

КУЛЬТУРА

Л.В.Ростоцкая

Советское кино 1920—1930-х годов и новое кино Латинской Америки: особенности влияния

В статье рассматриваются особенности творческих моделей двух крупных направлений мирового киноискусства — советского кино 1920—1930-х годов и нового кино Латинской Америки 1960—1970-х. Особое внимание уделяется методам, разработанным в области художественной формы советскими режиссерами (теории монтажа С.М.Эйзенштейна и «киноглаза» Д.Вертова). Сопоставление программных тезисов двух школ кино и анализ некоторых кинематографических и теоретических работ позволяют сделать вывод об их концептуальной близости в идеологическом и эстетическом аспектах.

Ключевые слова: советское кино 1920—1930-х годов, новое латиноамериканское кино, концептуальная близость, социально-политическая ангажированность, новые художественные формы.

DOI: 10.31857/S0044748X0021678-4

Статья поступила в редакцию 23.04.2022.

В мировом киноискусстве на протяжении его более чем вековой истории возникало множество различных направлений, школ, методов и стилей, но лишь немногие из них навсегда оставили в нем глубокий отпечаток. К таким неординарным явлениям, в значительной степени предопределившим дальнейший путь кинематографа, относится советское кино 1920—1930-х годов, о степени влияния которого на мировой кинопроцесс можно судить по тому, что его основные концептуальные положения до сих пор не утратили своей значимости. Оно, в частности, оказалось важной точкой отсчета, детерминирующей художественной моделью для формирования школы нового латиноамериканского кино 1960—1970-х годов. Целью статьи стало выявление степени влияния советского кинематографа на латиноамериканский. К выводу о несомненном творческом сходстве этих феноменов киноискусства помогло прийти использование компаративного метода исследования.

Лидия Владиславовна Ростоцкая — старший научный сотрудник ИЛА РАН (РФ, 115035 Москва, ул. Б.Ордынка, 21, li-ros@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1728-8074>).

Изучению истории и методологии раннего советского кино посвящено огромное число научных трудов, изданных во многих странах мира. Глубокий исследовательский интерес к нему всегда сохранялся и в нашей стране. Среди множества специальных работ нельзя не назвать такие значимые труды, как книга историка кино, профессора ВГИК Николая Алексеевича Лебедева «Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918—1934 годы» [1]; коллективная монография известных историков кино Александра Николаевича Грошева, Семена Сергеевича Гинзбурга и Иосифа Львовича Долинского «Краткая история советского кино» (1917—1967) [2]; учебное пособие для изучения истории кинематографа «История советского кино» Юлии Анатольевны Русиной [3].

Монография «История отечественного кино. XX век» [4] Неи Марковны Зоркой стала итоговым трудом выдающегося отечественного искусствоведа, обобщившей в ней свои многолетние фундаментальные исследования. Особенность авторского стиля Н.М.Зоркой состояла в умении сочетать богатство фактического материала с увлекательностью и нестандартностью изложения. Еще одна заметная работа последнего периода — «Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920—1960-х годов» [5] — принадлежит перу известного киноведа Евгения Яковлевича Марголита, применившего оригинальный способ постижения истории через кинематографические образы. Статьи о раннем советском кино печатались в таких профессиональных периодических изданиях, как «Искусство кино» и «Киноведческие записки».

Среди зарубежных научных работ, авторы которых уже почти столетие изучают разные аспекты творчества советских режиссеров, особый интерес вызывают те, что принадлежат перу их современников. Это — впервые изданная еще в 1933 г. книга «Кино как искусство» немецкого философа и психолога Рудольфа Арнхайма [6], связавшего открытия советских режиссеров с уникальными экспрессивными ресурсами образной структуры немого кино, а также статьи американского искусствоведа, первого директора Музея современного искусства в Нью-Йорке Альфреда Гамильтона Барра «ЛЕФ и советское искусство» и «Сергей Михайлович Эйзенштейн», написанные ученым после поездки в СССР и знакомства с Эйзенштейном в 1929 г. и включенные позднее в сборник «Дефиниция современного искусства» [7, pp. 157-160; 8, pp. 161-166].

Одним из важнейших пособий для изучения ведущих мировых школ кино стала совместная работа испанского историка, кинокритика Хоакина Ромагеры и уругвайского культуролога Омеро Альсины «Тексты и манифесты кино» [9]. Уникальная книга Хесуса Гонсалеса Рекены «С.М.Эйзенштейн» [10] представляет собой тщательный искусствоведческий анализ фильмографии великого режиссера. Особенности теории раннего советского кинематографа отведено почетное место в самых солидных энциклопедических изданиях, например, в знаменитой «Энциклопедии кино» [11] Роже Буссино, французского писателя, историка кино, сценариста и режиссера, а также во многих специализированных журналах: *Cine Cubano* (Гавана), *Cuadernos de cultura* (Буэнос-Айрес), *Cinema* (Париж), *Cahiers du cinema* (Париж), *Cuadro* (Кито) и др. И, безусловно, особое место в изучении наследия

советских кинематографистов занимают их собственные теоретические труды, до сих пор издающиеся на разных языках в качестве учебных пособий по режиссерскому мастерству.

Что же касается темы влияния советского кино на новое кино Латинской Америки, то она, по сути, почти не разрабатывалась в нашем искусствоведении, поэтому попытка сопоставления этих двух феноменов мирового кинопроцесса может представлять интерес для научного исследования.

«Все культуры составляют единое целое в общем наследии человека. Культурная самобытность народов обновляется и обогащается благодаря контактам с традициями и ценностями других народов. Культура — это диалог, обмен мнениями и опытом, постижение ценностей и традиций; в изоляции она увядает и погибает» [12, с. 78], — это главный тезис Декларации, принятой в 1982 г. в Мехико на Всемирной конференции, посвященной культурной политике и необходимости взаимодействия в общекультурном мировом пространстве. Новое латиноамериканское кино*, безусловно, может быть успешным примером творческого взаимодействия и переосмысления некоторых моделей киноискусства.

Сам факт глубокого интереса молодых кинематографистов Латинской Америки 1960—1970-х годов к раннему советскому кино не удивляет: оба направления рождались на волне бурных исторических событий, были социально и политически ангажированы, обоим привлекали нестандартные художественные формы. Советское кино формировалось в атмосфере, охваченной творческими экспериментами, открытиями, изобретениями, нередко граничащими с эксцентрикой. Недаром тогда еще совсем молодые режиссеры Григорий Михайлович Козинцев и Леонид Захарович Трауберг назвали созданную ими в 1921 г. в Петрограде творческую группу ФЭКС — Фабрика эксцентрического актера, — девизом которой стал лозунг «Время, вперед!». Основанная в качестве театральной, в 1924 г. она превратилась в киномастерскую, в которой рождались самые невероятные замыслы. Буквально одержимые поисками новых форм «фэкссы», как их называли, использовали самые неожиданные приемы, стили и жанры, включая клоунаду и карнавал. Самым известным их фильмом стал «Новый Вавилон» (1929 г.), посвященный Парижской Коммуне и стилизованный под живопись импрессионистов. Музыку к нему написал Дмитрий Шостакович.

Отталкиваясь от метафоры известного киносценариста Евгения Александровича Григорьева, сравнившего раннее советское кино с «криком раскрепощенного человека» [13], Е.Я.Марголит назвал режиссеров тех лет «мальчишками, причем мальчишками с окраин, с периферии, для которых вдруг открылся невероятный диапазон возможностей, от которых дух захватывает. И они видят в революции ту самую высокую возможность рас-

* Термином «новое кино» стали называть уникальное направление кинематографии, возникшее в 1960-годы во многих странах Латинской Америки на волне национально-освободительного движения. Всех его создателей отличало пламенное стремление к социально-политическим преобразованиям, а также к формированию особой эстетики, собственного кинематографического языка.

крепощения человека, личностной самореализации. Они подходят к ней как художники. Потому что художник видит в реальности возможность художественного образа. Он не придумывает образ, он обнаруживает его возможности в реальности. У этих «мальчишек» был грандиозный образ будущего. Что мы и видим в их кино» [13].

Подобную мотивацию можно считать своего рода ключом к постижению неукротимого творческого духа знаменитых советских режиссеров — С.М.Эйзенштейна, Дзиги Вертова (псевдоним Давида Абелевича Кауфмана), Всеволода Илларионовича Пудовкина, Льва Владимировича Кулешова, Г.М.Козинцева. Известно, что открытия и изобретения советских кинорежиссеров в области художественной формы вошли в арсенал многих течений мирового киноискусства, став важнейшей частью его эстетики, но на более глубоком концептуальном уровне очевидные параллели обнаруживаются, прежде всего, при сопоставлении с новым кино Латинской Америки. Четко и последовательно декларируемая идея служения народу прослеживается в творчестве мастеров и советского, и латиноамериканского кино.

Необходимо отметить при этом, что латиноамериканские кинематографисты никогда не стремились к использованию готовых творческих моделей, будь то советское кино или итальянский неореализм. Пафос служения народу, ставший для них доминантой творчества, определил их особое положение даже в сравнении с близкими им по методу школам кино, например, с английским «свободным кино», не возводящим в абсолют идею жертвенного общественного служения.

В статье «Тридцать лет советского кинематографа и традиции русской культуры» С.М.Эйзенштейн писал: «Трудно найти другую мировую культуру, которая бы так же последовательно и неизменно была бы от самых основ своих напоена всегдашней пламенной идейностью; всегдашним желанием общественного служения; всегдашним горением за то, чтобы движением резца или кисти, звучностью слова или музыкального образа нести мысль; ратовать за идею; не развлекаться и не развлекать; но прежде всего «служить», служить своему народу. Служить тому, что, по мнению автора, являлось необходимейшим, нужнейшим, спасительным или ведущим, активно действенным, передовым или открыто революционным и прогрессивным для данного исторического этапа» [14, с. 192].

Под этой пламенной программной декларацией советского мастера мог бы подписаться и любой создатель нового латиноамериканского кино. Идея общественного служения, не отделимая от социально-политического аспекта ее реализации, стала фундаментом этого направления, объединяя даже тех кинематографистов — и советских, и латиноамериканских — у которых были творческие расхождения по другим позициям, прежде всего в области формы. Так, один из ведущих режиссеров нового кино боливец Хорхе Санхинес писал: «...революционное кино — это то, которое служит интересам народа, становится инструментом разоблачения...» [15, р. 38].

Поскольку хронологический отсчет советского кинематографа ведется от периода гражданской войны, его первостепенной задачей стало представление информации о главных событиях того времени: о ситуации на

фронте, а также внутри страны, в том числе и о негативных сторонах организации труда. Сила воздействия хроникальных и коротких игровых лент была невероятной, чему способствовала и идея использования так называемых агитационных кинопоездов и пароходов, оснащенных съемочным оборудованием и лабораториями. Группа кинематографистов во главе с Александром Ивановичем Медведкиным, по несколько месяцев находясь в пути, снимала небольшие ленты на самые актуальные темы, подмечая недостатки в работе шахт, сельском хозяйстве, критикуя бюрократию и семейственность в местных органах власти, а также предлагая более конструктивные методы работы и популяризируя научные и технические знания. Позже этот действенный способ пропаганды и просвещения успешно применили у себя кинематографисты Латинской Америки, где в начале 1970-х годов были созданы группы «Медведкино».

Талантливый кубинский режиссер и писатель Фернандо Перес дал лаконичное, но емкое и точное определение раннему советскому кино, назвав его «одновременно творческим феноменом и документом эпохи, поставившим себя на службу народным массам, благодаря своей культурной, социальной и политической значимости» [16, р. 113]. В статье «50 лет советского кино» он писал о том, что оно открыло для мирового кинематографа «самые важные эстетические основы, подчинив их выражению революционных идей» и что «Потемкин» стал лучшим образцом революционного искусства, а его показы превращались в наглядную манифестацию единения с советским народом. Что касается языка, то Эйзенштейн воплотил в «Потемкине», а позже — в «Октябре» свои приемы монтажа, используя самые оригинальные метафоры и ассоциации» [16].

Высоко оценивал фильм Эйзенштейна и выдающийся кубинский писатель Алехо Карпентьер, назвав «Броненосец Потемкин» «одним из самых великих свершений в кинематографе» [16, р. 121]. Хорошо знакомый с творчеством режиссера, а также с ним лично (они познакомились в 1930 г. в Париже), он писал о том, «что одно упоминание имени Сергея Эйзенштейна воскрешает в нем бурю образов из «Броненосца Потемкин»: восстание в Одессе, бегущие рабочие, гремящие в открытом море пушки, детская коляска, движущаяся под выстрелами батальона царских офицеров... А великолепные эпизоды из «Октября» Эйзенштейна! Вершина замечательного трио русских кинематографистов, которое дополняют Пудовкин и Вертов. Возможно, это самый великий кинематографист нашего времени!» [16].

«Творческий феномен и документ эпохи» — этот ключ к постижению концепции раннего советского кино стал ориентиром и в формировании латиноамериканской школы нового кино 1960—1970-х годов. Подтверждающие этот тезис высказывания можно обнаружить практически у всех его создателей, считающих советских мастеров своими учителями. Так, Х.Санхинес постоянно подчеркивал, что их творческие поиски направлены на «создание кинематографа, который принадлежал бы народу до самой глубины его души... Народная память, коллективная, революционная обрывается без помощи кино. Это — правда, но кино может помочь зафиксировать ее, упрочить и активизировать» [17, pp. 41-42]. По мнению Санхинеса, советское киноискусство 1920—1930-х годов, творчество Эйзен-

штейна, Пудовкина, Кулешова, Вертова оказали наибольшее влияние на формирование нового кино.

Нельзя не сказать о том, что латиноамериканские режиссеры далеко не всегда могли изучать эстетику советского кино непосредственно по кинематографическому материалу — зачастую лишь с помощью теоретических работ наших мастеров. Тем более что в некоторых странах долгое время существовал запрет на демонстрацию фильмов «Броненосец Потемкин», «Октябрь» и некоторых других.

Х.Санхинес снял фильм «Революция» (1963 г.), стилистика которого так очевидно ассоциировалась с «Броненосцем Потемкиным», что критики единодушно заговорили о явном воздействии советской картины на боливийского режиссера. Влияние на самом деле было, но не непосредственное — благодаря просмотру фильма С.М.Эйзенштейна, — а через книги и статьи советских режиссеров. Изучая их, боливийские кинематографисты пришли к выводу, что многие открытия этих режиссеров, в первую очередь связанные с невероятным потенциалом приемов монтажа, могут быть использованы и в собственном творчестве. «Мы восхищались теоретическими высказываниями Эйзенштейна в области киноискусства, — признавался Санхинес, — они заставляли нас думать. Надо иметь в виду и то, что влияние это так сильно отразилось на нашей работе потому, что мы уже воспринимали кино прежде всего как средство борьбы и способ выражения идей» [18, р. 3]. По мнению Санхинеса, «фильм «Революция» стал результатом духовного совпадения с ранним советским кино. Идея сделать фильм, способный стать средством общения многоязычного населения, не прибегая к помощи слов, позволяет использовать кино с точки зрения его максимальных экспрессивных, графических и образных возможностей» [19, с. 118].

Как и ленты советских режиссеров, фильм «Революция» демонстрировал возможности эстетики, использовавшей принципиально новые способы выражения, в первую очередь язык образов в отличие от прежнего документального кино, в котором широко применялся текст и, как правило, излишне декларативного и схематичного. «Революция», — писал о фильме Санхинеса Карлос Меса, известный боливийский политолог, филолог, бывший президент страны (2003—2005 гг.) — это начало новой эстетики, опирающейся на реальность и на острое предчувствие перемен, которое должно исходить от народа» [20, р. 39].

Х.Санхинес, как и многие его единомышленники, полностью разделял одно из основных положений теории Эйзенштейна о выдвижении на главную роль в своих работах коллективного героя, народа — очевидное противопоставление системе «звезд». «Революционная форма, — писал Эйзенштейн, — есть продукция правильно найденных технических приемов конкретизации нового взгляда и подхода к вещи и явлениям — новой классовой идеологии... Массовость — сознательный режиссерский трюк... Массовый материал выдвинут как способный наиболее рельефно утвердить идеологический способ подхода к форме» [21, сс. 111-112]. «Революция» Санхинеса — первый политический фильм в Боливии, завоевал премии на международных фестивалях (в Лейпциге в 1964 г., в Винья-дель-Мар в 1967 г., в Мериде в 1968 г.), — у себя в стране в те годы демонстрировался лишь нелегально.

Особое воздействие на формирование эстетики как советского, так и нового латиноамериканского кино оказал и режиссер Д.Вертов, творческое наследие которого до сих пор изучается во всех мировых киношколах. Д.Вертов стал создателем оригинального направления в документальном кино, основанном на художественном осмыслении подлинных фактов. Полагая, что «документальный экран должен не копировать обычное зрение, а осмысливать жизнь, прибегая к помощи профессиональных кинематографических методов, то есть определенных приемов съемки и монтажа», он назвал кино «возможностью делать видимым невидимое» или «киноглазом» [22, с. 58]. Д.Вертов писал о том, что он 15 лет «учился искусству письма не пером, а камерой. Меня беспокоило отсутствие кинематографической азбуки. Я пытался создать эту азбуку» [23].

В статье «Киноки. Переворот», впервые напечатанной в 1923 г. в журнале «ЛЕФ», он назвал главным принципом документального кино «киноощущение мира ...использование киноаппарата как киноглаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, наполняющих пространство» [24, с. 67]. «Вертов установил публицистическую и историческую ценность каждого кадра, — писал киносценарист, историк кино Михаил Юрьевич Блейман. — Он требовал фиксации на пленку не инсценированных и не сенсационных событий, во всей их парадоксальной и противоречивой пестроте» [22].

Программный фильм Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929 г.) стал демонстрацией неисчерпаемых возможностей языка кино. В этой ленте использованы новаторские по тем временам приемы съемки (оператором фильма был брат режиссера Михаил Кауфман): необычные ракурсы, двойная экспозиция, ускоренная и покадровая съемка, скошенный угол, реверс, совмещение нескольких изображений в одном кадре. Креативные формы языка кино, открытые Вертовым, стали, по сути, фундаментом эстетики мирового киноискусства. Несомненная значимость его творческого вклада признавалась такими мэтрами, как французские историки кино Жорж Садуль, Леон Муссиак, Р.Буссино, а также многими деятелями искусства, среди которых — Бертольд Брехт, Чарли Чаплин и, наконец, молодые создатели нового кино, убежденные в том, что латиноамериканское кино, «борющееся за преобразование социальных структур, нашло и до сих пор находит в Дзиге Вертове теоретические и практические предпосылки огромной значимости» [16, с. 110].

Впрочем, Эйзенштейн, запальчиво порицая недостаточную эффективность метода Вертова как «способа борьбы», писал: «Киноглаз» — не только символ видения, но и символ созерцания. Нам же нужно не созерцать, а действовать. Не «Киноглаз» нам нужен, а «Кинокулак» [21, с. 46]. Гораздо более беспристрастно оценивал творчество Вертова Ж.Садуль, который в 1972 г. писал, что Вертов «еще 40 лет назад предвидел те возможности, которые принесут будущие технологические достижения» [16, с. 104].

Документалистика, ставшая своеобразным и значимым жанром мирового киноискусства прежде всего благодаря советским режиссерам 1920—1930-х годов, стала и органичной частью эстетики латиноамериканского нового кино. С 1960-х годов в Латинской Америке стремительно возросло

число режиссеров, тяготеющих как к чистой документалистике, так и сочетающих ее приемы с игровыми, неустанно генерируя новые художественные формы. Их четко декларируемая социально-политическая ангажированность определила преимущественное использование тех методов и приемов, которые позволяли бы мобильно реагировать на происходящее. Среди самых признанных латиноамериканских мастеров — бразильцы Глаубер Роша, Руй Герра, Карлус Диегис, Роберту Камаргу, аргентинцы Октавио Хетино и Фернандо Соланас, боливиец Х.Санхинес, чилиец Мигель Литтин, кубинские документалисты Сантьяго Альварес, Пастор Вега, Хосе Массип, Томас Гутьеррес Алеа, Хосе Гарсиа Эспиноса и многие другие.

Конечно, на формирование нового кино определенное воздействие оказывало не только советское кино, но и другие направления мирового киноискусства, прежде всего итальянский неореализм 1940—1950-х годов. Его гуманистическая направленность, пристальное внимание к жизни простых людей, протест против социальной несправедливости были близки ключевым идеям создателей нового кино. Латиноамериканские кинематографисты успешно использовали некоторые приемы неореализма: основой сюжета, как правило, были подлинные события; съемки проходили на месте действия; наряду с актерами снимали и непрофессионалов, настоящих участников произошедшего. Вместе с тем неотъемлемой частью того мирового опыта, который использовался самими итальянскими кинематографистами, было и раннее советское кино, которое изучалось ими так же, как и многими латиноамериканскими режиссерами, операторами, сценаристами в Римском экспериментальном киноцентре. Творческое наследие С.М.Эйзенштейна, Д.Вертова, Л.В.Кулешова, В.И.Пудовкина, А.П.Довженко и других создателей нашего кино признавалось новыми поколениями кинематографистов классической моделью, базовой точкой отсчета в работе.

Г.Роша отмечал, что «в области выразительных средств и приемов новое кино опирается на два направления в кинематографе: на достижения советского кино и итальянского неореализма начального периода. Эксперименты Дзиги Вертова, картины Эйзенштейна, Довженко, Росселини, Висконти... служили для нас примером, основой нашей теоретической базы» [25, сс. 176-177]. По всей видимости, есть основания говорить о концептуальной близости трех крупных направлений киноискусства, основанной на их четко декларируемой социальной и политической ангажированности и творческом методе, ориентированном на реалистические традиции мировой культуры. При этом метод реализма воспринимался их создателями «не как пассивное преклонение перед застывшей объективной истиной, а как творческая сила, фантазия, создающая историю событий и людей...» [26, с. 61].

Отметим, вместе с тем, что сколь бы значительна ни была роль советского послереволюционного кино и неореалистического кинематографа Италии в становлении нового кино, латиноамериканские кинематографисты были далеки от намерения подражать этим школам. Близкие их мировоззрению творческие принципы, преломляясь сквозь призму национального самосознания, традиций культуры, социально-исторического и поли-

тического контекста, обретали свое неповторимое воплощение, «звучание». Поискам собственного стиля, языка, адекватно отражающего наиболее острые проблемы, латиноамериканские кинематографисты придавали первостепенное значение. Одно из наиболее ярких подтверждений этого — уникальное творчество Г.Роши.

Высоко оценивая достижения раннего советского кино и некоторые методы работы итальянских мастеров, Роша никогда их не копировал, не подражал им, но глубоко переосмыслил сообразно реалиям бразильской действительности, бразильской культуры и собственного мироощущения. Завораживающая поэтика его кинематографа вобрала в себя и открытия советского кино, и богатство бразильской культуры. В напоминающих эпические полотна фильмах Роши — художника с мировым именем, неоднократно получавшего самые престижные кинематографические премии — фольклорные и карнавальные мотивы органично сочетаются с оригинальной авторской символикой.

Ведущий бразильский кинокритик Паулу Антониу Паранагуа, назвав фильм Роши «Бог и дьявол на земле солнца» (1963 г.) «лучшим примером стилистического новаторства и подлинно национальной художественной формы, отнюдь не означающей неприятия извне» [27, с. 33], так пояснил свое высказывание: «В этой ленте гармонично слиты многие разнородные элементы: техника монтажа Эйзенштейна и поэтика бразильских фолетос (своеобразный жанр народного творчества. — Л.Р.), насыщенность художественной ткани, не уступающая фильмам Висконти, и динамизм вестернов; присущее документальному кино обостренное внимание к социальной проблематике и особая пластика игры актеров в фильмах о самураях; психологическая глубина Станиславского и «эффект отчуждения» Брехта; многоголосие оперы, лиризм «Бразильских бахиан» Вила Лобоса и безыскусность народных мелодий; характерные приметы родного для Роши уголка страны и общая для всей Бразилии тема нищеты и отсталости» [27].

Латиноамериканцы, как и многие советские кинематографисты, декларировали свои творческие задачи и в теоретических работах. Наиболее полно и, вместе с тем, экспрессивно и образно они были сформулированы Рошей в книгах «Эстетика голода», «Эстетика насилия», «Революция нового кино». «Нашу культуру, — писал он, — смело можно назвать культурой голода; на этом зиждется трагическая оригинальность нового кино» [28, р. 62]. Любое высказывание мастера проникнуто бескомпромиссностью социально-политического пафоса: «Мы считаем, — подчеркивал Роша, — что кинематограф может быть важным инструментом познания бразильской действительности, осмысления этой реальности и даже ее изменения. Он может быть инструментом политической пропаганды. Именно благодаря этому принципу, главному, но допускающему многообразные эксперименты в соответствии с темпераментом каждого кинематографиста, и существует бразильское кино. Название «новое кино» обозначает то, что наше кино только родилось. То, что оно представляло раньше, было не чем иным как кустарным производством, лишенным как культурного, так и промышленного значения. Сейчас новое кино — это бразильское кино, и его история пишется по мере того, как пишутся наиболее важные главы

истории Бразилии. Традиции бразильской культуры крайне сложны и вмещают огромное многообразие стилей на основе общего фундамента» [29, р. 20]. Это, по сути, программное определение бразильского режиссера можно отнести к каждому национальному варианту нового кино Латинской Америки.

Сходные творческие принципы раннего советского и нового латиноамериканского кино, основанные на потребности служения народу, решения его самых насущных проблем и в то же время бережного сохранения своеобразия национальной культуры, предопределило то многообразие в единстве, которое отличало эти направления. Особая поэтика каждого из них рождалась в постоянном взаимодействии с традициями культуры — литературой, изобразительным и музыкальным искусством.

Созданию оригинального кинематографического языка латиноамериканские режиссеры, вслед за советскими, придавали первостепенное значение. Стремлением постичь уникальность своей культуры, максимально приблизиться к адекватным для нее художественным формам отмечено творчество боливийской киногруппы *Ukamau*. Высоко оценивая уроки советского кино 1920—1930-х годов и некоторые методы итальянского неореализма, члены группы во главе с Х.Санхинесом создали оригинальное направление, которое назвали «индейским кинематографом». «Нет одного единственного пути для латиноамериканского кино. Мы абсолютно уверены в том, что не может быть лучшего судьи для своего кинематографа, чем сами народы, — писал Х.Санхинес в статье «Наше главное предназначение» [17].

Отрицая элитарное искусство, кинематографисты группы *Ukamau* в своих художественных поисках шли по пути наибольшего сближения с культурой коренного населения. Пытаясь наиболее адекватно выразить его духовное мироощущение, они не только досконально воспроизводили особенности взаимоотношений внутри индейской общины, но и стилизовали свои ленты, намеренно придавая им не усложненные безыскусные формы, близкие восприятию простых людей: *¡Aisa!* («Айса!» в переводе с аймара «Обвал», 1965 г.), *Ukamau* («Укамау» в переводе с аймара «Вот так» 1966 г.), *Yawar Mallku* («Явар Малку» в переводе с кечуа «Кровь кондора», 1969 г.), *El enemigo principal* («Главный враг», 1973 г.), *¡Fuera de aquí!* («Прочь отсюда!», 1977 г.). Претворяя ключевую идею создателей нового кино о действенности искусства, о кинематографе как оружии, каждый свой фильм боливийские режиссеры рассматривали как часть политической борьбы против влияния североамериканских компаний.

Для мексиканского варианта нового кино особую роль сыграл приезд в страну Эйзенштейна, снимавшего там в начале 1930-х годов фильм «Да здравствует Мексика!». Снятые в Мексике материалы и сам процесс работы над ними группы советских мастеров (в нее входили оператор Эдуард Казимирович Тиссэ и Григорий Васильевич Александров) стали, по мнению Г.В.Александрова, «школой кинематографического мастерства для зарождавшегося тогда национального кино» [30, с. 157]. Родольфо Эчеверриа, мексиканский историк кино и автор уникальной многотомной энциклопедии, посвященной национальному кинематографу, так отзывался о фильме Эйзенштейна: «Талант одного из самых

великих киномастеров открыл всему миру душу нашего народа и облик нашей страны» [31, р. 205].

Поискам собственного пути, оригинальных творческих методов, отображающих и самобытность национальных культур, и глубину социально-политических проблем, латиноамериканские кинематографисты, как в свое время и советские, придавали первостепенную значимость. Они создавали новое искусство, не подражая и копируя, но креативно переосмысляя и трансформируя открытия советского кино и итальянского неореализма. Режиссеров нового кино — будь то Ф.Соланас и О.Хетино с их политическими фильмами-призывами; создатель «индейского» кинематографа Х.Санхинес или авторы эпических лент об истории Мексики Поль Ледук, Фелипе Касальс и Серхио Ольхович; наконец, уникальный мастер Г.Роша с его необыкновенными аллегорическими полотнами — всех их, несмотря на очевидную авторскую дифференциацию и стилевое разнообразие, объединяла неотъемлемая от их творчества идея служения народу.

Сочетание мощного социально-политического пафоса с неустанным генерированием новых художественных форм — суть базовой платформы латиноамериканского нового кино, приближающей его к программным декларациям раннего советского кино. Сопоставление ключевых аспектов творческих концепций таких значимых для мирового киноискусства направлений, как советское кино 1920—1930-х годов и новое кино Латинской Америки, позволяет сделать вывод о том, что они во многом совпадают на уровне основополагающих принципов, связанных как с их социально-политической ангажированностью, так и со стремлением к созиданию нового. И в обоих случаях можно с уверенностью говорить о незаменимом вкладе представителей этих киношкол в эстетику мировой культуры, поскольку многие их кинематографические и теоретические работы по праву считаются классическими моделями киноискусства.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934 годы. М., Искусство, 1965, 373 с. [Lebedev N. A. Ocherki istorii kino SSSR. Nemoe kino: 1918-1934, [Essays on the history of cinema of the USSR. Silent films: 1918-1934]. Moscow, Iskusstvo, 1965, 373 p. [in Russ.].
2. Грошев А.Н., Гинзбург С.С., Долинский И.Л. Краткая история советского кино (1917-1967), М., Искусство, 1969, 615 с. [Groshev A.N., Ginsburg S.S., Dolinskiy I.L. Kratkaya istoria sovetskogo kino (1917-1967) [A brief History of Soviet Cinema]. Moscow, Iskusstvo, 1969, 615 p. [in Russ.].
3. Русина Ю.А. История советского кино, Екатеринбург, Уральский университет, 2019, 104 с. [Rusina U.A. Istoria sovetskogo kino [History of Soviet Cinema]. Yekaterinburg, Ural University, 2019, 104 p.
4. Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век. М., Белый город, 2014, 512 с. [Zorkaya N.M. Istoria otechestvennogo kino [The history of Russian cinema. XX century]. Moscow, Belyi gorod, 2014, 512 p. [in Russ.].
5. Марголит Е. Я. Заметки к истории советского кино 1920-1960 годов. СПб, Сеанс, 2012, 224 с. [Margolit E.Y. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920-1960 godov [The living and the dead. Notes on the History of Soviet cinema of 1920-1960]. St. Petersburg, Seans, 2012, 224 p. [in Russ.].
6. Arnheim R. El cine como arte. Barcelona, Ediciones Paidos, 1986, 176 p.

7. Barr A. H. El LEF y el arte soviético // La definición del arte moderno. Madrid, Alianza, 1989, 347 p.
8. Barr A.H. Sergei Michailovitch Eisenstein // La definición del arte moderno. Madrid, Alianza, 1989, 347 p.
9. Romaguera, J., Alsina, H. Textos y manifestos del cine. Madrid, Catedra, 1989, 572 p.
10. Requena G.J. S.M.Eisenstein. Madrid, Catedra, 1992, 391 p.
11. Boussinot R. L'Enciclopedia du cinema. Paris, Bordas, 1986, 1335 p.
12. Культуры. Диалог народов мира. *Сборник статей*. Отв. редактор Валитова Л.А. М., Юнеско, 152 с. [Kulturi. Dialog narodov mira. [Cultures. A Dialogue between the peoples of the world]. Moscow, Unesco, 152 p. [In Russ.].
13. Марголит Е.Я. Почему я ненавижу нынешнее кино? [Margolit E.Y. Pochemu ya nenavizu ninechnee kino? [Why do I hate the current cinema?]. Available at: <https://archives.colta.ru/docs/13592> (accessed 10.04.2022) [in Russ.].
14. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 томах. М., Искусство, 1964, том 2, 567 с. [Eisenstein S.M. Isbrannnie proizvedeniya v 6 tomakh [Selected works in 6 volumes, vol.2]. Moscow, Iskustvo, 1964, 567 p. [in Russ.].
15. Sanjines J. Teoría y práctica de un cine junto al pueblo. México, Siglo Veintiuno Editores, 1979, 250 p.
16. Pérez F. 50 años del cine soviético. *Cine Cubano*, 1972, La Habana, № 76-77, pp. 112-121.
17. Sanjines J. Nuestro principal destinatario. *Cine Cubano*, 1983, La Habana, № 105, pp. 40-45.
18. Sanjines J. El cine como lucha constante por los pueblos. *Granma*, La Habana, 7.XI.1977.
19. Санхинес Х. Кино должно служить народу. *Приглашение к диалогу. Латинская Америка: размышления о культуре континента. Коллективный сборник*. Отв. ред. Микоян С.А. Москва, Прогресс, 1986, сс. 296-304 [Sanjines J. Kino dolzno sluzit narodu [Cinema should serve the people] Priglasenie k dialogu. Latinskaya America: razmishleniya o culture kontinenta. Kollektivniy sbornik [Invitation to dialogue. Latin America: reflections on the culture of the continent. A collection of essays] Moscow, Progress, 1980, pp. 296-304 [in Russ.].
20. Mesa C. "Cine boliviano del realizador al crítico". La Paz, Editorial Gisbert, 1979, 297 p.
21. Эйзенштейн С. М. Избранные сочинения в 6 томах. М., Искусство, 1964, том 1, 696 с. [Eisenstein S.M. Isbrannnie proizvedeniya v 6 tomakh [Selected works in 6 volumes, vol.1]. Moscow, Iskustvo, 1964, 696 p. [in Russ.].
22. Блейман М. Ю. История одной мечты. *Дзига Вертов в воспоминаниях современников. Сборник статей*. Отв. ред. Вертова -Свилова Е.И. М., Искусство, 1976, сс. 49-64 [Bleiman M.U. Istoria odnoi mechti. Dziga Vertov v vospominaniyakh sovremennikov. Sbornik statei. [The story of a dream. Dziga Vertov in the memoirs of contemporaries. Collection of articles]. Moscow, Iskustvo, 1976, pp. 49-64 [in Russ.].
23. Martínez-Salanova E. Dziga Vertov. El cine ojo. La necesidad de contar la verdad. Available at: https://educomunicacion.es/cineyeducacion/figuras_vertov.htm (accessed 29.04.2022).
24. Вертов Д. Киноки. Переворот. *ЛЕФ*, Москва, Государственное издательство, 1923, № 3, сс. 64-69 [Vertov D. Kinoki. Perevorot. [Kinoki. A Coup]. LEF, Moscow, 1923, № 3, pp. 64-69 [in Russ.].
25. Роша.Г. Мы находимся не в конце пути, а лишь в его начале. *Приглашение к диалогу. Латинская Америка: размышления о культуре континента. Коллективный сборник*. Отв. ред. Микоян С.А. Москва, Прогресс, 1986, сс. 173-178 [Rocha G. Mi najodimsa ne v konze puti, a lish v ego nachale [We are not at the end of the path, but only at its beginning] Priglasenie k dialogu. Latinskaya America: razmishleniya o culture kontinenta. Kollektivniy sbornik [Invitation to a dialogue. Latin America: reflections on the culture of the continent. A collection of essays]. Moscow, Progress, 1980, pp. 173-178 [in Russ.].
26. Аликата М., Де Сантис Д. Правда и поэзия: Верга и итальянское кино. *Кино Италии. Неореализм. Коллективная монография*. Отв. ред. Богемский Г.Д. Москва, Искусство, 1989, сс. 60-65 [Aliikata M., De Santis D. Pravda i poezia: Verga i italianskoye kino [Truth and Poetry:

Лидия Ростоцкая

Verga and Italian Cinema]. Kino Italii. Neorealism. Kollektivnaya monografiya [Cinema of Italy. Neorealism]. Moscow, Iskusstvo, 1989, pp. 60-65 [in Russ.].

27. Паранагуа П.А. Новое кино. *Курьер Юнеско*. Париж, Юнеско, 1987, январь, сс. 33-36 [Paranagua P.A. Novoe kino [New cinema]. *Kurier Unesco*, Unesco, Paris, 1987, January, pp. 33-36 [in Russ.].

28. Rocha G. La estética de la violencia. *Cine Cubano*, 1988, La Habana, № 120, pp. 61-67.

29. Marcorelles L. Elements pour un nouveau cinema. Paris, Unesco, 1970, 154 p.

30. Александров Г.В. Эпоха и кино. М., Издательство политической литературы, 1976, 336 с. [Aleksandrov G.V. Epokha i kino [Epoch and cinema]. Moscow, Publishing house of political literature, 1976, 336 p. [in Russ.].

31. García Riera E. Historia documental del cine mexicano. México, Era, 1970, t. II, 331 p.

Lidia V.Rostotskaya (li-ros@mail.ru)

Senior Researcher of Institute of Latin American of RAS

B.Ordyinka Str.21, 115035 Moscow, Russian Federation

Soviet cinema of 1920—1930 years and new cinema of Latin America: features of influence

Abstract. The article discusses the features of creative models of two major trend in world cinema: Soviet cinema of 1920—1930 and new cinema of Latin America 1960—1970. At the same time, emphasis is placed on the methods developed in the field of art form by Soviet directors: theories of editing by S.M.Eisenstein and “Kinoglaz” by D.Vertov. The comparison of the program theses of the two schools of cinema, the analysis of their cinematic and theoretical works allows us to conclude that they are conceptually close in two key aspects — ideological and aesthetic.

Key word: Soviet cinema of 1920-1930, new Latin American cinema, conceptual similarity, socio-political engagement, new artistic forms.

DOI: 10.31857/S0044748X0021678-4

Received 23.04.2022.