

Univerzita Hradec Králové
Pedagogická fakulta
Katedra ruského jazyka a literatury

**Poetika avantgardy v sovětské kinematografii na příkladu tvorby režisérů
G. Kozinceva a L. Trauberga**

Bakalářská práce

Autor: Alena Kosukhina
Studijní program: B7310 / Filologie
Studijní obor: Cizí jazyky pro cestovní ruch - německý jazyk
Cizí jazyky pro cestovní ruch - ruský jazyk
Cizí jazyky pro cestovní ruch - společný základ
Vedoucí práce: Mgr. Jaroslav Sommer
Oponent práce: Doc. Galina Kosych, CSc.

Zadání bakalářské práce

Autor:	Alena Kosukhina
Studium:	P17P0759
Studijní program:	B7310 Filologie
Studijní obor:	Cizí jazyky pro cestovní ruch - německý jazyk, Cizí jazyky pro cestovní ruch - ruský jazyk
Název bakalářské práce:	Poetika avantgardy v sovětské kinematografii na příkladu tvorby režisérů G. Kozinceva a L. Trauberga
Název bakalářské práce AJ:	Works of the directors G. Kozintsev and L. Trauberg as an example of avant-garde poetics in the Soviet cinematography

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Bakalářská práce se zabývá vlivem avantgardy na sovětskou kinematografii. Autorka se ve své práci zaměřuje na analýzu společné filmové tvorby režisérů Grigorije Kozinceva a Leonida Trauberga, které představuje v kontextu sovětské avantgardy.

Naučnyje koncepcii XX veka i russkoje avantgardnoje iskusstvo / redaktor-sostavitel' Kornelija Ičin, Belgrad : Filologičeskij fakul'tet, 2011., 400 s. Russkij avangard i vojna: sbornik statey/ redaktor-sostavitel' Kornelija Ičin, Belgrad : Filologičeskij fakul'tet, 2014., 383 s. Lexikon ruských avantgard 20. století / Tomáš Glanc, Jana Kleňhová. - Praha : Libri, 2005., 375 s. 100 velikikh otechestvennykh kinofil'mov/ Igor' Musskij, Moskva : Veche, 2005., 133 s.

Garantující pracoviště: Katedra ruského jazyka a literatury,
Pedagogická fakulta

Vedoucí práce: Mgr. Jaroslav Sommer

Oponent: doc. Galina Kosych, CSc.

Datum zadání závěrečné práce: 11.2.2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou závěrečnou práci "Poetika avantgardy v sovětské kinematografii na příkladu tvorby režisérů G. Kozinceva a L. Trauberga" vypracovala pod vedením vedoucího závěrečné práce samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne ...

.....

Alena Kosukhina

Děkuji panu Mgr. Jaroslavu Sommerovi za odborné vedení bakalářské práce a poskytnutí cenných rad.

Anotace

KOSUKHINA, Alena. *Poetika avantgardy v sovětské kinematografii na příkladu tvorby režisérů G. Kozinceva a L. Trauberga*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2021. 51 s. Bakalářská práce.

Bakalářská práce se zabývá společnou avantgardní filmovou tvorbou režisérů G. Kozinceva a L. Trauberga. Práce se věnuje podrobné analýze avantgardy, inspiračních zdrojů a hlavních myšlenek, na nichž se avantgarda v ruském filmu zakládá. Analyzována je tvůrčí cesta Kozinceva a Trauberga, činnost FEKSu a krátký rozbor všech avantgardních filmů těchto režisérů. Hlavní částí bakalářské práce se je detailní analýza dvou němých, černobílých filmů Kozinceva a Trauberga – Čertova kola a Pláště.

Klíčová slova: filmová avantgarda, sovětská kinematografie, Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg, excentrismus, expresionismus

Аннотация

КОСУХИНА, Алёна. *Поэтика авангарда в советской кинематографии на примере творчества режиссёров Г. Козинцева и Л. Трауберга*. Градец-Кралове: Педагогический факультет Университета Градец-Кралове, 2021. 51 с. Бакалаврская работа.

Предметом исследования является киноавангардное творчество дуэта режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга. Бакалаврская работа посвящена подробному анализу понятия авангарда, источников вдохновения и главных идей русского киноавангарда, содержит анализ творческого пути Козинцева и Трауберга, деятельности ФЭКС и краткий анализ всех фильмов авангардистского периода этих режиссеров. Основная часть работы посвящена подробному анализу двух немых черно-белых фильмов Козинцева и Трауберга – «Чертово колесо» и «Шинель».

Ключевые слова: киноавангардное творчество, советская кинематография, Григорий Козинцев, Леонид Трауберг, эксцентризм, экспрессионизм

Abstrakt

Tématem závěrečné bakalářské práce je "Poetika avantgardy v sovětské kinematografii na příkladu tvorby režisérů G. Kozinceva a L. Trauberga".

Autorka bakalářské práce se zabývá vlivem tvorby režisérů Grigorije Kozinceva a Leonida Trauberga na rozvoj avantgardy v sovětské a světové kinematografii, zkoumá dílo těchto režisérů a podrobně analyzuje filmy z roku 1926 "Čertovo kolo" a "Plášť".

Přínos výzkumu se odráží v hledání principů a vlastností avantgardy v sovětské kinematografii na příkladu filmů Kozinceva a Trauberga.

Aktuálnost této práce spočívá v tom, že i přes velké množství vědeckých výzkumů, monografií a článků věnovaných tématu avantgardy v Rusku, vědeckých prací, které zkoumaly přínos a vliv děl právě G. Kozinceva a L. Trauberga, kteří jsou významnými zástupci sovětské avantgardy ve filmu, není mnoho odborných textů, které by tato témata propojovaly, i když přínos každého představitele tohoto směru je důležitý pro pochopení procesu vzniku a rozvoje avantgardy v Rusku.

Cílem této bakalářské práce je odhalit a ukázat přínos režisérů G. Kozinceva a L. Trauberga k rozvoji a vzniku avantgardy v ruském filmu na počátku 20. století.

K dosažení cíle je stanoveno několik úkolů:

1. Zkoumat a analyzovat pojem avantgardy, její podstatu a původ.
2. Identifikovat a analyzovat zdroje, které vedly ke vzniku avantgardy v sovětské kinematografii.
3. Identifikovat a analyzovat hlavní myšlenky typické pro avantgardu v sovětském filmu.
4. Prozkoumat a analyzovat tvůrčí cestu režisérů G. Kozinceva a L. Trauberga.
5. Provést analýzu filmů "Čertovo kolo" a "Plášť", odhalit základní principy a vlastnosti typické pro tyto filmy.
6. Shrnout celý zkoumaný materiál, odhalit a ukázat přínos dvojice režisérů k rozvoji avantgardy v ruském filmu.

Za předpokladu splnění všech uvedených úkolů umožní tento výzkum formulovat, v čem konkrétně se projevil přínos režisérů G. Kozinceva a L. Trauberga k rozvoji ruské kinematografie avantgardního období.

Teoretickým a metodologickým základem výzkumu se staly vědecké práce ruských autorů, memoáry G. Kozinceva a L. Trauberga, vědecké publikace a materiály.

Struktura práce je následující: po úvodu jsou zařazeny tři kapitoly ("Teoretická a historická analýza vývoje kinoavantgardy v Rusku ve dvacátých letech 20. století.", "Tvůrčí dvojice: G. Kozincev a L. Trauberg", "Analýza filmů 'Čertovo kolo', 1926 a 'Plášť', 1926, režiséri G. Kozincev a L. Trauberg"), závěr a seznam použité literatury.

Kapitola 1 obsahuje podrobnou analýzu konceptu avantgardy, stejně jako zdrojů inspirace a hlavních myšlenek avantgardy v ruském filmu.

Avantgarda, která jako směr ve vývoji filmu vznikla ve dvacátých letech 20. století ve Francii, nese název experimentální kinematografie, nebyla určena jen pro diváka, ale především pro sebevyjádření režisérů. Revoluční radikální myšlenky se staly smyslem rozvíjející se avantgardy v Rusku přirozeně v důsledku rozpadu starého systému a tradičního životního stylu. V důsledku experimentů vznikly nové výtvarné formy, techniky a principy: dokumentární filmy (Dziga Vertov), hrané filmy (FEKS, Kozincev a Trauberg), politicky angažované filmy (S. Ejzenštejn, L. Kulešov, A. Dovženko), vědecké filmy (V. Kobrin).

Umělecká inspirace avangardy v ruském filmu byla velmi rozmanitá. Jedním z důležitých zdrojů byla americká kinematografie. Živé a rychlé příběhy, propletení žánrů, gangsterské filmy, detektivky, westerny – to vše velmi přitahovalo mladé sovětské avantgardní režiséry, kteří hledali něco nového. Obrovský vliv na vývoj sovětské avantgardy ve filmu mělo i divadlo. Divadlo stojí na počátku kariéry mnoha slavných avantgardních režisérů. Pantomima, lidové divadlo, komedie masek – to všechno také mělo svůj značný vliv na formování stylu, expresivity a zdůrazněné excentriky sovětské filmové avantgardy. Kromě výše uvedeného, formování myšlenek a vkusu tvůrců avantgardních filmů bylo ovlivněno modernistickou a avantgardní poezií V. Majakovského a A. Bloka.

Zásadním rozdílem sovětské avantgardy a již existujícího předrevolučního filmu bylo použití stříhu. Efekty L. Kulešova, intelektuální montáž S. Ejzenštejna, detailní záběry, dvojexpozice scén odehrávajících se současně, geografická montáž – pomocí stříhu vytvořili režiséři ideálního člověka, nové prostory i novou realitu.

Dalším důležitým nápadem filmové avantgardy je nová herecká hra, která se opět zaměřuje na stříh. Umění zobrazovat jakékoliv emoce a dobře ovládat své tělo, schopnosti akrobacie a cirkusového umění se stávají nezbytnými pro provádění mnoha triků, kterými jsou první avantgardní filmy nasyceny.

Neméně významná je pro avantgardu i snaha režisérů o excentrismus a "Music Hall" ve filmu. Filmová avantgarda otevřeně staví nízké divadelní žánry proti tradiční kultuře s kánony. Raná díla avantgardních tvůrců překypují triky a akrobatickými představeními.

Všechny své názory a myšlenky tvůrci avantgardních filmů nadšeně reflektovali ve velkém množství svých manifestů, které měly často radikální směr. Takové manifesty měli např. L. Kulešov, FEKS, Kinoexperimentální dílna, D. Vertov a S. Ejzenštejn.

Kapitola 2 obsahuje analýzu tvůrčí cesty G. Kozinceva a L. Trauberga, činnosti FEKS a stručnou analýzu všech avantgardních filmů těchto režisérů.

Kozincevovi bylo 12 let, Traubergovi 15 let když došlo k revolučním událostem roku 1917 v Rusku. Není proto divu, že napětí kolem nich mělo značný vliv na jejich profesní rozvoj. Oba budoucí režiséři odmítali akademismus a oba se snažili stát novátory. Spolupráce Kozinceva a Trauberga začíná založením FEKS – Továrny excentrického herce, kde se mladí lidé rozhodli dát vědět o svých uměleckých záměrech. Na začátku své tvůrčí cesty Kozincev a Trauberg neúnavně usilují o experimentování a expresi. Nový směr excentriky, který byl vyhlášen v programu, se opíral o pouliční žánry cirkusu, "Music Hall" a detektivky.

FEKS, založená v roce 1922 G. Kozincevem a L. Traubergem, kombinuje inscenaci představení a školení herců v hereckém a režijním řemesle. Své tvůrčí principy a názory na život FEKS formuloval ve sbírce manifestů "Excentrismus". Základní myšlenkou manifestu bylo pět odmítnutí – popírání minulosti, starého, nehybného, popření takzvaného vysokého umění a všech autorit. V roce 1924 vznikla kinodílna FEKS.

Prvním filmem, který kinodílna FEKS uvedla, se stala krátkometrážní excentrická komedie "Dobrodružství Okt'abriny" podle vlastního scénáře. Jedná se o první avantgardní film Kozinceva a Trauberga. Režiséři kladli především důraz na excentrismus: četné zábavní atrakce, mnoho excentrických triků a cirkusová představení.

Dalším filmem byla dětská komedie "Míšové proti Judeničovi", která se objevila v roce 1925 a zachycovala období občanské války. V tomto filmu, stále plném triků, byl již na rozdíl od předchozího filmu přítomen nějaký příběh. Zvláštní význam měl i fakt, že ve filmu hráli studenti kinodílny FEKS.

Dalším dílem Kozinceva a Trauberga, které lze již nazvat profesionálním, byl celovečerní film "Čertovo kolo" z roku 1926. Ve filmu je stále mnoho excentrických a výrazných kontrastů, ale již existuje plnohodnotný děj, jasná fabule a individuální postavy s rozličnými povahami.

V roce 1926 Kozincev a Trauberg také natáčejí film "Plášť" – filmové povídaní ve stylu N. Gogola. Groteskní styl zvolený pro tento film vede k novému experimentu mladých režisérů – kombinaci groteskna a reálného života.

Film "S.V.D." (Spiklenci velikého díla) v roce 1927 stanovil nové úkoly pro režiséry – ukázat jednu z epizod děkabristického povstání, hrdinství a zároveň beznadějnou vzpouru. Film byl akční, efektní, s nádhernou hereckou prací. Z hlediska inscenace film svědčil o vzestupu režiséřského profesionalismu.

Posledním filmem avantgardního období Kozinceva a Trauberga se stal "Nový Babylon", který se objevil v roce 1929. Scénář věnovaný Pařížské komuně si režiséři napsali sami. Uvedení filmu "Nový Babylon" vedlo k ostré polemice o dalším osudu sovětské kinematografie. Prvním

krokem v transformaci a odklonu od doby avantgardy bylo rozpuštění FEKS, což znamenalo odmítnutí nejen programu "Excentrismu", který vyčerpal svůj potenciál, ale také formalismu a přístupů nově získaných na cestě kreativity.

Kapitola 3 této bakalářské práce je věnována podrobné analýze dvou němých černobílých filmů – "Čertovo kolo" a "Plášť". Tyto filmy byly vybrány proto, že vznikly v období největšího rozkvětu avantgardy v Rusku a zároveň byly důkazem již dosažené profesionální zralosti režisérů v roce 1926.

Film „Čertovo kolo“ natočili režiséři podle plně avantgardních kánonů: spousta triků a zábavních atrakcí, množství symbolických prvků, intenzita vyjádření scén, střety kontrastů a výrazná divadelnost herectví. Pro zvládnutí hlavních výrazových prostředků použili režiséři v "Čertově kole", jak se zdá, zkušenosti celého avantgardního kina a podařilo se jim spojit nespojitelné: vedle trhu líčeného ve stylu Dzigy Vertova na střechách probíhaly rvačky a honičky ve stylu L. Kulešova, chuligáni byli "vypůjčeni" od S. Ejzenštejna a "člověk-otázka" připomíná gangsterského banditu z amerických detektivek. Vše doprovázené zábavními atrakcemi, ohňostroji a dalšími excentrickými atributy. Obsah filmu se zdá být povrchní, ale efektnost toho, co se dělo na plátně, budí zájem – film je snadné sledovat. Podle mého názoru je velmi dobře možné následovat děj po celý film. Avšak přehnané ve filmu bylo všechno. A tato touha po velikosti způsobuje jistou nevyzpytatelnost filmu.

Film "Plášť" se stal prvním historickým filmem v dílech Kozinceva a Trauberga a byl zcela odlišný od všeho, co tito režiséři dělali dříve. Myšlenka klasického Gogolova díla byla zcela změněna, autoři filmu téměř zcela přepracovali dílo, zaměřující se nejen na příběh, ale hlavně na mystického ducha a styl N. Gogola. Ve filmu „Plášť“ je život Botičkina zobrazen ve třech podobách - realitě, spánku a snu. Všichni jsou vyobrazeni až groteskně. Tvůrci obdařili Botičkina minulostí, která ukazuje formování povahy "malého člověka", jak se postupně stává uzavřeným a odcizeným a chce se vzdálit od reálného světa. Petrohrad je scénáristou ve filmu zobrazen jako mystické a groteskní město. Mocné a majestátní město silně kontrastuje s malým člověkem, jehož příběh o životě a smrti je vyprávěn. Myslím, že „Plášť“ ve své svérázné autorské vizi výrazně snížil množství vnitřních pocitů hlavního hrdiny, důraz byl kladen především na groteskno. Dalo by se říci, že kvůli avantgardním pokusům a omylům je "Plášť" ukázkovým experimentálním dílem.

Inovace myšlenek, excentrismus a expresionismus, použití estetiky střihu, myšlenka vytvoření nové reality a inovativní herecké ztvárnění se staly výrazným projevem principů a zvláštností avantgardního sovětského filmu. To vše lze vysledovat ve filmech G. Kozinceva a L.

Trauberga vytvořených ve dvacátých letech 20. století. Všechny jejich filmy avantgardního období, počínaje od „Dobrodružství Okt'abriny“, jsou nasyceny excentricismem. Fantazie, vášně pro kontrasty a "nízké žánry" (cirkus, estráda), vášně pro klauniádu a pantomimu jsou všudypřítomné.

Film od filmu lze v tvorbě Kozinceva a Trauberga sledovat proměnlivost a nestálost. „Čertovo kolo“ se nápadně liší od „Dobrodružství Okt'abriny“ a „Plášť“ vypadá jako protipól filmu o námořníkovi z Aurory. Po pomalém tempu filmu "Plášť" vypadá film o jižních děkabristech "S.V.D." vůbec jako kovbojský western. Metodou pokusů a omylů hledali režiséři svůj směr a nadšeně experimentovali. Nenávist k běžnému naturalismu je vedla k zesílení forem vyjádření, snaze o dynamiku a kontrasty.

Tvůrčí cesta Kozinceva a Trauberga nebyla jednoduchá. Kinematografie dvacátých let 20. století byla experimentálním polem, na jehož "cestách" bylo všechno: házení ze strany na stranu, ostré zatáčky i slepé uličky. Nicméně přínos Kozinceva a Trauberga k rozvoji sovětské kinematografie je zřejmý – výtvarné experimenty režisérů výrazně doplňovaly umělecké možnosti ruského avantgardního filmového umění.

V důsledku práce jsme dosáhli cíle: prozkoumali a analyzovali jsme společnou tvůrčí činnost režisérů Kozinceva a Trauberga z dvacátých let 20. století, kteří jsou významnými představiteli ruské filmové avantgardy, ilustrovali a prokázali jsme přínos jejich práce pro rozvoj sovětské kinematografie. Splnění všech úkolů stanovených v této práci nám také umožnilo detailnější pochopení toho, jak se v době avantgardy vyvíjelo umění kinematografie v Rusku.

Содержание

Введение	13
Глава 1. Теоретический и исторический анализ развития киноавангарда в России в 1920-х гг	15
1.1 Понятие авангарда	15
1.2 Источники вдохновения киноавангардистов	16
1.3 Главные идеи киноавангарда	18
Глава 2. Творческий дуэт: Григорий Козинцев и Леонид Трауберг	22
2.1 Начало творческого пути	22
2.2 ФЭКС	24
2.3. Кинотворчество: обзор фильмов	28
Глава 3. Анализ фильмов "Чертово колесо", 1926 г. и "Шинель", 1926 г., режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг	34
3.1 «Чертово колесо», 1926 год, режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг, СССР	34
3.2 «Шинель», 1926 год, режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг, СССР	38
Заключение	46
Список использованной литературы	49

Введение

Тема выпускной бакалаврской работы «Поэтика авангарда в советской кинематографии на примере творчества режиссёров Г. Козинцева и Л. Трауберга».

Данная бакалаврская работа посвящена выявлению вклада дуэта режиссеров Григория Козинцева и Леонида Трауберга в развитие авангарда в советской и мировой кинематографии, исследованию работ этих режиссеров, подробному анализу фильмов 1926 года «Чертово колесо» и «Шинель».

Научная новизна исследования заключается в поиске принципов и особенностей авангарда советской кинематографии на примере авангардистских фильмов Козинцева и Трауберга.

Актуальность данной работы обусловлена тем, что, несмотря на большое количество научных исследований, монографий и статей, посвященных теме авангарда в России, научных работ, изучавших вклад и влияние творчества Григория Козинцева и Леонида Трауберга, которые являются яркими представителями советского киноавангарда, не так уж много, хотя для понимания процесса становления и развития авангарда в России важен вклад каждого представителя этого направления.

Цель данной бакалаврской работы – выявить и показать вклад дуэта режиссёров Григория Козинцева и Леонида Трауберга в развитие и становление киноавангарда в России начала XX века.

Для достижения цели выделен ряд задач:

1. Изучить и проанализировать понятие авангарда, его суть и истоки.
2. Выявить и проанализировать источники, приведшие к зарождению авангарда в советской кинематографии.
3. Выявить и проанализировать главные движущие идеи, характерные для авангарда в советском кино.
4. Изучить и проанализировать творческий путь режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга.
5. Сделать анализ фильмов «Чертово колесо» и «Шинель» дуэта Козинцев-Трауберг, выявить основные принципы и особенности, характерные для этих фильмов, представляющих авангардизм в советской кинематографии.
6. Обобщить весь исследованный материал, выявить и показать вклад дуэта режиссеров в развитие киноавангарда России.

При условии выполнения всех перечисленных задач данное исследование позволит сформулировать, в чем конкретно выразился вклад режиссеров Козинцева и Трауберга в развитие кино России эпохи авангардизма.

Теоретической и методологической основой исследования послужили научные труды российских авторов, мемуары Г. Козинцева и Л. Трауберга, доклады, представленные на научных конференциях, публикации и материалы, в т. ч. в сети Интернет.

Структура работы предполагает наличие введения, трех глав («Теоретический и исторический анализ развития киноавангарда в России в 1920-х гг.», «Творческий дуэт: Г. Козинцев и Л. Трауберг », «Анализ фильмов "Чертово колесо", 1926 г. и "Шинель", 1926 г., режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг»), заключения, списка использованной литературы.

Глава 1. Теоретический и исторический анализ развития киноавангарда в России в 1920-х гг

Для того, чтобы понять дух киноавангарда в России начала 20 века, нам необходимо проанализировать само понятие авангарда, понять его суть и истоки, а также увидеть, что явилось источниками вдохновения киноавангардистов в России, какое значение сыграл театр в развитии авангарда в кино и какие главные идеи характеризовали советский киноавангардизм в России.

1.1 Понятие авангарда.

Яркой характерной чертой начала XX века стало распространение во всех сферах искусства разнообразных авангардистских течений (фовизм, кубизм, экспрессионизм, футуризм, сюрреализм, дадаизм). Кино не стало исключением. На смену коммерческому кинематографу пришел Авангард, как направление в развитии кино, зародился он в 20-е годы XX века во Франции, носит название экспериментального кинематографа и был предназначен не столько для зрителя, сколько для самовыражения режиссеров.¹ Авангард подразумевает использование всевозможных нестандартных и экспериментальных приемов. Революционные радикальные идеи стали смыслом и сутью развивающегося авангарда, «в этом кино впервые в мире, вследствие отступлений от фабулы, а также за счет живописного изображения и специфического ритмического монтажа, сюжет перестал равняться фабуле».² Французский киноавангард 20-х годов считается киноимпрессионизмом, теоретики кино называют его «первым авангардом», к нему можно отнести фильмы Жана Эпштейна, Абея Ганса, Луи Делюка и Марселя Л'Эрбье.³

После 1924 г. возникает «второй авангард», который уже стали называть подлинным и который, как отмечает в своих трудах современный культуролог К. Разлогов, «...научился, работая с монтажом, кадром, изображением, рассказывать истории...».⁴

В России, в условиях социалистической революции, идеи авангардизма развивались естественным образом в силу слома старой системы, старого образа жизни и традиционного уклада. Дух революции требовал нового взгляда и других принципов искусства. Вряд ли кто-то знал, какими они должны быть. Режиссеры вынуждены были

¹ *Авангард (кинематограф)*. [онлайн] Википедия, 2020. [цит.11.02.2020] Доступно по ссылке: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Авангард_\(кинематограф\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Авангард_(кинематограф)).

² БАГРОВ, Петр. *Советский киноавангард на пленке и на бумаге*. [онлайн] Сеанс, 2010. [цит.11.02.2020] Доступно по ссылке: <https://seance.ru/articles/bagrov-kinoavantgarde/>.

³ Там же.

⁴ РАЗЛГОВ, Кирилл Эмильевич. *Искусство экрана: от синемаатографа до Интернета*. Москва: РОССПЭН, 2010, с. 27. ISBN 978-5-8243-1349-9.

вести поиск идей и форм вслепую, методом проб и ошибок. Этот поиск отличался разноплановостью. В результате экспериментов рождались новые изобразительные формы, приемы и принципы: документальное кино (Дзига Вертов), игровое кино (ФЭКС, Козинцев и Трауберг), политически ангажированное кино (С. Эйзенштейн, Л. Кулешов, А. Довженко), научное кино (В. Кобрин).

В своей научной работе «Ученый в зеркале киноавангарда» Ольга Буренина замечает, что первые авангардистские эксперименты в России стали предприниматься еще в 1913 г., когда создавались фильмы «Драма в кабаре футуристов №13» и «Я хочу быть футуристом».⁵

В той же работе автор отмечает, что в отличие от западного, русский киноавангард резко высказывал свою независимость по отношению к литературе. Сценарии часто писались в процессе съемок, а иногда их не было совсем. Режиссеры пересоздавали литературные источники, вносили немалые изменения и выражали свою индивидуальность. Именно поэтому первые авангардистские фильмы, созданные после революции 1917 года, не любили экранизации.⁶

1.2 Источники вдохновения киноавангардистов

Революционные события 1917 года в России привели к появлению новой модели дальнейшего развития государства. Глубокие изменения коснулись всех сфер общественной жизни, в том числе и сферы кино. Дореволюционных режиссеров арестовывали, многие из них уезжали за границу. Салонные драмы становились все менее актуальны. Дух революции требовал новых форм и приемов. Зарождался новый кинематограф, специфика которого была вызвана духовным подъемом самого времени, стремительным движением, смешением старого и нового.

Но несмотря на то, что прежние темы в кино стали уже невозможны, преемственность между русским дореволюционным кино и советским киноавангардом все же существовала. Яков Протазанов и Евгений Бауэр, известные режиссеры дореволюционного кино, были первыми, кто стал внедрять эксперименты в свои работы. Яков Протазанов, вернувшийся в Россию после непродолжительной эмиграции, снял фильм «Аэлита», ставший общепризнанной классикой кинофантастики и визитной карточкой авангардизма. А Евгений Бауэр был новатором в области декорационного оформления картины. Он же разработал теорию кинонатурщика и ввел в свои фильмы

⁵ БУРЕНИНА, Ольга. *Ученый в зеркале киноавангарда*. [онлайн] In: Образовательные концепции XX века и искусство русского авангарда. Белград: Факультет философии Белградского университета, 2010, с. 146. ISBN 978-86-6153-003-6. [цит. 8.11.2020] Доступно по ссылке: <https://en.calameo.com/read/004971309fa18c457b0c1>.

⁶ Там же, с. 147.

некоторые приемы монтажа, которые впоследствии получили развитие у его ученика Льва Кулешова.⁷

Художественные поиски киноавангарда в России были крайне разнообразны. Одним из важных источников вдохновения для советских киноавангардистов стало американское кино. Как вспоминал в своей книге «Глубокий экран» Г. Козинцев: «У Дэвида Уорка Гриффита учились мы все. Он показал нам силу ритма на экране, размах пространства, меру кинематографической выразительности».⁸ Множество форм и средств выразительности привнесла в советский кинематограф и американская комическая школа во главе с Чарли Чаплиным и Гарольдом Ллойдом. Яркие сюжеты, стремительное действие, переплетение жанров, гангстерские ленты, детективы, вестерны – все это очень привлекало молодых, безудержно ищущих новое советских режиссеров-авангардистов. «Молодое искусство как бы показывало свои физические силы, энергию.... Что-то горело, взрывалось, несло с головокружительной быстротой».⁹

Огромное влияние на развитие советского киноавангарда оказывал и театр. Театр был стартовой площадкой для развития в профессиональном плане многих знаменитых режиссеров-авангардистов: С. Эйзенштейн и С. Юткевич начинали театральными художниками в студии Фореггера, Григорий Козинцев делал росписи для театральных декораций, многие будущие киноавангардисты самостоятельно ставили на театральной сцене свои первые спектакли.¹⁰

Пантомима, народный театр, комедия масок – все это тоже не осталось в стороне и оказало свое немалое влияние на формирование стиля, выразительности и подчеркнутой эксцентрики советского киноавангарда. «Народные традиции, многое, связанное с рождественскими пантомимами в цирках, феериями маленьких театров, простодушием сказки, перешло на экран», – делится в своих мемуарах Г. Козинцев.¹¹

Кроме всего вышеперечисленного, на формирование мыслей и вкусов будущих киноавангардистов оказывала влияние модернистская литература, поэзия В. Маяковского, А. Блока. В журнале «Кино-фот» 5 октября 1922 года была опубликована декларация В. Маяковского «Кино и кино». В ней говорилось: "...Но – кино болен...Этому должен быть

⁷ *Краткий учебник по русскому авангарду*. [онлайн] Arzamas. Курс №18. Русский авангард. [цит. 05.03.2020] Доступно по ссылке: <https://arzamas.academy/materials/638>.

⁸ КОЗИНЦЕВ, Григорий Михайлович. *Глубокий экран*. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки», 2018, с. 74. ISBN 978-5-8114-3120-5, 978-5-91938-554-7.

⁹ Там же, с. 76.

¹⁰ *Краткий учебник по русскому авангарду*. [онлайн] Arzamas. Курс №18. Русский авангард. [цит. 05.03.2020] Доступно по ссылке: <https://arzamas.academy/materials/638>.

¹¹ КОЗИНЦЕВ, Григорий Михайлович. *Глубокий экран*. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки», 2018, с. 75. ISBN 978-5-8114-3120-5, 978-5-91938-554-7.

конец... Футуризм должен выпарить мертвую водицу – медлительность и мораль...».¹² Сам Маяковский нередко выступал в роли и актера, и сценариста, и сорежиссера авангардистских фильмов.

1.3 Главные идеи киноавангарда

Главным и принципиальным отличием советского авангарда от существовавшего ранее дореволюционного кино стало использование монтажа. Монтаж становится средством создания новой реальности из окружающего мира и основной идеей для развития киноавангарда. Советская школа монтажа начинается с таких имен, как Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов.

В первое послереволюционное время в стране остро не хватало киноплёнки и режиссерам пришлось много экспериментировать: разбирать фильмы по кадрам, переставлять порядок кадров, изменять их продолжительность или повторять в определенном ритме. Результатом таких экспериментов стал так называемый эффект Льва Кулешова. Об этом говорится в лекции по истории кино: «Кулешов снял кадр известного российского актера Ивана Мозжухина, который нейтрально смотрел в камеру. Затем Кулешов разрезал долгий кадр с Мозжухиным, и вставил посередине кадр с миской супа. Теперь последовательность кадров была такой: Мозжухин-Суп-Мозжухин. Когда Кулешов спрашивал своих студентов о том, что чувствует актер в кадре, они отвечали, что он голоден. Затем Кулешов взял все тот же кадр с Иваном, также разрезал его, и вставил посередине кадр ребенка в гробу. На этот раз студенты отвечали, что Мозжухин скорбит. И наконец, Кулешов вставил в кадр с актером кадр девушки, лежащей на диване. Теперь студенты говорили, что Мозжухин сексуально возбужден».¹³ Эффект Кулешова заключался в том, что сопоставление кадров давало совершенно новый смысл изображению и доказывал, что кино является иллюзией реальности.

Далее были географический монтаж Л. Кулешова, интеллектуальный монтаж С. Эйзенштейна, тональный, метрический и ритмический виды монтажа, появился крупный план, склейка двух сцен, происходящих одновременно. При помощи монтажа режиссеры создавали идеального человека, новые пространства, новую реальность.

Немного другой взгляд на кино был у Дзиги Вертова, советского режиссера – документалиста. Его идея заключалась в фиксировании на камеру повседневной жизни и извлечении при помощи монтажа смысла из реальности, не искаженной художественным

¹² *Кино и кино (Маяковский)*. [онлайн] Википедия, 2016. [цит. 10.10.2020] Доступно по ссылке: [https://ru.wikisource.org/wiki/Кино_и_кино_\(Маяковский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Кино_и_кино_(Маяковский)).

¹³ *Как революция в России породила революцию в кино*. [онлайн] Лекция по истории кино №8: Советская школа монтажа. [цит. 24.10.2020] Доступно по ссылке: <https://www.vashdosug.ru/msk/cinema/article/2571462/>.

вымыслом. Но документальные фильмы Вертова оказывались все той же иллюзией реальности, поскольку использование спецэффектов, наложения кадров, монтажа отражало лишь его собственную точку зрения.¹⁴

Еще одной движущей идеей киноавангарда становится новая актерская игра, которая, в основном, ориентируется на монтаж. Старая актерская игра и вживание в образ отрицаются, от актеров требуются только отточенные выразительные движения и мимика.¹⁵ Уметь изобразить любую эмоцию, уметь хорошо владеть своим телом, владение акробатикой и цирковыми искусствами – становится необходимостью для выполнения многочисленных трюков, которыми насыщены первые фильмы авангардистов. И тогда появляются натурщики, заменившие актеров, и мастерские – первые школы для киноактеров, где таких натурщиков готовят.

Не менее значимой для авангарда становится и установка режиссеров на эксцентризм и мюзикхоллизацию кино. Традиционной культуре и канонам киноавангардисты откровенно противопоставляют низкие жанры кино, их ранние работы по максимуму были насыщены погонями, трюками и акробатическими номерами. «Так называемое «высокое» искусство молодыми презиралось. Зато внеэстетический материал вызывал восхищение...», – вспоминает Козинцев в своих мемуарах.¹⁶ С установкой на эксцентризм вполне согласуется и учение Сергея Эйзенштейна о «монтаже аттракционов» – направленном влиянии на эмоции зрителя. Как писал сам Эйзенштейн: «Аттракцион (в разрезе театра) – всякий агрессивный момент театра, т. е. всякий его элемент, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию...».¹⁷ Любой элемент фильма или спектакля (монолог, музыка, образ, костюм или некий трюк) должен был вызвать у зрителя определенные психоэмоциональные реакции.

Все свои взгляды и идеи киноавангардисты с энтузиазмом отражали в большом количестве своих манифестов, которые, чаще всего, отличались радикальной направленностью. Такие манифесты были у Кулешова, ФЭКСа, Киноэкспериментальной мастерской, группы Вертова, у Эйзенштейна, но на практике выдвинутые киноавангардистами заявления чаще всего опровергались. Радикальный опыт первых экспериментов со временем становился все более милосердным по отношению к зрителю.

¹⁴ *Как революция в России породила революцию в кино.* [онлайн] Лекция по истории кино №8: Советская школа монтажа. [цит. 24.10.2020] Доступно по ссылке: <https://www.vashdosug.ru/msk/cinema/article/2571462/>.

¹⁵ *Киноавангард в России 20 века: истоки развития, достижения и идеи.* [онлайн] Velikayakultura. Авангард в кино России 20 века (черты и имена), 2015. [цит. 05.03.2020] Доступно по ссылке: <http://velikayakultura.ru/russkiy-kinematograf/kinoavangard-v-rossii-20-veka-istoki-razvitiya-dostizheniya-i-idei>.

¹⁶ КОЗИНЦЕВ, Григорий Михайлович. *Глубокий экран.* Санкт-Петербург: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки», 2018, с. 50. ISBN 978-5-8114-3120-5, 978-5-91938-554-7.

¹⁷ ЗАБРОДИНА, В. *Монтаж аттракционов, или 90 лет спустя.* [онлайн] Наши публикации, 2016, с. 282 [цит. 24.10.2020] Доступно по ссылке: <https://cyberleninka.ru/article/n/montazh-attraktsionov-ili-90-let-spustya-privonachalnyu-variant-stati-s-eyzenshteyna/viewer>.

Советский кинематограф 20-х годов XX века зародился в годы революции, отражал дух революции, был проникнут ее идеями. Для киноавангардистов революция означала низвержение старого миропорядка и создание нового искусства. Козинцев говорил: «Ощущение новизны жизни – еще совсем смутное – необходимо выразить иной, новой тканью... Изображение быта, копирование повседневности казалось молодым художникам не только бесцельным делом, но и оскорбительным для революции. Разве в трудностях обихода сегодняшнего дня смысл исторического переворота?». ¹⁸ Молодые киноавангардисты с воодушевлением воспринимали происходящие перемены, видели в революции не только эпохальное преобразование мира, но и возможность выйти из подчинения власти авторитетов.

В середине 1920-х жанр историко-революционного фильма становится одним из главных жанров авангарда. Главным героем становится народ или его отдельные представители, а не вожди пролетариата. Самые яркие примеры таких фильмов – фильм «Арсенал» Александра Довженко, фильмы Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина. Для жанра историко-революционного фильма характерны экспрессивность, обобщения, яркие образы и метафоры, а также попытка не только воспроизвести события революции, но и продемонстрировать ее неизбежность. ¹⁹

Современная тематика также вызывает интерес, в этих фильмах режиссеры используют жанр эксцентрической или сатирической комедии, комедийной мелодрамы. Город, наиболее подходящий для монтажной эстетики, чаще всего является местом действия. Деревню показывают редко, в основном, только в документальных фильмах.

Кино в 1920-х очень тесным образом связано с театром, литературой и живописью. Сценарии к авангардистским фильмам пишут Владимир Маяковский, Анатолий Мариенгоф, Николай Эрдман, Виктор Шкловский и многие другие поэты и писатели. К съемкам привлекаются театральные актеры, известные авангардные художники. К тому же многие деятели кино имеют художественное образование. ²⁰

Всех режиссеров 1920-х годов очень условно можно поделить на три основные категории. К первой категории можно отнести режиссеров, чей профессионализм сформировался еще до революции. Они ориентировались на дореволюционный стиль

¹⁸ КОЗИНЦЕВ, Григорий Михайлович. *Глубокий экран*. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки», 2018, с. 49, 56–57. ISBN 978-5-8114-3120-5, 978-5-91938-554-7.

¹⁹ *Краткий учебник по русскому авангарду*. [онлайн] Arzamas. Курс №18. Русский авангард. [цит. 05.03.2020] Доступно по ссылке: <https://arzamas.academy/materials/638>.

²⁰ *Киноавангард в России 20 века: истоки развития, достижения и идеи*. [онлайн] Velikayakultura. Авангард в кино России 20 века (черты и имена), 2015. [цит. 05.03.2020] Доступно по ссылке: <http://velikayakultura.ru/russkiy-kinematograf/kinoavangard-v-rossii-20-veka-istoki-razvitiya-dostizheniya-i-idei>.

и снимали традиционное кино, к которому привык зритель. Такие картины в жанре приключений, боевиков, мелодрам собирали кассу и имели у зрителя успех.

Дзига Вертов, С. Эйзенштейн, А. Довженко были представителями противоположной категории режиссеров, много экспериментировали в кино. Их картины в жанре документального и историко-революционного кино были ориентированы на узкий круг зрителей.

Между этими двумя группами оказалась категория режиссеров, снимающих традиционное кино, но активно использующих новые авангардистские приемы. С точки зрения жанра это были, чаще всего, комедии, мелодрамы и детективы. Именно эта группа режиссеров, как показало время, во многом и сформировала будущее советского кинематографа. К данной группе режиссеров относятся Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, авангардистское кинотворчество которых мы более подробно рассмотрим в следующей главе.

Глава 2. Творческий дуэт: Григорий Козинцев и Леонид Трауберг

Григорий Михайлович Козинцев – советский режиссер театра и кино, сценарист, педагог, публицист. Народный артист СССР (1964), Лауреат двух Сталинских (1941, 1948) и Ленинской премий (1965).²¹

Леонид Захарович Трауберг – советский кинорежиссер и сценарист. Народный артист РСФСР (1987). Лауреат Сталинской премии первой степени (1941).²²

2.1 Начало творческого пути

Григорий Козинцев родился в 1905 году в Киеве, там же учился в гимназии. Ему было всего 12 лет, когда случилась революция. Поэтому неудивительно, что напряженность происходящих вокруг событий, революция, гражданская война, вероятнее всего, оказали огромное влияние на его становление. По вечерам, после гимназии Козинцев посещал школу живописи Александры Экстер, где ученики знакомились с творчеством Сезанна, Матисса и Пикассо и где нередко устраивались диспуты на тему современного искусства. Козинцев вспоминал: «Я сразу, что называется, прямо от рождения, был по всем своим вкусам и симпатиям крайне левым в искусстве. ...Кувшины и яблоки меня ничуть не интересовали... Я сочинял пародии, рисовал на всех карикатуры, придумывал декорации к несуществующим пьесам.»²³ В 14 лет Козинцев уже активно расписывает киевские улицы, пишет плакаты агиттеплушки, далее в его жизни появляется театр. В театре Соловца, где он работает помощником декоратора, Козинцев знакомится с режиссером Константином Марджановым, который стал его первым учителем и наставником в театральном искусстве. Театр завораживает будущего режиссера, появляется идея собственного театра. И в 1919 году вместе со своим другом Сергеем Юткевичем в подвале бывшего кабаре они создают экспериментальный театр «Арлекин», в котором ставят эксцентрический спектакль «Царь Максимилиан» по собственному сценарию и яркое театральное шоу «Балаганное представление».²⁴

В 15 лет Григорий Козинцев покидает Киев и уезжает в Петроград. Киев к тому времени уже покинули Марджанов, Экстер, Эренбург, многие его товарищи. В Петербурге Козинцев учится живописи в Академии художеств у Н. И. Альтмана и работает режиссером в студии Театра комической оперы у Марджанова, возглавившего

²¹ Козинцев, Григорий Михайлович. [онлайн] Википедия, 2020. [цит. 21.02.2020] Доступно по ссылке: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=19604805>.

²² Трауберг, Леонид Захарович. [онлайн] Википедия, 2020. [цит. 21.02.2020] Доступно по ссылке: https://ru.wikipedia.org/wiki/Трауберг,_Леонид_Захарович.

²³ КОЗИНЦЕВ, Григорий Михайлович. *Глубокий экран*. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки», 2018, с. 10. ISBN 978-5-8114-3120-5, 978-5-91938-554-7.

²⁴ Там же, с. 7–34.

этот театр.²⁵ «Ни холод, ни голод никого не беспокоили. Жизнь казалась поразительно интересной и не оставляла сомнений, что именно теперь настала пора искусства. Это искусство должно быть смелым, беспощадным ко всему старому... Вокруг бурлила художественная жизнь. Поразительно, как в эти трудные годы любили искусство», – так вспоминает Козинцев это время.²⁶ В театре Марджанова он знакомится с Леонидом Траубергом, приехавшим из Одессы, и проводит с ним все свое свободное время.

Леонид Трауберг родился в Одессе в 1902 году. Театром и писательством он также, как и Козинцев, увлекся, еще учась в гимназии. Окончив гимназию, Трауберг начал работать в одесском театре, а в 17 лет организовал клуб, который в дальнейшем преобразовался в театральную студию. В 1920 году Трауберг едет в Петроград, где находится его семья, там он учится на режиссера и поступает в студию Театра комической оперы, где и встречается с Григорием Козинцевым. Оба они были молоды: Траубергу – 19 лет, Козинцеву – 16, оба отрицали академизм и оба стремились стать новаторами во что бы то ни стало.²⁷ «Сидя на корточках подле «буржуйки», мы варили пшено, выданное по пайку, и сочиняли какие-то ни на что не похожие пьесы, – пишет в своих воспоминаниях Козинцев, – Трауберг писал диалоги телеграфным языком, а я придумывал постановки, одну невероятнее другой. Спектакли разыгрывались пока что на эскизах...».²⁸

После того, как в Петербург приехали С. Юткевич и А. Каплер, молодые люди решили громко заявить о себе, о своих художественных намерениях и создают фабрику эксцентрического актера – ФЭКС. Именно с ФЭКС начинается совместная деятельность режиссеров Григория Козинцева и Леонида Трауберга. Первой эпатажной постановкой под названием "Женитьба. Электрификация Гоголя" в 1922 году фэксцы врываются в художественную жизнь Петрограда.²⁹

В начале своего творческого пути Козинцев и Трауберг безудержно стремятся к экспериментаторству и экспрессии. Как пишет позже в своих рабочих тетрадях Козинцев: «В двадцатые годы мы дрались за кинематограф – искусство динамических изображений. Но пленку мы нередко понимали как холст... Дело было не в смене средств, а в необходимости выражения новых чувств и мыслей. Отрицание пассивности, вялости, застоя, академизма было в самой жизни, в ритме времени. Экран нуждался в просторе, масштабе, силе выражения. Даже титры набирали тогда огромными буквами, часто во

²⁵ КОЗИНЦЕВ, Григорий Михайлович. *Глубокий экран*. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки», 2018, с. 34–42. ISBN 978-5-8114-3120-5, 978-5-91938-554-7.

²⁶ Там же, с. 38, 39.

²⁷ ПОБЕГАЙЛО, Елена. *Трауберг Леонид Захарович*. [онлайн] Чтобы помнили. Искусство. Режиссура. [цит. 25.10.2020] Доступно по ссылке: <http://chtoby-pomnili.net/page.php?id=3365>.

²⁸ КОЗИНЦЕВ, Григорий Михайлович. *Глубокий экран*. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки», 2018, с. 42. ISBN 978-5-8114-3120-5, 978-5-91938-554-7.

²⁹ Там же, с. 43–58.

весь экран. Крупность искали во всем».³⁰ Им нравится все, что говорит о яркости, стремительном движении – крики, шум, скандалы. Ритмы и краски противопоставлялись характеру и теме, «прославлялись аттракционы и чёртовы колёса, ритм чечётки, звонкие затрещины рыжего, «поучающие подрастающее поколение подлинному темпу эпохи».³¹ Новое течение эксцентризма, объявленное ими в Практической программе, опиралось на уличные жанры цирка, детектива или мюзик-холла. Творчество Козинцева и Трауберга многие считали странным, оно часто вызывало скандалы и раздражало любителей традиционного искусства. Но именно на это их творчество и было рассчитано.

Режиссерский дуэт Козинцева и Трауберга просуществовал более 20 лет и заложил фундамент ленинградской школы кино. Их творческий союз во многом был противоречив, два этих режиссера имели абсолютно разный взгляд на кино и искусство в целом. Но, тем не менее, как вспоминает в своей книге Трауберг: «Наш союз с Козинцевым был прочным союзом. Его не сломали ни личные недовольства одного другим, ни обильные попытки нас развести, ни ожесточенные нападки прессы... Основной закон нашего единства был – спорить. Иногда яростно, даже грубо».³²

2.2 ФЭКС

ФЭКС – Фабрика Эксцентрического Актера, созданная в 1922 г. Григорием Козинцевым и Леонидом Траубергом, и преобразованная в 1924 г. в Киномастерскую ФЭКС.³³

Все началось с идеи поиска единомышленников и желания заявить о себе в художественной жизни Петербурга. «В искусстве тех лет переход от слов к делу был мгновенным, а слова не произносились, а скорее выпаливались, - вспоминает Григорий Козинцев, – ...черты, выражавшие, как тогда казалось, самый дух современности, были ясны: энергия, лаконичность, резкость контрастов, крутость ритма. Все это уже существовало в живописи и поэзии. Пришла пора театра».³⁴ В декабре 1921 года Г. Козинцев, Л. Трауберг и Г. Крыжицкий пишут и провозглашают «Манифест эксцентрического театра», а весной 1922 года организуют любительскую театральную

³⁰ КОЗИНЦЕВ, Григорий Михайлович, *Время трагедий*. Москва: ЗАО «Плюс-Минус», 2004, с. 267, 268. ISBN 5-98262-004-2.

³¹ МУССКИЙ, Игорь Анатольевич. *100 великих режиссеров*. [онлайн] Книги онлайн, 2010–2020, с. 476 [цит. 30.05.2020] Доступно по ссылке: https://www.bookol.ru/spravochnaya_literatura_main/entsiklopedii/170557/str476.htm.

³² ТРАУБЕРГ, Леонид Захарович. *Свежесть бытия*. Москва: Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр», 1988, с. 93.

³³ ФЭКС. [онлайн] Википедия, 2020. [цит. 28.02.2020] Доступно по ссылке: <https://ru.wikipedia.org/wiki/ФЭКС>.

³⁴ КОЗИНЦЕВ, Григорий Михайлович. *Глубокий экран*. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки», 2018, с. 43. ISBN 978-5-8114-3120-5, 978-5-91938-554-7.

мастерскую «Фабрика эксцентрического актера» – ФЭКС, которая сочетает в себе постановку спектаклей и обучение актеров актерскому и режиссерскому мастерству. Лозунг для ФЭКС, как пишет Козинцев, был позаимствован у Марка Твена: «Лучше быть молодым щенком, чем старой райской птицей».³⁵

Свои творческие принципы и взгляды на жизнь ФЭКСы сформулировали в сборнике манифестов «Эксцентризм». В основе пяти основных принципов манифеста лежали пять основных отрицаний – отрицание прошлого, старого, неподвижного, отрицание так называемого высокого искусства и отрицание всяких авторитетов. Крикливые лозунги ФЭКС отражали в себе весь имеющийся мальчишеский нигилизм по отношению к искусству прошлого, безмерное увлечение американским кино и огромное желание стать новаторами во что бы то ни стало. В своем сборнике ФЭКСы призывали всех обратиться к «уличному жанру»: плакату, рекламе, цирку.³⁶

Свои собственные лозунги придумывать и изобретать ФЭКСы не стали, а просто позаимствовали их в разных модификациях из сборников манифестов итальянского футуризма старого и нового изданий, а также со страниц конструктивистского журнала «Кино-фот». В программе «Эксцентризма» нетрудно увидеть общее с теорией «монтажа аттракционов» Эйзенштейна, вот только Эйзенштейн никогда не забывал о социальной роли искусства, ФЭКСов же интересовали только все новые способы эпатажа.³⁷ Как вспоминает сам Козинцев: «Чего, чего, а здравого смысла у нас вовсе не было. ...Задача состояла уже не в том, чтобы поставить спектакль, а чтобы, выражаясь языком тех лет, взорвать спектаклем театр».³⁸

Первый спектакль театра ФЭКС – «Женитьба» ставился по мотивам одноименной пьесы Николая Гоголя и был представлен на сцене Петроградского Пролеткульта 25 сентября 1922 года. Как тогда гласила афиша на четырех языках, это была «электрификация» великого писателя. В спектакле народный балаган сливался с техникой будущего, в огромном количестве были использованы и цирк, и американские танцы, и фарс, и варьете, а также мелодрама и оперетта. Два акта комедии Гоголя режиссеры переделали в три акта спектакля, напоминающего сплошной трюк. «Сказать, что постепенно – переделка за переделкой – от нее остались только рожки да ножки, было бы,

³⁵ КОЗИНЦЕВ, Григорий Михайлович, *Время трагедий*. Москва: ЗАО «Плюс-Минус», 2004, с. 301. ISBN 5-98262-004-2.

³⁶ КОЗИНЦЕВ, Григорий Михайлович. *Глубокий экран*. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки», 2018, с. 43–59. ISBN 978-5-8114-3120-5, 978-5-91938-554-7.

³⁷ ЛЕБЕДЕВ, Николай Алексеевич. *Расцвет немого кино (1926–1930). Григорий Козинцев и Леонид Трауберг*. [онлайн] In: *Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы*. Глава 4. [цит. 10.03.2020] Доступно по ссылке: <http://www.bibliotekar.ru/kino/25.htm>.

³⁸ КОЗИНЦЕВ, Григорий Михайлович. *Глубокий экран*. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки», 2018, с. 48, 49. ISBN 978-5-8114-3120-5, 978-5-91938-554-7.

пожалуй, чересчур скромно. Общеизвестные ситуации были вывернуты наизнанку, все перепутано и вздыблено, текст ужался до языка телеграмм, положения довелись до эстрадного номера или зрительной метафоры», – так рассказывает о постановке «Женитьбы» Г. Козинцев.³⁹ Спектакль вызвал у публики огромный скандал, но это было время бурных исканий и невероятного сумбура.

Далее последовали постановки еще трех спектаклей по собственным пьесам ФЭКС. Постановка антипьесы под названием «Внешторг на Эйфелевой башне» в 1923 году представляла собой спектакль-феерию, где широко использовались приёмы жанра эстрады и площадей.

В 1924 году Козинцев и Трауберг преобразовали театральную мастерскую в Киномастерскую «ФЭКС» и продолжили свои эксперименты уже в кино, считая, что кинематограф предоставит им для этого гораздо больше возможностей. Молодые режиссёры обожествляли объектив, камеру, ножницы, их «прельщала возможность создания на экране полностью искусственного мира, в котором можно сделать акцент на самых мельчайших деталях вплоть до того, чтобы показать на экране ушко иглы».⁴⁰ Преобразовав театральную мастерскую в Киномастерскую ФЭКС, Козинцев и Трауберг начинают делать свое авангардное кино, которое лучше всего отображает саму суть эксцентрического искусства.

В своей Киномастерской режиссеры берутся за постановку агитационных и рекламных фильмов, однако, к тематическим заданиям относятся больше, как к поводу формально проводить свои технические эксперименты.

Первый немой фильм Г. Козинцева и Л. Трауберга «Похождения Октябрины», снятый в 1924 году, представлял собой агитпредставление, разыгранное со всем размахом кинодинамики. Испробовано было все: причудливые точки съемок, резкие ракурсы, многократная экспозиция, комбинированная съемка, вставки мультипликации, многочисленные лозунги и многое другое.⁴¹ Яркой эксцентрикой отличались и следующие работы режиссеров – «Чертово колесо» (1926), «Шинель» (1926), «С.В.Д.» (1927), «Новый Вавилон» (1929), снятые также в технике немого кино. В каждом из этих фильмов лозунговый язык агитаций переплетался с философской карикатурой, а

³⁹ КОЗИНЦЕВ, Григорий Михайлович. *Глубокий экран*. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки», 2018, с. 49. ISBN 978-5-8114-3120-5, 978-5-91938-554-7.

⁴⁰ *Григорий Козинцев. Эксцентричный классик*. [онлайн] Vatnikstan, 2018. [цит. 25.04.2020] Доступно по ссылке: <https://zen.yandex.ru/media/vatnikstan/grigorii-kozincev-ekscentrichnyi-klassik-5bc1bfe7b7a6b100ac906568>.

⁴¹ КОЗИНЦЕВ, Григорий Михайлович. *Глубокий экран*. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки», 2018, с. 70–72. ISBN 978-5-8114-3120-5, 978-5-91938-554-7.

безупречно показанные детали быта сочетались с романтическим отношением к реальности.

В том же 1924 году Козинцев и Трауберг организуют на базе ФЭКС свою киноактерскую мастерскую, в которую вошли бывшие ученики из театральной студии и вновь принятая молодежь. Метод обучения актеров в киномастерской ФЭКС представлял собой смесь биомеханики Мейерхольда и теории натурщиков Кулешова: актеры занимались по системе упражнений, направленной на их способность воспроизводить перед камерой любые движения и внешние проявления чувств по заданию режиссеров. В программу обучения входило, прежде всего, физическое воспитание. Актеров обучали акробатике, боксу, фехтованию и другим спортивным дисциплинам. Помимо физической культуры преподавались искусство жеста, мимики, сценического движения, поведения перед камерой. Все эмоции учили показывать посредством точно рассчитанного жеста или мимики, либо через игру с предметами.⁴² Что касается внутреннего мира героев, то он оставался за кадром. Как пишет Трауберг в своей книге «Свежесть бытия»: «Это была жестикуляция, не проникновение в суть образа. Так играли в то время многие – кто хуже, кто лучше... Совершенно не в порядке обвинения скажу, что никакого характера, никакого проникновения в образ не было...».⁴³

Со временем, взрослея и отказываясь от наиболее грубых перегибов, в программу обучения актеров Козинцев и Трауберг внесут поправки, в частности, включают изучение классической литературы, в первую очередь, зарубежной. Киномастерская ФЭКС стала стартовой площадкой для большой группы профессиональных актеров советского кино – С. Герасимов, Е. Кузьмина, Я. Жеймо, С. Магарилл, А. Костричкин, П. Соболевский, О. Жаков и другие.

Вот как отзывался о ФЭКСах их современник Юрий Тынянов: «Они учились не на монументальных «эпопеях», а на элементарной «комической», где еще есть следы кино как изобретения, элементы кино, позволяющие без излишней робости и уважения наблюдать, пробовать, руками брать то, к чему более почтительные, но менее понятливые относятся как к табу: самую сущность кино как искусства. Здесь фэкссы приобрели то, что и до сих пор является самой ценной их чертой: жанровую свободу, необязательность традиций, способность видеть противоположные вещи».⁴⁴

⁴² ЛЕБЕДЕВ, Николай Алексеевич. *Расцвет немое кино (1926–1930). Григорий Козинцев и Леонид Трауберг.* [онлайн] In: *Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы.* Глава 4. [цит. 10.03.2020] Доступно по ссылке: <http://www.bibliotekar.ru/kino/25.htm>

⁴³ ТРАУБЕРГ, Леонид Захарович. *Свежесть бытия.* Москва: Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр», 1988, с. 56.

⁴⁴ ТЫНЯНОВ Юрий Николаевич. *Поэтика. История литературы. Кино.* Москва: Издательство «Наука», 1977, с. 346–348.

В середине 1920-х годов Киномастерская ФЭКС влилась в Техникум сценических искусств.⁴⁵ Фильмы, поставленные ФЭКС, вошли в историю мирового кино.

2.3. Кинотворчество: обзор фильмов

Первым фильмом, который киномастерская ФЭКС выпустила на экраны, стала короткометражная эксцентрическая комедия «Похождения Октябрины» по собственному сценарию молодых режиссеров. Фильм вышел к 7-летию Октябрьской революции 25 октября 1924 года. Главная героиня символично носила имя Октябрина. Это был первый авангардистский фильм Козинцева и Трауберга. Весь вкус молодых режиссеров к экзотике и к эксцентризму был по максимуму проявлен в этой агитационной картине, использован весь имеющийся спектр наработанных ими в театре трюков. Комбинированная съемка и монтаж стали основной идеей: количество экспозиций в одном кадре доходило до шестнадцати, плюс использование мультипликации, а также замедленной, убыстренной и обратной съемок. Ни сюжета, ни фабулы фильм не имел, зато были самые причудливые места для съемок (шпиль Адмиралтейства, вышка Исаакиевского собора) и самые неожиданные ракурсы. В фильме снимались актеры цирка и эстрады, которых пригласили со стороны. Впервые в советском кино использовалась реклама и агитация. Сам фильм целиком стал продолжением театральных экспериментов Козинцева и Трауберга.⁴⁶ Как писал в своих трудах Юрий Тынянов: «Самые скромные кадры, которые я запомнил, – это, кажется люди, разъезжающие на велосипедах по крышам. «Похождения» – необузданное собрание всех трюков, до которых дорвались изголодавшиеся по кино режиссеры».⁴⁷

К сожалению, этот первый немой фильм киномастерской «ФЭКС» в истории кинопроката не сохранился, он считается уничтоженным во время пожара на студии в 1925 году.⁴⁸

Следующим фильмом «ФЭКС» стала немая короткометражная детская комедия «Мишки против Юденича», показывающая период гражданской войны. Картина вышла на экраны 23 мая 1925 года. В этом фильме, в отличие от «Похождений Октябрины», уже присутствовал некий сюжет, построенный на приключениях беспризорника Мишки

⁴⁵ БУТОВСКИЙ, Яков. *От балагана до трагедии*. [онлайн] In: Петербургский театральный журнал, №22, 2000. [цит. 15.11.2020] Доступно по ссылке: <http://ptj.spb.ru/archive/22/historical-novel-22-1/otbalagana-dotragedii/>.

⁴⁶ КОЗИНЦЕВ, Григорий Михайлович. *Глубокий экран*. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки», 2018, с. 70–78. ISBN 978-5-8114-3120-5, 978-5-91938-554-7.

⁴⁷ ТЫНЯНОВ Юрий Николаевич. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Издательство «Наука», 1977, с. 346.

⁴⁸ *Похождения Октябрины*. [онлайн] Википедия, 2020. [цит. 07.11.2020] Доступно по ссылке: https://ru.wikipedia.org/wiki/Похождения_Октябрины.

и дрессированного медведя, которые попадают в штаб белогвардейского генерала Юденича. Но, как и в «Похождениях Октябрины», ставку режиссеры, в первую очередь, делали на эксцентризм: нагромождение аттракционов, множественные эксцентрические трюки и цирковые номера. Особое значение имело то обстоятельство, что в фильме уже снимались не приглашенные цирковые артисты, а ученики киномастерской ФЭКС – Янина Жеймо, Сергей Герасимов и Андрей Костричкин.⁴⁹ Фильм до наших дней также не сохранился.

Очередной работой Козинцева и Трауберга, которую уже можно назвать профессиональной, стал полнометражный фильм «Чертово колесо», вышедший на экраны в 1926 году. Это была романтическая мелодрама по сценарию Адриана Пиотровского. Во время съемок «Чертова колеса» молодые режиссеры начинают постепенно отходить от крайних лозунгов манифестов «Эксцентризма». В этом фильме по-прежнему много яркой эксцентрики и феерии, резких контрастов, стремление к величине, доведение значимости до крайностей, но уже присутствует полноценный сюжет, прослеживается четкая фабула, появляются персонажи, с их индивидуальностью и характерами. Помимо театрального опыта в «Чертовом колесе» режиссеры применяют приемы Кулешова, Эйзенштейна, Дзиги Вертова, опыт американских комедий и американских детективов. Режиссерам удалось хорошо показать черты времени, контрасты нэпа. Фильм получился зрелищным.⁵⁰ На высоком уровне оказались режиссура, актерское исполнение и операторское искусство. В процессе работы над этим фильмом сформировался постоянный творческий коллектив: режиссеры Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, кинооператор Андрей Москвин и художник Евгений Еней. Именно в таком составе они и работали в дальнейшем при создании практически всех фильмов «ФЭКС».

Критики оценили фильм очень противоречиво, фильм вызвал споры: одним он понравился, другим – категорически нет. Кто-то посчитал фильм слишком смелым, новаторским, а кому-то показалось, что это всего лишь подражание американскому кино. Но так или иначе, талантливость молодых режиссеров, создавших данное кино, не отрицал никто.⁵¹

В том же 1926 году Козинцев и Трауберг ставят фильм «Шинель» по сценарию Юрия Тынянова. В основу сценария легли повести Гоголя «Шинель» и «Невский проспект». Но, как пишет сам Тынянов в либретто фильма: «Киноповесть «Шинель» не является киноиллюстрацией к знаменитой повести Гоголя. ...перед нами не повесть по

⁴⁹ КОЗИНЦЕВ, Григорий Михайлович. *Глубокий экран*. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки», 2018, с. 78. ISBN 978-5-8114-3120-5, 978-5-91938-554-7.

⁵⁰ Там же, с. 93–101.

⁵¹ Там же, с. 93–101.

Гоголю, а киноповесть в манере Гоголя, где фабула осложнена, герой драматизирован в том плане, которого не дано у Гоголя, но который как бы подсказывает манера Гоголя.⁵² Картина изначально задумывалась как фантастическая, идейное содержание фильма было принесено в жертву формализму. Великий классик был переосмыслен: мистико-романтические мотивы «Невского проспекта» интересовали создателей фильма куда больше, чем гоголевский гуманизм по отношению к «маленькому» человеку. Стиль гротеска в «гофманианской манере» немецкого экспрессионизма, выбранный для этого фильма, приводит к новому эксперименту молодых режиссеров – совмещению гротеска и реальной жизни. Контраст сна и действительности, сплав реального и приснившегося, преобразование реальности в фантазмагорию, экспрессионистские декорации и эксцентрическая игра актеров стали основной чертой данной картины.⁵³

В этом фильме Козинцев и Трауберг все дальше отходят от лозунгов эксцентризма, обращаются к художественной культуре прошлого, отказываясь от прошлого огульного ее отрицания, используют литературу и живопись, чтобы обогатить художественные возможности своего кино. Но, как и прежде, они сосредоточены только на формально-технических вопросах. Фильм ожидал провал. Но, думается, что именно провал «Шинели» показал режиссерам, что в их творчестве не все так благополучно и нужно искать какие-то другие пути к сердцу зрителя.

Сценарий к фильму «Братишка», вышедшему на экраны в 1927 году, Козинцев и Трауберг писали сами. После неудачи с «Шинелью» и тяжелой критики режиссеры сделали безуспешную попытку вернуться к современной теме, отвлечься от формальных экспериментов и создать картину советской жизни. Это был идеологический фильм на материале советской реальности. В комедии про шофера, боровшегося за восстановление разбитого грузовика, режиссеры попытались лирично обыграть историю самой машины: грузовик имел свое героическое прошлое, гайки, колеса, фары грузовика, и прочие технические детали были сняты в самых немислимых ракурсах, лирические сцены снимались на автомобильном кладбище.⁵⁴ Но фильм получился неудачным, слишком надуманным, зрители не приняли его и через несколько дней после выхода на экран фильм был снят с показа.

⁵² ТЫНЯНОВ, Юрий Николаевич. *Киноповесть в манере Гоголя*. [онлайн] Чапаев. Сеанс. [цит. 08.11.2020] Доступно по ссылке: <https://chapaev.media/articles/5374>.

⁵³ ЛЕБЕДЕВ, Николай Алексеевич. *Расцвет немого кино (1926-1930). Григорий Козинцев и Леонид Трауберг*. [онлайн] In: *Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. Глава 4*. [цит. 15.11.2020] Доступно по ссылке: <http://www.bibliotekar.ru/kino/25.htm>.

⁵⁴ КОЗИНЦЕВ, Григорий Михайлович. *Глубокий экран*. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки», 2018, с. 128–129. ISBN 978-5-8114-3120-5, 978-5-91938-554-7.

Расстроенные неудачей «Шинели» и «Братишки», Козинцев и Трауберг принимают решение сделать следующий фильм фильмом для широкой публики, как можно более увлекательным. Сценарий к такому фильму написали Юрий Тынянов совместно с историком Юлианом Оксманом в стиле романтического исторического романа о восстании Черниговского полка. Фильм «С.В.Д.» (Союз великого дела) поставил перед режиссерами уже новые задачи и дал материал, с которым прежде им не приходилось иметь дела. В «С.В.Д.» предстояло показать один из эпизодов декабристского движения, героичность и одновременно обреченность мятежа.⁵⁵ На центральное место выходит личная трагедия одного из участников восстания – офицера Сухинова. Режиссеры показали судьбу героя как судьбу одиночки, который погибает в борьбе со злом, и в меньшей степени как признак подъема революционного движения. Сама тема восстания декабристов у режиссеров отошла на второй план.

Фильм вышел на экраны в 1927 году и в плане постановки свидетельствовал о росте режиссерского мастерства. Картина получилась остросюжетной, яркой, зрелищной, с великолепной игрой актеров. Козинцеву и Траубергу удалось показать живописный образ эпохи декабризма, наполненного тревогой и таинственностью. Романтический пафос, увлекательное содержание на фоне исторических событий, выраженные характеры актеров – все это привело к большому успеху у зрительской аудитории. Фильм шел за рубежом и сильно отличался от того, что делали в это же время другие режиссеры дореволюционной формации.

Для Козинцева и Трауберга фильм «С.В.Д.» стал шагом вперед по направлению к искусству реализма, а также признаком того, что они могут делать фильмы для массовой публики и говорить понятным ей языком. Трауберг, вспоминая этот фильм, пишет в своих мемуарах: «С.В.Д.» – витрина фэксовских навыков... После до ужаса замедленного темпа «Шинели» фильм о южных декабристах, «С.В.Д.» казался ковбойским вестерном, да он и был им отчасти... Косноязычно, плоскостно рассказали мы об исторической сути дела... А все-таки фильм имел успех... Фильм смотрели, это была для нас неожиданная радость».⁵⁶

Следующим шагом режиссеров в направлении реализма стал фильм-эпопея «Новый Вавилон», вышедший на экраны в 1929 году. Сценарий для «Нового Вавилона» Козинцев и Трауберг написали сами, вдохновляемые романами Эмиля Золя, он был посвящен Парижской коммуне – первой в истории попытке рабочего класса захватить

⁵⁵ КОЗИНЦЕВ, Григорий Михайлович. *Глубокий экран*. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки», 2018, с. 129–134. ISBN 978-5-8114-3120-5, 978-5-91938-554-7.

⁵⁶ ТРАУБЕРГ, Леонид Захарович. *Свежесть бытия*. Москва: Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр», 1988, с. 55, 56, 81.

политическую власть. Основное внимание авторов было сосредоточено на показе столкновения двух миров – богатого и самодовольного мира буржуазии и мира нищих, голодных рабочих, сражающихся за лучшую жизнь, но терпящих поражение. Кадры для фильма «Новый Вавилон» – панорамы старинных улиц, химер над городом, падение Вандомской колонны (при съемке наклоненной вбок камеры) режиссеры снимали в Париже.

Изначально фильм был задуман как классическое историческое кино, но после того, как на экраны вышел фильм «Октябрь» Эйзенштейна, Козинцев и Трауберг решаются во многом переделать свой «Новый Вавилон». По воспоминаниям Трауберга: «С ума мы сошли от того, что увидели то самое, что ребячески попытались сделать в «Шинели», и не сделали, впали в наивность и чушь. Мы увидели образ времени, образ строя, образ массы».⁵⁷

В итоге события Парижской коммуны даются авторами только отдельными эпизодами, без последовательного исторического хода событий, хотя эмоциональную атмосферу того времени режиссерам все же передать удалось. Образов людей Коммуны в картине также нет, представлены только олицетворенные понятия об участвовавших в восстании и подавивших его классовых силах.

Ища вдохновения в художественной литературе и в живописи, мало обращая внимания на имеющиеся факты истории, режиссеры так увлеклись портретами и пейзажами, что забыли о героях, судьбы и трагедии которых разыгрывались на экране. Изобразительно фильм получился крайне изысканным, живописным и эстетическим, в картине очень много эффектных эпизодов в стиле классиков импрессионизма, показ фильма сопровождался музыкой Д. Шостаковича. Но публика не захотела разбираться в интеллектуальных понятиях режиссеров и приняла фильм очень сдержанно.⁵⁸

Из воспоминаний Трауберга: «За многое упрекали наш фильм: и за слабое отображение важнейшего события, и за увлечение живописью, и за показ предосудительных танцев. Но больше всего осуждали – за язык. «Непонятно!» ... Много недочетов в фильме..., но, конечно же, главный: как следует мы не знали той великой страницы истории, о которой ставили фильм. И знание наше было «проселочным»,

⁵⁷ ТРАУБЕРГ, Леонид Захарович. *Свежесть бытия*. Москва: Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр», 1988, с. 83.

⁵⁸ ЛЕБЕДЕВ, Николай Алексеевич. *Расцвет немого кино (1926–1930). Григорий Козинцев и Леонид Трауберг*. [онлайн] In: Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. Глава 4. [цит. 15.11.2020] Доступно по ссылке: <http://www.bibliotekar.ru/kino/25.htm>

и лента получилась «неисторической» ... Фильм не показал, чем была Коммуна. Мы не показали основного – смысла и лица парижских событий». ⁵⁹

Выход картины «Новый Вавилон» приводит к острой полемике о дальнейшей судьбе советского кино. Все громче становятся голоса противников киноавангарда. Первым шагом преобразования и ухода от эпохи авангардизма становится роспуск ФЭКС, что означает отказ не только от программы «Эксцентризма», которая изжила себя намного раньше, но и от вновь приобретенных на пути творчества взглядов формализма.

Вторым шагом стало обращение к советской теме, значительно более серьезное, чем это было в «Чертовом колесе» и «Братишке» и сформулированное как «Человек не одинок в Советской стране!» ⁶⁰

Новый период в кинотворчестве Козинцева и Трауберга начался с выхода первой звуковой картины под названием «Одна» 1931 году. Под влиянием времени режиссеры были вынуждены перейти к реализму, хотя и опирались на свой авангардистский опыт. Далее, уже имея богатый режиссерский и кинематографический опыт, они выпустили знаменитую трилогию о Максиме. Как пишет в своей книге «Козинцев и Трауберг» советский публицист и критик Ефим Добин: «В трилогии Козинцев и Трауберг окончательно распрощались с фэкссовским наследством – гиперболизмом и нелюбовью к повседневной житейской обстановке. Под знаком гиперболизма формировался эксцентризм в ранних вещах, фантастика и гротеск «Шинели», «готическая» фабула в «С.В.Д.», декламационность «Нового Вавилона». Гиперболичен был способ обрисовки характера – эмоциональная однозначность, сгущенная до предела». ⁶¹

Творческий дуэт Григория Козинцева и Леонида Трауберга просуществовал до середины 1940-х годов. После 1945 года пути режиссеров разошлись. Их последней совместной работой стала картина «Наши люди» в 1945 году об эвакуации ленинградского авиационного завода в Узбекистане.

⁵⁹ ТРАУБЕРГ, Леонид Захарович. *Свежесть бытия*. Москва: Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр», 1988, с. 149, 155, 156.

⁶⁰ ЛЕБЕДЕВ, Николай Алексеевич. *Расцвет немого кино (1926–1930). Григорий Козинцев и Леонид Трауберг*. [онлайн] In: Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. Глава 4. [цит. 15.11.2020] Доступно по ссылке: <http://www.bibliotekar.ru/kino/25.htm>.

⁶¹ ДОБИН, Ефим. *Рука об руку – до прощания с фэкссовским наследством*. [онлайн] Чапаев. Сеанс. [цит. 17.05.2020] Доступно по ссылке: <https://chapaev.media/articles/3285>.

Глава 3. Анализ фильмов "Чертово колесо", 1926 г. и "Шинель", 1926 г., режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг

В данной бакалаврской работе для анализа авангардистского кинотворчества Григория Козинцева и Леонида Трауберга мною были выбраны два немых черно-белых фильма – «Чертово колесо» и «Шинель». Выбор этих фильмов я объясняю тем, что как раз они были созданы в период самого расцвета авангардизма в России и, в то же время, являлись свидетельством уже достигнутой профессиональной зрелости и мастерства создавших их режиссеров. Оба эти фильма, выпущенные в 1926 году, вошли в историю советского кинематографа, несмотря на то что «Чертово колесо» зрительская аудитория приняла неоднозначно, а картина «Шинель», и вовсе, была отвергнута. Оба фильма сохранились до настоящего времени.

3.1 «Чертово колесо», 1926 год, режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг, СССР

Первоначально сценарий фильма, написанный Адрианом Пиотровским, носил название «Моряк с Авроры», при постановке фильм был переименован в «Чертово колесо». Это был первый полнометражный художественный фильм Козинцева и Трауберга длительностью 40 минут. Снят он по мотивам повести Вениамина Каверина «Конец Хазы» киностудией Севзапкино в жанре криминальной мелодрамы. Оператор: Андрей Москвин. Художник: Евгений Еней. В главных ролях: Ваня Шорин (актер Петр Соболевский), Фокусник – «Человек-вопрос» (актер Сергей Герасимов), Валя (актриса Людмила Семенова).

«Есть на окраине Ленинграда разрушенные, грозящие обвалом дома. С виду – мертвы, но в них копошится жизнь". И вот из всех окон полезли отплясывающие "спившиеся тунядцы, заядлые попрошайки, злостные воры – население этих домов".⁶² Так коротко и ясно, общими чертами показывают черты времени Пиотровский, Козинцев и Трауберг. Одной короткой фразой режиссеры содержательно показывают и жизненный путь героев: «Вчера из деревни, сегодня – «авроровец» (герой Петра Соболевского – Ваня Шорин), «Еще не шпана, но близко к ней... Девочка Валя, которая очень кричит на американских горах" (героиня Людмилы Семеновой – Валя), «Фокусник – «человек-вопрос» (герой Сергея Герасимова).⁶³ Все персонажи, показанные в «Чертовом колесе»

⁶² *Чертово колесо* [фильм]. Режиссеры Григорий КОЗИНЦЕВ, Леонид ТРАУБЕРГ. Россия, 1926, 00:55, 01:17. Доступно по ссылке: https://yandex.ru/video/preview?text=чертово%20колесо%201926%20смотреть%20онлайн&path=wizard&parent-reqid=1606583225876048-1272646108281564937800163-production-app-host-vla-web-yp-206&wiz_type=vital&filmId=17931377938292826595.

⁶³ *Чертово колесо* [фильм]. Режиссеры Григорий КОЗИНЦЕВ, Леонид ТРАУБЕРГ. Россия, 1926, 00:35, 02:00, 02:08. Доступно по ссылке:

получили у режиссеров яркую индивидуальность, за которой интересно наблюдать на протяжении всего фильма.

Кратко о содержании фильма: призывник-матрос Ваня Шорин накануне учебного плавания во время гуляния в парке Народного творчества знакомится с девушкой Валею. Весело проводя время на американских горках и чертовом колесе, они забывают о времени, и Ваня опаздывает на корабль. Небольшая задержка превратилась для него в дезертирство. Девушку за ночную прогулку выгоняет из дома отец. Молодые люди, случайно встретив в парке «человека-вопроса» – главаря банды и фокусника эстрады, попадают в компанию бандитов, обитателей хазы, и поневоле становятся участниками воровских налетов. Не желая быть вором, Шорин находит в себе мужество возвратиться на корабль и предстать перед судом своих товарищей. Милиция устраивает облаву на хазе, во время которой банду ликвидируют, а главаря банды «человек-вопрос» погибает.

На мой взгляд, очень хорошо прослеживается сюжетная линия на протяжении всего фильма. Сюжет кажется очень простым и актуальным для Ленинграда, который только начал подниматься на ноги после разрухи первых советских лет. Все, вроде бы, просто: есть светлые силы – экипаж крейсера «Аврора», являющийся символом победы, и есть темные силы – притоны в полуразрушенных заброшенных домах с засевшими там жуликами. Между этими двумя силами оказались молодые люди, матрос с «Авроры» Ваня Шорин и любительница американских горок легкомысленная девушка Валя. Влюбленность в Валу вынуждает Ваню встать на неверный путь, из западни которого он, все-таки, потом находит в себе силы вырваться.

Действие фильма происходит в самых разнообразных местах: на улицах, на палубе учебного судна, на аттракционах, в баре и в ресторане, на хазе. Хазой в эпоху нэпа (проводившейся в 1920-е годы в СССР экономической политики) назывались дома в Ленинграде, где скрывались уголовники. Развалины старого дома – хазы, стали основным местом происходящих событий «Чертвова колеса». Режиссеры показали это место как тайное романтическое обиталище, населенное эксцентрическими существами, специально, видимо, подыскав для съемок карликов, великанов, хромых, безруких и прочих уродливых людей. Всем этим сбродом руководил «человек-вопрос». Роль «человека-вопроса», хозяина хазы и главного злодея, сыграл Сергей Герасимов. На сцене Народного театра в одежде фокусника он производит впечатление эффектного и изящного артиста, но в реальности оказывается главарем банды.

Что я могу, в целом, сказать об игре актеров в этом фильме? Актерская игра была больше условной, внешней, ориентированной на камеру, что, впрочем, вполне соответствовало существовавшим тогда идеям авангардизма. Актеры, выразительно изображая внешние детали и точность движений, театрально переигрывали. Например, фокусник – «человек-вопрос» по профессиональной привычке поправлял рукой манжеты перед выступлением на сцене летнего театра эстрады. И когда он умирал, то, окровавленный, в грязном, превратившемся в лохмотья костюме, еще раз делал этот привычный профессиональный жест – оправлял несуществующие манжеты и падал. Но в то же время эта скрытая эмоциональность и лаконичность характеристик, изображенная стараниями актёров и режиссёров, завораживает, держит внимание зрителя в напряжении.

В одной из своих статей С. Герасимов так вспоминает об этой роли: «Я должен признаться, едва ли в то время меня интересовали сложные душевные свойства «человека-вопроса»; зато внешние очертания роли представлялись мне необычайно резко и отчетливо... «Человек-вопрос» – фокусник-престижигитатор, отсюда ловкий, по возможности, совершенный жест, чрезмерная эксцентрическая мимика. «Человек-вопрос» – авантюрист, бандит, король хазы; отсюда жесткость взгляда, аффектированное хладнокровие начальника. И, наконец, «человек-вопрос» – злодей; отсюда синкопический ритм с традиционными затяжками и взрывами, отсюда гротескная походка с прямыми вздернутыми плечами и зловещая преступная игра рук. Я очень любил эту роль и, когда играл, был убежден, что играл превосходно».⁶⁴

Впрочем, как мне думается, желание доводить характерность до крайней меры вполне соответствовало духу эксцентризма Козинцева и Трауберга. Режиссеры изо всех сил постарались укрупнить фигуры и придать происходящим событиям значение. Преувеличено в фильме было все: уголовный мир выглядит уродливым и страшным за счет его карликов, великанов и людей необычной внешности, банду в конце фильма не просто ликвидируют, а полностью уничтожают, до основания разрушают дома, где обитало жулье. И это стремление к величине приводит фильм к неправдоподобию, к пережуму.

Яркой чертой для данного фильма, на мой взгляд, также стало множество трюков и аттракционов, как преемственность более ранних работ этих режиссеров: тысячная толпа веселящихся людей, американские горки, качели, фейерверк, канатная плясунья, прыжок «человека-вопроса» с высокого этажа и обвал многоэтажного дома...

⁶⁴ ЛЕБЕДЕВ, Николай Алексеевич. *Расцвет немого кино (1926-1930). Григорий Козинцев и Леонид Трауберг.* [онлайн] In: Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. Глава 4. [цит. 20.11.2020] Доступно по ссылке: <http://www.bibliotekar.ru/kino/25.htm>

Когда смотришь этот фильм, невольно обращаешь внимание и на обилие символических деталей. Символом стали аттракцион «чертово колесо» и часовой циферблат, в который это «чертово колесо» превращается и на плоскости которого герои несутся, хватаясь за стрелки часов и пытаясь удержать время. Символом стал фокус «человека-вопроса», когда он разрывает на сцене комсомольский билет Вани. И, вроде бы, комсомольский билет потом вернулся обратно целым и невредимым, но послекусие обмана осталось. Символом стала гибель главаря банды «человека-вопроса». Нет больше Вопроса – зато впереди должно быть светлое будущее.

В работе режиссеров над «Чёртовым колесом», прежде всего, был показан город рабочих окраин, бандитских притонов и народных гуляний в саду Госнардома. Экспрессивность и эксцентричность эпизодов ночных гуляний толпы, бандитской хазы вполне была в духе авангардистского творчества Козинцева и Трауберга. Но помимо сгущенной эмоциональности или подчеркнутых контрастов в «Чертовом колесе» режиссеры впервые показали и другие сцены, снятые уже по-иному. Появились лирические пейзажи раннего утра, тихих улиц, по которым шли Валя и Ваня, когда город только просыпался. Таких сцен в фильме мало, но лиричность картин обыденной жизни стала чем-то новым в творчестве Козинцева и Трауберга.

Фильм «Чертово колесо» сделан режиссерами по абсолютно авангардистским канонам: резкость выражения сцен и типов, столкновения контрастов, яркий, полный динамики мир ассоциаций, эксперименты, поиск нового, свободное сочетание разных, в основном, «низких» жанров, абстрактная атмосфера вокруг действия, выраженная театральность актерского исполнения и яркая индивидуальность персонажей. Овладев основными средствами киновыразительности, режиссеры, как мне видится, применили в «Чертовом колесе» опыт всего авангардистского кино, соединив несоединимое: рядом с документально снятым рынком в стиле Дзиги Вертова шли драки и погони по крышам в стиле Кулешова, шпана была позаимствована у Эйзенштейна, а «человек-вопрос» напоминает гангстера-бандита из американских детективов, плюс аттракционы, фейерверки и прочие атрибуты эксцентрики. И, конечно же, высокий технический уровень режиссуры и виртуозная работа оператора. Зрелище получилось очень эффектным.

Сложно определить, какие эмоции у меня вызвал просмотр этого фильма, но то, что этот фильм не может оставить равнодушным, не подлежит сомнению. Содержание фильма, вроде бы, неглубокое, но зрелищность происходящего на экране вызывает интерес, смотрится фильм легко. Очень хочется хоть немного представить себе, что чувствовали зрители, когда смотрели этот фильм в 1926 году, когда он вышел на экраны.

Даже сейчас действие фильма завораживает, а что же было тогда? Режиссеры показали дух периода первых лет советской власти, отразили атмосферу происходящих в стране событий, заострили внимание зрителя на проблемах, существовавших в то время – разгуле преступности, нищете народа и некотором периоде неопределенности, когда неизвестно, что будет дальше.⁶⁵

Фильм является настоящим произведением искусства, культурно-историческим наследием. Недаром в 1958 году фильм «Чертова колесо» был включен в список двенадцати лучших фильмов всех времен и народов. В 2002 году ГТРК "Культура" сделала хорошее озвучивание фильма, а композитор М. Кравченко написал к фильму музыку, что стало ему качественным дополнением. Жаль только, что третья и шестая части «Чертова колеса» так и остались утраченными.⁶⁶

3.2 «Шинель», 1926 год, режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг, СССР

Фильм «Шинель» стал первым историческим фильмом в творчестве Козинцева и Трауберга и был совсем непохож на все то, что делали эти режиссеры раньше. Сценарий, в основу которого был положен исторический материал по мотивам произведений Н. В. Гоголя, написал Юрий Тынянов, снимался фильм в сжатые сроки, и работа над ним началась еще до выхода на экраны «Чертова колеса», в том же 1926 году. «Шинель» можно назвать второй, после «Чертова колеса», зрелой кинопостановкой Г. Козинцева и Л. Трауберга. Примечательно то, что создатели фильма, несмотря на нереальность создания в то время звуковой картины, взялись экранизировать смесь двух повестей Гоголя, одна из которых, принимая во внимание обильные описания петербургского духа в первоисточнике, по идее, не подвержена изменению для киносценария эры немого кино. Но поскольку до появления жесткой тоталитарной цензуры в России еще оставалось время, режиссерам такие эксперименты были дозволены, и они не стали ограничивать свою фантазию в эксцентрическом изображении жизни Петербурга начала XIX века.

Длительность этого художественного киношедевра в жанре эксцентрической трагикомедии-драмы, названной авторами как «Кино-пьеса в манере Гоголя»⁶⁷, составляла 63 минуты. Экранизировался фильм киностудией Ленинградкино по мотивам двух повестей Н. В. Гоголя «Невский проспект» и «Шинель». Операторы: Андрей Москвин и

⁶⁵ КОЗИНЦЕВ, Григорий Михайлович. *Глубокий экран*. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки», 2018, с. 93–101. ISBN 978-5-8114-3120-5, 978-5-91938-554-7.

⁶⁶ *Кинодата. 90 лет фильму «Чертова колесо»* [онлайн] Музей кино, 2016. [цит. 21.11.2020] Доступно по ссылке: http://www.museikino.ru/media_center/kinodata-90-let-filmu-chertovo-koleso/.

⁶⁷ *Шинель* [фильм]. Режиссеры Григорий КОЗИНЦЕВ, Леонид ТРАУБЕРГ. Россия, 1926, 00:04. Доступно по ссылке: https://yandex.ru/video/preview?text=шинель%201926%20смотреть%20онлайн&path=wizard&parent-reqid=1606584339587202-783985791299707721300163-production-app-host-vla-web-yp-197&wiz_type=vital&filmId=16354665853030046202.

Евгений Михайлов. Художник: Евгений Еней. В главных ролях: Акакий Акакиевич Башмачкин (актер Андрей Костричкин), «незначительное/значительное» лицо (актер Алексей Каплер), шулер-шантажист (актер Сергей Герасимов). Фильм сохранился до наших дней без пятой части.

«Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге», – с таких слов начинается фильм. В первом же эпизоде «Шинели», задающем тон всему фильму, благодаря художнику Е. Енею и оператору А. Москвину на экране появляется гоголевский Невский проспект, на котором «такие странные характеры встречаются... Даже и без мошенников не обходится на нем». А далее идут характеристики героев: «Акакий Акакиевич Башмачкин, чиновник нельзя сказать, чтобы очень замечательный», «Молодой чиновник, преследовавший девушку, был лицом пока что незначительным, однако-ж довольно стремительным» ...⁶⁸

Краткий сюжет фильма: В Петербург приезжает помещик Птицин, который пытается при помощи взятки добиться в свою пользу решения судебного дела со своим соседом. При помощи шулера-шантажиста он находит чиновника, готового взять деньги. Чиновник выходит на Башмачкина, но тот отказывается совершать подлог. Мошенники вынуждают Башмачкина на подлог и получают от него бумагу с исправленным именем истца. Боясь наказания, Башмачкин начинает сторониться людей и становится все более нелюдимым, отказываясь от какой бы то ни было ответственности, он может только переписывать. Карьера Башмачкина на этом заканчивается, все оставшееся время он скрывается за кипой бумаг.

Проходят годы бесплодного и скучного труда, постаревший Башмачкин замечает, что его шинель пришла в негодность и, экономя на каждой копейке, вынужден заказать у портного себе новую шинель. Новая шинель становится мечтой Башмачкина, а день, когда он ее получил – «самым торжественным в жизни Акакия Акакиевича».⁶⁹ Коллеги-чиновники устраивают торжество в честь новой шинели Башмачкина, но по дороге домой его грабят и шинель отнимают. Убитый горем Башмачкин пытается жаловаться и обращается со своей бедой к чиновникам, но всюду его гонят и не желают слушать. Спустя некоторое время он тихо умирает, закончив свою бессмысленную жизнь бессмысленной же смертью.

⁶⁸ *Шинель* [фильм]. Режиссеры Григорий КОЗИНЦЕВ, Леонид ТРАУБЕРГ. Россия, 1926, 00:36, 01:37, 00:42. Доступно по ссылке: https://yandex.ru/video/preview?text=шинель%201926%20смотреть%20онлайн&path=wizard&parent-reqid=1606584339587202-783985791299707721300163-production-app-host-vla-web-yp-197&wiz_type=vital&filmId=16354665853030046202.

⁶⁹ Там же, 38:46.

На мой взгляд, сценарий Юрия Тынянова можно считать новаторским, это была свободная импровизация великого классика. Сама идея классического произведения Гоголя целиком была изменена авторами кино. У Гоголя Башмачкин уже родился неуверенным и испытывающим страх перед жизнью человеком, сценарий же Ю. Тынянова вышел за рамки и показал исходную точку, сделавшую Башмачкина таким, жалким и униженным, можно сказать, неодушевленным существом. Создатели фильма наделили Башмачкина прошлым, показав формирование характера маленького человека, его постепенную погруженность в себя и самоустранение от реального мира.

Поначалу, Башмачкин, созданный Тыняновым, Козинцевым и Траубергом, был наивен, молод, полон надежд и имел новую шинель. Андрей Костричкин показал своего героя мечтателем, склонным к фантазиям и открытым миру. Молодой Башмачкин мечтает о прекрасной незнакомке, которую увидел на Невском проспекте, а засыпая в своей камерке, мчится во сне навстречу ей в сказочной карете. Но прекрасная дама наяву оказывается гулящей женщиной и мошенницей. Это был первый крах мечты.

Если у Гоголя в его произведении Башмачкин показан честным и трудолюбивым мелким чиновником, то у авторов фильма Башмачкин превращается в человека, способного увлечься девицей и, в результате, пойти на подлог. И уже становится не так просто симпатизировать такому герою. Судьба Башмачкина вполне могла бы сложиться по-другому, но его мечты сталкиваются с жестокостью жизни, герой не выдерживает встречи с грязной реальностью.

Вдохновившись поисками необычных образов, авторы практически полностью переделали произведение, ориентируясь не столько на сюжет, сколько на мистический гоголевский дух и стиль. И образы, действительно, получились странными и обманчивыми. Мистическим и гротескным по задумке сценариста в фильме показан Петербург. На экране режиссеры показали холодный мрачный мир, в котором преобладают сцены ночи и тьма. В большинстве сцен операторы оттеняют, сгущают тьму прорезающими ее лучами света, что еще больше вызывает тревожность и ощущение беды. Обращают на себя внимание и деформированные декорации, которые создал художник Е. Еней: угол Невского проспекта с мигающим уличным фонарем, кривые и косые стены в номерах комнат и чердачного угла, где живет Башмачкин.

Действие фильма начинается на Невском проспекте, продолжается в безжизненном канцелярском мире, заканчивается в нищей камерке Башмачкина.

Канцелярия, где служит титулярный советник Башмачкин, показана скучным и мрачным местом: бесконечные ряды однообразных столов, папки, скрип перьев. Стоит только Башмачкину немного задремать, как его стол заваливают папками самодовольные

коллеги, которые не прочь перевалить на него свои дела. Под нагромождением папок жалкая фигура несчастного Башмачкина и вовсе исчезает.

Разумеется, когда Башмачкин попадает в квартиру одного из коллег на именины и торжество, устроенное в честь его новой шинели, отношение к нему ничуть не меняется, до Башмачкина, по-прежнему, никому нет дела, он одиноко слоняется, никому не нужный, и уходит с праздника, униженный и оскорбленный, но давно привыкший к своему жалкому положению.

В фильме «Шинель» жизнь Башмачкина показана в трех ипостасях – явь, сон и мечты. Все они доведены режиссерами до гротеска, но в них во всех Башмачкин выглядит ничтожно. Даже во сне мечты Башмачкина ограничены и имеют привкус пошлой красоты – когда он попадает во дворец, ложе прекрасной дамы чем-то напоминает канцелярский стол, а сам дворец напоминает канцелярию, вокруг него кружатся хороводом генералы и большие чиновники. Наяву же происходит бытовой вариант свидания, с грязным борделем, проститутками и жуликами, в темных делишках сомнительной компании которых замешана и прекрасная незнакомка, и снова возникает хоровод вокруг Башмачкина, только на этот раз злобный и издевательский. Упавшего Башмачкина закидывают перьями, и возникает вопрос – а это сон или явь? Но это уже неважно, а важно то, что и канцелярия, и публичный дом объединены темой унижения бедного чиновника.

Эпизод, когда Башмачкин понял, что его обманули, используя для этого понравившуюся ему девушку, которой нет никакого дела до чувств бедного канцелярского чиновника, получился очень трогательным. Гротескно показано, как хохочет над героем вся эта сомнительная компания, и он, словно побитый, плетется по улицам города к себе на квартиру. По дороге Башмачкин становится свидетелем наказания провинившегося солдата, которого прогоняют сквозь строй, осыпая голую спину ударами. Именно тогда, как мне кажется, в душу титулярного советника проникает и навсегда остается там страх быть наказанным, страх во что-то вмешаться, а по сути, страх самой жизни. Далее мы наблюдаем, как Башмачкин, не желающий больше никаких ответственных заданий, отказывается от продвижения по службе и навсегда остается простым переписчиком, стол которого вечно завален кипами бумаг. И вот так, переписывая, он и сам не замечает, как успевает состариться, оставаясь все тем же мелким чиновником все в той же канцелярии.

Еще один поворотный момент в судьбе Башмачкина показывают режиссеры, когда герой приобретает себе новую шинель. Заметив однажды, что его прохудившаяся шинель уже не спасает от морозов, Башмачкин становится одержим покупкой новой, шинель

полностью завладевает его сознанием. С трудом накопив деньги, включая выданные рубли за долгую службу, Башмачкин заказывает у портного шинель и, получив ее, относится к ней как к живой: разговаривает с шинелью, крайне бережно с ней обращается, долго и церемонно облачается, выходя на мороз. Даже походка его меняется в этот момент, появляется некая надменность и гордость, когда он шествует по улицам Петербурга словно важная особа. Возможно, что-либо в жизни Башмачкина могло бы пойти дальше по-другому. Но этого не произошло.

На протяжении всего фильма обращает на себя внимание работа операторов Андрея Москвина и Евгения Михайлова. Используя самые неожиданные ракурсы и планы, съемку без фокуса, игру света и тени, контрасты пространства и персонажа, операторы добились создания необходимой для фильма таинственной атмосферы, впечатления жестокого и беспощадного мира вокруг жалкой беспомощности человека, его мелкости и незначительности на фоне петербургских реалий и пейзажей. Сам Петербург стал у режиссеров еще одним персонажем картины. Если вспомнить, как он описан у Гоголя, то здесь операторы достоверно передали тяжелую атмосферу, тревожность, противопоставление города в его могуществе и величии маленькому человеку, чья история жизни и смерти рассказывается.

В стиле гротеска, снятые разными масштабами, сопоставляются и люди, и вещи. На фоне огромных памятников фигурка Башмачкина выглядит крошечной и жалкой. Как живая движется навстречу Башмачкину его новая шинель, принимающая облик роковой красавицы его юности. Облаками пара застилает действующих лиц огромный чайник. Все это символично: будущая новая шинель точно также разрушит жизнь Башмачкина, как это сделала прекрасная незнакомка, разрушив его личность и судьбу. Как будто предупреждение.

В сцене ограбления снова присутствует кромешная мгла ночи, изрезанная лучами света, которые позволяют видеть «геометрию» разбоя – вору надвигаются с нескольких сторон, беспомощную фигурку Башмачкина окружают огромного роста грабители, маленькому Башмачкину некуда деваться. После кражи шинели угрожающе возвышается статуя полководца на роковой площади, преображаются в ужасные чудовища сфинксы на набережной.

Взамен прошлого увлечения крупными планами режиссеры в «Шинели» снимают далекие общие планы или совсем мелкие. Чтобы усилить тему придавленности Башмачкина, операторы снимают его сверху и дальним планом в сцене со «значительным лицом». Башмачкин кажется крохотным по сравнению со снятым снизу и крупно «значительным лицом», которому операторы придают монументальности. Интересно, что

«значительным лицом» стало то самое коварное «незначительное лицо», которое при помощи мошенничества вынудило Башмачкина пойти на подлог. Опять же символично: разрушив судьбу Башмачкина в начале его жизни, «значительное лицо» разрушает ему жизнь в конце. Гнев «значительного лица» против безобидного и беспомощного Башмачкина опять же показан гротескно. В момент, когда «значительное лицо» отчитывает героя, карта России начинает заполняться множеством «значительных лиц», в которые превращаются все чиновники, грозно орущие на бедного Башмачкина. Башмачкин лезет вверх по лестнице, но там опять «значительное лицо», символизирующее все те силы, которые растоптали маленького человека.

Мне думается, гротеск и графика придают этому фильму еще большую трагичность: внешне, вроде бы, смешные вещи вытесняются ужасом и жалостью к беспомощности человека. Показано бесправие простого человека и невозможность добиться справедливости, показано внимание не столько к человеку, сколько к тому высокому месту, которое он занимает. И чем выше начальник, тем больше в нем самодурства и напыщенности, перед которой робеют чиновники рангом ниже.

Достижением кинооператорского мастерства также, на мой взгляд, можно считать сцены бредовых сновидений Башмачкина, описанные очень живописно. Плод больной фантазии, несуществующий в реальном мире и имеющий место быть только в воспаленном сознании героя, на экране показан как неустойчивое, без четких очертаний и расплывчатое изображение.

Я считаю, что в «Шинели» Козинцев и Трауберг смогли создать образ времени, раздавившего несчастного мелкого чиновника. На мой взгляд, авторы, переосмыслив Гоголя, не просто показали на экране драму бедного чиновника, у которого грабители отобрали с таким трудом приобретенную и спасительную в питерский мороз шинель, но заострили эту драму до такой степени, чтобы она стала обвинением бесчеловечному режиму. Герой остается на произвол судьбы. Некая формула человека в мире пустоты, памятников и вещей. Вместе с шинелью у Башмачкина практически отбирают жизнь, простудившись, он вскоре умирает в своей нищей каморке. Вызванный хозяйкой дома доктор в открытую заявляет: «Вы, матушка, времени даром не теряйте, закажите ему сейчас же сосновый гроб, потому что дубовый будет для него дорог»⁷⁰. Вот так и заканчивается бесславная жизнь бесславного, лишённого счастья, маленького человечка – титулярного советника Акакия Акакиевича Башмачкина.

⁷⁰ *Шинель* [фильм]. Режиссеры Григорий КОЗИНЦЕВ, Леонид ТРАУБЕРГ. Россия, 1926, 58:36. Доступно по ссылке: https://yandex.ru/video/preview?text=шинель%201926%20смотреть%20онлайн&path=wizard&parent-reqid=1606584339587202-783985791299707721300163-production-app-host-vla-web-yp-197&wiz_type=vital&filmId=16354665853030046202

Сцены умирания дополняются кадрами догорающей свечи, которая символизирует угасающую жизнь Башмачкина. И еще одна важная деталь: умирающий Башмачкин подходит к столу и корявыми буквами выводит на бумаге официальную формулировку, которая выводит его из мира живых. Опять же символично.

Актерская игра в фильме, на мой взгляд, была интересна и так же гротескна, как и все остальное. Артисты подобраны согласно типуажу каждой роли. Режиссерами придумано множество изобретательных мизансцен, в которых максимально проявилась эксцентрика играющих в них актеров. Каждый жест актеров отточен, отработан и зафиксирован камерой, исключает всякую неопределенность и размытость. Когда Башмачкин берет в руку перо, то четко видно, как он это делает, привычка героя соединяется с его характером и манерой поведения.

Башмачкин в исполнении Андрея Костричкина становится человеком без возраста, с потухшим ничего не выражающим взглядом и с безвольно склоненной набок головой. Походка семенящая, мелкими шажочками, нелепая и неустойчивая, символизирует как характер самого героя, так и ощущение города, наполненного пугающим предчувствием. На лице у Башмачкина застыла тоскливая недоумевающая улыбка, а поза с подгибающимися коленями и сгорбленной спиной принимает унижительный вид вопросительного знака. Жесты и мимика Башмачкина имеют какой-то странный отстраненный вид. Характерные движения, жесты и мимику мы видим и у других персонажей фильма – портного и его подруги, девушки из номеров, «незначительного»/«значительного» лица, чиновников.

Конечно же, это был не Гоголь, от великого классика остались только стиль и мотивы. У Гоголя изначально идея произведения состояла в гуманности к маленькому униженному человеку. В «Шинели» Козинцева и Трауберга гуманизм был принесен в жертву идее отстранения и формализма, на экран были перенесены не столько герои и отдельные положения, сколько размах художественного мышления авторов и, возможно, именно поэтому местами становится сложно понимать происходящее на экране. Но все же, используя очень интересные средства изобразительного искусства: приемы гротеска, деформации, смещения привычных пропорций, создания фантастических образов и атмосферы нереального, Козинцеву и Траубергу удалось сделать картину, наполненную таинственным мистическим духом мрачного Петербурга.

«Шинель» в своеобразном авторском видении Тынянова, Козинцева и Трауберга, как мне кажется, сильно уменьшила степень внутренних переживаний главного героя, ставка была сделана, в первую очередь, на гротеск. В итоге, от классики, на которую авторы изначально ориентировались, практически ничего не осталось. И все же,

несправедливо будет придирается к мастерству или стилю режиссеров, учитывая их авангардистскую направленность на развитие эксцентрической игры актеров и гротескные детали картины как проявление эксцентрики, тем более, что это был их первый опыт исторической экранизации. Можно сказать, что для авангардистских проб и ошибок «Шинель» является хорошей экспериментальной работой. И в этом плане фильм, конечно же, представляет собой интерес, а его создатели явно достойны уважения. Смотреть стародавний фильм самых первых экранизаций русских классиков всегда любопытно и интересно, но, учитывая мое совершенно другое восприятие данных повестей Гоголя, картина, все-таки, не произвела на меня того впечатления, какого хотелось бы. Хотя, спорить с тем, что этот фильм в своем роде уникален, я не стану.

Легко можно представить, как изумила тогдашнюю критику манера съемок и монтажа «Шинели», ведь очень многое в фильме было новым, непривычным, вопреки определенным нормам экрана. Станным и малопонятным такое кино показалось в то время и для массового зрителя, фильм провалился.

Заключение

Данная бакалаврская работа позволяет нам сделать общий вывод о том вкладе, который кинотворчество дуэта режиссеров Григория Козинцева и Леонида Трауберга внесло в развитие и становление советской кинематографии в период авангардизма.

В результате работы нами была достигнута цель: мы изучили и проанализировали совместную кинодеятельность 1920-х годов режиссёров Козинцева и Трауберга, являющихся яркими представителями киноавангарда в России, оценили, проиллюстрировали и доказали неоспоримый вклад их работ в развитие советского кинематографа.

Исходя из цели исследования, нами были решены следующие задачи:

1. Изучено и проанализировано понятие авангарда, его суть и истоки;
2. Изучены, проанализированы и обобщены источники, которые привели к зарождению авангарда в советской кинематографии;
3. Изучены, проанализированы и обобщены главные движущие идеи, характерные для киноавангарда России;
4. Изучен и проанализирован творческий путь режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга: период творческого становления, деятельность ФЭКС, созданные в период авангардного творчества фильмы;
5. Сделан подробный анализ фильмов «Чертово колесо» и «Шинель» дуэта Козинцев-Трауберг, выявлены основные принципы и особенности, характерные для их творчества и отражающие принципы и идеи авангарда советской кинематографии, в целом.

Таким образом, выполнение всех поставленных перед нами в данной работе задач позволило оценить, показать и доказать значимость работ Козинцева и Трауберга, а также дать дополнительное понимание, как развивалось искусство кино России в эпоху авангардизма.

Подведем итоги:

Революционность идей, эксцентризизм и экспрессионизм, использование монтажной эстетики, идея создания новой реальности, новая актерская игра стали ярким проявлением принципов и особенностей авангардного советского кино. Все это с избытком прослеживается в фильмах Козинцева и Трауберга, созданных в 20-х годах XX века. Все их фильмы периода авангардизма, начиная с «Похождений Октябрины», насыщены эксцентризмом, везде прослеживается буйство выдумки, страсть к контрастам и яркости, любовь к «низким жанрам» (цирку, эстраде, плакату), страсть к клоунаде, пантомиме.

Многие критиковали руководителей ФЭКС за эксцентрику и фокусничанье, но оказалось, что в экспериментах Козинцева и Трауберга в поисках новой выразительности было много ценного. Все работы Г. Козинцева и Л. Трауберга объединяет поиск необычных средств художественной экспрессивности и сюжеты в стиле авантюризма. Фарс, цирковая игра, балаган, гротеск, погони, трюки, превращения, отточенная выразительность мимики и движений актеров, основанные на принципах эксцентрического театра, режиссеры старались воплотить на экране.

Чувство глубокой неудовлетворенности дореволюционной кинематографией заставило Козинцева и Трауберга осваивать совсем новые жанры, новые приемы выразительности и совершенно другой материал. От фильма к фильму в творчестве Козинцева и Трауберга прослеживается некая изменчивость и заведомое непостоянство. «Чертово колесо» совсем не походит на «Похождения Октябрины», а «Шинель» выглядит антиподом фильма о моряке с «Авроры». После замедленного темпа «Шинели» фильм о южных декабристах, «С.В.Д.», и вовсе кажется ковбойским вестерном. Методом проб и ошибок искали режиссеры свое направление, с энтузиазмом экспериментировали, не раз заходили в тупик, постепенно, шаг за шагом делая открытия и совершенствуясь в силе эмоционального воздействия, применяя композиции, движения, столкновения форм. Каждый урок приносил им что-то новое. Начав с экспериментов на устаревшей модели кинокамеры, Козинцев и Трауберг через какое-то время приходят к специфике кино, стилю, жанру и актерской игре, далее к появлению смысла своих фильмов и только спустя годы к правде. Борьба с традициями в итоге оборачивается учебой у традиций. Отрицание классики заменяется обращением к ней же. Но, меняясь, Козинцев и Трауберг сохраняли верность самым существенным для них вещам – отрицанию старого и бытового. Ненависть к бытовому натурализму побуждала их сгущать формы выражения, стремиться к динамичности и контрастам. Фантасмагория буффонады, гротескная пантомима, переход границ жанров сочетались с пристрастием к геометричности, математической точности движения, определенности форм. Экран учил многому. Монтаж крупных планов и коротких кусков воспитывал выразительность скрытой эмоциональности, силу еле заметного движения, перемены взгляда, жеста. Вещь в руках артиста часто становилась элементом сюжета, даже символом.

Удача в искусстве – открытие неизвестной земли, а как ее отыскать по заранее заготовленному маршруту или плану?.. Только из множества отрицаний, проверенных на себе, можно в чем-либо утвердиться. Кинематография 20-х годов представляла собой опытное поле, на котором было все: и метания из стороны в сторону, и резкие перегибы в каком-то направлении, и забредания в тупики. Непросто было зрителю увидеть

в эксцентрическом балагане элементы новой эстетики. И поэтому выход каждого нового фильма нередко вызывал бурю.

Творческий путь Козинцева и Трауберга не был простым. Было множество ошибок, крайностей, отрицаний, новых осмыслений и творческих вдохновений. Слабым местом, например, стала зацикленность режиссеров на технической стороне работы с фильмами, погруженность в узкорежиссерские и производственные вопросы, которая отгораживала их от жизни и толкала на разработку пессимистической темы одинокого человека, раздавленного враждебным ему окружением. Как ни различны были отображаемые в «Шинели», в «С.В.Д.», в «Новом Вавилоне» эпохи, и как ни далеки были друг от друга литературные источники, от которых отгалкивались режиссеры при постановке этих картин, отчужденность стала для них общей темой.

Тем не менее, вклад Козинцева и Трауберга в развитие советской кинематографии очевиден, изобразительные эксперименты режиссеров значительно дополнили художественные возможности авангардного киноискусства России. А созданный режиссерами постановочный коллектив (оператор А. Москвин, художник Е. Еней, актеры С. Герасимов, П. Соболевский, А. Костричкин, Я. Жеймо и другие) в годы немого кино, наверняка, мог считаться одним из лучших не только на Ленинградской кинофабрике, но и во всей советской кинематографии. В этом была заслуга Козинцева и Трауберга и в этом был их положительный вклад в становление советского кинематографа.

Авангардистский период 1920-х годов был заклеим советским режимом как период формалистических вывертов и ошибок. Этот яркий, но очень короткий век ленинградского кино был искусственно прерван усиливавшимся с 1932 года идеологическим прессом, который начал особенно заметно проявляться в кино после 1934 года.

Выход из тупика мог быть только в понимании, что основой искусства является идейный замысел, постижение материала, возможность услышать в материале голос времени. С огромным трудом режиссеры стали приходить к этим простым и ясным понятиям, к разрыву с формалистическими взглядами на искусство, к обращению к жизни и действительности. В 1930-е годы период авангарда в творческом тандеме Григория Козинцева и Леонида Трауберга постепенно сменился реализмом в их фильмах, но и в более поздних фильмах авангардистский опыт режиссеров был опорой их творчеству.

Список использованной литературы

1. *Авангард (кинематограф)*. [онлайн] Википедия, 2020. [цит. 11.02.2020] Доступно по ссылке: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Авангард_\(кинематограф\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Авангард_(кинематограф)).
2. БАГРОВ, Петр. *Советский киноавангард на пленке и на бумаге*. [онлайн] Сеанс, 2010. [цит.11.02.2020] Доступно по ссылке: <https://seance.ru/articles/bagrov-kinoavantgarde/>.
3. БУРЕНИНА, Ольга. *Ученый в зеркале киноавангарда*. [онлайн] In: Образовательные концепции XX века и искусство русского авангарда. Белград: Факультет философии Белградского университета, 2010, с. 146. ISBN 978-86-6153-003-6. [цит. 8.11.2020] Доступно по ссылке: <https://en.calameo.com/read/004971309fa18c457b0c1>.
4. БУТОВСКИЙ, Яков. *От балагана до трагедии*. [онлайн] In: Петербургский театральный журнал, №22, 2000. [цит. 15.11.2020] Доступно по ссылке: <http://ptj.spb.ru/archive/22/historical-novel-22-1/otbalagana-dotragedii/>.
5. *Григорий Козинцев. Эксцентричный классик*. [онлайн] Vatnikstan, 2018. [цит. 25.04.2020] Доступно по ссылке: <https://zen.yandex.ru/media/vatnikstan/grigorii-kozincev-ekscentrichnyi-klassik-5bc1bfe7b7a6b100ac906568>.
6. ДОБИН, Ефим. *Рука об руку – до прощания с фэксковским наследством*. [онлайн] Чапаев. Сеанс. [цит. 17.05.2020] Доступно по ссылке: <https://chapaev.media/articles/3285>.
7. ЗАБРОДИНА, В. *Монтаж аттракционов, или 90 лет спустя*. [онлайн] Наши публикации, 2016, с. 282 [цит. 24.10.2020] Доступно по ссылке: <https://cyberleninka.ru/article/n/montazh-attraktsionov-ili-90-let-spustya-pervonachalnyu-variant-stati-s-eyzenshteyna/viewer>.
8. *Как революция в России породила революцию в кино*. [онлайн] Лекция по истории кино №8: Советская школа монтажа. [цит. 24.10.2020] Доступно по ссылке: <https://www.vashdosug.ru/msk/cinema/article/2571462/>.
9. *Кино и кино (Маяковский)*. [онлайн] Викитека, 2016. [цит. 10.10.2020] Доступно по ссылке: [https://ru.wikisource.org/wiki/Кино_и_кино_\(Маяковский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Кино_и_кино_(Маяковский)).
10. *Киноавангард в России 20 века: истоки развития, достижения и идеи*. [онлайн] Velikayakultura. Авангард в кино России 20 века (черты и имена), 2015. [цит. 05.03.2020] Доступно по ссылке: <http://velikayakultura.ru/russkiy-kinematograf/kinoavangard-v-rossii-20-veka-istoki-razvitiya-dostizheniya-i-idei>.

11. *Кинодата. 90 лет фильму «Чертовое колесо»* [онлайн] Музей кино, 2016. [цит. 21.11.2020] Доступно по ссылке: http://www.museikino.ru/media_center/kinodata-90-let-filmu-chertovo-koleso/.
12. КОЗИНЦЕВ, Григорий Михайлович. *Время трагедий*. Москва: ЗАО «Плюс-Минус», 2004, 444 с. ISBN 5-98262-004-2
13. КОЗИНЦЕВ, Григорий Михайлович. *Глубокий экран*. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки», 2018, 456 с. ISBN 978-5-8114-3120-5, 978-5-91938-554-7.
14. *Козинцев, Григорий Михайлович*. [онлайн] Википедия, 2009. [цит. 21.02.2020] Доступно по ссылке: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=19604805>.
15. *Краткий учебник по русскому авангарду*. [онлайн] Arzamas. Курс №18. Русский авангард. [цит. 05.03.2020] Доступно по ссылке: <https://arzamas.academy/materials/638>.
16. ЛЕБЕДЕВ, Николай Алексеевич. *Расцвет немого кино (1926–1930). Григорий Козинцев и Леонид Трауберг*. [онлайн] In: Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. Глава 4. [цит. 10.03.2020] Доступно по ссылке: <http://www.bibliotekar.ru/kino/25.htm>.
17. МУССКИЙ, Игорь Анатольевич. *100 великих режиссеров*. [онлайн] Книги онлайн, 2010–2020, с. 476 [цит. 30.05.2020] Доступно по ссылке: https://www.bookol.ru/spravochnaya_literatura_main/entsiklopedii/170557/str476.htm.
18. ПОБЕГАЙЛО, Елена. *Трауберг Леонид Захарович*. [онлайн] Чтобы помнили. Искусство. Режиссура. [цит. 25.10.2020] Доступно по ссылке: <http://chtoby-pomnili.net/page.php?id=3365>.
19. *Похождения Октябрины*. [онлайн] Википедия, 2020. [цит. 07.11.2020] Доступно по ссылке: https://ru.wikipedia.org/wiki/Похождения_Октябрины.
20. РАЗЛОГОВ, Кирилл Эмильевич. *Искусство экрана: от синематографа до Интернета*. Москва: РОССПЭН, 2010, 304 с. ISBN 978-5-8243-1349-9.
21. ТРАУБЕРГ, Леонид Захарович. *Свежесть бытия*. Москва: Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр», 1988, 157 с.
22. *Трауберг, Леонид Захарович*. [онлайн] Википедия, 2020. [цит. 21.02.2020] Доступно по ссылке: https://ru.wikipedia.org/wiki/Трауберг,_Леонид_Захарович.
23. ТЫНЯНОВ, Юрий Николаевич. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Издательство «Наука», 1977, 574 с.
24. ТЫНЯНОВ, Юрий Николаевич. *Киноповесть в манере Гоголя*. [онлайн] Чапаев. Сеанс. [цит. 08.11.2020] Доступно по ссылке: <https://chapaev.media/articles/5374>.

25. *ФЭКС*. [онлайн] Википедия, 2020. [цит. 28.02.2020] Доступно по ссылке:
<https://ru.wikipedia.org/wiki/ФЭКС>.

26. *Чертovo колесо* [фильм]. Режиссеры Григорий КОЗИНЦЕВ, Леонид ТРАУБЕРГ. Россия, 1926. Доступно по ссылке:
https://yandex.ru/video/preview?text=чертovo%20колесо%201926%20смотреть%20онлайн&path=wizard&parent-reqid=1606583225876048-1272646108281564937800163-production-app-host-vla-web-yp-206&wiz_type=vital&filmId=17931377938292826595.

27. *Шинель* [фильм]. Режиссеры Григорий КОЗИНЦЕВ, Леонид ТРАУБЕРГ. Россия, 1926. Доступно по ссылке:
https://yandex.ru/video/preview?text=шинель%201926%20смотреть%20онлайн&path=wizard&parent-reqid=1606584339587202-783985791299707721300163-production-app-host-vla-web-yp-197&wiz_type=vital&filmId=16354665853030046202.