

Films “of Eastern Life” of the 1920s in the Light of Intercultural Communication among the Peoples of the USSR

Elena V. Dianova

Petrozavodsk State University. Petrozavodsk, Russia. Email: elena-dianowa[at]yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7661-5181>

Received: 13 March 2023 | Revised: 12 June 2023 | Accepted: 21 June 2023

Abstract

The article explores various films “about Eastern life” of the 1920s, conducting a historical and anthropological analysis of the content of these films and their reviews from the perspective of intercultural communication. The research methodology is grounded in the semiotic tradition and the communicative model proposed by Yu. M. Lotman. Printed media texts and visual sources (films) were used in the composition of this article. The aim of this piece is to expose the communicative functions of cinematography as a medium for information exchange and to ascertain the cognitive possibilities of silent cinema for the communicative interaction of the peoples of our country.

Films “from Eastern life” had to conform to certain criteria, taking into account the idiosyncrasies of the national mentality of the inhabitants of the eastern outskirts. The study revealed that legends were employed in scriptwriting as a phenomenon of folk spiritual culture. Films inspired by folklore depict architectural masterpieces and the diverse nature of different regions. The harem theme popular in Western Europe found its way into Soviet films “about Eastern life”, but the quest for the “false exotic of the East” often resulted in communication breakdowns. The “inauthentic” portrayal of the East did not resonate with viewers and film critics.

Nevertheless, silent films of the 1920s introduced the ethno-confessional characteristics of peoples, their history, traditional way of life, mores, and customs. These films contributed to the broadening of the national worldview, thereby confirming the high cognitive potential and significance of cinema in the intercultural communication within the multi-ethnic landscape of the USSR.

Keywords

Intercultural Communication; Soviet Cinema; Films About The East; Oriental Exotic; Folklore Motifs; Visual Images of Original Culture



This work is licensed under a [Creative Commons “Attribution” 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



Фильмы «из восточной жизни» 1920-х годов в свете межкультурной коммуникации народов СССР

Дианова Елена Васильевна

Петрозаводский государственный университет. Петрозаводск, Россия

Email: [elena-dianowa\[at\]yandex.ru](mailto:elena-dianowa[at]yandex.ru). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7661-5181>

Рукопись получена: 13 марта 2023 | Пересмотрена: 12 июня 2023 | Принята: 21 июня 2023

Аннотация

В статье рассматриваются некоторые фильмы «из восточной жизни» 1920-х годов и проводится историко-антропологический анализ содержания кинокартин и рецензий с точки зрения межкультурной коммуникации. Методология исследования опирается на семиотическую традицию и коммуникативную модель Ю. М. Лотмана. Для написания статьи использовались печатные медиатексты и визуальные источники (фильмы). Цель статьи заключается в том, чтобы выявить коммуникативные функции кинематографа как средства обмена информацией; выяснить познавательные возможности немое кино для коммуникативного взаимодействия народов нашей страны.

Фильмам «из восточной жизни» предъявлялись определенные требования, они должны были учитывать особенности национального менталитета жителей восточных окраин. В ходе исследования обнаружилось, что для написания сценариев привлекались легенды как феномен народной духовной культуры. В фильмах, созданных по фольклорным мотивам, запечатлены архитектурные шедевры, природа различных регионов. В советских фильмах «о восточной жизни» нашла отражение популярная в Западной Европе гаремная тема, но погоня за «ложной экзотикой Востока» часто приводила к коммуникативным неудачам. «Фальшивое» представление о Востоке не находило отклика у зрителей и кинокритиков.

Однако немое кино 1920-х годов знакомило с этноконфессиональными особенностями народов, с их историей, традиционным бытом, нравами и обычаями; способствовало расширению границ национального мировосприятия, что подтверждает высокий когнитивный потенциал и значение киноискусства в межкультурной коммуникации в условиях полиэтнического пространства СССР.

Ключевые слова

межкультурная коммуникация; советский кинематограф; фильмы о Востоке; восточная экзотика; фольклорные мотивы; визуальные образы самобытной культуры



Это произведение доступно по [лицензии Creative Commons “Attribution” \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Введение

Многовековое существование Российского государства обусловлено взаимным влиянием и интеграцией культур различных народов и народностей. Богатый опыт межкультурных коммуникаций в полиэтническом пространстве Советского Союза способствует сохранению контактов жителей бывших братских республик в постсоветский период. Рассматривая межкультурную коммуникацию как процесс обмена информацией, можно говорить о том, что одним из важных средств межкультурной коммуникации является кино, как игровое, художественное, так и документальное. Кинематограф выполняет функции транслятора сведений о быте и повседневной жизни народов нашей страны. Кино позволяет созерцать запечатленные на пленке визуальные образы традиционной культуры, ритуалов, обрядовых действий, социальных явлений и исторических событий. В первые десятилетия Советской власти в союзных и автономных республиках происходило становление и развитие национального кинематографа, что подтверждает активизацию процессов социокультурной динамики в центре и на окраинах страны.

В настоящее время наблюдается определенный всплеск интереса к истории кино и национальных киностудий СССР, о чем свидетельствуют издание монографий, в том числе «История национальных кинематографий: советский и постсоветский периоды (2020)», «История советского кино» (Зоркая, 2005), «Киноантропология XX/20» (Граценкова, 2014). В центре внимания многих исследователей находится кинематограф Узбекистана, поскольку именно там создана первая киностудия в Средней Азии – «Бухкино», затем «Узбекгоскино» (Каримова, 2019), (Красина, 2020), (Меликузиев, Юлдашев, 2016), а также история и других киностудий бывших республик СССР. Ученых интересуют визуальные женские образы и отражение гендерных проблем в кино (Смагина, 2018), (Хлопонина, 2017), в том числе процесс «раскрепощения женщины Востока» (Хан, 2021).

В данной статье идет речь о фильмах «из восточной жизни» 1920-х годов, где отразились как «правильные», так и «фальшивые» представления о Востоке. Научная новизна исследования состоит в том, что здесь проводится историко-антропологический анализ содержания кинокартин, откликов и рецензий на фильмы с точки зрения межкультурной коммуникации. Цель статьи заключается в том, чтобы выявить некоторые сюжетные линии фильмов «из восточной жизни». Необходимо выяснить, какие познавательные возможности предоставляло немое кино как средство вербального и невербального общения для коммуникативного взаимодействия представителей различных народов СССР; какую визуальную информацию получали зрители во время киносеансов; определить когнитивный потенциал немых черно-белых фильмов для расширения границ национального мировосприятия в межкультурной коммуникации в условиях полиэтнического пространства



СССР. В статье говорится о восприятии современниками, критиками и зрителями произведений киноискусства, посвященных различным аспектам истории, традиционного быта и самобытной культуры восточных народов, проживавших в СССР в 1920-е годы.

Межкультурная коммуникация посредством кино о «восточной жизни» представляет собой взаимообогащение кинопродукцией и информационный обмен между представителями различных культур народов СССР. В данном случае коммуникантами выступают кинематографисты Европейской части страны – создатели фильмов с восточными мотивами и деятели национальных киностудий, занимающиеся репрезентацией истории, самобытной культуры, традиционного быта Востока, своего родного региона, а с другой стороны – их современники, непосредственно сами зрители и кинокритики.

Источники и методы

Методология исследования опирается на семиотическую традицию и коммуникативную модель Ю. М. Лотмана, считавшего, что кино является «коммуникативной системой». С учетом того, что «кинематограф по своей природе – рассказ, повествование», «в основе всякого повествования лежит акт коммуникации» (Лотман, 1973, с. 6, 37). Поскольку вербальные и невербальные компоненты коммуникации являются важнейшей составной частью кино, в том числе и немом, кино выступает как «синтез двух повествовательных тенденций – изобразительной (“движущаяся живопись”) и словесной: соединяет визуальный образ и слова» (Лотман, 1973, с. 38). До появления звука в немом кино в кадре печатался словесный текст, или титры.

С момента своего появления коммуникативные функции кинематографа «были необходимы тем, кто нуждался в передаче информации». В свою очередь кинематограф

«в качестве передатчика информации сулил огромные возможности: он не только был способен передавать информацию на большие расстояния, но и захватывал внимание разнообразными средствами», «сила его убеждения реализовалась в возможностях кадра, монтажа» (Постникова, 2006, с. 11).

Для написания статьи использовались печатные источники: медиатексты, материалы кинопечати (газета «Кино», журналы «Советское кино» и «Советский экран»), интервью и воспоминания участников кинопроцесса 1920-х годов. Среди визуальных источников можно назвать кинокадры и киноплакаты. С точки зрения визуальной антропологии они, как и сами фильмы 1920-х годов, являются важным источником информации о традиционном быте и культуре восточных народов. Между тем, нужно учитывать, что

«анализ фильма с коммуникативной точки зрения – это исследование не столько самого фильма (если мы говорим об искусстве), сколько информации, этим фильмом передаваемой» (Постникова, 2006, с. 28).

В качестве источника привлекались также аннотации к фильмам 1920-х годов, поскольку многие произведения советского немого кино не сохранились (за небольшим исключением, среди них есть фильмы, о которых идет речь в статье: «Легенда о Девичьей башне», «Сурамская крепость»).

Исследование носит междисциплинарный характер, поэтому использован комплекс методов социо-гуманитарных наук, среди них герменевтический анализ, обеспечивающий интерпретацию и понимание смысла информации, заложенной в медиатексте. Исторический нарратив описывает различные аспекты политических, социально-экономических, межкультурных, гендерных отношений в обществе. Историко-сравнительный метод позволяет сопоставить различные точки зрения на разноплановые процессы и явления, происходившие в советском кино в 1920-е годы.

Для выяснения особенностей межкультурной коммуникации посредством кино использовались методы теории коммуникации, в том числе контент-анализ. Содержательный контент-анализ оказался важен для обработки массива однородных документов, а именно аннотаций к фильмам. Анализ содержания аннотаций к кинокартинам способствовал выявлению когнитивного потенциала фильмов «из восточной жизни» и их соответствия социально-политическому заказу, предъявлявшемуся к кинопродукции в 1920-е годы.

Требования к фильмам «из восточной жизни»

Фильмы о Востоке снимали многие центральные киностудии СССР. Среди произведений киноискусства с восточными мотивами можно назвать фильмы «Долина слез» (Госкино, 1924), «Песнь на камне» (Госкино, 1926), «Мамут и Айша» (Госкино, 1926), «Под властью адата» (Госкино, 1926), «Абрек Заур» (Госкино, 1926), «Минарет смерти» (Севзапкино, 1925), «Дина Дза-Дзу» (Межрабпом-Русь, 1926), «Глаза Андозии» (Пролеткино, 1926) и др.

В республиках Закавказья действовали свои киностудии, производившие фильмы с национальным колоритом. В 1921 г. при Народном комиссариате просвещения (Наркомпросе) Грузии появилась киносекция, ставшая в 1923 г. хозрасчетным трестом Госкинпром Грузии. Киносекция Наркомпроса Грузии, затем киностудия Госкинпром Грузии регулярно выпускала фильмы, среди них «Сурамская крепость» (1923), «Разбойник Арсен» (1924), «У позорного столба» (1924), «Три жизни» (1925), «Дело Тариеэла Мклавадзе» (1925), «Натэлла» (1926), «Ханума» (1927), «Бэла» (1927), «Гюлли» (1927), «Закон гор» (1927), «Ибрагим и Годерзи» (1927).

В 1923 г. в Ереване в системе Народного комиссариата просвещения Армении образовано государственное предприятие «Арменкино», в его ведение перешли кинопрокат и кинотеатры республики. Киностудия «Арменкино» выпустила ряд фильмов о борьбе против религиозных предрассудков,



суеверий и невежества – «Намус» (1926), «Зарэ» (1926), «Злой дух» (1928); о национально-освободительном движении – «Хас-Пуш» (1927), «Под черным крылом» (1930) и др.

В Баку при Народном комиссариате просвещения Азербайджана в 1923 г. учреждено Азербайджанское фотокиноуправление (АФКУ), с 1926 г. – «Азгоскино» (Азербайджанское государственное кино). Киностудия АФКУ, затем Азгоскино, также производили кино-продукцию с восточными мотивами: «Легенда о Девичьей башне» (1924), «Во имя Бога» / «Бисмиллах» / «Шахсей-Вахсей» (1925), «Дом над вулканом» (1929), «Севиль» (1929) и др.

В 1924 г. по договору «Севзапкино» с правительством Бухарской народной республики учреждено русско-бухарское кино-товарищество «Бухарское кино», или «Бухкино», преобразованное в 1925 г. в киностудию «Узбекгоскино». Первым узбекским художественным фильмом стала короткометражка «Пахта-Арал» / «Как ожила Голодная степь» / «Возрождение Узбекистана» (Узбекгоскино, 1925) режиссера-постановщика Н. Щербакова.

В автономных республиках РСФСР тоже создавались свои киностудии. В Казани в 1924 г. появилась кино-организация «Татарское кино». «Таткино» сосредоточило кинопроизводство и кинопрокат Татарской АССР. В сферу проката «Таткино» удалось включить не только кантоны на территории Татарской АССР, но и Башкирскую АССР, Вотскую (Удмуртию) и Чувашскую области. В городе Чебоксары, столице Чувашской АССР, действовала киностудия «Чувашкино», созданная при Народном комиссариате просвещения ЧАССР (1926–1932).

В 1926 г. создано акционерное общество «Восточное кино» (Востоккино), объединявшее национальные республики и области РСФСР, а также Кавказ и Среднюю Азию. В 1928 г. производственная деятельность «Таткино» передана «Востоккино», вплоть до 1932 г. кинопроизводство и кинофикация ТАССР осуществлялись под руководством татарского отделения «Востоккино» (Алексеева, 2013, с. 391). В конце 1920-х гг. «Востоккино» открыло свои отделения в Казахской, Крымской, Башкирской, Татарской и Дагестанской АССР, предполагая открыть отделения и в других автономных республиках и областях.

Национальные киностудии при помощи русских кинематографистов, «побеждая провинциализм и отсталость», стали подниматься «до превосходнейших образцов кинотворчества», способствуя превращению всей кинематографии «в прекрасную федерацию национальных художественных культур». Некоторые фильмы, созданные на киностудиях союзных республик, «по зрелости приемов, по глубине и новизне кинематографической мысли» превосходили «все то, что прежде делалось советским кино и что доставило ему мировую славу» (Пиотровский, 1969, с. 227).

По приблизительным данным Института востоковедения Наркомата по делам национальностей, собранным еще до Всесоюзной переписи 1926 г., в СССР проживало 45 млн. восточных, главным образом, мусульманских

народов, «с совершенно отличным от русского народа бытом, особым мировоззрением, особым складом психики». При этом «среди этих народов, благодаря их разноязычию и культурной отсталости, царит подавляющая безграмотность, которая не может быть преодолена в короткий срок» (Скачко, 1925b, с. 23). По переписи 1926 г., больше всего грамотных мужчин и женщин наблюдалось в Армении (435 и 242 человек на одну тысячу населения) и Грузии (458 и 331 человек на одну тысячу населения). Самый низкий показатель зафиксирован в Средней Азии, на одну тысячу населения приходилось грамотных: у туркмен – 42 мужчины и 2 женщины; у таджиков – 39 мужчин и 3 женщины (Трайнин, 1930, с. 8).

В силу данного обстоятельства устно-печатная агитация среди восточных народов была чрезвычайно затруднена, поэтому на первый план выдвигалась «пропаганда посредством кино», поскольку «массовый восточный зритель до сих пор принимает за достоверную подлинную жизнь все то, что он видит на экране. Он верит экрану. Эту веру разрушать не следует, ибо ее можно использовать для внедрения нужных идей» (Скачко, 1925a, с. 23).

Азербайджанский политический деятель Н. Н. Нариманов утверждал, что «восточный крестьянин воспринимает то, что он видит на экране, как самую подлинную реальную действительность». Благодаря тому, что «на Востоке, где люди привыкли мыслить не логическими рассуждениями, но образами, кино является единственно возможным средством пропаганды, не требующим предварительной постепенной подготовки масс» (Цит. по: Скачко, 1925с, с. 16).

Таким образом, кино выступало как «наиболее понятный язык, на котором мы можем разговаривать с восточными народами, и потому задачи его в этом направлении безграничны». Практика показала, что кинопередвижки производили «ошеломляющий эффект в аулах и кишлаках» (Скачко, 1925b, с. 23). Между тем в 1920-е гг. в прокате преобладали западноевропейские и американские фильмы. Разумеется, высказывались суждения о том, что

«весь заграничный импорт, все эти американские, немецкие, итальянские боевики представляют материал, абсолютно негодный с идеологической точки зрения и просто непонятный для восточных народов», как и «лучшие образцы советской кино-продукции» (Скачко, 1925b, с. 23).

Постановщикам фильмов «из восточной жизни» предъявлялись определенные требования. Для жителей Востока нужны были фильмы, которые бы учитывали «психику восточного крестьянина, его представления о мире в разрезе коммунистической критики» (Скачко, 1925b, с. 23).

Кинокартины должны были «объяснить трудящимся переворот, происшедший в отношениях между Россией и связанными с нею восточными народами»; показать, что «русские трудящиеся массы являются друзьями, да никогда и не были врагами и угнетателями восточных народов»; «знакомить восточное крестьянство с происшедшей революцией и ролью трудящихся масс Востока и Запада в ее развитии»; «рассказать восточным народам об империализме, о борьбе между реакционным империалистическим Западом и революционным



Востоком». Кроме того, «восточные фильмы должны повести борьбу с основными предрассудками восточных народов (религия, родовой быт, кровная месть, положение женщины и т.п.), но борьбу умелую, осторожную, учитывающую психику восточных масс, не оскорбляющих их чувства» (Скачко, 1925b, с. 24, 25).

Надо сказать, что в условиях сохранявшегося колониального дискурса и чрезвычайно малой осведомленности о жизни национальных окраин сложилось представление о примерно одинаковом образе жизни мусульманских народов в разных регионах: на Кавказе, в Средней Азии, Поволжье, Приуралье, Сибири, Крыму. Журналист и писатель Лев Никулин высказывался о том, что

«ислам стриг быт под одну гребенку. Быт у мусульман-суннитов одинаков и в Алжире, и в Аравии, и на Кавказе. Некоторые изменения замечают лишь у мусульман-шиитов. Вообще, у восточных мусульманских народов почти одинаковый быт и весьма своеобразная, своя историческая судьба» (Никулин, 1926, март 23, с. 1).

Несмотря на то, что подавляющее большинство восточных народов Союза имело общие корни мусульманской культуры, они находились на различных ступенях развития. Например, наблюдалась «дистанция огромного размера» между культурной Татарией и «глухим углом Казахстана, до сих пор живущим в условиях патриархально-родового быта и первобытного кочевого скотоводства». Кроме того, к восточным народам относились и принявшие христианство жители Кавказа, в том числе армяне, абхазы, грузины, осетины. При этом следовало учитывать, что «нет единого Востока, что быт крымских, например, татар резко отличается от быта узбеков, киргизов и других народов» (Трайнин, 1928, с. 61). Если учесть «бесконечно разнообразный круг зрителей», то «обслуживание Востока фильмами, хорошо к нему приспособленными», превращалось в «очень сложную задачу» (Скачко, 1925а, с. 25).

Основа сюжета – народные легенды

В 1920-е годы на киностудиях страны ощущался «сценарный голод». Из сценариев, поступивших в 1924 г. в Госкино, 85% проектов оказались «совершенно негодными» (Вельтман, 1927, с. 4). При отсутствии сценариев постановщики фильмов обращались к старинным народным преданиям Востока. Беря за основу древнюю легенду, они часто изображали «фантастический Восток в стиле восточных сказок». Режиссер и сценарист Иван Перестиани снял историческую драму «Сурамская крепость» (Киносекция Наркомпроса Грузии, 1922). Фильм, обличавший «феодално-крепостнические порядки и тьму, невежество, суеверия», создан по одноименной повести грузинского писателя Даниила Чонкадзе, взявшего в качестве фабулы грузинскую легенду о строительстве крепости в Сурами.

«В Иммеретии у крепостной девушки Анны, обольщенной сыном помещика, рождается мальчик Дурмишхан. Старый князь приказывает выкрасть ребенка и отправить его на воспитание в Тифлис к своей сестре княгине. Не выдержав постигнутого ее несчастья, мать ребенка кончает жизнь самоубийством. Идут годы. Мальчик воспитывается в доме княгини вместе со своей сверстницей – сиротой Вардуа. Молодые люди влюбляются друг в друга. Между тем Дурмишхан отправляется в путешествие. Перед разлукой он клянется Вардуа в любви и верности, однако вскоре женится на другой и поселяется в Сурами. Вардуа, узнав об измене Дурмишхана, решает жестоко мстить ему. Во время наступления турок на Иммеретию начинается строительство Сурамской крепости, но ее стены трижды разрушаются. Вардуа, овладев тайнами колдовства, подсказывает грузинскому царю, что строительство завершится и победа над врагом будет одержана, если Зураба, сына Дурмишхана, замуруют живым в стену Сурамской крепости. Царь приказывает выполнить указание прорицательницы» (Советские художественные фильмы, 1961, с. 36).

Первый советский азербайджанский художественный фильм «Легенда о Девичьей башне» (АФКУ, 1923) режиссер Владимир Баллюзек и сценарист Н. Бреслав-Лурье сделали как экранизацию народной легенды об архитектурном памятнике XII века – Девичьей башне. Суть легенды такова:

«Во времена седой старины два хана вели между собой войну. В плен к одному из них, Самед-хану, попал сын его врага Захраб. Сестра пленника, прекрасная и отважная Джеваир, проникла во вражеский лагерь и добилась встречи с Самед-ханом. Восхищенный красотой девушки, хан уступил ее мольбам и освободил пленника. Джеваир стала женой Самед-хана. После рождения дочери она умерла. Девочку Гюльнар отдали кормилице в одно из крестьянских селений. Прошли годы. Однажды во время охоты Самед-хан встретил Гюльнар. Узнав в ней свою дочь, хан увез ее к себе. Глядя на девушку, Самед-хан видел в ней лишь воскрешенную Джеваир. Былая любовь вспыхнула в хане с новой силой. Девушка поняла, какой преступной страстью воспламенился ее отец. Она, охваченная ужасом, решила умереть и бросилась с вершины башни в море» (Советские художественные фильмы, 1961, с. 64).

В интервью «Киногазете» режиссер В. В. Баллюзек рассказал о том, что съемки фильма «Легенда о Девичьей башне» проводились в сложных условиях, в Баку не было ни ателье, ни лаборатории, ни технических приспособлений, ни профессиональных артистов, кроме Софии Жозеффи и Эрнесто Ваграма. Все остальные актеры и рабочие никогда раньше никакого отношения к кино не имели, поэтому «за неимением отдельных актеров, приходилось “напирать” на толпу». Благодаря тому, что «восточная толпа очень экспансивна, это было вполне возможно» (Как снималась «Легенда», 1924, апрель 15, с. 2).

В картине подробно представлены сцены военного похода: осада каменной крепости, захват пленных, угон скота и рабов. Показаны атрибуты ханского дворца (колонны, фонтаны, ковры, подушки, опахала, балдахины) и роскошные одежды хана и его приближенных. После выхода фильма на экран автору указали на «большие недостатки» картины: «увлечение антикинематографической красотью», «отсюда – старательно сделанные художе-



ственные задние планы»; «некоторые сцены безвкусно, аляповато раскрашены». Также рецензенты выразили сомнение в актуальности сюжета:

«Какой умник догадался взять за основу картины ничем не связанную с современностью “романтическую” легенду о Девичьей башне? Кто разработал его так, что даже намек на социальный подход (рабство, суд) стираются банальными любовными сценами?» Производство фильмов АФКУ надо было начинать с социально значимых, важных тем, например, «Казнь 26», «Черная кровь» (нефть) («Легенда о Девичьей башне», 1924, апрель 15, с. 2).

Довольно много критических отзывов вызвал художественный фильм «Минарет смерти» (Севзапкино и Бухкино), вышедший в прокат осенью 1925 г. Для съемок фильма киностудия «Севзапкино» организовала экспедицию в Бухару. Бухарское правительство не имело средств, чтобы внести свой пай в товарищество «Бухкино». В счет уплаты пая Совет народных назиров выделил для съемок необходимые для картины реквизиты: национальную одежду, парчовые одеяла и подушки, седла, старинное оружие. Назират просвещения обеспечил квалифицированную консультацию. Глава правительства Бухарской народной советской республики Файзулла Ходжаев передал товариществу «Бухкино» свой собственный загородный дом с садом и виноградниками, расположенный за крепостными стенами Бухары. Здесь же у стен крепости сняли все натурные и массовые сцены картины (Ярматов, 1980, с. 110, 111).

Кинопостановка осуществлена режиссером Вячеславом Висковским по сценарию, написанному вместе с Александром Балагиным. Они, используя мотивы бухарской легенды XVI в., стремились показать «деспотизм средневековых узбекских правителей». Картина «Минарет смерти» полна захватывающих приключений:

«Эмир Бухары и его сын совершают набег на соседнюю Хиву. Среди военной добычи бухарского эмира оказываются Джемаль, дочь хивинского бая, и ее молочная сестра Селеха. В честь победы организуется состязание всадников “кокбуры” (козлодрание). Победителю состязания джигиту Садыку эмир дарит хивинскую красавицу Джемаль. Но сын эмира увозит девушку в свой гарем. Находчивая и самоотверженная Селеха сообщает об этом эмиру. Опасаясь неминуемой расправы, сын убивает отца. Обвинив в убийстве Джемаль, он приказывает стражникам арестовать ее. Джемаль заточают в минарет, откуда еще никто никогда не выходил живым. Отцеубийца становится эмиром Бухары». Вскоре «угнетенный бухарский народ, возглавляемый Садыком, поднимает восстание. Восставшие врываются в осажденный дворец. Эмир пытается сбросить с минарета Джемаль, но падает, сраженный Садыком» (Советские художественные фильмы, 1961, с. 100).

Лишь только фильм «Минарет смерти» вышел на экраны, в печати сразу появились первые недоброжелательные рецензии. Журналист и писатель Лев Никулин высказал претензии по поводу сюжета и актуальности темы картины. Вместо экранизации легенды, по его мнению, можно было сделать

«хорошую историческую социальную фильму», взяв материал из истории, например, «восстание бухарских бедняков много сот лет назад». Обуздав «полет сомнительной фантазии, можно было дать хорошую, грамотную фильму, сохраняющую колорит и местный фольклор. Можно было просто сделать честную, бытовую фильму» (Никулин, 1925, декабрь 25, с. 2). Кстати, Лев Никулин имел непосредственное отношение к съемкам фильмов «из восточной жизни». По его роману «Никаких случайностей» был снят приключенческий фильм «Дипломатическая тайна» (Севзапкино, 1923), где действие происходит в вымышленной восточной стране Гюлистан.

Создание фильмов «по мотивам фольклора многочисленных окраин Союза» входило в производственный план и Госкино. Первой картиной, выпущенной по данному плану, была «Долина слёз» (Госкино, 1924), где режиссер, оператор и художник Александр Разумный представил киноверсию народной легенды о великом Ойроте, жившем в горах Алтая и поднявшем народ на борьбу с завоевателями. Фильм начинался с показа празднования 1 июня 1923 г. первой годовщины автономии ойротского народа и принятия декрета «Об образовании автономной области Ойротского народа» (1922). В этот день пионеры совершили экскурсию в горы Алтая. Старик ойрот рассказал им о прошлом своего народа:

«В давние времена, где жили ойроты, вторглись полчища хана Тамги. Героическая оборона ойротов была сломлена, и завоеватели превратили цветущую долину в долину слез. Часть населения бежала в Алтайские горы. Здесь, в горах, прошло детство Ойрота, ставшего впоследствии легендарным народным героем. Объединившийся для борьбы народ под предводительством Ойрота разгромил ханские полчища» (Советские художественные фильмы, 1961, с. 56).

Пресса в целом положительно отнеслась к новой постановке Госкино, отметив оригинальность подачи народного предания в виде рассказа старика во время экскурсии пионеров. Алтайская легенда получила «необходимое освещение, как полезное напоминание о прошлом угнетенных народностей, получивших право на свободное существование только в связи с великим движением Октября» («Долина слёз», 1924, декабрь 16, с. 2).

В старинных народных легендах воплощена историческая память этноса. Перефразируя слова А. С. Пушкина, можно сказать, что «преданья старины глубокой» отражают «дела давно минувших дней». В легендах присутствуют отголоски далеких исторических событий: нашествие врагов, борьба за независимость своей родины, подвиги народных героев, деятельность мудрых правителей или произвол тиранов и деспотов. Легенда как феномен народной духовной культуры привлекала внимание фольклористов и этнографов, понимавших, что «совокупность преданий – поэтическая автобиография народа» (Криничная, 1980, с. 6).

Само обращение кинематографистов к сказаниям «минувших дней», «преданьям старины глубокой» признавалось довольно интересным опытом



работы. Не секрет, что «любая, самая неправдоподобная история, сказка, легенда или быль на экране, благодаря его фотографичности, обретала ту же неопровержимость, что и заснятое реальное событие» (Зоркая, 2005, с. 14). В то же время создание фильмов по народным легендам, особенно в «вольной обработке», некоторые кинокритики встретили недоброжелательно. Так, Лев Никулин выразил недовольство: «Ох, уж эти “легенды”, да еще в “вольной обработке”!» (Никулин, 1925, декабрь 25, с. 2). С точки зрения партийных функционеров и рупоров официальной идеологии, обращение к народным легендам мешало отречься «от старого мира» и отряхнуть «его прах со своих ног», чтобы начинать писать историю страны Советов с чистого листа без наследия «проклятого прошлого».

«Каменные драгоценности» Востока

Олицетворением могущества правителей Востока являются поражающие своей красотой и мощью дворцы, мечети, мавзолеи, башни и минареты. Как правило, постройки и сооружения встраивались в природный рельеф местности (пустыня, долина, горы). Своеобразие ландшафта влияло на архитектурные особенности зданий. На Кавказе возводились каменные башни и крепости. Бухара застраивалась одноэтажными глинобитными домами с плоскими крышами за исключением знаковых доминант местности – ханских дворцов, минаретов и мечетей. Появление в кадре старинных сооружений, необычность их архитектурных форм притягивали внимание зрителей, будь это Девичья башня в Баку, Сурамская крепость в Грузии или «Тай-Минор» («минарет смерти») в Бухаре. Например, фильм «Мусульманка» (Пролеткино и Бухкино, 1925) давал возможность увидеть на экране «роскошные виды Бухары и Самарканда и их окрестностей, а также множество интересных моментов и ярких, колоритных штрихов восточного быта» («Мусульманка», 1925, октябрь, 13, с. 1).

В фильме «Минарет смерти» была показана

«толпа в узеньких улочках Бухары – это тысячи натурщиков, добровольцев, это типаж, не требующий намека на грим. Верблюды, ослики, кони, кипящая темпераментная толпа, и все это на фоне обветшалых стен старого города, который пережил титанические потрясения древних эпох. Старая Бухара – это город памятников древнего зодчества, город минаретов, мечетей и базаров, сохранивших веяние эпохи Тимура. Железный Тимур раздавил пышный, изнеженный халифом Багдад, суровый и проникновенный стиль Бухары и Самарканда связан с его именем» (Никулин, 1925, декабрь 25, с. 2).

Между тем Лев Никулин, оценивая фильм «Минарет смерти», где была «тщательно собрана природа страны: осел плюс верблюд плюс две палатки», упрекал авторов за то, что они мало показали древнюю Бухару и сетовал, «почему великолепный старый город никак не использован в фильме». Вместо этого режиссер Висковский предпочел «выдуманный, мармеладный восток и

восточные сладости, которые любит зритель дорогих театров» (Никулин, 1925, декабрь 25, с. 2). В свое время Л. В. Никулин, работавший секретарем Генерального консульства в Кабуле (1921–1922), по пути в Афганистан посетил «святую Бухару – цель долгих и опасных странствий паломников, место гибели отважных путешественников европейцев». Позднее в книге воспоминаний «Записки спутника» он изложил маршрут экскурсии по древней Бухаре, где увидел «резные столбы на площади Регистана, старый дворец эмира и бассейн Лаби-хауз», а также знаменитый «Тай-Минор», «минарет смерти» (Никулин, 1934b, с. 139). В Бухаре чувствовалось

«легкое содроганье от душного запаха столетий и обильно пролитой крови, от непревзойденной материальной красоты висящих в воздухе куполов и минаретов – каменных драгоценностей. Время стояло неподвижно, будто бы наше поколение жило уже семь веков и ничего не случилось, ничего не произошло в этом мире... На базаре кожевник разбивает деревянным молотком невыделанную кожу, проходимцы курят анашу в подземельях караван-сарая, азиатский рынок кипит и плещет вокруг Лаби-хауз» (Никулин, 1934, сс. 139, 140).

В 1920–е годы при анализе социокультурной динамики зрительских предпочтений выяснилось, что «рабочему и крестьянину не всегда интересно смотреть свой быт потому, что этот быт со своими многообразными неприглядными сторонами ему приелся» (Траинин, 1928, с. 36). Можно предположить, что картины «Минарет смерти», «Мусульманка», «Легенда о Девичьей башни», «Сурамская крепость» благодаря показу запечатленных в них архитектурных шедевров, своеобразия живописной природы восточных окраин страны привлекали внимание посетителей кинотеатров и рабочих клубов.

«Восточные сладости»: баядерки и «жемчужины» гарема

В погоне за «ложной экзотикой Востока» кинематографисты делали упор на показ необычных, закрытых от постороннего взгляда порядков дворцовой жизни грузинских князей, бухарских эмиров, турецких султанов, персидских шахов, халифов, ханов и прочих повелителей. В западноевропейском искусстве вызывала жгучий интерес окутанная таинственным очарованием и эротическим флёротом гаремная тема. Визуальный образ гарема, или сераля, замкнутой и охраняемой части дворца, где обитали обольстительные жены и наложницы восточных правителей, представлен и в советском кино.

Приоткрыть завесу тайны и представить жизнь гарема изнутри пытались создатели картины «Минарет смерти» / «Пленница гарема». Однако критика не одобрила замысел оператора и режиссера, которые «показывают гарем и отыгрываются на раздетых одалисках и купании в бассейне первым планом. Конечно, нет ничего дурного в том, чтобы показать хорошо сложенную натурщицу там, где это кстати, но в “Минарете” есть сомнительный привкус, есть потворство вкусам специфической публики». Ко всем критическим выпадам против режиссера Висковского добавился еще и упрек за то, что он «культиви-



рует только один стиль – смесь третьесортного “Багдадского вора” с опереточными “Тайнами гарема”» (Никулин, 1925, декабрь 25, с. 2).

Гаремные нравы затрагиваются в картинах «Легенда о Девичьей башне» и «Мусульманка». Картина «Мусульманка» / «Дочь Корана / «Дочь Керима» (Пролеткино и Бухкино, 1925) создана со специальной агитационной целью по заказу женотдела компартии Узбекистана, поэтому здесь главный упор сделан на тему раскрепощения женщины Востока. Героиня фильма Сагадат узнала, что Советская власть дала женщинам Востока свободу. Поэтому она решительно отказывает Ахмет-баю. Садовник избивает дочь и запирает ее в чулан. Свадьба назначена на следующий день. Однако Умар, возлюбленный Сагадат, устраивает побег девушки. Женотдел помогает ей начать новую жизнь. В финале картины Сагадат едет на учебу в Москву.

В 1926 г. на экраны вышел кинофильм «Натэлла» / «Кузнец Микава» (Госкинопром Грузии), где действие происходит в Мингрельском княжестве в середине XIX в. Одна из сюжетных линий раскрывает перипетии судьбы крестьянской девушки Натэллы:

«В поисках новых средств для постройки дворца правители страны продают крестьянских девушек в турецкие гаремы. Такая участь постигает и Натэллу. Проходят годы. Натэлла становится одной из жен турецкого военачальника Омер-паши, который предпринимает поход на Мингрельское княжество» (Советские художественные фильмы, 1961, с. 153).

Режиссер фильма «Натэлла» Амо Бек-Назаров стремился уйти «от немецкой мишурной бутафории Востока» и «показать подлинный Восток – нищий, неприглядный». В кино съемках принимали участие настоящие мусульманки, облаченные в национальные чадры, которых пришлось долго уговаривать. В целом постановщикам «работы над восточными сценами доставили большое удовольствие» (Бек-Назаров, 1926, с. 5). Тем не менее, Амо Бек-Назарова обвинили в том, что он «повторил все ошибки наших “экзотических” и лже-ориентальных фильмов ныне уже классического типа “Минаретов смерти”». Рецензентов возмутил «ударный трюк режиссера – гарем». Сцены в гареме «с грудой женских тел, неумело поданных режиссером», «на редкость не выразительными на сей раз страданиями Наты Вачнадзе в роли Натэллы», исполнявшей «танец со змеей», вызывали «тошнотворные эмоции». Режиссера Бек-Назарова укоряли за то, что он никак «не может забыть впечатляющих кадров “Вавилонского блуда” в “Нетерпимости” Гриффита. Для оправдания всех этих “красот” режиссер пользуется наивным монтажным приемом – он перебивает эти кадры крупным планом какого-нибудь вина или евнуха, якобы взирающего на эти “излишества”». Вставленное в фильм «“идеологическое” оправдание гаремных вакханалий в виде восстания угнетенных мингрелов... еще больше компрометирует новую работу Госкинопрома Грузии» («Натэлла», 1926, апрель 6, с. 2).

Одалиски, «жемчужины» гарема, а в советской печати их называли «баядерками», не задумываясь о значении этого слова, путая наложниц и храмовых танцовщиц, встречаются и в других картинах «из восточной жизни». Фильм «Разбойник Арсен» (Госкинопром Грузии, 1924) начинается со сцены избиения старым князем отца невесты за то, что тот, желая спасти свою красавицу-дочь от участи княжеской наложницы, скрыл ее от князя. Но, несмотря на сопротивление отца, невесту со свадьбы увозят в княжеский гарем. Кинокартина «Гюлли» (Госкинопром Грузии, 1927) рассказывает о судьбе девушки Гюлли, жившей в одном из горных аулов Кавказа. Девушку продали богатому овцеводу Али за тысячу голов овец. Гюлли долгие дни томилась в гареме нелюбимого старика мужа. Пытаясь бежать, она погибает от рук Али. Фильм «Первая и последняя» (Госкинопром Грузии, 1927) повествует о борьбе горских племен Кавказа против жестоких властителей. В центре событий оказывается красивая девушка Зумруд, «которую полюбил молодой горец Годерзи. Местный князек Бек Омар-хан, увидев Зумруд, пожелал иметь ее в своем гареме. Верный слуга хана Керим похитил девушку, а ее возлюбленный был брошен в ханскую тюрьму» (Советские художественные фильмы, 1961, с. 45, 188, 218).

Умыкание и опасность принудительного увоза горянок нашли отражение в фильмах «Три жизни» (Госкинопром Грузии, 1924), «Дело Тариэла Мклавадзе» (Госкинопром Грузии, 1925), «Дина Дза-Дзу» (Межрабпом-Русь, 1926), «Зарэ» (Арменфильм, 1926). Кадры с показом насильственного захвата девушек из горных селений имелись и в картине «Натэлла». Данное «возмутительное явление» бытовало еще в 60-е гг. XIX в., что становилось одной из причин крестьянских восстаний в Мингрелии. Кинопостановщики ничуть «не приукрасили события, воспользовавшись историческими данными и рассказами очевидцев». Так, «в Мингрелии старики помнили тяжелые сцены похищения женщин и детей азнаурами (дворянами) с целью продажи их в рабство. Тысячи мингрельских девушек попадали в гаремы Востока» (Бек-Назаров, 1926, с. 5).

Бесправное положение женщин, подчинение их злой воле деспотичных правителей, невозможность выйти из-под власти местных обычаев находили искреннее сочувствие и сострадание зрителей, поскольку кино вызывало «такое ощущение достоверности», которое могло «равняться лишь с переживаниями, вызываемыми непосредственными жизненными впечатлениями» (Лотман, 1973, с. 87). В свою очередь высокая «сила художественного впечатления» порождает сопереживание, или особую форму эмпатии, т. е. «переживание тех же эмоциональных состояний, что испытывает другой человек через отождествление с ним и сочувствие – переживание собственных эмоциональных состояний в связи с чувствами другого человека» (Шнайдер, 2016, с. 60). В принципе, «любые проявления активности человека сопровождаются эмоциональными переживаниями». В то же время «эмпатия играет большую



роль в ходе межкультурной коммуникации», поэтому для процесса межкультурной коммуникации важно эмотивно-эмпатийное взаимодействие (Карпова, 2010, с. 154, 156). Таким образом, «эмпатия составляет ядро коммуникации», а «эмпатийность благоприятствует налаживанию деловых, партнерских, творческих, дружеских и других межличностных отношений» (Елефенко, 2010, с. 36).

«Фальшивое» представление о Востоке

При создании фильмов «из восточной жизни» постановщики преследовали не только идеологические, но и коммерческие цели, поэтому в качестве сценария использовался материал, необычность, причудливость, затейливость которого привлекала публику, что приносило кассовые сборы. Кинозрителей также соблазняли и названия картин, как например, «Легенда о Девичьей башне» или «Минарет смерти», поскольку «по-настоящему удачное наименование сразу интригует, цепляет, а также сообщает зрителю о жанре картины, ее герое, тематике и даже примерно сюжете» (Курочкин, 2022, с. 13).

Кино «служит для передачи информации внутри процесса коммуникации: фильм коммуницирует со зрителями» (Постникова, 2006, с. 12). Вот почему кинопостановка, претендующая на историческую достоверность и этнографическую точность, требует тщательной подготовки материала. Между тем появившиеся в прокате многие советские фильмы «из восточной жизни» страдали общим недостатком – пресыщенностью экзотикой и романтическими образами Востока. В рецензиях на картину с «ложно-восточной феерией» «Легенда о Девичьей башне» критики недоумевали: «Чем можно объяснить этот оперный Восток, взятый вне всякой эпохи и стиля?» («Легенда о Девичьей башне», 1924, апрель 15, с. 2). Данное обстоятельство отразилось в карикатуре художника Б. Вирганского с надписью «Минареты и баядерки... Баядерки и минареты... Неужели в этом – весь Восток?», появившейся в газете «Кино» («Минареты и баядерки... Баядерки и минареты...», 1926, апрель 6, с. 1).

Ректор Института востоковедения Наркомата по делам национальностей А. Е. Скачко полагал, что для создания фильмов о Востоке необходимо «глубокое знание восточной жизни и строгий учет психологии восточного зрителя» (Скачко, 1925b, с. 24). В 1920-е годы при Научной ассоциации востоковедения при президиуме ЦИК СССР действовала киносекция, которая принимала участие в работе Художественного совета по делам кино при Наркомпросе. Киносекция изучала вопросы кинофикации Востока, участвовала в обсуждении сценариев для постановки «восточных картин», чтобы фильмы с национальным колоритом не вызывали отвращение у зрителей (Работы ориенталистов, 1926, февраль 9, с. 3).

Специальная комиссия киносекции осуществляла просмотр некоторых картин «из восточной жизни» и выносила свое решение. Так, совершенно

не годным для зрителя, «начиная с безграмотного заголовка, явно рассчитанного на бульварные вкусы и кончая деталями снимков», признан фильм «Минарет смерти» и запрещен к показу. «Минимальные художественные достоинства, полное извращение быта Востока, отсутствие какой бы то ни было идеологии, витиеватость надписей и другие качества “Минарета смерти” заставили комиссию прийти к такому небывало резкому решению» (Картины, которые нам показывают, 1926, январь 19, с. 3).

По мнению критиков, в картине «Минарет смерти», претендующей на «историчность», постановщики упустили из виду многие детали традиционного быта и допустили досадные промахи, когда показывали «бухарских женщин без чадры, богатого бухарца, уезжающего в путешествие на ишаке».

«При этом население Бухары среди прочего населения Туркестана до сих пор отличается наибольшей религиозностью. Знатные и богатые бухарцы считают для себя неприличным ездить на ишаках. Все эти детали сойдут незаметными для западного зрителя, но никак не для восточного» (Скачко, 1925b, с. 24).

На массу «грубых промахов в бытовых деталях» обратили внимание люди, бывавшие на Востоке. В Бухаре, где женщины появлялись на улице «по-прежнему в чадре, в трех покрывалах и кисее», Л. В. Никулин видел, как «проходят жены бухарских купцов – бесформенные коконы, закутанные в чадры» (Никулин, 1934, с. 126). Однако в фильме «Минарет смерти» «женщины гуляют с открытыми лицами, а мужчины закалываются ятаганом, хотя чуть ли не каждый знает разницу между ятаганом и шпагой» (Никулин, 1925, декабрь 25, с. 2). Неслучайно при показе фильма «Минарет смерти» во время киносеансов узбеки «часто поднимались и уходили» (Пути кино, 1929, с. 96).

Из заметки «Почему узбеки смеялись», напечатанной в газете «Кино», стало известно о реакции местных жителей на некоторые кадры из фильма «Минарет смерти». В Ташкенте получили «Крестьянский журнал» (1925, № 8). Там помещены иллюстрации из фильма «Минарет смерти»: «Старый узбек в праздничном наряде», «Узбечки в праздничных нарядах». В первом кадре «старый узбек щеголял в бороде, самой большой, какая только нашлась у парикмахеров, в кафтане с боярским воротником и необыкновенной чалме, цветистой, как обивка дивана. На другой картинке «Узбечки в праздничных нарядах» «из двух узбечек одна была в кокошнике, а другая в монашеской косынке. Живые узбеки сильно веселились». Газета «Правда Востока» сохранила слова переводчика, который пояснил: «Им смешно, зачем человек, не знающий Узбекистана и узбеков, поместил в журнале эти картинки» (Почему узбеки смеялись, 1925, ноябрь 10, с. 2).

В Ленинграде в «Вечерней газете» была опубликована заметка «Гореминарет», где говорилось: «“Минарет смерти” – первая советская картина, не допущенная в Ленинграде в рабочие кинотеатры. Двести пятьдесят человек, присутствовавшие на просмотре, единогласно протестовали против этой картины». Ташкентская газета «Правда Востока» поддержала ленинградцев:



«Эту фильму легко можно принять за одну из многих буржуазных фильм на конфетно-экзотический сюжет, правда, несколько приправленный соусом из революционизированных надписей. Подумать только, что эта фильма носит название “первой национальной восточной постановки производства Бухкино» (Картины, которые нам показывают, 1926, январь 19, с. 3).

В результате Художественный совет по делам кино Главполитпросвета (ГПП) признал картину «Минарет смерти» «идеологически недопустимой для демонстрации на советском Востоке и вообще внутри СССР». Также посчитали «не рекомендовать ее для экспорта за границу: ни на зарубежный Восток, ни в Западную Европу», из-за того, что «картина ложно освещает быт, социальные отношения, факторы революции на Востоке (народно-революционное движение из-за женщины), и совершенно не дает представления о басмачестве, даже в пределах того, что дано». В целом вся картина представляла собой «лишь слабую пародию на советско-восточную фильму». Необходимо «принять самые энергичные меры к прекращению производства такого рода фильмов в будущем» (Оценка ГПП, 1926, февраль 9, с. 4).

Также «очень слабой» признана режиссерская работа Д. Н. Бассальго в картине «Мусульманка». Ей присущи такие недостатки, как «тяжелый монтаж, отсутствие общего рисунка постановки, выражающиеся в смешении стилей: здесь и детектив, и медлительные восточные эпизоды, и грузные темпы всякого рода переживаний». Зрителю надоедают ничем не оправданные «длинноты»: «на протяжении трех частей показан однообразно-нудный обряд обручения» (Снег и зной, 1925, сентябрь 1, с. 2). При этом «совершенно отсутствуют быт и жизнь бедняка, что лишает фильму ее ценности для широкой массы» (Оценка ГПП, 1926, февраль 9, с. 4).

Критика, приветствуя в целом показ борьбы мусульманской женщины за свое раскрепощение, отмечала, что в картине «Мусульманка», снимавшейся в Туркестане, «выводится квази-романтический тип узбечки, совершенно необоснованно обращающейся в революционную героиню, чему восточный зритель также с трудом поверит». В фильме «Мусульманка»

«призыв к восстанию женщин звучит так подчеркнуто открыто, а посрамление мужчин изображено так ярко, что эту картину не везде можно безнаказанно показывать на Востоке (в Персии, Афганистане, например, да и в отдельных частях советского Востока она не может принести ожидаемых результатов). Ибо она вызовет страшное возмущение среди фанатичных еще мужчин, а ведь они-то и представляют большую массу зрителей на Востоке, где кино посещается женщинами еще очень мало». Надо признать «абсолютно неприемлемым метод изображения ура-коммунистов и героинь-комсомолок, ниспровергающих одним ударом весь многовековой уклад старого Востока, ибо он приводит к результатам, обратным противоположным желаниям» (Скачко, 1925b, сс. 23, 26).

Художественный совет по делам кино Главполитпросвета (ГПП) решил, что картина «Мусульманка», в которой «единственными выигрышными сторонами ... являются элементы этнографии», «требует перемонтирования и

подрезки». Лишь после этого она могла быть «допущена к демонстрированию в пределах СССР и рекомендована для экспорта за границу (в Западную Европу и на зарубежный Восток)» (Оценка ГПП, 1926, февраль 9, с. 4). Худсовет не принял во внимание тот факт, что «зритель имеет полное право самостоятельно трактовать увиденное, опираясь на чувственный и интеллектуальный опыт» (Курочкин, 2022, с. 10). В рамках официального дискурса, когда власть «нащупывала новые формы более эффективного подчинения кино задачам своей идеологической пропаганды» (Косинова, 2014 с. 149), совершенно игнорировалась не только свобода творчества кинематографистов, но и свобода выбора посетителей кинотеатров, способных без подсказки определить значимость той или иной кинопостановки.

Выводы

Межкультурная коммуникация при просмотре фильмов «из восточной жизни» осуществлялась через визуальный ряд образов, запечатленных на экране. Немое кино 1920-х годов, при всей ограниченности технических средств, знакомило с жизнью различных народов страны, с их историей, национальным традиционным бытом, нравами и обычаями, способствовало расширению границ мировосприятия, что подтверждает высокий когнитивный потенциал и значение киноискусства в межкультурной коммуникации в условиях полиэтнического пространства СССР.

В ходе исследования выявились широкие познавательные возможности кино для коммуникативного взаимодействия представителей различных культур. Создатели кинокартин стремились показать «множество интересных моментов и ярких, колоритных штрихов восточного быта», натурные съемки Баку, Бухары, Самарканда, их памятников архитектуры и прочих сооружений (крепостей, башен, дворцов, мечетей и минаретов), что в целом производило сильное впечатление на зрителей, незнакомых с Востоком. Обращение кинематографистов к сценариям, созданным по мотивам старинных народных преданий, знакомило с историческим прошлым народов страны. Даже при просмотре немого кино зрители получали информацию этнографического и страноведческого характера, созерцая визуальные образы природы, зданий и сооружений, народные танцы Закавказья (лезгинка, узундара) и Средней Азии (ларзон, лязги, тановар), женские и мужские традиционные костюмы (одежда, обувь, головные уборы), свадебные обряды и традиции восточных народов. Соответственно, высокий когнитивный потенциал фильмов способствовал расширению границ национального мировосприятия в межкультурной коммуникации в условиях полиэтнического пространства СССР.

Можно отметить, что восприятие критиками и зрителями произведений киноискусства, посвященных различным аспектам истории, традиционного быта и самобытной культуры, было далеко неоднозначным. Зачастую в том же



Узбекистане эти картины вызывали неприятие из-за имевшихся в них неточностей. В рамках идеологического дискурса официальные рецензенты, подвергая жесткой критике многие фильмы «из восточной жизни», задавались вопросом, как избежать ошибок и шаблонов при изображении на экране дехкан или горцев. Хотя вывод напрашивался однозначный: в полиэтническом пространстве одного государства для создания адекватных произведений киноискусства необходимо изучение особенностей жизни народов СССР.

Информационный обмен между представителями различных культур выглядит, с одной стороны, как трансляция европейцами своих представлений о Востоке, с другой – передача жителями, уроженцами восточных территорий, знания специфики своего родного края, особенностей его быта и культуры. Увлечение знавших о Востоке понаслышке кинематографистов его «ложной экзотикой» зачастую приводило к коммуникативным неудачам, неприятию и непониманию их творчества. Также произведения национальных киностудий не всегда вызывали интерес со стороны массового зрителя в разных частях страны в силу определенных узко-региональных проблем. Однако с конца 1920-х годов происходит унификация тематики, в кинематографе на первый план выходит тема социалистических преобразований, как в центре, так и на окраинах страны. В кино начали преобладать общие для всех республик СССР проблемы индустриализации, коллективизации, культурной революции.

Список литературы

- Агапова, С. Г. (2004). *Основы межличностной и межкультурной коммуникации*. Феникс.
- Алексеева, Е. П. (2013). Кино Страны Советов в Казани. *Киноведческие записки*, 102–103, 379–412.
- Бек-Назаров, А. (1926). «Натэлла». *Советский экран*, 12, 5.
- Вельтман, С. Л. (1927). *Задачи кино на Востоке. (Правда и неправда о Востоке)*. Научная ассоциация востоковедения.
- Гращенкова, И. Н. (2014). *Киноантропология XX/20. Человек*.
- Гришаева, Л. И., & Цурикова, Л. В. (2006). *Введение в теорию межкультурной коммуникации*. Издательский центр «Академия».
- «Долина слёз». (1924, декабрь 16). *Кино-газета*.
- Елефференко, И. О. (2010). Эмпатия как основание коммуникации. *Культурная жизнь Юга России*, 4(38), 33–36.
- Зоркая, Н. М. (2005). *История советского кино*. Алетейя.
- История национальных кинематографий: Советский и постсоветский периоды*. (2020). Академический проект; Фонд «Мир».
- Как снималась «Легенда»: Беседа с режиссером-художником В. В. Баллюзек. (1924, апрель 15). *Кино-газета*.

- Каримова, Н. Г. (2019). *Киноиндустрия Узбекистана и её вклад в социально-экономическое развитие страны*. Baktria press.
- Карпова, Ю. А. (2010). Эмотивно-эмпатийный компонент межкультурной коммуникации. *Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики*, 4, 147–159.
- Картины, которые нам показывают. (1926, январь 19). *Кино. Еженедельная газета*.
- Косинова, М. И. (2014). История взаимоотношений отечественного кинематографа со зрительской аудиторией. *Знание. Понимание. Умение*, 4, 147–155.
- Красина (Субботина), О. С. (2020). Кинематограф Узбекистана 1920-х годов: Зарождение национальной кинематографической школы. *Этнодиалог*, 3(61), 204–219.
- Криничная, Н. А. (1989). Когда гранит и летопись безмолвны... (Вступительная статья). В *Легенды. Предания. Бывальщины* (сс. 5–21). Современник.
- Курочкин, О. Е. (2022). *Язык кино. Как стать продвинутым зрителем*. Эксмо.
- «Легенда о Девичьей башне». (1924, апрель 15). *Кино-газета*.
- Лотман, Ю. М. (1973). *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Ээсти Раамат.
- Малышев, В. С. (2020). История национальных кинематографий в СССР – история ВГИК. В *История национальных кинематографий: Советский и постсоветский периоды*. Академический проект; Фонд «Мир».
- Меликузиев, И. М., & Юлдашев, Э. С. (2016). История и развитие узбекского искусства кино. *Молодой ученый*, 19(123), 561–564.
- «Минареты и баядерки... Баядерки и минареты...». (1926, апрель 6). *Кино. Еженедельная газета*.
- «Мусульманка». (1925, октябрь 13). *Кино. Еженедельная газета*.
- «Натэлла». (1926, апрель 6). *Кино. Еженедельная газета*.
- Никулин, Л. В. (1925). Восточные сладости. *Кино. Еженедельная газета*.
- Никулин, Л. В. (1926). Песни и камни. *Кино. Еженедельная газета*.
- Никулин, Л. В. (1934). *Записки спутника*. Советская литература.
- Ольховиц, Б. С. (Ред.). (1929). *Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии*. Теакинопечать.
- Оценка ГПП. (1926, февраль 9). *Кино. Еженедельная газета*.
- Пиотровский, А. И. (1969). *Театр. Кино. Жизнь. Искусство*.
- Постникова, Т. В. (2006). Коммуникация кинематографа в семиотике Ю. М. Лотмана: Фило-софско-антропологический анализ. *Вестник Московского университета. Серия 7. Фило-софия*, 3, 11–31.
- Почему узбеки смеялись. (1925, ноябрь 10). *Кино. Еженедельная газета*.
- Работы ориенталистов. (1926, февраль 9). *Кино. Еженедельная газета*.
- Садохин, А. П. (2004). *Теория и практика межкультурной коммуникации*. Юнити-Дана.
- Скачко, А. Е. (1925a). Восточная кинофильма. *Советское кино*, 6, 24–26.
- Скачко, А. Е. (1925b). Кино и восточные народы СССР. *Советское кино*, 1, 23–25.



- Скачко, А. Е. (1925с). Организация восточного кино. *Советское кино*, 2–3, 16–18.
- Смагина, С. А. (2018). Экранная репрезентация «новой женщины» в советском кинематографе 20-х гг. *Артикульт. Научный электронный журнал*, 32(4), 174–181. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2018-4-174-181>
- Снег и зной. (1925, сентябрь 1). *Кино. Ежедневная газета*.
- Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог: В 3 томах: Т. 1: Немые фильмы. (1918–1935). (1961). Искусство.
- Трайнин, И. П. (1928). *Кино на культурном фронте*. Театинопечатъ.
- Трайнин, И. П. (1930). *Искусство в культурном походе на востоке СССР*. Транспечатъ.
- Хан, О. В. (2021). Раскрепощение женщины Востока» в 1920-е годы: Идеология, практика и кинематограф. *Вестник антропологии*, 4, 215–229. <https://doi.org/10.33876/2311-0546/2021-4/215-229>
- Хлопонина, О. О. (2017). Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х гг. *Знание. Понимание. Умение*, 2, 140–151. <https://doi.org/10.17805/zpu.2017.2.11>
- Шнайдер, М. И. (2016). Эмпатия как форма отражения другого человека. *Гуманизация образования*, 2, 60–64.
- Ярматов, К. Я. (1980). *Возвращение: Книга воспоминаний*. Искусство.

References

- “Dolina slez”. (1924, December 16). *Kino-gazeta*. (In Russian).
- “Legenda o Devich'ey bashne”. (1924, April 15). *Kino-gazeta*. (In Russian).
- “Minarety i bayaderki... Bayaderki i minarety...”. (1926, April 6). *Kino. Ezhenedel'naya gazeta*. (In Russian).
- “Musul'manka”. (1925, October 13). *Kino. Ezhenedel'naya gazeta*. (In Russian).
- “Natella”. (1926, April 6). *Kino. Ezhenedel'naya gazeta*. (In Russian).
- Agapova, S. G. (2004). *Osnovy mezhlichnostnoy i mezhkul'turnoy kommunikatsii*. Feniks. (In Russian).
- Alekseeva, E. P. (2013). Kino Strany Sovetov v Kazani. *Kinovedcheskie zapiski*, 102–103, 379–412. (In Russian).
- Bek-Nazarov, A. (1926). “Natella”. *Sovetskiy ekran*, 12, 5. (In Russian).
- Eleferenko, I. O. (2010). Empatiya kak osnovanie kommunikatsii. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii*, 4(38), 33–36. (In Russian).
- Grashchenkova, I. N. (2014). *Kinoantropologiya XX/20. Chelovek*. (In Russian).
- Grishaeva, L. I., & Tsurikova, L. V. (2006). *Vvedenie v teoriyu mezhkul'turnoy kommunikatsii*. Izdatel'skiy tsentr “Akademiya”. (In Russian).
- Istoriya natsional'nykh kinematografiy: Sovetskiy i postsovetskiy periody*. (2020). Akademicheskiy proekt; Fond “Mir”. (In Russian).

- Kak snimalas' "Legenda": Beseda s rezhisserom-khudozhnikom V. V. Ballyuzek. (1924, April 15). *Kino-gazeta*. (In Russian).
- Karimova, N. G. (2019). *Kinoindustriya Uzbekistana i ee vklad v sotsial'no-ekonomicheskoe razvitie strany*. Baktria press. (In Russian).
- Karpova, Yu. A. (2010). Emotivno-empatiynyy komponent mezhkul'turnoy kommunikatsii. *Vestnik Permskogo natsional'nogo issledovatel'skogo politekhnicheskogo universiteta. Problemy yazykoznananiya i pedagogiki*, 4, 147–159. (In Russian).
- Kartiny, kotorye nam pokazyvayut. (1926, January 19). *Kino. Ezhenedel'naya gazeta*. (In Russian).
- Khan, O.V. (2021). "Emancipation of the Eastern Woman" in the 1920s: Ideology, Practice, and Cinematography. *Herald of Anthropology (Vestnik Antropologii)*, 4, 215–229. <https://doi.org/10.33876/2311-0546/2021-4/215-229> (In Russian).
- Khloponina, O. O. (2017). The Transformation of Female Imagery in Soviet Cinema of the 1920–1930s. *Knowledge. Understanding. Skill*, 2, 140–151. <https://doi.org/10.17805/zpu.2017.2.11> (In Russian).
- Kosinova, M. I. (2014). The History of Relations Between Russian Cinema and its Audience. *Knowledge. Understanding. Skill*, 4, 147–155. (In Russian).
- Krasina (Subbotina), O. S. (2020). Cinematography of Uzbekistan in the 1920s: the Birth of the National Cinema School. *Ethnialogues*, 3(61), 204–219. (In Russian).
- Krinichnaya, N. A. (1989). Kogda granit i letopis' bezmolvny... (Vstupitel'naya stat'ya). In *Legendy. Predaniya. Byval'shchiny* (pp. 5–21). Sovremennik. (In Russian).
- Kurochkin, O. E. (2022). *Yazyk kino. Kak stat' prodvinutym zritelem*. Eksmo. (In Russian).
- Lotman, Yu. M. (1973). *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*. Eesti Raamat. (In Russian).
- Malyshev, V. S. (2020). Istoriya natsional'nykh kinematografiy v SSSR – istoriya VGIK. In *Istoriya natsional'nykh kinematografiy: Sovetskiy i postsovetskiy periody*. Akademicheskii proekt; Fond "Mir". (In Russian).
- Melikuziev, I. M., & Yuldashev, E. S. (2016). Istoriya i razvitie uzbekskogo iskusstva kino. *Molodoy uchenyy*, 19(123), 561–564. (In Russian).
- Nikulin, L. V. (1925). Vostochnye sladosti. *Kino. Ezhenedel'naya gazeta*. (In Russian).
- Nikulin, L. V. (1926). Pesni i kamni. *Kino. Ezhenedel'naya gazeta*. (In Russian).
- Nikulin, L. V. (1934). *Zapiski sputnika*. Sovetskaya literatura. (In Russian).
- Ol'khovits, B. S. (Ed.). (1929). *Puti kino. Pervoe Vsesoyuznoe partiynoe soveshchanie po kinematografii*. Teakinopechat'. (In Russian).
- Otsenka GPP. (1926, February 9). *Kino. Ezhenedel'naya gazeta*. (In Russian).
- Piotrovskiy, A. I. (1969). *Teatr. Kino. Zhizn'. Iskusstvo*. (In Russian).
- Pochemu uzbeki smeyalis'. (1925, November 10). *Kino. Ezhenedel'naya gazeta*. (In Russian).
- Postnikova, T. V. (2006). Communication of Cinematograph in Semiotic Conception of Yu.M. Lotman: Philosophical–Anthropological Analysis. *Moscow University Bulletin. Series 7. Philosophy*, 3, 11–31. (In Russian).
- Raboty orientalistov. (1926, February 9). *Kino. Ezhenedel'naya gazeta*. (In Russian).
- Sadokhin, A. P. (2004). *Teoriya i praktika mezhkul'turnoy kommunikatsii*. Yuniti–Dana. (In Russian).



- Schneider, M. I. (2016). Empathy as a Form of Reflection of Another Person. *Humanization of Education*, 2, 60–64. (In Russian).
- Skachko, A. E. (1925a). Vostochnaya kinofil'ma. *Sovetskoe kino*, 6, 24–26. (In Russian).
- Skachko, A. E. (1925b). Kino i vostochnye narody SSSR. *Sovetskoe kino*, 1, 23–25. (In Russian).
- Skachko, A. E. (1925c). Organizatsiya vostochnogo kino. *Sovetskoe kino*, 2–3, 16–18. (In Russian).
- Smagina, S. A. (2018). The Screening Representation of the “New Woman” in the Soviet Cinematograph of the 20th. *Articult*, 32(4), 174–181. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2018-4-174-181> (In Russian).
- Sneg i znoy. (1925, September 1). *Kino. Ezhenedel'naya gazeta*. (In Russian).
- Sovetskie khudozhestvennyye fil'my. Annotirovannyi katalog: V 3 tomakh: Vol. 1: Nemye fil'my. (1918–1935). (1961). Iskusstvo*. (In Russian).
- Traynin, I. P. (1928). *Kino na kul'turnom fronte. Teakinopechat'*. (In Russian).
- Traynin, I. P. (1930). *Iskusstvo v kul'turnom pokhode na vostoke SSSR. Transpechat'*. (In Russian).
- Vel'tman, S. L. (1927). *Zadachi kino na Vostoke. (Pravda i nepravda o Vostoke)*. Nauchnaya assotsiatsiya vostokovedeniya. (In Russian).
- Yarmatov, K. Ya. (1980). *Vozvrashchenie: Kniga vospominaniy*. Iskusstvo. (In Russian).
- Zorkaya, N. M. (2005). *Istoriya sovetskogo kino. Aleteyya*. (In Russian).