

Мария Кувекалович
Университет в Белграде
marija.kuvekalovic6@yahoo.com
<https://orcid.org/0009-0004-5991-9473>

Marija Kuvekalović
University of Belgrade
marija.kuvekalovic6@yahoo.com
<https://orcid.org/0009-0004-5991-9473>

ТРЕТЬЯКОВ И ГОСКИНПРОМ: ВОЗМОЖНОСТИ НОВОГО СОВЕТСКОГО КИНО (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «ЭЛИСО»)

TRETYAKOV AND GOSKINPROM: THE POTENTIAL OF THE NEW SOVIET CINEMA (BASED ON THE FILM “ELISO”)

В статье рассматриваются принципы нового советского кино, разрабатываемые Сергеем Третьяковым в 1920-е годы, с акцентом на реальную жизнь и использование документальных источников. В фильме «Элисо» исторические события и любовный сюжет подчинены социальной и политической линии, а герои показаны как активные участники общественной жизни. Главная героиня Элисо руководствуется разумом и ставит коллективные интересы выше личных, отражая приоритет коллективного над индивидуальным. Фильм демонстрирует национальные репрессии, коллективный труд и быт народов Кавказа, создавая эффект кино-факта. Третьяков в своем сценарии сочетает форму и содержание для усиления идеологического и коллективного воздействия. «Элисо» становится примером реализации его концепции кино как инструмента формирования общественного сознания и, таким образом, закладывает основу для дальнейшего развития нового советского кино.

Ключевые слова: советское кино, документальные источники, кино-факт, коллективное сознание, женский образ.

The article examines the principles of the new Soviet cinema developed by Sergei Tretyakov in the 1920s, with an emphasis on real life and the use of documentary sources. In the film “Eliso”, historical events and the romantic plot are subordinated to a social and political line, and the characters are portrayed as active participants in public life. The main heroine, Eliso, is guided by reason and prioritizes collective interests over personal ones, reflecting the supremacy of the social over the individual. The film depicts national repressions, collective labor, and the everyday life of the peoples of the Caucasus, creating the effect of “cinema-fact”. Tretyakov combines form and content to enhance ideological and collective impact. “Eliso” serves as an example of the realization of his concept

of cinema as a tool for shaping public consciousness, and in doing so, Tretyakov managed to lay the foundation for the further development of the new Soviet cinema.

Keywords: Soviet cinema, documentary sources, cinema-fact, collective consciousness, female character.

Во второй половине 1920-х годов Сергей Третьяков активно обращается к теории кино, публикуя многочисленные статьи о перспективах развития кинематографа на страницах журналов *Новый Леф*, *Кино* и *Советский экран*. В своих работах он стремится подчеркнуть необходимость появления нового кино, которое во всех аспектах было бы приближено к реальной жизни и выполняло бы прежде всего интеллектуальную, а не эстетическую функцию. С марта 1927 года Третьяков находится в Тифлисе, где работает в качестве постановщика-консультанта в Госкинопроме и устанавливает сотрудничество с грузинскими режиссёрами. Этот период жизни Третьякова представляет собой исключительно продуктивную фазу для дальнейшего развития кинематографа, учитывая тот факт, что на страницах *Нового Лефа* появляется всё больше публикаций, посвящённых советскому кино. В том же 1927 году состоялась и большая конференция «ЛЕФ и кино», в ходе которой Третьяков «пытался быть посредником между сторонниками строгих документалистов Дзигой Вертовым и режиссерами игрового кино — такими, как Эйзенштейн» (Хофман и др. 2019: 6), и на которой заявил, что «ни в одной другой области не работает Леф так интенсивно, как в кинематографии» (Третьяков 1927: 50). Несмотря на то что Сергей Третьяков реализовал себя практически во всех формах литературного творчества, разработка теории кино приобретает для него особое концептуальное значение. Данный проект мыслится как своего рода реформа, направленная на переосмысление и раскрытие новых возможностей советского кинематографа, основанных на трансляции и художественной интеграции реального жизненного опыта актёров в экранное пространство. До пребывания в Грузии Третьяков и Эйзенштейн работали над экранизацией китайской трилогии («Желтая опасность», «Голубой экспресс», «Рычи, Китай!»), созданной как результат пребывания Третьякова в Китае. В основе данной трилогии лежит изображение фрагментов повседневной революционной жизни и характера взаимоотношений власти с индивидом, а также стремление отразить реальные страхи и внутренние трансформации, возникшие в ходе революции. Как обычно происходит с произведениями революционного и критического характера, китайская трилогия была истолкована как антиреволюционная и вредная, и не получила экранного воплощения. Однако, как отмечают исследователи творчества Сергей Третьяков, в период его работы в качестве литературного консультанта были реализованы некоторые идеи нового кино, направленные на отображение конфликта между старым и новым подходом к интерпретации сценария. «Работая над сценариями для грузинских режиссеров, Третьяков даёт начало трем абсо-

лютно разным направлениям: романтической драме — “Элисо” Николая Шенгелая (1928), сатире — “Хабарада” Михаила Чиаурели (1931) и авторскому поэтическому кино: бывший шофер кинофабрики и оператор Паровоза Б-1000 Михаил Калатозов становится режиссером и превращает сценарий “Слепая” в фильм “Соль Сванетии”, “Джим Швантэ” (1930)» (Булгакова 2022: 20). Во всех сценариях Третьяков стремится через, на первый взгляд, уже знакомые темы показать актуальные социальные и политические проблемы, часто помещая их в исторический контекст. В отличие от прежних режиссёров и сценаристов, Сергей Третьяков и Николай Шенгелая обращаются к иной проблематике, связанной с изображением колониальной политики. Как пишет киновед Мирон Черненко, «имперская политика российского царизма, жестокая и прямолинейная, равнодушная и коварная, как всякая колониальная политика, ставящая перед собой одну единственную и всегда ту же самую цель — захват, агрессия, колонизация. Любыми путями, любыми средствами, любыми методами» (Черненко 1988: 117).

Сценарий фильма «Элисо» создавался в конце 1920-х годов на фоне активного развития грузинского и советского кинематографа. В первом сценарии к фильму «Элисо», созданном в сотрудничестве с Николаем Шенгелая, представлены первые попытки реформы советского кинематографа, новые способы изображения исторических событий и их адаптации к современному контексту, а также понимания кино как активного участника в борьбе за новое искусство. Изначально режиссёр Николай Шенгелая стремился экранизировать известный рассказ Александра Казбеги, но быстро стало очевидно, что для достижения художественной и исторической правдоподобности потребуется серьёзная переработка исходного текста. Ключевую роль в разработке сценария сыграл Сергей Третьяков, который предложил сочетать художественный вымысел с историческими фактами и этнографическим материалом. Как Мирон Черненко в журнале *Искусство кино* пишет, «Третьяков и Шенгелая отказываются не только от лирической линии, но и от проблематики, которую Казбеги, видимо, считал самой важной, самой существенной, самой сюжетотворящей: от проблематики межнациональных, междоусобных свар и склок, ведущих отсчет с незапамятных времен, от религиозного фанатизма, не знающего здравого смысла, поджигаемого с необыкновенной легкостью каждым, кто пожелает вбить клин между соседями» (Черненко 1988: 117). В сценарии были заложены не только драматические линии героев, но и элементы документальной реконструкции, отражающие реальные события переселения народов Кавказа. Такой подход стал новаторским для своего времени, поскольку он не ограничивался лишь романтической или приключенческой фабулой, а стремился показать взаимодействие индивидуальной судьбы с историческим контекстом. До начала 1920-х годов грузинское кино в значительной мере опиралось на упрощённые исторические адаптации и было насыщено этнографическими стереотипами. Фильм «Элисо» представляет собой переломный этап в отображении исторических, этнографических и соци-

альных мотивов и воплощает в себе все основные теоретические установки Третьякова того времени, связанные с применением визуального языка, вдохновлённого теориями советского монтажного кино, развитыми Сергеем Эйзенштейном и Львом Кулешовым. В фильме также прослеживается стремление к синтезу формы и содержания, а также к созданию кинофакта — по аналогии с литературой и театром факта.

Подобные установки соотносятся с более широкими поисками советской теории кино 1920-х годов, в рамках которых предпринимались попытки переосмыслить саму природу кинематографа. Так, Лев Кулешов рассматривал кино как систему смыслообразования, где значение возникает не внутри отдельного кадра, а в процессе их сопоставления. По его словам, «сущность кино заключается не в снятом материале, а в его организации» (Кулешов 1929: 115). В то же время Сергей Эйзенштейн развивает идею монтажного конфликта как основного принципа кинематографа, утверждая, что «монтаж есть столкновение двух кусков, из которого возникает новое качество» (Эйзенштейн 1929: 45). В отличие от них, Третьяков делает акцент не столько на форме монтажа, сколько на характере материала, настаивая на необходимости включения в фильм фактов реальной жизни. Таким образом, его концепция занимает промежуточное положение между монтажной теорией и документалистскими практиками, соединяя анализ действительности с художественной организацией материала.

В этом, на первый взгляд сугубо историческом фильме, Третьяков стремится ответить на ключевые вопросы нового искусства, а именно: «что демонстрируется, как демонстрируется и для чего демонстрируется, хотя старое искусствоведение обычно отбрасывает третий вопрос» (Третьяков 1928: 26). Подобные установки в теории нового кино у Сергея Третьякова невозможно рассматривать вне более широкого контекста советских кинематографических экспериментов 1920-х годов, прежде всего в рамках концепции Дзиги Вертова. Вертов развивает идею «кино-глаза» как метода непосредственной фиксации действительности, свободной от театральной инсценировки и литературной фабулы. Как он отмечает, «я — кино-глаз, я создаю человека более совершенного, чем Адам» (Вертов 1923: 17). Данная позиция предполагает отказ от актёрской игры и традиционного повествования в пользу регистрации жизни в её подлинном, неинсценированном виде. Несмотря на то, что Третьяков не отказывается полностью от игрового кино, его концепция кино-факта обнаруживает очевидные точки соприкосновения с вертовской установкой на документальность. Для обоих авторов принципиально важно, чтобы кино не создавало иллюзию, а выступало инструментом анализа реальности. В этом смысле новое советское кино формируется как гибридная система, в которой документальный материал интегрируется в художественную структуру с целью усиления социального воздействия. Кроме того, Третьяков стремится показать, что новый фильм, несмотря на исторический и романтический сюжет, должен носить агитационный характер и быть направлен прежде всего на изобра-

жение современности через призму прошлого, поскольку в противном случае его функция сводится исключительно к эстетической. Новый зритель, как пишет Третьяков, «не приемлет исторические фильмы в прежнем толковании — как костюмного представления. Он требует специфики эпохи, он не верит тому, что показывали ему до сих пор, и ждет новых углов зрения, он требует чтоб снимались пружины истории и не желает считать таковым ни пружины дворцовых диванов, ни рессоры придворных карет, ни напряженно сведенные челюсти гениев-изобретателей» (Третьяков 1928: 26). Таким образом, фильм перестаёт быть лишь отражением прошлого и превращается в активное средство анализа социальных и политических процессов современности. При этом Третьяков не настаивает исключительно на изображении современности, а на изображении всего, что с ней связано.

Чтобы подчеркнуть основную функцию кино — показать современность через призму прошлого и перенести драматический конфликт из сферы чувственного в сферу идеологического, Третьяков обращается к подлинным материалам из военного архива во Владикавказе и включает их в сюжет о романе между чеченкой Элисо и её грузинским возлюбленным, с акцентом на империалистическую политику русского народа и её стремление к объединению с христианскими народами. Третьяков представляет уже известный сюжет невозможной любви между мусульманкой и христианином с точки зрения повседневных, обычных героев, которые стремятся преодолеть политические и общественные стереотипы. Их отношения никоим образом не идеализируются и не романтизируются, а представляют собой реальную ситуацию в момент крупных политических и общественных потрясений. В таких обстоятельствах герои сталкиваются с многочисленными трудностями, которые они пытаются преодолеть не как романтические и влюблённые мечтатели, а как активные члены своих сообществ. Именно в этом и заключается устремление нового фильма, который, по словам Третьякова, «должен показать жизнь такой, какова она есть, а не такой, какой она была бы в идеальных условиях» (Третьяков 1928: 24).

Указанные теоретические принципы находят конкретное воплощение в фильме «Элисо», где можно наблюдать своеобразный синтез производственного сценария Третьякова и фактографической логики Вертова. Введение архивных документов в начальных кадрах фильма функционирует как прямая реализация принципа кино-факта, формируя у зрителя позицию не пассивного наблюдателя, а свидетеля исторического процесса. Данный приём соотносится с утверждением Вертова о том, что кино должно «организовывать видимое» (Вертов 1923: 117), а не подменять его вымышленной драматургией. Вместе с тем, в отличие от радикально документальных практик, «Элисо» сохраняет элементы игрового повествования, что свидетельствует о компромиссном характере фильма в контексте различных направлений советского кино 1920-х годов. В этом проявляется специфика подхода Третьякова: документальный материал не устраняет фабулу,

а трансформирует её, подчиняя более широкой социальной и идеологической задаче. Таким образом, фильм функционирует одновременно как художественное произведение и как форма анализа исторической реальности.

Третьяков, по приезде в Грузию, сосредоточил свою работу в рамках Госкинпрома на сравнении того, каким фильм был в дореволюционный период и каким он должен стать, настаивая на переходе к производственному сценарию. Такой сценарий должен, как и в литературе, служить главным показателем новой и полностью реальной советской повседневности. В статье «Производственный сценарий» Третьяков пишет, что «в связи с работой в Госкинпроме Грузии наметились дальнейшие продвижки к производственному сценарию. Стандартная госкинпромовская картина абсолютно фабульна, построена на условном ориентальном материале» (1928: 32). Третьяков ставит перед собой задачу сместить акцент с фабулы на материал, чтобы помочь зрителю делать свои выводы о фильме и его героях на основе реальных доказательств и фактов. Далее в своей статье Третьяков детально анализирует все недостатки старого фильма в контексте фабулы: «Ослабление фабулы за счет усиления бытовой детали, даваемой часто вне связи с интригой, мы имеем, например, в работах Бек-Назарева, вещи которого остры своим фольклором и этнографическими подробностями, но еще недостаточно освобождены от обычной новеллистической фабулы, зачастую мешающей зрителю разглядеть нужную бытовую деталь» (Третьяков 1928: 32). Этот анализ показывает, что Третьяков не ограничивается критикой формальных аспектов. Он предлагает концептуальный сдвиг в восприятии фильма, подчеркивая необходимость синтеза художественного вымысла и документальной точности. Эту тенденцию он пытался реализовать также в сотрудничестве с Эйзенштейном в рамках проекта о Китае, однако из-за радикальных изменений по сравнению с прежним кинематографом фильмы не были экранизированы. По мнению Третьякова, необходимость нового советского кино смещать фокус на фактографию лучше всего проявляется в работах Эйзенштейна: «Генеральная линия Эйзенштейна с ее построением фабулы на основании огромного фактического материала о сельском хозяйстве и сегодняшних тенденциях — ближе подходит к нужному типу производственной фильма» (Третьяков 1928: 32). Третьяков подчеркивает, что режиссёры при создании фильма часто упускают из виду его социальную функцию и не учитывают общественное воздействие, которое работа фильма должна оказывать на зрителя. Кроме того, Лев Кулешов в своих теоретических работах писал, что каждая деталь, включенная в фильм, должна служить не только драматической линии, но и социологическому или идеологическому пониманию эпохи, что полностью совпадает с установками Третьякова о производственном сценарии. Для Третьякова создание производственного сценария, также как и сама литература, является путём к новому советскому искусству. Более того, его идеи подчеркивают важность включения в фильм «жизни как она есть», что делает кинематограф не только средством развлечения, но и инстру-

ментом формирования коллективного сознания, что соответствует идеям лефовской концепции кино-факта.

Чтобы реализовать идеи нового фильма, Третьяков включает в сценарий различные документальные источники, стремясь повысить достоверность фильма и убедить зрителя в его исторической точности. В данном контексте особое значение приобретает само понятие документализма, которое в советской теории кино 1920-х годов понималось не как простая фиксация действительности, а как её целенаправленная организация. Документальность здесь не сводится к механической передаче фактов, а предполагает их отбор, структурирование и включение в идеологически значимую систему. Как отмечает Осип Брик, «факт сам по себе ещё не является искусством — он становится им лишь в процессе его организации» (Брик 1928: 45). Такой подход создаёт эффект «присутствия», когда зритель ощущает себя свидетелем исторических событий, а не просто наблюдателем вымышленной истории. Использование документальных источников соответствует теории Третьякова о необходимости основывать искусство на фактах, насыщенных целевым содержанием и «апеллировать к нашему интеллекту». В начальных кадрах фильма демонстрируются транскрипции подлинного документа: прошение генерала Лориса-Меликова — великому князю Михаилу Романову о выселении целого чеченского села с Северного Кавказа в Османскую империю. Новаторство фильма заключается в том, что исторические факты становятся не фоном, а активным элементом драматургии. Действия персонажей органично вытекают из условий времени и места, а не просто служат для создания эмоционального эффекта. Присутствие аутентичного материала, по мнению Третьякова, является тем элементом, который позволяет зрителю поверить в достоверность фильма и тем самым перенести восприятие происходящего в реалистический контекст. Таким образом, теория кино-факта, разрабатываемая Третьяковым, предполагает активное вмешательство автора в материал при сохранении его фактической основы. В отличие от натуралистического воспроизведения реальности, речь идёт о конструировании смыслового поля, в котором отдельные элементы действительности приобретают обобщённое социальное значение. Именно поэтому документ в «Элисо» функционирует не как иллюстрация, а как структурообразующий элемент повествования, задающий его идеологическую направленность.

Кроме того, Третьяков в статье «Чем живо кино» пишет, «что при фиксации фактов для нас крайне важно не допускать произвольных режиссерских искажений этих фактов. Нам не нужны сказки и басни, нам нужна жизнь, поданная как она есть. Все это требует и от режиссера, и от оператора, и от сценариста-исследователя специальных техник и особых приемов, невиданных методов оформления» (Третьяков 1928: 32). Фильм больше не развивается в направлении любовного конфликта; напротив, любовный конфликт раскрывается через историческую, политическую и социальную линию. Третьяков отмечает, что «кинорежиссеры, в десятый и двадцатый

развертывающие на экране все ту же любовь или семейную драму с вариантами, все тот же авантюрный роман с похищениями, все ту же оперно-историческую феерию, являются страшной мясорубкой для всякого свежего материала, попадающего в их руки» (Третьяков 1928: 26). Данное высказывание напрямую связано с поэтикой фильма «Элисо», поскольку в нём любовный конфликт не существует автономно, а включён в историко-социальный контекст. Любовная линия оказывается подчинённой более широким политическим и историческим процессам, что соответствует критике Третьякова традиционного кинематографа. Эти методы сочетания любовной линии с документальной фактографией были реализованы впервые именно в фильме «Элисо» и стали примером нового подхода к советскому кинематографу. Такой подход можно рассматривать как предвестник будущих экспериментов советских режиссёров с интеграцией документа и художественного повествования в 1930-е годы.

В последующих кадрах фильма зритель сталкивается с изображениями природы и труднодоступных горных районов, где живут чеченцы и многие грузинские народы. Значительная часть визуального ряда посвящена пейзажам и повседневной жизни этих народов, что усиливает документалистскую достоверность фильма и подчёркивает его фактографическую природу. Природа позволяет противопоставить интимные сцены и историческую катастрофу. Личные события, разворачивающиеся на фоне монументального пейзажа, приобретают дополнительное трагическое измерение. Данный визуальный контраст выделяет фильм на фоне более ранних мелодрам, где пространство служило преимущественно сценографией для эмоционального действия. В своём творчестве Третьяков проявлял значительный интерес к культуре и традициям различных народов, о чём свидетельствуют многочисленные путевые заметки и газетные статьи из разных стран. Освещение деталей повседневной жизни, включая предметы, одежду, обычаи и традиции, составляет основу, вокруг которой Третьяков выстраивает образ как литературных, так и кинематографических героев. Как Татьяна Хофман, Денис Иоффе и Ханс Гюнтер пишут в статье о «Эстетике политического документализма и продуктивизма», «главной особенностью его профессионального и творческого существования было невероятное любопытство в отношении культур различных народов, что можно обозначить как этнографический корень его творчества» (Хофман и др. 2019: 6). Подобная тенденция прослеживается и в сценарии фильма «Элисо». С формальной точки зрения фильм демонстрирует стремление к синтезу этнографической достоверности и выразительных средств монтажного кино 1920-х годов. Пространство Кавказа представлено не как декоративный фон, а как активный компонент повествования. Пейзаж включается в драматургическую структуру и становится носителем эмоционального напряжения. Визуальный ритм усиливает ощущение надвигающейся катастрофы, а контраст между интимными сценами и массовыми эпизодами подчеркивает разрыв между личным и историческим временем. Культурная среда

не окружает действие извне, а формирует систему запретов и норм, внутри которой действуют персонажи. Таким образом, этнографический материал становится драматургическим фактором, а не иллюстративным элементом. Это демонстрирует, что Третьяков использовал этнографию не как простую «декорацию», а как инструмент анализа социального поведения и конфликтов, что делает его сценарий не только художественным, но и социологически значимым. Не менее важную роль играет образ природы. Горный ландшафт в фильме не сводится к живописному фону — он структурирует пространство действия и задаёт эмоциональный тон повествования. Суровая топография усиливает ощущение изолированности и предопределённости происходящего. Природа в данном случае выступает как своеобразная историческая метафора: её масштаб и неподвижность контрастируют с драматизмом человеческих решений, подчёркивая трагизм столкновения традиционного уклада с внешней силой. По сравнению с более ранними студийными фильмами, где пространство было преимущественно условным и контролируемым, здесь пейзаж приобретает семантическую автономию. Он не только сопровождает действие, но и усиливает его смысловую нагрузку. Контраст между интимными сценами и монументальностью природного окружения создаёт эффект эпического расширения индивидуальной истории. Таким образом, этнографические мотивы и образ природы в «Элисе» образуют единую художественную систему. Они позволяют соединить локальную культурную специфику с универсальной темой исторической трансформации, придавая фильму масштаб, выходящий за пределы индивидуальной драмы.

В ранних кинопроизведениях представители «экзотических» народов, по мнению Грэма Хаггана в книге *Постколониальная экзотика*, изображались карикатурно, фетишизировано и как совершенно чуждые фигуры. В пользу своей теории кино-факта Третьяков настаивал на том, чтобы такие персонажи показывались именно такими, какие они есть — обычными людьми, в иной одежде, но с такими же нуждами и стремлениями, как и любой представитель советского общества. По сравнению с литературным текстом, Третьяков в сценарии фильма ещё больше упрощает образы чеченцев, чтобы приблизить зрителя к истине и вызвать более сильный эмоциональный эффект. Третьяков считает, что истина лежит там, где для получения нужного социального эффекта берется наиболее подходящий материал, обработанный высшим техническим способом. Такую функцию выполняют и народные мотивы, и этнографические черты, присутствующие в фильме. Эти элементы помогают соединить личные истории персонажей с историческим и социокультурным контекстом, делая фильм средством не только художественного, но и образовательного воздействия.

Взаимодействие интимных сцен с монументальной природой показывает, что личная драма не изолирована от социальных и исторических условий, что подчеркивает диалектику индивидуального и коллективного в новом кино. Наряду с этим, изображения природы противопоставлены

сценам тяжёлого и изнурительного труда, чтобы на основе контраста подчеркнуть трудную повседневную жизнь этих народов и вызвать более сильный эмоциональный отклик. Детали и украшения на платье Элисо противопоставлены её обеспокоенному и испуганному выражению лица, тогда как сцены любовных встреч контрастируют с эпизодами борьбы, пожаров и колонн изгнанных людей. Таким образом, по мнению Третьякова, зритель не только вовлекается эмоционально, но и побуждается к вынесению личного суждения и размышлению о реальном контексте. Все присутствующие мотивы — «это лишь орудие прямого или косвенного социального действия».

Помимо функции факта, новое кино должно выполнять и агитационную функцию. Другими словами: «Левая советская кинематография, в противоположность правому крылу ее, с большей или меньшей ясностью осуществляет в своей работе две главные социальные функции нашего времени: показ факта, то есть информационную функцию, и активизацию зрителя, то есть функцию агитационную» (Третьяков 1928: 28). Согласно теории Третьякова, «Элисо» — это не фильм, который должен увести зрителя в иной мир или отрицать реальность. Наоборот, его основная цель — предложить определённую систематизацию действительности и способствовать столкновению с различными формами существующей жизни. Кино как отрасль искусства не должно находиться вне социальных и политических рамок, поскольку оно является прямым продуктом того же общества и, как таковое, не должно создавать иллюзию, а представлять реальное изображение действительности. В пятом номере журнала *Новый ЛЕФ* за 1928 год в статье «Чем живо кино» Третьяков пишет, что «есть наивные люди, которые считают, что искусство — единственная область на земле, стоящая вне партии, вне общественных сдвигов, вне революций, вне столкновений человеческих групп» (Третьяков 1928: 23). Поэтому в фильме ни одна ситуация не гиперболизирована и не доведена до границ. Почти каждая реплика соответствует конкретной ситуации и представляет собой вполне реалистичное развитие событий. Таким образом, в своём сценарии Третьяков затрагивает не только историческую, но современную проблематику: национальные репрессии, этнические чистки, империализм, а также вопрос взаимоотношений между колонизатором и колонизированным. Все эти темы были чрезвычайно актуальны и заметны в повседневной жизни советского общества. На примере выселения чеченцев в Османскую империю Третьяков стремится показать целостную идеологическую и политическую картину советской действительности, что придаёт фильму революционное звучание. Этот эффект усиливается репликами, напоминающими политические аллегории. Помимо обозначенной исторической темы, Третьяков и Шенгеляя стремятся показать, что в период колониального правления грузинская национальная программа впервые не противопоставлялась другим народам Кавказа, а рассматривала их как соратников. Это отражает колониальную идеологическую установку современной власти на объединение всех народов под эгидой утопической идеи.

В более широком контексте советской кинематографии данного периода подобная тенденция является частью общего экспериментального движения, направленного на переосмысление функций искусства. Как отмечает Осип Брик, «произведение искусства должно быть не самодовлеющей формой, а орудием социального воздействия» (Брик 1928: 45). Аналогичную позицию занимает и Вертов, настаивая на том, что кино должно активно участвовать в формировании нового общества, а не ограничиваться развлекательной функцией. Фильм «Элисо» в этом отношении представляет собой переходную форму между традиционным повествовательным кино и авангардными документальными практиками. Он не достигает радикальности вертовских хроник, однако включает ключевые элементы фактографии, коллективного субъекта и социальной функции кинематографа. Тем самым в нём реализуется попытка синтеза различных теоретических направлений — от монтажной школы до концепции кино-глаза — в рамках единой модели нового советского кино.

Однако исторический конфликт в фильме выполняет не исключительно реконструктивную функцию. Он служит драматургической рамкой, в которой частная история любви превращается в символ более масштабного социального напряжения. Индивидуальное чувство оказывается включённым в структуру коллективной судьбы, что соответствует характерной для советского искусства установке на примат общественного над личным. Кроме того, революционным по сравнению с прежней кинематографией становится введение женского персонажа как носителя идеологической стороны фильма. Элисо, как активный участник конфликта, представлена не как героиня, движимая эмоциями, а как персонаж, руководствующийся разумом и ставящий общественные потребности выше личных. Такой уровень коллективного сознания наиболее ярко проявляется в финальных кадрах фильма, где Элисо отказывается следовать за своим возлюбленным из чувства ответственности перед своим народом. Подобное проявление лояльности и приверженность идее связано с советским проектом внезапного включения женщин во все сферы общественной жизни с целью достижения социального равенства и эффективности труда. В образе Элисо Третьяков стремится изменить представление о прежних женских персонажах в кино, функция которых сводилась к чисто эстетической роли, а их игра оценивалась по стандартам красоты. Главная героиня фильма теперь выступает носителем перемен и активной участницей общественной борьбы. В фильме также прослеживается стремление к изменению восприятия женского образа, поскольку «зритель не ищет в женщине товарища, он просто смакует во всех видах актрису, только как женщину». В своём докладе «Семь смертных грехов нашей кинематографии» Третьяков, указывая на все ошибки старого кино, подчёркивает, что героиня фильма, совершающая революционный подвиг, вызывает у публики симпатию только потому, что она красива. Старуха, совершившая более важный подвиг, оставалась бы старухой» (Третьяков 2022: 262). Именно поэтому в сценарии Третьякова

Элисо предстает не только как красавица, а как мусульманка с длинными растрёпанными волосами, резкими чертами лица, густыми бровями и диким характером. Образ главной героини не сводится к традиционной романтической фигуре. О необходимости пересмотра взгляда на киногероя, особенно когда речь идёт о женских образах, Третьяков подчёркивал ошибочную склонность женских персонажей отдавать предпочтение форме в ущерб содержанию: «несчастье Госкинпрома в том, что он превратился в магазин, торгующий восточными красотами, экзотикой и национальным героизмом, забывая, что раз торговать, то уж лучше торговать классовым героизмом» (Третьяков 2022: 263).

Героиня Элисо функционирует как медиатор между различными культурными и религиозными мирами. Её личный выбор приобретает характер экзистенциального жеста, выражающего невозможность гармоничного сосуществования в условиях насилия и принудительного изменения уклада жизни. Финальные сцены подчеркивают не столько индивидуальную трагедию, сколько разрушение целого социального пространства. Женский образ больше не является символом красоты, а выступает главным носителем общественных идей: Элисо руководствуется не только эмоциональными импульсами, но и включает разум в своё суждение. В её решении не бежать с хевсуром Важиа, придерживающимся христианской веры, и остаться в своём племени отражается идея приоритета общественной и классовой функции над простыми любовными сюжетами. Новый зритель, по мнению Третьякова, больше не может удовлетворяться лишь красотой актрис или душераздирающими любовными сюжетами, но ожидает, что на фоне любовной линии будет представлено социальное сознание и коллективный дух. Такое изменение в характере персонажа связано с трансформацией потребностей нового зрителя, который теперь ищет в кинематографе образ нового советского человека, ориентированного на социальные и классовые проблемы. В статье «Чем живо кино» Третьяков сопоставляет старый и новый типы зрителя: «один из них стремится к бегству от реальности, ища иллюзию, тогда как другой желает видеть отражение классовой борьбы и коллективной солидарности: У нас два зрителя — один старый, копирующий среднего зрителя заграничных театров, и новый — советский активист, в первую очередь рабочий, строящий свое государство» (1928: 25). Именно такой активист-зритель, по мнению Третьякова, является критерием нового советского кино.

Тот факт, что коллективное сознание является одной из важнейших основ советской идеологии, подтверждают сцены коллективного труда по строительству дома для вдовы, объединившие «весь аул» вокруг общей идеи. Все герои фильма «Элисо» представлены как активные члены своего сообщества и развиваются не на индивидуальном, а на коллективном уровне. Актёры не просто действуют индивидуально, а органично включены в динамику группы. Этнографические сцены, массовые собрания, ритуалы — все персонажи ведут себя как часть сообщества, что усиливает ощу-

щение коллективного опыта. Такое внимание к коллективному взаимодействию отличает фильм от мелодрам, где массовка зачастую статична и декоративна. Кроме того, стоит обратить внимание на сцену коллективного выражения скорби чеченцев по поводу смерти их соотечественницы. В этом кадре женские персонажи начинают драматично вырывать себе волосы, демонстрируя, что смерть одной женщины воспринимается как смерть всего народа. Хотя подобная сцена не особенно подчеркнута в тексте Казбеги, Третьяков в своём сценарии стремится с помощью неё показать важность формирования коллективного сознания в современный момент. Помимо этого, кадры коллективного танца, использованные Третьяковым и Шенгелая, служат не только контрастом позже показанной коллективной скорби, но и демонстрируют один из древнейших способов формирования коллективного духа и соборности, присутствующего во многих литературных произведениях советской эпохи.

Из всего сказанного видно, что Третьяков не принимал искусство ради искусства, а рассматривал кино как одно из важнейших орудий классово-борьбы. Эти принципы Третьякова нашли впоследствии своё воплощение в творчестве многих режиссёров социалистического реализма, которые стремились создавать фильмы, формирующие сознание и поддерживающие идеологию партии.

В фильме «Элисо» затрагивается и важнейший для Третьякова вопрос соотношения формы и содержания. Третьяков в своих работах настаивает на симбиозе формы и содержания как необходимом условии полной функциональности искусства, в данном случае — кино-искусства. Для него форма без содержания — это лишь украшение, тогда как содержание без формы — простая пропаганда. Иными словами, форма художественного произведения должна служить его содержанию, а содержание — быть направленным на выполнение функциональных и идеологических задач. На примере фильма «Элисо» можно увидеть полное соответствие формы и содержания. Речь идет о таких темах, как национальные репрессии и империализм, а также об использовании архивных документов в качестве политических доказательств. В частности, это проявляется в контрасте между сценами любви и сценами борьбы. Кроме того, изображения коллективного танца и скорби выступают как символы коллективизма. Все эти элементы (национальные репрессии, империализм, архивные документы как политические доказательства, контраст между сценами любви и сценами борьбы, изображения коллективного танца и скорби как символов коллективизма), действуя вместе, способны пробудить общественное сознание. Среди прочего, Третьяков утверждал, что «спор о примате формы и содержания либо не учитывает вопроса о социальной функции вещи, либо этот вопрос сознательно прячет» (Третьяков 1928: 26).

В этом фильме впервые акцентируется проблематика использования факта как художественного средства. Данный аспект находит своё отражение в теоретических работах Осип Брика, в частности в статье о кино «Фик-

сация факта», где анализируется роль документального материала и его преобразование в художественном тексте. Таким образом, «Элисо» представляет собой сложный художественный сценарий, в котором романтическая линия переплетается с социально-историческим дискурсом. Его значение определяется не только эстетическими достоинствами, но и способностью интегрировать локальную национальную проблематику в общесоветский культурный проект.

Фильм «Элисо» представляет собой важный этап в развитии советского кинематографа, в котором художественное повествование соединяется с исторической достоверностью и этнографической точностью. В нём впервые личная драма героев органично переплетается с коллективной судьбой и историческими процессами, а природа и пейзаж становятся активными участниками действия, усиливая эмоциональное и символическое воздействие. Актёрская игра отличается психологической правдоподобностью и гармоничным включением персонажей в социальный и этнографический контекст. Новаторство фильма заключается не только в интеграции исторических фактов и этнографических элементов в сценарий, но и в создании визуальной и эмоциональной системы, где интимное и массовое, индивидуальное и коллективное, личное и историческое существуют в динамическом взаимодействии. Таким образом, «Элисо» выступает как пример художественного осмысления прошлого через призму нового эстетического и идеологического подхода, задавая основу для последующих национальных и советских фильмов и подтверждая, что кино может быть одновременно личным, коллективным и исторически значимым. Фильм «Элисо», с учётом всех изменений по сравнению с предыдущим кинематографом, подтверждает следующую мысль Третьякова: «Кино, как интелтуализатор и кино как эмоционализатор — вот две стороны, которыми кино служит активному строительству нашей новой действительности» (Третьяков 1928: 27).

ЛИТЕРАТУРА

- Брик Осип. «Фиксация факта». *Новый Леф* 11–12 (1928): 44–50.
- Булгакова Оксана. «Новый Леф и Киновещь». *Russian Literature* 103–105 (2019): 61–94.
- Булгакова Оксана. «Предисловие». Третьяков Сергей. *Сванетия и другие очерки о Грузии*. Тбилиси: Общественное издательство Са. Га, 2022.
- Кулешов Лев. *Искусство кино*. Москва: Госиздат, 1929.
- Третьяков Сергей. «Чем живо кино». *Новый Леф* 5 (1928): 23–29.
- Третьяков Сергей. «Леф и кино». *Новый Леф* 11–12 (1928): 50–70.
- Третьяков Сергей. «Производственный сценарий». *Новый Леф* 2 (1928): 29–34.
- Хофман Татьяна, Иоффе Денис, Гюнтер Ханс. «Сергей Третьяков: эстетика политического документализма и продуктивизма. Введение». *Russian Literature* 103–105 (2019): 1–39.
- Черненко Мирон. «Элисо, СССР (1928)». *Искусство кино* 10 (1988): 117–119.
- Эйзенштейн Сергей. *Избранные произведения*. В 6 т. Т. 2. Монтаж. Москва: Искусство (1964): 269–273.
- Huggan Graham. *Postcolonial exotic*. London, 2001.
- Vertov Dziga. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.

REFERENCES

- Brik Osip. "Fiksatsiia fakta". *Novyi LEF* 11–12 (1928): 44–50.
- Bulgakova Oksana. "Novyi LEF i Kinoveshch". *Russian Literature* 103–105 (2019): 61–94.
- Bulgakova Oksana. "Predislovie". Tretyakov Sergei. *Svanetiia i drugie ocherki o Gruzii*. Tbilisi: Obshchestvennoe izdatel'stvo Sa. Ga, 2022.
- Chernenko Miron. "Eliso, SSSR (1928)". *Iskusstvo kino* 10 (1988): 117–119.
- Eisenstein Sergey. *Izbrannye proizvedeniya*. V 6 t. T. 2. Montazh. Moskva: Iskusstvo (1964): 269–273.
- Hofman Tatiana, Denis Ioffe, and Hans Günther. "Sergei Tretyakov: Estetika politicheskogo dokumentalizma i produktivizma. Vvedenie". *Russian Literature* 103–105 (2019): 1–39.
- Huggan Graham. *Postcolonial exotic*. London, 2001.
- Kuleshov Lev. *Iskusstvo kino*. Moskva: Gosizdat, 1929.
- Tretyakov Sergei. "Chem zhivo kino." *Novyi LEF* 5 (1928): 23–29.
- Tretyakov Sergei. "Lef i kino". *Novyi LEF* 11–12 (1928): 50–70.
- Tretyakov Sergei. "Proizvodstvennyi stsenarii". *Novyi LEF* 2 (1928): 29–34.
- Vertov Dziga. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.

Марија Кувекаловић

ТРЕТЈАКОВ И ГОСКИНПРОМ: МОГУЋНОСТИ НОВОГ СОВЈЕТСКОГ ФИЛМА
(НА ПРИМЕРУ ФИЛМА „ЕЛИСО“)

Резиме

Филм „Елисо“ представља значајну прекретницу у развоју совјетског филма, укључујући на нове принципе фактографског, документалног и историјског филма Сергеја Третјакова. У свом сценарију Третјаков спаја етнографске и документарне елементе, како би избегао дотадашње принципе илузије и „обмане“ гледаоца и показао живот у свом правом облику. Такође, по први пут у грузинском филму улога женског лика добија нови значај: Елисо није више само романтични јунак, већ симбол колективног духа и моралне јачине заједнице, што одговара тежњи нове совјетске политике за укључивањем жена у све области физичког и интелектуалног рада. Третјаков представља пејзаж дивљих кавкаских планина као активног јунака филма, истовремено дајући значај и сценама друштвеног рада и колективног плеса, стварајући тиме дијалектичку интеракцију између личног и колективног, интимног и историјског. Сви глумци филма теже органској укључености у социјални контекст, чиме се одступа од конвенционалног и индивидуалистичког стила немог филма и истиче нови принцип драматургије. „Елисо“ илуструје како иновативни наративни и визуелни приступи, посебно када је реч о теорији факта, могу трансформисати стару кинематографску форму, истовремено наглашавајући колективни дух, друштвену одговорност и промену улоге женског лика у развоју новог совјетског филма.

Кључне речи: совјетски филм, документарни извори, кино-факт, колективна свест, женски лик.