

АЛЕКСАНДР ДЕРЯБИН

ФИЛЬМЫ «МАЛОЙ ФОРМЫ»
КАК ПРЕДВЕСТНИКИ
ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ЭПОХИ

ТЕЗИСЫ К РАЗМЫШЛЕНИЮ

Всего несколько лет назад демонизация телевидения была общим местом многих критических эссе и статей, появлявшихся в российской прессе. Сейчас страсти заметно улеглись. С одной стороны, непримиримые критики смирились с «голубым экраном» и с телевизионной эстетикой как с неизбежным «злом». С другой — бесплодность противопоставления кино и телевидения стала очевидной.

Таким образом, наступил весьма благоприятный момент для того, чтобы исследовать формирование телевизионной эстетики и телевизионных жанров беспристрастно и углубленно. Это, конечно, не значит, что нужно поспешно менять привычные или устаревшие подходы и методологии на скороспелые концепции «с обратным знаком». Напротив, необходимо обратить самое пристальное внимание на те явления и кинокартины, которые долгое время оставались вне поля зрения киноведев и историков кино. Прежде всего я имею в виду кинопроизведения «малой формы» 1930-х годов и, в частности, фильмы-песни. Именно они особенно ярко свидетельствуют: *телевизионная эстетика зарождалась в недрах самого кино.*

В сентябре 1937 года в Москве состоялся I съезд профсоюзов кинофото-работников, на котором с большой речью выступил начальник Главного управления кинематографии Борис Захарович Шумяцкий. Он, между прочим, объявил, что вскоре советская кинематография выпустит на экраны несколько шедевров — в том числе «Колыбельную» Дзиги Вертова. На вертовскую картину Шумяцкий возлагал особые надежды: «Колыбельная» была первым (как оказалось, единственным) большим документальным фильмом о Сталине. Если бы она была благосклонно принята в Кремле, позиции Шумяцкого, сильно пошатнувшиеся к тому времени, могли бы несколько укрепиться. С другой стороны, начальник ГУКа, все еще одержимый идеей создания «советского Голливуда», определенно желал, чтобы «Колыбельная» стала в документальном кино неким эквивалентом александровскому «Цирку» (1936). Выступая на съезде, Шумяцкий представил вертовскую картину как шоу с

«народно-массовыми» песнями и «большой политической идеей»: «В этом фильме мы ставили вместе с постановщиками, с автором еще дополнительную и большой важности идейно-политическую задачу, какую мы ставили в целом ряде других фильмов, крепко над нею поработать, задачу дать хорошую массово-мобилизующую, вместе с тем идейно-направляющую песню, которая сошла бы с экрана и прошла через территории, через пространства, вошла бы в быт нашей страны и через гастролы наших прекрасных талантливых ансамблей за границу, через тысячеустую народную молву, была бы передана трудящимся за границей.

Мы уверены, и я лично, я очень уверен, что в этот фильм, в качестве необходимого элемента, органически в него входящего и составляющего, мы создали такую песнь»¹.

Нетрудно заметить, что создание «Колыбельной» руководитель советской кинематографии попытался выдать за свое личное достижение. Однако, хотя он в большой степени был (по крайней мере, до середины 1930-х) главным кинематографическим садовником, далеко не всё в его хозяйстве подчинялось руководящим указаниям: многие явления, процессы и направления то нарушали строгую планировку грядок, то приносили чудотворные или непредсказуемые плоды, а то и вовсе возникали, как сорняки, в самых неподходящих местах. Точно так же и разновидность фильмов *с песнями*, помянутая в докладе Шумяцкого, до какого-то момента развивалась вполне стихийно, а когда оказалось, что она имеет вполне привлекательный вид и некую функциональную значимость, «садовник» поспешил объяснить появление новинки результатом собственноручной селекции. «Колыбельная» в данном случае — правда, не слишком удачно — была причислена к новому «сорту», к которому никоим образом не принадлежала, но который позволила официально «легализовать».

Так что же это за новый сорт созрел в советском кинематографическом «саду» осенью 1937 года?

ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРОВ «МАЛОЙ ФОРМЫ»

Прежде всего, Шумяцкий в своем докладе *впервые* обозначил необходимость создания документальных лент, в чем-то аналогичных музыкальным игровым фильмам. Количество таких лент, начиная с 1934—1935 гг., стремительно увеличивалось; возникало новое направление в документалистике — со своими законами и отличительными особенностями.

Можно выделить две основные формообразующие тенденции, в русле которых развивались фильмы такого рода:

1) ограничение продолжительности двумя-пятью минутами экранного времени;

2) постепенное превращение песни в драматургическую, ритмическую и смысловую основу мини-кинопроизведения.

Совершим краткий исторический экскурс и рассмотрим эти тенденции по отдельности.

Самыми ранними кинопроизведениями «малой формы» были, как хорошо известно, первые же люмьеровские ролики. Затем, по мере развития кинематографа, продолжительность фильмов неуклонно увеличивалась, причем игровые фильмы стали полнометражными значительно быстрее, чем документальные. В первой половине 1920-х гг., когда среднестатистический игровой фильм демонстрировался уже около часа, рядовой документальный фильм редко длился больше десяти-двадцати минут. К тому же именно в неигровом кино сохранилось стойкое консервативное образование — сюжеты киножурналов и срочные выпуски кинохроники, по продолжительности немногим отличавшиеся от люмьеровских роликов (соответственно, 1—3 минуты и 50 секунд).

Разумеется, фильмы Люмьеров представляли собой один непрерывный план, в то время как сюжеты киножурналов и оперативные хроникальные выпуски монтировались из нескольких планов. Разумеется, «малые формы» 1920-х гг. отличались большей информационной насыщенностью и большим разнообразием способов съемки, новой эстетикой. Но и киножурналы, и спецвыпуски по-прежнему монтировались по простому нарративному принципу, лишь слегка усложнившись со времен Люмьеров. Эта особенность осталась неизменной и позже, во второй половине 1920-х, когда разница в среднем метраже игровых и документальных фильмов существенно уменьшилась.

Появление звука в начале 1930-х ненадолго возвратило ситуацию на исходный, «люмьеровский» уровень. Содержание ряда первых советских звуковых мини-фильмов (с этого момента речь идет уже *только о советском кино*) ограничивалось съемкой отдельных концертных номеров — то есть обыкновенные демонстрационные ролики, пускай временно, получили статус самоценных произведений. В то же время планы в сюжетах первых звуковых киножурналов стали длиннее; заметно увеличились и сами сюжеты. К концу 1933-го и особенно в 1934 году звуковые киножурналы по количеству сюжетов и длине планов почти перестали отличаться от немых киножурналов конца 1920-х².

Одновременно с этим в кинопродукции 1930—1932 гг. видное место заняли *немые* документальные фильмы, снимавшиеся вначале так называемыми выездными редакциями Союзкинохроники, а затем Кинопоездом Союзкинохроники. Эти ленты оперативно реагировали на неблагоприятное положение дел на местах, невыполнение плана, клеймили прогульщиков, лодырей и т. д.³ Необходимость быстрой и предельно однозначной ответной реакции как обыкновенных зрителей, так и начальства диктовала обращение к «малой форме»: продолжительность таких кинорепортажей, киноотчетов, кинофельетонов обычно не превышала восьми-десяти минут (т. е. одной части). Во второй половине 1932 года, после смены внутривнутриполитического курса, выездные редакции прекратили свою работу. Вслед за этим в начале 1933 года начальником Кинопоезда вместо А. И. Медведкина стал Я. М. Блюх. «Кинофабрика на колесах», просуществовавшая до начала 1935 года, переориентировалась с выпуска сатирических, обличительных лент на производство благостных киноотчетов о достижениях передовиков производства. Замечу, од-

нако, что на продолжительности фильмов Кинопоезда эти перемены никак не сказались.

Возможно, деятельность выездных редакций Союзкинохроники и Кинопоезда стала решающим импульсом, благодаря которому в 1934—1936 годах фильмы «малых форм» стали сниматься более осмысленно и целенаправленно. Возникла новая разновидность документальных мини-лент — «трехминутка», получившая историко-теоретическое осмысление в статье О. М. Брика, опубликованной в начале 1936 года: «В октябре 1934 года трест “Техфильм” предложил режиссеру В. Жемчужному освоить новый тип короткометражных фильмов — “трехминутку”. [...] Задача “трехминутки” — развернуть взятую тему в максимально ясной и лаконичной форме на 100—120 метрах. Темы могут быть самые разнообразные — научные, политические, технические, экскурсионные, этнографические, краеведческие и др. [...] Удалось найти ту специфику “трехминутки”, которая отличает ее от хроникальной заставки. “Трехминутка” не только показывает зафиксированный на пленке факт, она его разъясняет»⁴.

В статье отмечалось, что к январю 1936 года было сделано уже 14 «трехминуток» (в основном видовых и инструктивных); при этом они почти не показывались в кинотеатрах, никак не рецензировались в прессе и вследствие этого игнорировались общественностью. Осудив такое «неопределенное положение» как недопустимое, Брик обратился к читателям с прямым воззванием: «Пора тресту “Союзтехфильм” и прокатным организациям выйти из неопределенного состояния и, “перекрестившись”, пустить “трехминутки” на экраны, чтобы все мы имели возможность их увидеть. В этом заинтересованы не только режиссер Жемчужный и трест “Союзтехфильм”, но и вся советская кинообщественность»⁵.

Думается, эта статья диагностировала важный переломный момент в кинематографии. С одной стороны, Брик дал малым фильмам четкое теоретическое обоснование как особому самостоятельному жанру со своими законами и формами бытования. С другой стороны, он как бы подталкивал общественное мнение к осознанию необходимости малых фильмов, а также призывал кинематографическое руководство ускорить их официальную «легализацию».

Нерешительность руководителей кинематографии в этом вопросе (как и во многих других), действительно, стала серьезно тормозить всякую творческую инициативу. «Наверху» вроде бы и готовы были признать право мини-фильмов на полноценное, обособленное существование, но позволяли снимать их только в порядке эксперимента. Так, в 1935—1936 годах руководители московской студии Союзкинохроники разрешили внеплановый выпуск нескольких «Новостей дня» — оперативных киноотчетов о значительных событиях советской политической жизни⁶.

Хотя «Новости дня» — так же, как «трехминутки» — остались цепочкой разовых акций, до официального признания фильмов «малой формы» оставался всего один шаг.

Уже в 1937 году он был сделан: возникло постоянное производство кинорекламы⁷. Ее стали выпускать в промышленно-плановом порядке сразу несколько организаций: Ленинградская мастерская Союзкинопроката, Москов-

ская мастерская Мосрекламфильма, художественная мастерская треста Мосгоркино, Курская рекламная контора и др. Невзирая на отсутствие постоянной технической базы, эти организации исправно снимали трех-пятиминутные фильмы, рекламировавшие различные товары. Иногда к съемкам удавалось привлечь самых известных актеров — таких, как Борис Чирков, Николай Черкасов, Зоя Федорова, Тамара Макарова.

Разумеется, целесообразность кинорекламы в эпоху всеобщего дефицита была, мягко говоря, сомнительной. Тем не менее, именно реклама стала первым устойчивым и официально разрешенным жанром фильмов «малой формы».

В том же году вышли двадцать короткометражных фильмов, каждый из которых назывался «Выборы в Верховный Совет СССР». «Заказ» на эти предвыборные ролики поступил, скорее всего, с самого «верха» и, видимо, стал для руководителей кинематографии полной неожиданностью: фильмы не сразу получили внятное «товарное» наименование. В 1938 году, однако, тридцать два новых предвыборных ролика депутатов, избираемых на сей раз в Верховный Совет РСФСР, вышли как «трехминутки». Естественно, никакой практической надобности в выпуске фильмов такого рода не было и не могло быть — так же, как и в съемках кинореклам. Однако предвыборные ролики методично снимались и дальше, вплоть до конца 1940-х годов (к этому времени они назывались уже «пятиминутками»), и заняли в почетной графе бесполезных расходов плановой экономики свое законное место.

Параллельно с декабря 1937 года контора «Росснабфильм» наладила выпуск фильмов-песен (поначалу они назывались «фильмами-запевалами»), которые представляли собой довольно примитивные киноклипы-караоке на популярные народные песни или песни советских композиторов (текст песен повторялся в субтитрах, чтобы зрители могли петь прямо в зале). С 1938 года фильмы-песни снимались на Ленинградской студии малых форм, и вплоть до ее закрытия в декабре 1940-го («за низкое качество выпускаемой продукции») их было сделано не менее полусотни. Во время Великой Отечественной войны фильмы-песни — по приказу высшего руководства — были чудесным образом воскрешены как одно из средств поднятия патриотического духа. С 1941 по 1944 год их вышло около двадцати, причем самой последней стал «Гимн Советского Союза».

Таким образом, в 1938 году оформились три жанра «малой формы»: кинорекламы, «трехминутки» и фильмы-песни.

ФИЛЬМ МИНУС ПЕСНЯ РАВНО... ФИЛЬМ-ПЕСНЯ

Впервые песни прозвучали с советского экрана еще в эпоху ранних звуковых опытов. Как уже было отмечено выше, снятые на кинолентку отдельные концертные номера на какое-то время получили статус самоценных кинопроизведений. Затем, по мере освоения звука, песня постепенно «растворялась» в нормальных средне- и полнометражных игровых фильмах. Полный синтез, однако, проходил с трудом, поскольку столбовой дорогой советского звукового кино становилось «театрально-концертное» направление,

почти демонстративно шедшее вразрез со знаменитыми эйзенштейновскими теориями монтажа и звука. Определяющим элементом структуры фильма стали театральные и/или концертные номера-эпизоды, расставлявшиеся в хронологической и повествовательной последовательности. Такая крупно-блочная «сборка» приводила к ослаблению межэпизодных связей и к тому, что звук начал дублировать изображение. Соответственно, как бы отчуждалась от визуального ряда и музыка.

В результате в 1934—1935 гг. (снова отмечу их как рубежные) появились первые признаки начинающегося «разукрупнения». Современные песни, прозвучавшие в больших фильмах, часто начинали жить самостоятельной жизнью — их транслировали по радио, выпускали на грампластинках и исполняли на эстраде. Они нередко становились основным достоинством некоторых фильмов, особенно если присутствовали в них в качестве дивертисментов.

До известной степени процесс «разукрупнения» иллюстрируют выпущенные в 1934 году первые советские музыкальные фильмы — «Гармонь» И. А. Савченко и «Веселые ребята» Г. В. Александрова. Эти картины заложили основу двух основных направлений в советском музыкальном кино, которые можно условно обозначить как «фольклорное» и «голливудское». «Фольклорная» лента Савченко явственно предвосхитила грядущие «колхозные комедии» И. А. Пырьева, а репродуцирование голливудских мюзиклов было продолжено самим Александровым.

И в «Гармони», и в «Веселых ребятах» заметна ослабленность драматургических связей, весьма условная привязка музыки (в первом случае) и песен (во втором) к действию. Особенно отличалась этим александровская комедия, являвшаяся киноверсией популярной эстрадной программы «Музыкальный магазин». По сути, она была только цепочкой нескольких музыкально-эстрадных номеров, так не доведенной до кондиции полноценного американского мюзикла.

Тем не менее, появление «Веселых ребят» пришлось на исключительно благоприятный момент — выдвижение Б. З. Шумяцким плана строительства «Советского Голливуда». Шумяцкий усиленно поддерживал александровский фильм как образец кинопродукции нового типа, которую мог бы производить «южный киноподгород». Поэтому недостатки «Веселых ребят» оправдывались в глазах высокого покровителя экспериментальным характером фильма и его «стратегической» значимостью.

Немаловажную роль в судьбе фильма сыграл и тот факт, что Шумяцкий точно уловил назревшую общественную потребность в подобных — развлекательно-терапевтических — фильмах.

А такая потребность, на мой взгляд, реально существовала. Ведь идея «Советского Голливуда» появилась после начала коллективизации и индустриализации, после массового голода на Украине и Северном Кавказе, совпав по времени с началом «большого террора». Иными словами, в этот исторический момент общество особенно остро нуждалось в положительных и жизнеутверждающих эмоциях.

Интересно, что нечто подобное — период «великой депрессии» — практически в то же самое время переживали и США. И на помощь рядовым

американцам, измученным повседневными тревогами и треволениями, пришла как раз кинопромышленность: именно в середине 1930-х резко увеличилось количество комедий и мюзиклов.

Конечно, такое сравнение выглядит несколько прямолинейно. Однако я все-таки склонен считать, что Шумяцкий, выдвинув проект «Советского Голливуда», учитывал и этот американский опыт. Даже если я ошибаюсь, сама по себе идея «южного киногорода» все равно была намного шире и универсальнее, чем простое намерение «догнать и перегнать» Голливуд с помощью модернизации производственных процессов в советской кинематографии. Эта идея также вольно или невольно подразумевала, например, определенные изменения в сфере неигрового кино (что подтверждает отрывок из доклада Шумяцкого, процитированный выше). Ведь неигровые фильмы тоже могли стать более интересными и развлекательными!

И действительно, уже в 1935 году на экраны вышел весьма симптоматичный фильм И. П. Копалина «В селе Земетчино», напоминающий по эстетике «Гармонь», но ставший еще более явным прототипом пырьевских «колхозных комедий».

Сюжет этой двухчастевки кажется фантазмагорическим (при том, что остается в рамках реальной действительности): в селе Земетчино Пензенской области существует филиал Малого театра (!), и на открытие нового театрального сезона туда прибывают артисты. Со всех окрестных сел и деревень съезжаются зрители и смотрят во внушительном зале бывшей барской усадьбы постановку «Ревизора». Крестьянская девушка Нюра, вдохновленная встречей с высоким искусством, решает прочитать артистам стихи. Получив одобрительную оценку профессионалов, она напрямик отправляется в Москву — учиться в театральном институте.

Жизнь колхозников показана в фильме как вечный праздник с песнями, хороводами, танцами и другими видами «культурного отдыха». Колхозники прибывают в Земетчино на разукрашенных тройках, разодетые в нарядные костюмы. Кажется, что нет ничего невозможного в их желаниях, как нет и никакой пропасти между городом и деревней. Но реальная жизнь и ее экранная «аллегория» слиты в этом фильме настолько тесно и органично, что бессмысленно их разделять, обвиняя режиссера в лакировке действительности и/или отказываться верить в происходящее⁸. В ленте Копалина ярко отражена не только его личная, деревенская, тема, но и дух времени, некие представления тогдашнего общества. В этом смысле фильм является *абсолютным документом эпохи*. Недаром документалисты, уставшие от поточного производства типовой кинопродукции и весьма ревниво следившие за появлением новых неординарных фильмов, восприняли копалинскую двухчастевку как глоток свежего воздуха и взахлеб восторгались ею. Впечатление от копалинской работы не стерлось даже в 1960-е годы: известный режиссер О. Б. Подгорецкая в своей статье о киноочерке в первую очередь упоминает именно эту картину⁹.

В 1935—1937 гг. эстетика фильма «В селе Земетчино» и установка на развлекательность были подхвачены целым рядом документальных фильмов; как наиболее характерные назову «С новым годом!» (1935, реж. М. Я. Слуц-

кий), «Замечательный год» (1936, реж. Н. В. Соловьев), «Праздник в колхозе «Ромен» (1936, реж. Н. П. Караушев), «Свадьба» (1936, реж. А. Г. Штрижак), «С Новым годом!» (1937, реж. М. Я. Слущкий). На первый взгляд, в этих одно- и двухчастевках нет ничего общего: тут и очерки о колхозной жизни, и ежегодные отчеты о главных событиях страны. Тем не менее, их объединяет одно обстоятельство: *в потенциале* они никоим образом *не противоречили* идее «Советского Голливуда».

Немаловажно и то, что в перечисленных документальных картинах (как и во многих других) музыка и песни заняли большое место. Где-то звучал джаз, где-то — народные мелодии; но хорошо видно, что многообразие музыкального оформления в документальных фильмах 1936—1937 гг. вытесняется понятными простому человеку, легко запоминающимися и бодрыми «массовыми песнями». Часто в качестве дивертисментов они включались в фильмы (преимущественно в кинообозрения о физкультурных парадах) без видимой необходимости. А с 1937 года наличие песен в документальных лентах стало уже обязательным. И, поскольку песни изначально являлись самоценной художественной единицей, то многие фильмы, как правило, становились для них обременительной и излишней нагрузкой.

Появление фильмов-песен привело эту тенденцию к закономерному завершению. Песни обрели в первых «киноклипах» полную самостоятельность, став единственным сюжетно- и ритмообразующим элементом и полностью подчинив себе визуальный ряд.

Кажется очевидным, что традиционные киножурналы, короткометражные хроникальные выпуски и сборные кинопрограммы 1900—1920-х гг. вроде бы уже превосходили телевидение. Однако они требовали от зрителя *непрерывного, как бы ритуального всматривания и осмысления*, и совершенно не предполагали привычно повторяющегося, практически рефлекторного *узнавания* знаков, тиражируемых ныне в виде электронных изображений. В те годы кинозрители не только утоляли информационный голод и получали некое развлечение, но и совершали своего рода личные великие географические открытия. Именно тогда особенно интенсивно заполнялась мировая визуальная «копилка», которая впоследствии позволила кинозрителю стать телезрителем.

И первые видимые шаги на этом пути советское кино сделало еще в 1937 году...

Р. С. В августе 2003 года на телеканале «Рамблер» (в телецикле «По ту сторону экрана») была показана телепередача «Клипмейкер Иосиф Сталин», посвященная фильмам-песням (45 минут, пр-во ТВК «Рамблер». Автор идеи и ведущий — Александр Дерябин, автор сценария — Милена Мусина, режиссер — Олег Косолапов).

¹ РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 254. Л. 81.

² Справедливости ради нужно признать, что советские звуковые киножурналы 1930-х нельзя назвать совсем уж однотипными: если «Союзкиножурналы» состояли в среднем из семи—одиннадцати сюжетов, то детская «Пионерия» — из трех—пяти.

³ Кроме того, на Кинопоезде делались также инструктивные и учебные фильмы, сатирические игровые короткометражки.

⁴ *О. Брик*. Где трехминутки? // *Кино*. 1936. № 5. 26 января. С. 4. (В задачу моей статьи не входит рассмотрение «трехминуток» в связи с левовскими теориями 1920-х, хотя в будущем на это нужно обратить самое пристальное внимание — излишне напоминать, какое отношение к ЛЕФу имели Брик и Жемчужный).

⁵ Там же. (Курсив мой. — *А. Д.*).

⁶ Не путать с киножурналом «Новости дня», выпускавшимся только с 1944 года.

⁷ Отмечу, что десятки кинореклам снимались еще во времена нэпа и успешно выполняли свое прямое предназначение: призывали смотреть определенные игровые фильмы и покупать те или иные товары. Эти рекламные ролики — довольно хаотично и бессистемно — создавались кустарями-одиночками, так и не успев превратиться в отлаженную отрасль кинопромышленности. Из-за отказа от нэпа формирование жанра кинорекламы было искусственно прервано.

⁸ Нюра отправилась в Москву по настоянию Копалина, который и сам, быть может, остался крестьянином, да увлекся кинематографом благодаря группе Вертова, приехавшей в его родное село. Так возникает занятная преемственность: Вертов приводит в искусство Копалина, а тот — девушку Нюру.

⁹ *О. Подгорецкая*. Поиски киноочеркистов // *Документальное кино сегодня*. М., 1963. С. 72—73.