы части экипажа дирижабля «Италия».

На самом деле сюжет фильма будет существенно отличаться от изложения хроники спасательной экспедиции. Добавленными эпизодами первой части границы фильма раздвигаются до постановки проблемы противостояния Полярного севера и Человека, на помощь которому приходит Могучая Техника. В преамбуле фильма идут кадры трагедии экспедиции Георгия Седова, снятые в 1912 г. на Новой земле. Кадры и надписи второго эпизода повествуют о достижении Северного полюса Р. Амундсеном и У. Нобиле на дирижабле «Норвегия» в 1926 г. и символизируют конец героической эпохи покорения Севера, уступающего напору технического прогресса.

Задачей пролога первой части фильма была также подготовка к дальнейшему пафосному характеру восприятия. Авторы вполне могли ограничиться повествовательной формой экспедиционного фильма. Но, мастерски используя интертитры, Васильевы выстраивают картину как эпическую сагу, в которой действуют Герои и Льды, Самолеты и Могучие корабли, подчиняющиеся незримо присутствующей силе: «Движимый железной волей миллионов рабочих и крестьян, преодолевая сопротивление льдов, Красин с упорством большевика пробивается к цели!»

И все же внимание зрителей в основном поддерживается содержанием хроникальной съемки, представляющей достаточно адекватное отображение событий, когда степень эмоционального воздействия обеспечивается энергией внутрикадрового действия.

О теоретических взглядах режиссеров дает представление брошюра, написанная на основе прочитанного ими курса лекций: «Только при согласовании внешнего ритмического построения смены монтажных кусков с темпом внутрикадрового действия можно добиться правильного кинематографического ритма фильма» [Васильев, 1929, с. 14]. Это изменение характера движения в кадре (темпа внутрикадрового действия) и стало основным принципом определения места и длительности использованных в монтаже фильма исходных хроникальных эпизодов.

Экспозиция и постепенное нарастание внимания происходит на материале второй – пятой частей. «В каждой картине есть главный, решающий действие, эпизод. Все предшествующие ему эпизоды служат для постепенной подготовки зрителя к его восприятию... Все последующие – имеют целью показать неизбежный результат конфликта, разрешаемого главным эпизодом» [Там же].

Из-за стечения обстоятельств оператору на ледоколе «Красин» не удалось зафиксировать важнейшее событие – момент встречи полярников со спасенными итальянцами, и режиссерам пришлось искать альтернативу для создания кульминации «решающего эпизода». В фильме роль таких «возбудителей внимания» стали выполнять выразительные крупные планы – портреты советских и спасенных полярников.

Задачу активизации внимания зрителей на протяжении всего фильма играют интертитры, которые могут выполнять две противоположные роли. С одной стороны, подчиненную, когда для пояснения и поддержания целостности выполненного реалистической съемкой эпизода нужны связки – чаще всего, в виде надписей. С другой – очень значимую, когда необходимо создать энергетически заряженный переход к эпизоду с новым содержанием.

Иногда «разрывы» повествования используются для того, чтобы передать смысл, либо не вытекающий прямо из реалистической съемки, либо присутствующий в ней имплицитно. Такие задачи осуществляются «родченковскими» шрифтами разной крупности в зависимости от важности текста, кадрами двойной экспозиции и другими спецприемами, фрагментами «вертовского» экспрессивного монтажа, рефреном размещенными по всему фильму картами-мультихемами, показывающими продвижение кораблей.

В распоряжении режиссеров не было «палочек-выручалочек» в виде дикторского текста, шумов и бравурной музыки. Но зато были исключительная эрудиция и практический навык в результате пятилетнего опыта работы по перемонтажу зарубежных и отечественных фильмов, умелое владение арсеналом приемов, «наработанных» авангардистами, которые позволяли придать хроникальной съемке пафосное звучание.

Заключение

Вступительная часть статьи посвящена ведущим фигурам Авангарда – короткого периода выброса творческой энергии, определившего вклад России в мировой процесс становления языка кинематографа. Важнейшей частью этого достижения было открытие ледовцами

и Дзигой Вертовым нового вида художественной деятельности – искусства факта. Целью статьи было показать, что у Вертова были талантливые последователи, творчески переосмыслившие его достижения и создавшие произведение, в котором художественные приемы не мешали восприятию запечатленной кинохроникерами действительности.

Осознание ценности хроникального материала и знание законов построения немых документальных фильмов помогло режиссерам – «братьям Васильевым» бережно использовать киноматериалы, запечатлевшие реалистическую фактуру событий, и в то же время разработать систему приемов, создающих у зрителей ассоциативные связи с жизнью за пределами хронотопа плавающей экспедиции. В результате фильм оказался включен в широкий контекст внешних событий – стал своего рода репрезентацией одного из важных периодов в жизни страны.

Было показано, в каком виде реализовались замыслы авторов, какие приемы из скупого арсенала немого кинематографа использовались, как мастерски и разнообразно тексты интертитров включались в канву хроникальных съемок. Будучи сторонниками «формального метода», авторы фильма очень продуманно отнеслись к построению сюжетной структуры фильма.

Благодаря интернету каждый имеет возможность смотреть и изучать немой фильм «Подвиг во льдах», если не в первоначальном виде, то, по крайней мере, в ранней копии 1928 г. Недавно предпринятая попытка с помощью современных технологий существенно повысить качество изображения и одновременно, основываясь на более поздней реконструкции 1966 г., воспроизвести фильм в озвученном виде, добавив отдельные кадры, пафосный дикторский текст и бравадную музыку [Дворкин, 2021] не представляется корректной. Существенно нарушается органичность восприятия, достигнутая благодаря удачно найденному талантливыми режиссерами балансу между агитационной задачей и исторической достоверностью хроникальной операторской работы. Хочется надеяться, что в дальнейшем будет осуществлена не только техническая, но и серьезная искусствоведческая реставрация, которая позволит сохранить дух и атмосферу авторского оригинала.

Асеев Н. Шестая часть... возможностей // Кино (еженед. газета). 1926. № 43.

Белов М. И. Советское арктическое мореплавание 1917–1932 гг. // История открытия и освоения Северного морского пути : в 4 т. Т. 3 / под ред. Я. Я. Гаккеля, М. Б. Черненко. М.: Морской транспорт, 1959.

Васильев С. Д. Монтаж кино-картины. М.: Теа-кино-печать, 1929.

Вертов Д. Мы. Вариант манифеста // Вертов Дзига. Из наследия. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. Т. 2. Статьи и выступления. С. 15–18.

Дворкин Б. Вспомнить все: «Неизвестные герои Севера» или забытое кино // Регионы России. URL: <https://www.gosrf.ru/vspomnit-vsyo-neizvestnye-geroi-severa-ili-zabytoe-kino/> (дата обращения: 20.04.2022).

Изолов Н. Кино-глаз – вирус, который должен был поразить весь кинематограф // Искусство кино. URL: <http://kinoart.ru:3000/interviews/nikolay-izvolov-vertov-byl-fanatikom-avangardnogo-iskusstva/> (дата обращения: 25.03.2022).

Новикова А. «Смеющаяся и мыслящая тыква»: биография Виктора Шкловского, которая просится на экран // Bookmate Journal. URL: <https://journal.bookmate.com/smeyushchayasya-i-myslyashchaya-tykva-biografiya-viktora-shklovskogo-kotoraya-prositsya-na-ehkran/> (дата обращения: 23.02.2022).

Писаревский Д. Братья Васильевы. М.: Искусство, 1981.

Шкловский В. Б. За 40 лет: Работы о кино. М.: Искусство, 1965.

Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. М.: Искусство, 1985.

Эйзенштейн С. М. Наконец // Избр. произв. : в 6 т. Т. 5. М.: Искусство. 1967.

УДК 94(470).083:316

Н. А. Антипин

Южно-Уральский государственный университет,
Объединенный государственный архив Челябинской области,
г. Челябинск

МЕМОРИАЛИЗАЦИЯ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА II НА УРАЛЕ В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX в.: МОТИВЫ, ФОРМЫ, ГЕОГРАФИЯ, ЭТАПЫ КОММЕМОРАЦИИ¹

До 1917 г. мемориализация Александра II в России представляла собой масштабный и уникальный процесс. Царю-освободителю было посвящено больше памятников, чем другим самодержцам: их было открыто более двух тысяч самых разнообразных форм (скульптуры, бюсты, часовни, храмы). Активизация мемориальных практик наблюдалась в период после трагической гибели императора, а затем в юбилейные годы. Особенный размах установка памятников приобрела в 1911 г. в связи с 50-летием отмены крепостного права. Согласно составленной базе данных, до 1917 г. в уральских губерниях был открыт 151 памятник Александру II. Памятники содержали различный коммеморативный нарратив, определявшийся заказчиками и мотивами памятников. Исследование коммеморативных практик, направленных на создание мемориалов, посвященных Александру II, позволяет реконструировать восприятие Великих реформ в различных социальных группах и регионах империи, а также получить дополнительные данные для интерпретации процесса формиро-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Министерства науки и высшего образования Российской Федерации (государственное задание № FENU-2020-0021).