

УДК 791

ББК 85.374.3(2)

Сальникова Екатерина Викторовна

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
 ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
 ResearcherID: AAS-2122-2020
 k-saln@mail.ru

Ключевые слова: советское кино, советская идеология, периодические издания 1920-х годов, авантурный жанр, «коммунистический Пинкертон», эстетические вкусы, антропологические идеалы, профессионалы киноотрасли, рабочие корреспонденты, массовая аудитория, Н.И. Бухарин, А.В. Луначарский

Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 24-28-01484 «Антропологические идеалы в приключенческих фильмах отечественного немого кинематографа 1910-1920-х годов»

Сальникова Екатерина Викторовна

Рецепция советского авантурного фильма в отечественной периодике 1920-х годов



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-240-289

Для цит.: Сальникова Е.В. Рецепция советского авантурного фильма в отечественной периодике 1920-х годов // Художественная культура. 2026. № 1. С. 240-289. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-240-289>.

For cit.: Salnikova E.V. Reception of Soviet Adventurous Films in the Domestic Periodicals of the 1920s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 240-289. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-240-289>. (In Russian)

Salnikova Ekaterina V.

D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
 ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
 ResearcherID: AAS-2122-2020
 k-saln@mail.ru

Keywords: Soviet cinema, Soviet ideology, periodicals of the 1920s, adventurous film, 'communist Pinkerton', aesthetic tastes, anthropological ideals, film industry professionals, worker correspondents, mass audience, N.I. Bukharin, A.V. Lunacharsky

The research was carried out with the support of the RNF grant for small scientific groups No. 24-28-01484 "Anthropological ideals in adventure films of the Russian silent cinema of the 1910s – 1920s".

Salnikova Ekaterina V.

Reception of Soviet Adventurous Films in the Domestic Periodicals of the 1920s

Аннотация. В статье рассматриваются публикации в периодических изданиях 1920-х годов, посвященные отечественному кино. Автор выделяет четыре главных группы лиц, высказывающихся о проблемах кинематографа, — рядовые зрители, рабочие корреспонденты, профессиональные критики с сильным идеологическим уклоном и профессионалы киноотрасли, критики, литераторы, признающие главенство художественной составляющей в произведении искусства. Ставится вопрос об отношении представителей этих групп к авантурному (детективному) жанру и к фильмам других жанров, содержащих элементы авантюристичности. Обнаруживается, что примат идеологии в кинопериодике 1920-х годов — это своего рода мифологема. Несмотря на всю настойчивость идеологических запросов и классовый подход у некоторых (но отнюдь не у всех) пишущих о кино, эти запросы не доминируют полностью. Чрезвычайно сильны позиции профессиональных интеллигентских кругов, в первую очередь оценивающих художественный уровень авантурного фильма, наличие авторского решения, утверждение одобряемых пишущим антропологических идеалов, новизну приемов, общую оригинальность/авангардность решения. В среде «эстетствующих» критиков не наблюдается внутренней лояльности ни к идее Н.И. Бухарина о создании «коммунистического Пинкертон», ни ко вкусам наркома просвещения А.В. Луначарского, ценившего традиционное «хорошо сделанное» искусство. Доминирование высокой эстетической планки и пренебрежительное отношение к коммерческому трафаретному «продукту» для массовой аудитории стали факторами, затормозившими стихийное развитие индустрии отечественного авантурного фильма.

Abstract. The paper examines the articles in the 1920s periodicals devoted to Soviet adventure cinema. The author identifies four main groups of people who spoke out on the issues of cinema: ordinary spectators, worker correspondents, professional critics with a strong ideological bias, and professionals in the film industry, critics, and writers who recognized the primacy of the artistic component in the cinema art. The question is raised about the attitude of representatives of these groups to the adventure (detective) genre and to films of other genres containing elements of adventure. It is revealed that the primacy of ideology in the film periodicals of the 1920s is a kind of mythologeme. In fact, despite the persistent ideological demands and the class approach of some (but not all) of those who wrote on cinema, such demands do not completely dominate. The positions of professional intellectuals, who primarily assess the artistic level of an adventure film, the presence of an author's style, the affirmation of approved anthropological ideals, the novelty of techniques, and the overall originality / vanguard of the aesthetics, are strong. Among the 'aestheticist' critics, there is no inner loyalty either to N.I. Bukharin's idea of creating a 'communist Pinkerton' or to the tastes of People's Commissar of Education A.V. Lunacharsky, who appreciated traditional 'well-made' art. The dominance of a high aesthetic standard and a disdainful attitude towards a commercial stencil 'product' for mass audience became the factors that slowed down the spontaneous development of the domestic adventure film industry.

Введение

В позднесоветской кинокритике авантурный/развлекательный кинематограф регулярно подвергался теоретической дискриминации. «В последние годы было потрачено немало умных, толковых слов, чтобы развеять давнишний сословно-жанровый предрассудок, будто и детективы, и вестерны, и фильмы о разведчиках — жанры низкие, несерьезные. <...> И все-таки признаемся себе: ведь воз-то и ныне там» [Фомин, 1980, с. 34], — писал в начале 1980-х В.И. Фомин. Аналогичную тенденцию «пренебрежительного, высокомерного отношения к... популярным жанрам» отмечал в своем труде и А.С. Вартанов: «С легкой руки наших новаторов-кинорежиссеров (а затем и по примеру критиков, которые стали делить авторов фильмов на “новаторов” и “традиционалистов”), хорошим тоном всегда считалось выражать поддержку сложным, далеким от массового, зрительского вкуса произведениям, отмеченным поисками новых выразительных возможностей. Среди компонентов художественной формы в глазах критиков всегда особенно ценились разного рода тропы, метафорические образы, а сюжет относился к числу наименее важных средств. Кинематографисты — поклонники “крепкого” сюжета могли претендовать разве что на положение середнячков-ремесленников» [Вартанов, 1996, с. 94].

Однако параллельно с риторикой пренебрежения регулярно выходили сборники научных статей, в которых рассматривалось как авторское «высокое» кино, так и различные жанровые модели, замешанные на авантюристике. Сборник статей «Приключенческий фильм: пути и поиски» [Приключенческий фильм, 1980], книги «Советский приключенческий фильм» [Колодяжная, 1965], «Зарубежный кинодетектив» [Маркулан, 1975] и ряд коллективных трудов [Жанры кино, 1979; Мифы и реальность, 1986] были посвящены авантурному кинематографу и горячо обсуждали его художественную специфику, его удачи и неудачи на конкретных исторических этапах. Исследователи, пишущие академические работы об авторском кинематографе, регулярно становились авторами и весьма серьезных статей об отдельных «низких» жанрах и фильмах с ярко выраженной авантурной составляющей. Статьи сборника «“Смех, жалость и ужас...” (Жанры в зарубежном кино)» [Смех, жалость, 1994], в особенности «Триллер

против детектива» [Дорошевич, 1994], не утратили своей научной актуальности и в настоящий период. Киновед Ю.М. Ханютин написал книгу о зарубежной кинофантастике [Ханютин, 1977], а кинокритик В.А. Ревич — книгу о фантастике в литературе [Ревич, 1998]. Уже в 2000-е вышла книга Сергея Лаврентьева «Красный вестерн», посвященная советским трансформациям американского жанра [Лаврентьев, 2009].

Но даже такие адепты авантурных, детективных, фантастических фильмов, как В.А. Ревич, заявляли о том, что к кровавым сценам, к насилию в кадре прибегает лишь слабое кино, обслуживающее самые примитивные эстетические вкусы. А бурное внешнее действие служит поверхностному развлечению, не создавая подлинного искусства [Ревич, 1995].

Тем не менее законы авантурного повествования⁽¹⁾ работают как в литературе, так и в экранных искусствах, подразумевая наличие именно интенсивного увлекательного действия, что следует из работы М.М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике», отмечающей экстенсивный характер перемещения героев по миру [Бахтин, 1986, с. 142]. Авантурное же действие, состоящее из экстраординарных событий, закономерно тяготеет к остродраматическим коллизиям и весьма часто включает в себя криминальную составляющую, сцены насилия [Сальникова, 2023, с. 147]. Поэтому некоторые зарубежные исследователи рассматривают соотношение приключенческого начала и активного внешнего действия как органически связанные друг с другом и взаимоперетекающие элементы киноповествования [Tasker, 2004; Tasker, 2015]. Данный симбиоз является неотъемлемой частью многих разновидностей жанрового кино, что очевидно при знакомстве с материалами масштабной энциклопедии авантурно-фантастических субжанров

(1) Мы исходим из представления о том, что основой авантурного произведения в разных искусствах (литература, театр, кино, телеспектакль, радиоспектакль, комикс) является авантурный нарратив. Детектив, вестерн, триллер и, в большинстве случаев, фантастический фильм являются субжанрами авантурного фильма или фильма с авантурной составляющей (которая может взаимодействовать с другими жанровыми формами, будь то мелодрама, драма, комедия, научная фантастика, мистическая история и пр.). В прессе 1920-х годов понятия «детектив» и «авантурный фильм» часто употреблялись как синонимы.

хоррора, научной фантастики и фэнтези немого периода [Soister, Nicoletta, Joyce, 2012].

Наш исследовательский вопрос обращен к истокам двойственного отношения профессионалов отечественного кинематографа, кинокритики и киноведения к авантюрному фильму как одной из разновидностей массового развлекательного кино. Внутренне связано с данной статьей наше исследование обсуждения работы журнала «Советский экран» в конце 1950-х, вскрывшее стремление профессионалов киноотрасли дистанцироваться от массовых вкусов и представлений об интересном журнале и фильме [Стенограмма, 1958; Сальникова, Обсуждение, 2024].

Учитывая усиление актуальности проблемного поля — взаимоотношения отечественного кино с аудиторией и активное развитие современного российского массового кинематографа [Фролова, 2025], — необходимо обратиться к российской истории восприятия массового кино, в частности авантюрного фильма, чтобы осмыслить позиции этой разновидности экранных произведений в отечественной культуре. Считаем полезным конкретизировать содержание критических посылов в адрес авантюрного фильма эпохи становления советского кинематографа. Цель данной работы — выявление специфической логики рассуждений и атмосферы дискуссий в периодических изданиях 1920-х годов, в русле которых формировались эстетические оценки и восприятие авантюрного начала в кинематографе. Для этого мы ставим следующие задачи:

- приводя развернутые цитаты из прессы 1910–1920-х годов, воссоздать картину критического многоголосия в оценках авантюрных фильмов;
- выявить социокультурные «типажи» и позиции пишущих об авантюрном кино;
- понять соотношение художественных и идеологических запросов в отношении к кино;
- определить константные критерии в оценке авантюрного фильма (как разновидности художественного произведения с авантюрной составляющей).

Не менее важные вопросы звучат так: что за всем этим стоит? Как конкретизация двойственности в отношении авантюрного фильма уточняет характеристики не только эстетических предпочтений

пишущих о кино, но и нравов внутри профессиональных кинематографических кругов, взаимоотношений разных слоев советского общества, специфики культуры советского времени?

Образ Ната Пинкертона в контексте дореволюционной и революционной рецепции киноискусства

В качестве пролога напомним статью Корнея Чуковского 1910 года (многократно переиздававшуюся), во многом задавшую ракурс дальнейшему восприятию авантюрного романа и фильма в интеллигентской среде. Чуковский ностальгирует по поводу образа талантливого, тонко мыслящего сыщика, каким для него является Шерлок Холмс в рассказах Артура Конан Дойла. Холмс для Чуковского — романтическая фигура в авторски совершенной литературной форме [Чуковский, 2012, с. 40–42]. Чуковского восхищает в Холмсе равнодушие к личной прибыли и даже славе, занятие детективными расследованиями ради игры ума и спасения от скуки и рутины будней, способность к красивым жестам и в целом благородство души. Чуковский удрученно описывает процесс превращения Шерлока Холмса в тиражируемый популярный образ: его лицо изображается на табачных коробках, на рекламах мыла, на трактирных вывесках, о нем сочиняются пьесы, дети затевают игры в «Шерлока Холмса», а газеты всех стран делают его имя нарицательным [Чуковский, 2012, с. 43].

Британскому частному детективу, уникальному «высокому» образу, противопоставляется Нат Пинкертон, заведомо шаблонный герой множества немецких детективных романов, завоевавший широкую популярность у отечественной аудитории. Тем самым, в восприятии Чуковского авантюрная литература не едина.

Автор дореволюционной статьи не занимается осмыслением структурообразующих свойств жанра. Он разделяет произведения по критерию «высокой» или «низкой» художественности. В центре его рассуждений варианты образа сыщика — во-первых, уникальный, многогранный, возвышенный образ, во-вторых, упрощающие и деформирующие повторения этого образа, наконец, в-третьих, изначально примитивный образ, активно циркулирующий во множестве вариантов. В последнем случае нет различий между оригиналом

и ухудшенными копиями, поскольку и сам оригинал удручающе плох, да его и нет, а есть сразу серия трафаретов.

Каковы же признаки эстетической низкосортности? В глазах Чуковского, Пинкертон по своим человеческим качествам принципиально отличен от конандойлевского героя, одинокого мечтателя, меланхолика, поэта, ценителя классической музыки: «Я прочитал пятьдесят три книжки приключений Ната Пинкертона — и убедился, что единственно, в чем Нат Пинкертон гениален, это именно в раздавании оплеух, зуботычин, пощечин и страшных, оглушительных тумаков. <...> Но городскому эпосу душа Пинкертона оказалась излишней. У Пинкертона вместо души — кулак, вместо головы — кулак, вместо сердца — кулак, и действие этого кулака от него только и требуется» [Чуковский, 2012, с. 45]. Большое количество сцен насилия служит первым признаком художественной низкосортности авантюрного романа. Вторым же видится безжалостность сыщика, радость и злорадство в уничтожении преступника, легкое отношение к необходимости казни:

Очевидно, этого требует эстетика. Ни одного раскаявшегося преступника, ни одного преступника, прощенного Пинкертоном, отпущенного на волю, — нет, всех до одного он истребляет и заранее, злорадно захватив преступника в руки и связав его веревкой, он глумится над ним и подраживает его:

— Клянусь, ты умрешь на электрическом стуле.

И ни одной ошибки не делает Пинкертон [Чуковский, 2012, с. 48].

Рассуждая о слабой художественности, о тиражировании сюжетных и закреплённых за героем поведенческих клише, Чуковский заостряет внимание отнюдь не на формальных приемах повествования, но на содержании образа главного героя, его поведенческих паттернах и, условно говоря, его личной идеологии. Чуковский симпатизирует идеологии Шерлока Холмса и не разделяет идеологию Пинкертона, так как через нее проглядывает идеология государственной репрессивной машины, лишённой сострадания, каких-либо гуманистических проявлений. Нат Пинкертон отторгается Чуковским не как плохо придуманный герой, а как чуждый по своему личностному наполнению — «овнешненности», бездушности, априорной готовности к насилию во имя официальной власти и закона. Подобную позицию популярного героя не может разделить российский думающий

интеллигент, обрушивая на вымышленного персонажа иронию, сарказм и презрение. Эстетическое восприятие включает в себя оценку персонажа как антропологического идеала или антиидеала⁽²⁾.

Основные посылы этой виртуозно написанной статьи, как и потребность дистанцироваться от «мнимого искусства», от низкосортных жанровых поделок, вообще от массового/бульварного чтения и «фильма»⁽³⁾, разделяли литературные круги, критика того времени. Одной из очевидных причин этого было засилие авантюрных романов и авантюрных фильмов, в том числе низкого художественного качества, адресованных невзыскательному читателю и зрителю. «Отчего синемаграф пошел? Оттого, что пошла толпа, его наполняющая. Ибо в том учреждении, которое, как синемаграф, рассчитывает на тысячи, на сотни тысяч посетителей, эти сотни тысяч являются диктаторами. Это они предписывают ему свои вкусы, это по их выбору репертуар его составляется из походов Дурашкина, слезливых трагедий и всего того, о чем с такою обстоятельностью рассказал нам К. Чуковский в статье о Нате Пинкертоме» [Бонч-Томашевский⁽⁴⁾, 1912, с. 4], — начиналась статья в «Рампе и жизни».

Но после революции отношение к авантюрным историям (как и к их тиражированию) могло измениться. Ведь социалистическая революция 1917 года вроде бы заботилась о благополучии народа, широких демократических масс, а те обожали авантюрные романы и фильмы. Именно к этим вкусам в начале 1920-х апеллировали некоторые видные революционеры-коммунисты. Закономерно на

(2) Как мы видим, Чуковский культивирует приватный характер деятельности Шерлока Холмса, его дистанцирование от официальной полиции. Таков идеал сыщика в дореволюционном видении. После революции поведенческий идеал в целом меняется. Анализируя роль авантюрного фильма в формировании советских антропологических идеалов, Г.Л. Тульчинский отмечает возрастание социальной масштабности событий и роли власти в авантюрных сюжетах [Тульчинский, 2024, с. 30–31].

(3) В 1920-е годы в отношении экранного произведения употреблялось слово «фильма».

(4) Михаил Михайлович Бонч-Томашевский (1887?–1921) — учился в Мюнхенском университете, занимался вопросами физиологии в области искусств, был критиком и теоретиком театра, театральным режиссером (1916 — кабаре «Жар-птица» в Петрограде, 1918 — главный режиссер киевского театра «Дом интермедий», 1919 — главный режиссер киевского оперного театра «Музыкальная драма»). Через несколько лет после написания разгромной статьи о мнимом искусстве кино Бонч-Томашевский погружается именно в кинорежиссуру и до 1917 года снимает несколько десятков фильмов.

повестке дня оказывается высказанный в 1922 году, на V Съезде РКСМ призыв Н.И. Бухарина к созданию «коммунистического Пинкертон», то есть революционно окрашенной авантюрной литературы, способной увлечь молодежь и сопрягающей дореволюционные жанровые традиции с революционными задачами [Бухарин, 1923]. Идея «красного Пинкертон» была подхвачена некоторыми писателями⁽⁵⁾. Но прежде всего она стала темой для дискуссий и ярким обозначением актуальных трансформаций жанровой авантюристности, ее адаптации в русле советской идеологии.

Современные западные исследователи описывают попытки воплощения идеи Бухарина в экранном искусстве на протяжении 1920-х годов и провал концепции: создание и использование новой жанровой разновидности — советского авантюрного (и авантюрно-фантастического) романа и фильма — в деле завоевания умов, прежде всего, молодой аудитории. Об этом, в частности, пишут Д. Янгблад (D.J. Youngblood) [Youngblood, 1992] и авторы коллективного труда «Приключенческие нарративы в ранний советский период» [Nicolosi, Obermaier, 2024]. Монография Бориса Дралюка (B. Dralyuk) посвящена попыткам советских литераторов создать альтернативу буржуазному авантюрному роману [Dralyuk, 2012]. По мнению данного исследователя, концепция «красного Пинкертон» была «обречена на политический провал. Самые ярые критики жанра, которые часто были сторонниками пролетарской гегемонии в культуре, отказывались воспринимать гибридный жанр как нечто иное, кроме как средство протаскивания» буржуазных вкусов и мировосприятия в советское искусство [Dralyuk, 2012, p. 5].

Но был ли провал политическим? И что конкретно инкриминировалось в периодике 1920-х годов экранному авантюристическому нарративу? Мы сфокусируемся на кинокритике и постараемся понять, в чем состояли самые главные «раздражители», то есть какие формосодержательные элементы фильмов, в той или иной степени отвечающих

(5) Так, во многом созвучен идеям Бухарина роман «Необычайные похождения Хулио Хуренито» (1922) Ильи Эренбурга, «Иприт» (1925) В.Б. Шкловского и Вс.В. Иванова, «Месс-Менд» (1923) Мариэтты Шагинян, выступившей под псевдонимом «Джим Доллар», и пр.



Ил. 1. Кино-работник [без указания автора]. Рисунок к статье Михаила Шнейдера «Заседать стоя» о проблемах сценаристов и сценариев. Источник: Кино. М., 1929. № 12 (288). С. 3
Fig. 1. Film worker [without specifying the author]. A drawing for Mikhail Schneider's article "To Sit at the Meeting Standing Still" about the problems of screenwriters and screenplays. Source: *Kino*. Moscow, 1929, no. 12 (288), p. 3

призыву о «красном Пинкертоне», не принимались... Но кем они не принимались?

Прежде чем представить обзор суждений, сделаем уточнение. В современной литературе, особенно зарубежной, посвященной собственно кинематографу, критика советских 1920-х нередко подается как нерасчлененный массив единообразных высказываний, сделанных с позиций советской идеологии. Однако стоит погрузиться в реальную конкретику газетных страниц, как иллюзии о единстве позиций исчезают. Мы видим перед собой сложный спектр мнений. В перманентной полемике различимы голоса, в разной степени окрашенные идеологическими воззрениями — от тотально «заидеологизированных» до сравнительно далеких от какой-либо идеологической программы.

Важно и то, что в 1920-е годы все пришли с разной степенью личной укорененности в культурном пространстве — от хорошо образованных людей, получивших классическое образование и уже до революции вошедших в ту или иную профессиональную сферу, до представителей демократических масс, молодых выходцев из рабоче-крестьянской среды, приобщившихся к искусству и образованию сравнительно недавно.

Из всей заинтересованной общественности, писавшей в те годы о кино⁽⁶⁾, мы условно выделяем несколько категорий: простые зрители, рабочие корреспонденты (рабкоры), «идеологизирующие» профессионалы, «эстетствующие» профессионалы культурной сферы (кинематографии, литературы, критики и пр.). В последние две категории входили, среди прочих, деятели отечественного кинопроцесса, модераторы становящейся структуры советского кино, сценаристы, лидеры отечественной режиссуры, теоретики кино, публицисты, писатели. Для одних превыше всего оказывались идеологические посылы картин. Другие ставили на первое место художественное совершенство фильма. Но это отнюдь не означает, что те и другие не замечали ничего, что не укладывалось в их представления о должном пути экранного искусства.

Забегая вперед, констатируем, что первым двум категориям угодить еще было возможно. Третьи — профессиональные идеологизаторы кинопроцесса — проявляли жесткость, нередко избыточную, но также могли по тем или иным причинам не абсолютизировать свои негативные оценки. Последняя же категория — эстетствующие профессионалы кино — подвергала фильмы такой взыскательной критике, что выдержать ее могли считанные шедевры. Посмотрим на подробности процесса...

Стихия зрительского успеха и вкусы наркома просвещения

Самые непосредственные отклики на увиденные фильмы исходили от кинозрителей, далеких как от профессионального киноискусства, так и от журналистики, и выступавших лично от себя. Представители данной когорты могли проявлять свою начитанность и насмотренность (например, в драматическом и оперном театре), общую погруженность в культурно-историческую фактологию. Для такого зрителя не существовало непрекаемых авторитетов. Даже у С.М. Эйзенштейна были готовы критиковать отдельные детали: «...показанный в “Потемкине” священник режет глаз фальшивым типом, т.к. на военные

(6) Также практикой периодических изданий была передача в текстах статей различных устных высказываний, делавшихся в ходе всевозможных публичных мероприятий — диспутов, судов и пр. Но это отдельная тема, требующая специального исследования.

корабли принимались только иеромонахи (носили клобук), получали большое жалование, носили крахмальные воротники. А в картине показан какой-то мельник из “Русалки”. В старый флот евреев не принимали. А между тем прокламацию над убитым матросом читает еврей в матросской форме. Опять историческая неточность, неприятно режущая глаз» [Илов, 1926, с. 5].

Некий провинциальный зритель обнаруживал способность довольно пронизательно отделять авантюрные поделки от ярких и сильных драматических картин с интересными актерскими работами. Так, начиная с вопроса о том, почему в прокате нет картин с Рудольфо Валентино, и не соглашаясь с низкой оценкой его таланта (выраженной в «Кино-газете», 1926, № 10), зритель возмущался засилию фильмов с Гарри Пилем: «Почему наши экраны наводняют картины с участием Гарри Пиля, этого несносного самохвала, делающего картины исключительно для демонстрации своих сомнительных доблестей? В картине “Кровь и песок” интересен бой быков, а полет на воздушном шаре с нелепым сватовством в “Человеке без нервов” глупо-смешон. Когда смотришь такую картину, в душе нарастает злость на тех, кто усердно преподносит нам такое убожество» [А.Ф., 1926, с. 5].

Высказывания, приводимые в рубрике «Слово за читателями» в московской газете «Кино», свидетельствовали о восторженном одобрении «Медвежьей свадьбы» Константина Эггерта и Владимира Гардина [«Медвежья свадьба», 1926, с. 5] и актрисы Веры Малиновской, исполнительницы роли Юльки [Павловская, 1926, с. 5]. «Артистка Малиновская в “Медвежьей свадьбе” хороша, она очаровывает зрителя своими простыми, невычурными манерами, веселой и жизнерадостной улыбкой. В ее улыбке, движениях нет ни капли натянутости, она “вся огонь”, чем заряжает зрителя. Интересно бы увидеть Малиновскую в роли современной советской женщины, партийки или комсомолки, участвующей в культурном хозяйственном строительстве социалистической страны, или в роли рабфаковки, грызущей “гранит науки”...» [Гиршин, 1926, с. 5].

«Советскость», как мы видим, ассоциировалась с красотой, весельем, жизнерадостностью, здоровьем. Зрители советской ориентации, тем не менее, не отвергали с порога фильмы, сделанные далеко не в русле советской идеологии. Если картина в целом нравилась, они находили созвучное своим настроениям и идеалам и в мистической

драме «Медвежья свадьба» (1926), и в буржуазной сказочной истории вроде американского «Багдадского вора» (1924). Такие зрители-читатели позволяли себе выражать и любовь к Дугласу Фербэнксу, мотивируя свои добрые чувства восторгом перед физподготовкой голливудской звезды: «Фильма эта хороша своей роскошной постановкой и тем жизнерадостным, здоровым тоном, которые вливает в нее “Веселый Дуг”. Незатейливый и избитый символ: “человек всегда стремится вперед — к счастью” Дуглас сделал ярким и убедительным. Своей игрой он доказал, что здоровье — путь к счастью и победе. Надо думать, что в этот вечер многие ушли из кино, выздоровев душой и с горячим желанием оздороветь телом» [Коваль, 1926, с. 5].

Сам А.В. Луначарский, занимая высокий пост наркома просвещения, глубоко в душе прекрасно относился к буржуазному искусству и во многом являлся эпигоном так называемой хорошо сделанной пьесы. Поэтому в его интонациях, когда он писал о буржуазном искусстве, чувствуется обязанность, но не личностное неприятие и уж точно не пренебрежение: «...Советская кинематография не может допустить... ни политической социально-буржуазной тенденции, ни прославления буржуазных добродетелей, ни элементов разврата и преступления, выставляемых в соблазнительной форме» [Тезисы Луначарского, 1926, с. 11]. В качестве эффективных творческих приемов Луначарский вполне допускал «трактовки мировой революции... в частности нашей великой революции, всевозможные сюжеты реалистические, романтические, и даже прямо фантастические, выдвигающие героев-революционеров, возбуждающих симпатию и гордость революционных классов» [Тезисы Луначарского, 1926, с. 11]. То есть нарком просвещения принимал симбиоз революционного сюжета с жанровыми параметрами авантюрного, авантюрно-фантастического и мелодраматического фильма.

В «Медвежьей свадьбе», снятой по его переделке повести Проспера Мериме «Локис» (1869), авантюрные элементы всей истории и любовный треугольник вели не к авантюрной мелодраме, а к мистической драме, как бы подтверждающей обреченность старого мира и прежде всего аристократии. Но не за это любила данный фильм широкая публика, не концентрировавшаяся на идеологии и политике. Массовой аудитории нравилось увлекательное живописание аристократического быта, нравов и ужасов. Но профессиональная критика смотрела на фильм не так наивно и не желала растворяться в эмоциях.

Активно идеологизирующий критик изворачивался в тексте рецензии, чтобы дать двойственную оценку «Медвежьей свадьбе»⁽⁷⁾, не обижая Луначарского, но и не поступаясь своим ощущением инаковости фильма, его диссонанса с современными рабоче-комсомольскими настроениями:

...Достаточно сказать, что это хорошая фильма, что это, безусловно, достижение...

Конечно, можно было бы и обсуждать и анализировать. Можно было бы, например, задаться вопросом: что это такое, — картина разложения дворянского гнезда, поучительное повествование о том, как «они» вырождаются — или тут затронут «великий, вечный» вопрос о таинственных законах наследственности? Картина быта с социальной подоплекой — или философская драма?..

Затем еще можно было бы сказать: «а, ведь, знаете, дошла эта вещь до нас из четвертых рук, — легенда — Меримэ — Луначарский — сценарист — четыре заимствования у заимствователей. Не отразилось ли это на свежести вещи?»

...Получилась постановка монолитная, отдельные дефекты бледнеют перед этим основным достоинством.

В чем, собственно, заключается тут достижение? В том, что с экрана веет жутью в зрительный зал. Зрителю страшно. Необъяснимо страшно. Таинственно страшно... Особенно жутка сцена веселья... Это нервнует, будоражит нервы. Напрягает нервы.

Вот основное режиссерское достижение — жуть таинственная, необъяснимая. Мистицизм неизбежности, рока.

И вдруг, в минуту наивысшего напряжения... раздался здоровенный, грубый, гогочущий смех. Базарный, уличный, площадной хохот. <...>

Хохотал позади меня какой-то парень в полушубке, в заливчатской, ушастой, барашковой шапке, широкоскулый, зубастый. Он кушал яблоко (он кушал яблоко, когда «он» «ее» душил!) и хохотал от души. Он разрушил очарование. Он порвал эту цепь, скованную, скрепившую нас. Он хохотал над мистической жутью, над таинственными предчувствиями нашими, над роком, над нервным напряжением нашим...

— Ишь, ржет! — прошипела презрительно интеллигентная пожилая дама, типа акушерки-оспопрививательницы.

Когда после трех убийств и пожара я вышел на ядерный мороз, я сразу понял, что человек, который смеялся, был прав. Он был прав потому, что у него новые, рабфаковско-комсомольские здоровые нервы [Меньшой, 1926, с. 2].

(7) Также фильм был в прокате под названием «Последний Шемет».

Текст рецензии включает критику актерской игры в очень традиционном, дореволюционном стиле. Критик словно уверен, что оценивать исполнителей он может легко и свободно, не слишком подбирая слова (впрочем, делая довольно точные замечания, как профессионал с наметанным глазом):

...можно было бы отметить, что чрезмерно статуарна Розенель, что очень хорошо в роли ксендза Гейрот с лисьей мордочкой, — что он великолепно передал сочетание глупости с хитростью; что свежа Малиновская; что местами фатоват, — чего вовсе не нужно — К. Эггер. Но это все — детали [Меньшой, 1926, с. 2].

...А вот когда дело доходит до трактовок художественной ценности всего нарратива и смыслов сюжета, автор статьи явно думает над каждым определением и формой фраз, придавая им статус субъективной необязательности. Суждение о вторичности смягчается формой риторических вопросов. Формулировки же сути эффектов, производимых экранным произведением, вполне точны и адекватны эстетике костюмно-исторической мистической драмы. Увлеченность аудитории экранным действием тоже передана весьма честно, как и отсутствие внутреннего единства публики. «Целевая аудитория» картины, наивно и горячо переживающая мистику, предстает в образе старорежимной старушки. Это создает ироническую дистанцию автора статьи, принижает значимость картины и ее зрительского успеха.

Описание же хохочущего парня содержит в себе почти любование его жизнерадостной витальностью⁽⁸⁾. Рецензент показывает, что

(8) По меткому замечанию Е.Я. Марголита, смех на «Медвежьей свадьбе» — «скорее, реакция отстранения во что бы то ни стало от ужасного. Неоднократно имел возможность в этом убеждаться. Выразительный пример приводила Лариса Шепитько: какой-то парень хохотал в страшном финальном эпизоде первой серии «Живых и мертвых», где только что пробившуюся из окружения роту разоружают, а в этот момент прорываются немецкие танки, и один наш солдат в бессильной ярости швыряет в танк огромный камень. Она возмущалась неадекватностью реакции типичного массового зрителя, ищущего в кино лишь раз-влечения и от-влечения. Но, может быть, смехом зритель заслонялся от тяжелой необходимости осмыслить происходящее» (Дискуссия на круглом столе «Авантюрные фильмы 1920-х: эстетика и антропологические идеалы», Государственный институт искусствознания, 19.11.2025. URL: https://sias.ru/upload/iblock/892/y01du2dhw5ph1t1r2llcw3n2kpd3baeq/KS_Avantyrnyy-film_programma_itog.doc.pdf (дата обращения 15.12.2025)).

«улично-комсомольский» тип предельно далек от эмоциональной вовлеченности в атмосферу экранной мистики. Вскрыв внутренний раскол аудитории, автор статьи присоединяется ко второму типу зрителя. Вполне вероятно, что, не будь среди авторов фильма наркома просвещения, а среди исполнителей — жены наркома просвещения Натальи Розенель, картина получила бы откровенный разнос. Не спасла бы ни тема вырождения аристократии, ни высокий профессионализм режиссуры.

Илья Ильф высказывался о «Медвежьей свадьбе» без злобы, но давал понять, насколько фильм пропитан духом «старорежимного» постановочного кино:

В «Медвежьей свадьбе» ровно сто процентов довоенного качества. Ни на один процент меньше. Зато и не больше.

И если бы не была в конце картины показана фабричная марка «Межрабпома-Руси», то народы так бы и ушли из кино в убеждении, что картину делали у Ермольева.

Это не в упрек сказано. Ермолев сочинял ведь и хорошие картины. Но это и не в похвалу — Ермолев работал не в 1925 году, а в 1917-м.

Могу сказать, что нельзя требовать современности для картины, самый сюжет которой касается происшествий баснословных, дошедших до нас в сценической обработке исключительно благодаря любезности т. Луначарского, сделавшего из повести Мериме пьесу, и т. Гребнера, пьесу эту переделавшего в сценарий.

Никто и не требует, чтобы борьба крестьян с литовским графом, в которого не совсем правдоподобно вселился медведь, носила пламенно-марксистский характер.

Но совершенно необходимо, чтобы советская картина не пахла «Золотой серией».

В «Медвежьей свадьбе», которая сделана с большим умением и вообще похожа на картину (это у нас редко) в том смысле, что действие в ней правильно и хорошо развивается, нехорошо изобилие сов, руин, молний, мрачных ливней, зловещих старух и гнувшихся под бурей деревьев.

Сколько раз мы все это видели [Фальберг, 1926].

Так что вкусы наркома просвещения в чем-то были созвучны вкусам «несознательной» толпы, разношерстной публики, еще не (или не полностью) находящейся под идеологическим контролем. Но вкусы Луначарского не были созвучны «заидеологизированным»

критикам и определенной части демократических масс и интеллигенции, не испытывавшей эстетического наслаждения от традиционной стилистики съемок и холодно реагирующей на мистику «старого мира».

Долой развлечение и «рыночную публику»

Как известно, зритель голосует за фильм, покупая на него билет, нередко идя на просмотр не один раз. Не только одобряемые и перевозносимые «Красные дьяволята» (1923) режиссера Ивана Перестиани пользовались огромным успехом, но «Аэлита» (1924) Якова Протазанова и «Мисс Менд» (1926) Бориса Барнета и Федора Оцепа, перечеркнутые критикой. Как отмечала в свое время Н.М. Зоркая, продукция студии «Межрабпом-Русь» (из которой вышли оба разруганных авантюрно-фантастических «блокбастера») была коммерчески прибыльной, поскольку широко использовала «блестящее знание секретов успеха у публики» [Зоркая, 2005, с. 154]. Например, авантюрный фильм «Мисс Менд» Б. Барнета и Ф. Оцепа по роману М. Шагинян собрал в прокате около 3,1 миллиона рублей [Youngblood, 1992, p. 173]. Это не помешало резко отрицательным отзывам, исходящим от идеологически ориентированных рецензентов, игнорирующих ценность увлекательного авантюрного сюжета и динамичного внутрикадрового действия, заново придуманных в ходе работы над сценарием:

Из остроумного романа Мариэтты Шагинян (Джим Доллар) вытравлен весь смысл, оставлена только механическая канва приключенчества, драк, убийств, — словом, получилась уголовщина плюс хулиганство, разбавленные (в надписях) «революционным» комментарием.

...Полтора часа силишься найти хоть какую-нибудь идею, мысль в «Мисс-Менд». Тщетно. Пустое место.

Неужели не будет суда и приговора над картиной:

Совершенно беспринципной,

Агитирующей за мордобой и хулиганство,

Фальшивящей в каждом слове, сказанном ею о революции и пролетариате... [Хри- санф, 1926, с. 3].

Стихийные суждения публики выносились на страницы изданий, но не признавались важным объективным фактором ни «пафосными профи» кинопроцесса (если не соответствовали их пониманию искусства), ни «кино-идеологами» (если не отвечали идеологическим посылам). Мнения широкой зрительской аудитории учитывались тогда, когда они помогали мотивировать какие-либо акции, принятие решений и практические преобразования. В таких случаях «мнение народа» могли корректировать в нужную сторону или даже организовывать специально, как показывает Ст. Дединский, весьма подробно и обстоятельно рассматривая дискуссии о Гарри Пиле и их роль в деле изъятия из проката картин с участием этой буржуазной звезды авантюрного жанра [Дединский, 2022].

В статьях же «заидеологизированных» профессионалов кинематографа слышится не только отрицание архетипических персонажей и картины мира авантюрных произведений, но и негативное отношение к той широкой аудитории, из писем которой составлялась рубрика «Слово читателям». Так, будучи еще до революции сценаристом ряда фильмов, в том числе на сюжеты из мифологизированной истории, из русской классики и романсов, а после революции активно участвовавший в становлении советской кинематографии, Борис Мартов⁽⁹⁾ писал:

Мир графов, князей, шулеров, воров, сыщиков, убийц и кокоток, смакуемый де-классированной толпой и преподносимый ей в качестве привлекательнейшего из зрелищ, — должен исчезнуть с экрана, вместе с исчезновением той социальной почвы, на которой выростали эти ядовитые цветы упадочного мещанства.

Не отказываясь от создания «увлекательных» картин в одной ленте или десятке серий, можно осуществить блестящую мысль т. Бухарина о создании «коммунистического Пинкертон».

...«Увлекательных» приключений с иным содержанием, с иной моралью: не во славу утверждения буржуазной законности или удивления перед ловкостью мошенников, —

(9) Мартов Борис Исаевич (1891–1937) — киносценарист, деятель дореволюционного и советского кино, автор сценариев «Стенька Разин» (1914), «Капитанская дочка» (1914), «Ледяной дом» (1915, по роману И. Лажечникова), «Поэт и падшая душа» (1918), документального фильма «Похороны Владимира Ильича Ленина» (1924), член художественного совета «Пролеткино».

а в воспоминание о героях и мучениках революции, в поучение мужеству, стойкости, энергии в борьбе за освобождение и победу рабочего класса.

Рабочий кинематограф может также развернуть и пышные исторические постановки... [Мартов, 1922, с. 20–21].

Уже по приведенной выдержке очевидно, что не всякое значительное множество людей понималось как народ. Аудитория традиционной авантюрной, фантастической и мелодраматической кинопродукции аттестуется как «деклассированная толпа», а ее предпочтения — как признаки «упадочного мещанства». Классовый подход априори перечеркивал те слои общества, которые не поддавались (или поддавались недостаточно) вовлечению в русло идеологического миропонимания и жизнедеятельности.

Широкие демократические массы воспринимались не как законодатели вкусов и заказчики зрелищ (в том числе экранных), но как подлежащий управлению, перевоспитанию, перековыванию «человеческий материал». Зрительский успех и, соответственно, кассовый успех фильма, в том числе авантюрного (то есть одной из главных разновидностей развлекательного кино наряду с мелодрамой и комедией), не был главным и уважаемым критерием в глазах идеологов культуры⁽¹⁰⁾.

Стремление к коммерческой выгоде переставало играть важную роль в публичной риторике на страницах популярных изданий. Даже высказывалось мнение, что настоящая новая культура не появится до тех пор...

(10) По справедливому замечанию Н.А. Изволова, кинематограф, будучи технически сложным и весьма дорогостоящим искусством, всегда был зависим от финансового успеха. Этим успехом и неуспехом часто мотивировались важные решения и действия внутри киноотрасли — запуск фильма в производство или отказ от этого, приглашения режиссеров или разрывы с ними студий и прочих творческих организаций, назначения на роли и т.д. (Круглый стол «Авантюрные фильмы отечественного немого кинематографа: эстетика и антропологические идеалы», Государственный институт искусствознания, 19.11.2025. URL: https://sias.ru/upload/iblock/892/y01du2dhw5ph1t1r2llcw3n2kpd3baeq/KS_Avanturnyy-film_programma_itog.doc.pdf (дата обращения 15.12.2025)). Мы в данном случае отмечаем, что высказываться в прессе 1920-х в пользу коммерческой составляющей кино становится не принято. Это не модная позиция, на риторическом уровне она часто замалчивается, а на первый план выдвигаются интересы прямого идеологического воздействия.

...пока наши кино-дельцы не изменят своей коммерческой ориентации и не перейдут от работы на рынок, к работе на организованный спрос.

Коммерческая задача нашей кинематографии сводится к тому, чтобы вывести кино из графы «развлечения» в графу «культурная потребность», вывести его из соседства с трактиром и пивной и перевести в компанию «книги, экскурсии, лекции». Надо сделать так, чтобы в кино ходили не развлекаться, а удовлетворять важной культурной потребности.

...Надо отказаться от всех развлекательных кино-картинок... не имеющих никакой культурной ценности. Вместо них — хронику, научные, этнографические и заграничные и в первую очередь свои, ибо познать самих себя — насущнейшая культурная потребность.

...Рыночная публика на это дело не пойдет; поэтому ставку нужно ставить не на нее, а на клубный, сельский и прочий, организованный прокат.

Культ-фонд организованного населения больше и устойчивей развлекенских ресурсов рыночной публики.

Надо раз навсегда понять, что принцип советской коммерции — не случайная нажива, а планомерное распределение по минимальной цене максимально доброкачественного товара

[Брик, 1926, с. 2].

В идеологической «культур-программе» О. Брика культура и развлечение противопоставляются. Значимость и необходимость развлекательного искусства отрицается. Народ же делится на некую «рыночную публику» и зрительские коллективы. Первая свободно, исходя из собственной интуиции, неосознаваемых желаний, сиюминутных потребностей, выбирает предмет для рецепции; ее выбор не поддается прямой регламентации. Вторые как бы уже находятся в русле советского жизнестроения, поддаются управлению, формируются на основе рабочих коллективов. Предлагается жесткое идеологическое моделирование содержания досуга таких человеческих множеств. На место свободного зрительского выбора должен заступить диктат селекции и организации просмотра полезного «культурного продукта», который будет правильно воздействовать на умы. Очевидна тенденция к отказу от учета мнения широкой аудитории, состоящей из частных граждан, приходящих в кинотеатр автономно, по собственной инициативе и покупающих билет за свои деньги.

Компромиссы, рабкоры и диффузия вкусов

Впрочем, даже признавая неудачу фильма как идеологического продукта, советские идеологизирующие критики могли его оправдывать. На то были существенные причины, в эпоху НЭПа они подавались как неизбежные, хотя временные и преодолимые. Так, в статье «Между техникой и идеологией (О кино-попутчиках и партийном руководстве)» (1924) Альберт Сыркин писал о необходимости привлечения к созданию фильмов технически продвинутых в киноделе спецов, пускай даже идеологически далеких от революции:

...Вместо больших, идеологически выдержанных, Советских картин, мы видим в большинстве случаев наскоро сработанную дребедень, мещански-узколобую, слегка задрапированную в красные лоскутки... <...>

Аэлита — значительный шаг вперед в нашей кинематографической *технике*.

Но — рядом с ней *не* идет овладение *идеологией*.

...В умах сценаристов и режиссера от героических годов революции остались одни их внешние восприятия: пайки, поездки на крышах поездов, воровство в советских учреждениях и проч.

И получилась мещанская картина с мещанскими радостями и горестями с мещански — обывательским бытом в годы революции и с американизированным концом... <...>

И если в литературе значение попутчиков вызывает немало споров, поскольку отрицается спецовский характер литературы вообще, то в *спецовском киноискусстве* попутчик должен быть термином вполне реальным. Попутчик — пока необходим в нашей кинематографии.

Произвести нужно сортировку, *найти этих попутчиков* — *ближайшая задача партии в кино*. После «Аэлиты», нам кажется, мы нащупали попутчиков, людей, хорошо овладевших европейской техникой и могущих работать при наличии безусловного и здорового партийного руководства. Дайте им идеологическую почву для работы, скажите точно и ясно, *что* вам нужно; стойте, не отходя от стола сценариста, не вылезайте из ателье, смотрите, *как* они ваши идеи претворяют в жизнь, с'умейте научить их претворять в жизнь именно *ваши* идеи, а не свои обывательские — и мы, кажется, будем наконец иметь *советскую кинематографию* [Сыркин, 1924, с. 3].

Я.А. Протазанов был одним из «спецов» и «попутчиков» с ярко выраженной приверженностью гуманистическим ценностям, за что косвенно и прямо обвинялся в обывательских позициях. При этом,

как показывает в своей статье В.Д. Эвалльё (2025), режиссер обладал способностью разглядеть морально несовершенных обывателей уже и в представителях советской власти [Эвалльё, 2025, с. 679–681]. Это было совсем не на руку новому государству, но не все пласты содержания фильмов Протазанова считывались и артикулировались в рецензиях... Сыркину вторил Г. Болтынский⁽¹¹⁾, развивая концепцию нового алгоритма работы над фильмом, гарантирующего идеологическую выдержанность продукта:

К каждому режиссеру необходимо приставить могущего легко освоиться с требованиями обстановки коммуниста. Не будем бояться слов, это будет кинополитком... Он должен шаг за шагом работать совместно с режиссером над осуществлением идеологически выдержанного сценария...

Кинополитком должен быть неотлучен при кино-спеце.

Киноиндустрия вне ее идеологического значения нам не нужна [Болтынский, 1924, с. 5].

Однако оставалось вопросом, откуда взять политкомов и достаточны ли они, или же необходимы идеологически ориентированные сценаристы и режиссеры. Периодически высказывались опасения о размытости идеологической сути картин, их несоответствии задачам формирования пролетарской культуры, пролетарского кино:

Попытка убедить нас в необходимости идеологического виногрета из Толстого, Оцепа, Безыменского, Шкловского, Бассалыго, Сабинского, Пильняка и Лелевича является... «писаной торбой» идеологической неразберихи и похвальной непрезентабельности в соратниках по оружию. ...Драпируются в тогу «интересов строящегося коммунистического общества» [О левых словах, 1925, с. 14].

В цитируемой статье, подписанной Правлением киносекции ВАПП'а, Бюро сектора рабочих корреспондентов, авторы задавали

(11) Болтынский Григорий Моисеевич (1885–1953) — член РСДРП с 1905 года, активный сторонник создания пролетарского кино, работник кинохроники, член Скобелевского просветительного комитета, участник съемок февральских и октябрьских революционных событий, один из участников съемок В.И. Ленина и похорон В.И. Ленина.

вопрос, «из какой среды единственно может выйти нужным классово выдержанный фильм» [О левых словах, 1925, с. 14]. И уверенно отвечали — только из рабкоровской. Но сотрудники «Кино-Недели» не собирались сдавать свои позиции и делали комментарий о несогласии редакции с мнением авторов публикации «за рабкоров».

Анализируя корни негативных процессов в киноотрасли, Н.М. Зоркая акцентировала пагубность привлечения в прессу малограмотных, вышедших из рабочей среды журналистов: «Идеализация пролетария, раболепное преклонение перед ним, как неподкупным судьей художественного творения, принесут далее неисчислимый вред отечественному искусству и кино с его видимой общедоступностью — в особенности. История советского периода будет полна запретов высоких творений, истинных шедевров по доносам невежественных рабкоров (1920-е)...» [Зоркая, 1993, с. 119]. Однако рабкоры могли выдвигать и претензии художественного порядка, в чем-то вполне созвучные претензиям профессиональных литераторов и критиков. Например, картины с Гарри Пилем критиковались не только за их непролетарский характер, но и за многократные повторения хорошо известных и потому уже не впечатляющих трюков (похожая претензия была и у Чуковского к многочисленным историям о Пинкертоне):

Я невольно задаю себе вопрос — нужны ли нам картины Гарри Пилы?.. этого пошлого актера, выставляющего себя и свои пошлые доблести напоказ. Его дешевенькие трюки уже приелись и не вызывают одобрения у публики, смотрящей его картины... Ведь рабочему, идущему после трудового дня в кино, эти картины ничего не дают, и, выходя из кино, рабочий сожалеет о своих пропавших 40 коп. и пропавшем вечере. Рабочему нужно дать современную бытовую картину, в которой он мог бы увидеть жизнь нашего Союза. А эти пошлые, затасканные трюки и ни с чем не связанные драки способствуют лишь развитию хулиганства среди нашей молодежи [Крюков, 1927, с. 4].

Отметим, что лексика рабкоровского высказывания и аттестация низкосортного и тривиального как «пошлого» совпадает с лексикой вполне интеллигентской статьи из «Рампы и жизни», цитированной нами выше. Конечно же, это могло означать сильную редактуру рабкоровского текста опытными редакторами, использующими

привычную лексику, прижившуюся на страницах периодики еще до революции⁽¹²⁾.

И все-таки немаловажно, что в эпоху радикального общественно-культурного слома все социальные страты пребывали в состоянии диффузии, в процессах взаимодействия и приобщения к ценностям, еще вчера казавшимся далекими и чуждыми. Происходил выход всех социальных слоев и групп за свои пределы. Рабочий, пишущий в прессе и выступающий на обсуждениях произведений искусства, переставал быть только рабочим. Интеллигент и писатель, пишущий в прессе и активно высказывающийся о качествах искусства, нужных и полезных революции, тоже переставал быть только интеллигентом и творческим человеком. Все в какой-то степени преобразовывали прежних себя, вступая во внутренний диалог с искусством, идеологией и властью, входя в поле их воздействия и примеряя на себя те или иные социальные и культурные роли. Но это не означало полного перерождения, полного подчинения идеологическим веяниям.

Авантюрная эстетика в контексте идеалов высокого искусства

Художественная авантюренность как таковая не вызывала неприятия, но наоборот, одобрялась прямо или косвенно. Были весьма распространены упования на сюжетность и авантюренность как прочную структуру, на которую нанизываются революционные идеи, актуальная тематика, а также с опорой на которую разворачиваются формальные эксперименты. В том и в другом случае авантюрному началу отводилась служебная роль, поддерживающая функция. При необходимости отбиваться от нападков, мотивации развития поэтики нового искусства объявлялись настоящей целью, а обращение к авантюрному жанру — временно удобным приемом. «Сценарные темы, послужившие

(12) Реальное происхождение текста, публиковавшегося на страницах советской печати, часто невозможно установить. Текст нередко представлял собой продукт многослойного «коллективного творчества», направленного на ту или иную локальную актуальную задачу, неочевидную при современном чтении. Мы в данном случае оставляем эту проблему в стороне.

материалом для производственных опытов над “Мистером Вестом” и “Лучом смерти”, безусловно неудовлетворительны, но совершенно не заслуженна та идеологическая травля, которая была поднята вокруг последней картины. Нельзя забывать, что все до сих пор сделанное нашей группой, должно было расцениваться только как преискуррант советской кинотехники — нашего ремесленного умения, а не как законченные фильмы» [Кулешов, 1926, с. 4], — писал Лев Кулешов в статье «Почему я не работаю» (1926).

Критики призывали искать образцы для обучения жанровым законам не в сфере бульварного чтения, а в произведениях большой европейской литературы, у ее великих имен, которые невозможно перечеркнуть:

И утонувший в абракадабрах «Петербург Белого» значителен только потому, что за абракадаброй и символами нащупывается сюжет и его персонажи. Кто хочет работать в кино — учитесь у авантюрных писателей. Дюма и Гюго дают классические каноны занимательного сюжета, дальше их дает Рейдер Хагард (а не его явный плагиатор Бенуа), наконец, Конан-Дойль. Киноискусство заключается в том, чтобы заставить зрителя не спать в кино, чтобы в занимательной, остроумно смонтированной смене сцен дать самую значительную идею или, может быть, только лозунг месяца или даже дня... [Никулин, 1924, с. 1].

Сама эпоха 1920-х годов активизировала авантюрную составляющую и в повседневной реальности, и в искусстве. Ее готовы были увидеть там, где раньше не замечали или, во всяком случае, не считали значимой. Исторический период как бы ощущал созвучия с героями классики, готовыми бросить чему-либо и кому-либо вызов, поставить перед собой почти недостижимые цели, поверить в эффективность личной активности в сложных, страшных и экстремальных условиях. Интересовали герои, не боящиеся нового и оказывающиеся в оппозиции к устоям, традициям, общепринятым паттернам поведения. Именно таким предстал в интерпретации Виктора Шкловского Франц в «Сценах из рыцарских времен» (1835) — наброске А.С. Пушкина и черновиках к данному сюжету:

Вещь не была написана так, как сперва вылилась в конспекте. В первых сценах мы видим любовь сына мельника к рыцарской дочери. Рыцарские вещи все время работают, идет разговор о рыцарской рукавице и т.д. Молодой человек поступил в рыцарский

дом слугой, но бежит из-за обиды. Устраивает восстание. Косы восставших крестьян не могут пробить лат рыцарей. Франц взят в плен. Ему подарили жизнь за песню. Посадили в замок «до тех пор, пока стены замка не взлетят в воздух», т.е. обрекли на вечное заключение⁽¹³⁾. На этом кончается вещь. А по конспекту — так: Франц в тюрьме изобретает порох и взрывает замок. Рыцарь — олицетворение посредства — (определение Пушкина⁽¹⁴⁾) гибнет от пули... Рыцарство с его латами противопоставляется новой технике и людям нового класса [Шкловский, 1926, с. 3].

В сжатом пересказе Шкловским наброски Пушкина превращаются в предельно динамичное авантюрное действие в духе костюмного исторического фильма. А общая романтическая атмосфера, образ отщепенца-одиночки, мотивы рыцарства подлинного и рыцарства внешнего, не подкрепленного благородством духа, акцент на низком происхождении Франца, его живучесть и отмена пожизненного заточения с помощью взрыва (символически аналогичного революции) — все удивительно органично отвечает идеологическим установкам эпохи, сохраняя историческую ауру. В известной степени символично, что революционно мыслящий теоретик, критик и писатель Шкловский использует именно гениального русского классика для иллюстрации и даже инструкции по написанию современного сценария, соответствующего революционным задачам, грамотного с точки зрения жанра и безупречного по уровню художественности.

Если критической подачи социальных проблем и установки на осмысление общественной ситуации не наблюдалось, произведение перечеркивалось.

- (13) Приводим более точные развернутые цитаты из черновиков Пушкина, подтверждающие общее соответствие оригинала его «революционному» видению Шкловским: Рот[енфельд]
 а. Так и быть: повесить мы его не повесим, — но запрем его в темницу, и даю мое честное слово, что [в[ы]пушу?] он до тех пор из нее не выйдет, пока стены не прыгнут [с м[еста?]] и камни не разлетятся...
 б. Так и быть: мы его не повесим, — но запрем его в тюрьму, и даю мое честное слово, что он до тех пор из нее не выйдет, пока стены замка моего не подымутся на воздух и не разлетятся [см.: Александр Сергеевич Пушкин]. Комментарии к данным наброскам выявляют источники многих мотивов и реконструируют финал со взрывом замка, который явно должен был стать яркой зрелищной сценой при постановке в театре [Александр Сергеевич Пушкин. URL: https://pushkin-digital.ru/work/13/v_comments#1268].
- (14) Шкловский цитирует не точно, у Пушкина — «воплощенная посредственность» [см.: Александр Сергеевич Пушкин].

Такая судьба постигла и веселый авантурный роман-сценарий Джека Лондона и Чарльза Годдарда «Сердца трех» (*Hearts of Three*, 1919–1920), отвечающий всем законам жанра, но совершенно лишенный критического пафоса, известного по роману «Мартин Иден» или некоторым рассказам Лондона, мрачно живописавших прозябание низших классов и всевозможных маргиналов американского общества:

Появились сценарии, которые заняли место рядом с другими произведениями художественной литературы. Вот роман Д. Лондона «Сердца трех», написанный по заказу кинематографической фирмы. Здесь быстрота действий громадная: картины удивительных приключений проносятся одна за другой, прямо-таки не давая читателю опомниться. Этим данный роман отличается от других произведений Д. Лондона; отличается он и своей пустотой, совсем в стиле французских бульварных романов⁽¹⁵⁾ [Колышко, 1924, с. 3].

Очевидно, что наша серьезная вдумчивая критика не принимала одного из жанровых свойств авантурного повествования — игры случайностей, наворота необъяснимых совпадений, немотивированных событий, клишированных ситуаций, как и однозначные амплуа действующих лиц.

Критикуя стандарты авантюриности в американском кино, А.Н. Толстой оказывался созвучен приводимой выше статье о романе Джека Лондона. Динамика монтажа воспринималась как поверхностная механическая условность, уводящая от серьезного погружения в какие-либо драматические ситуации и образы героев. Зато психологизм всеми правдами и неправдами был возвращен Толстым в разряд актуальных элементов нового искусства:

В современном отрицании «психологичности» — глубокая историческая и психологическая правда.

Современное (революционное) искусство, отрицая «психологичность», — взамен утверждает действенность. Но здесь получается ошибка, а часто и нелепость. Возьмите современную повесть из эпохи Революции. Какая тема? Но читаешь — мелькание маленьких людей, предметов, обрывков событий, лиц и т.д. Мелькание во имя

(15) В 1992 «Сердца трех» были успешно экранизированы Владимиром Попковым в формате мини-сериала на киностудии им. А. Довженко.

действенности, движения. Вперед, вперед, во что бы то ни стало. Люди, предметы, события — несутся кувырком, колесом — мимо, мимо...

Тоже и в Кино, — увлечение американским монтажом. Бешенная скорость тени по полотну, — даже не мазнет по губам, — сидишь и дуреешь, — куда же шибче-то?

Действенность, сюжетность, психологическая правда, простота, грандиозность, — знаки искусства нашей эпохи. Но, чтобы создать такое искусство — нужно начать не со скорости и движения, не с торжества предмета над душевным движением...

[Толстой, 1924, с. 2].

Получался компромиссный набор черт. К тем художественным параметрам, которые инспирировала сама стихия истории (действенность, сюжетность), добавлялись эстетические свойства, близкие лично Толстому (психологизм, простота). И к этому присоединялась идеологически поощряемая «грандиозность». Наиболее же отчетливо в статье Толстого слышалась тоска по медленному действию, по неспешному и даже затянутому повествованию, которое станет визитной карточкой внежанрового авторского кино второй половины XX века.

Хотелось увлекательного действия, но и причинно-следственной связности, мотивированности, детерминизма, психологической убедительности, критики социальных проблем, если показана досоветская или зарубежная реальность. Конечно, найти произведение, отвечающее сразу всем подобным запросам, можно было не на каждом шагу, а, опять же, в черновиках Пушкина:

В либретто⁽¹⁶⁾ нужно вписывать бытовые положения, свойственные только этой теме и играющие роль в развитии действия.

Если свадьба... чтобы некоторые подробности обряда сыграли бы роль в развитии сюжета.

Если человек исполняет в ленте какую-нибудь работу или имеет профессию, то в либретто вещи нужно показать эту профессию как одну из двигательных сил сюжета.

То столкновение, которое выбрал Пушкин, могло произойти только в той обстановке, которую он выбрал.

Кинолибретто должно быть самым тесным образом связано с своим материалом.

Писать лучше всего о вещах, которые знаешь, а не об испанцах, царских офицерах, графах и ихтиозаврах [Шкловский, 1926, с. 3].

(16) В 1920-е годы существовало веяние именовать киносценарий как «либретто».

Однако для свободного авантюрного повествования характерен именно произвольный, во многом фантазийный историзм и оперирование национальными мифологемами. Как же без испанцев, европейских или американских, например в «Знаке Зорро» (*The Mark of Zorro*, 1920) и «Сыне Зорро» (*Don Q Son of Zorro*, 1925)... Невозможно отменить и страсть к воображению невиданных существ, достаточно вспомнить роман «Затерянный мир» (1912) А. Конан Дойла, позднее экранизированный (*The Lost World*, 1925). Авантюрные сюжеты менее всего беспокоят о документальной правде, точности бытовых деталей и общей установке на познание действительности, постижение ее глубинных законов.

Тем не менее отечественными профессионалами искусства новое произведение с авантюрной составляющей легче принималось и выше оценивалось, если в нем соблюдались иллюзии реализма, общественно-исторической детерминированности, психологизма.

К слову, «царские офицеры» будут фигурировать в фильме «С.В.Д.» (1927) Г.М. Козинцева и Л.З. Трауберга, одним из авторов сценария которого станет Юрий Тынянов. В режиме авторского творчества советские литераторы и кинематографисты придут к свободному сочетанию традиционных амплуа и приемов жанровой авантюристичности с иллюзиями историзма (или «историцизма»), приправленных неповторимой индивидуальной игрой мотивами, визуальными образами, поворотами сюжета. В своей практике деятели раннего советского киноискусства даже слишком активно применяли и мотивы классики, и (условный) исторический хронотоп, и жанровые традиции авантюристичности.

Выдвигая претензии идеологического порядка, «эстетствующие» критики готовы были снимать шляпу перед эстетической незаурядностью фильма. Во всяком случае, если в роли критика выступал поэт-футурист, левовец Петр Незнамов, выдержки из рецензии которого на «С.В.Д.» мы приводим:

Тематическая картина «С.В.Д.» повторяет ошибку «Предателя» Роома, в ней так же, как и в «Предателе», за игорным домом не видно восстания.

Конечно, очень хорошо, что картина эта — не всеохватывающее полотно и не эпоха, развернутая фронтом, вроде маргариновых «Декабристов», а только один из отрезков эпохи, хорошо, что она построена на таком же приблизительно эпизоде, как и «По-

темкин», но плохо то, что эпизод этот оторван от экономической подпочвы и производственных отношений, которые его породили. <...>

В картине слишком много — от обольстительного шулера и женщины в маске, от таинственных встреч и романтических превращений, чтобы можно было сосредоточиться на эпизоде полкового восстания. Социально вещь не проработана.

<...> Но все это, впрочем, не избавляет нас от признания, что кинематографически вещь сделана великолепно <...> и монтаж ее заставляет говорить о себе.

Очень удались ночные съемки, дающие все мыслимые комбинации человеческих фигур, снега и ветра. Картина вообще подбита «бродячим декабрьским ветром».

Великолепный маленький барабанщик, открытый рот которого и одиноко сорвавшееся «ура» нагнетают драматизм положения.

Фигуры бегущих людей деформированы до мелькающих зигзагов — но это пригодились в ленте. Менее нужна птица, которая не просто птица, а птица поражения, т.е. символ. Кадр с пушками, построенный излишне графически, это тоже ошибка и не из принципиальных.

Вся лента блестяще снята оператором Москвиным.

Из работающих в фильме актеров всех покрывает Соболевский (Суханов), — удивительное приобретение фэкссов. В традициях той же манеры снимаются и Магарил (Вишневская), Герасимов (Медокс), Хохлов (генерал), и Мишель (Вейсмар) — очень культурные и талантливые люди. Работники эпизода — тоже на большой высоте.

Воистину, с таким коллективом можно не только делать картины на эффект, но и работать вещи, созвучные сегодняшнему дню [Незнамов, 1927, с. 4].

Отсутствие должного по глубине осмысления декабрьского восстания оказывается прощательным ввиду очевидных художественных прорывов фильма, общего высокого профессионализма и экспрессии оригинальных визуальных решений. Отмечая с некоторым осуждением, впрочем довольно мягким, «эстетность постановки» (которая понимается как избыточная эстетизация злодея), Незнамов, тем не менее, поднимает на щит именно изобретательную сделанность этой «вещи» фэкссов, явно ощущая творческое родство с ними. Показательно и использование слова «культурный» в качестве общей позитивной оценки актерского исполнения.

Однако авантюрных фильмов аналогичного эстетического уровня и специфики было мало. Специфика заключалась, на наш взгляд, в слиянии костюмно-исторической постановочности со смелым авангардизмом визуальных приемов, с игровой внутрикадровой

рефлексией о мелодраматических/авантюрных традициях, экранной форме, строении нарратива. *Таких фильмов вообще не бывает много. «С.В.Д.» — это в своем роде модернистский шедевр, уникальное произведение не только в истории советского кино 1920-х годов, но и в истории мирового кино в целом.* Неслучайно его семантическую насыщенность и многопластовость будут подробно рассматривать уже в наше время [Лотман, Цивьян, 2014; Огулов, 2024, с. 174–189]. Но, судя по всему, именно этот уровень и эти эстетические параметры были негласным эталоном для профессионалов.

Высокие запросы к жанру

Фильму, не являющемуся авангардистским/модернистским высказыванием, не содержащим игрового отстранения от авантюрного жанра, пускай и сделанному сильными профессионалами, было чрезвычайно трудно заслужить одобрение «эстетствующих» знатоков. Например, как мы уже подробно писали в другой статье, в целой подборке мнений об «Аэлите» положительно высказывались только зарубежные журналисты, а советские режиссеры и публицисты обрушивали на режиссера и его картину суровую критику, насмешки и презрение [Сальникова, «Аэлита», 2024, с. 133–134]. Между тем речь идет о масштабном зрелищном и увлекательном авантюрно-фантастическом фильме, обладающем рядом достоинств.

Фильмы более скромного художественного уровня развенчивались даже с небрежностью. Хотя, на наш сегодняшний взгляд, «Наполеон Газ» (1925) Семена Тимошенко — один из ярких авантюрно-фантастических фильмов того времени, режиссер Сергей Юткевич отзывается о нем с откровенной иронией:

Установка на детектив. Цена ему маленькая. Такая же, как 32 страничкам дореволюционного Пинкертон... Детективщики, поучитесь завязывать узлы фабулы хотя бы у того же Леблана... По-своему, несколько экспрессионистически, сделаны отдельные кадры воспоминаний, бреда, уверенно нащупан проекторами мерный шаг красноармейских отрядов, опрятны павильоны... [Юткевич, 1926, с. 2].

Показательно, что Юткевич все-таки признавал удачу визуальных и ритмо-динамических решений, в особенности тех, которые восходят к экспрессионизму, актуальному для 1920-х и наиболее ярко

проявлявшемуся в немецком и австрийском кино. Попытка же закрутить увлекательный сюжет (не детективный, но приключенческий), напротив, попадала изначально в категорию низких приемов, культурного ширпотреба. Фильм оценивался прежде всего по критериям «штучного» произведения высокого искусства, художественного совершенства, а не идеологической выдержанности, пускай и удавшейся в данном случае.

Если в авантюрном фильме преобладали не авторские решения и не полноценное «высокое искусство» в каждом кадре, как в «С.В.Д.», а жанровые клише и приемы, казавшиеся устаревшими, то революционная тематика не спасала. Несоответствие положительных героев антропологическим идеалам⁽¹⁷⁾ (слабые интеллектуальные способности и неорганизованность) предельно раздражали. «Преступление княжны Ширванской» (1926) как продолжение «Красных дьяволят» режиссера Ивана Перестиани получало почти «выговор»:

В пламени и огнях парижского кабаре сгорают и грустно тлеют трое красных дьяволят. Скупой на слова и щедрый в действии в своих лучших работах, Перестиани становится велеречив и многословен в «Княжне Ширванской».

Длинные, нудные пустые надписи — нагромождение бессвязных кадров — выдается за работу без сценария, — сомнительный прием Перестиани. <...> ...Какое нагромождение неоправданных несуразностей, убийственных газов, прыжков, убийств.

А в чтении был, вероятно, идеологически приемлемый и не трудный для постановки сценарий...

Банально и нереально подан парижский кабак, особенно в соответствии с вставными кадрами из французской фильма «Париж уснул». Даже на родной почве, в родном Баку, актеры и постановщик не имеют рванша.

Первая серия кончается полной победой авантюристки и бандитки княжны Ширванской. Советские люди — негр и охрана промыслов — разбиты наголову. Конечно, это первая серия. Но неужели по законам детектива полагается, чтобы в первой серии советские люди были глупыми и неуклюжими растяпами? Нужно верить, что

(17) Антропологические идеалы авантюрного героя включали внешнюю привлекательность, высокую моральность, общее благородство поступков и бескорыстие, здоровье, жизнерадостность, а также — живой ум, индивидуальную инициативу, способность к эффективной самоорганизации и слаженным действиям в небольшой группе.

советская добродетель сокрушительно и убедительно восторжествует во второй серии.

Фильмы Госкинпрома Грузии обычно имеют налет провинциализма. У Перестиани это сказывалось меньше, чем у других режиссеров. Но теперь, после «Княжны Ширванской» надо прямо сказать ему: поглядите, как работают Эйзенштейн, Кулешов.

«Красные Дьяволята» — теперь музейная фильма.

После «Дьяволят» надо было идти вверх, ввысь, а не снижаться до княжен Ширванских [Никулин, 1926, с. 3].

Взыскательные рецензенты отмечали слабые стороны и идеологического, и художественного порядка, при этом высказывались иногда грубо, иногда стилистически эффектно, зачастую — несколько надменно, но со знанием дела. Вот характерный фрагмент из рецензии на фильм А.И. Бек-Назарова «Пропавшие сокровища» (1924, Госкинпром Грузии):

Компания «красных пинкертонов» узнает о сокровищах, хранящихся в одном из монастырей.

...Им, «красным пинкертонам», приходится неоднократно попадать в затруднительные положения, но режиссер всегда, а иногда наперекор всякой правдоподобности, очень часто грубо, наивно, освобождает их.

...Режиссер устремился исключительно в сторону приключенчества «красных пинкертонов». Желая представить их более отважными, он им создавал бесконечные трудности... не считаясь с правдоподобностью. И без сомнения, до массового зрителя эти трюки-похождения не дойдут, а местами даже вызовут законное недоумение [О «Пропавших сокровищах», 1924, с. 1]⁽¹⁸⁾.

Революционная окрашенность нарратива «Пропавших сокровищ» не подвергалась сомнениям, однако оказывалось, что ее недостаточно для положительной оценки фильма. «Красный пинкертонов» звучит с издевкой, это ругательно-презрительное обозначение низкопробной авантюрной истории. Отторжение рецензента вызвано «игрой в поддавки» сценариста и режиссера на стороне положительных

(18) «Красным пинкертонам» выделено в статье жирным шрифтом. Статья не подписана, однако предполагаем, что ее автор — К. Мальцев, автор второго текста на той же странице. Традиция купировать фиксацию авторства в случае постановки двух текстов одного автора на одной странице или одном развороте сохранится и в более поздние годы.

героев. Может показаться, что неприятие рождала сама жанровость, традиционно допускающая неправдоподобность драматических коллизий. Но все-таки точнее признать, что раздражала жанровость именно в силу ее чрезмерно открытого, наивного, если угодно, эстетически примитивного воплощения. Грань между приемлемым и неприемлемым использованием откровенной жанровости была тонкой и определялась сугубо субъективно.

За художественную примитивность обрушивали критику на самые разные фильмы. «Редкое произведение халтуры. Азарт глупости и пошлости... явный расчет сыграть на симпатии зрителя к путешествиям, приключениям, научно-этнографическим лентам» [Х.Х., 1927, с. 4], — скептически писали о фильме «Остров беглецов» (1927)⁽¹⁹⁾, попутно осуждая и рекламу, спекулирующую на любви аудитории к авантурным сюжетам.

И даже статья, призывающая всеми силами отучать зрителя от мелкобуржуазной эстетики, воспитывать и прививать хороший советский «здоровый вкус», заканчивалась не идеологическими воззваниями, а призывом к созданию искусства высокого художественного уровня:

Главное и основное: Качество продукции. Художественную, содержательную, реалистичную фильму без вывертов — с самым архикоммунистическим содержанием просмотрит с удовольствием самый архибеспартийный зритель.

И еще — перестаньте кормить зрителя кинохалтурой, хотя бы самого революционного содержания [Пожарский, 1927, с. 1]⁽²⁰⁾.

(19) «Остров беглецов» (1927, Ювкинокомсомол, Ростов-на-Дону; режиссер Мануэль Бальшинцов, оператор Александр Ажогин). Сюжет из зарубежной жизни буржуазии. Несколько человек, в том числе банкир, его жена, его секретарь, а также горничная, два матроса и пр., оказываются на острове. Между действующими лицами завязываются сложные взаимоотношения. Фильм не сохранился, но по косвенным сведениям можно понять, что это была авантюрно-мелодраматическая история.

(20) В данном фрагменте статьи П. Пожарского уже просматривается та тенденция к абсолютизации реалистического, легко считываемого художественного высказывания, которая приведет к формированию соцреалистического канона.

Заключение

Как мы видим из приведенных фрагментов статей, в кинопериодике 1920-х существовала разногласия и неоднозначность оценок. Маятник от снисхождения к нетерпимости бесконечно раскачивался. Требования к идеологической выдержанности заметно ужесточались к концу 1920-х. Но все-таки *интерпретация комплекса идеологических требований к искусству являлась «актуальной переменной», и приблизительное соответствие идеологическим ожиданиям бывало достижимо, а неполное соответствие — простительно.*

Запросы же к уровню художественности авантюрных и авантюрно-фантастических фильмов стабильно сохраняли весьма и весьма высокую планку. И ее достичь могли единичные фильмы. Кто же определял эту планку?

Ни пролетариат, ни рабкоры, ни даже идеологи советской культуры, осененные высокими чинами и заслугами перед партией и революцией, по сути, так и не стали полными хозяевами положения в кинопроцессе. Бухарин, выдвигая идею «коммунистического Пинкертон», изначально апеллировал к дурно зарекомендовавшим себя низкосортным образчикам авантюрного жанра. А потому, сохраняя лояльность этой идее на уровне риторики, практики литературного и кинематографического процесса преобразовывали ее во что-то иное, отторгая трафаретность и тиражированность экранных произведений.

Реальные взгляды Луначарского, хотя он и был наркомом просвещения, состояли в уважении и любви к искусству, сформировавшемуся при феодальном и капиталистическом общественном строе. Луначарский оставался в душе традиционалистом, не чуждым буржуазности, был уверен в вечной актуальности художественной классики. Эта «латентно буржуазная» позиция была внутренне чужда многим выдающимся кинематографистам. Они культивировали процесс создания нового языка нового (экранного) искусства, скорее подчеркивая его отличия от доэкранных и дореволюционных художественных форм. Таким образом, и в отношении идей Бухарина, и в отношении эстетических пристрастий и личного творчества Луначарского многие кинорежиссеры, прежде всего новаторы, авангардисты, пребывали в скрытой оппозиции.

Классовый подход к кино не мог реализоваться на практике в значительной мере, оставаясь прежде всего декларацией или воплощаясь в критике классово «несознательности» в экранных произведениях. Так, Даниил Гессен формулировал составляющие триады, инспирирующей подлинно советское кинодело: «здоровая рабоче-крестьянская тройка: коммунистическая идеология, советская коммерция, пролетарский контроль» [Гессен, 1924, с. 1]. Однако рабоче-крестьянское начало на уровне субъектов кинодела проявиться в должной мере не могло в силу необходимости культурной и технической подготовленности к созданию экранного произведения. Но и коммунистическая идеология не могла быть напрямую воплощена в киноформе самими идеологами, по тем же причинам. Важность коммерции то признавалась, то замалчивалась или даже отрицалась. Так что деятели финансовой стороны киноотрасли не могли стать во главе кинопроцесса и открыто диктовать свои интересы.

Фактически модераторами и лидерами художественных процессов, экспертами и теоретиками советского кино в 1920-е годы, как и позднее, являлись «сливки» профессиональной кинорежиссуры и критики, пишущая интеллигенция киноотрасли, так или иначе связанные с кино литераторы — те, кто питался атмосферой эпохи авангарда и революции, был ориентирован на радикальное обновление поэтики искусства, на создание нового типа произведений, авторских, обладающих повышенной формальной выразительностью и парадоксальностью. Огромную роль играли интеллигентские представления о подлинном искусстве, в которых практики, критики и теоретики кино нередко опирались на критерии «высокого искусства», его вершинных достижений, на осмысление действительности в формах искусства (а уж в духе критического реализма или фантастического, с открытой условностью или с ее более замысловатым и недемонстративным применением — другой вопрос).

Критерии высокой художественности включали не только общий ремесленный профессионализм съемки, но оригинальность художественного языка, способствующего развитию искусства кино, новизну и «штучность» экранного произведения, его непохожесть на другие фильмы, а также соответствие героев фильма антропологическим идеалам, созвучным советскому мировоззрению. Это и была константа. Неразличение видов кинопродукции и попытки к любому фильму,

в том числе авантюрному, предъявлять требования с оглядкой на шедевры Пушкина или В. Гюго оставались весьма характерной чертой журнальных дискуссий и деклараций. Рассуждая об авантюрном фильме, равно как и об идеологической актуальности жанра, литераторы, критики, теоретики кино сохраняли запрос на осмысление действительности в форме яркого, даже радикального художественного высказывания или, как любили тогда говорить, «жеста». Рядовые и тем более слабые авантюрные фильмы, сделанные прежде всего для развлечения широкой публики, пускай даже успешные в прокате и обладавшие революционной «начинкой», рассматривались как нечто неприличное с точки зрения художественного вкуса.

Время покажет, что художественные процессы гораздо сложнее идеологических задач и что искусство, даже если его пытаются сделать функцией идеологии, не может служить интересам одного доминирующего класса, одной общественной страты.

Кроме того, творческие круги пишущих о кино лишены единства и внятных представлений о профессиональной этике. В бурной динамике журнальных 1920-х проглядывает внутренняя профессиональная конкуренция, *поскольку журналистской страты, отделенной от практиков кинодела, фактически нет* и за оценками фильмов на бумаге могут стоять конфликтные ситуации в кинопроцессе или, шире, творческих процессах эпохи. Мы не занимаемся этой стороной дела, но предполагаем ее влияние на кинопроцесс.

Очевидны и напряженные конфликты, не изживаемые за весь советский период. Прежде всего — конфликт эстетических вкусов и интересов разных слоев общества. Конфликт интеллигенции и массовой публики, конфликт интеллектуальной творческой элиты и широкого круга зрителей разных (в том числе неопределенных или смешанных) идеологических позиций⁽²¹⁾. Конфликт ориентаций на создание единичных новаторских шедевров — и развитие индустрии авантюрно-фантастического фильма.

Развлечение, лишённое идеологического подтекста, развлекательное искусство «легких жанров» попадало в сферу осуждаемого

интеллигенцией и элитой киноотрасли, табуируемого — идеологами революции и нового общества. В этом творческая интеллигенция и идеологи власти во многом совпадали. Традиции негативного отношения к развлекательной функции искусства будут играть значимую роль в культуре и повседневности всего советского периода.

Данное исследование мыслится нами как часть исследования истории советского авантюрного и фантастического фильма. Нашей гипотезой было влияние на практику отечественного кинопроцесса 1930–1990-х годов отголосков дискуссий 1920-х об авантюрном фильме. Мы убедились в правомерности этой гипотезы.

Выходя за рамки тематики статьи, отметим, что не только в 1920-е годы, но и много позднее на практику кинопроцесса продолжали влиять нерешенные проблемы экономического и профессионально-ремесленного порядка. Фильм с активным внешним действием, значительным количеством локаций (в том числе — моделированием фантастических пространств, строительством декораций), фильм со сложными трюками и спецэффектами требовал серьезного финансирования, которое далеко не часто оказывалось возможным в условиях советской киноиндустрии. Прослеживание истории некоторых авантюрно-фантастических фильмов эпохи развитого социализма показывает, что множество постановочно сложных трудоемких замыслов, даже принятых на уровне сценария, оказывалось технически невоплотимым. Подтверждения этому можно найти, в частности, в архивных материалах фильмов «Космический рейс» (1935) [Журавлев, 1936], «Всадник без головы» [Стенограмма, 1955] и др.

Фильм со сложным внутрикадровым действием и замысловатым приключенческим или детективным сюжетом, с монтажными стыками, в которых необходимо не только выразить авторское видение мира, но донести до зрителей суть происходящего, необходимость сочетания увлекательной динамики с ясностью повествования, — все это требует «набитой руки», особого профессионального мастерства. Эти навыки, а тем более свободное владение законами жанра возникают в ходе регулярной, активной работы над фильмами именно авантюрной и фантастической направленности. Они требуют особой сноровки и увлеченности, культа ремесленной виртуозности, многократной практики создания авантюрного экранного нарратива. Чтобы появился шедевр, необходимо снимать и снимать авантюрные

(21) Обозначенный конфликт сохранялся и много позднее, что мы обнаруживали и в ходе анализа обсуждения работы журнала «Советский экран» в 1958 году [Сальникова, Обсуждение, 2024; Стенограмма, 1958].

фильмы, руководствуясь прежде всего задачами авантюрного жанра и его коммерческой успешности (то есть принятия массовой аудиторией), а не идеологического соответствия и не наличия формальных «прорывов» (одобряемых элитой киноотрасли). Совместить все сразу в одном произведении — задача повышенной сложности. Да и стоит ли стремиться ее выполнять вопреки предубеждению против авантюрного жанра, скомпрометированного как слишком «красными» идеями Бухарина, так и мещанским экранным ширпотребом?..

Ограниченные возможности финансирования усугубляли сложно реализуемый комплекс запросов к авантюрному жанру в 1920-е годы, включающий художественное совершенство в духе «высокого искусства», верную идеологическую и мировоззренческую ориентацию, соответствие антропологическим идеалам, наличие авторской формальной изобретательности и оригинальности, эстетической «штучности», как и нежелание идти на поводу у запросов широкой аудитории (игнорирование ряда таких запросов). Обозначенный спектр обстоятельств приведет в 1930-е годы к блокированию количественного роста авантюрных фильмов и предельно затормозит стихийное непрерывное развитие этого направления внутри масштабной индустрии советского кино.

Источники:

- 1 Журавлев В. «Космический рейс». История кинопостановки: Авторизованная машинопись. 1936. Государственное издательство «Искусство» // РГАЛИ. Ф. 652. Оп. 2. Ед. хр. 46. 44 л.
- 2 Стенограмма заседания Художественного совета по обсуждению кинофильма «Дорога» режиссера Столпера, сценария Ф.И. Филиппова «Всадник без головы» и кинопроб «Повесть об агрономе»: 12 июля 1955 г. // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 410. 56 л.
- 3 Стенограмма заседания секции теории и критики по обсуждению журнала «Советский экран». Союз работников кинематографии СССР. Секция теории и критики. Стенограмма встречи киноработников и читателей с редакцией журнала «Советский экран». Председатель Л.П. Погожева: 31 октября 1958 // РГАЛИ. Арх. № 890. Ф. 2936. Связка № 52. Описание 1. Ед. хр. 890. 58 л.

Список литературы:

- 4 А.Ф. (Калуга). Чем хорош Гарри Пиль? // Кино. 1926. № 13 (133). С. 5.
- 5 Александр Сергеевич Пушкин: Электронная интерактивная модель академического издания А.С. Пушкина // Pushkin-digital.ru. URL: <https://pushkin-digital.ru/work/13/manuscripts?ysclid=lze6ic3t4t113566978> (дата обращения 10.08.2025).
- 6 Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 121–290.
- 7 Болтянский Г. Кино-политкомы // Кино-неделя. 1924. № 38. С. 5.
- 8 Бонч-Томашевский М. Живое и мертвое // Рампа и жизнь. 1912. № 38. С. 4–5.
- 9 Брик О.М. Коммерческий расчет (Дискуссионно) // Кино-неделя. 1926. № 34 (154). С. 2.
- 10 Бухарин Н. Коммунистическое воспитание молодежи: Доклад на V Съезде РКСМ 12 октября 1922 г. Екатеринбург: Редакц.-издательск. отд. Уралбюро ЦК РКСМ, 1923. 51 с.
- 11 Вартанов А.С. От фото до видео. Образ в искусствах XX века. М.: Искусство, 1996. 220 с.
- 12 Гессен Д. Воз сдвинулся? // Кино-неделя. 1924. № 3. С. 1.
- 13 Гиршин. О Малиновской // Кино. 1926. № 15 (135). С. 5.
- 14 Дединский С. Гарри — в пыль: из истории советского общественного суда над звездой экрана 1920-х // Искусство кино. 24.11.2022. URL: <https://kinoart.ru/texts/garri-v-pyl-iz-istorii-sovetskogo-obschestvennogo-suda-nad-zvezdoy-ekrana-1920-h?ysclid=mhgo7qdo nm999676735> (дата обращения 10.08.2025).
- 15 Детектив, приключения, фантастика: [Киносценарии / Сост. и предисл. В.А. Ревича]. М.: Киноцентр, 1995. 284 с.

- 16 *Дорошевич А.* Триллер против детектива // «Смех жалость и ужас...»: (Жанры в зарубежном кино): Сборник статей / Отв. ред. И.А. Звезгинцева. М.: Комитет Российской Федерации по кинематографии, НИИ киноискусства, 1994. С. 5–20.
- 17 Жанры кино: Сборник статей / НИИ теории и истории кино; отв. ред. В.И. Фомин. М.: Искусство, 1979. 319 с.
- 18 *Зоркая Н.М.* История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. 544 с.
- 19 *Зоркая Н.М.* Государственный кинематограф СССР – зло или благо? // Конец столетия. Предварительные итоги. Культурологические записки. Вып. 1 / Отв. ред. Н.М. Зоркая. М.: Государственный институт искусствознания, 1993. С. 114–134.
- 20 *Илов.* Ошибки «Потемкина» // Кино. 1926. № 16 (136). С. 5.
- 21 *Коваль Н.* «Багдадский вор» – здоровая картина // Кино. 1926. № 14 (134). С. 5.
- 22 *Колодяжная В.С.* Советский приключенческий фильм. М.: Искусство, 1965. 210 с.
- 23 *Кольшко П.* Кино и литература // Кино-неделя. 1924. № 4. С. 3.
- 24 *Крюков Дм.* Долой Гарри Пила! // Кино. 1927. № 10 (182). С. 4.
- 25 *Кулешов Л.* Фербэнкс – душка // Кино. 1926. № 3 (123). С. 3.
- 26 *Кулешов Л.* Почему я не работаю // Кино. 1926. № 10 (130). С. 4.
- 27 *Лаврентьев С.А.* Красный вестерн. М.: Алгоритм, 2009. 269 с.
- 28 *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Фильм «СВД» (1927): диалог мелодрамы и истории. Опыт диахронического подхода // *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Диалог с экраном. Таллинн: Арго, 2014. С. 257–292.
- 29 *Маркулан Я.К.* Зарубежный кинодетектив. Л.: Искусство, 1975. 167 с.
- 30 *Мартов Б.* Рабочий кинематограф // Кино: Двухнедельник общ-ва кинодеятелей. 1922, 1 декабря. С. 20–21.
- 31 «Медвежья свадьба» – шедевр // Кино. 1926. № 14 (134). С. 5.
- 32 *Меньшой А.* Человек, который смеялся // Кино. 1926. № 7 (127). С. 2.
- 33 Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня: Сборник статей. Выпуск 5 / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. М.: Искусство, 1986. 232 с.
- 34 *Незнамов П.* Что нам показывают. «С.В.Д.» // Кино. 1927. № 35 (207). С. 4.
- 35 *Никулин Л.* Надо работать // Кино-неделя. 1924. № 2. С. 1.
- 36 *Никулин Л.* «Преступление княжны Ширванской» или... Перестиани? // Кино. 1926. № 48 (168). С. 3.
- 37 О левых словах и правых делах // Кино-неделя. 1925. № 8. С. 14.
- 38 О «Пропавших сокровищах», метраже и идеологическом руководстве // Кино-неделя. 1924. № 42. С. 1.
- 39 *Огудов С.* Литературу – в кино: Советские сценарные нарративы 1920–1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 232 с.
- 40 *Павловская М.* Напишите пожалуйста // Кино. 1926. № 15 (135). С. 5.
- 41 *Пожарский П.* Зритель и фильма. Против хвостизма // Кино. 1927. № 13. С. 1.
- 42 Приключенческий фильм: Пути и поиски / Ред. А.С. Трошин. М.: ВНИИК, 1980. 161 с.
- 43 *Ревич В.А.* Перекресток утопий. Судьбы фантастики на фоне судеб страны. М.: Институт востоковедения РАН, 1998. 350 с.
- 44 *Сальникова Е.В.* Путешествие через невозможное: авантюризм и фантастика Великого Немого. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. 424 с.

- 45 *Сальникова Е.В.* «Аэлита» Якова Протазанова: Марс как часть бессознательного героя-интеллекта 1920-х // Наука телевидения. 2024. Т. 20. № 2. С. 115–150. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-115-150>.
- 46 *Сальникова Е.В.* Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году. Настроения представителей киноотрасли // Художественная культура. 2024. № 3. С. 218–259. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-218-259>.
- 47 «Смех жалость и ужас...»: (Жанры в зарубежном кино): Сборник статей / Отв. ред. И.А. Звезгинцева. М.: Комитет Российской Федерации по кинематографии, НИИ киноискусства, 1994. 177 с.
- 48 *Сыркин А.* Между техникой и идеологией (О кино-попутчиках и партийном руководстве) // Кино-неделя. 1924. № 37. С. 3.
- 49 Тезисы А.В. Луначарского «Революционная идеология и кино» // Кино-неделя. 1924. № 46. С. 11.
- 50 *Толстой А.* Возможности кино (продолжение статьи) // Кино-неделя. 1924. № 3. С. 3.
- 51 *Тулчинский Г.Л.* Авантюрно-приключенческое немое кино и советский антропологический проект // Наука телевидения. 2024. Т. 20. № 1. С. 13–42. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42>.
- 52 *Фальберг И. (Ильф И.)* «Золотая серия» («Медвежья свадьба») // Кино. 1926. 9 февраля. URL: https://dugward.ru/library/ilf_i_petrov/ilf_zolotaya_seriya.html?ysclid=mi63l8gs7y543531876 (дата обращения 10.08.2025).
- 53 *Фомин В.И.* Событие и характер в приключенческом фильме // Приключенческий фильм: пути и поиски / Ред. А.С. Трошин. М.: ВНИИК, 1980. С. 24–38.
- 54 *Фролова Р.В.* Ценностно-смысловые аспекты взаимодействия массового российского кино со зрителем // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 3 (65). С. 124–141. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-124-141>.
- 55 *Ханютин Ю.М.* Реальность фантастического мира: Проблемы западной кинофантастики. М.: Искусство, 1977. 304 с.
- 56 *Хрисанф Х.* Лакированное варварство или «Мисс, выйдите на минутку!» (1-я серия «Мисс-Менд») // Кино-неделя. 1926. № 44 (164). С. 3.
- 57 *Чуковский К.* Нат Пинкертон и современная литература // *Чуковский К.И.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 7: Литературная критика: 1908–1915 / Предисл. и коммент. Е. Ивановой. 2-е изд., электронное, испр. М.: Агентство ФТМ, 2012. С. 25–56.
- 58 *Шкловский В.* Либретто и материал // Кино-неделя. 1926. № 39 (159). С. 3.
- 59 *Эвальд В.Д.* Репрезентация среды обитания идеального героя в дореволюционной и советской картине мира в немом кинематографе // Художественная культура. 2025. № 4. С. 608–641. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-662-695>.
- 60 *Юткевич С.* Улетучивающийся газ // Кино-неделя. 1926. № 1 (121). С. 2.
- 61 Adventure Narratives in the Early Soviet Union / Ed. by R. Nicolosi, B. Obermayr. Boston: Academic Studies Press, 2024. 266 p. (Cultural Revolutions: Russia in the Twentieth and the Twenty-First Centuries).
- 62 *Beumer B.* A Companion to Russian Cinema. Chichester; Malden: John Wiley & Sons, Inc., 2016. 656 p.
- 63 *Dralyuk B.* Western Crime Fiction Goes East: The Russian Pinkerton Craze 1907-1934. Leiden; Boston: Brill, 2012. 196 p.
- 64 *Soister J.T., Nicoletta H., Joyce S.* American Silent Horror, Science Fiction and Fantasy Feature Films, 1913–1929 / Researcher / Archivist B. Chase. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2012. 830 p.

- 65 Tasker Y. Action and Adventure Cinema. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2004. 432 p.
- 66 Tasker Y. The Hollywood Action and Adventure Film. Chichester: John Wiley & Sons, 2015. 224 p.
- 67 Youngblood D.J. Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 20s. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 259 p.

Sources:

- 1 Zhuravlev V. "Kosmicheskii reis". Istoriya kinopostanovki: Avtorizovannaya mashinopis'. 1936. Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Iskusstvo" [*The Space Flight*. The History of the Film: Authorized Typescript. 1936. Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Iskusstvo" Publ.]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 652, inv. 2, storage unit 46. 44 l. (In Russian)
- 2 Stenogramma zasedaniya Khudozhestvennogo soveta po obsuzhdeniyu kinofil'ma "Doroga" rezhissera Stolpera, stsenariya F.I. Filippova "Vsadnik bez golovy" i kinoprob "Povest' ob agronome": 12 iyulya 1955 g. [Transcript of the Meeting of the Art Council to Discuss the Film *The Road* Directed by Stolper, the Screenplay by F.I. Filippov *The Headless Horseman* and the Screen Test of *The Tale of the Agronomist*: July 12, 1955]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2453, inv. 3, storage unit 410. 56 l. (In Russian)
- 3 Stenogramma zasedaniya sektiis teorii i kritiki po obsuzhdeniyu zhurnala "Sovetskii ehkran". Soyuz rabotnikov kinematografii SSSR. Sektsiya teorii i kritiki. Stenogramma vstrechi kinorabotnikov i chitatelei s redaktsiei zhurnala "Sovetskii ehkran". Predsedatel' L.P. Pogozheva: 31 oktyabrya 1958 [Transcript of the Meeting of the Theory and Criticism Section on Discussion of *The Soviet Screen Magazine*. Union of Cinematography Workers of the USSR. Theory and Criticism Section. Transcript of the Meeting of Film Workers and Readers with the Editorial Board of *The Soviet Screen Magazine*. Chairman L.P. Pogozheva: October 31, 1958]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], arch. 890, f. 2936, bundle 52, inv. 1, storage unit 890. 58 l. (In Russian)

References:

- 4 A.F. (Kaluga). Chem khorosh Garri Pii? [What's Good about Harry Peel?] *Kino*, 1926, no. 13 (133), p. 5. (In Russian)
- 5 Aleksandr Sergeevich Pushkin: Ehlektronnaya interaktivnaya model' akademicheskogo izdaniya A.S. Pushkina [Aleksandr Sergeevich Pushkin: Electronic Interactive Model of A.S. Pushkin Academic Publication]. *Pushkin-digital.ru*. Available at: <https://pushkin-digital.ru/work/13/manuscripts?ysclid=lze6ic3t4t113566978> (accessed 10.08.2025). (In Russian)
- 6 Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane: ocherki po istoricheskoi poehtike [Forms of Time and Chronotope in the Novel: Essays on Historical Poetics]. Bakhtin M.M. *Literaturno-kriticheskie stat'i* [Literary and Critical Articles]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1986, pp. 121–290. (In Russian)
- 7 Boltyanskii G. Kino-politkomy [Cinema-Political Committee Leaders]. *Kino-nedelya*, 1924, no. 38, p. 5. (In Russian)
- 8 Bonch-Tomashevskii M. Zhivoe i mertvoe [The Living and the Dead]. *Rampa i zhizn'*, 1912, no. 38, pp. 4–5. (In Russian)
- 9 Brik O.M. Kommercheskii raschet (Diskussionno) [Commercial Calculation (Debatable)]. *Kino-nedelya*, 1926, no. 34 (154), p. 2. (In Russian)

- 10 Bukharin N. *Kommunisticheskoe vospitanie molodezhi: Doklad na V S'ezde RKSM 12 oktyabrya 1922 g.* [Communist Education of Youth: A Report at the 5th Congress of the Russian Communist Youth Movement on October 12, 1922]. Ekaterinburg, Redakts.-izdatelsk. otd. Uralbyuro TSK RKSM Publ., 1923. 51 p. (In Russian)
- 11 Vartanov A.S. *Ot foto do video. Obraz v iskusstvakh XX veka* [From Photo to Video. The Image in the Arts of the 20th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1996. 220 p. (In Russian)
- 12 Gessen D. *Voz sdvinulsya?* [Has the Cart Moved?]. *Kino-nedelya*, 1924, no. 3, p. 1. (In Russian)
- 13 Girshin. O Malinovskoi [On Malinovskaya]. *Kino*, 1926, no. 15 (135), p. 5. (In Russian)
- 14 Dedinskii S. Garri – v pyl': iz istorii sovetskogo obshchestvennogo suda nad zvezdoi ehkrana 1920-kh [Harry – in the Dust: From the History of the Soviet Public Trial of the Screen Star of the 1920s]. *Iskusstvo kino*, 24.11.2022. Available at: <https://kinoart.ru/texts/garri-v-pyl-iz-istorii-sovetskogo-obshchestvennogo-suda-nad-zvezdoy-ekrana-1920-h?ysclid=mhgo7qdo nm999676735> (accessed 10.08.2025). (In Russian)
- 15 *Detektiv, priklyucheniya, fantastika: Kinostsenarii* [Detective, Adventure, Fiction: Screenplays], comp. and preface V.A. Revich. Moscow, Kinotsentr Publ., 1995. 284 p. (In Russian)
- 16 Doroshevich A. Triller protiv detektiva [Thriller versus Detective]. “*Smekh zhalost' i uzhas...*”: (*Zhanry v zarubezhnom kino*): *Sbornik statei* [“Laughter, Pity and Horror...”: (Genres in Foreign Cinema): Collection of Articles], ed. I.A. Zvegintseva. Moscow, Komitet Rossiiskoi Federatsii po kinematografii Publ., NII kinoiskusstva Publ., 1994, pp. 5–20. (In Russian)
- 17 *Zhanry kino: Sbornik statei* [Genres of Cinema: Collection of Articles], Scientific Research Institute of Theory and History of Cinema, ed. V.I. Fomin. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 319 p. (In Russian)
- 18 Zorkaya N.M. *Istoriya sovetskogo kino* [The History of Soviet Cinema]. St. Petersburg, Aletiya Publ., 2005. 544 p. (In Russian)
- 19 Zorkaya N.M. Gosudarstvennyi kinematograf SSSR – zlo ili blago? [State Cinematography of the USSR – Evil or Good?]. *Konets stoletiya. Predvaritel'nye itogi. Kul'turologicheskie zapiski* [The End of the Century. Preliminary Results. Culturological Notes]. Issue 1, ed. N.M. Zorkaya. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniya Publ., 1993, pp. 114–134. (In Russian)
- 20 Ilov. Oshibki “Potemkina” [The Mistakes of *Potemkin*]. *Kino*, 1926, no. 16 (136), p. 5. (In Russian)
- 21 Koval N. “Bagdaskii vor” – zdorovaya kartina [The Thief of Baghdad – a Healthy Film]. *Kino*, 1926, no. 14 (134), p. 5. (In Russian)
- 22 Kolodyazhnaya V.S. *Sovetskii priklyuchencheskii fil'm* [Soviet Adventure Film]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 210 p. (In Russian)
- 23 Kolyshko P. Kino i literatura [Cinema and Literature]. *Kino-nedelya*, 1924, no. 4, p. 3. (In Russian)
- 24 Kryukov Dm. Doloi Garri Pilya! [Down with Harry Piel!]. *Kino*, 1927, no. 10 (182), p. 4. (In Russian)
- 25 Kuleshov L. Ferbenks – dushka [Fairbanks Is a Darling]. *Kino*, 1926, no. 3 (123), p. 3. (In Russian)
- 26 Kuleshov L. Pochemu ya ne rabotayu [Why Don't I Work]. *Kino*, 1926, no. 10 (130), p. 4. (In Russian)
- 27 Lavrentiev S.A. *Krasnyi vestern* [The Red Western]. Moscow, Algoritm Publ., 2009. 269 p. (In Russian)
- 28 Lotman Yu., Tsivyan Yu. Film “SVD” (1927): dialog melodramy i istorii. Opyt diakhronicheskogo podkhoda [The Film SVD (1927): A Dialogue of Melodrama and History. The Experience of the Diachronic Approach]. Lotman Yu., Tsivyan Yu. *Dialog s ehkranom* [Dialog with the Screen]. Tallinn, Argo Publ., 2014, pp. 257–292. (In Russian)
- 29 Markulan Ya.K. *Zarubezhnyi kinodetektiv* [Foreign Detective Film]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1975. 167 p. (In Russian)
- 30 Martov B. Rabochii kinematograf [Workers' Cinematography]. *Kino: Dvukhnedel'nik obshch-va kinodeyatelei*, 1922, December 1, pp. 20–21. (In Russian)
- 31 “Medvezh'ya svad'ba” – shedevr [The Bear Wedding Is a Masterpiece]. *Kino*, 1926, no. 14 (134), p. 5. (In Russian)
- 32 Menshoi A. Chelovek, kotoryi smeyalsya [The Man Who Laughed]. *Kino*, 1926, no. 7 (127), p. 2. (In Russian)
- 33 *Mify i realnost'. Zarubezhnoe kino segodnya: Sbornik statei* [Myths and Reality. Foreign Cinema Today: Collection of Articles]. Issue 5, comp. G.A. Kapralov, M.S. Shaternikova. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 232 p. (In Russian)
- 34 Neznamov P. Chto nam pokazyvayut. “S.V.D.” [What They Show Us. S.V.D.]. *Kino*, 1927, no. 35 (207), p. 4. (In Russian)
- 35 Nikulin L. Nado rabotat' [It Is Necessary to Work]. *Kino-nedelya*, 1924, no. 2, p. 1. (In Russian)
- 36 Nikulin L. “Prestuplenie knyazhny Shirvanskoi” ili... Perestiani? [The Crime of Princess Shirvanskaya or... Perestiani?]. *Kino*, 1926, no. 48 (168), p. 3. (In Russian)
- 37 O levkikh slovakh i pravkikh delakh [About Left-Wing Words and Right-Wing Deeds]. *Kino-nedelya*, 1925, no. 8, p. 14. (In Russian)
- 38 O “Propavshikh sokrovishchakh”, metrazhe i ideologicheskoy rukovodstve [About Missing Treasures, Footage and Ideological Leadership]. *Kino-nedelya*, 1924, no. 42, p. 1. (In Russian)
- 39 Ogodov S. *Literatura – v kino: Sovetskie stsenarnyye narrativy 1920–1930-kh godov* [Literature in Cinema: Soviet Screenplay Narratives of the 1920s – 1930s]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2024. 232 p. (In Russian)
- 40 Pavlovskaya M. Napishite pozhaluista [Please Write]. *Kino*, 1926, no. 15 (135), p. 5. (In Russian)
- 41 Pozharskii P. Zritel' i fil'ma. Protiv khvostizma [The Spectator and the Film. Against Khvostizm]. *Kino*, 1927, no. 13, p. 1. (In Russian)
- 42 *Priklyuchencheskii fil'm: Puti i poiski* [Adventure Film: Paths and Searches], ed. A.S. Troshin. Moscow, VNIK Publ., 1980. 161 p. (In Russian)
- 43 Revich V.A. *Perekrestok utopii. Sud'by fantastiki na fone sudeb strany* [Crossroads of Utopias. The Fate of Fiction against the Background of the Fate of the Country]. Moscow, Institut vostokovedeniya RAN Publ., 1998. 350 p. (In Russian)
- 44 Salmikova E.V. *Puteshestvie cherez nevozmozhnoe: avanturnost' i fantastika Velikogo Nemogo* [Journey through the Impossible: Adventurousness and Fiction of the Great Silent]. Moscow, Kanon+ ROOI “Reabilitatsiya” Publ., 2023. 424 p. (In Russian)
- 45 Salmikova E.V. “Aelita” Yakova Protazanova: Mars kak chast' bessoznatel'nogo geroya-intelligenta 1920-kh [Aelita by Yakov Protazanov: Mars as a Component of the Unconscious of the 1920s' Intellectual Character]. *Nauka televideniya*, 2024, vol. 20, no. 2, pp. 115–150. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-115-150>. (In Russian)
- 46 Salmikova E.V. Obsuzhdenie raboty zhurnala “Sovetskii ehkran” v 1958 godu. Nastroeniya predstavitelei kinootrasli [The Discussion of the Work of *Sovetskii ehkran* (The Soviet Screen) Magazine in 1958. The Sentiment of Cinema Professionals]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 218–259. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-218-259>. (In Russian)
- 47 “*Smekh zhalost' i uzhas...*”: (*Zhanry v zarubezhnom kino*): *Sbornik statei* [“Laughter, Pity and Horror...”: (Genres in Foreign Cinema): Collection of Articles], ed. I.A. Zvegintseva. Moscow, Komitet Rossiiskoi Federatsii po kinematografii Publ., NII kinoiskusstva Publ., 1994. 177 p. (In Russian)

- 48 Syrkin A. Mezhdru tekhnologii i ideologii (O kino-poputchikakh i partiinom rukovodstve) [Between Technology and Ideology (On Movie Companions and the Party Leadership)]. *Kino-nedelya*, 1924, no. 3, p. 3. (In Russian)
- 49 Tezisy A.V. Lunacharskogo "Revolyutsionnaya ideologiya i kino" [Theses of A.V. Lunacharsky "Revolutionary Ideology and Cinema"]. *Kino-nedelya*, 1924, no. 46, p. 11. (In Russian)
- 50 Tolstoi A. Vozmozhnosti kino (prodolzhenie stat'i) [The Possibilities of Cinema (Continued Article)]. *Kino-nedelya*, 1924, no. 3, p. 3. (In Russian)
- 51 Tulchinskii G.L. Avantyrno-priklyuchencheskoe nemoe kino i sovetskii antropologicheskii proekt [Adventure Silent Cinema and the Soviet Anthropological Project]. *Nauka televideniya*, 2024, vol. 20, no. 1, pp. 13–42. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42>. (In Russian)
- 52 Falberg I. (Ilf I.) "Zolotaya seriya" ("Medvezh'ya svad'ba") ["The Golden Series" (*The Bear Wedding*)]. *Kino*, 1926, February 9. Available at: https://dugward.ru/library/ilf_i_petrov/ilf_zolotaya_seriya.html?ysclid=mi6318gs7y543531876 (accessed 10.08.2025). (In Russian)
- 53 Fomin V.I. Sobytiye i kharakter v prikluchencheskom fil'me [Event and Character in an Adventure Film]. *Prikluchencheskii fil'm: Puti i poiski* [Adventure Film: Paths and Searches], ed. A.S. Troshin. Moscow, VNIK Publ., 1980, pp. 24–38. (In Russian)
- 54 Frolova R.V. Tsennostno-smyslovye aspekty vzaimodeistviya massovogo rossiiskogo kino so zritelem [Axiological Aspects of the Interaction Between the Mainstream Russian Cinema and the Audience]. *Vestnik VGIK*, 2025, vol. 1, no. 3 (650), pp. 124–141. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-124-141>. (In Russian)
- 55 Khanyutin Yu.M. *Realnost' fantasticheskogo mira: Problemy zapadnoi kinofantastiki* [The Reality of the Fantastic World: Problems of Western Film Fiction]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 304 p. (In Russian)
- 56 Khrisanf Kh. Lakirovanoe varvarstvo ili "Miss, vyd'te na minutku!" (1-ya seriya "Miss-Mend"). [Varnished Barbarism or "Miss, Stop for a Minute!" (1st Episode of *Miss Mend*)]. *Kino-nedelya*, 1926, no. 44 (164), p. 3. (In Russian)
- 57 Chukovskii K. Nat Pinkerton i sovremennaya literatura [Nat Pinkerton and Modern Literature]. Chukovskii K.I. *Sobranie sochinenii: V 15 t.* [Collected Works: In 15 vols.]. Vol. 7. Literaturnaya kritika: 1908–1915 [Literary Criticism: 1908–1915], preface, com. E. Ivanova. 2nd ed., electronic, rev. Moscow, Agentstvo FTM Publ., 2012, pp. 25–56. (In Russian)
- 58 Shklovskii V. Libretto i material [Libretto and Material]. *Kino-nedelya*, 1926, no. 39 (159), p. 3. (In Russian)
- 59 Evallyo V.D. Rerezentatsiya sredi obitaniya ideal'nogo geroya v dorevolutsionnoi i sovetskoi kartine mira v nemom kinematografe [Representation of the Ideal Hero's Environment in Pre-Revolutionary and Soviet Silent Cinema Worldviews]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 608–641. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-662-695>. (In Russian)
- 60 Yutkevich S. Uletuchivayushchiysya gaz [Volatilizing Gas]. *Kino-nedelya*, 1926, no. 1 (121), p. 2. (In Russian)
- 61 *Adventure Narratives in the Early Soviet Union*, eds. R. Nicolosi, B. Obermayr. Boston, Academic Studies Press, 2024. 266 p. (Cultural Revolutions: Russia in the Twentieth and the Twenty-First Centuries).
- 62 Beumer B. *A Companion to Russian Cinema*. Chichester, Malden, John Wiley & Sons, Inc., 2016. 656 p.
- 63 Dralyuk B. *Western Crime Fiction Goes East: The Russian Pinkerton Craze 1907–1934*. Leiden, Boston, Brill, 2012. 196 p.
- 64 Soister J.T., Nicoletta H., Joyce S. *American Silent Horror, Science Fiction and Fantasy Feature Films, 1913–1929*, researcher / archivist B. Chase. Jefferson, McFarland & Company, Inc., 2012. 830 p.
- 65 Tasker Y. *Action and Adventure Cinema*. New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2004. 432 p.
- 66 Tasker Y. *The Hollywood Action and Adventure Film*. Chichester, John Wiley & Sons, 2015. 224 p.
- 67 Youngblood D.J. *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 20s*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992. 259 p.