Поэтика и политика сиквела в советском кино 1920-х гг.: «Красные дьяволята» и его продолжения

**Человек:** В отличие от общепринятого взгляда, "сиквелы" или фильмы с продолжением не являются новым элементом отечественного кинематографического ландшафта; их возникновение не относится и к периодам оттепели или застоя. На примере фильма "Красные дьяволята" (1923) и их продолжений, поставленных режиссером Иваном Перестиани в 1920-е гг., статья рассматривает причины, вызвавшие к жизни эти фильмы, а также условия их выхода в прокат, их составные частей и реакциию на них зрителей и критиков. В статье впервые предпринимается анализ всех известных продолжений "Красных дьяволят" и их рецепции на основе материала самих фильмов, а также прессы и рекламных буклетов к ним. Основным выводом исследования является заключение о том, что, выполняя "партийный" заказ на создание авантюрно-приключенческих картин на темы, связанные с недавно окончившейся Гражданской войной, Перестиани одновременно опирался на популярные в советском прокате на момент создания фильма французские и американские сериалы. Продолжения "Красных дьяволят" становились "ответом" как на политические, так и на эстетические, формальные требования момента. Среди таких эстетических требований статья рассматривает построение сиквелов на основе отдельных, повторяющихся приемов и элементов: знакомых персонажей, ориентацию на низовую культуру (лубок), пародийность, метотекстуальные отсылки и прием "кино в кино", элементы экзотики, сознательную жанровую эклектику. Именно это позволило "сиквелам" "Красных дьяволят" отвечать интересам сразу нескольких сегментов киноаудитории двадцатых годов. Подобный анализ позволяет не только расширить наше представление о кино 1920-х гг. (в частности, увидеть кинопроизведения того времени как конгломерат часто противоречивых "классовых" и "кассовых" требований), но и проливает свет на причины успеха современных сиквелов.

**Key words:** раннее советское кино, Иван Перестиани, «Красные дьяволята», сиквел, фильм с продолжением, «Савур-могила», "Иллан-Дилли", метатекстуальность, кинопрокат, многосерийность

=================================

**FastText\_KMeans\_Clean:** Эта "франшиза", из которой наиболее известным остался первый фильм, "Красные дьяволята" (1923), имела на самом деле 4 продолжения, в настоящее время совершенно забытых не только зрителями, но и историками кино—в отличие от их "перезагрузки" (reboot) в виде ремейков, поставленных Эдмондом Кеосаяном сорок лет спустя: "Неуловимые мстители" (1966), "Новые приключения неуловимых" (1968) и "Корона Российской Империи, или Снова неуловимые" (1970–1971). Между тем, рассмотрение причин, вызвавших к жизни эти фильмы, а также условий их выхода в прокат, их составных частей и реакции на них зрителей и критиков, позволяет не только расширить наше представление о кино двадцатых годов (в частности, увидеть кинопроизведения того времени как конгломерат часто противоречивых "классовых" и "кассовых" требований), но и дает дополнительную информацию, проливающую свет на причины успеха современных сиквелов. Более того, Перестиани не только ссылается на чрезвычайно популярный в это время американский приключенческий сериал в 6 сериях, но и показывает "кино в кино"—в кадре появляется экран с эпизодами из "Дома ненависти" и смотрящая на него публика (прием, три года спустя использованный Дзигой Вертовым в "Человеке с киноаппаратом"). Имеете ли вы с ними сейчас связь? \* Я приношу мою самую искреннюю благодарность Наталье Григорьевне Чертовой и Гаяне Михайловне Хачатуровой за многолетнюю возможность пользоваться архивом Лаборатории.

**Key words part:** 0.7096774193548387

=================================

**FastText\_KMeans\_Raw/:** Эта "франшиза", из которой наиболее известным остался первый фильм, "Красные дьяволята" (1923), имела на самом деле 4 продолжения, в настоящее время совершенно забытых не только зрителями, но и историками кино—в отличие от их "перезагрузки" (reboot) в виде ремейков, поставленных Эдмондом Кеосаяном сорок лет спустя: "Неуловимые мстители" (1966), "Новые приключения неуловимых" (1968) и "Корона Российской Империи, или Снова неуловимые" (1970–1971). На протяжении выхода всех частей отмечалось, что одно (а для некоторых рецензентов и единственное) несомненно положительное достижение сиквелов заключалось в том, что они использовали одних и тех же, уже привычных зрителям, актеров: "Зритель уже любит и знает и Жозеффи, и Селима бен Кадора (sic), и других. Кажется, вот-вот зрители начнут зевать. Тем не менее, широкое распространение фильмов "франшизы" по Советскому Союзу (указанием на это можно считать географический разброс рецензий из провинциальной прессы, сохранившихся в папках по фильмам в Лаборатории Истории отечественного кино во ВГИКе) и отмечающийся в ряде как положительных, так и отрицательных рецензий зрительский интерес, позволяет сказать, что на момент выхода сиквелов такая тактика несомненно себя оправдывала.

**Key words part:** 0.7096774193548387

=================================

**FastText\_PageRank\_Clean/:** Между тем у нас как раз обратная тенденция. "Саур-Могила, атаман разбойников" (первое издание вышло в 1841 г.) [10, с. 239]. Согласно каталогу "Американские немые фильмы в советском прокате", "Дом ненависти" (1918, реж. Но производство находится в зависимости от проката. Имеете ли вы с ними сейчас связь? Если имеете—дайте нам их адрес. Кажется, вот-вот зрители начнут зевать. \* Я приношу мою самую искреннюю благодарность Наталье Григорьевне Чертовой и Гаяне Михайловне Хачатуровой за многолетнюю возможность пользоваться архивом Лаборатории.

**Key words part:** 0.5806451612903226

=================================

**FastText\_PageRank\_Raw/:** "Саур-Могила, атаман разбойников" (первое издание вышло в 1841 г.) [10, с. 239]. Но производство находится в зависимости от проката. У этого городского потребителя есть определенные вкусы, определенные заявки на пошлость. Имеете ли вы с ними сейчас связь? Если имеете—дайте нам их адрес. Кажется, вот-вот зрители начнут зевать. Это должно было максимизировать воздействие и обеспечить успех картин. \* Я приношу мою самую искреннюю благодарность Наталье Григорьевне Чертовой и Гаяне Михайловне Хачатуровой за многолетнюю возможность пользоваться архивом Лаборатории.

**Key words part:** 0.5161290322580645

=================================

**Mixed\_ML\_TR/:** Хотя "Красные дьяволята" пользовались небывалым еще для советского кино успехом, сиквелы фильма были сняты лишь три года спустя: в порядке их выхода на экран это "Савур-могила" (1926), "Преступление княжны Ширванской" (1926), "Наказание" (1926) и "Иллан-Дилли" (1926). Зритель забывает понравившегося, может быть, актера, и процесс “привыкания” каждый раз должен начинаться заново" [3]. Несомненно то, что в Украине весной 1921 г., когда, согласно титрам, происходит действие "Савур-могилы", фильм демонстрироваться не мог, что указывает на то, что Перестиани включил "Дом ненависти" в свою картину именно с "метатекстуальной" целью—как приманку для синефилов и кинопрофессионалов (тем более, что в середине двадцатых годов эти два понятия часто сочетались). "Преступление" вводит еще один элемент, подспудно присутствовавший и во всех остальных картинах серии—цирковое представление, также популярное как среди простых зрителей, обожавших, например, "Варьете" Э. А. Дюпона (1925, в советском прокате с 1927 г.), так и среди кинематографистов (известно, например, о большом влиянии цирковых приемов на работу Сергея Эйзенштейна и ФЭКСов—Григория Козинцева и Леонида Трауберга). "Иллан-Дилли" по-новому использует набивший оскомину прием, обнажая метатекстуальную игру создателей фильма: зритель видит на экране самого Ивана Перестиани, который делится с оператором всех его картин Александром Дигмеловым одним из писем, приходящих к нему: "Посмотрите. Письмо показывается на экране отдельным планом: "Уважаемые товарищи! Если имеете—дайте нам их адрес. Для подавляющей массы зрителя при условии хорошей подачи, жизнь работы производства, не относящаяся к существу картины, виды и т.п., интересны не меньше, пожалуй, чем и самый сюжет картины" [5].

**Key words part:** 0.8387096774193549

=================================

**MultiLingual\_KMeans/:** Зритель забывает понравившегося, может быть, актера, и процесс “привыкания” каждый раз должен начинаться заново" [3]. "Преступление" вводит еще один элемент, подспудно присутствовавший и во всех остальных картинах серии—цирковое представление, также популярное как среди простых зрителей, обожавших, например, "Варьете" Э. А. Дюпона (1925, в советском прокате с 1927 г.), так и среди кинематографистов (известно, например, о большом влиянии цирковых приемов на работу Сергея Эйзенштейна и ФЭКСов—Григория Козинцева и Леонида Трауберга). "Иллан-Дилли" по-новому использует набивший оскомину прием, обнажая метатекстуальную игру создателей фильма: зритель видит на экране самого Ивана Перестиани, который делится с оператором всех его картин Александром Дигмеловым одним из писем, приходящих к нему: "Посмотрите. Письмо показывается на экране отдельным планом: "Уважаемые товарищи! Если имеете—дайте нам их адрес. Для подавляющей массы зрителя при условии хорошей подачи, жизнь работы производства, не относящаяся к существу картины, виды и т.п., интересны не меньше, пожалуй, чем и самый сюжет картины" [5].

**Key words part:** 0.6774193548387096

=================================

**Multilingual\_PageRank/:** Между тем у нас как раз обратная тенденция. Появится актер или актриса в одном фильме и после год ходит без работы. Но производство находится в зависимости от проката. Тысяча первое письмо на одну и ту же тему". Мы, производственный коллектив текстильщиков, объединяющий 36000 человек, спрашиваем вас—что сталось с красными дьяволятами". Имеете ли вы с ними сейчас связь? Если имеете—дайте нам их адрес. Лекция начинается с целой серии длинных титров, повествующих о составе и способах добычи нефти.

**Key words part:** 0.6129032258064516

=================================

**RuBERT\_KMeans\_Without\_ST/:** Ради знакомых актеров он смотрит не без удовольствия даже скверную вещь. Вторым условием являлся "ответ" картин как на политические, так и на эстетические, формальные требования момента—т.е. продолжение формата, заданного первым фильмом "франшизы", который реагировал на требование создания "красных пинкертонов", с одной стороны, и на популярность западной приключенческой литературы и быстрого ("американского") монтажа, с другой. Несомненно то, что в Украине весной 1921 г., когда, согласно титрам, происходит действие "Савур-могилы", фильм демонстрироваться не мог, что указывает на то, что Перестиани включил "Дом ненависти" в свою картину именно с "метатекстуальной" целью—как приманку для синефилов и кинопрофессионалов (тем более, что в середине двадцатых годов эти два понятия часто сочетались). "Иллан-Дилли" по-новому использует набивший оскомину прием, обнажая метатекстуальную игру создателей фильма: зритель видит на экране самого Ивана Перестиани, который делится с оператором всех его картин Александром Дигмеловым одним из писем, приходящих к нему: "Посмотрите.

**Key words part:** 0.7096774193548387

=================================

**RuBERT\_KMeans\_With\_ST/:** Эти блоки позволяют увидеть, на какую аудиторию фильмы были рассчитаны, и проследить, насколько расчет кинематографистов оказался успешен с критической точки зрения (финансовый успех "франшизы" требует рассмотрения в отдельной статье). Джордж Сейц) прокатывался в СССР с 1926 г., однако в Грузии он мог идти отдельно и раньше [6, с. 242]. "Преступление" вводит еще один элемент, подспудно присутствовавший и во всех остальных картинах серии—цирковое представление, также популярное как среди простых зрителей, обожавших, например, "Варьете" Э. А. Дюпона (1925, в советском прокате с 1927 г.), так и среди кинематографистов (известно, например, о большом влиянии цирковых приемов на работу Сергея Эйзенштейна и ФЭКСов—Григория Козинцева и Леонида Трауберга). Для подавляющей массы зрителя при условии хорошей подачи, жизнь работы производства, не относящаяся к существу картины, виды и т.п., интересны не меньше, пожалуй, чем и самый сюжет картины" [5].

**Key words part:** 0.6129032258064516

=================================

**RUBERT\_page\_rank\_Without\_ST/:** Ради знакомых актеров он смотрит не без удовольствия даже скверную вещь. Между тем у нас как раз обратная тенденция. Но производство находится в зависимости от проката. У этого городского потребителя есть определенные вкусы, определенные заявки на пошлость. Кажется, вот-вот зрители начнут зевать.

**Key words part:** 0.5161290322580645

=================================

**RUBERT\_page\_rank\_With\_ST/:** Между тем у нас как раз обратная тенденция. Появится актер или актриса в одном фильме и после год ходит без работы. Письмо показывается на экране отдельным планом: "Уважаемые товарищи! Имеете ли вы с ними сейчас связь? Кажется, вот-вот зрители начнут зевать.

**Key words part:** 0.5483870967741935

=================================

**RUSBERT\_KMeans\_Without\_ST/:** К примеру, в первом сиквеле, "Савур-могила", малоочевидным сейчас, но игравшим определенную роль в его восприятии современниками, элементом была его более явная, чем у первой части, ориентация на низовую культуру, в частности, на русскую массовую литературу XIX–начала XX вв. и лубок. У этого городского потребителя есть определенные вкусы, определенные заявки на пошлость. Растущее отрицательное отношение к сиквелам "Красных дьяволят" могло быть вызвано как излишней откровенностью, "халтурностью" нанизывания разнообразных элементов, так и тем, что баланс первого фильма создателям выдержать больше не удавалось—это, в свою очередь, вероятно, происходило потому, что количество "блоков", приманок для разнообразных аудиторий, от фильма к фильму возрастало. Тем не менее, широкое распространение фильмов "франшизы" по Советскому Союзу (указанием на это можно считать географический разброс рецензий из провинциальной прессы, сохранившихся в папках по фильмам в Лаборатории Истории отечественного кино во ВГИКе) и отмечающийся в ряде как положительных, так и отрицательных рецензий зрительский интерес, позволяет сказать, что на момент выхода сиквелов такая тактика несомненно себя оправдывала.

**Key words part:** 0.6774193548387096

=================================

**RUSBERT\_KMeans\_With\_ST/:** На протяжении выхода всех частей отмечалось, что одно (а для некоторых рецензентов и единственное) несомненно положительное достижение сиквелов заключалось в том, что они использовали одних и тех же, уже привычных зрителям, актеров: "Зритель уже любит и знает и Жозеффи, и Селима бен Кадора (sic), и других. К примеру, в первом сиквеле, "Савур-могила", малоочевидным сейчас, но игравшим определенную роль в его восприятии современниками, элементом была его более явная, чем у первой части, ориентация на низовую культуру, в частности, на русскую массовую литературу XIX–начала XX вв. и лубок. Согласно каталогу "Американские немые фильмы в советском прокате", "Дом ненависти" (1918, реж. В это время показ "буржуазного разложения" хотя и не поощрялся и критиковался рецензентами, но и не запрещался—и несомненно работал на кассу, то есть на ту ее (основную) часть, что пополнялась "нэпманами" и "нэпманшами". "Иллан-Дилли" по-новому использует набивший оскомину прием, обнажая метатекстуальную игру создателей фильма: зритель видит на экране самого Ивана Перестиани, который делится с оператором всех его картин Александром Дигмеловым одним из писем, приходящих к нему: "Посмотрите. Имеете ли вы с ними сейчас связь? Растущее отрицательное отношение к сиквелам "Красных дьяволят" могло быть вызвано как излишней откровенностью, "халтурностью" нанизывания разнообразных элементов, так и тем, что баланс первого фильма создателям выдержать больше не удавалось—это, в свою очередь, вероятно, происходило потому, что количество "блоков", приманок для разнообразных аудиторий, от фильма к фильму возрастало. \* Я приношу мою самую искреннюю благодарность Наталье Григорьевне Чертовой и Гаяне Михайловне Хачатуровой за многолетнюю возможность пользоваться архивом Лаборатории.

**Key words part:** 0.7419354838709677

=================================

**RUSBERT\_page\_rank\_Without\_ST/:** Между тем у нас как раз обратная тенденция. В титрах оно объясняется ссылкой на степной курган, носящий древнее имя Савур-могила, около которого происходит часть действия. Но производство находится в зависимости от проката. Имеете ли вы с ними сейчас связь? Если имеете—дайте нам их адрес.

**Key words part:** 0.5483870967741935

=================================

**RUSBERT\_page\_rank\_With\_ST/:** Остальные три сиквела оказались как бы вставлены между ним и "Красными дьяволятами". Между тем у нас как раз обратная тенденция. Но производство находится в зависимости от проката. Имеете ли вы с ними сейчас связь? Если имеете—дайте нам их адрес.

**Key words part:** 0.6129032258064516

=================================

**Simple\_PageRank/:** Между тем, рассмотрение причин, вызвавших к жизни эти фильмы, а также условий их выхода в прокат, их составных частей и реакции на них зрителей и критиков, позволяет не только расширить наше представление о кино двадцатых годов (в частности, увидеть кинопроизведения того времени как конгломерат часто противоречивых "классовых" и "кассовых" требований), но и дает дополнительную информацию, проливающую свет на причины успеха современных сиквелов. Повесть "Красные дьяволята" Павла Бляхина, литературная основа первого фильма "франшизы", прежде всего ориентировалась на требование Н. Бухарина 1922 г. дать советской молодежи "коммунистического Пинкертона" (в дальнейшем эта фраза превратилась в "красных пинкертонов"). Вторым условием являлся "ответ" картин как на политические, так и на эстетические, формальные требования момента—т.е. продолжение формата, заданного первым фильмом "франшизы", который реагировал на требование создания "красных пинкертонов", с одной стороны, и на популярность западной приключенческой литературы и быстрого ("американского") монтажа, с другой. Перестиани, начавший активно работать в кино в 1916 г., а до этого около трех десятилетий прослуживший в провинциальных театрах как актер и режиссер, несомненно, был хорошо знаком с произведениями низовой, массовой культуры. Для подавляющей массы зрителя при условии хорошей подачи, жизнь работы производства, не относящаяся к существу картины, виды и т.п., интересны не меньше, пожалуй, чем и самый сюжет картины" [5]. Тем не менее, широкое распространение фильмов "франшизы" по Советскому Союзу (указанием на это можно считать географический разброс рецензий из провинциальной прессы, сохранившихся в папках по фильмам в Лаборатории Истории отечественного кино во ВГИКе) и отмечающийся в ряде как положительных, так и отрицательных рецензий зрительский интерес, позволяет сказать, что на момент выхода сиквелов такая тактика несомненно себя оправдывала.

**Key words part:** 0.7419354838709677

=================================

**TextRank/:** Эта "франшиза", из которой наиболее известным остался первый фильм, "Красные дьяволята" (1923), имела на самом деле 4 продолжения, в настоящее время совершенно забытых не только зрителями, но и историками кино—в отличие от их "перезагрузки" (reboot) в виде ремейков, поставленных Эдмондом Кеосаяном сорок лет спустя: "Неуловимые мстители" (1966), "Новые приключения неуловимых" (1968) и "Корона Российской Империи, или Снова неуловимые" (1970–1971). Между тем, рассмотрение причин, вызвавших к жизни эти фильмы, а также условий их выхода в прокат, их составных частей и реакции на них зрителей и критиков, позволяет не только расширить наше представление о кино двадцатых годов (в частности, увидеть кинопроизведения того времени как конгломерат часто противоречивых "классовых" и "кассовых" требований), но и дает дополнительную информацию, проливающую свет на причины успеха современных сиквелов. Хотя "Красные дьяволята" пользовались небывалым еще для советского кино успехом, сиквелы фильма были сняты лишь три года спустя: в порядке их выхода на экран это "Савур-могила" (1926), "Преступление княжны Ширванской" (1926), "Наказание" (1926) и "Иллан-Дилли" (1926). Вторым условием являлся "ответ" картин как на политические, так и на эстетические, формальные требования момента—т.е. продолжение формата, заданного первым фильмом "франшизы", который реагировал на требование создания "красных пинкертонов", с одной стороны, и на популярность западной приключенческой литературы и быстрого ("американского") монтажа, с другой. Несомненно то, что в Украине весной 1921 г., когда, согласно титрам, происходит действие "Савур-могилы", фильм демонстрироваться не мог, что указывает на то, что Перестиани включил "Дом ненависти" в свою картину именно с "метатекстуальной" целью—как приманку для синефилов и кинопрофессионалов (тем более, что в середине двадцатых годов эти два понятия часто сочетались). "Иллан-Дилли" по-новому использует набивший оскомину прием, обнажая метатекстуальную игру создателей фильма: зритель видит на экране самого Ивана Перестиани, который делится с оператором всех его картин Александром Дигмеловым одним из писем, приходящих к нему: "Посмотрите.

**Key words part:** 0.8709677419354839

=================================

**TF-IDF\_KMeans/:** Остальные три сиквела оказались как бы вставлены между ним и "Красными дьяволятами". Зритель забывает понравившегося, может быть, актера, и процесс “привыкания” каждый раз должен начинаться заново" [3]. К примеру, в первом сиквеле, "Савур-могила", малоочевидным сейчас, но игравшим определенную роль в его восприятии современниками, элементом была его более явная, чем у первой части, ориентация на низовую культуру, в частности, на русскую массовую литературу XIX–начала XX вв. и лубок. Начав с литературных реминисценций в "Красных дьяволятах", Перестиани от фильма к фильму наращивал их "метатекстуальный" пласт. Несомненно то, что в Украине весной 1921 г., когда, согласно титрам, происходит действие "Савур-могилы", фильм демонстрироваться не мог, что указывает на то, что Перестиани включил "Дом ненависти" в свою картину именно с "метатекстуальной" целью—как приманку для синефилов и кинопрофессионалов (тем более, что в середине двадцатых годов эти два понятия часто сочетались). "Иллан-Дилли" по-новому использует набивший оскомину прием, обнажая метатекстуальную игру создателей фильма: зритель видит на экране самого Ивана Перестиани, который делится с оператором всех его картин Александром Дигмеловым одним из писем, приходящих к нему: "Посмотрите. Мы очень одобряем их геройские подвиги и активное участие в гражданской войне. Это должно было максимизировать воздействие и обеспечить успех картин.

**Key words part:** 0.7741935483870968

=================================

**Текст:** В данной статье будет рассмотрен случай, уникальный для советского кино двадцатых годов—случай «фильмов с продолжением», написанных и снятых одним и тем же режиссером, Иваном Перестиани. Эта «франшиза», из которой наиболее известным остался первый фильм, «Красные дьяволята» (1923), имела на самом деле 4 продолжения, в настоящее время совершенно забытых не только зрителями, но и историками кино—в отличие от их «перезагрузки» (reboot) в виде ремейков, поставленных Эдмондом Кеосаяном сорок лет спустя: «Неуловимые мстители» (1966), «Новые приключения неуловимых» (1968) и «Корона Российской Империи, или Снова неуловимые» (1970–1971).. Между тем, рассмотрение причин, вызвавших к жизни эти фильмы, а также условий их выхода в прокат, их составных частей и реакции на них зрителей и критиков, позволяет не только расширить наше представление о кино двадцатых годов (в частности, увидеть кинопроизведения того времени как конгломерат часто противоречивых «классовых» и «кассовых» требований), но и дает дополнительную информацию, проливающую свет на причины успеха современных сиквелов. Данная статья впервые предпринимает анализ всех известных продолжений «Красных дьяволят» и их рецепции на основе материала самих фильмов, хранящихся в Госфильмофонде РФ, а также прессы и рекламных буклетов к ним, хранящихся в Лаборатории истории отечественного кино ВГИК.\*. Повесть «Красные дьяволята» Павла Бляхина, литературная основа первого фильма «франшизы», прежде всего ориентировалась на требование Н. Бухарина 1922 г. дать советской молодежи «коммунистического Пинкертона» (в дальнейшем эта фраза превратилась в «красных пинкертонов»). Бляхин почти буквально подошел к предложенному Бухариным «эмоциональному» коммунистическому воспитанию молодежи в условиях НЭПа путем использования материала «из области военных сражений, приключений, из области нашей подпольной работы, из области гражданской войны, из области деятельности ВЧК...» [2].. Революционная романтика была в повести, а затем и в фильме, соединена с романтикой, знакомой всем школьникам конца XIX–начала XX века: романтикой индейцев Америки из романов Джеймса Фенимора Купера и прото-революционного «Овода» Этель Лилиан Войнич. Главные герои «Красных дьяволят», подростки Миша и Дуняша Петровы, сражались с атаманом Махно и его войском, притворяясь «Следопытом» и «Оводом». Успех такого подхода был немедленный и повсеместный, несмотря на периодически возникавшую критику фильма с точки зрения исторического правдоподобия. Что касается собственно кинематографической, визуальной формы, Перестиани несомненно опирался на популярные в советском прокате на момент создания фильма французские и американские авантюрно-приключенческие сериалы (откуда в «Красные дьяволята» и его сиквелы перекочевали серии акробатических трюков) и потому получил восторженный отклик московских и петроградских кинематографистов.. Хотя «Красные дьяволята» пользовались небывалым еще для советского кино успехом, сиквелы фильма были сняты лишь три года спустя: в порядке их выхода на экран это «Савур-могила» (1926), «Преступление княжны Ширванской» (1926), «Наказание» (1926) и «Иллан-Дилли» (1926). Более того, первым (и, судя по финалу фильма, последним) планировавшимся сиквелом был «Иллан-Дилли» («Змеиное жало» или «Трудовой фронт»/«На трудовом фронте»), съемки которого начались еще в 1925 г. [1, c. 10; 4, c. 23]. Остальные три сиквела оказались как бы вставлены между ним и «Красными дьяволятами».. Ниже дается неполный перечень тех элементов, «блоков», из которых конструировалось содержание и форма «Красных дьяволят» и, что особенно существенно, его продолжений. Эти блоки позволяют увидеть, на какую аудиторию фильмы были рассчитаны, и проследить, насколько расчет кинематографистов оказался успешен с критической точки зрения (финансовый успех «франшизы» требует рассмотрения в отдельной статье).. Первым условием, которое должно было предопределить успех сиквелов, было, разумеется, использование одних и тех же персонажей. На протяжении выхода всех частей отмечалось, что одно (а для некоторых рецензентов и единственное) несомненно положительное достижение сиквелов заключалось в том, что они использовали одних и тех же, уже привычных зрителям, актеров: «Зритель уже любит и знает и Жозеффи, и Селима бен Кадора (sic), и других. Ради знакомых актеров он смотрит не без удовольствия даже скверную вещь. Между тем у нас как раз обратная тенденция. Появится актер или актриса в одном фильме и после год ходит без работы. Зритель забывает понравившегося, может быть, актера, и процесс “привыкания” каждый раз должен начинаться заново» [3]. Таким образом, фильмы в какой-то мере отвечали режиму экономии, который пропагандировался в советском кино особенно усиленно в 1926–1927 гг.. Вторым условием являлся «ответ» картин как на политические, так и на эстетические, формальные требования момента—т.е. продолжение формата, заданного первым фильмом «франшизы», который реагировал на требование создания «красных пинкертонов», с одной стороны, и на популярность западной приключенческой литературы и быстрого («американского») монтажа, с другой.. К примеру, в первом сиквеле, «Савур-могила», малоочевидным сейчас, но игравшим определенную роль в его восприятии современниками, элементом была его более явная, чем у первой части, ориентация на низовую культуру, в частности, на русскую массовую литературу XIX–начала XX вв. и лубок. Классический труд Неи Зоркой «На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России в 1900–1910 гг.» (1976) частично возводит эстетику раннего (дореволюционного) русского кино к низовой культуре, однако связь с ней раннего советского кино (особенно ранних агитфильмов), как прямая, так и опосредованная, через культуру дореволюционного кино, подробно историками рассмотрена не была. Перестиани, начавший активно работать в кино в 1916 г., а до этого около трех десятилетий прослуживший в провинциальных театрах как актер и режиссер, несомненно, был хорошо знаком с произведениями низовой, массовой культуры.. «Савур-могила» имела подзаголовок «Из сказок наших дней», а также классический «лубочный» зачин, обновленный ссылкой на новый вид искусства: «Не любо не слушай (не смотри), а врать не мешай». К примеру, Абрам Рейтблат в списке популярных изданий XIX в. приводит перевод «Приключений барона Мюнхаузена» Э. Распе, который под заглавием «Не любо не слушай, а лгать не мешай» выдержал 10 изданий с конца XVIII в. по 1845 г. [10, с. 201]. На связь с низовой культурой указывает и само название картины. В титрах оно объясняется ссылкой на степной курган, носящий древнее имя Савур-могила, около которого происходит часть действия. Вместе с тем, название этого реально существующего места и связанные с ним легенды послужили основой таких текстов, как анонимная популярная повесть XIX в. «Саур-Могила, атаман разбойников» (первое издание вышло в 1841 г.) [10, с. 239].. Начав с литературных реминисценций в «Красных дьяволятах», Перестиани от фильма к фильму наращивал их «метатекстуальный» пласт. Так, «Савур-могила» являлась также пародией на современные фильму зарубежные авантюрные сериалы. Пародия эта была сделана настолько профессионально, по мнению одного из рецензентов, что большинство зрителей (и, надо сказать, подавляющее большинство критиков) принимали ее за чистую монету [9]. В начале фильма, доставив «батьку» Махно Семену Буденному, герои отправляются в кино, где, согласно титру, смотрят свой первый фильм—«Дом ненависти» с Перл Уайт и Антонио Морено,—и вместо «Следопыта» и «Овода» первой части, сообщают титры, зрители становятся свидетелями «нарождения своих Уайт и Морено». Согласно каталогу «Американские немые фильмы в советском прокате», «Дом ненависти» (1918, реж. Джордж Сейц) прокатывался в СССР с 1926 г., однако в Грузии он мог идти отдельно и раньше [6, с. 242]. Несомненно то, что в Украине весной 1921 г., когда, согласно титрам, происходит действие «Савур-могилы», фильм демонстрироваться не мог, что указывает на то, что Перестиани включил «Дом ненависти» в свою картину именно с «метатекстуальной» целью—как приманку для синефилов и кинопрофессионалов (тем более, что в середине двадцатых годов эти два понятия часто сочетались).. Более того, Перестиани не только ссылается на чрезвычайно популярный в это время американский приключенческий сериал в 6 сериях, но и показывает «кино в кино»—в кадре появляется экран с эпизодами из «Дома ненависти» и смотрящая на него публика (прием, три года спустя использованный Дзигой Вертовым в «Человеке с киноаппаратом»). Отсылка к «Дому ненависти» одновременно дает и «генеалогию» фильму Перестиани, легитимизируя саму идею многосерийности, перенося ее—впервые после революции—на русский экран.. Особенно много метатекстуальных отсылок, чисто формальных аллюзий, если не сказать пародии, в «Преступлении княжны Ширванской» (также известной под названием «Азербайджан»). Самая заметная из них—отсылка к вертовскому же «Кино-глазу» (1924), вплоть до совмещения в кадре путем двойной экспозиции объектива кинокамеры и человеческого глаза. Кроме того, в фильме отчетливо прослеживается полемика с экзотическими «восточными» картинами, такими как «Глаза Андозии» Дмитрия Бассалыго (1926) или «Минарет смерти» Вячеслава Висковского (1925), вызывавшими в это время большую полемику в прессе. То, что один из «злодеев» в фильме—американский химик, разрабатывающий газ массового поражения, является откликом на популярность в этот же период фильмов про зловещие газы, решавшихся в жанрах детективно-приключенческом, агитпропагандистском или сочетавших их (некоторые примеры включают «Красный газ», «Как Пахом, понюхав дым, записался в Доброхим», «Око за око, газ за газ»—все 1924 г.). «Преступление» вводит еще один элемент, подспудно присутствовавший и во всех остальных картинах серии—цирковое представление, также популярное как среди простых зрителей, обожавших, например, «Варьете» Э. А. Дюпона (1925, в советском прокате с 1927 г.), так и среди кинематографистов (известно, например, о большом влиянии цирковых приемов на работу Сергея Эйзенштейна и ФЭКСов—Григория Козинцева и Леонида Трауберга).. Большая часть действия «Преступления княжны Ширванской» происходит в Европе, «логове белоэмиграции». В это время показ «буржуазного разложения» хотя и не поощрялся и критиковался рецензентами, но и не запрещался—и несомненно работал на кассу, то есть на ту ее (основную) часть, что пополнялась «нэпманами» и «нэпманшами». Как откровенно заметил в середине 1927 г. литературный и кинокритик Виктор Перцов: «Критика увещевает производство, упрекает его за идеологически невыдержанные или чуждые картины. Но производство находится в зависимости от проката. <…> Картину финансирует зритель, т.е. при настоящих условиях зритель так называемых “первых экранов”—советский мещанин. У этого городского потребителя есть определенные вкусы, определенные заявки на пошлость. Бороться с этой публикой, давая ей хорошую идейную картину,—это значит срывать прокат» [8, с. 13]. Восточная экзотика также частично работала на «нэпманов» и также осуждалась «рабочей» прессой, тем более, что эта экзотика, как и европейская, часто служила для показа полуобнаженного женского тела в привлекательных позах или в медленном эротическом танце. Не старается этого избежать и Перестиани—даже когда, согласно содержанию «Иллан-Дилли», сцена должна работать на показ угнетенного положения женщин Востока, которым собираются помочь раскрепоститься героини, Дуняша и Оксана.. В этом, вышедшем последним, сиквеле «Дьяволят», Перестиани возвращается к старой дореволюционной традиции «представления» создателей фильма перед началом действия. «Иллан-Дилли» по-новому использует набивший оскомину прием, обнажая метатекстуальную игру создателей фильма: зритель видит на экране самого Ивана Перестиани, который делится с оператором всех его картин Александром Дигмеловым одним из писем, приходящих к нему: «Посмотрите... Тысяча первое письмо на одну и ту же тему». Письмо показывается на экране отдельным планом: «Уважаемые товарищи! Мы, производственный коллектив текстильщиков, объединяющий 36000 человек, спрашиваем вас—что сталось с красными дьяволятами?». О том, что послания эти были вполне реальны, свидетельствует, например, уже поздняя (1930) заметка, цитирующая подобные письма детей и подростков к Буденному: «Вы говорили с Дунькой и Мишкой и дали им важные поручения. Имеете ли вы с ними сейчас связь? Если имеете—дайте нам их адрес. Мы очень одобряем их геройские подвиги и активное участие в гражданской войне. Беря с них пример, мы тоже будем полезны в будущей войне с мировым капиталом» [7, с. 17]. Перестиани продолжает: «Покажите-ка, Александр Давыдович, что у нас готово в ответ на эти запросы?». После чего Дигмелов заряжает один из роликов с кинопленкой в аппарат и начинает показывать Перестиани—и зрителям—«Иллан-Дилли» с подзаголовком «Картина из жизни Красных дьяволят» (sic). В середине картины ее создатели внезапно появляются на экране вновь (титр гласит: «Лента обрывается... Сейчас будет продолжение»), напоминая о том, что на экране—всего лишь фильм.. «Иллан-Дилли» («На трудовом фронте») показывает переход от романтики военных дней к романтике послевоенного восстановления хозяйства, намеченный еще в финале повести Бляхина (эта глава в издании «Земли и фабрики» 1928 года носит название «На фронте труда и науки»). В частности, фильм, действие которого разворачивается на нефтяных промыслах Баку, в середине внезапно превращается в то, что на рубеже тридцатых станет на короткое время превалирующим жанром советского кино—агитпропфильмом, а в середине двадцатых, вслед за немецкими образцами, именовалось «культурфильмом». Для современного зрителя эта сцена оказывается неожиданной перекличкой с «Карнавальной ночью» Эльдара Рязанова (1956): в новогоднюю ночь «дьяволята» вместо празднования отправляются в райклуб горняков на лекцию «Нефть, ее происхождение, ее добыча». На сцене показывается лектор, а за его спиной—большие часы, стрелки на которых подходят к двенадцати. Лекция начинается с целой серии длинных титров, повествующих о составе и способах добычи нефти. Кажется, вот-вот зрители начнут зевать. Однако они слушают с неослабевающим интересом, в то время как стрелки часов перемещаются на 11:30, 11:40, 11:55, 12:05 и, наконец, на 12:30, а титры прерываются иллюстрацией положений доклада (включая цифры формул и «живую картину» Менделеева за рабочим столом). Показ лекции оказывается не ироничным комментарием к новым новогодним традициям (как ожидает зритель, воспитанный на пародии Рязанова), а вполне серьезным отступлением, положительно принятым в регионах: «Между прочим в картине хорошо освещены процессы добычи нефти—этой силы света и тепла отрады. Содержание картины от подробной демонстрации этого производства только выигрывает. Для подавляющей массы зрителя при условии хорошей подачи, жизнь работы производства, не относящаяся к существу картины, виды и т.п., интересны не меньше, пожалуй, чем и самый сюжет картины» [5].. Из данного анализа можно заключить, что сиквелы «Красных дьяволят» были обращены одновременно к различным аудиториям: от рабочей («лубок»; культурфильм) до «нэпманской» (восточная и европейско-буржуазная экзотика) и узко-профессиональной (отсылки к Вертову). Отдельные формально-смысловые элементы фильмов, такие, как пародия на зарубежные авантюрные сериалы, были рассчитаны на интерес сразу нескольких зрительских групп, как профессиональных, так и чисто «синефильских». Это должно было максимизировать воздействие и обеспечить успех картин. Тем не менее, судя по сохранившимся рецензиям, в профессиональной и «официальной» среде этот разброс элементов воспринимался скорее негативно, как «аморфность» формы, а пародийность часто не распознавалась вовсе. Растущее отрицательное отношение к сиквелам «Красных дьяволят» могло быть вызвано как излишней откровенностью, «халтурностью» нанизывания разнообразных элементов, так и тем, что баланс первого фильма создателям выдержать больше не удавалось—это, в свою очередь, вероятно, происходило потому, что количество «блоков», приманок для разнообразных аудиторий, от фильма к фильму возрастало.. Тем не менее, широкое распространение фильмов «франшизы» по Советскому Союзу (указанием на это можно считать географический разброс рецензий из провинциальной прессы, сохранившихся в папках по фильмам в Лаборатории Истории отечественного кино во ВГИКе) и отмечающийся в ряде как положительных, так и отрицательных рецензий зрительский интерес, позволяет сказать, что на момент выхода сиквелов такая тактика несомненно себя оправдывала.. . \* Я приношу мою самую искреннюю благодарность Наталье Григорьевне Чертовой и Гаяне Михайловне Хачатуровой за многолетнюю возможность пользоваться архивом Лаборатории. Благодарю также Артема Сопина за его неизменную фильмографическую и библиографическую помощь.