

УДК 791.43/.45

ББК 85.373(2)

**Власкин Кирилл Андреевич**

Аспирант, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0009-0006-9943-8716

ResearcherID: OHR-7569-2025

kirvlaskin@yandex.ru

**Ключевые слова:** советское кино, метакино, кино о кино, кинозритель, кинопроизводство, комедия, Игорь Ильинский, Юрий Желябужский

Власкин Кирилл Андреевич

# Мотив «КИНО О КИНО» В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ИГРОВЫХ ФИЛЬМАХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1920-х годов



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-696-723

**Для цит.:** Власкин К.А. Мотив «кино о кино» в отечественных игровых фильмах второй половины 1920-х годов // Художественная культура. 2025. № 4. С. 696-723. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-696-723>

**For cit.:** Vlaskin K.A. The Motif of 'Cinema about Cinema' in Russian Feature Films of the Second Half of the 1920s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 696-723. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-696-723> (In Russian)

**Vlaskin Kirill A.**

PhD Student, Western Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0009-0006-9943-8716

ResearcherID: OHR-7569-2025

kirvlaskin@yandex.ru

**Keywords:** Soviet cinema, metacinema, cinema about cinema, moviegoer, filmmaking, comedy, Igor Ilyinsky, Yuri Zhelyabuzhsky

**Vlaskin Kirill A.**

The Motif of 'Cinema about Cinema' in Russian Feature Films of the Second Half of the 1920s

**Аннотация.** Статья посвящена явлению, ставшему довольно распространенным в мировом киноискусстве, — фильмам, рефлексирующим о природе кино, или «кино о кино». Мотив «кино о кино» появился еще на заре кинематографа и часто использовался с целью придать комичности фильму. Однако даже обычная шутка, кинематографический «гэг» может стать отправной точкой для размышления о том, что такое киноискусство. Через удвоение художественной реальности создатели фильмов дают повод к рассуждению о разных аспектах кинематографа: художественных, производственных, социологических. Само кино размышляет о собственной природе и включается в бурные дискуссии теоретиков и практиков кинематографа.

В статье анализируются несколько игровых советских фильмов 1920-х годов, в которых присутствует мотив «кино о кино». После революционные 1920-е годы стали особым переходным периодом для отечественной кинопромышленности и киноискусства, когда кинематограф после Гражданской войны и эмиграции ведущих кинопромышленников пытается возродиться в новых условиях государственного контроля. Молодые кинематографисты, вставшие в авангарде киноискусства, определяют новый облик кино своими необычными теориями и экспериментальной практикой. Но не только манифесты утверждают новую киноэстетику. В таких фильмах, как «Папиросница от Моссельпрома» (1924), «Поцелуй Мэри Пикфорд» (1927) или «Взорванные дни» (1930), где тема создания и демонстрации фильмов становится центральной, отражаются разные тенденции и взгляды на кино как искусство, развлечение или один из способов политической пропаганды.

**Abstract.** The article is devoted to the phenomenon that has become quite widespread in the world cinema — films reflecting on the nature of cinema, or ‘cinema about cinema’. The motif of ‘cinema about cinema’ emerged in the early years of cinematography and was often applied in order to add comedy to films. However, even a simple joke, a cinematic gag can become a starting point for reflections on what cinematography is. Through the doubling of artistic reality, filmmakers give rise to discussions about various aspects of cinema: artistic, production, and sociological. Cinema itself reflects on its own nature and is involved in heated discussions between its theorists and practitioners.

The article analyses several Soviet feature films of the 1920s which feature the motif of ‘cinema about cinema’. The post-revolutionary 1920s became a special transition period for the Russian film industry and cinematography, when cinema, after the Civil War and the emigration of leading film industrialists, was trying to revive in the new conditions of state control. Young filmmakers who stood at the forefront of cinematography through their unusual theories and experimental practice defined the new look of cinema. However, not only manifestos proclaimed the new cinematic aesthetics. Films such as *The Cigarette Girl from Mosselprom* (1924), *A Kiss from Mary Pickford* (1927), and *Blown-up Days* (1930), where the theme of making and showing films is central, reflect different trends and views on cinema as art, entertainment, and a way of political propaganda.

## Введение

Любое искусство как самостоятельная, постоянно развивающаяся система не может обойти стороной вопрос о самом себе: о собственном смысле, предназначении, том месте, которое оно занимает в культуре и общественно-политической жизни. Но отдельная проблема — когда искусство начинает размышлять о самом себе в присущих ему формах выражения.

Прием удвоения реальности имеет древнюю традицию и начиная с Античности используется во всех видах искусства: театре, литературе, живописи... Кино не имеет такой древней традиции, как театр или живопись, при этом темп его развития несоизмерим с другими видами искусства. Поэтому логично, что с не меньшим темпом кино реагирует на собственные изменения. На разных этапах своего становления кинематограф отражал специфику кинопроизводства в разных его аспектах (технологическом, экономическом, художественном), принципы демонстрации, размышлял о публике, ностальгировал о прошлом и думал о надвигающемся будущем. Обычный прием удвоения реальности в фильме превратился в отдельный тип кинематографа, который, как правило, называют «кино о кино», причем как в публицистических, так и в научных текстах.

Кино о кино до сих пор привлекает кинематографистов, однако на сегодняшний день не приходится говорить о том, что этот феномен всесторонне изучен. В отечественной науке о кино можно выделить статьи киноведа А.С. Трошина «Свидетели истории, или Зачем автор входит в кадр?» и «Фильм в фильме. Образно-смысловые функции приема». В последней автор рассматривает удвоение фильмической реальности, прежде всего на материале отечественного кино 1970–1980-х годов, и в итоге ставит проблему неисследованности такого явления, как «кинематографичность кинематографа» [Трошин, 2002, с. 191]. Проблема, сформулированная Трошиным в статье, которая была впервые опубликована в 1989 году, остается актуальной по сей день.

Французский философ Жиль Делёз, написавший крупнейшую работу о кино с точки зрения философии, представил свой взгляд на кино о кино. Удвоению реальности в пространстве фильма посвящено несколько абзацев из его двухтомника «Кино» в контексте разговора

о вводимом им понятии «образа-кристалла». «Образ-кристалл», по мнению Делёза, рождается как иллюзия на границе воображаемого и реального миров внутри произведения [Делёз, 2020, с. 322]. Кристаллическая структура не позволяет увидеть реального, а лишь его многократное отражение, и именно этот образ-отражение оказывается актуальным. В таком ключе трактуется и прием «фильм в фильме», где стирается граница реального и нереального.

Некоторые положения в рассуждениях Делёза по поводу кино о кино можно назвать спорными. Так, философ датирует начало этого явления 1920-ми годами, называя фильмы «Шерлок-младший» (Sherlock, Jr., 1924, режиссер Бастер Китон (Buster Keaton)), «Кинооператор» (The Cameraman, 1928, режиссер Бастер Китон) и «Человек с киноаппаратом» (1929, режиссер Дзига Вертов) [Делёз, 2020, с. 322].

Одно из главных открытий Делёза относительно кино о кино — выявленная им взаимосвязь этого явления с кризисом киноискусства [Делёз, 2020, с. 330]. Правда, исходя из изначально сформулированной концепции образа-действия и образа-времени, исследователь видит в рефлексии кино, и в появлении образа-кристалла в частности, кризис именно образа-действия при переходе кинематографа к новой системе выразительности примерно в 1960-х годах. Однако, как отмечает и сам автор, явление «фильм в фильме» возникло задолго до обозначенного кризиса, поэтому возникает противоречие.

Немецкие исследователи Томас Эльзессер и Мальте Хагенер в работе «Теория кино. Глаз, эмоции, тело», анализируя феномен кино о кино, используют термин «рефлексивное удвоение». Не давая общей характеристики этого термина и не рассматривая его в контексте разных исторических этапов, авторы сосредотачиваются лишь на одном периоде — 1960–1970-е годы в Европе. Причиной поворота кинематографа к самому себе (здесь используется метафора «кино как зеркало») на указанном этапе является, по их мнению, кризисное состояние кинопроката из-за массового увлечения зрителя телевидением [Эльзессер, Хагенер, 2021, с. 152]. Примерами подобного «рефлексивного удвоения» они называют «8 ½» (1963, режиссер Федерико Феллини (Federico Fellini), «Фотоувеличение» (Blow up, 1966, режиссер Микеланджело Антониони (Michelangelo Antonioni)), «Персону» (Persona, 1966, режиссер Ингмар Бергман (Ernst Ingmar Bergman)) и «Презрение» (Le Mépris, 1963, режиссер Жан-Люк

Годар (Jean-Luc Godard)) [Эльзессер, Хагенер, 2021, с. 153–154]. Среди повествовательно-образительных средств, которые используются в этих лентах, выделяются прием «фильм в фильме», особое кадрирование, призванное подчеркнуть неестественность происходящего на экране, а также игра с сюжетными клише, условностями жанра, стилизацией и цитатами [Эльзессер, Хагенер, 2021, с. 156]. Относительно этого периода культуролог Ю.М. Лотман, занимавшийся в том числе художественными проблемами кино, утверждал, что создание кино о кино связано с «борьбой за доверие к экрану» [Лотман, 1973, с. 24] после достижения пика натуральности в итальянском «неореализме» 1950-х годов, так как из-за удвоения реальности обостряется чувство подлинного в сравнении с иллюзорным. Вышеупомянутый Трошин приходит к аналогичному выводу, рассуждая про кино о кино как о диагнозе переходных периодов [Трошин, 2002, с. 181].

Еще один важный термин, на который стоит обратить внимание, это «метакино» (англ. *metacinema*). В современном научном дискурсе этот термин часто употребляется в дискуссиях про кино о кино. К метафильмам исследователи относят как фильмы, непосредственно посвященные теме кинематографа, например «8 ½» [Landy, 2021] или «Хранитель времени» (Hugo, 2011, режиссер Мартин Скорсезе (Martin Charles Scorsese)) [Palis, 2021], так и фильмы, в которых используются приемы рекурсии изображения, цитирование других фильмов, что позволяет рассматривать их с точки зрения интертекстуальности. При разговоре о метакино называют такие разные фильмы, как «Окно во двор» (Rear Window, 1954, режиссер Альфред Хичкок (Alfred Joseph Hitchcock)) [Pippin, 2021], «Забавные игры» (Funny Games, 1997, режиссер Михаэль Ханеке (Michael Haneke)) [Schofield, 2021], «Бойцовский клуб» (Fight Club, 1999, режиссер Дэвид Финчер (David Fincher)) [Bernstein, 2021]. Так образом, можно отметить, что термин «метакино» трактуется гораздо шире, чем просто кино о кино, и в каждом случае он обозначает разные вещи.

Еще раз подчеркнем: главный вывод, к которому приходят многие исследователи, заключается в том, что кино обращается к самому себе в кризисные для него времена и что бумом такой рефлексии стали 1960–1970-е годы в Европе и США, когда вопрос о смысле киноискусства ставился режиссерами с экзистенциальной остротой. Однако совсем не так много внимания исследователи уделяют тому, какое

место кино о кино занимало на других этапах истории. Посмотрим на него в контексте советского кинематографа 1920-х годов, чтобы скорректировать устоявшиеся представления о проблеме и уточнить отдельные теоретические положения.

## Рождение советского кино из духа революции

Начало советского кино принято отсчитывать не с Октябрьской революции 1917 года, а с подписания Председателем Совета Народных Комиссаров В.И. Лениным Декрета о национализации кинодела 27 августа 1919 года. Таким образом отечественная кинематография, которая родилась как частное предприятие и существовала в такой форме на протяжении десяти лет<sup>(1)</sup>, стала делом государственной важности. Кино, напрямую зависящее от экономического фактора, в период военного коммунизма пережило упадок как в эстетическом, так и в производственном аспектах. Резко сократилось количество игровых фильмов, так как все силы были брошены на освещение событий на фронтах Гражданской войны. Немало опытных кинодеятелей, работавших до революции, эмигрировали, следствием чего стала резкая смена поколений среди творческих кадров.

Однако нельзя утверждать, что молодое советское кино конструировало себя с чистого листа. Как утверждает отечественный киновед Н.М. Зоркая, в советской историографии сложилось стереотипное представление о раннем этапе советского кино, гласившее, что новую кинематографию создавали исключительно молодые люди, отрицательно настроенные по отношению к дореволюционному искусству, причем не только политически, но и эстетически [Зоркая, 2005, с. 82]. Тем не менее важно помнить, что даже самые радикальные новаторы наследовали традиции предшествующей эпохи. Такие представители крыла новаторов, как Л.В. Кулешов и Дзига Вертов (Д.А. Кауфман), начинали кинокарьеру до революции, еще в условиях частного кинопроизводства. Новаторы более младшего поколения в той или иной степени также оказываются связанными с этой традицией. Так, один

(1) Имеется в виду период с 1908 года, когда стали появляться первые фильмы отечественного производства, по 1918 год, когда отечественные кинопромышленники, перебравшись подальше от очагов революции в Крым, продолжили работать.

из лидеров советского киноавангарда С.М. Эйзенштейн был учеником В.Э. Мейерхольда, который до Октябрьской революции, помимо активной деятельности в театре, работал и в кино, сняв в 1915 году экранизацию романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея». Яркие фигуры кино 1920-х годов: В.И. Пудовкин, Б.В. Барнет, С.П. Комаров — вышли из мастерской Кулешова, постигавшего мастерство на кинофабрике крупнейшего дореволюционного кинопредпринимателя А.А. Ханжонкова.

Можно сказать, что в 1920-е годы отечественное кино переживает переходный период своей истории. В кинематограф приходят молодые люди, желающие разрушить устоявшиеся клише русского дореволюционного кино, но при этом старые традиции продолжают существовать. И именно в этот период, ближе ко второй половине 1920-х годов, появляется немалое, в сравнении с предыдущим дореволюционным, количество фильмов о киноискусстве, пытающихся разрушить иллюзию происходящего на экране. Как отмечает историк кино Е.Я. Марголит, сама разрушающаяся революцией наличная реальность подсказывает кинематографистам новый язык [Марголит, 2012, с. 29]. Таким образом, если упомянутые в начале статьи авторы связывали явление кино о кино скорее с пессимистическими тенденциями, то в данном контексте мы имеем дело с периодом не упадка, а ровно наоборот — возрождения кинопроизводства в рамках отдельно взятой страны.

В каких формах кино о кино представало на экране? Режиссеры демонстрировали процесс кинопроизводства («Папиросница от Моссельпрома» (1924, режиссер Юрий Желябужский), «Кинокарьера звонаря» (1927, режиссер Николай Верховский), «Взорванные дни» (1930, режиссер Александр Соловьев)), а также советских зрителей («Поцелуй Мэри Пикфорд» (1927, режиссер Сергей Комаров), «Одна из многих» (1927, режиссер Николай Ходатаев), «Кино в деревню» (1930, режиссер Александр Птушко, считается утраченным)). Частично тема кино в форме приема «фильм в фильме» появляется в картинах «Черный парус» («Шаланда “Потемкин”») (1929, режиссер Сергей Юткевич, сохранился частично) и «Праздник святого Йоргена» (1930, режиссер Яков Протазанов). Вершинами авангардного взгляда на кинематограф становятся неигровые ленты «Человек с киноаппаратом» (1929, режиссер Дзига Вертов) и «Стеклянный глаз» (1928, режиссеры

Лиля Брик, Виталий Жемчужный), вышедший немногим ранее, но оставшийся в тени фильма Вертова. Далее мы рассмотрим, каким образом в советских игровых фильмах периода 1920-х — начала 1930-х годов происходит разговор о кинематографе, какие тенденции в них отражаются.

В каждом из перечисленных выше игровых фильмов тема кинематографа дана через призму комического. Историк кино П.А. Багров утверждает, что до Октябрьской революции кинокомедия, существовавшая в форме фарса, не была ведущим жанром, и ее расцвет приходится на первое послереволюционное пятилетие, когда государству пришлось искать новые доступные формы агитации за советскую власть среди населения. Ведущий жанр предыдущей эпохи — салонная мелодрама с ее меланхоличностью, сентиментальностью и общим пессимистическим настроением — в новых социально-политических условиях оказывается неуместным. Темпы развития комического жанра увеличиваются, и уже во второй половине 1920-х годов появляются комедии, о которых говорят как о произведениях искусства («Два друга, модель и подруга» (1927, режиссер Алексей Попов), «Девушка с коробкой» (1927, режиссер Борис Барнет), «Дон Диего и Пелагея» (1927, режиссер Яков Протазанов)) [Багров, 2008, с. 215]. Столь бурное проявление комического, доходящего до гротеска, в советском кино также можно объяснить переходностью этого периода. Как отмечал советский философ и литературовед М.М. Бахтин, «гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной его метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления» [Бахтин, 2021, с. 38]. Эта мысль помогает понять, почему кино о кино, где разрушается художественная реальность, активно появляется именно в ту эпоху<sup>(2)</sup>.

Тот факт, что кино о кино в СССР 1920-х годов связано с коммерчески успешным комедийным жанром, объясняет отсутствие

(2) На полях стоит отметить, что и до революции можно обнаружить такого рода примеры (тоже, что важно, сделанные в комическом жанре), однако в гораздо меньшем количестве. Из подобных фильмов можно вспомнить анимационную «Месть кинематографического оператора» (1912, режиссер Владислав Старевич), игровые картины «Двойник Макса» (1914, режиссер Александр Гарин) и «Лысы — кинооператор» (1916, режиссер Робер Рейнольдс), однако эти единичные примеры дореволюционного кино о кино требуют отдельного разговора.

долгое время подробного анализа этих картин. По мнению киноведа А.Н. Медведева одной из главных проблем науки об отечественном кино является недостаточное внимание к тому пласту кинематографа, который имел в свое время зрительский успех [Медведев, 2023, с. 45]. Лишь некоторые исследователи делали объектом своих научных работ зрителя и пытались представить историю кино с точки зрения зрительского интереса, используя социологическую методологию<sup>(3)</sup>. Продолжая мысль Медведева, можно сказать, что такого рода хиты проката часто остаются вне поля зрения не только социологии, но и других разделов науки о кино, в том числе теории и философии. На первый взгляд несерьезные сюжеты, близкие фарсу, сочинявшиеся на потеху публике, оказываются на периферии исследовательского интереса. Обратимся к конкретным фильмам, где ставятся вопросы о природе кинематографа.

### Кинематографисты и кинозрители входят в кадр

В фильме Юрия Желябужского «Папиросница от Моссельпрома» представлен типичный любовный треугольник (а точнее, квадрат): за молодой торговкой папиросами Зиной Весениной (Юлия Солнцева) пытаются ухаживать сразу трое мужчин — застенчивый помощник бухгалтера Никодим Митюшин (Игорь Ильинский), амбициозный кинооператор Латугин (Николай Церетели) и приехавший по дипломатическим делам в СССР американец Мак-Брайт (Марк Цибульский). Тема кинематографа здесь становится, скорее, косвенной, однако играет важную роль в судьбе каждого персонажа. Желябужский, бывший по специальности прежде всего оператором, а не режиссером, сатирически представляет в картине процесс кинопроизводства.

Один из главных героев, тонко чувствующий визуальную сторону искусства кинооператор Латугин, выступает противоположностью грубому и агрессивному режиссеру Барсову-Арагонскому (Леонид Баратов), для которого кино является не искусством, а скорее ремеслом

(3) Среди таких работ можно назвать монографию Н.М. Зоркой о дореволюционном кинематографе (см.: Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М.: Наука, 1976. 303 с.), сборник статей Е.Я. Марголита «Живые и мертвые» [Марголит, 2012].

(примечательно в контексте времени, что главную роль в съемочном процессе играет оператор, а режиссер ни разу не вмешивается в его работу с камерой). Основным атрибутом режиссера становится палка, которой он, то как дирижер, то как полицейский, руководит процессом съемок, замахиваясь на актеров и разгоняя людей на улице, чтобы расчистить съемочную площадку.

Именно Латугин своим метким «киноглазом» замечает на улице Зину и, чтобы приблизить ее к себе, предлагает роль в кино. Неопытная, но заинтересованная Зина соглашается на авантюру и сразу сталкивается с другой стороной кинопроизводства, получая резкие замечания от режиссера-тирана. В таком деле, как кино, оказывается недостаточно обладать фотогеничной внешностью. После напряженной сцены критики актерских талантов Зины со стороны режиссера следует монтажная обманка: Зина пытается спрыгнуть с моста, что выглядит как шаг отчаявшейся девушки, разочарованной произошедшим в предыдущей сцене. Это замечает другой воздыхатель Зины Митюшин. Он бросается в реку, чтобы спасти ее, но вылавливает деревянную куклу с париком, тем самым оказавшись обманутым типичным для киносюжетов мелодраматическим событием. После этого следует флешбэк с демонстрацией того, как произошел «обман». Особенно интересно, что сцена полностью выстроена в кинематографической монтажной логике, а не в логике бытовой, согласно которой герой Ильинского должен был бы увидеть весь процесс съемок целиком. Здесь же он смог увидеть только то, что обычно видит зритель на экране, проигнорировав «закадровое» пространство.

Можно сказать, что Митюшин является воплощением зрительского взгляда на кино. Кинематографическая крепость до самого финала остается для него неприступной. После того как Зина согласится на предложение Мак-Брайта стать его содержанкой, Митюшин снова окажется обманут перипетиями в духе авантюрного кино, когда увидит ящик с манекеном и платьями, решив, что это убитая американцем Зина. Помимо этого, незадачливый бухгалтер, пережив неразделенную любовь, сам пытается прорваться в кинематограф в качестве сценариста, предложив на киностудию сценарий мелодрамы по мотивам своей жизни с незатейливым названием «Желтый цветок» в семнадцати частях, который жестко отвергают, буквально выкидывая автора за дверь. Особый юмор этой сцены заключается

в том, что Митюшин по неопытности на кинематографическом поприще предложил сценарий для фильма хронометражом почти три часа, что трудно представить в кино тех лет.

В контексте советской политики середины 1920-х годов примечательно выглядит линия американца-дипломата Мак-Брайта, который на волне потепления отношений двух стран приезжает в СССР, чтобы заказать фильм о новом быте в Советском Союзе для американских зрителей. Кинематограф получает здесь важную политическую роль как элемент пропаганды, пускай режиссер и обходит негативный аспект этой функции.

Снять такой неигровой фильм поручают одному Латугину, что важно, без режиссера, так как для такой работы требуется «реальность как она есть», а не «преобразованная реальность». Однако увлеченный молодой актрисой Зиной Латугин снимает все видовые планы, нарочито выставляя на первый план Зину, аргументируя этот ход особым жанром — «оживление пейзажа». В фильм случайно попадает момент поцелуя Латугина и Зины, запечатленный мальчиком, проходившим мимо киноаппарата и решившим покрутить ручку необычного устройства. Витающий в облаках Латугин, не имеющий режиссерских навыков, оказывается неспособным к тому, чтобы контролировать съемочный процесс. Как итог, неорганично выглядящий акцент на актрисе (будто в игровом кино) и недосмотр за кинокамерой портят законченную работу, оставляя заказчика недовольным. Таким образом в фильме подчеркивается важность обоих начал кинопроизводства: кино рождается на границе двух методов работы с реальностью — режиссерского, где жесткая рука с палкой контролирует весь процесс, и операторского, привыкшего замечать изначально прекрасные вещи в природе. Оператор, по мысли Желябужского, создает фильм на подготовленной режиссером почве.

В финале сюжет закольцовывается, и линии всех героев сходятся в одном пространстве — в кинотеатре. Женившись на нелюбимой женщине, герой Ильинского снова оказывается в кино, но лишь как зритель, придя на премьеру фильма Латугина «Папиросница от Моссельпрома» с Зиной в главной роли. Члены съемочной группы тоже приходят в кинотеатр, однако Зина так и не встречается в Митюшиным. Не добившись внимания любимой женщины, Митюшин вынужден довольствоваться ее экранным образом. Экран разделяет

героев, и каждый остается в своей реальности: кто-то в настоящей, а кто-то — в кинематографической. Но один из последних интертитров напоминает, что все произошедшее и было фильмом «Папиросница от Моссельпрома» — это обращение уже непосредственно к реальному зрителю окончательно разрушает экранную условность.

Как и многие комедии того периода, «Папиросница...» испытала влияние американской немой комедии. Еще с 1923 года по постановлению Госплана начинается активная закупка иностранной кинопродукции, прежде всего производства США, для заполнения советских кинотеатров ввиду недостаточного количества отечественного репертуара [Зоркая, 2005, с. 179]. Главными героями для советского кинозрителя 1920-х годов станут отнюдь не отечественные актеры, а зарубежные звезды: Чарли Чаплин (Charles Spencer «Charlie» Chaplin), Бастер Китон, Гарри Пиль (Harry Piel). Наиболее показательным событием, свидетельствующим об увлеченности зрителей в СССР голливудским кино, оказался приезд в Москву актеров Дугласа Фэрбенкса (Douglas Fairbanks) и Мэри Пикфорд (Mary Pickford) в 1927 году, вызвавший ажиотаж среди московских синефилов. Это событие послужило источником вдохновения для гротескных комедийных фильмов «Одна из многих» Николая Ходатаева и «Поцелуй Мэри Пикфорд» Сергея Комарова, где в центре внимания оказываются зрители, влюбленные в своих кумиров, при одном виде которых они теряют рассудок.

«Одна из многих» — короткометражный мультипликационный фильм с игровыми фрагментами. Главная героиня — девушка, без ума влюбленная в голливудских звезд, чьи портреты висят у нее над кроватью. Во сне она переносится в мир фильмов с участием любимых актеров. Голливуд, представленный на контрасте с повседневной реальностью героини в рисованной мультипликации, оказывается буквально «фабрикой грез», где есть свой волшебник Гриффитс (старое написание в советской прессе фамилии режиссера Дэвида У. Гриффита (David Wark Griffith)), чудесным образом приводящий в движение массивные декорации. В этом мире сосуществуют образы-маски Чарли Чаплина, Гарольда Ллойда, Бастера Китона, а также все узнаваемые амплуа Дугласа Фэрбенкса: багдадский вор, народный мститель Робин Гуд, другой «мститель в маске» Зорро. Создатели картины изобразили кино, используя яркие клише голливудских

фильмов, как мир чудес, в котором реальному человеку нет места. Героиня, пережившая во сне череду киноприключений, просыпается в своей кровати, и ее кумиры, изображенные на фотокарточках в ее комнате, смеются над ней, типичной кинозрительницей, как обычно кинозрители смеются над своими кумирами.

Куда более амбициозным проектом на эту же тему стал полнометражный фильм «Поцелуй Мэри Пикфорд», в производстве которого участвовали сразу две крупнейшие кинофабрики СССР — «Совкино» и «Межрабпом-Русь». В основу ленты легла фантастическая история о том, как жизнь двух синефилов — билетера в кинотеатре по имени Гога (Игорь Ильинский) и его возлюбленной Дуси (Анель Судакевич), — резко меняет приезд в Москву двух голливудских звезд. Уже на вступительных титрах авторы громогласно сообщают, что в главных ролях задействованы Фэрбенкс и Пикфорд, оставляя за кадром, каким образом они появятся в фильме.

Главным героем здесь становится «последний человек» от мира кино — обычный билетер в советском кинотеатре, где без конца показывают «Знак Зорро» (The Mark of Zorro, 1920, режиссер Фред Нибло (Fred Niblo)) с Дугласом Фэрбенксом в главной роли, один из главных хитов советского проката. В кинозале даже на последний сеанс собирается самая разнообразная публика: от младенцев до зрителей почтенного возраста. Среди них и Дуся, начинающая актриса на курсах актерского мастерства, в которую влюблен Гога. Дуся не обращает на него особого внимания, желая видеть рядом с собой такого же мужчину, как «Дуг» (как часто называли Фэрбенкса советские зрители). На неудавшемся свидании в кинотеатре Гога осознает, насколько далеко ему до голливудской звезды, и демонстративно рвет афиши с портретом Фэрбенкса.

В свободное от работы время Гога пытается подражать манере поведения Зорро, однако небрежно надетая маска на героя Ильинского выглядит скорее комично, нежели героически, а эксцентричное поведение в обычной жизни оказывается неуместным. Так, появившись на дне рождения Дуси, Гога пытается произвести на нее впечатление трюками а-ля Фэрбенкс, но лишь ломает мебель и распугивает всех гостей. Кино оказывается несовместимо с бытовой стороной жизни.

В фильме также присутствует сатира на кинопроизводство, еще более гротескная, чем в «Папироснице от Моссельпрома». По сюжету,

в некоей «Частной экспериментальной мастерской по определению профессиональной пригодности» люди в белых халатах проводят тесты на физическую выносливость, чтобы дать заключение, годится ли человек для работы в кинематографе. Среди испытаний особо кинематографично выглядит проверка способности Гоги стоять на голове. Гога с успехом демонстрирует классический киногэг, когда внезапно выясняется, что он за ширмой передел обувь на руки. После такого пораженная комиссия дает Гоге удостоверение, что у него есть «абсолютные способности к кинодеятельности» и он может быть трюкачом. Так эксцентричность Гоги, не прижившаяся в быту, приводит его на первую, низшую ступень иерархии кинопроизводства.

Гога пытается проявить себя в качестве трюкача-каскадера на съемках, но вот однажды становится известно о приезде в Москву Мэри и Дуга, и Гогу, как наименее приметного на площадке человека, забывают на декорациях под потолком. Мэри и Дуг появляются в пространстве игрового фильма тремя способами: в кинохронике, запечатлевшей их недавний приезд, фрагментах игровых фильмов с участием актеров, а также в стилизации под кинохронику средствами игрового кино. Сцена чаепития актеров в русских народных головных уборах смонтирована с кадрами, в которых присутствует десяток операторов, снимающих это событие, благодаря чему создается комический эффект, так как в реальности это событие мог заснять только один оператор.

Именно Пикфорд, звезда номер один в кино того времени, замечает трюкача-недотепу Гогу благодаря его выразительно смешному поведению. Авторы и здесь с юмором создают иллюзию присутствия Пикфорд на киностудии, снимая со спины другую актрису в наряде, похожем на наряд Пикфорд из кинохроники. Представленный «русским Гарри Пилем» (еще одна иностранная звезда советских экранов) Гога в один момент оказывается в ряду кинозвезд, когда Мэри предлагает ему сняться в совместной любовной сцене. Степень иллюзорности происходящего постепенно повышается, а кульминацией фильма становится поцелуй героев в рамках одного кадра, представляющего собой практически бесшовный монтаж кадра игрового фильма с Пикфорд и появляющегося на его фоне героя Ильинского.

После поцелуя Мэри Пикфорд Гога становится той самой знаменитостью, которой его хотела видеть Дуся, однако теперь — в новом,

более высоком статусе — Гога уже не нужна простая девушка. Храня помаду Пикфорд на своей щеке, он начинает прожигать жизнь: ездит на машине с шофером, обедает в дорогих ресторанах... Но жизнь кинозвезды для Гоги оказывается невыносимой: отныне каждый норовит подсмотреть за его частной жизнью. Люди выстраиваются в очередь к замочной скважине в ресторане, чтобы хоть одним глазком взглянуть на своего кумира, и на это зрелище начинают продавать билеты, как в кино. Как любая кинозвезда, Гога привлекает к себе внимание камер. К нему в комнату, пробивая стену, пробивается кинооператор с аппаратом, желая запечатлеть предмет всеобщего обожания. Не выдержав такого образа жизни, Гога стирает помаду со щеки и снова становится билетером в кинотеатре. Пережив эти приключения, Гога и Дуся решают быть вместе, осознав тяжесть положения актеров, подобных Фэрбенксу и Пикфорд, не желая такого в собственной жизни и оставляя любимые киноприключения только в зале кинотеатра.

Эта эксцентрическая комедия, рассчитанная благодаря своей теме на успех у широкой публики, получила целый ряд критических замечаний со стороны кинокритики. «Поцелуй Мэри Пикфорд» резко критиковали в прессе прежде всего за грубость юмора и несостыковку двух сюжетных линий: выдуманных героев Гоги и Дуси и реальных «Мэри и Дуга». Вмонтированная в повествовательную ткань кинохроника с американскими актерами слишком контрастировала с игровыми эпизодами, что ставилось в упрек создателям фильма, которые погнались за сенсацией ради прибыли. Однако сейчас очевидно, что именно благодаря этой игре с реальностью картина встраивается в общую тенденцию советского авангарда с его стремлением к эксперименту и пафосом преобразования действительности.

Впрочем, создатели фильма пытались привлечь внимание публики не только ловким обманом. Помимо «ложных» камео в фильме есть настоящие камео советских актеров Веры Малиновской и Наума Рогожина, двух ярких фигур немого кино. Любопытно, что четырех лет плодотворной деятельности на киностудии «Межрабпом-Русь», где работали Малиновская и Рогожин, оказалось достаточно, чтобы актеры получили особый статус и появились на экране в качестве «специально приглашенных звезд». Приглашение Малиновской было неслучайным еще и потому, что она прославилась после исполнения

главной роли в фильме «Коллежский регистратор» (1925, режиссеры Иван Москвин, Юрий Желябужский), популярном не только в советском, но и в заграничном прокате. Малиновская, как и Гога Палкин в фильме Комарова, была особо отмечена Мэри Пикфорд, которая посмотрела «Коллежского регистратора» во время путешествия в СССР и назвала его лучшим советским фильмом из всех увиденных [Кушнирович, 1995, с. 135].

Еще одной претензией к фильму было слишком сильное влияние американского кино. Так, например, в анонимной негативной рецензии в газете «Вечерняя Москва» автор указывает на проблему оригинальности советского кинематографа: «Пока у нас нет настоящей советской комедии, мы потребляем суррогат» [Поцелуй Мэри, 1927, с. 12]. Настроение отдельных критических заметок по поводу «Поцелуя Мэри Пикфорд» может говорить о начинающейся смене трендов в советском кино. На этапе активного проката зарубежных картин и прямого им подражания возникает вопрос об идентичности советского кино, который постепенно будет становиться все острее.

Клише западного кино продолжают обыгрываться в короткометражной комедии о кинопроизводстве «Кинокарьера звонаря», вышедшей в 1928 году. Короткометражка сценариста и режиссера Николая Верховского создавалась как учебный фильм на кинокурсах имени Б.В. Чайковского при содействии московского отделения «Совкино». В производственных документах подчеркивается несерьезный для большой комедии характер сюжета, который можно представить только в формате учебного фильма для своих. После первого обсуждения уже готового фильма комиссия постановила не выпускать его в прокат, однако при последующих обсуждениях фильму все-таки дали возможность попасть на большие экраны [Дело, л. 23–25].

«Кинокарьера звонаря» открывается сатирическими портретами деятелей кино. Директор кинофабрики (М. Хабарин<sup>(4)</sup>) рассказывает своим подчиненным об экономии (финансовой стороне кинопроцесса), в то время как глаза режиссера, оператора и актера прикованы к главному объекту их профессионального интереса — ножкам актрисы (Нина Савская), которая должна играть в будущем фильме.

(4) Только инициал указывается в тех случаях, когда имя исполнителя неизвестно.

Процесс созерцания нарушает помощник режиссера, единственный, кто следит за временем и напоминает группе об отправляющемся на место съемок поезде.

Это некая советская деревня, где есть свой любовный треугольник. За местной красавицей Лидочкой (Лидия Клубкова) ухаживают актер местного драматического кружка Петя (Петр Савин) и звонарь на колокольне (В. Борисович). Тихую деревенскую жизнь нарушает группа кинематографистов, неслучайно приезжающих на поезде, который со времен первых сеансов братьев Люмьер стал символом кинематографа в целом.

Звонарь случайно попадает на съемочную площадку, где идут съемки боевика с ковбоями в духе американских вестернов. Заметим, что это не первое появление ковбоев в советском кино. Еще в 1924 году режиссер Л.В. Кулешов снял один из своих первых классических фильмов «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» о приключениях американцев в СССР — с ковбоями, устроившими типичные для вестерна погони в центре Москвы, на фоне узнаваемых локаций и памятников вроде храма Христа Спасителя. Появление образов такого рода, взятых из других национальных традиций, по мнению культуролога Н.А. Хренова, также характерно для переходных периодов развития культуры, так как в нестабильное время «культуры в большей степени становятся открытыми и готовыми к активной ассимиляции элементов других культур» [Хренов, 2005, с. 467]. В «Кинокарьере звонаря» появление знаковых персонажей американского кино подается с другой точки зрения. Объектом сатиры здесь становится не столько жанр американского кино, сколько сам кинопроцесс, активно подражающий американскому жанру.

Звонарь, как и герой Ильинского в «Папироснице от Моссельпрома», не догадывается, что перед ним лишь игра, и спасает связанную девушку, на которую мчится поезд, тем самым срывая съемку. Поначалу разозлившись на звонаря, кинематографисты затем замечают в нем кинематографические задатки — подходящий типаж, — после чего пытаются задействовать его в съемках. Абсурдность ситуации в том, что героем для фильма выбирают человека, предельно далекого не только от кино, но и от творчества в принципе. Само название «Кинокарьера звонаря» — оксюморон. При этом другого героя-любownika, актера

Петю, который своим костюмом и робкими манерами напоминает популярного голливудского комика Гарольда Ллойда, киногруппа даже не замечает.

Звонарь, не будучи профессиональным актером, не может сосредоточиться на поставленной задаче. Режиссер пытается направить звонаря по «зеркальному методу работы с киноактером» (как определяет сам персонаж), когда актер просто повторяет за режиссером все действия, но так и не добивается нужной реакции: звонарь, буквально восприняв требование повторять все в точности, воспроизводит поведение самого режиссера.

Когда съемочная группа понимает, что работать со звонарем невозможно, режиссер решает идти по пути наименьшего сопротивления и снимать его в естественных обстоятельствах, делая камеру незаметной для героя — снимать «жизнь как она есть». Режиссер просит спрятать всю атрибутику кинопроцесса, а для проявления настоящих эмоций заставляет актрису влюбить бедного героя в себя. Не поддающийся на соблазнения звонарь страстно целует актрису, только когда его взгляд, данный субъективной камерой, неожиданно ловит целующихся Петю и Лидочку, что вызывает у героя подлинные эмоции. Реакция, лишённая наигранности, так и остается лучшим дублем в кинокарьере звонаря. Если в «Папироснице...» во главе угла стояла фигура режиссера, четко контролирующего весь процесс, то здесь мы обнаруживаем противоположный взгляд, когда лучший, самый искренний кадр получается по воле случая, а не в результате тщательной постановочной работы.

В юмористической форме, намеренно или нет, автор фильма вторил идеям Дзиги Вертова, пятью годами ранее опубликовавшего программный текст «Мы. Вариант манифеста» (1922), в котором он громил игровые психологические драмы старого типа и противопоставлял им новую искренность заснятой «жизни врасплох» [Вертов, 2008, с. 15–16].

Кульминацией комедии становится очередная случайность, уничтожающая отснятый материал. В последней сцене звонарь засвечивает киноплёнку, пытаясь похвастаться и показать Лидочке «свои фотокарточки». Происшествие с поездом, достойное авантюрного кино, приводит человека, весьма далекого от кинематографа, на съемочную площадку, случайно герою удается «сыграть» лучшую сцену, попавшую

на киноленту, и таким же случайным образом звонарь заканчивает свою карьеру, так и не дойдя до экранов. И в то же время эта череда случайностей неслучайно оказывается сюжетом короткометражной комедии молодых выпускников курсов имени Б.В. Чайковского.

В «Кинокарьере звонаря» ярко и уже весьма отчетливо проявляются элементы пародии не только на конкретные жанры популярного кино, но и на штампы немое кино в целом. Например, создатели злоупотребляют визуальным эффектом каше, вставляя его почти в каждую сцену без особой необходимости. Лента изобилует погонями ради самих погонь, акцентируя внимание на одном из самых часто встречающихся клише в немом кино.

Пародия как элемент кино о кино встречается и в нескольких других фильмах этого периода. Если чуть раньше пародированию подвергались зарубежные сюжеты, как, например, в целой серии фильмов о героях Фэрбенкса («Багдадский вор» (1925, режиссер Евгений Гурьянов), «Вор, но не багдадский» (1926, режиссер Владимир Фейнберг), «Знак “Зерро” на селе» (1927, режиссеры Борис Лагунов, Борис Никифоров)), то ближе к следующему десятилетию объектом пародии становятся сюжеты о советской жизни. В 1930 году в ограниченном прокате (Украинская ССР) [Марголит, 2019, с. 371] появляется фильм, снятый на киностудии ВУФКУ (Всеукраинское фотокиноуправление), «Взорванные дни» на актуальную тему коллективизации и индустриализации. По мнению Е.Я. Марголита, «Взорванные дни» стали отражением тупиковой ситуации, к которой пришло советское кино 1920-х годов, с ее исчерпанностью выразительных средств. В итоге молодой режиссер Александр Соловьев поставил фильм, сюжет которого напрямую связан с проблемой отражения реальности в кино [Марголит, 2019, с. 367].

По сюжету, ударнику труда (Семен Свашенко) дают поручение доставить трактор на съемочную площадку, где одновременно (что усиливает абсурдность) ведутся съемки двух картин. На площадке выстроены подчеркнута бутафорские декорации: лубочная деревня и завод из фанеры. Актеры отыгрывают штампы советского кино на сельскую и производственную темы. В фильме о селе дочь кулака влюбляется в местного парня только потому, что он не женат. Заводская тема представлена сюжетом о любви двух работников завода. Чтобы добиться руки девушки, парень начинает работать усерднее,

так как девушка готова выйти только за ударника труда. Артисты играют подчеркнута механистично, а снимаются оба фильма с использованием всевозможных визуальных штампов: нестандартных ракурсов, каше, замедленной съемки.

В это предельно искусственное кинематографическое пространство вторгается настоящий ударник на тракторе, символе новой жизни, и в буквальном смысле разрушает эту реконструкцию, врезаясь в декорации. Поняв, какие сюжеты снимает кинооператор (фигуры режиссера и оператора здесь синтетически представлены одним человеком с киноаппаратом), герой Свашенко, считающий себя настоящим другом советского кино, выносит кинематографистам приговор: «Вы делаете барахло!» Ударник предлагает кинематографистам идти в ногу со временем и показать на экране подлинную жизнь без разукрашенных селян в париках и заводов из фанеры. Кинооператор вместе с рабочим отправляется снимать настоящую деревню, жители которой еще не вступили в колхоз. В этой деревне, будто на съемочной площадке игрового фильма, обнаруживаются свои обманки. Кулак, одевшись в лохмотья, выдает себя за бедняка и рассказывает о тяжелой жизни при советской власти. Соседи, которые не могут поделить землю на своих участках, «разыгрывают» эксцентрическую комедию с крутящимся, как карусель, забором. Все обитатели села по-разному реагируют на кинокамеру. Если бедняк стесняется, что камера запечатлеет его образ, то местный активист выставляет себя напоказ.

После демонстрации крестьянам в местном сельском клубе лампы накаливания (еще один символ технического прогресса) ударник агитирует их вступить в колхоз, рассказывая о планах индустриализации на несколько лет. Действие фильма резко переносится на два года вперед, где в только отстроенном агрогородке те же герои живут в идиллии будущего. Вместо споров за землю крестьяне соревнуются в гонках на велосипедах, исчезают ряженные кулаки, а единственные конфликты возникают из-за некоторых пережитков прошлого. Так, местный середняк, не желая учиться на курсах трактористов, не может справиться с трактором и устраивает за ним погоню в духе немое кино. Неостановимый прогресс, будто этот трактор, несется по советской деревне, и единственным выходом остается обуздать его, а не противиться.

Через монтажную склейку сцена с трактором из будущего оказывается фрагментом игрового фильма, который просматривают в кинолаборатории герой Свашенко и кинооператор. Агргородок оказывается декорацией. Между героями происходит ключевой для всего фильма диалог: оператор считает, что в кино ему удалось перегнать жизнь и показать счастливое будущее, а рабочий утверждает, что советская жизнь обгоняет любую фантазию. Кино снова противостоит здесь реальной жизни, и именно реальность выходит из этой борьбы победительницей. Особенно интересно, как фильм Соловьева опережает свое время. Снимавшийся за несколько лет до утверждения в советском искусстве социалистического реализма, он фактически превосходит его принципы, главным из которых будет показ жизни в ее революционном развитии. Однако парадокс в том, что лишь в пространстве фильма жизнь оказывается сильнее фантазии.

## Заключение

Советский кинематограф 1920-х годов породил целый ряд фильмов, в которых в комической форме затрагиваются вопросы о художественных принципах кино как искусства. Возможно, именно кажущаяся несерьезность комического жанра уводила внимание исследователей от тех проблем, которые ставят эти фильмы о кинематографе. Пристальный взгляд на них позволяет обнаружить фундаментальную проблему взаимодействия искусства и реальности, разные точки зрения на нее. Обманки, постоянно возникающие при удвоении художественной реальности, обнажают диалектические противоречия, которые оказываются не менее интересными, чем теоретические размышления и общественные дискуссии своего времени. Кинематограф, таким образом, не только размышляет о себе как искусстве или индустрии, но и определяет собственное место в обществе и свою важную роль во внутренней и даже внешней политике государства.

Показательно, что тема кино о кино с началом следующего этапа истории отечественного кинематографа практически сходит на нет. В начале 1930-х годов сворачиваются острые общественные дискуссии о кино. «Лабиринт творческих исканий», как характеризует раннее советское кино Зоркая [Зоркая, 2005, с. 180], превращается в ровную тропу. На смену поискам в середине 1930-х годов приходит

абстрактная унифицирующая установка на социалистический реализм как единственный метод советского искусства, и в кино появляются конкретные образцы, на которые необходимо равняться. Вместе с этим кинопроизводство перестает быть темой для игрового кино, поскольку подобные размышления, как видно из представленного выше анализа, были потенциально неприемлемыми, ибо ставили зрителя в неудобное положение, заставляли его сомневаться как в «правдоподобности» экранного искусства, так и в том, насколько происходящие в стране перемены соотносятся с высказываемыми декларациями. Вплоть до 1946 года, когда появляется комедия Григория Александрова «Весна», мы не найдем фильмов, в которых кино, по сути, разрушает само себя, свою иллюзию — для того, чтобы задать очередные насущные вопросы не только о самом себе, но и о мире вокруг.

**Источники:**

- 1 Дело художественного фильма «Кинокарьера звоноря» // Бумажный архив ГФФ. Д. 400. Л. 23–25.

**Список литературы:**

- 2 *Багров П.А.* Протазанов и становление высокой комедии в русском кино // Киноведческие записки. 2008. № 88. С. 215–232.
- 3 *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. СПб.: Азбука, 2021. 640 с.
- 4 *Вертов Д.* Из наследия. Т. 2: Статьи и выступления / Сост., текстолог. подгот., предисл. Д.В. Кружкова. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. 648 с.
- 5 *Делёз Ж.* Кино / Пер. с фр. Б. Скуратов. 2-е изд. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. 560 с.
- 6 *Зоркая Н.М.* История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. 544 с.
- 7 *Кушнирович М.* Мода в стране героев // Сеанс. 1995. № 11. С. 133–141.
- 8 *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 135 с.
- 9 *Марголит Е.* Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. 560 с.
- 10 *Марголит Е.Я.* В ожидании ответа. Отечественное кино: фильмы и их люди. М.: Rosebud Publishing, 2019. 464 с.
- 11 *Медведев А.* Сослагательное наклонение. Беседы по истории отечественного кино. М.: Издательство Дединского / Киноведческая артель 1895.io, 2023. 592 с.
- 12 *Поцелуй Мэри* // Вечерняя Москва. 1927. 17 сентября. С. 12.
- 13 *Трошин А.С.* Время останавливается. Кино – театр – телевидение – жизнь: Статьи и заметки разных лет. М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, Научно-исследовательский институт киноискусства, 2002. 471 с.
- 14 *Хренов Н.А.* Социальная психология искусства: переходная эпоха. М.: Альфа-М, 2005. 624 с.
- 15 *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Пер. с англ. С. Афонин и др. СПб.: Сеанс, 2021. 440 с.
- 16 *Bernstein J.M.* Fight Club: Enlivenment, Love, and the Aesthetics of Violence in the Age of Trump // Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity / Ed. by D. LaRocca. Oxford: Oxford University Press, 2021. P. 191–218.
- 17 *Landy J.* 8½: Self-Reflexive Fiction and Mental Training // Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity / Ed. by D. LaRocca. Oxford: Oxford University Press, 2021. P. 139–154.
- 18 *Palis E. Méliès, Astruc, and Scorsese: Authorship, Historiography, and Videographic Styles // Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity / Ed. by D. LaRocca. Oxford: Oxford University Press, 2021. P. 115–136.*
- 19 *Pippin R.B.* Cinematic Self-Consciousness in Hitchcock's Rear Window // Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity / Ed. by D. LaRocca. Oxford: Oxford University Press, 2021. P. 31–52.
- 20 *Schofield P.* Funny Games: Film, Imagination, and Moral Complicity // Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity / Ed. by D. LaRocca. Oxford: Oxford University Press, 2021. P. 219–232.

## Sources:

- 1 Delo khudozhestvennogo filma "Kinokar'era zvonorya" [Film File of the Film *The Bell Ringer's Film Career*]. *Bumazhnyi arkhiv GFF* [Paper Archive of Gosfilmofond of Russia], f. 400, ll. 23–25. (In Russian)

## References:

- 2 Bagrov P.A. Protazanov i stanovlenie vyisokoi komedii v russkom kino [Protazanov and the Formation of High Comedy in Russian Cinema]. *Kinovedcheskie zapiski*, 2008, no. 88., pp. 215–232. (In Russian)
- 3 Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekovyia i Renessansa* [The Work of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2021. 640 p. (In Russian)
- 4 Vertov D. *Iz naslediya* [From the Heritage]. Vol. 2: Stat'i i vystupleniya [Articles and Speeches], comp., text. prep., preface L.V. Kruzhkov. Moscow, Eizenshtein-tsentr Publ., 2008. 648 p. (In Russian)
- 5 Deleuze G. *Kino* [Cinema], transl. from French B. Skuratov. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, Ad Marginem Press Publ., Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2020. 560 p. (In Russian)
- 6 Zorkaya N.M. *Istoriya sovetskogo kino* [The History of Soviet Cinema]. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2005. 544 p. (In Russian)
- 7 Kushnirovich M. Moda v strane geroev [Fashion in the Land of Heroes]. *Seans*, 1995, no. 11, pp. 133–141. (In Russian)
- 8 Lotman Yu.M. *Semiotika kino i problemy kinoehstetiki* [Semiotics of Cinema and Problems of Film Aesthetics]. Tallinn, Eesti raamat Publ., 1973. 135 p. (In Russian)
- 9 Margolit E. *Zhivyye i mertvoe. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920–1960-kh godov* [The Living and the Dead. Notes on the History of Soviet Cinema in the 1920s and 1960s.]. St. Petersburg, Masterskaya "Seans" Publ., 2012. 560 p. (In Russian)
- 10 Margolit E.Ya. *V ozhidanii otveta. Otechestvennoe kino: filmy i ikh lyudi* [Waiting for an Answer. Russian Cinema: Films and Their People]. Moscow, Rosebud Publishing Publ., 2019. 464 p.
- 11 Medvedev A. *Soslagatel'noe naklonenie. Besedy po istorii otechestvennogo kino* [Subjunctive Mood. Conversations on the History of Russian Cinema]. Moscow, Izdatelstvo Dedinskogo / Kinovedcheskaya artel' 1895.io Publ., 2023. 592 p. (In Russian)
- 12 Potselui Meri [Mary's Kiss]. *Vechernyaya Moskva*, 1927, September 17, p. 12. (In Russian)
- 13 Troshin A.S. *Vremya ostanavlivaetsya. Kino – teatr – televidenie – zhizn': Stat'i i zametki raznykh let* [Time Stops. Cinema – Theater – Television – Life: Articles and Notes from Different Years]. Moscow, Eizenshtein-tsentr Publ., Muzei kino Publ., Nauchno-issledovatel'skii institut kinoiskusstva Publ., 2002. 471 p. (In Russian)
- 14 Khrenov N.A. *Sotsial'naya psikhologiya iskusstva: perekhodnaya ehpokha* [The Social Psychology of Art: The Transitional Era]. Moscow, Al'fa-M Publ., 2005. 624 p. (In Russian)
- 15 Elsesser T., Hagener M. *Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo* [Theory of Cinema. The Eye, the Emotions, the Body]. St. Petersburg, Seans Publ., 2021. 440 p. (In Russian)
- 16 Bernstein J.M. *Fight Club: Enlivenment, Love, and the Aesthetics of Violence in the Age of Trump. Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity*, ed. D. LaRocca. Oxford, Oxford University Press, 2021, pp. 191–218.
- 17 Landy J. *8½: Self-Reflexive Fiction and Mental Training. Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity*, ed. D. LaRocca. Oxford, Oxford University Press, 2021, pp. 139–154.
- 18 Palis E. Méliès, Astruc, and Scorsese: Authorship, Historiography, and Videographic Styles. *Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity*, ed. D. LaRocca. Oxford, Oxford University Press, 2021, pp. 115–136.
- 19 Pippin R.B. *Cinematic Self-Consciousness in Hitchcock's Rear Window. Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity*, ed. D. LaRocca. Oxford, Oxford University Press, 2021, pp. 31–52.
- 20 Schofield P. *Funny Games: Film, Imagination, and Moral Complicity. Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity*, ed. by D. LaRocca. Oxford, Oxford University Press, 2021, pp. 219–232.