

Е. Н. Проскурина*Институт филологии СО РАН, Новосибирск***СЮЖЕТ ПРОСВЕЩЕНИЯ
В ЖУРНАЛЕ «ТОМСКИЙ ЗРИТЕЛЬ» (1926–1927)
В АСПЕКТЕ ПРОБЛЕМЫ «НОВОГО ЗРИТЕЛЯ»***

Рассматривается история малоизвестного в настоящее время журнала «Томский зритель», выпускавшегося в 1926–1927 гг. в Томске. Анализируются материалы, представленные в издании, его художественное оформление, выполненное в авангардной стилистике. Демонстрируется разнообразность тематики журнала, касающейся театральной, музыкальной жизни региона и страны в целом, а также вопросов развития киноиндустрии в СССР и за рубежом. В то же время отмечается, что на страницах издания почти нет критических статей, развернутой профессиональной полемики по поводу театральных постановок, борьбы «правых» и «левых» течений. В этом проявляется провинциальный характер издания, его зависимость от читательской и зрительской среды, где большинство составлял так называемый «новый», неискушенный зритель. Этим обстоятельством объясняется общий издательский принцип журнала, заключающийся в том, что задача просвещения зрителя преобладала в нем над задачей идеологического воспитания, открытой художественной пропаганды и агитации. Отечественная ситуация в кинематографе вписана в журнале в мировой контекст. «Томский зритель» публикует краткий перечень зарубежных фильмов, аннотации к ним, портреты зарубежных знаменитостей, курьезные случаи на съемках, дружеские шаржи и т. п. Говоря о советском кино, журнал отмечает его как особое явление мирового уровня. Речь в первую очередь идет о документальном кино, где эталоном стал «Броненосец “Потемкин”» С. Эйзенштейна. Отражая театральную и музыкальную жизнь города и сибирского региона, журнал публикует гастрольные маршруты театров, симфонических оркестров и ведущих солистов, показывает педагогическую направленность музыкальных и театральных коллективов. Все материалы имели форму небольших заметок, поскольку установка на массового зрителя диктовала свои условия. По той же причине большой объем отведен журналом под публикации театральных либретто. Таким образом, «Томский зритель» был заметным явлением региональной периодики. После закрытия издания замены ему не нашлось. Короткую историю журнала в какой-то мере восполняют обилие опубликованного в нем материала. Это не могло не отозваться в воспитании и просвещении «нового зрителя», что было задачей, ставившейся в 1920-е – 1930-е гг. в число важнейших культурных направлений в стране.

Ключевые слова: сибирская периодика, журнал «Томский зритель», театральная публицистика 1920-х гг., советские киножурналы 1920-х гг., авангардная поэтика.

* Работа выполнена в рамках исследовательского проекта РГНФ № 16-04-00268 «Сибирский авангард 1920–1930-х годов: газета, журнал, альманах, сборник».

Проскурина Елена Николаевна – доктор филологических наук, главный научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Российская Федерация, motive@philology.nsc.ru)

Журнал «Томский зритель» выпускался в Томске в 1926–1927 гг. В фонде областной библиотеки им. Пушкина г. Томска хранятся номера с первого по десятый за 1926 г. и со второго (одиннадцатого) по шестнадцатый (двадцать восьмой) за 1927-й; в Научной библиотеке Томского государственного университета – также номера с первого по десятый за 1926 г. и со второго по шестнадцатый за 1927-й. Выход первого номера датируется 30 октября 1926 г., последний из хранящихся в обеих библиотеках, – 13 апреля 1927 г. Видимо, после этого выпуск издания был прекращен. Таким образом, у «Томского зрителя» оказалась недолгая история, что характерно для периодики 1920-х гг. в целом, в том числе для сибирской (см. [Проскурина, 2016, с. 46]). В первый год выпуска журнал был «еженедельником экрана и театра», во второй – «еженедельником экрана, театра и музыки». Расширение тематики не отразилось на увеличении формата издания, но повлияло на разнообразие публикуемых материалов. В номерах 1927 г. появляется рекламная формула: «Каждый интересующийся театром, кино и музыкой должен читать “Томский зритель”». В ней показательна призывная форма должностования, характерная для агитационно-пропагандистского дискурса советской эпохи.

Ответственным редактором журнала был К. Хейфец – публицист из партийных выдвиженцев. Известна его статья о крестьянском восстании в Сибири 1920–1921 гг. (см. [Хейфец, 1923]).

К сожалению, на страницах издания нет сведений о художнике-оформителе. Лишь в одном номере дружеский шарж на американского комика Б. Кейтона (Китона – англ. Buster Keaton) подписан именем Е. П. Визиря-Дорошенко. Известно, что в 1920-е гг. он путешествовал по Сибири, какое-то время жил в Томске, был художником-декоратором томской оперы. Так, в статье «Открытие оперного сезона в Томске» Визирь-Дорошенко назван «деятельным и способным художником», оформляющим оперные спектакли (ТЗ, 1926, 6 нояб., с. 6)¹. На обложке девятого номера журнала от 24 декабря 1926 г. помещена выполненная им декорация половецких плясок из оперы «Князь Игорь».

Главная томская газета «Красное знамя» за 10 ноября 1926 г. посвятила выходу «Томского зрителя» специальную заметку, где приветствовала «появление этого социального журнальчика, обслуживающего нужду массовика-зрителя», заметив, что «нужда в таком издании бóльшая, чем когда-либо» [Красное знамя, 1926]. Таким образом, газета отмечала важность задачи зрительского просвещения, акцентируя ее массовый характер. Ориентация на «массовика-зрителя» предполагала понятность и доступность публикуемых материалов. Легендарный томский «театрал и букинист» В. Суздальский, в архиве которого было пятнадцать номеров журнала, отмечал растущую популярность издания, приводя при этом любопытный факт со ссылкой на информацию в газете «Красное знамя» за 23 ноября 1926 г.: «Из кладовой гортеатра посредством взлома замка похищено 108 номеров журнала “Томский зритель”» [Суздальский, 1981]. При этом тираж журнала колеблется между 500 и 1 500 экземпляров с трудно выявляемой мотивацией. Так, например, первые номера вышли тиражом 550 экземпляров, тираж № 2 (11) за 1927 г. составил 1 050 экземпляров, а следующего за ним № 3 (11) – вновь 550. Количество экземпляров № 4 (12) опять поднялось до 1 050. Подобные колебания продолжались до самого последнего номера, который вышел тиражом 850 экземпляров.

Первым томским журналом культурной направленности был «Томский театрал», издававшийся в 1906 г. – в бурное время Первой русской революции. Как отмечает А. В. Козловская, обнаружившая единственный номер этого журнала,

¹ Здесь и далее ссылки на журнал «Томский зритель» (ТЗ) даются в круглых скобках.

хранящийся в Научной библиотеке ТГУ, он имел обзорные рубрики, в которых публиковались материалы культурной жизни Томска за последние дни («За неделю» и «Местная хроника»). В рубрике «Новости в мире искусства» освещалась культурная жизнь в масштабе страны. Также в журнале была «страничка воспоминаний» – в данном случае очерк о П. И. Чайковском. Открывался номер фотографией М. И. Глинки с подписью «К открытию памятника в Петербурге», а завершался рекламной страничкой [Козловская, 2015].

На наш взгляд, журнал «Томский зритель» перенял эстафету «Томского театрала», но имел более широкую тематику, определявшуюся новой культурно-исторической реальностью, где, как известно, вождь пролетариата важнейшим из всех искусств назвал кино. Не случайно «Томский зритель» изначально был Органом Правления Общества «Друзья советского кино». Журнал также открывался портретом театральных деятелей / киноактеров либо фотографией, запечатлевшей сцену из спектакля / кинофильма, а завершался рекламным блоком. Раздел «Местная хроника» содержал материалы как томских новостей театра и кино, так и региональных. Рубрика «Новости театра и экрана» делилась на два крупных раздела: «С.С.С.Р.» и «Заграница». Журнал содержал отзывы и рецензии на спектакли. Большое пространство отведено редколлегией под публикацию оперных и опереточных либретто и программ.

Хотя на сюжетно-тематический горизонт публикаций «Томского зрителя» оказывали влияние и специальные центральные издания. В Москве в первой половине 1920-х гг. выходили «Театральная Москва», «Театр и музыка», «Эрмитаж», «Зрелища», «Рампа», «Рабочий зритель», «Новая рампа», «Искусство – трудящимся»; впоследствии эстафету подхватили «Новый зритель», «Современный театр», «Программы академических театров», «Цирк и эстрада», «Синяя блуза». «Здесь помещались критические отзывы о постановках и о зрителях этих постановок, описывалась, нередко с боевым задором, борьба “левых” и “правых” течений. Все, о чем говорили, о чем спорили, чем восхищались тогда московские любители муз, находило отклик на страницах этих журналов. Освещал события культурной жизни столицы и “Вестник работников искусств” (позднее – “Рабис”), издававшийся с 1920 года сначала нерегулярно, но в 1927–1930 годах ставший “крепким” еженедельником. Об отечественных и зарубежных звездах киноэкрана, новинках кино и работе московских кинофабрик с 1925 по 1929 год повествовал “Советский экран”» [Морозов, 2003]. Среди ленинградских журналов ведущими были «Жизнь искусства» (1923–1929), «Рабочий и театр» (1924–1937). Как отмечает В. Борзенко, структура этих изданий была идентичной: «После обязательной передовицы, прямого отклика на злобу дня, следовали отделы статей и рецензий, а затем обширная хроника. Заключительную часть каждого номера занимали программы и афиши спектаклей» [Борзенко, б/г]. Общей была и ориентация на простого, неискушенного зрителя. Таким образом, структурно «Томский зритель» в большой степени соответствовал этой общей матрице.

Вместе с тем, как показывает анализ материалов журнала в издательской перспективе, на его страницах почти нет критических статей, развернутой профессиональной полемики по поводу театральных постановок, «борьбы “правых” и “левых” течений», в чем проявляется провинциальный характер издания, во многом зависящего от читательской и зрительской среды, где большинство составлял так называемый «новый зритель» – неискушенный «зритель улицы». После революции, когда, по многократно тиражируемой формуле, «театры широко открыли двери народным массам», проблема «нового зрителя» остро встала и на центральных сценах страны, но в еще большей степени – на сценах провинциальных театров. Этим объясняется общий для пореволюционного времени издательский принцип, состоящий в том, что задача просвещения, «окультурива-

ния» зрителя доминировала над задачей идеологического воспитания, открытой художественной пропаганды и агитации. В «Томском зрителе» в границах большой журнальной формы сформировался своего рода просветительский макросюжет, в котором свое место заняла и проблема зрительского поведения. Так, например, один из первых номеров журнала открывается «зарисовками» из зрительного зала – театрального и кинозала – под названием «За культурного зрителя»:

* * *

Кино. В зале темно. Тысячи глаз устремлены на полотно.

Появляется надпись и ... сотни голосов загудели, читая ее вслух. На экране целуются и тишину зала прерывают десятки громких и продолжительных «имитаций» поцелуя.

– Ловко он ее... Ха-ха-ха...

– Ишь, черт, как прыгает здорово...

Таких «популярных» пояснений к действию сколько угодно.

* * *

Зал клуба набит «до отказа». Задние ряды, затаив дыхание и вытянув шеи, пытаются уловить о чем идет речь на сцене². Вдруг кто-то кашлянул. Еще кто-то. И началось. Вольно и невольно, но чуть ли не четверть публики закашляла, засморкалась... Стуча ногами, в зал вошли опоздавшие и стали отыскивать свои места.

Зритель опять пытается настроиться по действию.

Увы! Клуб особенно богат одаренно добровольными «критиками». В самый разгар действия вдруг раздается:

– Идиотская пьеса!..

– Сапожники – авторитетно поддерживают с другого края.

– Чего она ломается? Кто так играет?!.. Тьфу!..

Напряжение сорвано.

* * *

Опера. Здесь как будто публика другая. Но ... результат почти один и тот же.

Гаснет свет. Начинается увертюра. Но в зале беспокойно. От дверей вереницей тянется опоздавшая публика. Слушать некогда. Надо объяснить мимо проходящему гражданину, что это не 14, а 15 ряд... надо посторониться, чтобы дать возможность опоздавшему занять свое место.

... Артист сочно, красиво, с чувством поет арию. Публика насторожилась. Она живет его чувствами, его голосом. Артист кончил. И гром аплодисментов пронесся от партера до галлерей (музыка, арию сопровождавшая, еще не закончена). Тш-ш... Тш-ш... – зашипел кто-то. Зашипел другой... третий, десяток.

* * *

Где-то в Москве кино-ленту пускают без перерывов. Хотят создать цельность восприятия действия.

У нас этого нет. Пусть мы будем прерывать впечатление антрактами. Но у нас, помимо антрактов естественных, «антрактов в впечатлении» сколько хотите.

Не пора ли объявить борьбу с «культурной» некультурностью зрителя.

И. Эльст (ТЗ, 1926, 4 дек., с. 3.)

В 1920-е гг. в Москве «над ролью и функциями театральной аудитории» размышляли театроведы и режиссеры, «оказавшиеся лицом к лицу с новым залом в ситуации исторического слома. Людей театра волновали проблемы профессиональные: им как воздух необходимо было понимание зрителя, они искали тот театральный язык, который, оставаясь художественным, был бы понятен залу»

² В цитатах здесь и далее сохранены знаки препинания и орфография издания.

[Гудкова, 2013]. С этой целью в 1921 г. была организована Государственная академия художественных наук (ГАХН), где действовала Теасекция. Одним из способов «понимания зрителя» было анкетирование театральной аудитории. На эту инициативу «Томский зритель» отреагировал вопросом: что важнее для местной публики – опера или драма? Автор материала Дм. Казачихин, представивший его «в порядке обсуждения», склоняется в сторону драмы. Среди главных аргументов – большая окупаемость драматического представления в сравнении с оперным спектаклем, поскольку «опера отвечает запросам только части культурных слоев томской публики, оставляя в стороне запросы широкой аудитории» (ТЗ, 1926, 24 дек., с. 2). И тем не менее в публикуемых журналом афишах оперные спектакли занимают довольно большое место (об оперном репертуаре томского гортеатра см. далее).

В год создания «Томского зрителя» в постановлении XII съезда ВКП(б) отмечалось: «Наступает момент, когда каждому современному театру <...> необходимо показать свое лицо, саморазоблачиться. Показать, какой социальной группе он служит» [Там же]. Опираясь на этот партийный документ, критик А. Орлинский писал: «Необходимо поставить в практической форме вопрос об использовании театра для систематической массовой пропаганды» [1926, с. 5–6]. Как отклик на это постановление в номере «Томского зрителя» от 31 декабря 1926 г. дается информация о том, что со следующего номера журнал станет органом художественного совета Томского Окрполитпросвета. Это означало более жесткую централизацию в его «управлении». Отмечая перемену в руководстве журнала, предполагающую смену его культурно-просветительской политики, редколлегия делает смелую оговорку, что направление издания остается прежним, «только будет расширено освещение вопросов политпросветработы крупных районов... главным образом за счет информации о работе клубов и кино» (ТЗ, 1926, 31 дек., с. 8). Действительно, развитию киноиндустрии, работе кинопередвижек в области, публикации кинохроники уделялась большая часть журнальных страниц. При этом отечественная ситуация в кинематографии вписана в мировой контекст, что связано с решением Совкино о широкой экранизации американских картин, принятом в 1921 г. после введения нэпа, когда рубль стал конвертируемым. Разумное соотношение идеологических и коммерческих лент на экране считалось в 1920-е гг. основной проблемой государственного кинематографа, которому надлежало придать пролетарский характер. Это предполагало ужесточение цензуры, внедрение в производство и прокат единого планового начала, воспитание кадров «пролетарских» кинематографистов. Однако в условиях новой экономической политики монополю взять на себя все расходы по производству и прокату лент государство не могло. Наиболее платежеспособной частью населения были отнюдь не пролетарии, а городские обыватели и зажиточные селяне, у которых революционный репертуар пользовался малым спросом. По этой причине государственные кинокомпании были вынуждены идти на компромисс, постоянно лавируя между идеологией и рынком.

На страницах «Томского зрителя» сложившаяся ситуация в кинематографии также находит своеобразное отражение. Кроме краткого перечня иностранных фильмов в рубрике «Что нам покажут в кино-театрах», журнал публикует портреты зарубежных знаменитостей (Мери Пикфорд, Чарли Чаплин, Бестер Кейтон (Китон)), курьезные случаи из их жизни, анекдоты. Вот, например, в номере журнала от 27 ноября 1926 г. в разделе «Кино и жизнь» помещен анекдотический диалог с классовым «душком»: «Почему у Чарли Чаплина всегда спадывают брюки? – Потому что за это платят деньги» (ТЗ, 1926, 27 нояб., с. 15). А ниже приведена беседа кинознатока с профаном, иронически обыгрывающая зрительскую непросвещенность последнего: «Что ты предпочитаешь: быть Гарри Пиллем или

Вильямом Харт? – Я предпочитаю фунт антоновских яблок и папиросы “Ю-ю”» (ТЗ, 1926, 27 нояб., с. 15). Папиросы «Ю-ю» выпускались в Петербурге товариществом «Шапошников и Ко», после революции предприятие было национализировано и переименовано в «3-ю Табачную фабрику им. Троцкого». Вот реклама папирос, опубликованная в журнале «Огонек» за 1913 г.:

Очаровательны две «Ю»,
Как папиросочки «Ю-Ю»!
Наслаждайтесь и курите,
Покуривши, всем хвалите!
Мундштук ДЛИННЫЙ, ШЕСТЬ ценой,
Цвет коробки золотой!
Фирму «ШАПОШНИКОВ» знайте,
Подражаний избегайте!!

Дядя Михай

В верхней части рекламы изображены две юные женские головки с подписью «Ю» под каждой ³.

Любовь к столичным папиросам и антоновским яблокам, которые, кстати сказать, в северной местности не растут, должна свидетельствовать о мещанской узости интересов томского обывателя, равнодушного к такому новому виду искусства, как кинематограф, тем более в его зарубежном изводе. О широкой известности в 1920-е гг. немецкого актера Гарри Пилля, фильмы с участием которого («Черная кровь» (1912), «Дипломаты» (1918), «Черный конверт» (1922)) были в советском кинопрокате, можно судить, например, по строчкам стихотворения В. Маяковского «Маруся отравилась» (1927): «На улицах, / под руководством / Гарри Пилей, // Расставило / сети / Совкино, – // от нашей / сегодняшней / трудной были // уносит / к жизни иной» [Маяковский, 1978, с. 318] ⁴. Большой популярностью в стране пользовался в это время и Вильям Харт, имевший ко второй половине 1920-х гг. богатую фильмографию в жанрах вестерна и мелодрамы.

В номере за 24 декабря 1926 г. статья «Хотите знать тайны кино?» начинается фразой «Когда Дуглас Фербенкс пролетает по экрану на ковче самолете» (ТЗ, 1926, 24 дек., с. 3). Это своеобразный интригующий жест, рассчитанный на известность американского актера в среде массового томского зрителя. В следующем номере помещена его фотография со знаменательной подписью: «В связи с многочисленными просьбами наших читателей помещаем портрет Дугласа Фербенкса в качестве новогоднего подарка для почитателей этой кино-знаменитости» (ТЗ, 1926, 31 дек., с. 9). Советскому зрителю этот актер немного кино был известен в те годы по фильмам «Знак Зорро» (1920), «Робин Гуд» (1922), «Багдадский вор» (1924). Сюжет фильма «Робин Гуд» изложен в номере за шестое ноября 1926 г. в разделе «Программы и либретто». Имя Фербенкса не раз появляется на страницах «Томского зрителя», в том числе в юмористических рубриках, таких как «Кино и жизнь», рассчитывающих на знание биографии и фильмографии актера. Так, в этом разделе номера за 20 ноября 1926 г. публикуются два диалога:

- Что бы ты сделал, если бы превратился в Дугласа Фербенкса?
- Женился бы на Мэри Пикфорд.

³ См. сайт ретрорекламы: http://www.retroreklama.ru/papirosy_shaposhnikova.html (дата обращения 02.06.2017).

⁴ Имя Гарри Пилля упоминается также в пьесе Маяковского «Клоп» (1928).

* * *

– Ванька, – вдарь его!

– За что?

– За то, что он Робин Гад! (ТЗ, 1926, 20 нояб., с. 15)

Из ведущих зарубежных киноактеров наибольшее внимание «нового зрителя» привлечено в журнале к Чарли Чаплину: его фильмам, курьезным случаям на съемках. Оставшийся неназванным автор статьи «История Чарли Чаплина», излагая биографию своего героя, акцентирует такие ее этапы, как раннее сиротство, нужда, голод, вынужденное странничество с бродячими труппами, неожиданное открытие его таланта «кино-деятелем» Маком Сеннетом. Так представленная читателям трудность судьбы «кинознаменитости» внутренне приближала его образ к простому советскому человеку, которому надлежало стать «новым человеком» своей страны.

Характерной чертой «Томского зрителя» при публикации материалов о зарубежных фильмах и «кинознаменитостях» является отсутствие острого критического пафоса, желания «дистанцироваться от паттерна, проводя жирную черту между своим, “идеологически правильным”, и чужим, “фальшивым” миром», характерного, например, для журналистского почерка журнала «Настоящее», выходившего в конце 1920-х гг. в Новосибирске [Капинос, 2016, с. 149]. Почерк «Томского зрителя» в подобных публикациях отличает легкая ирония. Из общего ряда саркастической интонацией выделяется, пожалуй, лишь статья, посвященная разводу Чарли Чаплина с Литой Грей и озаглавленная «Чарли Чаплин и... подтяжки»:

...Сенсация! Сам Чарли Чаплин!

Разводится!

Причина – подтяжки!

Есть, где разойтись желтому перу. Но в чем же, однако, суть? История проста и ясна так же, как и ясна и проста власть американского капитала.

...Развод в Америке – событие величайшей важности. Буржуазная нравственность считает публичный развод «позором». А когда разводится «большой человек», то развод приобретает характер крупного общественного скандала. Но для развода нужны строгие мотивы. Лита Грей их представила. «Чарли имеет, видите-ли, слишком демократические манеры. Помилуйте! Он не носит даже подтяжек! Даже! Подпоясывает свои брюки простым ремешком!» О ужас!

Вооружившись законами и обычаями «свободнейшей» в мире страны, судьи Америки пришли к выводу, что подпоясывание Чаплиным своих брюк ремешком нарушает законные эстетические потребности его супруги, а посему... брак нужно расторгнуть.

Но ведь это же сплошной анекдот! Это было бы анекдотом, если бы за всеми этими подтяжками и брюками не скрывалась власть всемогущего американского капитала.

Дело в том, что Чарли Чаплин осмелился отказаться от предложения вступить на службу в кино-трест. Трест решил отомстить. Как? Путем общественного скандала. Надо артиста запятнать. А скомпрометированного артиста мещане в Америке смотреть не станут. Все фильмы с его участием будут сняты с экрана. Вот где гвоздь!

Вся эта история необычайно характерна для нравов капиталистической страны и для оценки условий, в которых приходится работать художникам и артистам этих стран (ТЗ, 1927, 12 апр., с. 13).

История развода в этом материале, подписанном инициалом «Ц», подана с утвердившихся в стране классовых позиций, хотя действительной его причиной были многочисленные измены Чаплина Лите. Их скандальность заключалась

в его любви к малолеткам, о чем и поведала в суде Лита Грей, сама ставшая жертвой его домогательств в отроческом возрасте. Позднее она напишет о своем недолгом браке с кумиром в книге «Моя жизнь с Чаплиным» (1966 г.), а их тяжелый роман ляжет в основу набоковской «Лолиты». Конечно же, раскрыть истинное положение дел в советских изданиях было невозможно как по причине недопустимости развенчания кинолегенды, так и в плане подрыва нравственного воспитания «нового человека».

Говоря о советском кино, журнал отмечает его как особое явление мирового уровня. Речь в первую очередь идет не об игровом, а о документальном кино, где эталоном стал «Броненосец “Потемкин”» С. Эйзенштейна – «картина совершенно иного типа» в сравнении с кинодрамой или «уморительными штучками какого-либо Гарольд Ллойда, или сверхъестественными трюками какого-нибудь Гарри Пилля» (ТЗ, 1926, 30 окт., с. 5). Автора очерка поражает то, что на экране «почти нет артиста, нет, или почти нет, игры. ... Вместо этого игра фактов и вещей, почти хроника, всамделишный броненосец, всамделишная лестница, порт... Казалось, это должно быть скучно. Но нет. Успех “Броненосца” всюду и везде, у нас, за границей (особенный успех за границей) опровергли, установленный буржуазным искусством, трафарет кино-оформления» (ТЗ, 1926, 30 окт., с. 5). Автор приветствует создание серии картин-кинохроник, начатое Дзигой Вертовым по образцу монтажной техники «Броненосца». Одна из них – «Шагай, Совет» (в журнале – «Шагай, совет». – *Е. П.*), где показано восстановление Москвы, пострадавшей в «революционной буре». В статье отмечен характерный для Д. Вертова кинопочерк:

Это, по существу, отчет, в заснятой пленке... В картине даже нет надписей. То есть они есть. Но – из одного слова, максимум из двух.

Надписи – мысли, которые незаметно вкраплены в кучу плавно развертывающегося кино-материала, рассказывающего настоящую историю восстановления (ТЗ, 1926, 30 окт., с. 5).

На следующей странице номера в рубрике «Новости экрана и театра» отмечается успех новой картины Д. Вертова «Шестая часть мира», идущей в московских кинотеатрах. «Здесь, – говорится в хронике, – собраны наглядно неподдельные факты, лучше цифр, рассказов и агиток, показывающие, что представляет собой СССР» (ТЗ, 1926, 30 окт., с. 6). Фильм создан в той же авангардной кинопоэтике, что и «Шагай, Совет»: масштабные картины из жизни страны – от Чукотки до Кавказа, смонтированные в единое полотно, сопровождаются текстовым комментарием, врезающимся в кадр короткими фрагментами и растянутым на весь фильм. Вот его часть, собранная в единый текст: «Вы, купающие овец в морском прибое. И вы, купающие овец в ручье. Вы – в болотных местах. Вы – в сибирской тайге. Вы – в тундре. На реке Печоре. И вы, свергнувшие в октябре власть капитала. Открывшие путь к новой жизни прежде угнетенным народам страны. Вы – татары. Вы – буряты, узбеки, калмыки, хакасы. Вы – коми из области Коми и вы из далекого аула. Вы – на оленьих бегах. Мать, играющая с ребенком. Ребенок, играющий с пойманным песком. Вы – по колению в воде. Вы – прядущие шерсть барана. Вы все хозяева советской земли. В ваших руках шестая часть мира» (см.: [Багров, 2010]). Разрыв фраз, игра размерами шрифта, то увеличивающегося на весь экран в слове «вы», то уменьшающегося, имеет функциональное значение: надписи должны бросаться в глаза, вызывать внутреннее напряжение, своей незавершенностью активизировать интерес к развертываемому действию. В итоге у зрителя должно сложиться впечатление об СССР как грандиозном социальном проекте, притягательном для простого народа в любой части света,

и контрастном миру капитала, существующему «на краю своей исторической гйбели».

Однако в 11-м номере журнала за 15 марта 1927 г. сообщается о прошедшем в Новосибирске диспуте по поводу «Шестой части мира». В отличие от столичного успеха, в Сибири фильм был воспринят критически. «Большинство выступавших обрушилось на картину и ее постановщика Дзигу Вертова с множеством обвинений. Говорили, что “картина непонятна”, “мы не привыкли к такому монтажу”, “быт показан поверхностно”, что “Дзига Вертов показал жизнь не так как она есть, а как она ему кажется”. Защитников картины и Вертова нашлось очень немного» (ТЗ, 1927, 15 марта, с. 7). В этой разнице восприятия проявился контраст между столичной и провинциальной публикой. Авангардный киноязык режиссера с установкой на «кинофакт», способ авторского высказывания как «монтаж по движению» оказались непонятными неискушенному зрителю, привыкшему к незатейливым сюжетам мелодрам, с их отчетливой фабулой, «говорящими» жестами, либо к кинохроникам, «регистрирующим» жизнь страны в смежных друг друга документальных изображениях с ясным покадровым комментарием. Визуальная пестрота, «избыточность жизненного потока», характерная для киноязыка Д. Вертова, непривычна для процесса реального зрения, непрерывного и недискретного по своей сути. Приемы короткого монтажа, используемые режиссером, «разбивают» непрерывность зрения, что и вызывает эмоциональную реакцию отторжения у неподготовленной публики⁵.

Среди игровых советских фильмов в журнале рекламируются «Поликушка» (1919) режиссера А. Санина по одноименному рассказу Л. Толстого, «Мать» (1926) режиссера Вс. Пудовкина по одноименному роману М. Горького, «Шинель» (1926) режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга по одноименной повести Н. В. Гоголя, «Намус» (1926) режиссера А. Бек-Назарова по одноименному роману А. Ширванзаде, «Крылья холопа» (1926) режиссера Ю. Танича с участием В. Шкловского в качестве одного из сценаристов.

При повышенном внимании к такой молодой отрасли культуры, каким стало для XX в. кино, «Томский зритель» старался сохранить тематический баланс, отражая не только проблемы кинематографа, но и театральную и музыкальную жизнь города и сибирского региона. Все материалы имели форму небольших заметок, поскольку установка на «массовика-зрителя» диктовала свои условия. Этим объясняется и тот факт, что в журнале нет развернутых полемических материалов, а рецензии на спектакли и кинофильмы носят, скорее, информативный характер, что соответствовало просветительским задачам издания. По той же причине большой объем отведен под публикации театральных либретто. Сегодня это дает представление об оперном репертуаре Томска, где были поставлены «Кармен» Бизе, «Сказки Гофмана» Оффенбаха, «Лакме» Делиба, «Травиата», «Аида» и «Риголетто» Верди, «Гугеноты» Мейербера, «Паяцы» Леонкавалло, «Фауст» Гуно, «Севильский цирюльник» Россини, «Сельская честь» Маскани. Перевес «переводных» опер в репертуаре томского театра вызвал критическую реакцию у рецензента Z. S., посчитавшего такое «первоначальное загромождение» «случайным явлением» и выразившего надежду на появление на сцене театра русских опер (ТЗ, 1926, 6 нояб., с. 6). Изобразительным откликом на эту реплику стал в номере дружеский шарж в разделе «Давайте посмеемся» под названием «На музыкальной бирже труда». Графическая картинка представляет Даргомыжского, Римского-Корсакова и Мусоргского «в очереди по случаю “безработицы”». Рисунок сопровождается текстом: «В театре идут преимущественно оперы ино-

⁵ Подробнее об этом см. на электронном ресурсе: <https://www.kinoshkola.org/node/240> (дата обращения 27.05.2017).

странных композиторов» (ТЗ, 1926, 6 нояб., с. 14). Вскоре оперный репертуар обогатили «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского, «Князь Игорь» Бородин, «Борис Годунов» Мусоргского, «Русалка» Даргомыжского, «Царская невеста» Римского-Корсакова, «Демон» Рубинштейна. Хотя перевес в репертуаре все же остался за европейской оперой.

Публикации либретто спектакля в «Томском зрителе» открывались краткой биографией композитора с его портретом. Так, например, либретто оперы «Князь Игорь» предваряла биография А. П. Бородина, а в сам текст либретто были встроены фотографии исполнителей партий князя Игоря («арт. Мансаров») и Ярославны («арт. Покровская»). Журналист, вновь скрывшийся под инициалами Z. S., достаточно профессионально представил партитуру спектакля. Говоря об увертюре, он выходит за рамки привычного для публики способа высказывания в сфере музыковедения: «Написанная по всем правилам классической музыкальной формы, увертюра “Игоря” в главной своей массе построена на двух темах: половецкой... и русской – которые, соединяясь в одновременном проведении... являются одним из удачей разрешений двойного контрапункта» (ТЗ, 1926, 27 нояб., с. 6). Инициалами Z. S. подписаны почти все публикуемые либретто и рецензии на оперные спектакли. Надо отметить, что большинство корреспондентов журнала также скрыли свои имена за кириллическими либо латинскими инициалами.

Кроме оперы, богатством репертуара отмечена томская оперетта. В гортеатре ставились самые известные оперетты И. Кальмана: «Сильва», «Марица», «Баядерка», «Цыганский барон». Гораздо беднее представлен балетный репертуар. На страницах «Томского зрителя» указана только «Тщетная предосторожность» Добервеля. При этом одна из статей в первых номерах, подписанная псевдонимом «М. Ап-карь», носит название «Балет». Автор статьи ставит перед собой ознакомительную задачу: «Балет, как сценическое произведение является результатом гармонического содружества композитора, создающего в звуках содержание – текст балета, и балетмейстера, оформляющего этот текст исполнением. Исполнители балета танцами, а также мимикой и изобразительной жестикомией выявляют разнообразные чувства действующих лиц балета...» (ТЗ, 1926, 27 нояб., с. 4). В статье отмечается отсутствие в томском «оперном коллективе... полного балетного ансамбля с достаточным количеством квалифицированных солистов и кор-де-балета» (ТЗ, 1926, 27 нояб., с. 4). А успех этого театрального жанра на томских подмостках автор связывает с талантом «руководителя Йоркина, который имеющимся в его распоряжении материалом умеет каждую свою постановку сделать очень привлекательной» (ТЗ, 1926, 27 нояб., с. 4).

Кроме того, музыкальный раздел информирует о гастрольных маршрутах музыкальных коллективов страны и ведущих солистов, о симфонических концертах в Томске, о «практической работе» городского музтехникума – проведении его силами концертов в клубах города, а также «радиоконцертов», подготовке кадров музыкального образования в селах, составлении программ для уроков пения в школах и детдомах и пр.

Пожалуй, самым немногочисленным является рецензионный раздел журнала. Однако и здесь есть несколько любопытных материалов. Например, рецензия на оперу Оффенбаха «Сказки Гофмана», подписанная все теми же инициалами Z. S., и перепечатанная из ленинградских газет подборка рецензий на спектакль Вс. Мейерхольда «Ревизор» с заключительным комментарием автора, подписанного инициалом «Ц». Начав свой материал с отрицательных отзывов на спектакль из московских газет («Рабочая Москва», «Труд», «Вечерняя Москва»), утверждающих отсутствие в спектакле гоголевской концепции, что превращает постановку в профанацию «Ревизора», и, продолжив хвалебными отзывами в ле-

нинградской «Красной Газете», в том числе отзывом А. В. Луначарского, «Ц» выводит свое рассуждение в область полемики между «левым» и «правым» театром, столь актуальной в центральных изданиях: «Из всех этих резко противоположных отзывов можно сделать лишь один вывод, что Мейерхольдовский “Ревизор” – это одна из очередных сильных и мастерски проведенных атак левого театрального фланга на старую заштампованную традициями рутину старого театра. В этом отношении достижения В. Мейерхольда на лицо. О том же, насколько прочно удастся ему закрепить результаты своей атаки – можно будет говорить только после дальнейших его постановок» (ТЗ, 1926, 31 дек., с. 5). Показательно, что автор прибегает в своей статье к характерному для «левого» искусства типу риторики с его воинственной лексикой, выявляя тем самым собственные культурные ориентиры, что маркирует и направленность журнала.

Рецензия на «Сказки Гофмана» начинается в критической тональности, адресованной, однако, не оперному спектаклю, а Гофману: «Область чистейшей сказочной фантастики в преломлении пессимистической философии гениального мозга, подвергаемого медленному разрушающему действию алкоголя – такова вся или почти вся поэзия Гофмана» (ТЗ, 1926, 31 дек., с. 4). Впрочем, далее рецензент уводит в тень фигуру поэта, выводя на первый план либреттиста (Ж. Барбье, его имя не названо в статье), композитора (Ж. Оффенбаха), постановщика (режиссера томской оперы К. Н. Пичхулова) и художника-декоратора (Е. П. Визиря-Дорошенко):

В опере «Сказки Гофмана» либреттист, сделав своеобразные вытяжки из всей поэзии Гофмана, пытается довольно удачно «синтезировать» любовь Гофмана к «неведомой прекрасной женщине» и, показав ряд катастрофических разочарований поэта... приводит его к двум источникам «счастья»: истине и поэзии. Истина оказывается в вине... поэзия – в образе... «Музы»... Великий музыкальный мастер Оффенбах... соблазнился увлекательным фантастическим сюжетом и, написав чудесную оригинальную музыку, создал прекрасную, мелодичную и содержательную оперу.

Было ли это все действительно с Гофманом? <...> или это плод больной и хмельной фантазии Гофмана? Какое нам дело? Ведь это же «Сказки Гофмана», а в сказках не нужна логики – в них важна сама фантазия, как таковая.

Наш талантливый режиссер К. Н. Пичхулов, как нам кажется, подошел к «Сказкам» именно с этой стороны и совместно с художником Визирь-Дорошенко развернул перед нашими глазами великолепно задуманную и выполненную в сказочном плане поэтических снов и грез постановку оперы (ТЗ, 1926, 31 дек., с. 4).

Далее содержание оперы передается в том же хвалебном тоне. Эпитеты «ярко», «великолепно», «очень красиво», «живописно» наиболее часты в характеристике как исполнителей, так и постановки в целом. Несомненно, здесь чувствуется авторская задача поддержать молодую театральную труппу. Но преодоление изначального критического пафоса рецензии эстетическим началом делает ее вполне профессионально доброкачественным материалом.

Соответствует тематике «Томского зрителя» и его рекламный раздел. Так, портной Удалов принимает заказы «мужского элегантного платья по новейшей заграничной методе» (ТЗ, 1926, 24 дек., с. 16). Из номера в номер публикуется реклама «Гранд-кафе» с текстовым сопровождением: «Где можно хорошо поужинать после театра и кино?». Конкуренцию «Гранд-кафе» составляет кафе «Уют», где «самые вкусные и свежие обеды и ужины, приготовленные на масле». К тому же здесь «играет первоклассный оркестр под управлением Пичугина», «кухня обслуживается лучшими поварами города Томска» и подается пиво «Томсельпром» и «Ливония» (ТЗ, 1926, 31 дек., с. 4). Пиво «Томсельпром» оказывается

самым рекламируемым в журнале продуктом и единственным, имеющим стихотворное сопровождение: «Как разрешить // Без шума, грома // Вопрос, поставленный ребром – // Какой напиток – лучше рома, // Успокоительней, чем бром? // Конечно, // Пиво // “Томсельпром”» (ТЗ, 1926, 4 дек., с. 16). Стихи этому пиву посвящает и Гранд-кафе: «Где готовят так искусно, // Чтоб покушать плотно, вкусно // И, понятно уж при том, // Выпить пиво “Томсельпром”? // Коль узнать хотите где – // На Обрубке, в ГРАНД-КАФЕ» (ТЗ, 1926, 6 нояб., с. 15). В журнале также есть несколько реклам фотоателье. Одна из них – с претензией на эстетизм: «Фотография о-ва “Друзья детей”. Художественные портреты исполняются моноклем “Пюйо”. Достигается большая пластичность и мягкость рисунка. Работы выполняются художником-фотографом Пеньковым П. Н.» (ТЗ, 1927, 22 марта, с. 16). Кроме разбросанных по номерам журнала карикатурных зарисовок, именно в рекламной части можно увидеть элементы полиграфического искусства – в расположении рекламируемого материала, игре шрифтами в афишах к фильмам, графических иллюстрациях к пиву «Томсельпром», в чем проявлены остаточные черты художественного авангарда. В авангардной стилистике выполнена и обложка журнальных номеров за 1926 – начало 1927 г., представляющая театральную сцену либо киноленту приемами конструктивной графики. В большей части выпусков 1927 г. эти изображения, ставшие уже визитной карточкой журнала, исчезают с его обложек, сменившись нейтральным фоном, на котором помещались портреты артистов театра или кино.

Несомненно, журнал «Томский зритель» был заметным явлением региональной периодики. После закрытия издания замены ему не нашлось. Короткую историю журнала в какой-то мере восполняет обилие опубликованного в нем материала, относящегося к разным сторонам культурной жизни не только Сибири, но и советской страны и зарубежного мира. Это не могло не отозваться в сознании «нового зрителя», задача просвещения которого ставилась в 1920–1930-е гг. в число важнейших культурных направлений в стране.

Список литературы и источников

Багров П. Советский киноавангард на пленке и на бумаге // Сеанс. 2010. 7 июля. URL: <http://seance.ru/blog/bagrov-kinoavantgarde/> (дата обращения 06.06.2017).

Борзенко В. Театральные журналы и газеты. От революции до войны // Наше наследие. URL: http://www.nasledie-rus.ru/red_port/tea.php (дата обращения 18.05.2017).

Гудкова В. Смена караула, или Новый театральный зритель 1920-х годов // Новое литературное обозрение. 2013. № 5 (123). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/3977> (дата обращения 21.05.2017).

Капинос Е. В. «Литература» и «Факт» в новосибирском журнале «Настоящее» (1928–1930) // Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 138–165.

Козловская А. В. Особенности специализированных журналов Томска начала XX века (на примере журнала «Томский театрал») // Проблемы массовой коммуникации: новые подходы: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. аспирантов и студентов. Воронеж, 2015. Ч. 2. С. 9–10.

Красное знамя. 1926. 10 нояб.

Маяковский В. В. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1978. Т. 4.

Морозов А. Московская журнальная периодика 1920-х годов // Московский журнал. История государства Российского. 2003. № 7, июль. URL: <http://www.mosjour.ru/index.php?id=1436> (дата обращения 21.05.2017).

Проскурина Е. Н. Сюжет просвещения в журнале «Томский зритель»

Орлинский И. Н. Пути революционного завоевания театра // *Новый зритель*. 1926. № 29.

Проскурина Е. Н. Газета «Литературная Сибирь» (1933–1934): к проблеме формирования соцреалистического канона // *Сибирский филологический журнал*. 2017. № 1. С. 46–61.

Суздальский В. Был такой журнал // *Красное знамя*. 1981. 16 сент.

Томский зритель. Томск, 1926–1927. № 1–16.

Хейфец К. Белый бандитизм. Советы без коммунистов (История Нарымско-Сургутского бандитизма) // *Былое Сибири*. 1923. № 2.

E. N. Proskurina

*Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences
Novosibirsk, Russian Federation*

THE STORY OF ENLIGHTENMENT IN «TOMSK SPECTATOR» (1926–1927) IN THE ASPECT OF THE «NEW SPECTATOR» PROBLEM

The article investigates the history of now little known magazine «Tomsk Spectator» published in Tomsk in 1926–1927 and analyzes both the materials presented in the magazine and its avant-garde styling. The research discloses the versatile subject area of the magazine which concerned theatre and musical life of the region and the country in whole as well as the issues of the development of film industry in the USSR and abroad. However, the author observes that the magazine practically lacked critical articles, detailed professional polemics about theatre production, struggle between «right» and «left» movements. This peculiarity reveals the provincial nature of the periodical, its dependence on the readers and spectators' audience where the majority belonged to so called «new», or inexperienced spectators. This circumstance helps to explain the general publishing principle of the magazine implying that the purpose of the spectators' enlightenment prevailed over the purpose of their ideological education, open artistic propaganda, and agitation. The magazine viewed the situation in the Soviet film industry within the world context. «Tomsk Spectator» published short lists of foreign films and their annotations, the portraits of foreign film stars, curios events on shooting sites, friendly caricatures, etc. When speaking about the Soviet film industry, the magazine marked it as a unique phenomenon of the world level. In the first place, this concerned documentaries with «Battleship Potemkin» by S. Eisenstein as the standard sample. Referring to theatre and musical life of the region, the magazine published the itinerary of guest performances of theatres, symphony orchestras and the leading soloists, showed the educational orientation of theatre and musical companies. All the publications were in forms of short news stories since aimed at mass audience. Because of the same reason the significant volume of publications was devoted to theatre libretti. Thus, «Tomsk Spectator» was a noticeable event among the regional periodicals. No substitution was found after the edition's closing. The short history of the magazine was to a certain extent compensated by the abundance of its publications. This could not help influencing on educating and enlightening «new spectators» which was one of the main cultural purposes in the USSR in the 1920s – 1930s.

Keywords: Siberian periodicals, magazine «Tomsk Spectator», theatrical journalism of the 1920s, Soviet newsreels of the 1920s, avant-garde poetics.

Reference

Bagrov P. Sovetskij kinoavangard na plenke i na bumage [The Soviet avant-garde cinema on film and on paper]. *Séance*. 2010. 7 Jul. URL: <http://seance.ru/blog/bagrov-kinoavangarde/> (accessed 06.06.2017).

Borzenko V. Teatral'nye zhurnaly i gazety. Ot revoljucii do vojny [Theatre magazines and Newspapers. From the Revolution to the War]. *Our Heritage*. URL: http://www.nasledie-rus.ru/red_port/tea.php (accessed 18.05.2017).

Жанр, сюжет и мотив в периодической печати

Gudkova V. Smena karaula, ili Novyj teatral'nyj zritel' 1920-h godov [Changing of the guard, or a New theatrical spectator of the 1920-s]. *New Literary Observer*. 123 (5/2013). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/3977> (accessed 21.05.2017).

Hejftetz K. Belyj banditizm. Sovety bez kommunistov (Istorija Narymsko-Surgut'skogo banditizma) [White banditry. The Soviet power without the Communists (The history of the Narym-Surgut banditry)]. *The Former Siberia*. 1923, no. 2.

Kapinos E. V. «Literatura» i «Fakt» v novosibirskom zhurnale «Nastojashhee» (1928–1930) [Literature and fact in Novosibirsk literary magazine «The Present» (1928–1930)]. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*. 2016, no. 2, pp. 138–165.

Kozlovskaja A. V. Osobennosti specializirovannykh zhurnalov Tomska nachala XX veka (na primere zhurnala «Tomskij teatral») [Features of Tomsk journals of the beginning of the XXth century (by example of «Tomsk Play-goer»)]. *Problemy massovoj kommunikacii: Nove podhody. Materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii aspirantov i studentov* [Problems of mass communication: New approaches. Materials of all-Russian academic-practical conference of postgraduates and students]. 29–30 Oct. 2015. Pt. II. Voronezh: Voronezh State University, 2015. Pp. 9–10.

Krasnoe znamja. [Red Banner]. 1926, 10 Nov.

Majakovskij V. V. Sobranie sochinenij [Collected works]: In 12 vol. Moscow, Pravda, 1978, vol. 4.

Morozov A. Moskovskaja zhurnal'naja periodika 1920-h godov [Moscow magazine periodicals of the 1920s]. *Moscow Journal. History of the Russian State*. No. 7, Jul., 2003. URL: <http://www.mosjour.ru/index.php?id=1436> (accessed 21.05.2017).

Orlinskij I. N. Puti revoljucionnogo zavoevanija teatra [The ways of revolutionary conquest of theater]. *New Spectator*. 1926, no. 29.

Proskurina E. N. Gazeta «Literaturnaja Sibir» (1933–1934): k probleme formirovanija sotsialisticheskogo kanona [«Literaturnaya Sibir» (1933–1934): to the issue of forming the socialist realist canon]. *Siberian Philological Journal*. 2017, no. 1, pp. 46–61.

Suzdal'skij V. Byl takoj zhurnal [There was a magazine]. *Red Banner*, 1981, 16 Sept.

Tomskij zritel' [Tomsk Spectator]. No. 1–16. Tomsk, 1926–1927.

Proskurina Elena N. – Doctor of Philology, Chief Researcher of the Section of Literary Studies of the Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolayev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, motive@philology.nsc.ru)