

UDC 791.2 + 791.4 + 008

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42

EDN: LPWANB

Received 12.02.24, revised 20.03.2024, accepted 29.03.2024

**GRIGORII L. TULCHINSKII**

HSE University—Saint Petersburg,  
Room 215, 17a, Promyshlennaya,  
Saint Petersburg 198099, Russia

**ResearcherID: B-8509-2016**

**ORCID: 0000-0002-5820-7333**

**e-mail: gtul@mail.ru**

*For citation*

Tulchinskii, G.L. (2024). Adventure Silent Cinema and the Soviet Anthropological Project. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (1), 13–42. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42>, <https://elibrary.ru/LPWANB>

## Adventure Silent Cinema and the Soviet Anthropological Project\*

**Abstract.** The article aims to explore the role of national cinema in the early 20th century and its contribution to the development of the Soviet anthropological project. Any significant transformation of society involves the human factor. This factor can be observed in two ways: as a consequence of changes, which shape the new social experiences acquired through individual socialization, and as the unique qualities of those organizing the transformations. The beginning of the 20th century marked a period of active formation of mass society, urban lifestyles, and entertainment industries. Within this landscape, cinema held a special, perhaps even crucial, position—probably due to its accessibility and the condensed intensity of content presentation. The adventure genre, in particular, played a dominant role and greatly contributed to the success of film distribution. The interplay between commercial and creative aspects has been influential in shaping the development of cinema from its inception.

\* Translated by Elena V. Filyukova.



However, during the Soviet era, the balance between entertainment and creativity began to shift, influenced by socio-political circumstances. Firstly, there was an increasing emphasis on social themes in films. Secondly, by the 1930s, these circumstances had evolved into direct political pressure, significantly impacting the content requirements for films and even the fate of their creators. This resulted in a clear contradiction: while cinema content portrayed the ideal of an initiative, responsible, and creative individual, in reality, individuals, including film authors, were expected to conform to ideological requirements. This contradiction between the broadcast content and the real lives of people led to the squandering of the resources of the anthropology project and the creative potential of cinema. Nonetheless, it did not impede the development of models and technologies that shaped the personalized power of mass society, which have retained their significance to this day.

Hence, cinema, which initially emerged as a form of entertainment with adventure genre for a dominant, not only played a role in shaping the concept of the “mass man,” but also laid the groundwork for the models and technologies that defined a “person in power.”

**Keywords:** adventure cinema, anthropological project, ideology, silent cinema, Soviet power, trickster, screen culture

**Acknowledgments.** The research was supported by the Russian Science Foundation grant for small research groups No. 24-28-01484, Anthropological Ideals in Adventure Films of the Domestic Silent Cinema of 1910–1920.

УДК 791.2 + 791.4 + 008

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42

EDN: LPWANB

Статья получена 12.02.24, отредактирована 20.03.2024, принята 29.03.2024

**ГРИГОРИЙ ЛЬВОВИЧ ТУЛЬЧИНСКИЙ**

Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург  
198099, Санкт-Петербург, Россия,  
ул. Промышленная, 17а, к. 215

**ResearcherID: B-8509-2016**

**ORCID: 0000-0002-5820-7333**

**e-mail: gtul@mail.ru**

*Для цитирования*

Тульчинский Г.Л. Авантюрно-приключенческое немое кино и советский антропологический проект // Наука телевидения. 2024. 20 (1). 13–42. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42>. EDN: LPWANB

## Авантюрно-приключенческое немое кино и советский антропологический проект

**Аннотация.** Статья содержит попытку выявить роль отечественного кинематографа первой четверти XX столетия в реализации советского антропологического проекта. Любое существенное преобразования общества предполагает человеческий фактор. Он проявляется двояким образом: как следствие изменений, которое влияет на осваиваемый новый социальный опыт в процессе социализации личностей, и как особые человеческие качества организаторов преобразований. Начало XX века — время активного формирования массового общества, городского образа жизни, развлекательных индустрий. Кинематограф в этом процессе занимает особое, возможно, ключевое место. Это было обусловлено его доступностью, компактной интенсивностью презентации контента. При этом авантюрно-приключенческий жанр играл доминирующую роль, что обеспечивало принципиально важную успешность кинопроката. Соотношение коммерческого и творческого аспектов детерминировало развитие кинематографа с самого его начала. Однако в советский период баланс развлечения и творчества стал проявлять зависимость от социально-политических обстоятельств. Впервые, социальная тематика приобретала нарастающую акцентуацию. Это обстоятельство к 1930-м года превратилось в прямое политическое давление, которое начало серьезно сказываться на требованиях к содержанию фильмов и даже на судьбах их авторов. Итогом стало явное противоречие. Содержание кино участвовало в трансляции идеала инициативной, ответственной, творческой личности, в то время как в реальной жизни от человека (включая авторов кино) требовалось соответствие идеологическим требованиям. Это противоречие между транслируемым контентом и реальной жизнью социума привело к растрате материала антропологического проекта и творческого потенциала кинематографа. Оно не помешало выработать образцы и технологии формирования персонифицированной власти массового общества, сохранившие свое значение и в наше время.

Таким образом, возникший как развлечение с доминирующим авантюрно-приключенческим жанром кинематограф сыграл свою роль в формировании проекта нового массового человека, одновременно заложив образцы и технологии формирования человека власти.

**Ключевые слова:** авантюрно-приключенческое кино, антропологический проект, идеология, немое кино, советская власть, трикстер, экранная культура

**Благодарности:** Исследование выполнено при поддержке гранта РФ для малых научных групп № 24-28-01484 «Антропологические идеалы в приключенческих фильмах отечественного немого кинематографа 1910–1920 годов».

## INTRODUCTION

Pre-sound cinema emerged as entertainment with a dominant adventure genre. The beginning of the last century was a time of active formation of mass society and its culture as a predominantly urban lifestyle with its presence of free time. This led to the rapid development of entertainment industries: theater, cinema, concert, museum, and exhibition activities, organization and conducting of festivals, open-air celebrations, sport events, various forms of amateur activities, and nascent tourism.

Cinema occupied an exceptional place in this series—with its accessibility, compact intensity and initial extraordinary nature of presentation. Furthermore, the dominance of the adventure genre, which stylistics was extremely broad, if not all-encompassing, was not accidental. These are the challenges and trials of heroes where conflict, overcoming, struggle, realization of will, selfless heroism and self-denial are combined with dynamic action, unexpected turns that hold the viewer's attention. The silent films of the 1900s and 1920s had intrigue and comic scenes, masterly executed gags, jumps, thrill chases, fights, gang shootings, diversions, fraudulent scams, scenes of seduction and hectic parties, and all this was filmed in a rather intense dynamic (Salnikova, 2023; Salnikova, 2024). Moreover, adventures were easily combined with comedy and tragedy, melodrama and detective story, satire film and biopic, which with the help of screenplays provided an excellent opportunity to refer to literary material, including classics... All this was exceptionally important for the success of distribution being a fundamentally important circumstance, significant to this day, not to mention the formation of cinema.

The famous phrase “Of all the arts, for us the cinema is the most important” is usually cited in the context of the propaganda value of cinema for the emerging Soviet government, although it was originally said by Lenin in a conversation with Commissar Anatoly Lunacharsky when discussing the economic situation of the arts. However, it is worth recognizing that then cinema had been successfully combining its both functions, political and commercial, and is still being smashingly combining nowadays. It is true that as cinema had become a complex of professional creativity and craftsmanship, representing artistic value, the aesthetic value of film works was also formed and increased its hold firstly in the form of avant-garde, and then of festival cinema and art house. The balance of these factors in the process of cinema development was quite dynamic and depended on socio-historical specifics, which affected not only the content of works and their distribution fate, but also the fate of their authors.

This article attempts to trace the peculiarities of these dynamics in national pre-sound cinema, which historically coincided with the formation of the Soviet state, including its collectivization and the beginning of industrialization (known as the Great Upheaval). The present examination seeks for the solution of three tasks which constitute the structure of the corresponding work: (1) the interrelation between commercial and socio-political factors in the content and stylistics of films; (2) the dynamics of the interrelation between state policy and cinematic creativity; and (3) the value of cinema in the formation of the public image of authority in the first quarter of the twentieth century.

The general theme of the work represents anthropological ideal (project) as an emphasis on the broadcast cinema content, political assignment and its real personification. So far, the fate of the Soviet anthropological project has been considered on the material of fiction (Nikolsky, 2022, pp. 259–265; Nikolsky & Zlotnikova, 2022; Nikolsky, 2023; Nikolsky, 2024; Tulchinskii, 2023). Believing that the appeal to films gives no less interesting result, the author hopes to reveal the picture of how the entertainment industry of bourgeois society turns into a powerful effective means of building a conceptual picture of the world that pulls together the society into a tool for political communication and targeting by political leaders.

## 1. DYNAMICS OF THE INTERRELATION BETWEEN ENTERTAINMENT-COMMERCIAL AND SOCIO-POLITICAL FACTORS IN FILM CONTENT

In its aggressive expansion, the adventure genre of silent films actually applies to the first Russian animation by Ladislav Starevich as well as to Vertov's *Man with a Movie Camera* (Russian: *Человек с киноаппаратом*). However, if we remain predominantly within the framework of feature films, we can trace several trends, with the main one behind them all.

The dynamics of the obligatory romanticization of the relations between the first and second plan characters is indicative—either it is the screen adaptations of Alexander Pushkin's *The Little House in Kolomna* (Russian: *Домик в Коломне*) (1913), *The Queen of Spades* (Russian: *Пиковая дама*) (1916) or Starevich's entomological animations (1910–1912). At the same time, while in the pre-revolutionary cinema (*Uncle's Apartment* (Russian: *Дядюшкина квартира*), *Daydreams* (Russian: *Грёзы*), *Silent Witnesses* (Russian: *Немые свидетели*)) girls were the object of courtship, in the Soviet period they increasingly assumed an active role. However, even Parasha in *The Little House in Kolomna* is already showing initiative in the intrigue with inviting to the house an officer dressed as a cook. And in *The Project of Engineer Prite* (Russian: *Проект инженера Прайта*) (1918), this role already transforms into Betsy's support of the protagonist business against the will of her father, as well as into the protest of the miller's daughter Oksana who does not submit to the will of Makhno and joins the Red Devils in the eponymous film (Russian: *Красные дьяволята*) is a 1923 Soviet adventure film directed by Ivan Perestiani based on the (1923). In *The Tailor from Torzhok* (Russian: *Закройщик из Торжка*) (1925), a young servant-girl is already quite active in the manifestation of her feelings “winning over” the groom of the NEP business-women. In *The Three Million Trial* (Russian: *Процесс о трех миллионах*) (1926), the banker's wife with her love affairs is a key figure in the plot development. In *The Girl with a Hatbox* (Russian: *Девушка с коробкой*) (1927), the female protagonist initiates the marriage registration to provide overnight accommodation for the male protagonist, in *Miss Mend* (Russian: *Мисс Менд*) (1926), we see the unrequited love of the three protagonists and one antagonist to a trade-union female activist, while in *Bed and Sofa* (Russian: *Третья Мещанская*) (1927) the leading role of Lyudmila in the love triangle led her to exit from this game and her later departure. We also see the leading role in love relationships of the main female protagonist Marusya Ivanova in *The Doll with Millions* (Russian: *Кукла с миллионами*) (1927).

In the Soviet cinema, the importance of family and marriage was constantly growing while previously the marriage had been regarded as a simple adventure

entourage. In *Aelita* (Russian: *Элиита*) (1924), the main intrigue can be found in the relationships of young Soviet spouses (an engineer Los' and a civil clerk Natasha), in Los's jealousy of his wife, whom a new tenant, the crook Erlich, is trying to seduce. In *Miss Mend*, family affairs, inheritance, and an illegitimate child constitute the main knot and means of twisting the intrigue of the villainous plot underlying the film narrative. In *Bed and Sofa*, the deep tragedy of the frivolous attitude to marriage of a married couple and the husband's fellow soldier is revealed. In *The Doll with Millions*, we observe the complete triumph of the Soviet undoubted selfless love marriage over selfish matrimonial aspirations. And in the final part of the whole pentalogy about Red Devils (1923–1926), the main characters form two married couples (Misha & Oksana and Tom & Dunyasha) and give birth to children. In this respect, such introduction of the role of children in adventures is also significant: they are developing from innocent victims of devious villains or mischievous hooligans to the united pioneer squad in *The Three* [Russian: *Трое*] (1927).

The adventures in the movies of this period were largely related to the housing crisis, homelessness, and living in rent houses. It seems that the housing crisis was a very Russian theme, which had become increasingly painful during the Soviet era and created registration control and compacted distribution of housing. Voland's famous line in *The Master and Margarita* was uttered for a reason. Even the dynamics of the formal etiquette of relations between the characters is curious. Before the revolution we had seen open emotionality of relations among characters, and even the servants. In Soviet times, despite the compacted lifestyle, compulsory handshakes revealed only tension, conflict, ease of turning to violence in solving personal and social problems.

All these trends were manifestations of the main one, which was the growth of the social and even political factor and the scale of adventures and their content. If in the pre-revolutionary period it was mostly relatively free-spirited adventures, not going beyond the personal life of the characters, then in the Soviet period, not to mention the events on the fronts of the Civil War, even in peacetime one can feel the tension, conflict in society, turning into increase of class inequality and struggle up to intercontinental (*The Death Ray* (Russian: *Луч смерти*) and *Miss Mend*) and interplanetary (*Aelita*) scales, worldly dependence on authority and society representatives (such as the house committee as the "house government" in *The Girl with a Hatbox* or the trade union in *The Tailor from Torzhok*), bringing a new order (again in *Aelita*) or already providing it as in *The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks* (Russian: *Необычайные приключения мистера Веста в стране Большевигов*), *Miss Mend*, where the Soviet militia accomplishes the matter in the final scene. The positive experience

with the Soviet militia even prompts the American Senator West by radio to urge his wife to hang a portrait of Lenin in the office.

And, of course, the confrontation between the people from the past (“the former ones”), the new NEP-mans, mere crooks are ridiculed by all available means, and the new Soviet life of the new generation is triumphing over them growing by the Great Upheaval (1927–1929), which actually coincided with the introduction of a sound cinema.

And the increasing role of authority in the conceptual picture of the world stands behind all these events. Silent adventure cinema is being increasingly used in such broadcasting.

Thus, by the 1930s, the conceptually political content and its corresponding requirements were increasingly putting impact to the commercial-entertainment function of cinema. This dynamic of balancing mass entertainment with the Soviet ideology determined the main nerve of the Russian adventure cinema, finalizing not only its content, but also the fates of its authors. And this nerve was quite ambiguous. On the one hand, it declared the ideal of responsible initiative personality, capable of independent socially significant decisions and actions. On the other hand, the authors did not always keep up with the time and did not always correspond to the current, rather mobile political course while the state control and harsh measures, up to and including even repressions, for deviations from it were intensified.

## **2. DYNAMICS OF THE INTERRELATION BETWEEN STATE POLICY AND CINEMATIC CREATIVITY**

The Soviet regime was strengthened not only by the victory in the Civil War and the economic successes of the New Economic Policy (NEP). On the contrary, the very cancellation of the NEP, collectivization, the Great Upheaval, and the first five-year industrialization plans that followed, were powered by the energetic support of mass enthusiasm coming from below, which ensured the legitimacy of the political regime and the development of its plans, without noticing the monstrous violence and repressions. This enthusiasm was fueled by something greater than just emerging social lifts and was based on something deeper, that included the global existential motivation of meaning and life.

It can be associated with forced industrialization, urbanization, which actually corresponded to the general civilizational trend of mass society formation

(Tulchinskii, 2013) with its new formats of identity, requirements to a certain standard of education, development of mass communication and involvement. In addition, the Soviet regime in its conception and public positioning transmitted the general pathos of building a new world, which was totally filling the content of the public meaning space, in which the cinema actively participated, as it was shown above. It was a time not only of the defeat of everything and anything, but also a time of large-scale social creativity: communes, voluntary Saturday works [the so-called subbotniks], the innovation pedagogics of Makarenko and Soroka-Rosinsky... In the first two post-revolutionary decades a special type (partly even a generation) of a Soviet man was formed, which can be regarded as a truly “new man” and who became, perhaps, the real main anthropological result of the Soviet project. These were the people who were really organizing a new life in the new society, confident in their knowledge of what this life should look like and in their ability to realize it. We are talking about a generation whose childhood was spent during the Civil War, whose adolescence was spent during the formation of Soviet power, whose youth was spent during industrialization, and whose adulthood was spent during the Great [Patriotic] War, the one which not every of them managed to survive. That generation, that we meet in the works of Vladimir Belyaev, Yuri Bondarev, Yuri Nagibin, Anatoly Rybakov, Boris Slutsky, entered their real life early and actively, was engaged in rigorous self-education, and were building their lives actively and courageously. To that generation belonged the “IFLIans” [IFLI is the abbreviation of the Institute of Philosophy, Literature, and History in Moscow] who created the new Soviet poetry and philosophy. Its younger representatives were Alexander Zinoviev and Georgy Shchedrovitsky. But, in fact, it was the very generation that was able to win the war and raise the country after it. And it had grown up mostly on Soviet literature and cinema.

Moreover, for Soviet cinematography itself, it was a period of rapid creativity, search for and mastering of new expressive means that enriched the world cinema and artistic culture, giving the world a constellation of outstanding directors, cameramen, actors, whose legacy is studied and researched to this day. Cinematography opened a window of opportunities for creativity, attracted a wide range of creative people not only from the theater, but also from literature, fine arts, and music. Silent movies were accompanied by the music of Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky, Dmitri Shostakovich. Not only Vladimir Mayakovsky, but even the People’s Commissar of Education wrote scripts, and played in the movies (for example, *The Lady and the Hooligan* (Russian: *Барышня и хулиган*), *The Three*, *Salamander* (Russian: *Саламандра*)). Viktor Shklovsky, a theorist and practitioner of the formal method, being himself a man of adventurous fate and uneasy relations with the Bolsheviks, found his refuge in the cinema. Exactly the cinema completed the formal method by the addition of aloof meanings to their new

montage. The cinema avant-garde had been formed in this unique environment saturated with creativity, mastering of more and more technical possibilities, and growth of a proper cinematographic professionalism.

The Kuleshov effect, as well as his creative geography (or artificial landscape) method, explained the two main functions of montage, when the content of the subsequent frame can completely change the meaning of the previous frame, and the montage of the same frames in a different sequence creates a fundamentally different film text. The language of cinema world for a full due incorporated the poetic film generalizations of Alexander Dovzhenko, his unique director's experience with still textbook films and the work with amazingly plastic actor Vsevolod Pudovkin, metaphors, frame composition, montage rhythm of the masterpieces of Sergei Eisenstein (*Strike* (Russian: *Смачка*), *Battleship Potemkin* (Russian: *Броненосец "Потёмкин"*), *October: Ten Days That Shook the World* (Russian: *Октябрь: Десять дней, которые потрясли мир*). This series can be continued. The Soviet silent cinema created entire trends and schools in cinematography that influenced the foreign film avant-garde, primarily German and French.

However, the very formation of the Soviet regime was accompanied by increasing regulation and rejection of the ability for autonomous responsible behavior—and the further it went, the more it was. Whereas fiction, cinema, education, and propaganda proclaimed the free creator, the real social life was characterized by control and rigid regulation, when a person was not the master of his own life from childhood until he turned gray. The ideal of the Soviet man came into contradiction with a social reality. Artistic, propaganda contexts and the context of the real social life increasingly diverged in the understanding and realization of the anthropological ideal. Avant-gardism was rejected and forced by socialist realism, whose eidetic paradigm was *Stalin's style* (Groys, 1993).

The experience of Yakov Protazanov was unique, as he adhered not so much to the author's position as to the studio interest and successfully combined the use of innovative techniques with the interests of distribution, allowing himself "greetings" to the communist avant-garde in the form of Karl Marx and Friedrich Engels, glimpsed in *The Three Million Trial*.

Apparatus officials determined what was currently important and what was not, film projects were canceled, and censorship increased. Restrictions, censorship, direct surveillance of Alexander Dovzhenko, Stalin's personal intervention in his biography in 1933. A striking example is the tragedy of Dziga Vertov, a revolutionary documentary filmmaker, creator of a virtuoso film language from camera work to editing. In the 1920s, the innovations of the filmmaker mainly coincided with the ideological program of reorganization of a social life. *Kino-Pravda* (or

*Film-Truth*, Russian: *Кино-Правда*] (1922–1925), *Kino-Glaz* [or *Film-Eye*, Russian: *Кино-Глаз*] (1924), *Man with a Movie Camera* (1929) had a sensational success in Soviet Russia and abroad. Vertov sharply contrasted his approach of “cinematic sensing of the world,” “life caught unawares” with cinema to bourgeois, commercial, “novelistic and theatricalized” (Vertov, 1966). Vertov’s pathos-driven attacks on commercial game cinema coincided (sometimes literally) with the party’s criticism of the “most important of arts” that had risen and grown during the years of the NEP and had actually turned “into a preacher of bourgeois influence or decomposition of the working masses,” as was noted in the resolution of the 12th Congress of the RCP(b) in 1923 (*O partiynoy i sovetskoj pechati*, 1954, p. 275). At the same time, however, the relationship between the authorities and the film director was shadowed by Vertov’s criticism of the compelling of cinema to political events, on the one hand, and, on the other hand, to the preferences of the market, which did not consider the cinematographic nature of the subjects and prevented the disclosure of the poetry of the material. This position, as well as Vertov’s interest in expressing the emotional life of the common man through the language of cinema, was met with rejection, which was the main reason why the outstanding filmmaker was actually banished from the profession, down to his routine work as an editor on episodes of *The Chronicle of the Day* and a part-time job of unloading railroad cars.

In the 1920s, especially in the years of the scaling back of the NEP and the course towards collectivization and industrialization, Vertov’s pathos of opposition to commerce and bourgeois tastes, his vivid propaganda of enthusiasm for breaking the old ways and working to build a new world corresponded to the Party leadership’s vision of the role and place of “the most important of arts.” But by the 1930s the situation had been already different. What was required was not the tearing down of shades or exploding of stereotypes, but creating the mythology of historical heroes (from Ivan the Terrible to Vasily Chapayev or Mykola Shchors), the pathos of glorification of wise leadership. Vertov’s romance with the Soviet authorities turned out to be bright, but not long and not mutual. It is not by chance that he saw much in common in his situation and the situation in which his friend Vladimir Mayakovsky also found himself (Vertov, 1966, pp. 182–186, 262–263).

The time of the creative avant-garde in the Soviet cinema actually ended with the Great Upheaval. The fate of the aforementioned generation, which grew up on creative cinema, was also sad: like the creators of cinema, it turned out to be mostly wasted material. But for the bearers of authority and pretenders to power, silent adventure cinema created a powerful reserve and resource.

### 3. THE POTENTIAL OF CINEMA IN PERSONALIZING THE PUBLIC IMAGE OF POWER

The previously mentioned process of mass society formation in Soviet Russia had one more important feature that could not be grasped from a purely economic, political, or even cultural point of view. It is about the replacement of ethnic and status positioning of the individual, peculiar to traditional society, by the role positioning which is characteristic of mass industrial society (it does not matter what kind of tribe and origin you are, what matters is whether you are in demand, in some capacity, in a social role), and the preparation of the next type of positioning—image-public positioning (Tulchinskii, 2013). In Europe, this process started earlier and was not so rapid. In Russia, however, there was neither a full-fledged elite nor civil society who are the main correctors of mass society culture. Vladimir Kantor called it *factor X*, linking it to a certain anthropological, psychological type that came to the fore and realized the mystery-playing action in the turbulent first quarter of the twentieth century (Kantor, 2011, p. 205). Characterizing this type, Vladimir Kantor gives an extended quote from Friedrich Nietzsche's *The Gay Science*:

With this a new human flora and fauna emerge that could never have grown in more solid and limited ages: or at least they would be left there “below” under the ban and suspicion of lacking honor. It is thus that the maddest and most interesting ages of history always emerge, when the “actors”; *all* kinds of actors, become the real masters. (Nietzsche, 1993, p. 486)

The observation of the ultra-conservative, Ober-Procurator of the Holy Synod Konstantin Pobedonostsev is also worthy of attention. He argues that there are intelligent and significant people who cannot be taken seriously because they lack a firm opinion; they only possess fleeting sensations that constantly change. According to Pobedonostsev, the entire life of such individuals is a game of shifting sensations, and their expression of them reaches a level of virtuosity. While expressing themselves, they deceive neither themselves nor the listener, but, like talented actors, they assume a certain role and perform it artistically. However, when they are required to act in their own capacity in real life, it becomes impossible to foresee the direction of their actions, the manifestation of their will, or the tone their words will take in decisive moments (Pobedonostsev, 1993, pp. 173–174). Nietzsche and Pobedonostsev agree in emphasizing the increasing impact of acting in the real life. And this tendency was noted and felt at the boundary of the 19th–20th centuries by many. It even caught the eye. An actor and an actress—the figures, previously not worthy of respect, in some ways disgraceful (marrying an actress, going into acting was a frequent story of social decline in

the second half of the XIX century), in the twentieth century quickly come to the forefront and become the most prestigious professions.

And cinema played a significant, if not a crucial, role in this becoming a technology for quickly gaining fame and recognition and what is now called a publicity capital. Actors are not just in fashion. They are imitated, “acted” as well. The merchant’s grandson Alexei Peshkov, who later became a great proletarian writer, the father of socialist realism, and who lived in princely luxury was acting in St. Petersburg and Moscow salons in the image of Maxim Gorky—a writing beggar. According to Ivan Bunin’s caustic remark, the most characteristic trait of Gorky was his incessant acting. Gorky, he wrote, could not spend a single minute in public without engaging in acting, without resorting to phrases (Bunin, 1990, p. 194). The “holy elder” Grigory Rasputin was also acting. Vladimir Mayakovsky (in his yellow blouse), Valery Bryusov (styling as a black magician) were building their image consciously. The same can be seen in politics. Russian revolutionaries were acting under nicknames. And it was not just the demands of underground work. I. Dzhugashvili took the party nickname Koba in honor of a romantic brigand from a Georgian novel. P. Sorokin called Trotsky a “theatricalized brigand.”

And even Lenin, Hitler, Mussolini were initially called jesters and clowns by their contemporaries, while their *coups d'état* were believed to be buffoons. Stalin and Khrushchev played for the public with elements of foolishness... There is a characteristic tendency of totalitarian regimes to acting, theatricalization, mass festivals, processions, and in general to replace reality with scenery and staging. Very quickly this became a feature of the culture of mass industrial and post-industrial society, qualified by Guy Debord as “the society of the spectacle” (Debord, 2023).

Cinema, then TV, social networks, screen culture in general became a powerful resource for achieving popularity and image-making. This resource opened the way to big politics not only for Ronald Reagan, Jón Gnarr, Ciccilina, Arnold Schwarzenegger, but also our Yelena Drapeko, Nikolai Burlyayev, Mikhail Evdokimov, the character of the TV series *Servant of the People*, who even gave the name of the ruling party.

However, it is the adventure silent cinema with its characters capable of rapid changes in behavior, appearance, and relations with other characters that should be emphasized. We are talking about one or another degree of their positioning as a trickster. Charlie Chaplin, Vladimir Fogel, Aleksandra Khokhlova, Igor Ilyinsky, even Anatoly Ktorov created images with characteristic elements of tricksterism.

This, perhaps, is what Pobedonostsev meant speaking of the unpredictability of “intelligent and significant people” acting. The trickster is the figure of a

shifter, a deceiver. He is a character of almost any folklore and any mythology. His actions are ambivalent to the existing rules, including the rules of decency and morality ideas. The trickster is a kind of universal interface for changing the contexts of comprehension, able to change attitudes, positions, ideas about good and evil, guided solely by his aspirations. In this respect, he is close to the joker—a special card in the deck, which can replace any other card. It is not by chance that nowadays these terms and concepts are practically synonymous. Thus, a soccer player who comes on as a substitute and changes the course of the game and its result is called a joker by commentators.

The Trickster, the Joker is a character who is both absolutely serious (even formidable) and ridiculous. They are portrayed as jesters and clowns not without reason. But it is precisely by virtue of their jesting, their ridicule of reality, that they have access to some external view of the given reality from an out, a position of non-attendance (Mikhail Bakhtin), non-presence (Martin Heidegger). He defamiliarizes, re-identifies reality, and is able to mock everyone (like the character of the latest creepy *Joker*, in which Joaquin Phoenix won an Oscar for his performance in the title role), but at the same time he is attractive by just this ability to change, to turn the situation. This is how he differs from a charismatic acting within the existing rules.

Therefore, a politician claiming to be a “world changer” gravitates towards tricksterism. This seems to be characteristic of Russian political culture in general (Shomova, 2015). And probably it matches any subjective one. Khrushchev, Stalin, Lenin, Trotsky, partly Nicholas II, Pavel I, “girls on the throne” (according to Shchedrin), Peter I, Ivan IV, and so on and so forth—all of them were to a certain extent other-worldly. Or even had to be. They themselves were fools or flirted with fools. Adequate rulers like Godunov, Alexander II, Gorbachev were not perceived as such. Probably, this is a prerequisite for any autocratic rule. An autocrat must be a despot. It is quite in the spirit of K. Schmitt, a favorite of today: in order to establish sovereignty and be considered a true sovereign, the ruler must possess the power to disrupt the normal lives of their subjects, to invoke a state of emergency at any given moment, and to keep their subjects in a constant state of alertness. That’s the tricksterism in a respond to the request of the subjects.

Probably, it is not by chance that the features of tricksterism were in the character and behavior of the representatives of the mentioned here first Soviet generation. Its representatives were characterized by a literal understanding of the class approach with the poles of progressiveness and reactionism, a firm habit of intolerance and non-alternativeness, which, among other things, served as the basis for practices and even the cult of vigilance, testing themselves and others for courage, for knowledge, for physical strength, “purging the ranks”... And the cinema provided examples of behavior of this format.

Emerging as entertainment with a dominant adventure genre, cinema played its role not only in shaping the project of the new mass man, but also laid down the models and technologies for the formation of the person in power.

## ERGO

The examination of the fate of the new Soviet man project on the material of silent cinema of the first quarter of the last century has shown the non-trivial role of this initially purely entertaining socio-cultural practice. The dynamics of the interrelation between commercial and socio-political factors in the content and stylistics of films led to the control of state policy over cinematic creativity within a rather short period.

At the same time, the contradiction between the broadcast content and the real life of society led not only to the waste of the material of the anthropological project and the creative potential of cinema. It did not prevent from the development of models and technologies forming personalized power in mass society, which have retained their significance in our time. Thus, cinema, which emerged as entertainment with a dominant adventure genre, played its role not only in the formation of the Soviet project of the new mass man, but also laid down the models and technologies for the formation of the person in power.

## ВВЕДЕНИЕ

Дозвуковой кинематограф возник как развлечение с доминирующим авантюрно-приключенческим жанром. Начало прошлого столетия было временем активного формирования массового общества и его культуры как преимущественно городского образа жизни с его наличием свободного времени. Это обусловило бурное развитие развлекательных индустрий: театра, кинематографа, концертной, музейной, выставочной деятельности, организации и проведения праздников, гуляний, спорта, различных форм любительства, нарождавшегося туризма.

Кинематограф в этом ряду занимал особое место — своей доступностью, компактной интенсивностью и первоначальной необыч-

ностью презентации. При этом не случайным было и доминирование авантюрно-приключенческого жанра, стилистика которого чрезвычайно широка, если не всеохватна. Это вызовы и испытания героев, в которых конфликт, преодоление, борьба, реализация воли, героика самоотверженности и самоотречения сочетаются с активным действием, неожиданными поворотами, удерживающими внимание зрителя. В немых фильмах 1900–1920-х есть и интрига, и комические сцены, ловко исполненные гэги, прыжки, азартные погони, драки, перестрелки, диверсии, аферы мошенников, сцены соблазнений и буйных вечеринок, и все это в довольно интенсивной динамике (Сальникова, 2023, Сальникова, 2024). Более того, приключения и авантюры легко сочетаются с комедией и трагедией, мелодрамой и детективом, сатирой и жизнеописанием, с помощью экранизаций дают отличную возможность обращаться к литературному материалу, включая классику... Все это особенно важно для успешности проката — принципиально важного обстоятельства, значимого до сих пор, не говоря о становлении кинематографа.

Известная фраза «...из всех искусств для нас важнейшим является кино» обычно приводится в контексте пропагандистского значения кинематографа для становящейся советской власти, хотя сказана она была Лениным в беседе с наркомом А.В. Луначарским при обсуждении экономического положения искусств. Однако стоит признать, что обе функции — политическую и коммерческую — кинематограф успешно сочетал и сочетает. Правда, по мере становления кинематографа как комплекса профессионального творчества, мастерства, представляющего художественную ценность, оформилась еще и эстетическая ценность кинопроизведений, закрепившаяся в формате сначала авангарда, а затем «фестивального кино» и артауса. Баланс этих факторов развития кинематографа довольно динамичен, зависит от социально-исторической конкретики, что сказывается не только на содержании произведений, их прокатной судьбе, но и на судьбах их авторов.

В данной статье предпринята попытка проследить особенности этой динамики в отечественном звуковом кинематографе, исторически совпавшем со становлением советского государства, включая коллективизацию и начало индустриализации («Великий перелом»). Проведенное рассмотрение предполагает решение трех задач, чему соответствует структура работы: (1) соотношение коммерческого и социально-политического факторов в содержании и стилистике фильмов; (2) динамика соотношения государственной политики и кинематографического творчества; (3) потенциал кино в формировании публичного образа власти, заложенный в первой четверти XX века.

Общей темой рассмотрения является антропологический идеал (проект) как фокусировка транслируемого контента в кино, политического заказа и его реальной персонификации. До сих пор судьба советского антропологического проекта рассматривалась на материале художественной литературы (Никольский, 2022, с. 259–265, Никольский, Злотникова, 2022, Никольский, 2023, Никольский, 2024, Тульчинский, 2023). Думается, обращение к кино дает не менее интересный результат. В итоге, как надеется автор, складывается картина того, как отрасль индустрии развлечений буржуазного общества превращается в мощное эффективное средство выстраивания смысловой картины мира, консолидирующей социум, в инструмент позиционирования политических лидеров.

## **1. ДИНАМИКА СООТНОШЕНИЯ РАЗВЛЕКАТЕЛЬНО-КОММЕРЧЕСКОГО И СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОГО ФАКТОРОВ В СОДЕРЖАНИИ ФИЛЬМОВ**

В своей энергичной экспансии авантюрно-приключенческий жанр в немом кино фактически применим и к первой российской анимации В. Старевича, и к вертовскому «Человеку с киноаппаратом». Однако, если оставаться преимущественно в рамках игрового кино, то прослеживается несколько тенденций, за которыми стоит главная.

Показательна динамика обязательной романтизации отношений героев первого и второго плана — будь то экранизации «Домика в Коломне» (1913), «Пиковой дамы» (1916) А.С. Пушкина или энтомологических анимаций В. Старевича (1910–1912). При этом, если в дореволюционном кино («Дядюшкина квартира», «Грезы», «Немые свидетели») девушки — объект ухаживания, то в советский период они все в большей степени берут на себя активную роль. Правда, уже Параша в «Домике в Коломне» проявляет инициативу в интриге с приводом в дом переодетого кухаркой офицера. Но в «Проекте инженера Прайта» (1918) это уже поддержка Бетси дела главного героя вопреки воле отца, как и дочка мельника Оксана не покоряется воле Махно, став напарницей «красных дьяволят» (1923). В «Закройщике из Торжка» (1925) молодая служанка уже довольно активна в проявлении своих чувств, «отбивая» жениха у нэпманши. В «Процессе о трех миллионах» (1926) жена банкира со своими любовными интригами — ключевая фигу-

ра развития сюжета. В «Девушке с коробкой» (1927) героиня инициирует оформление брака для обеспечения ночлега герою, в «Мисс Менд» (1926) — неразделенная любовь троих положительных и одного отрицательного героя к профсоюзной активистке, в «Третьей Мещанской» (1927) — просто главная роль Людмилы в любовном треугольнике, закончившаяся ее выходом из этой игры и отъездом. Ведущая роль в любовных отношениях и у главной героини Маруси Ивановой в «Кукле с миллионами» (1927).

В советском кино нарастает весомость семьи, брака — до этого простого антуража приключений. В «Аэлите» (1924) главной интригой являются отношения молодых советских супругов (инженера Лося и совслужащей Наташи), ревность Лося к своей жене, которую пытается соблазнить подселенный к ним новый жилец — жулик Эрлих. В «Мисс Менд» семейные дела, наследство, незаконный ребенок — основной узел и средство закручивания интриги злодейского заговора, лежащего в основе сюжета фильма. В «Третьей Мещанской» раскрыт глубокий трагизм легкомысленного отношения к браку супружеской пары и боевого товарища мужа. В «Кукле с миллионами» — полное торжество советского нефиктивного бескорыстного брака по любви над корыстными матримониальными стремлениями. А в финале всей пенталогии о «красных дьяволятах» (1923–1926) образуют две брачные пары (Миша – Оксана и Том – Дуняша) и рожают детей. В этом плане появление и развитие роли детей в приключениях и авантюрах также показательно: от безвинных жертв коварных злодеев или озорной шпаны до единой пионерской дружины в «Трое» (1927).

Приключения и авантюры кино этого периода во многом связаны с жилищным вопросом, бездомностью, жизнью в не своем доме. Похоже, жилищный вопрос — очень российская тема, нарастающе болезненная в советское время: контроль прописки и уплотнительное распределение жилья. Знаменитая реплика Воланда в «Мастере и Маргарите» прозвучала неспроста. Любопытна даже динамика формального этикета отношений между персонажами. До революции — открытая эмоциональность отношений между собой, даже с прислугой. В советское время, несмотря на уплотненность образа жизни, ставшие обязательными рукопожатия — напряженность, конфликтность, легкость перехода к насилию в решении личных и социальных проблем.

Все эти тенденции были проявлениями главной — нарастания социального и даже политического фактора и масштаба приключений, их содержания. Если в дореволюционный период это большей частью относительно беззаботные авантюры, не выходящие за пределы личной жизни героев, то в советский период, не говоря о событиях на фронтах Гражданской

войны, даже уже в мирное время чувствуется напряженность, конфликтность в социуме, переходящая в педалирование классового неравенства и борьбу вплоть до межконтинентальных («Луч смерти», «Мисс Менд») и межпланетных («Аэлита») масштабов, земная зависимость от представителей государственной власти и общественности (типа домкома как «правительства дома» в «Девушке с коробкой», профсоюза в «Закройщике из Торжка»), наводящих новый порядок (в той же «Аэлите») или уже обеспечивающих его — как в «Необычайных приключениях мистера Веста...», «Мисс Менд», где советская милиция ставит точку в финале. Позитивный опыт общения с советской милицией даже побуждает американского сенатора Веста призвать по радио супругу повесить в кабинете портрет Ленина.

И, конечно же, противостояние высмеиваемых всеми доступными средствами людей из прошлого («бывших»), новых нэпманов, просто жуликов и торжествующего над ними нового советского быта нового поколения, нарастающее к Великому перелому (1927–1929 годы), фактически совпавшему с появлением звукового кино.

За всем этим стоит возрастание роли власти в транслируемой смысловой картине мира. Немое авантюрно-приключенческое кино все более активно используется в такой трансляции.

Таким образом, идейно-политическое содержание, соответствующие требования к нему к 1930-м все более теснят коммерческо-развлекательную функцию кинематографа. Эта динамика баланса массовой развлекательности с советской идеологичностью определяла главный нерв отечественного авантюрно-приключенческого кино — не только его содержания, но и судеб его авторов. И этот нерв был довольно неоднозначен. С одной стороны, декларировался идеал ответственной инициативной личности, способной к самостоятельным социально-значимым решениям и поступкам. С другой стороны, одновременно усиливался государственный контроль и жесткие меры, вплоть до репрессий, за отклонения от текущего, довольно подвижного политического курса, за которым авторы не всегда успевали и которому не всегда соответствовали.

## 2. ДИНАМИКА СООТНОШЕНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПОЛИТИКИ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Советский режим укрепился не только победой в Гражданской войне, экономическими успехами НЭПа. Наоборот, сам отказ от НЭПа, коллективизация, «Великий Перелом», следовавшие первые пятилетки индустриализации питались энергетической поддержкой массового энтузиазма, идущего снизу, обеспечивавшего не только легитимность политического режима и реализацию его планов, «не замечая» чудовищного насилия и репрессий. Этот энтузиазм питался чем-то большим, чем просто открывавшиеся социальные лифты, было нечто более глубокое, включавшее экзистенциальный смысло-жизненный мотиватор.

Он может быть связан с форсированной индустриализацией, урбанизацией, что фактически соответствовало общецивилизационному тренду формирования массового общества (Тульчинский, 2013) с его новыми форматами идентичности, требованиями определенного стандарта образования, развития средств массовой коммуникации и участия. Кроме того, советская власть в замысле и публичном позиционировании транслировала общий пафос строительства нового мира, который заполнял содержание публичного смыслового пространства, в чем активно участвовало, как было показано выше, и кино. Это было время не только разгрома всего и вся, но и время масштабного социального творчества: коммуны, субботники, педагогика Макаренко и Сороки-Росинского... В первые два послереволюционные десятилетия сформировался особый тип (отчасти даже — поколение) советского человека, который можно рассматривать в качестве действительно «нового человека», — возможно, реальный главный антропологический результат советского проекта. Это были уже реально обустроивающие новую жизнь в новом социуме люди, уверенные в своем знании, как эта жизнь должна выглядеть, и в своих силах это осуществить. Речь идет о поколении, детство которого пришлось на гражданскую войну, юность — на становление советской власти, молодость на индустриализацию, взросление — на Великую войну, пережить которую удалось не всем. Это поколение, о котором писали В.П. Беляев, Ю.В. Бондарев, Ю.М. Нагибин, А.Н. Рыбаков, Б.А. Слуцкий, рано активно вступало в реальную жизнь, занималось жестким самовоспитанием и самообразованием, активно и смело строя свою жизнь. К этому поколению принадлежали «ифлийцы», которые создали новую советскую поэзию и философию, его младшими представителями были А.А. Зиновьев, Г.П. Щедровицкий. Но, собственно, именно это поколение смогло выиграть войну, поднять страну после нее. И выросло оно во многом на советской литературе и кинематографе.

Более того, для самого советского кинематографа это был период бурного творчества, поиска и освоения новых выразительных средств, обогативших мировое кино и художественную культуру, давший миру плеяду выдающихся режиссеров, операторов, актеров, чье наследие изучается и изучается до сих пор. Кинематограф открыл широкое окно возможностей для творчества, привлек широкий круг творческих людей не только из театра, но и из литературы, изобразительного искусства, музыки. Немое кино сопровождала музыка С.С. Прокофьева, И.Ф. Стравинского, Д.Д. Шостаковича. Не только В. Маяковский, но и даже нарком просвещения пишут сценарии, и сами играют в кино («Барышня и хулиган», «Трое», «Саламандра»). В кинематографе нашел приют В.Б. Шкловский — теоретик и практик формального метода, сам человек авантюрной судьбы и непростых отношений с большевиками. Именно в кино формальный метод получил завершение — как дополнение остраненных смыслов их новым монтажом. В этой насыщенной творчеством среде, с освоением все новых и новых технических возможностей, с ростом собственно кинематографического профессионализма формировался киноавангард.

«Эффект Кулешова», как и его же «географический эксперимент», объяснили две главные функции монтажа, когда содержание последующего кадра способно полностью изменить смысл предыдущего кадра, а монтаж одних и тех же кадров в различной последовательности создает принципиально разный кинотекст. В язык мирового кино прочно вошли поэтические кинообобщения А.П. Довженко, уникальный опыт режиссера до сих пор хрестоматийных фильмов и удивительно пластичного актера В.И. Пудовкина, метафоры, композиция кадра, монтажный ритм шедевров С.М. Эйзенштейна («Стачка», «Броненосец Потемкин», «Октябрь»). Этот ряд можно продолжать. Немой советский кинематограф создавал целые направления, школы в кинематографе, оказавшие влияние на зарубежный киноавангард, прежде всего — немецкий и французский.

Однако само становление советского режима — и чем дальше, тем все больше — сопровождалось нарастающей регламентацией, неприятием способности именно к автономному ответственному поведению. Если в художественной литературе, кино, системе образования, системе пропаганды провозглашался свободный творец, то в реальной социальной жизни практиковались контроль и жесткая регламентация, когда человек с самого детства и до седин не был хозяином своей собственной жизни. Идеал советского человека пришел в противоречие с социальной реальностью. Художественный, пропагандистский контексты и контекст реальной соци-

альной жизни все больше расходились в понимании и реализации антропологического идеала. Авангардизм был отвергнут и вытеснен соцреализмом, эйдетической парадигмой которого выступал «стиль Сталин» (Гройс, 1993).

Уникальным был опыт Я.И. Протазанова, придерживавшегося не столько авторской позиции, сколько студийного интереса и удачно совмещавшего использование новаторских приемов с интересами проката, позволяя себе «приветы» коммунистическому авангарду в виде К. Маркса и Ф. Энгельса, мелькающих в «Процессе о трех миллионах».

Определение аппаратными чиновниками — что актуально, а что нет, отмены кинопроектов, цензурирование нарастали. Ограничения, рогатки, прямая слежка за А.П. Довженко, личное вмешательство Сталина в его биографию в 1933 году. Яркий пример — трагедия Дзиги Вертова, революционера кинодокументалистики, создателя виртуозного киноязыка — от работы с камерой до монтажа. В 1920-х новаторство кинорежиссера в основном совпадало с идеологической программой переустройства общественной жизни. «Киноправда» (1922–1925), «Киноглаз» (1924), «Человек с киноаппаратом» (1929) имели феерический успех в Советской России и за рубежом. Вертов резко противопоставлял свой подход «киноощущения мира», «жизни врасплох» — кино мещанскому, коммерческому, «романсистскому и театрализованному» (Вертов, 1966). Пафосные нападки Вертова на игровое коммерческое кино совпадали (иногда — буквально) с партийной критикой поднявшегося и разросшегося за годы НЭПа «важнейшего из искусств», фактически превратившегося «в проповедника буржуазного влияния или разложения трудящихся масс», как отмечалось в резолюции XII съезда РКП(б) в 1923 году (О партийной и советской печати: сборник документов, 1954, с. 275. Однако одновременно на отношения власти и Вертова накладывалась тень критики Вертовым прикованности кинематографа, с одной стороны, к политическим событиям, а с другой — к предпочтениям рынка, не считающимся с кинематографичностью сюжетов, мешающим раскрытию поэзии материала. Эта позиция, а также интерес Вертова к выражению киноязыком эмоциональной жизни простого человека наталкивались на неприятие и отторжение, что стало главной причиной изгнания выдающегося кинорежиссера из профессии вплоть до рутинной работы монтажера над выпусками «Хроники дня» и подработки на разгрузке вагонов.

В 1920-х, особенно в годы сворачивания НЭПа, курса на коллективизацию и индустриализацию, вертовский пафос противостояния коммерции, мещанским вкусам, яркая пропаганда энтузиазма слома ста-

рых устоев и работы по строительству нового мира соответствовали видению партийным руководством роли, места «важнейшего из искусств». Но к 1930-м ситуация была уже иная. Требовалось не срывание шор, взрывание стереотипов, а мифология исторических героев (от Ивана Грозного до В.И. Чапаева, Н.И. Щорса), пафос прославления мудрого руководства. Роман Вертова с советской властью оказался ярким, но не долгим и не взаимным. Не случайно он видел много общего в своей ситуации и положении, в каком оказался его друг В. Маяковский (Вертов, 1966, с. 182–186, 262–263).

Время творческого киноавангарда в советском кино фактически закончилось вместе с Великим переломом. Печальна судьба и упомянутого поколения, росшего на творческом кинематографе — как и творцы кино, оно оказалось во многом растраченным материалом. Но для носителей власти и претендентов на власть немое авантюрное кино создало мощный задел и ресурс.

### 3. ПОТЕНЦИАЛ КИНО В ПЕРСОНИФИКАЦИИ ПУБЛИЧНОГО ОБРАЗА ВЛАСТИ

Упомянутый ранее процесс формирования массового общества в Советской России имел еще одну важную особенность, не улавливаемую с чисто экономической, политической и даже культуральной точек зрения. Речь идет о смене этнического и статусного позиционирования личности, свойственного традиционному обществу, позиционированием ролевым, характерным для массового индустриального общества (неважно, какого ты рода племени и происхождения — существенно то, пользуешься ли спросом в каком-то качестве, социальной роли), и подготовкой следующего типа позиционирования — имиджево-публицитного (Тульчинский, 2013). В Европе этот процесс начался раньше и шел не так бурно. В России же не оказалось ни полноценной элиты, ни гражданского общества — главных корректоров культуры массового общества. В.К. Кантор назвал это «фактором X», связывая его с определенным антропологическим, психологическим типом, вышедшим на первый план и реализовавшим мистериально-игровое действие в турбулентной первой четверти XX века (Кантор, 2011, с. 205). Характеризуя этот тип, В.К. Кантор приводит развернутую цитату из «Веселой науки» Ф. Ницше: «Появляется совершенно новая порода людей..., которая никогда не смогла бы взрасти в более жесткие, регламентированные времена —

но если бы и выросла, то все равно осталась бы “на дне”, с вечным клеймом чего-то постыдного и позорного, — это означает неизменно, что наступают самые интересные и самые безрассудные времена истории, когда “актеры”, актеры всех мастей, становятся истинными властителями» (Ницше, 1993, с. 486).

Достоинно внимания также наблюдение ультраконсерватора, обер-прокурора Святейшего Синода К.П. Победоносцева: «Есть люди умные и значительные, которых нельзя разуметь серьезно, потому что у них нет твердого мнения, а есть только ощущения, которые постоянно меняются... Вся жизнь их — игра сменяющихся ощущений, выражение коих доходит до виртуозности. И выражая их, они не обманывают ни себя, ни слушателя, а входят, подобно талантливым актерам, в известную роль и исполняют ее художественно. Но когда в действительной жизни приходится им действовать лицом своим, невозможно предвидеть, в какую сторону направится их деятельность, как выразится их воля, какую краску примет их слово в решительную минуту...» (Победоносцев, 1993, с. 173–174). Ф. Ницше и К. Победоносцев сходятся в подчеркивании нарастания акцентирования актерства в реальной жизни. И эта тенденция отмечалась и чувствовалась на стыке XIX–XX веков многими. Это даже бросалось в глаза. Актер, актриса — фигуры, ранее не достойные уважения, в чем-то позорные (женидьба на актрисе, уход в актеры — частый сюжет социального падения еще во второй половине XIX столетия), в XX столетии быстро выходят на первый план, становятся самыми престижными профессиями.

И кинематограф сыграл в этом немалую, если не ключевую роль, став технологией быстрого обретения известности и узнавания — того, что сейчас называется паблицитным капиталом. Актеры не просто в моде. Им подражают, «актерствуют». В образе пишущего босняка Максима Горького актерствовал в питерских и московских салонах купеческий внук Алексей Пешков, ставший впоследствии великим пролетарским писателем, отцом соцреализма, жившим в княжеской роскоши. По едкому замечанию И. Бунина, самой характерной чертой Горького было бесконечное актерство, «... он вообще ни минуты не мог побыть на людях без актерства, без фразерства». (Бунин, 1990, с. 194). Актерствовал «святой старец» Григорий Распутин. Сознательно строили свой образ В. Маяковский (желтая кофта), В. Брюсов (стилизующийся под черного мага). То же в политике. Российские революционеры выступали под кличками. И дело было не только в требованиях подпольной работы. И. Джугашвили взял партийную кличку Коба в честь романтического разбойника из грузинского романа. «Театрализованным разбойником» называл Троцкого П. Сорокин.

Да и Ленина, Гитлера, Муссолини современники попервоначалу называли шутами и клоунами, а их «перевороты» — буффонадами. Играли на публику с элементами юродства Сталин, Хрущев... Характерна вообще тяга тоталитарных режимов к актерству, театрализации, массовым празднествам, шествиям, вообще — замене реальности декорациями, постановочностью. Очень быстро это стало особенностью культуры массового индустриального и постиндустриального общества, квалифицированного Ги Дебором как «общество спектакля» (Дебор, 2023).

Кино, затем ТВ, социальные сети, экранная культура в целом стали мощным ресурсом достижения популярности, имиджмейкинга. Этот ресурс открыл путь в большую политику не только Р. Рейгану, Й. Гнарру, Чиччолине, А. Шварценеггеру, но и нашим Е. Драпеко, Н. Бурляеву, М. Евдокимову, персонажу сериала «Слуга народа», давшего даже название правящей партии.

Однако следует подчеркнуть особую роль именно авантюрно-приключенческого немого кинематографа с его героями, способными к быстрой смене поведения, облика, отношений с другими персонажами. Речь идет о той или иной степени их позиционирования как трикстера. Ч. Чаплин, В. Фогель, А. Хохлова, И. Ильинский, даже А. Кторов создавали образы, в которых были характерные элементы трикстерства.

Именно это, пожалуй, имел в виду Победоносцев, говоря о непредсказуемости актерствующих «умных и значительных людей». Трикстер — фигура ловкача, обманщика — персонаж практически любого фольклора и любой мифологии. Его действия амбивалентны по отношению к действующим правилам, включая правила приличия, представления о морали. Трикстер — этакий универсальный интерфейс смены контекстов осмысления, способный поменять отношения, позиции, представления о добре и зле, руководствуясь исключительно своими стремлениями.

В этом плане он близок джокеру — особой карте в колоде, которая может заменить любую другую карту. Неслучайно в настоящее время эти термины и концепты практически синонимичны. Так, футболист, выходящий на замену и меняющий ход игры и ее результат, комментаторами называется джокером.

Трикстер, джокер — персонаж одновременно абсолютно серьезный (даже грозный), но и смехотворный — недаром они изображаются как шуты, клоуны. Но именно в силу шутовства, осмеяния реальности, им доступен какой-то внешний взгляд на данную реальность из аута, позиции внаходимости (М. Бахтин), неприсутствия (М. Хайдеггер). Он остранняет и переозначивает реальность, способен глумиться над всеми (подобно

персонажу новейшего жутковатого «Джокера», в котором за исполнение заглавной роли Х. Феникс получил Оскара), однако при этом он привлекателен именно этой способностью изменять, переворачивать ситуацию. Этим он отличается от харизматика, действующего в рамках существующих правил.

Поэтому политик, претендующий на роль «изменителя мира», тяготеет к трикстерству. Похоже, это вообще свойственно российской политической культуре (Шомова, 2015). А наверное — и любой подданнической. Хрущев, Сталин, Ленин, Троцкий, отчасти Николай II, Павел I, «девки на троне» (по Щедрину), Петр I, Иван IV, ... — все они были в изрядной степени не от мира сего. Или даже должны были быть. Сами юродствовали или заигрывали с юродивыми. Адекватные правители типа Годунова, Александра II, Горбачева в качестве таковых не воспринимались. Наверное, это обязательное условие любой самодержавной власти. Самодержец должен быть самодуром. Вполне в духе любимого ныне К. Шмитта: властитель для того, чтобы быть сувереном, устанавливать суверенитет, должен быть во вменяемости к нормальной жизни подданных, чтобы в любой момент создавать чрезвычайное положение, постоянно держать подданных в этом состоянии. Вот и трикстерствуют. Отвечая на запрос подданных.

Наверное, неслучайно черты трикстерства были в характере и поведении представителей упомянутого первого советского поколения. Его представителям были свойственны буквальное понимание классового подхода с полюсами прогрессивности и реакционности, твердая привычка к нетерпимости и безальтернативности, что, помимо прочего, служило основой практик и даже культа бдительности, испытания, тестирования себя и окружающих — на смелость, на знание, на физическую силу, чистки рядов... И кино давало образцы поведения такого формата.

Возникший как развлечение с доминирующим авантюрно-приключенческим жанром, кинематограф сыграл свою роль не только в формировании проекта нового массового человека, но и заложил образцы и технологии формирования человека власти.

## ERGO

Проведенное рассмотрение судьбы проекта нового советского человека на материале немого кино первой четверти прошлого столетия показало нетривиальную роль этой первоначально сугубо развлекательной социально-культурной практики. Динамика соотношения коммерческого и социально-политического факторов в содержании и стилистике фильмов за короткий период привела к контролю государственной политики над кинематографическим творчеством.

При этом противоречие между транслируемым контентом и реальной жизнью социума привело не только к растрате материала антропологического проекта и творческого потенциала кинематографа. Оно не помешало выработать образцы и технологии формирования персонифицированной власти массового общества, сохранившие свое значение и в наше время. Таким образом, возникший как развлечение с доминирующим авантюрно-приключенческим жанром кинематограф сыграл свою роль не только в реализации советского проекта нового массового человека, но и заложил образцы и технологии формирования человека власти.

## REFERENCES

1. Bunin, I.A. (1990). *Okayanye dni* [Cursed days]. Moscow: Sovetskiy pisatel'. (In Russ.)
2. Vertov, D. (1966). *Stat'i, dnevniki, zamysly* [Articles, journals, projects] (S. Drobashenko, Ed.). Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
3. Groys, B.E. (1993). *Utopiya i obmen* [Utopia and exchange]. Moscow: Znak. (In Russ.)
4. Debord, G. (2023). *Obshchestvo spektaklya* [Society of the spectacle] (S. Ofertas, Trans.). Moscow: AST. (In Russ.)
5. Kantor, V.K. (2011). "Krushenie kumirov," ili *Odolenie soblaznov* ["The crash of idols," or Overcoming temptations]. Moscow: ROSSPEN. (In Russ.)
6. Nikolsky, S.A. (2023). *Sovetskoe: Ideya i praktika* [Soviet: Idea and practice]. Moscow; Saint Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives. (In Russ.)
7. Nikolsky, S.A. (2024). *Sovetskoe: Filosofsko-literaturnyy analiz* [Soviet: Philosophical and literary analysis]. Moscow; Saint Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives. (In Russ.)

8. Nikolsky, S.A. (Ed.). (2022). *SSSR v dostizheniyakh i katastrofakh: Razmyshleniya po sluchayu 100-letiya* [The USSR in achievements and disasters: Reflections on the occasion of the 100th anniversary]. Moscow: Golos. (In Russ.)

9. Nikolsky, S.A., & Zlotnikova, T.S. (Eds.). (2022). *Sovetskoe bytie: Ot ukoreneniya do preodoleniya* [Soviet existence: From rooting to overcoming]. Yaroslavl: RIO YaGPU. (In Russ.)

10. Nietzsche, F. (1993). *Stikhotvoreniya: Filosofskaya proza* [Poems: Philosophical prose] (M. Koreneva, Ed.). Saint Petersburg: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)

11. *O partynoy i sovetskoj pečati: Sbornik dokumentov* [On the party and Soviet press: Collection of documents]. (1954). Moscow: Pravda. (In Russ.)

12. Pobedonostsev, K.P. (1993). *Velikaya lozh' nashego vremeni* [The great lie of our time]. Moscow: Russkaya kniga. (In Russ.)

13. Salnikova, E.V. (2023). *Puteshestvie cherez nevozmozhnoe: Avantyrnost' i fantastika Velikogo Nemogo* [Journey through the impossible: The adventure and fantasy of the Great Silent]. Moscow: Kanon+. (In Russ.)

14. Salnikova, E.V. (2024). *Avantyrnoe prostranstvo Velikogo Nemogo: Nastroeniya i podteksty* [The adventurous space of the Great Silent: Moods and subtexts]. Moscow: Kanon+. (In Russ.)

15. Tulchinskii, G.L. (2013). Priroda massovogo entuziazma v SSSR 1930-kh, ili Osobennosti rolevoy revolyutsii v Rossii [The nature of mass enthusiasm in the USSR in the 1930s, or Features of the role-playing revolution in Russia]. In M.B. Gorny & A.Yu. Sungurov (Eds.), *Publichnaya politika—2012* [Public policy—2012] (pp. 74–83). Saint Petersburg: Norma. (In Russ.)

16. Tulchinskii, G.L. (2023). Svyaz' pereustroystva obshchestva i peredelki cheloveka: Neodnoznachnost' sovetskogo proekta [The connection between the society reorganization and the human remake: The ambiguity of the Soviet project]. *Filosofiya. Zhurnal Vysshey Shkoly Ekonomiki*, 7 (3), 259–265. (In Russ.) <http://doi.org/10.17323/2587-8719-2023-3-259-265>, <https://www.elibrary.ru/vtrkrv>

17. Shomova, S.A. (2015). Shut, Petrushka, durak... (Ipostasi trikstera v rossijskoy politicheskoy kommunikatsii) [Clown, Punch, Fool... (The Trickster's incarnations in the Russian political communication)]. *Etnograficheskoe Obozrenie*, (4), 64–74. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/uhcbqd>

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин, И.А. (1990). *Окаянные дни*. Москва: Советский писатель.
2. Вертов, Д. (1966). *Статьи, дневники, замыслы* (С. Дробашенко, ред.-сост.). Москва: Искусство.
3. Гройс, Б.Е. (1993). *Утопия и обмен*. Москва: Знак.
4. Дебор, Г. (2023). *Общество спектакля* (С. Офертас, пер.). Москва: АСТ.
5. Кантор, В.К. (2011). «Крушение кумиров», или *Одоление соблазнов*. Москва: РОССПЭН.
6. Никольский, С.А. (2023). *Советское. Идея и практика*. Москва: [б.и.]; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив.
7. Никольский, С.А. (2024). *Советское. Философско-литературный анализ*. Москва: [б.и.]; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив.
8. Никольский, С.А. (отв. ред.). (2022). *СССР в достижениях и катастрофах. Размышления по случаю 100-летия*. Москва: Голос.
9. Никольский, С.А., & Злотникова, Т.С. (ред.). (2022). *Советское бытие: от укоренения до преодоления*. Ярославль: РИО ЯГПУ.
10. Ницше, Ф. (1993). *Стихотворения. Философская проза* (М. Коренева, сост.). Санкт-Петербург: Художественная литература.
11. *О партийной и советской печати: сборник документов* (1954). Москва: Правда.
12. Победоносцев, К.П. (1993). *Великая лож нашего времени*. Москва: Русская книга.
13. Сальникова, Е.В. (2023). *Путешествие через невозможное: авантюристность и фантастика Великого Немого*. Москва: Канон +
14. Сальникова, Е.В. (2024). *Авантюристическое пространство Великого Немого: настроения и подтексты*. Москва: Канон+.
15. Тульчинский, Г.Л. (2013). Природа массового энтузиазма в СССР 1930-х, или Особенности ролевой революции в России. М.Б. Горный, & А.Ю. Сунгуров (ред.), *Публичная политика — 2012* (с. 74–83). Санкт-Петербург: Норма.
16. Тульчинский, Г.Л. (2023). Связь переустройства общества и переделки человека: неоднозначность советского проекта. *Философия. Журнал Высшей школы экономики*, 7 (3), 259–265. <https://www.elibrary.ru/VTRKRV>, <http://doi.org/10.17323/2587-8719-2023-3-259-265>
17. Шомова, С.А. (2015). Шут, Петрушка, дурак... (Ипостаси трикстера в российской политической коммуникации). *Этнографическое обозрение*, (4), 64–74. <https://www.elibrary.ru/UHCBQD>

ABOUT THE AUTHOR

**GRIGORII L. TULCHINSKII**

Dr.Sci. (Philosophy),

Professor at the Department of Public Administration,

HSE University—Saint Petersburg,

Room 215, 17a, Promyshlennaya, Saint Petersburg 198099, Russia

**ResearcherID: B-8509-2016**

**ORCID: 0000-0002-5820-7333**

**e-mail: gtul@mail.ru**

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

**ГРИГОРИЙ ЛЬВОВИЧ ТУЛЬЧИНСКИЙ**

доктор философских наук,

профессор Департамента госадминистрирования,

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург,

198099, Россия, Санкт-Петербург, ул. Промышленная, 17а, к. 215

**ResearcherID: B-8509-2016**

**ORCID: 0000-0002-5820-7333**

**e-mail: gtul@mail.ru**