

Научная статья
УДК 008:1 – 027.21, 008(091)
DOI: 10.20323/2499-9679-2024-2-37-253
EDN: RKOSMR

Критик как наставник: из опыта отечественной кинокритики

Николай Андреевич Хренов

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник отдела медийных и массовых искусств сектора зрелищно-развлекательной культуры, Государственный институт искусствознания. 125009, г. Москва, Козицкий пер., д. 5
nihrenov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6890-7894>

Аннотация. Статья посвящена осмыслению опыта отечественной кинокритики в ситуации «оттепели». Этот временной период становится историческим контекстом деятельности одного из выдающихся и самых известных кинокритиков второй половины XX века – Н. М. Зоркой. В статье делается акцент на то, что начиная с рубежа 50–60-х годов советское кино испытывает заметный подъем, в кинематографе возникает важное направление, которое в мировом контексте традиционно именуют «новой волной», значимым феноменом которой в советском кино является появление и утверждение «авторского» фильма. Указано, что именно это направление советского кинематографа нередко наталкивается на непонимание массового зрителя, свидетельствуя о неготовности понимать изменяющиеся формы киноязыка. Массовый зритель привык к кино, которое сводило свои функции к пропагандистским и охранительным функциям. Определено, что советское кино продолжало быть апологетическим по отношению к утопическому социальному строю, хотя именно в это время уже было очевидно, что утопия не может быть реализуема в жизни. Данное настроение порождает кинокритику нового поколения, которая становится активным звеном кинематографической жизни, в которой все больше проявляется гражданская позиция. Функция кинокритики как комментатора, учителя и наставника расширяется. Кинокритика становится активным посредником между авторами (режиссерами), с одной стороны, и реципиентами – с другой. Столь высокий статус кинокритики в этот период объясняется еще и тем, что впервые кинокритика начинает опираться на науку. Так, она успешно ассимилирует научные методы, которыми к этому времени уже располагала возрождающаяся во второй половине XX века социология как наука. Обращаясь к творческой биографии одного из самых известных кинокритиков этого периода – к Н. М. Зоркой, автор предпринимает не только характеристику кинокритики этого периода в целом, но и ставит общие вопросы, связанные с осуществлением критикой функции наставничества, понимаемого в широком смысле.

Ключевые слова: кинокритика; критика периода оттепели; «новая волна» в кино; «авторский» фильм; массовая культура; рецепция фильма; социология кино; формальная школа в литературоведении; Н. М. Зоркая; Н. А. Лебедев; В. Я. Пропп; Ю. М. Лотман

Для цитирования: Хренов Н. А. Критик как наставник: из опыта отечественной кинокритики // Верхневолжский филологический вестник. 2024. № 2 (37). С. 253–262. <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2024-2-37-253>. <https://elibrary.ru/RKOSMR>

Original article

Critic as a mentor: from the russian film criticism experience

Nikolai A. Khrenov

Doctor of philosophical sciences, professor, chief researcher at the department of media and mass arts, the sector of entertainment culture, State institute for the arts studies. 125009, Moscow, Kozitsky lane, 5
nihrenov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6890-7894>

Abstract. The article focuses on analyzing the experience of russian film criticism in the situation of «thaw». This time period becomes the historical background for the work of one of the most prominent and best-known film critics in the second half of the XX century – N. M. Zorkaya. The article emphasizes that in the 50s–60s Soviet cinema underwent a noticeable revival, with an important trend in cinematography, which is traditionally referred to worldwide as the «new wave», whose significant phenomenon in Soviet cinema is the rise and development of the «author's» film. It is precisely this trend in Soviet cinematography that is often misunderstood by the mass audience, indicating a lack of

readiness to understand the changing forms of film language. The mass audience was used to the cinema, which reduced its functions to propaganda and protective functions. Soviet cinema continued to be apologetic towards the utopian social order, although at this time it was already obvious that utopia could not be realized in life. This attitude gives rise to a new generation of film criticism, which becomes an active part of cinematic life, in which civic-awareness becomes more and more apparent. The function of film criticism as a commentator, teacher and mentor is growing. Film criticism is becoming an active mediator between authors (directors), on the one hand, and recipients, on the other. Such a high status of film criticism at that period is also due to the fact that for the first time film criticism begins to rely on science. Thus, it successfully assimilates the scientific methods already available to sociology as a science, reviving in the second half of the XXth century. Turning to the creative biography of a famous film critic of this period, N. M. Zorkaya, the author not only characterizes film criticism of this period as a whole, but also raises general questions related to implementing the function of the criticism as a mentor, understood in a broad sense.

Key words: film criticism; criticism of the thaw period; «new wave» in cinema; «author's» film; mass culture; film reception; sociology of cinema; formal school in literary studies; N. M. Zorkaya; N. A. Lebedev; V. Y. Propp; Yu. M. Lotman

For citation: Khrenov N. A. Critic as a mentor: from the russian film criticism experience. *Verhnevzhski philological bulletin*. 2024;(2):253–262. (In Russ.). <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2024-2-37-253>. <https://elibrary.ru/RKOSMR>

Введение

Вопрос об учителе и наставнике в современном образовательном процессе касается многих сфер культуры. Касается он и искусства. Критика с точки зрения социологии является одним из подинститутов искусства как социального института, способствующего выживанию социума. В соответствии с функционализмом как одним из направлений в этой науке каждый социальный институт осуществляет необходимые для общества социальные функции, и воспитательная функция – одна из самых важных. Отсюда и вытекает отношение к критику как к наставнику. Уже древние мыслители констатировали колоссальный грандиозный воспитательные потенциал искусства. Но, правда, они не исключали и возможность негативного его воздействия. Например, Платон вообще сводил искусство к его воспитательной функции, а то, что ей не соответствует, от этого, как он утверждал, необходимо было государству избавляться. Намного более плодотворной была позиция его ученика – Аристотеля, поставившего вопрос о социально – психологических функциях искусства, и, в частности, о катартической функции, касающейся воздействия искусства.

Несомненно, художник тоже может быть представлен и учителем, и наставником. Но об этом много сказано. Критик всегда оказывался в тени художника. Хотелось бы обсудить этот вопрос применительно к художественной критике, способной объяснить и разъяснить в произведении искусства то, в чем иногда не отдает отчета и сам художник, не говоря уже о зрителе и читателе. Последние представляют особую проблему. Мы попытаемся показать, как кинокритика начинает

осознать эту проблему, обращаясь к науке. Это осознание в полной мере относится к деятельности одного из самых известных советских кино-критиков Н. М. Зоркой

Результаты исследования

Кинокритика периода «оттепели»: воспитание как воспитание новой гражданской позиции

О критике как учителе и наставнике, да и вообще о критике говорят и пишут недостаточно. В связи с этим обратимся к одному из самых ярких периодов в истории кино – к периоду оттепели, когда в советском кино появилась так называемая «новая волна». Чтобы верно ощутить пафос фильмов, выражающих дух «новой волны», нужно было иметь гражданскую позицию. Но не успело ли советское кино к этому времени приучить кинозрителя к чему-то совсем другому. Но одновременно с «новой волной» появилась и новая критика, без которой это кино вряд ли имело такой широкий резонанс. Режиссеры «новой волны» начали ощущать со стороны новой критики или критики нового поколения серьезную поддержку. Она повела за собой и зрителя, пробуждала в нем вкус к гражданскому мышлению. Статус критика в это время был очень высок. К сожалению, этот статус позднее был утрачен, что не могло не сказаться и на самом кино. Эта беспрецедентная в истории российского искусства ситуация заслуживает обстоятельного разговора.

Мы же попробуем поставить акцент в этой проблематике на том, как с помощью критики нового поколения был заново открыт зритель. И тот, который затруднялся воспринимать «авторские» фильмы, и тот, который как раз уже был готов воспринимать именно фильмы этого рода.

Для того, чтобы воздействовать и воспитывать зрителя, необходимо было понять, каким он был в реальности. Мы зря сводим то, что стоит за понятием «зритель» к выражению «массовый зритель». В том-то и дело, что в этой массовой публике давно произошла дифференциация. Этот вопрос кинокритика 60-х годов начала решать с помощью науки.

Конечно, обо всех критиках этого времени не скажешь. Поэтому все, что хочется сказать о критике этого времени, попробуем показать на примере деятельности Неи Марковны Зоркой. Кто станет спорить с тем, что роль кинокритика в кинематографической жизни страны весьма значима. А между тем, как можно объяснить то обстоятельство, что постоянно говорят и пишут исключительно об актерах и режиссерах, а имен критиков практически не знают. Критически оценивая ситуацию с критикой, попробуем воспроизвести один из самых интересных периодов в истории отечественной критики, как и вообще в истории отечественного кино, а именно, период оттепели, когда кинокритика стала тесно смыкаться с наукой и многое делала для того, чтобы активным участником кинематографической жизни был также и, как ни покажется странным, зритель. Но за проблемой зрителя оказалась актуальной и еще одна и теоретическая, и практическая проблема – проблема рецепции. В тезаурусе науки зритель – это реципиент. Не то, чтобы проблематика рецепции была ранее неизвестна, утверждать так, было бы неправдой. Но в этот период возникли обстоятельства, способствующие тому, что проблематика рецепции снова активизировалась, вызвав к жизни новый ракурс в исследовании кино, как и искусства вообще.

Пытаясь в этой теме разобраться, мы отдаем отчет в том, что приблизительно с рубежа 50–60-х годов прошлого века такой интерес к реципиенту возник в социальных, но и в гуманитарных науках, в том числе, в искусствознании. Но прежде всего, в кругах профессионалов – социологов, хотя таких еще ни в одном из учебных заведений страны не готовили. Вскоре они появились и в кино, приходя из разных сфер. На этой волне в Москве открывается институт конкретных социальных исследований. Появились лидеры: Ю. Левада, Б. Грушин, В. Ядов, Ю. Давыдов и др. Возникли контакты с зарубежными коллегами. Начали организовываться специальные конференции, круглые столы и дискуссии. Особенно активным в этот период оказывался консолидирующий кинематографистов Союз кинематографистов. Эта ак-

тивность, следует сказать, чиновников пугала. И уже во второй половине 60-х годов у них появилось стремление расформировать Союз кинематографистов. Наконец, в разных городах страны появились научные группы, проводящие социологические исследования кинозрителя.

В Институте истории искусства писали академические труды, но некоторые сотрудники были в то же время очень известными кинокритиками. В частности, это Виктор Демин, Юрий Богомолов, Юрий Ханютин, Валентин Михалкович, Нея Зоркая и другие. К этому кругу примыкала Майя Туровская, но она не являлась сотрудником Института истории искусств.

Мы остановимся на деятельности Н. М. Зоркой, труды которой для выбранной темы показательны. В конце 80-х годов прошлого века М. Туровская опубликовала статью о кинорежиссере Иване Пырьеве. В ней она пытается дать определение массового фильма. В связи с этим она делает сноску и пишет: «Кроме работ Н. Зоркой «На рубеже столетий. (Наука. 1976), «Уникальное и тиражированное» (Искусство, 1981), ничего существенного на эту тему не было тогда, нет и теперь» [Туровская, 1988, с. 111]. С тех пор прошли десятилетия, проведено множество социологических исследований, но ситуация не изменилась. М. Туровская этой своей сноской помогла найти в проблематике кинокритики особую тему. Попробуем ее изложить и проанализировать.

Так вот, на возникающий в науке интерес к новой научной парадигме – социологии, не могло не отреагировать и киноведение. Киноведа старшего поколения, например, бывший ректор ВГИКа и организатор киноведческой кафедры в этом институте и ее первый заведующий Н. А. Лебедев был энтузиастом социологии кино. При Союзе кинематографистов он организовал Общественный совет «Кино и зритель», а во ВГИКе по этой проблематике проводил со студентами семинар.

Н. М. Зоркая прежде всего представляет кинокритику. На примере Н. М. Зоркой важно поставить вопрос, как с рубежа 50–60-х годов прошлого века кинокритика отреагировала на востребованность изучения рецепции и реципиента. Разумеется, Н. М. Зоркая представляет не только кинокритику, о чем будет сказано далее. Отметим, что кинокритика скорее ближе герменевтике, то есть к методологии интерпретации фильма, нежели к социологии [Громов, 2004]. Но ситуация в киноведении была такой, что энтузиастов исследовать эту проблематику в этой среде не оказалось. Важно отметить, что к новой постановке

вопроса о зрителе кино критика того времени была неготовой, хотя одной из значимых ее функций, как нами уже отмечено, является все же транслировать свои профессиональные оценки в массовую публику. При этом оценки критики с оценками реципиента часто и заметно расходились. Россия давно уже существовала в массовом обществе со всеми вытекающими отсюда последствиями, и, в частности, она уже сталкивалась с тем, что будут называть массовой культурой. Но об этом в советской России долго еще невозможно было говорить. Считалось, что в стране, созидающей никогда еще в мире не существовавшее государство, того, что обычно обозначается массовой культурой быть не должно. Если она и была, то только до 1917 года. Она и в самом деле до этого времени была и если бы не активность цензуры, то продолжалась бы и после 1917 года. Реабилитация этого пласта в структуре советской художественной культуры началась именно в 60-е годы, когда Н. М. Зоркая уже стала известной, как одна из самых известных критиков. Именно ею и были сделаны тогда самые парадоксальные открытия.

Ощувив актуальность проблематики, Н. М. Зоркая как беспокойный и смелый человек, человек с присущей ей и ярко выраженной гражданской позицией начала с критики в адрес своих коллег, в подинститут критики в целом как важное звено в кинематографической жизни. Свою критику коллег по критическому цеху она начинает в одной из своих книг, ссылаясь на авторитет польского киноведа Б. Михалека, книги которого у нас издавались. А он говорит о растерянности и бездействии критики перед все увеличивающимся массивом развлекательных фильмов, составляющих массив массовой культуры. Он приходил к выводу о необходимости менять подходы, методике анализа, разрушать сложившиеся стереотипы оценок массового вкуса. Получается, реципиента следовало открывать заново. Кинокритика, преследуя, как она была убеждена, воспитательные цели, на самом деле давно успела утратить способность быть в диалоге со зрителем, ограничиваясь пропагандистскими задачами, подменяющими истинно воспитательные цели. Все это свидетельствовало о том, что иные социальные группы, которые к восприятию «новой волны» в кино переросли даже саму кинокритику, переставшую осуществлять свои прямые функции.

Подхватывая эту мысль, Н. М. Зоркая доказывает: «Прошло несколько лет, но мало что изменилось. За последние годы многое сделала для изучения кинозрителя и значительно обогнала

киноведение отечественная социология. Учитывая, что с 20-х годов социологические исследования кино у нас фактически не велись, наверстывать упущенное пришлось рывком, одновременно накапливая эмпирический материал, и вырабатывая методологию, и теоретически осмысливая полученные данные, так сказать, на ходу, в пути. При всех естественных издержках такая стремительность обладает преимуществом большой непосредственности, достоверности, непредвзятости полученных предварительных выводов и итогов. Важным качеством явилось и то, что объектом изучения был взят, действительно, массовый советский кинозритель, массовая аудитория 60-х – начала 70-х годов, а не некий умозрительный, риторичный индивид, который вырисовывался в воображении перед составителями самых ранних анкет, перед участниками симпозиумов на тему «Кино и зритель». Естественно, что при выходе социологии из кабинетов в кинозалы, к кассам кинотеатров, при первых же подсчетах результатов опросов выяснилось, что тип «зрителя, ориентированного на развлечение, - так его стали называть - далеко не «пережиток» буржуазных вкусов или «продукт чуждых влияний», не «отсталый субъект», недоохваченный эстетической пропагандой, не заблуждающийся представитель незначительного меньшинства, но живая, непреложная реальность» [Зоркая, 1976, с. 120]. А каким он был на самом деле?

Итак, речь шла о прорыве в реальность. Этой реальностью и стал в середине прошлого века реципиент. Но за ним стояло общество, начавшее выходить из утопического общества, реализуемого в России уже несколько десятилетий. К выявлению этой реальности исследователи близко подошли еще в 20-е годы. Уже тогда было собрано много фактов о несходстве оценок кинокритики и массовой аудитории [Хренов, 1976, с. 163–184]. Но в 20-е годы еще не все было ясно. Е. Замятин был еще одиноким пророком. В 60-е годы, когда возникает обостряющее вопрос с реципиентом так называемое «авторское» кино, повторялось то, что уже было реальностью в 20-е годы, а именно, неприятие авангардного кино. Дело здесь не только в выходе из утопии в реальность. Все более становилось очевидным, что революционное возбуждение, столь характерное для первых послереволюционных десятилетий, какое-то время способствовало тому, что масса эту утопию в пропагандистской упаковке приняла и воспринимала реальность именно в утопическом духе. Но в таком духе воспринимались и оценивались фильмы.

Мы ведь имеем дело с разбухшей революцией и заряженной массой. Но эта психология не могла сохраняться и в последующие десятилетия. Она иссякала. Реципиент освобождался от той роли, которую он, увлеченный утопией, исполнял. Это приводило к тому, что его активность постепенно принимала иной характер и начал искать подтверждение на экране новым настроениям.

Так, на этой почве возникла целая группа критиков нового поколения, которая будила и оформляла возникающее новое общественное сознание, наконец, рождала и поддерживала гражданскую позицию, без которой существенные смыслы «авторского» кино не прочитывались. Постструктуралисты в европейской эстетике в это время приветствовали понижение значимости автора и, соответственно, повышение активности реципиента. И это действительно реальный процесс. Реципиент переставал быть объектом. Он, разбухший кинокритиками «новой волны», все больше заявлял о себе как субъекте и был расположен к коммуникации с фильмом на этом уровне.

Но эта приемлемая для рецепции искусства тенденция осознания реципиентом себя как субъекта, характерная, конечно, и для других культур, в советской России приобретала специфические особенности, а именно, отторжение идеологических установок. Безусловно, идеологически мыслящие ответственные лица эти процессы не могли не ощущать, делая выводы не в пользу активизирующегося общества. Этот весьма плодотворный процесс закончился свертыванием сопровождающих оттепель настроений. Н. Хрущев, благодаря деятельности которого в стране укрепляется гражданское общество, будет в 1964 году смещен со своего поста. Однако остановить начавшийся процесс было трудно. Имела место инерция, на почве которой происходит раскол в кинокритике. Охранительная тенденция в ней начала сдавать позиции. В первые ряды начинала выдвигаться кинокритика, ощущающая новые настроения реципиента. Она выступала своеобразным рупором рождающегося общественного мнения и вообще гражданского общества, заявляющего о своей самостоятельности. Это было замечательное время и в истории кинокритики, и кино в целом. Все это свидетельствовало и о возникновении в советском кино так называемой «новой волны» и об атмосфере периода оттепели вообще.

Отношения киноведения, кинокритики и социологии кино: Н. М. Зоркая как социолог

Чтобы дать характеристику деятельности Н. М. Зоркой, необходимо было показать социально – психологический контекст, то есть общественные настроения периода «оттепели», что мы и делаем. Теперь же попробуем непосредственно обозначить роль в разворачивающихся процессах Н. М. Зоркой. Конечно же, она была не только постоянно действующим кинокритиком, но и одним из авторитетных историков кино, а именно это обстоятельство позволяло ей делать такие выводы о реципиенте, которые сами социологи делать не могли. Как известно, отношения социологии и исторической науки весьма запутаны. Социологи склонны фиксировать один какой-то срез, одно состояние в историческом процессе. Историкам же важно проследить логику процесса в больших временных длительностях. Но очевидно, что отсутствие исторического контекста в осмыслении какого-то момента в отношении искусства и общества будет неполным и, можно даже сказать, поверхностным. Но это особая тема, требующая специального рассмотрения. Н. М. Зоркая в нее не вникала. Она просто работала с фактами, которыми располагала и как критик, и как историк. Это совмещение разных направлений в ее деятельности помогло ей сделать то, что сделала только она.

При углубленном изучении или поверхностном знакомстве с ее работами, а их на 1999 год, как сообщает журнал «Кинограф» [Нея Зоркая, 1999, с. 56–77], насчитывалось более пятисот, возникает ощущение всеохватности и даже всеядности. Кажется, что нет ни одной проблемы кино, ни одного направления в науке о нем, которых она бы не касалась. При этом по своей специализации Н. М. Зоркая киноведом не была. Она закончила ГИТИС и начинала как театровед, причем, весьма успешно, о чем свидетельствовала ее кандидатская диссертация и книга о театральном режиссере А. Попове. Тем не менее, она стала киноведом и, надо сказать, что она очень точно сформулировала, как следует понимать эту науку. Для нее киноведение предполагает прежде всего знание кинофонда и киноархива. О том, как она эту профессию постигала, Н. М. Зоркая подробно расскажет в своей статье «Как я стала киноведом» [Зоркая, 2011, с. 226].

Здесь следует сказать, что само киноведение распадается как минимум на три субдисциплины: историю, теорию и критику. Хотя Н. А. Лебедев, в

контакте с которым Н. М. Зоркая была заинтересована, в общей науке о кино находил еще больше направлений [Лебедев, 1974]. Так какую же субдисциплину представляет Н. М. Зоркая? Может быть, критику? Да, конечно. Она – одна из самых известных и читаемых критиков. Стоит только посмотреть список ее публикаций, чтобы в этом убедиться. Многие режиссеры были благодарны за своевременные и точные оценки их фильмов. Со многими из них она состояла в переписке, например, с Г. Козинцевым [Козинцев, 1994, с. 96–99]. Зрители сверяли свое отношение к фильмам по рецензиям Н. М. Зоркой, хотя иногда и вступали с ней в спор. Об этом, в частности, свидетельствует письмо зрительницы, адресованное Н. М. Зоркой по поводу ее статьи «Заметки к портрету Андрея Тарковского», в котором она упрекает критика за слишком фамильярные суждения о режиссере. Это письмо опубликовано в «Мартирологе» Тарковского. [Тарковский, 2008, с. 111]. Здесь невозможно не упомянуть о ее принципиальной и гражданской позиции. Для критика это принципиально.

Н. М. Зоркая известна и как историк кино. Будучи научным сотрудником сектора кино Института истории искусства с 1952 года, она пишет главы во втором варианте многотомного исследования по истории советского кино. Н. М. Зоркая была членом редколлегии этого издания и должна была писать основные главы первого тома, посвященные немому кино. Но за подписание коллективных писем в защиту осужденных писателей Андрея Синявского и Юлия Даниэля и авторов «Белой книги» Гинзбурга и Галанскова она была исключена из КПСС, попав в «черный список». По этой причине из многотомника были устранены и ее тексты. Однако они стали основой ее будущего и самого глубокого ее труда «На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910-х годов». Наконец, в 2005 году она выпускает авторский вариант истории советского кино [Зоркая, 2005]. Так что рукописи и в самом деле не горят.

И, наконец, Н. М. Зоркая состоялась как теоретик кино. Вообще, теории кино как одной из субдисциплин киноведения повезло меньше. Несмотря на то, что в этой сфере теоретизируют с рождения кино и особенно в 20-е годы, (недавно вышел расширенный и дополненный том ранних теорий о кино), теория кино как субдисциплина до сих пор так окончательно и не сложилась. Поэтому не было ясности и о предмете, и о функциях этой субдисциплины. И это при обилии самых

разных теорий, в особенности, с середины прошлого века. Тем не менее, вклад Н. М. Зоркой в эту субдисциплину тоже значителен. Причина, на наш взгляд, в том, что, реагируя на третью волну интереса в истории науки к социологии, которая советской России начинается с рубежа 50–60-х годов XX века, Н. М. Зоркая смело вводит в свою критическую рефлексию фигуру реципиента. И не только зрителя, но слушателя, читателя, посетителя музеев и т. д. Для нее публика стала значимым слагаемым искусства как социального института. И, следовательно, она входит в теорию кино как субдисциплину в ту дверь, что была открыта социологами. С точки зрения рецепции. Видимо, одной из функций теории кино и будет отбор существующих в гуманитарных и социальных науках методологических подходов, приемов и парадигм, необходимых для исследования кино, в том числе, и для историков кино. История реципиента и рецепции для нее будет разделом в истории кино. И хотя с тех пор, когда об этом высказывалась и над этим работала Н. М. Зоркая, прошло много времени и много чего сказано, написано, открыто и объяснено, этот начатый ею проект все еще до конца не реализован. Социологический ракурс позволял Н. М. Зоркой занять критическую позицию по отношению к существующей методологии киноведения и искусствознания в целом.

Н. М. Зоркая как последователь русской «формальной школы» в отечественном литературоведении: введение массовой культуры в предмет искусствознания.

Какие же факторы способствовали успешной деятельности Н. М. Зоркой как исследователя? Здесь можно насчитать несколько таких факторов. Они для киноведения стали актуальными и позволили реализоваться Н. М. Зоркой как киноведу и кинокритику особого рода. Перечислим эти факторы.

Во-первых, Н. М. Зоркая хорошо усвоила одно из поздних открытий возникшей на рубеже 1910–1920-х годов русской «формальной» школы, представители которой на позднем этапе своей деятельности близко подошли именно к социологическому фактору [Эйхенбаум, 2007, с. 413]. Данное открытие было сделано не только формалистами, но и теоретиками упраздненной в начале 30-х Государственной академии художественных наук [Гудкова, 2019]. Для тех и других история рецепции искусства – слагаемое истории искусства. Такая установка, усвоенная у формалистов, привела к необходимости включить в поле

внимания историка те слои искусства, которые ранее оценивались как низшие, массовые. Весь этот пласт не изучался. Возникшая в XVIII веке эстетика ориентировалась на авторское искусство. Фольклор ее не интересовал. А искусствознание до возникновения теории кино как субдисциплины ориентировалось только на эстетику.

Объясняя, как у нее появился интерес к новой теме, Н. М. Зоркая говорит, что ее всегда интересовала «загадка восприятия». Она заключалась в том, что, например, фильмы М. Антониони публике не нравятся и проваливаются в прокате, а фильмы вроде мексиканской «Есении», о котором она написала, поразив своим анализом своих коллег – профессиональных кинокритиков, пользуются колоссальным спросом. Кинокритики, ее коллеги и современники, естественно, изощрались в бичевании таких фильмов и таких реципиентов. Но Н. М. Зоркая обнаружила в фильме «Есения» сказочные архетипы и объяснила, почему этот фильм нравится массовой публике и почему он лидировал в советском кинопрокате. Она нашла в фильме, а, следовательно, и в массовой культуре вообще, нечто такое, что может стать предметом внимания искусствоведа. У Н. М. Зоркой появились аргументы для критики коллег. Констатируемое противоречие в киноведении привело кинокритика Н. М. Зоркую к социологии и проблематике массовой культуры, о которой в то время в СССР еще вообще не говорили. А когда Н. М. Зоркая в середине 70-х готовила к изданию свою главную книгу, понятие «массовая культура», а оно должно было стоять в названии книги, редактор заменил словосочетанием «массовое искусство». «Тут и пошло – поехало: - признается она – социология успеха, типы рецепции, фольклорные архетипы, теории клише и т. д. и т. п. Вопросы массовой культуры в советское время были областью большой демагогии и пристального надзора – так в подзаголовке моей книги слова «массовая культура» были стыдно заменены «массовым искусством». И до сих пор в отечественном искусствоведении и культурологии царит в этой сфере большая неразбериха» [Зоркая, 1976, с. 272]. Такая позиция Н. М. Зоркой, полагаем, родилась под воздействием той реализации идей «формальной» школы, которыми позже в нашей науке займется тартусско-московская школа во главе с Ю. Лотманом. Н. М. Зоркая к трудам этой школы интерес проявляла. Об этом свидетельствует проделанный ею под воздействием концепции В. Проппа структурно-семиотический анализ жанра мелодрамы в кино.

Во-вторых, Н. М. Зоркая реагировала на кризис тех искусствоведческих парадигм, которые в советской России складывались под воздействием марксизма (марксистского искусствознания, марксистской эстетики и т. д.). В ходе становления этой парадигмы возникающие позитивные теоретические идеи в искусствознании подвергались критике, цензуре и т. д. Так, например, оригинальная философия, а именно, герменевтическая теория М. Бахтина, которой позднее, уже в ээпохи оттепели будут вдохновляться наши теоретики, как, например, и французские постструктуралисты, переписывалась в соответствии с марксистской парадигмой и даже публиковалась в 20-е годы под другим именем. По сути, развитие социологии искусства в начале 30-х годов прерывалось. Оно не соответствовало марксистской концепции искусства. Социологические исследования больше не проводилась. Теория этого рода не получала развития. Эта ситуация продолжалась до середины прошлого столетия. Вместе с возрождением этой науки, активизировалась и социология кино. В этом контексте идеи Н. М. Зоркой становятся более понятными. Но даже когда запрет на социологию был снят, интерес к ней вспыхнул не сразу. В своих работах Н. М. Зоркая не раз упрекала искусствоведов за невнимание ко многим аспектам искусства и таким исследовательским направлениям, как психология и семиотика кино.

В-третьих, Н. М. Зоркая отдает отчет об уязвимых сторонах в методологии марксистского искусствознания. С рубежа 50–60-х годов в советской России возникает необходимость разрушать культивируемый опять же не без участия марксистской утопии образ реципиента как искусственно сконструированный и, можно даже сказать, виртуальный образ. Необходимо было понять, каким этот реципиент является в реальности. Ведь практика кинопроката свидетельствовала: публике нравились совсем не те фильмы, которые пропагандировали идеологически мыслящие критики. А в 60-е годы такие фильмы вообще переставали смотреть, и посещаемость кинотеатров начала падать [Жабский, 2009, с. 75]. Идеологи опасались адекватной информации об объективном анализе ситуации. С получением такой информации могли начаться куда более серьезные процессы. Приведу репрезентативный пример. В 1971 году в Эстонии было проведено первое конкретно-социологическое исследование кинозрителя, которое называлось «Киноискусство и массовая аудитория» [Киноискусство и массовая аудитория, 1971]. Его результаты не разглаша-

лись. Напечатанный на ротапринте в Институте конкретных социологических исследований отчет распространялся под грифом только «для служебного пользования». Наши идеологи опасались, не откроется ли в ходе исследования то, что скомпрометирует советскую власть.

Сначала Н. М. Зоркая разрушает опасения чиновников, требуя объективного научного анализа. Затем она предъявляет претензии искусствоведам, не жалующим и не анализирующим массивы развлекательного искусства. Она не боится говорить и писать о неразвитых вкусах массовой публики и не боится разрушить навязываемый виртуальный образ реципиента, который был сконструирован идеологией и пропагандой, представляя из себя что-то вроде гомункулоса. Она говорит: хватит утопии и призывает: давайте объективно разбираться в массовом успехе и в массовом вкусе. Разбираться с помощью не пропаганды, а науки. Хотя она и отдает отчет в неготовности искусствоведа этот вопрос решать. Но если даже и так, давайте совершенствовать методологию анализа. Так, в связи с анализом фильма Е. Бауэра «Немые свидетели» она в книге «На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910-х годов» напишет: «Труднее разбор механизмов успеха, „работающих“ там, где по традиционной искусствоведческой шкале уже простирается область внеэстетического, низкого, макулатурного. Методологией такого анализа мы, искусствоведы, еще не владеем. Соприкасаясь с тем, что, согласно нашим понятиям, „плохо“, но, тем не менее, имеет массовый успех, мы невольно переходим на тон иронии или на фельетон. Или – уходим от прямой своей задачи, незаметно подменяя объект исследования и радостно припадая к „хорошему“ в нашем привычном понимании, которое имеет в своей основе оценочный принцип. Анализировать то, что „работает“ в сфере массового успеха, избавляясь от оценочного критерия, с которым просто нельзя пускаться в неведомые моря массовой культуры – мы, искусствоведы, еще только лишь учимся» [Зоркая, 1976, с. 272]. Это высказывание Н. М. Зоркой подводит нас к смыслу того открытия, которое она сделает в своей главной и не утрачивающей своего значения до сих пор книге «На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов», о чем мы скажем подробней в следующей нашей статье, публикация которой намечается в следующем номере этого журнала.

Заключение

В заключение попробуем сформулировать основную мысль, которую мы стремимся донести читателю. Происходящий в советской России в XX веке социальный эксперимент по реализации в формах государства утопии приводил к тому, что реальность, которую начали видеть сквозь сконструированную на основе марксистской теории утопическую реальность, заменялась придуманными и условными схемами. Человек был изъят из реальной истории и культуры, превратившись в вымышленное создание, предстал чем-то вроде гомункулоса. Таковой была ситуация и по эту, и по ту сторону экрана. Гомункулосом оказался и герой фильмов, но, в том числе, и зритель, вынужденный играть в эту навязанную идеологами игру. С помощью идентификации с героем он придумал и себя. Создал свой образ. Свою идентичность. Что же касается кинокритики старшего поколения, то на протяжении десятилетий она продолжала наставлять, т.е. поддерживать установки утопического государства. И все это было бы навечно, если бы с некоторых пор, а именно, после XX съезда КПСС, когда Н.С. Хрущев выступил с критикой Сталина, в обществе не возникло «нового мышления», определившее появление «новой волны» в кино, как и новой кинокритики, демонстрировавшей разрушение навязанного отношения к себе как к объекту и утверждение себя как субъекта культуры. Кинокритика нового призыва разрушала образ гомункулоса и внедряла в сознание необходимость критического осознания утопической основы создания искусственной реальности. Нужно было возвращаться в жизнь и в историю. Этому способствовали будившие мысль и новая кинокритика, и кино в целом. Что касается нашего героя – Н. М. Зоркой, то в ее работах обращала на себя внимание реабилитация прерванных традиций в отечественной культуре, в том числе, на уровне столь ненавистных прежней критике массовых предпочтений. Об этом подробнее мы выскажемся в следующей статье.

Библиографический список

1. Громов Е. С. Искусство и герменевтика в ее эстетическом и социологическом измерении. Санкт-Петербург : Алетейя, 2004. 334 с.
2. Гудкова В. В. Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. Москва : Новое литературное обозрение, 2019.
3. Жабский М. И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969–2005 гг.).

Москва : Канон – Плюс. РООИ «Реабилитация», 2009. 775 с.

4. Зоркая Н. М. История советского кино. Санкт-Петербург : Алетейя, 2005. 544 с.

5. Зоркая Н. М. Как я стала киноведем. Москва : Аграф, 2011. С. 226–448.

6. Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. Москва : Наука, 1976. С. 272–304.

7. Зоркая Н. М. Уникальное и тиражированное. Средства массовой информации и репродуцированное искусство. Москва : Искусство, 1981. С. 120–167.

8. Зоркая Н. М. Государственный кинематограф СССР – зло или благо? // Конец столетия. Предварительные итоги. Культурологические записки. Выпуск 1. Москва : Государственный институт искусствознания, 1993. С. 114–134.

9. Зоркая Н. М. Хитроумный баланс журнала «Искусство кино» // Художественная жизнь России 1970-х. Исследования. Материалы. Документы. Культурологические записки. Выпуск 6. Москва : Государственный институт искусствознания, 2000. 314 с.

10. Зоркая Н. М. Государственный кинематограф 1970-х как системное целое: путь фильма от творца к зрителю // Художественная жизнь России от 1970-х к 1990-м. Культурологические записки. Выпуск 5. Москва : Государственный институт искусствознания, 1999. 314 с.

11. Киноискусство и массовая аудитория. Выпуск 1, 2. Москва : Институт конкретных социологических исследований АН СССР, 1971. 232 с.

12. Козинцев Г. М. «Привет, любовь, дружба». Семь писем Григория Козинцева Н. М. Зоркой. Предисловие и публикация Н. М. Зоркой // Родина. 1994. № 8. С. 96–99.

13. Лебедев Н. А. Внимание: кинематограф! О кино и киноведении. Статьи. Исследования. Выступления. Москва : Искусство, 1974. 439 с.

14. Нея Зоркая // Кинограф. Журнал прикладного киноведения. № 7. 1999. С. 56–77.

15. Тарковский А. А. Мартиролог. Дневники. 1970–1986. Международный институт имени Андрея Тарковского. 2008. 624 с.

16. Туровская М. И. И. А. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра // Киноведческие записки. 1988. № 1. С. 111–146.

17. Туровская М. И. Кино тоталитарной эпохи // Зубы дракона. Москва : Издательство АСТ : CORPUS, 2015. 656 с.

18. Туровская М. И. Кинопроцесс : 1917–1985 // Зубы дракона. Москва : Издательство АСТ : CORPUS, 2015. С. 383–411.

19. Хренов Н. А. К проблеме социологии и психологии кино 20-х годов // Вопросы киноискусства. Выпуск 17. Москва : Наука, 1976. С. 163–184.

20. Эйхенбаум Б. М. Теория «формального метода» // Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / ответств. ред. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. Москва : Прогресс – Традиция, 2007. 688 с.

матия / ответств. ред. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. Москва : Прогресс – Традиция, 2007. 688 с.

Reference list

1. Gromov E. S. *Iskusstvo i germenetika v ee jesteticheskom i sociologicheskom izmerenii = The arts and hermeneutics in its aesthetic and sociological dimension*. Sankt-Peterburg : Aletejja, 2004. 334 s.

2. Gudkova V. V. *Teatral'naja sekcija GAHN. Istorija idej i ljudej. 1921–1930 = Theater section of the State Academy of Arts and Sciences. History of ideas and people. 1921–1930*. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2019.

3. Zhabskij M. I. *Sociokul'turnaja drama kinematografa. Analiticheskaja letopis' (1969–2005 gg.) = Sociocultural drama of cinematography. Analytical chronicle (1969–2005)*. Moskva : Kanon – Pljus. ROOI «Reabilitacija», 2009. 775 s.

4. Zorkaja N. M. *Istorija sovetskogo kino = The history of Soviet cinema*. Sankt-Peterburg : Aletejja, 2005. 544 s.

5. Zorkaja N. M. *Kak ja stala kinovedom = How I became a cinema critic*. Moskva : Agraf, 2011. S. 226–448.

6. Zorkaja N. M. *Na rubezhe stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 godov = At the turn of the centuries. At the origin of mass arts in Russia 1900–1910*. Moskva : Nauka, 1976. S. 272–304.

7. Zorkaja N. M. *Unikal'noe i tirazhirovanoe. Sredstva massovoj informacii i reproducirovanoe iskusstvo = The unique and the replicated. Mass media and reproduced art*. Moskva : Iskusstvo, 1981. S. 120–167.

8. Zorkaja N. M. *Gosudarstvennyj kinematograf SSSR – zlo ili blago? = State cinematography in the USSR - evil or good? // Konec stoletija. Predvaritel'nye itogi. Kul'turologicheskie zapiski. Vypusk 1*. Moskva : Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, 1993. S. 114–134.

9. Zorkaja N. M. *Hitroumnyj balans zhurnala «Iskusstvo kino» = A clever balance of “The Art of Cinema” magazine // Hudozhestvennaja zhizn' Rossii 1970-h. Issledovanija. Materialy. Dokumenty. Kul'turologicheskie zapiski. Vypusk 6*. Moskva : Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, 2000. 314 s.

10. Zorkaja N. M. *Gosudarstvennyj kinematograf 1970-h kak sistemnoe celoe: put' fil'ma ot tvorca k zritelju = State cinematography of the 1970s as a systemic whole: the path of the film from the creator to the audience // Hudozhestvennaja zhizn' Rossii ot 1970-h k 1990-m. Kul'turologicheskie zapiski. Vypusk 5*. Moskva : Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, 1999. 314 s.

11. *Kinoiskusstvo i massovaja auditorija = The art of cinema and mass audience. Vypusk 1, 2*. Moskva : Institut konkretnyh sociologicheskikh issledovanij AN SSSR, 1971. 232 s.

12. Kozincev G. M. «Privet, ljubov', družba». Sem' pisem Grigorija Kozinceva N. M. Zorkoj = «Hello, love, friendship». Seven letters from Grigory Kozintsev to N. M. Zorkaya / pred. i publikacija N. M. Zorkoj // Rodina. 1994. № 8. S. 96–99.

13. Lebedev N. A. Vnimanie: kinematograf! O kino i kinovedenii. Stat'i. Issledovanija. Vystuplenija = Attention: cinematography! On cinema and film studies. Articles. Researches. Speeches. Moskva : Iskusstvo, 1974. 439 s.

14. Neja Zorkaja = Neya Zorkaya // Kinograf. Zhurnal prikladnogo kinovedenija. № 7. 1999. S. 56–77.

15. Tarkovskij A. A. Martirolog. Dnevniki. 1970–1986. Mezhdunarodnyj institut imeni Andreja Tarkovskogo = Martyrologist. Diaries. 1970-1986. Andrei Tarkovsky International Institute. 2008. 624 s.

16. Turovskaja M. I. I. A. Pyr'ev i ego muzykal'nye komedii. K probleme zhanra = I. A. Pyryev and his musical comedies. Towards the problem of genre // Kinovedcheskie zapiski. 1988. № 1. S. 111–146.

17. Turovskaja M. I. Kino totalitarnoj jepohi = Cinema of totalitarian epoch // Zuby drakona. Moskva : Izdatel'stvo AST : CORPUS, 2015. 656 s.

18. Turovskaja M. I. Kinoprocess : 1917–1985 = Film process : 1917-1985 // Zuby drakona. Moskva : Izdatel'stvo AST : CORPUS, 2015. S. 383–411.

19. Hrenov N. A. K probleme sociologii i psihologii kino 20-h godov = Towards a problem of sociology and psychology of the 20s cinema // Voprosy kinoiskusstva. Vypusk 17. Moskva : Nauka, 1976. S. 163–184.

20. Jejhenbaum B. M. Teorija «formal'nogo metoda» = The theory of “formal method” // Jestetika i teorija iskusstva HH veka. Hrestomatija / otvetstv. red. N. A. Hrenov, A. S. Migunov. Moskva : Progress – Tradicija, 2007. 688 s.

Статья поступила в редакцию 28.04.2024; одобрена после рецензирования 08.05.2024; принята к публикации 15.05.2024.

The article was submitted on 28.04.2024; approved after reviewing 08.05.2024; accepted for publication on 15.05.2024