



Мизанабим в кинематографе немого периода

О.О. Сбитнева

ст. преподаватель кафедры киноведения ВГИКа

ORCID: 0009-0006-7687-6369

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

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

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

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

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

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

KEYWORDS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

на сцену перед экраном и начинает комично повторять необычные для него движения. В следующем ролике «Экспресс “Черный бриллиант”»¹ он видит приближающийся поезд, дотрагивается до него, а затем испуганно запрыгивает обратно ложу². После того как поезд благополучно проезжает, не причинив вреда, Джош вновь появляется перед экраном, дабы открыто потешаться над неуклюжей парочкой в фильме «Деревенская пара». Но через некоторое время его веселье сменяется гневом, как только персонаж обнаруживает, что на экране его двойник и потешался он над собой. Размахивая кулаками, наивный зритель бросается на экран и сдергивает его, обнаруживая за занавесом проекционный аппарат и механика. Вот с ним-то он и вступит в настоящую схватку...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ница» «жизнь» снята в духе второго этапа, а «кинематограф» — в духе первого, то есть фильм критикует старую буржуазную культуру с точки зрения новой, советской.

⁴ Кстати, его сбрасывают с Большого Каменного моста, места, где кончали жизнь самоубийством от несчастной любви большинство московских барышень в дореволюционном кинематографе.

Кино в этом фильме постоянно сталкивается с реальностью. На съемках эпизода самоубийства с моста сбрасывают манекен⁴. Но влюбленный бухгалтер принимает его за живую женщину. Что наивному зрителю кажется смертельным, то в кино — фокус, трюк.

Все персонажи так или иначе вовлекаются в кинопроцесс (получается, что избежать этого явления современности не может никто — это дух времени). Даже старорежимный бухгалтер втянут в водоворот киноиндустрии — он начинает писать сценарий для Зины Весениной с сентиментальным названием «Забытый цветок» (в 17 частях), годящийся разве что для дореволюционного кино. Правда, впечатления его творение не производит, и его по-чаплиновски буквально вышвыривают за дверь студии.

По сюжету фильма любовь к папироснице вступает в непримиримое противоречие с работой оператора. Поначалу оператора переводят в документалисты — дают ему задание «заснять быт новой Москвы» (явная отсылка к «Кино-правде» Д. Вертова). Действительно, его съемка имитирует вертовскую хронику с ее «жизнью врасплох». Интересный финал этого фильма, который оказался снятым помимо воли самого оператора: любовные чувства отвлекли его от съемки, и он сам оказался перед камерой со своей возлюбленной. Незаметно подкрадываясь дети продолжили снимать эту любовную сцену, которая оказалась воплощением настоящей скрытой съемки — высшим достижением наблюдения за жизнью, которому Д. Вертов дал поэтическое название «киноглаз и поцелуй».

Правда, традиционалистское руководство ателье не оценило работу оператора, увидев в ней лишь кинооду его возлюбленной, за что он был изгнан со студии вместе с папиросницей. Этот фильм должен был быть триумфом Латугина, а стал его профессиональным провалом (очень многие в то время не признавали творческий метод Д. Вертова).

В конце концов оказывается, что весь фильм — это «фильм в фильме», на премьеру которого буквально ломится толпа продавцов папирос. Пришедшие в кинотеатр «Колизей» видят на экране кадры из оригинального фильма «Папиросница от Моссельпрома» («Постановка и съемка А.А. Латугина», «В главной роли Зинаида Весенина»). Причем афиша этого «фильма в фильме» использует оригинальную афишу «Папиросницы от Моссельпрома». В зале сидят посетители в фирменных кепках Мос-

сельпрома. Включен и «чаплинский» гэг, когда человек в шляпе (бухгалтер) мешает человеку, сидящему за ним. Так фильм неожиданно обретает рамку и заканчивается хеппи-эндом.

«Этот посредственный фильм представляет ценность лишь документальными моментами» [5, с. 232], — делал вывод Жорж Садуль. С этим можно поспорить, так как ценность «Папиросницы» не только в уличных съемках, не только в блестящих пародийных образах жителей Москвы 1920-х годов, но и в кинорефлексии, в ироничном взгляде на меняющийся в те времена кинематограф. Это понять иностранный историк кино ожидаемо не смог.

Тема кинематографической рефлексии развивается и далее, например, в короткометражной комедии «Кинокарьера звонаря» (1927), где вновь появляется киногруппа: режиссер (С. Новак), оператор (М. Лукин), директор кинофабрики (М. Хабарин), помреж (помощник режиссера) (А. Разинов), а также — Герой (И. Козлов).

Выбор звонаря как главного комического героя не случаен. «В духе воинствующего безбожия характерным антигероем эпохи стал священнослужитель. Попы, дьяконы, звонари наделялись всеми человеческими пороками: на экране они пили, блудили, воровали, доносили, даже убивали. Когда они являлись персонажами комедийных фильмов, можно было поиздеваться, посмеяться над их физическими недостатками, над ситуациями, в которые их ставила новая жизнь. Один — толстый и неповоротливый, другой — худ и слабосилен» [3, с. 84]. Звонарь в фильме Николая Верховского — типаж Иванушки-дурачка, характеризующий самые отсталые слои населения.

Киногруппа отправляется в деревню снимать очередную вампуку из жизни американских ковбоев. Собственно, это иронический взгляд на увлечение лагеря новаторов американским кинематографом и литературой (сразу вспоминается «По закону» Л. Кулешова, снятого по рассказу Дж. Лондона «Неожиданное»). Более того, осмеянию подвергаются и новые методы новаторов: теория типажа (режиссер видит подходящего по внешности сельского жителя — звонаря и в тот же момент отправляет профессионального актера, утвержденного на роль), «зеркальный метод» (так как типаж ничего не умеет, он должен нелепо повторять все то, что показывает ему режиссер), а также трюковое кино (им активно начинают увлекаться в этот период под влиянием американцев) и съемки «жизни врасплох» (принципа, который провозгласил Д. Вертов). Иронично представлен новый монтажный метод, отсылающий к рецепту В. Пудовкина: сначала — взгляд персонажа, потом — объект (женская ножка).

Забавно представлен зеркальный метод, который пародирует теории натурщика и типажа, популярные в советском авангарде того времени. «Зеркальный метод работы с киноактером (изобретен некими учеными кинематографистами)» (титры): «ПОВТОРЯЙТЕ все, что буду делать я» (титры). И звонарь буквально повторяет за режиссером все, и даже с преувеличением. Режиссер строит гримасу — и звонарь гримасничает. Режиссер поднимает руки вверх — и звонарь поднимает руки. Режиссер бежит — и звонарь бежит. Режиссер дает указание на актерское поведение по отношению к актрисе: «Вы хотите ею обладать» — и звонарь повторяет за ним те же слова, не отделяя указания режиссера от своих реплик. В конце такой «репетиции» режиссер восклицает: «Ничего не выходит. Придется снимать жизнь как она есть!», опять же напоминая об известных опытах советского авангарда. Как и в «Папироснице», главной оказывается любовная сцена, в которой звонарь не понимает, что его снимают («съемка врасплох»). Новый гэг, пародирующий ухищрения для таких скрытых съемок, — камера закреплена на спине режиссера, и к месту съемки он подползает вместе с оператором, а Героя вся съемочная группа удерживает, чтобы он не помешал.

В фильме сразу заявляется, что современности, новому (а мир кино его воплощает) противопоставляется патриархальный сельский мир — маленькие деревянные домики, старая церковь, рядом с которой скучает звонарь, дергая ногой за веревку колокола (новая актуальная тема советского искусства того времени — «старое и новое»). Важный момент начала фильма — встреча звонаря с киногруппой — по сути чаплиновский сюжет: «маленький человек» сталкивается с современным миром. Не понимая, что он попал на съемки, звонарь спасает девушку, лежащую на рельсах. «Типаж!» — признают киношники. Звонарь становится главным героем фильма.

Так, на сей раз достается не традиционалистам, а новаторам, которые подвергаются в те времена все большей и большей критике. Пародийное использование языка авангарда — уникальная черта этого фильма. Надо отметить, что режиссер этой картины, посвятит теме «кино в кино» еще одну свою работу — полнометражный фильм «Мировое имя» (1930, не сохранился), и известно лишь описание: «о директоре киностудии, который в годы НЭПа борется с режиссером фильмов, рассчитанных на мелкобуржуазные вкусы» [3, с. 86].

Еще один пример использования приема мизанабим от классика отечественного кино Якова Протазанова в комедии «Праздник святого Йоргена» (1930). На сей раз критика ведется

в адрес западного мира за кинохалтуру. Пролог в фильме представляет собой пример именно такой продукции.

Зритель видит традиционную для того времени кинопостановку на религиозную тему. Высокий религиозный образ вдруг начинает рушиться в тот момент, когда камера отъезжает и мы видим, что это съемки фильма. Зритель оказывается на съемочной площадке и погружается в мир кино, в котором высокий образ разбивается всеобщим цинизмом киношников. Так, поднявшийся с Йоргеном на небеса ангел раздраженно восклицает: «Безобразия! За гроши пять раз летать заставляют!» Актер же, играющий святого Йоргена, закуривает сигарету в гриме.

После того как заказ храма св. Йоргена под названием «Житие и чудеса св. Йоргена» (в шести частях) выполнен («Вчера сдавали заказ нефтяному тресту, сегодня — церковному», — говорят кинематографисты. А заказчики требуют сдать картину к празднику!), зритель перемещается в зал для просмотра и наблюдает некую киноолеографию, временами переходящую в киноагитку, когда от истории про святого пастушка фильм вдруг смещается в социально-политическую сторону, критикующую «королевскую знать», которая «решила погубить Йоргена — защитника бедных и угнетенных». В одном из эпизодов Йорген, как Иисус, идет по воде к рыбакам... но вдруг в кадр заплывает лодка с отдыхающими, и тогда уже режиссер также «совершает чудо», идя по воде, чтобы прогнать чужаков.

Многие фрагменты этого «фильма в фильме» кажутся пародией на известные зарубежные кинокартины. Так, невеста Йоргена с прялкой напоминает образ из фильма Гриффита «Нетерпимость» (1916). А плакат «Мировой религиозный боевик “Жизнь и чудеса св. Йоргена. <...> Нагорная проповедь. Участие 10 000 человек. Хождение св. Йоргена по водам. Съемки по подлинным архивным материалам под наблюдением совета храма Св. Йоргена”» — явная пародия на рекламу фильма INRI (1923, реж. Р. Вине), который рекламировался как фильм с наиболее массовыми сценами, снятыми когда-либо в истории.

Таким образом, мы можем констатировать, что уже в 1920-е годы в кинематографе активно использовался мизанабим, позволявший отражать собственное отношение к кинопроцессу. Из приведенных примеров видно, что диапазон кинорецепции был весьма широк. Сатирический взгляд был направлен и на дореволюционный кинематограф, а соответственно, и на лагерь современных традиционалистов, сатирическому осмыслению подвергались новаторы советской монтажной школы, и, естественно, можно было встретить критику буржуазного кино-

искусства. Совершенно очевидно, что этот материал обладает не только художественной ценностью, но и имеет исторический потенциал для исследования, позволяющий понять, как воспринимали кинопроцесс сами кинематографисты того времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вейсенберг Е. Конец немого кино (Сегодня и завтра звучащего кино). С пред. инженера А.Ф. Шорина. Лг.-М.: Теакинопечат, 1929. 31 с.
2. Горячок К.Л. Творчество Дзиги Вертова в оценке Казимира Малевича: динамическая абстракция в фильме «Человек с киноаппаратом» // Вестник ВГИК. 2021. Т. 13, № 3 (49). С. 42-51. <https://doi.org/10.17816/VGIK89573/>
3. Гращенкова И.Н. Киноантропология XX/20. М.: Издательство «Человек», 2014. 896 с.
4. Перельштейн Р.М. Фильм о фильме. Реальность и игра // Вестник ВГИК. 2010. Т. 2, № 1 (2). С. 94-103.
5. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Послевоенные годы в странах Европы. 1919-1929. М.: Искусство, 1982. Т. 4. 527 с.
6. Теплиц Е. История киноискусства. 1895-1927. М.: Прогресс, 1968. Т. 1. 336 с.
7. Федоров А.В. Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей. М.: ОД «Информация для всех», 2023. 1270 с.

REFERENCES

1. Vejsenberg, E. Konecz nemogo kino (Segodnya i zavtra zvuchashhego kino) [The End of Silent Cinema (Today and Tomorrow of Sound Cinema)]. Leningrad, Moscow, Teakinopечат' Publ., 1929. 31 p. (In Russ.)
2. Goryachok, K.L. Tvorchestvo Dzigi Vertova v ocenke Kazimira Malevicha: dinamicheskaya abstrakciya v fil'me "Chelovek s kinoapparatom" [Dziga Vertov's Work as Evaluated by Kazimir Malevich: Dynamic Abstraction in the Film "Man with a Camera"], vol. 13. Vestnik VGIK, no. 3 (49), 2021, pp. 42-51. <https://doi.org/10.17816/VGIK89573/>. (In Russ.)
3. Grashhenkova, I.N. Kinoantropologiya XX/20 [Cinema anthropology XX/20]. Moscow, Izdatel'stvo "Chelovek" Publ., 2014. 896 p. (In Russ.)
4. Perel'shtejn, R.M. Fil'm o fil'me. Real'nost' i igra [Films about filmmaking. Reality and game], vol. 2. Vestnik VGIK, no. 1 (2), 2010, pp. 94-103. (In Russ.)
5. Sadul', Zh. Vseobshchaya istoriya kino (Poslevoennyy'e gody' v stranax Evropy'. 1919-1929) [General history of cinema. (Post-war years in European countries. 1919-1929)], vol. 4. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 527 p. (In Russ.)
6. Teplicz, E. Istoriya kinoiskusstva. 1895-1927 [History of Cinematography. 1895-1927], vol. 1. Moscow, Progress Publ., 1968. p. 336 (In Russ.)
7. Fedorov, A.V. Ty'syacha i odin samy'j kassovy'j sovet'skij fil'm: mneniya kinokritikov i zritelej [A Thousand and One Highest-Grossing Soviet Films: Opinions of Film Critics and Viewers]. Moscow, OD "Informaciya dlya vsekh" Publ., 2023. 1270 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 10.12.2024; одобрена после рецензирования 29.01.2025; принята к публикации 05.02.2025.

The article was submitted 10.12.2024; approved after reviewing 29.01.2025; accepted for publication 05.02.2025.

