

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова»

На правах рукописи

Гончаренко Александр Александрович

ТЕКСТОЦЕНТРИЗМ В СОВЕТСКОЙ КИНОКРИТИКЕ
КОНЦА 1920 – 1930-Х ГОДОВ

Специальность 17.00.03

«Кино-, теле- и другие экранные искусства»

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
Мильдон Валерий Ильич
Доктор филологических наук, профессор

Москва – 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1. Текстocентризм. Статус писателя и литературы в культуре СССР	17
1.1. Методологические проблемы изучения текстocентризма.....	17
1.2. Советский текстocентризм и эстетика Гегеля.....	23
1.3. Персонификации литературоцентризма: Горький и Пушкин.....	34
1.4. Вождь и его учение – основа советской эстетики.....	45
Глава 2. Сценарий и писатель в кинопроцессе	53
2.1. «Литература – в кино!» Текстocентрический лозунг 1925 года, актуальный до конца 1930-х.....	53
2.2. Поиск ключевой роли в создании фильма между сценаристом, режиссером и актером.....	66
2.3. Текстocентризм бюрократии: консультанты, художделы, цензоры.....	81
2.4. Институт периодической печати в системе контроля искусств.....	86
2.5. Кино – в печать! Инструменты текстocентризма в кино.....	95
2.5.1. Публикация сценариев.....	95
2.5.2. Сценарий, списанный с фильма.....	101
2.5.3. Кино-литература.....	104
Глава 3. Теоретические споры о медиальной специфике кино	107
3.1. Композиционно-жанровые соотнесения литературы и кино.....	107
3.2. Трудности экранизации в контексте советского литературоцентризма.....	123
3.3. Концепция «Сценарий – прообраз фильма» как следствие текстocентризма....	137
3.4. Роль звукового кино в усилении текстocентризма.....	147
3.4.1. Звук и агитационно-просветительский потенциал.....	149
3.4.2. Звук против формализма и натурализма.....	151
3.4.3. Звук и актер.....	156
3.5. Фотография – метафора безыдейности искусств.....	161
3.5.1. Фото-безыдейность зарубежных писателей.....	163
3.5.2. Фото-безыдейность анти-соцреалистической эстетики.....	169

ЗАКЛЮЧЕНИЕ	180
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	186
БИБЛИОГРАФИЯ	188
ФИЛЬМОГРАФИЯ	204

ВВЕДЕНИЕ

Исследования дискуссий о культуре опираются на разнородный материал. Им могут быть монографии, статьи, стенограммы диспутов и пр. Порой дебаты преломляются в художественных произведениях – отсылкой к культурной жизни или практическим ответом теоретикам (например, противоречие между народным и формалистским искусством в «Волге-Волге» или ставка на диалоги в «Великом гражданине»). Вся совокупность описанных явлений составляет критическую мысль той или иной эпохи.

В разные исторические периоды она поддается изучению с различной сложностью, поскольку необходим достаточный массив источников. Сейчас появляется много исследований о тех сторонах советской культуры, которые прежде не были и не могли быть объектом изучения; таковы, например, работы Н. Громовой¹ и М. Золотоносова² о литературном быте. Проблема взаимодействия кино и литературы и по сей день не получила должного внимания. Тем временем, она важна и в свете традиционного влияния письменности на развитие всей отечественной культуры: речь о текстоцентризме – тяготении культуры к литературно-словесным формам саморепрезентации³. Уже В. Розанов замечал: «“Литература” в каждой истории есть “явление”, а не *суть*. У нас же она стала *сутью*»⁴. Сегодня характеристика русскоязычной культуры как литературоцентрической (реже – текстоцентрической) стала привычной, ее

¹ Громова Н. Узел. Поэты. Дружбы. Разрывы: из литературного быта конца 1920-х – 1930-х г. – М.: АСТ, 2016. – 604 с.

² Золотоносов М. Н. Гадюшник. Ленинградская писательская организация: Избранные стенограммы с комментариями (Из истории советского литературного быта 1940–1960-х годов). – М.: НЛЮ, 2013. – 880 с.

³ Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты / И. Кондаков, К. Соколов, Н. Хренов. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 1024 с. С. 624.

⁴ Розанов В. В. С вершины тысячелетней пирамиды // Он же. Собр. соч. Т.4. О писательстве и писателях. – М.: Республика, 1995. – 733 с. Курсив автора.

упоминают как предпосылку других утверждений, например, о словесной природе советской власти⁵ или о культурных событиях рубежа XIX–XX веков⁶.

В диссертации произведена попытка различения литературоцентризма и текстоцентризма. Первое понятие описывает ориентацию на литературу как на вид искусства, восприятие иных искусств по аналогии с литературой, моделирование на ее примере универсальных творческих принципов и закономерностей для любых искусств. Это стремление лишь часть более широкого явления – текстоцентризма, заключающегося в необходимости словесного контроля действительности, в придании решающего значения разного рода текстам – от указов, манифестов и рецензий до стенограмм обсуждений, должностных инструкций и объявлений. Текстоцентризм проявляется в желании снабдить любой объект культурного ландшафта вербальным аналогом (описанием, комментарием, сценарием, расшифровкой). В диссертации оба явления исследуются параллельно: употребление более узкого термина – литературоцентризм – маркирует ориентацию той или иной ситуации на вид искусства, тогда как широкий термин – текстоцентризм – отмечает ориентацию на медиальные свойства текста.

В советской культуре конца 1920-х – 1930-х годов оба процесса, проявляясь практически неразрывно, были интенсифицированы ликвидацией безграмотности, когда пропаганда называла письменность одним из важнейших условий формирования нового советского человека. Показательно, что одним из побочных эффектов ликбеза стал резкий всплеск графомании. Не менее ярко присущий русской культуре текстоцентризм отразился на взаимодействии литературы и кино, повлияв на формирование языка советского кино. Язык кино – понятие, описывающее совокупность структурно-семиотических, эстетических и технических особенностей киноискусства как познавательно-коммуникативной

⁵ Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. – М.: НЛЮ, 2000. – 352 с. С. 24.

⁶ Иванов А. Философия по краям. Интервью с В. Подорогой и М. Ямпольским / Ad Marginem '93. Ежегодник лаборатории постклассических исследований Института философии Российской академии наук. – М.: Ad Marginem, 1994. – 423 с. С. 10-11.

деятельности. Иными словами, под языком кино подразумеваются те средства, которыми кино устанавливает связь со зрителем.

Понятие «язык кино» имеет давнюю историю. Сопоставления кино с литературой начались сразу после его появления, позже текста в кино становилось только больше – появились профессии сценаристов и, вместе со звуком, диалогистов. Свою лепту внесла и становящаяся кино-теория. Так Б. Сандрар составлял «Азбуку кино»⁷, Д. Вертов ратовал «за окончательное очищение киноязыка»⁸, М. Мартен писал книгу «Язык кино»⁹. К 1960 году работ хватило, чтобы Г. Аристарко написал «Историю теорий кино»¹⁰.

В России первые масштабные разработки были предприняты советской критикой 1920–1930-х годов. Понятие «языка кино» чаще заменялось «спецификой кино» или «искусством кино». Особенностью обсуждения этой проблемы в СССР был повышенный интерес к слову. Внимание к слову было велико не только в работах о языке кино в строгом смысле – то есть об эстетике фильмов. Это проявлялось и в производственных (усиление роли писателя в кинопроцессе) и институциональных отношениях (необходимости публикации кинотекстов – сценариев, записей фильмов, интервью кинодеятелей и т.д.). В обсуждении этих тем вырабатывалось представление о языке советского кино 1930-х годов в широком смысле: оно не исчерпывалось анализом лент, но включало споры о связях между искусствами и их идеологическом соподчинении.

Актуальность исследования обусловлена тем, что текстоцентризм и литературоцентризм остаются важными свойствами отечественной культуры на протяжении нескольких веков, но до сих пор не получили монографического исследования, основанного на обширном документальном материале. Влияние дискурсивных практик на политико-идеологические реалии СССР было изучено

⁷ Сандрар Б. Азбука кино // Из истории французской киномысли. – М.: Искусство, 1988. – 314 с. С. 38-42.

⁸ Вертов Д. «Человек с киноаппаратом» // Из наследия в 2 т. Т. 2. – М.: Эйзенштейн-Центр, 2008. – 641 с.

⁹ Мартен М. Язык кино. – М.: Искусство, 1959. – 292 с.

¹⁰ Аристарко Г. История теорий кино. – М.: Искусство, 1966. – 356 с.

А. Юрчаком¹¹, однако диссертанту неизвестны подобные исследования влияния мировоззренческой парадигмы на конкретику других видов человеческой деятельности, в данном случае — производства и восприятия кино. Сама роль текста как медиальной константы различных видов интеллектуальной деятельности в настоящей диссертации подробно и многогранно рассмотрена на примере конкретных исторических событий. Это соединение теоретических обобщений и документальной конкретики позволяет вычленить в рассматриваемой проблеме ее актуальное содержание.

Одной из особенностей русской культуры (в отличие от иных, как уже говорилось) является то, что в книге, тексте, письменности и – шире – слове видят нечто более существенное, чем жизнь. Эта особенность актуальна по сей день¹²; она не теряет жизнеспособности даже под прессом таких противостоящих ей тенденций, как рост визуальной культуры и снижение интереса к чтению. Современная текстоцентричность отражается, например, в возвращении моды на жанр интервью, ажиотаже вокруг политических Telegram-каналов и в беспрецедентной для всего мира популярности русскоязычных рэп-баттлов. Это заметно и в словах современных отечественных кинематографистов: так, например, А. Роднянский ценит точность сценариев А. Звягинцева: «У Андрея все кино – на бумаге»¹³, И. Найшуллер делит кино на сценарное и несценарное¹⁴, на кинофорумах обсуждают сценарный кризис¹⁵ – почти теми же словами, что и персонажи данной диссертации 90 лет назад. Таким образом, множество сложных и не решенных проблем на пересечении феноменов текстоцентризма и кино

¹¹ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение – М.: НЛО, 2014. – 664 с.

¹² Мильдон В. Настоящее и будущее русской литературы // Гуманитарное знание и вызовы времени / Отв. ред. и сост. С. Левит. М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014. – 480 с. С.393-407. Цит. по: URL: <https://culture.wikireading.ru/74637> (дата обращения 3.4.2018.).

¹³ Александр Роднянский: интервью Tatler... URL: <https://www.tatler.ru/geroi/aleksandr-rodnyanskij-intervyu-tatler-s-prodyuserom-otkryvshego-kanny-2017-filma-nelyubov> (дата обращения 3.4.2018).

¹⁴ Илья Найшуллер – о Ленинграде, Ла-Ла Ленде и Тарантино.вДудь. URL: https://youtu.be/_l1854TBNIE?t=31m21s (дата обращения 3.4.2018).

¹⁵ Молчанская Д. Известные продюсеры обсудили в Омске причины сценарного кризиса в кино // Омск здесь. 28 сентября 2018. URL: <https://omskzdes.ru/culture/59228.html> (дата обращения 26.2.2019).

придает диссертации **актуальность** не только в историко-теоретическом, но и в современном контексте.

Степень разработанности темы исследования можно оценить двояко. С одной стороны, советская культура 1920–1930-х годов непрерывно находится под пристальным вниманием ученых-гуманитариев различного профиля. Из обстоятельных исследований, близких данной теме, необходимо отметить работы О. Булгаковой¹⁶, Б. Гройса¹⁷, Е. Громова¹⁸, Е. Добренко¹⁹, Ф. Кэвиндиша²⁰, Л. Максименкова²¹, М. Туровской²², Р. Янгирова²³ и коллективные труды под редакцией Е. Добренко и Г. Тиханова²⁴, В. Фомина²⁵. Эти работы формируют спектр подходов к изучению довоенной советской культуры.

С другой стороны, отражение историко-культурных, эстетических и политических проблем в периодике и живых обсуждениях не оказывается в центре внимания этих работ и используется для достижения иных исследовательских целей. Обратный пример являют книги В. Паперного²⁶, А. Юрчака²⁷ и, особенно, М. Вайскопфа²⁸, где предметом исследования стал самый язык большевизма, а задачи, решаемые этим языком, оказались на периферии.

Так и данная диссертация фокусируется на самих способах говорить о кино, зафиксированных в критике и беседах конца 1920-х – 1930-х. Обсуждая

¹⁶ Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. – М.: НЛО, 2010. – 320 с. Булгакова О. Голос как культурный феномен. – М.: НЛО, 2015. – 568 с.

¹⁷ Гройс Б. Коммунистический постскрипtum. – М.: ООО «Издательство Ад Маргинем», 2007. – 128 с.

¹⁸ Громов Е. Сталин: искусство и власть. – М.: Эксмо, 2003. – 544 с.

¹⁹ Добренко Е. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив. – М.: НЛО, 2008. – 416 с.

²⁰ Cavendish, Philip. The men with the movie camera: the poetics of visual style in Soviet avant-garde cinema of the 1920s. Berghahn Books, 2013. 362 p.

²¹ Максименков Л. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938. – М.: Юридическая книга, 1997. – 320 с.

²² Туровская М. Зубы дракона. – М.: Издательство АСТ: Corpus, 2015. – 656 с.

²³ Янгиров Р. Другое кино: Статьи по истории отечественного кино первой трети XX века. – М.: НЛО, 2011. – 416 с.

²⁴ История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. – М.: НЛО, 2011. – 792 с.

²⁵ Фомин В. и др. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. – М., 2012. – 2759 с.

²⁶ Паперный В. Культура Два. – М.: НЛО, 2011. – 408 с.

²⁷ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось...

²⁸ Вайскопф М. Писатель Сталин. – М.: НЛО, 2001. – 384 с.

различные проблемы – от эстетических до производственных, теории и практики искали саму речь о кино, пытались приобщить новое искусство тексту, найти ему адекватные языковые аналоги. Главная **цель** данной диссертации – разработать концепцию текстоцентризма во взаимодействии кино и литературы в СССР 1930-х. Это позволит критически детализировать расхожие представления о роли слова в русской культуре на больших массивах малоизученного материала.

Поставленная цель определила ряд **задач** диссертации:

- выявить значение русского текстоцентризма в культурной политике СССР конца 1920-х – 1930-х годов;
- различить литературоцентризм и текстоцентризм отдельных сюжетов советской культуры изучаемого периода;
- изучить и охарактеризовать требования, выдвигаемые к сценарию критикой 1930-х годов;
- определить роль институтов печати в интеграции кино в систему искусств СССР;
- выявить специфику производственных отношений в свете подчинения искусств литературе;
- рассмотреть дискуссии о композиционных соотношениях кино и литературы, в частности, в случаях экранизаций;
- проанализировать роль звука в вербализации кино.

Все процессы, на изучение которых направлены задачи диссертации, находили отражение в критике искусств. Согласно М. Маклюэну и Ю. Лотману, периодика и критика создают срез общества²⁹ и стремятся упорядочить культурно-социальные процессы³⁰. Искусства сталинского СССР относительно однородны, но их критика часто непредсказуемо различалась. Ее хаос имел сложные внутренние законы, которые, однако, не проявляются в полной мере в отдельных явлениях, поэтому ее части нельзя рассматривать изолированно. Советская критика рефлексировала не только

²⁹ Маклюэн М. Понимание медиа. – М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. – 464 с. С. 231–240.

³⁰ Лотман Ю. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Избр. ст. в 3 т. Т. 1. – Таллин: Александра, 1992. – С. 110-121. С. 119-120.

культурный процесс, но и саму действительность, и актуальные общественные идеи. От критики требовалось адаптировать абстрактные директивы власти к конкретным случаям. Так печать постоянно репрезентировала официальную целостность государственного аппарата от партийной верхушки до конкретных исполнителей – литературоведов, чиновников, строителей и т.д.

Критика была одной из форм тотальной идеологии, в которой должно было найтись место всему: от кинопремьер до естественных наук, от литературной классики до спорта. Разнородность тем была уравновешена стандартной рубрикацией: материал распределялся либо по жанрам – в соположении художественной и нехудожественной литературы, либо по темам – только для нехудожественных произведений.

Форму периодики изучали как ленинградские формалисты (В. Шкловский³¹, Ю. Тынянов³²), так и современные авторы (Л. Гудков и Б. Дубин³³, А. Подчиненов и Т. Снигирева³⁴, О. Шильникова³⁵). Но журнальная пресса зачастую рассматривалась изолировано от газетной, что переключало исследования в типологию журналистики. К тому же внимание чаще было сфокусировано на созидательном потенциале: анализ журнальной формы представал инструментом творчества, но не реконструкции отраженной в ней культуры. Тем временем, анализ критической мысли требует изучения этих уровней именно в их взаимообусловленности.

Итак, **объектом исследования** является советская культура 1920–1930-х годов, а его **предметом** – текстоцентризм во взаимодействии литературы и кино.

Хронологические границы исследования обусловлены переходностью изучаемого периода. Во время трансформации революционно-авангардистской

³¹ Шкловский В. Журнал как литературная форма / Гамбургский счет: статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). – М.: Советский писатель, 1990. – 656 с. С. 384–387.

³² Тынянов Ю. Журнал, критик, читатель и писатель // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 147–150.

³³ Гудков Л. Дубин Б. Литература как социальный институт. Статьи по социологии литературы. – М.: НЛЮ, 1994. – 352 с.

³⁴ Снигирева Т. Подчиненов А. «Толстый» журнал в России как текст и свертхтекст // Известия Уральского государственного университета. 1999. № 13. С. 5–13. URL: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/23477> (дата обращения 16.9.2019).

³⁵ Шильникова О. Литературно-художественный журнал как «большая литературная форма»: теоретико-прагматическая концепция русских формалистов // Вестник ВолГУ. Серия 8. Литературоведение. Журналистика. 2011. №10. С. 65–72.

культуры в централизованную систему соцреализма активно проговаривались эстетические и идейные разногласия, о которых позже надолго забыли. Исторический материал и периодизации, предлагаемые Б. Гройсом³⁶, Д. Гилеспи³⁷, Е. Добренко³⁸, П. Кенезом³⁹, Ф. Кэвиндишем⁴⁰, В. Паперным⁴¹, А. Морозовым⁴², Д. Янгбладом⁴³, позволяют заключить, что промежуток с 1928 по 1934 год стал ключевым в динамике периода. Это был переход от относительного плюрализма первого советского десятилетия к сталинской централизации и унификации. Следствия этой деформации отчетливо проявлялись и далее, с 1935 по 1941 год, когда принципы соцреализма разрабатывались по инерции, без существенных изменений.

Научно-теоретическая новизна обусловлена предложением новой концепции текстоцентризма и ее разработкой на малоизученном или впервые вводимом в научный оборот материале. Диссертация предоставляет детализацию процессов, которые ранее описывались только в рамках масштабных историко-литературных, культурологических или социологических штудий. Привлечение больших объемов редко цитируемого или прежде не используемого материала выявляет моменты, ранее не замечаемые исследователями, и позволяет уточнить известные трактовки советской культуры 1930-х годов.

Выводы работы и ее обширная материальная база имеют большую **научно-практическую значимость** для понимания соответствия между любыми искусствами (в частности – кино) и творческими принципами литературы. Некоторые выводы диссертации могут быть полезны специалистам кино-, теле- и иных медиа для анализа и прогнозирования критики их труда. Также результаты

³⁶ Гройс Б. *Gesamtkunstwerk* Сталин. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 168 с.

³⁷ Gillespie, David. *Early Soviet Cinema*. London: Wallflower, 2000. 114 p. P. 19-20.

³⁸ История русской литературной критики. С.145.

³⁹ Kenez, Peter. *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*. New York: I. B. Tauris, 2001. 252 p. P. 47.

⁴⁰ Cavendish, Philip. *The men with the movie camera*. P. 287.

⁴¹ Паперный В. *Культура Два*. С. 21.

⁴² Морозов А. *Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов*. – М.: Галарт, 1995. – 224 с. С. 17.

⁴³ Youngblood, Denise J. *The return of the native: Yakov Protazanov and Soviet cinema // Inside the Film Factory / ed. Richard Taylor, Ian Christie*. Taylor & Francis e-Library, 2005. 281 p. 103-122 p.

исследования могут быть использованы в образовательном процессе творческих вузов, а также при повышении квалификации работников кино и телевидения.

Объекты киноведческих исследований и критики, сведения об идейной борьбе внутри литературного и кинособществ, обстоятельства деятельности кинематографистов, документированные связи кино и литературы могут служить важным источником при составлении историко-культурного и реального комментария к работам литературной и кинокритики, биографиям, мемуарам и историям фильмов.

Для осуществления указанных задач использовался компаративный и культурно-исторический анализ. Диссертация основана на **изучении архивных материалов**, большинство из которых впервые вводится в научный оборот (материалы фонда Всероскомдрам из ОР ИМЛИ). В работе использованы источники и других российских государственных архивов (РГАЛИ, Госфильмофонд). В работе использованы большие объемы редко цитируемой периодики: около 50 журналов и газет, издававшихся в период с 1927 по 1941 год, были просмотрены с первого по последний номер (с редкими пропусками из-за отсутствия отдельных номеров в библиотеках, которыми пользовался автор). Остальные объекты критической мысли (и периодика, и монографии) использовались выборочно.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Изучение советской культуры 1930-х годов требует проблематизации более широкого понятия, чем литературоцентризм, хотя именно оно привычно для описания закономерностей отечественной культуры. Речь о текстоцентризме – более широком явлении, для которого характерна потребность в вербальном контроле действительности. Контроль может находить воплощение в различных формах – от программных статей, деклараций и рецензий до распоряжений и стенограмм диспутов. Текстоцентризм – это стремление сопроводить весь культурный ландшафт словом (названием, пояснением, сценарием).

2. Явления литературоцентризма и текстоцентризма имеют разные масштабы; для их соотнесения в диссертации они изучаются параллельно. Более узкое

понятие – литературоцентризм – используется для описания ситуаций, когда образцом мыслилась литература как вид искусства. Общий термин – текстоцентризм – используется для случаев, когда моделью мыслились свойства письменности как медиа.

3. Осмысление проблем так называемой специфики кино выявило новое понимание критикой композиционно-жанровых особенностей искусств и их когнитивно-коммуникативных свойств. По сей день актуальный вопрос о соотношении емкостей литературного первоисточника, сценария и метража фильма советские критики пытались решить теоретической утопией – утверждением текста (литературы) универсальной порождающей моделью для любых искусств, в частности, кино. Эта позиция выступала строго репрессивной по отношению к любым эмансипациям кино, так как по сути отвергала его когнитивно-коммуникативное своеобразие.

4. Кинематографисты и – в еще большей степени – литераторы требовали автономии сценария и закрепления за ним статуса самостоятельного произведения, нового литературного жанра. Именно к этому во многом сводилась известная дискуссия между сторонниками «железного» и «эмоционального» сценария на рубеже 1920–1930-х. Апогеем автономии сценария стал распространенный в 1930-х взгляд, согласно которому съемка фильма вообще необязательна.

5. Автономия сценария требовала определения его институционального статуса. С одной стороны, сценарий и – шире – кино требовали особого понимания, и кинокритика стремилась выработать собственный язык, но в итоге полностью подчинилась принципам литературной критики. С другой стороны, представители профессиональных сообществ требовали регулярной публикации сценариев, что в медиальном смысле приравнивало сценарий к иным жанрам литературы. В СССР 1930-х годов публикация сценариев как средства управления кино выступает серией мероприятий, инициированной киноработниками и поддержанной властями.

б. Кампания «писатели – в кино», растянувшаяся на десятилетие после лозунга «Литературной газеты» 1925 года, в творческо-производственных отношениях была фикцией, но решала идеологическую задачу: писатель наделялся статусом наставника, и его участие в кинопроцессе считалось незаменимым для улучшения работы. Эта кампания усложнила и съемки фильмов по литературным произведениям: от их режиссеров требовалось толковать литераторов, причем оставалось неясно, в чем именно значение литературного оригинала: в идеологии, в проблематике ли, в эстетике, сюжете или теме.

Специфика методологии работы состоит в том, что для анализа взаимодействия кино и литературы в советской критике конца 1920-х – 1930-х годов должен быть использован системный культурно-исторический подход, поскольку материалы находятся на стыке искусствоведения, киноведения, политологии и истории культуры и медиа. Это обуславливает **междисциплинарный характер** исследования.

Изучение мировоззренческой парадигмы осложняется тем, что ее носители зачастую не осознавали текстоцентричности тех или иных своих мыслей. Поэтому и сама парадигма обнаруживает себя в разрозненных событиях, слабо связанных между собой на тематическом уровне. Помимо указанной междисциплинарности эти свойства требуют ослабления тематико-хронологических рамок компаративного анализа для обнаружения общей тенденции в, казалось бы, несвязанных событиях. Это ослабление тематических рамок можно образно обозначить расфокусированным зрением, о чем говорится в методологическом параграфе.

Междисциплинарность продиктована и тем, что в изучаемом периоде очевидна и слабая проблематическая дифференциация, и неразработанная методология осмысления кино. Темы критической мысли 1930-х годов часто смешивались. К этому приводило отсутствие трудовой специализации – многие деятели выступали авторами и фильмов, и текстов. Из-за комплекса этих обстоятельств интенцию некоторых высказываний сложно установить с какой-либо уверенностью. Всегда высока вероятность того, что та или иная позиция

отстаивалась автором не без учета его личных интересов, например, финансово-бытовых или социально-статусных. В таких случаях собственно творческо-производственные или теоретические нюансы проблемы имели далеко не первостепенное значение.

Причиной тематического смещения видится и настороженность к молодому искусству. Более того – к искусству, согласно распространенному тогда представлению, синтезирующему все (преимущественно, невербальные) искусства: ведь кино, используя фото-технологии, заимствовало нарратив у литературы, композицию кадра – у живописи и скульптуры, внутрикадровую динамику – у театра, межкадровую и аудиальную динамику – у музыки. Если согласиться с этим представлением, то ясно, что легче всего кино могло обходиться именно без литературной повествовательности, что доказали авангардисты 1920-х годов: Д. Вертов, В. Рутманн, А. Кавальканти, Р. Клер, Л. Бунюэль, Г. Рихтер, М. Рэй.

Интересно, что именно тематическая смешанность и восприятие кино как синтетического искусства парадоксально подчиняли его тексту. Казалось бы, самая далекая от литературы тема специфики кино, во-первых, часто именовалась «языком кино» по аналогии с вербальностью, во-вторых, часто решалась сравнительно с литературой. То есть, кино редко мыслилось без литературы. Это свойство проявляется в многомерной совокупности нюансов, часто перемежающихся, иногда противоречивых, а порой похожих до неразличения. Тем не менее, в ходе исследования удалось выделить следующие темы:

1. Статус писателя и литературы в системе искусств.
2. Сценарий и писатель в кинопроцессе.
3. Теоретические споры о языке кино.

Это обусловило **структуру диссертации**, состоящую из введения, трех глав, заключения, библиографии и списка сокращений.

Диссертационная работа **соответствует паспорту специальности** в шести его пунктах, так как разрабатывает следующие темы: «Изучение истории российского и зарубежного киноискусства»; (изучение советского кино 1930-х),

«Исследование проблем взаимодействия кино с литературой, живописью, музыкой и другими видами художественного творчества» (исследование проблем взаимодействия советского кино с литературой); «Изучение эволюции киноязыка и выразительных средств киноискусства» (изучение возможностей диалога на заре советского звукового кино); «Исследования в области истории, теории и методологии киноведения и кинокритики» (исследование соцреалистической критики и киноведения); «Изучение художественной и производственной специфики отдельных кинематографических профессий и специальностей» (изучение производственных обстоятельств и творческих проблем сценарного труда в СССР 1930-х); «Источниковедческие исследования в сфере экранных искусств, создание, систематизация и исследование специализированных баз данных, научных архивов и коллекций» (введение в научный оборот материалов из фонда Всеросскомдрам, выявленного в ОР ИМЛИ РАН).

Достоверность диссертации обеспечена системной методологией и опорой на обширную документальную базу первоисточников.

Основные результаты исследования обсуждалась на кафедре эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова.

Основные положения диссертации отражены в 11 публикациях, 8 из них – в изданиях, рекомендованных ВАК. Материалы исследования были использованы при подготовке научного издания собрания сочинений поэта конструктивиста Алексея Чичерина⁴⁴.

Структура диссертации состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии (249 наименований), фильмографии (62 наименований) и списка сокращений. Общий объем диссертации – 206 страниц.

⁴⁴ Алексей Чичерин: Конструктивизм воскрешения. Декларации, конструиемы, поэзия, мемуары. Исследования и комментарии / сост., статья, коммент. А. А. Гончаренко; под ред. А. А. Россомахина. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2019. – 320 с. : ил. – (AVANT-GARDE, вып. 17).

Глава 1.

Текстоцентризм. Статус писателя и литературы в культуре СССР

1.1. Методологические проблемы изучения текстоцентризма

Для понимания природы текстоцентризма ценны мысли М. Маклюэна, который хоть и не употреблял этот термин, но дал важные характеристики письменной культуры. Противопоставляя визуальное восприятие аудиотактильному, Маклюэн соотносил с ними письменную (алфавитную) и устную (доалфавитную) культуры: «Гомогенность, однородность, воспроизводимость – вот основополагающие компоненты визуального мира, пришедшего на смену аудиотактильной матрице»⁴⁵. «Сформированное печатным текстом представление о гомогенной воспроизводимости постепенно распространилось и на остальные сферы жизни и привело к становлению всех форм производства и социальной организации <...> западного мира»⁴⁶.

Письменный человек мыслит мир через текст по двум классическим схемам вербализации мира. Одна восходит к Евангелию от Иоанна и утверждает, что слово было в начале всего. При этом первый стих Иоанна обрел особое значение именно в печатной цивилизации, когда стал возможен стандартизированный, единый для всех визуальный текст⁴⁷. Хотя древнегреческий «logos» переводили как «слово» с первых веков христианства, эта версия стала максимально влиятельной только при распространении Вульгаты. Ее использовал первый переводчик Библии на среднеанглийский язык – предшественник протестантизма Д. Уиклиф; в XVI веке она же стала официальной латинской Библией католической церкви. Символично, что именно Вульгата была воспроизведена в первой печатной книге в 1456 году И. Гутенбергом – изобретателем, чьим именем Маклюэн назвал галактику, существующую в координатах письменной гомогенности и репродуцируемости.

⁴⁵ Маклюэн М. Понимание медиа. С. 87.

⁴⁶ Там же, с. 215.

⁴⁷ Маклюэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. – Киев: Ника-Центр, 2004. – С. 208.

Согласно второй схеме вербализации мира, озвученной С. Малларме, все в мире существует для того, чтобы некоей книгой (текстом, словом) завершиться⁴⁸. Это высказывание опять-таки напоминает библейские сентенции, на этот раз – стих из Апокалипсиса: «Кто не был записан в книге жизни, тот был брошен в озеро огненное» (Откр, 20:12-15). Так или иначе, Малларме абсолютизировал телеологию, вектор которой устремлен к слову.

В Евангелие слово – источник бытия, его генеративный принцип, порождающая модель. У Малларме книга готова перекодировать и вобрать что угодно. Но в основе обеих схем – письменное мировоззрение, в котором доминирует репродуцируемость текстовой гомогенности. При этом если Евангелие полагало мир произведенным из слова, то Малларме не говорил о том, из чего и как созданы вещи, – он лишь заключал, что все они уместятся в книге. Другими словами, в Евангелие речь о порождении, у Малларме – о завершении.

Несмотря на существенное различие, в обеих схемах письменность выступает матрицы действительности. Наиболее решительно эта позиция была подвергнута сомнению в «Тысяче плато» Ф. Гваттари и Ж. Делеза: имплицитно следуя за критикой логоцентризма Р. Бартом и Ж. Деррида, философы заявили: «Мир утратил свой стержень, субъект не может больше создавать дихотомию <...>. В любом случае, книга как образ мира – какая пресная идея»⁴⁹. Сочтя классическую для Нового времени модель книги нерелевантной современности, философы не только объяснили свою позицию теоретически, но и отразили это в форме своего трактата: «Тысяча плато» не имела книжной структуры в ее традиционном смысле, и ее фрагменты можно было читать в любом порядке и объеме. Таким образом, философы представили способ мыслить современность в соответствии с ее особенностями: децентрализацией, симультанностью и горизонтальной трансгрессивностью. Текстцентрическая культура сталинского СССР обладала

⁴⁸ Stéphane Mallarmé. Le Livre, Instrument Spirituel. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Variations_sur_un_sujet/Le_Livre,_Instrument_spirituel (дата обращения 6.10.2018).

⁴⁹ Гваттари Ф. Делез Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. – Екатеринбург, М.: У-Фактория, Астрель, 2010. – 895 с. С. 11.

обратными характеристиками: вертикальной иерархией, линейностью и централизацией.

Текстоцентризм обладает свойствами гиперобъекта в том смысле, которым наделил этот термин Т. Мортон в книге «Гиперобъекты: философия и экология после конца света»: «Гиперобъекты <...> нелокализуемы. Другими словами, ни одна из “локальных манифестаций” не представляет гиперобъект во всей полноте. Они предполагают принципиально иные темпоральности, чем те человеческие масштабы, к которым мы привыкли»⁵⁰. Хотя Мортон осмысляет экологию антропогенных изменений природы, его термин продуктивен и для изучения собственно культурных процессов. Адаптации разработок спекулятивного реализма – философского направления, к которому примыкает Мортон, – для исследования культуры и, в частности, литературоведческих проблем предпринимались и самим Мортоном⁵¹, и К. Мейясу⁵². Применимости спекулятивного реализма к изучению литературы посвящена книга Г. Хамильтона «Мир слабеющих машин: спекулятивный реализм и литература»⁵³, однако она сконцентрирована на изучении отдельных художественных произведений и не лишена популизма.

Хронологическая нелокализуемость текстоцентризма, рассматриваемого как гиперобъект, ставит очевидную методологическую проблему. Свойства текстоцентризма проявляются в конкретных событиях, при этом они не могут описываться исходя из формальных характеристик, так как не принадлежат истории как линейному ряду событий. Точнее – гиперобъекты вроде текстоцентризма образуют четырехмерную сетку проблематических интенсивностей вокруг самых разнородных событий. Поэтому для обнаружения текстоцентрических свойств разных событий не всегда важны их отдельные формальные параметры (дата и предмет высказывания, взгляды и групповая принадлежность автора, его профессия и т.д.). Более того, схожие высказывания часто столь сильно отличаются своими

⁵⁰ Morton T. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis; London: The University of Minnesota Press, 2013. 233 p. P. 1.

⁵¹ Morton T. An Object-Oriented Defense of Poetry // *New Literary History*. 2012. №2. P. 205-224.

⁵² Мейясу К. Число и сирена. Чтение «Броска костей» Малларме // *Носорог*. 2014-2015. № 2. С. 177-223.

⁵³ Hamilton G. *The World of Failing Machines: Speculative Realism and Literature*. Winchester; Washington: ZeroBooks, 2016.

историческими обстоятельствами, что наводит на мысль: свойства гиперобъекта слабо зависят от привходящей конкретики. В диссертации собраны идентичные реплики различных деятелей, которые до конца 1920-х годов занимали непримиримые позиции и относились к десятку противоборствующих групп и направлений.

Эта особенность требует нелинейности и от самой исследовательской методологии, поэтому компаративному анализу следует концентрироваться на проблемных, но не формально-исторических характеристиках. Образным аналогом такого подхода служит расфокусированное зрение. Этот образ можно пояснить примером из истории музыки: «...месса XV–XVI веков как некое каноническое целое, состоит не только из разных типов песнопений, но и из разных родов музыки, которые перемежаются в определенном установленном порядке. <...> конечный графический продукт композиторской деятельности представлял собой отнюдь не партитуру, но отдельно выписанные партии, определенным образом размещенные на развороте листов хоровых книг. <...> Для того чтобы увидеть эти партии одновременно и свети их в единую вещь, нужно обладать такой способностью зрения, какой обладает глаз стрекозы. <...> из того факта, что музыкальный текст имел вид не партитуры, но отдельно выписанных партий, можно сделать определенные выводы о природе взаимоотношений, складывающихся между произведением и человеком. Графическая или “зрительная” рассредоточенность нотного текста может быть истолкована как <...> результат “расфокусированного” взгляда на вещи»⁵⁴.

Этот специализированно музыковедческий пример, тем не менее, иллюстрирует подход к изучению гиперобъектов. Взамен линейной хронологии принцип расфокусированного зрения предлагает более сложные и зачастую более точные связи между свойствами текстоцентризма: проблематические, тематические или стилистические. При этом ни один аспект проблемы не существует изолировано от других.

⁵⁴ Мартынов В. И. Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. – 288 с. С. 53-54.

Для изучения текстоцентризма требуется достаточное количество документов, выявляющих его свойства. Текстоцентрическая культура тяготеет к словесным формам саморепрезентации⁵⁵. В этой ситуации одного лишь создания произведений недостаточно – авторы должны снабжать их комментариями, либо высказываясь о своей работе, либо добиваясь оценки критики. Поэтому критика искусств (в частности – кинокритика) становится основным пространством для проявлений текстоцентризма. При том, что периодика неизбежно злободневна и, следовательно, политизирована, она фиксирует проблемы интересы сообщества, которые могут не проговариваться прямо. Маклюэн замечал: «Книга – это частная исповедальная форма, дающая “точку зрения”. Пресса, в свою очередь, является групповой исповедальной формой, которая обеспечивает общественное участие»⁵⁶. Периодике «удается выполнять сложную многоуровневую функцию создания группового сознания и участия, которую никогда не могла выполнить книга»⁵⁷. Согласно Маклюэну, пресса не ожидает новостей, но создает их из всего, что происходит в сообществе, превращаясь в его образ или срез⁵⁸.

Текстоцентризм закономерно проявляется в критической рефлексии культуры. Ю. Лотман писал о критическом метатексте так: «...поскольку культура – самоорганизующаяся система, на метаструктурном уровне она постоянно описывает самое себя (пером критиков, теоретиков, законодателей вкуса и вообще законодателей) как нечто однозначно предсказуемое и жестко организованное. Эти метаописания, с одной стороны, внедряются в живой исторический процесс, подобно тому как грамматики внедряются в историю языка, оказывая обратное воздействие на его развитие. С другой стороны, они делаются достоянием историков культуры, которые склонны отождествлять такое метаописание, культурная функция которого и состоит в жесткой переупорядоченности того, что в глубинной толще

⁵⁵ Цивилизационная идентичность в переходную эпоху... С. 624

⁵⁶ Маклюэн М. Понимание медиа. С. 231.

⁵⁷ Там же. С. 245.

⁵⁸ Там же. С. 240.

получило излишнюю неопределенность, с реальной тканью культуры как таковой. Критик пишет о том, как литературный процесс должен был бы идти»⁵⁹.

Между упорядоченным метатекстом и реальной культурой очевиден зазор – его значение варьируется от эпохи к эпохе. Наблюдения Лотмана нуждаются в уточнениях. Бывают эпохи, в которых метатекст не отличается высокой упорядоченностью, так как сама законодательная теория содержит достаточно неопределенности. Вместе с тем, бывают эпохи, в которых реальная культура не отличается высокой неопределенностью, так как состав ее объектов является достаточно однородным.

Текстоцентрическая культура СССР изучаемого периода попадает в зону пересечения двух моделей, описанных в конце предыдущего абзаца. Для произведений искусств этой культуры характерна относительная гомогенность, тогда как они же часто подвергались критике непредсказуемо-разнородной, иногда контрарной. Очевидно, резкие различия в оценке одного и того же объекта имели политические причины.

Кондаков объясняет сложившуюся в СССР ситуацию, подспудно сравнивая ее с золотым веком русской критики – серединой XIX века: «И критика, и литература в своем массово-политизированном бытии стали функциональными компонентами партийно-государственной идеологии <...>; само бывшее противостояние критики и литературы было “снято” перед лицом вездесущей монополизированной идеологии»⁶⁰. Однако институт критики в сталинском СССР вряд ли считал себя не противостоящим художественной литературе и другим искусствам. Напротив, индивидуальная или редакционная позиция обязательно предполагала дистанцию по отношению к объекту критики даже тогда, когда это требовалось для восхваления⁶¹. Автономия критика возводилась в статус эталона и частыми апеллированиями к предшественникам – к Белинскому, Добролюбову или Чернышевскому. Не будет преувеличением сказать, что ориентиром критики сталинского периода была общественная роль как раз русского публициста середины XIX века. Кондаков писал

⁵⁹ Лотман Ю. М. К построению теории взаимодействия культур. С. 119-120.

⁶⁰ Цивилизационная идентичность в переходную эпоху... С. 989.

о том периоде: «Критика, в представлении самих критиков и их читателей, была универсальнее литературы уже потому, что она рефлексировала и критически переоценивала не только отдельных писателей и даже не только русскую литературу в целом (была не только культурной рефлексией), но и отраженную в ней действительность, и актуальные общественные идеи (одновременно была и социальной рефлексией); более того, на правах социальной рефлексии, “вторгалась” не только в интерпретацию словесных текстов, но и в саму реальность»⁶². Это высказывание применимо к советскому литературоцентризму 1930-х годов без существенных поправок.

1.2. Советский текстоцентризм и эстетика Гегеля

Подчинение искусств партийным задачам было запрограммировано еще В. Лениным в статье «Партийная организация и партийная литература» 1905 года. В ней же подразумевалось подчинение различных искусств литературе и организация их эстетических политик по образцу литературной.

Два ключевых документа советской культурной политики сфокусированы на литературе. Постановление ЦК «О политике партии в области художественной литературы» 18 июня 1925 года гласило: «В классовом обществе нет и не может быть нейтрального искусства, хотя классовая природа искусства вообще и литературы в частности выражается в формах, бесконечно более разнообразных, чем, например, в политике»⁶³.

Здесь видовая соподчиненность искусств и литературы выдержана: искусство – общее, литература – частность. Но дальнейший текст объяснял политику не в одной лишь художественной литературе – как было заявлено в названии. Документ был расценен как выжидательное устранение партии от объявления предпочтений в групповой борьбе во всех искусствах.

⁶¹ Гроссман-Рощин И. С. Искусство изменять мир // На литературном посту. 1929. №1. С. 22.

⁶² Цивилизационная идентичность в переходную эпоху... С. 966.

⁶³ Власть и художественная интеллигенция. С. 54.

Поэтому на киносовещании 1928 года заведующий Агитпропом ЦК ВКП(б) А. Криницкий говорил: «Что касается нашего отношения к различным формально-художественным направлениям и течениям в кино, то здесь, несомненно, мы должны держать ту же линию, которая дана нашей партией в 1925 г. в резолюции о политике партии в художественной литературе, – мы не оказываем преимущественной поддержки ни тому, ни другому художественному направлению»⁶⁴.

Подчиненная роль кино (частности) по отношению к развитию литературы (такой же частности, выдаваемой за общее) очевидна в резолюции, принятой по итогам партсовещания: «...Следует исходить из учета специфических свойств кино и условий его развития. Линия партии в отношении художественной литературы (резолюция 1925 г.) <...> применима также и по отношению к кино. <...> Кино как более молодое искусство может использовать и обогатить своими специфическими художественными средствами все лучшие достижения художественной литературы»⁶⁵.

Постановление ЦК «О перестройке литературно-художественных организаций» 23 апреля 1932 года официально артикулировало положение вещей, до этого лишь додумываемое участниками процесса. Лаконизм третьего пункта об «аналогичном изменении по линии других видов искусства»⁶⁶ словно говорил: перенос литературной политики на другие искусства не требует внимания к их особенностям. При этом постановление носило отнюдь не узко-управленческий характер. Реформа обосновывалась тем, что бывшие организации «тормозят серьезный размах художественного творчества». Эта формула предполагала хотя бы апофатический разговор о том, чего должно не быть в художественном творчестве, что должно его не тормозить.

С мая 1932-го, когда термин «социалистический реализм» был впервые предложен И. Гронским⁶⁷, и до I съезда ССП, когда метод соцреализма был закреплён в уставе, велась активная разработка понятия, определяющего судьбу искусства. В основном

⁶⁴ Пути кино... С. 36-37

⁶⁵ Там же, с. 439.

⁶⁶ Власть и художественная интеллигенция. С. 173.

⁶⁷ Обеспечим все условия творческой работе литературных кружков // Литературная газета. 1932. №23. С. 1.

теоретизирования строили на материале литературы, по апрельскому постановлению подразумевая их распространение на другие искусства. Перенос литературной политики на иные искусства представлялся простым поскольку в текстоцентрической парадигме именно словесные формы мысли являются прообразом любой интеллектуальной деятельности.

Текст и литература мыслились универсальной порождающей моделью, поэтому распространение литературной политики соцреализма на иные искусства представлялось само собой разумеющимся. Самоочевидность и аксиоматичность этой мысли регулярно проявлялась в советской критике синонимизациями литературы (части) и искусства (целого), превращением литературы в некую синекдоху искусства, наделением её атрибутами и качествами других искусств. И, наоборот, искусства постоянно объяснялись через понятия литературности. Авторы не замечали, как называли зрителей живописи или кино читателями, читателей – слушателями, писателей – художниками и дирижерами, музыкантов и скульпторов – поэтами, средства литературы (слова, тропы, фигуры) – красками, нотами, рельефами. Достаточно привести в пример статью И. Виноградова⁶⁸, целиком состоящую из подобных контаминаций.

Такие подмены часты и в критике кино. Ярчайший пример – рецензия на ленты «Последняя ночь» и «Депутат Балтики»: «Каждое произведение подлинного, т.е. социалистического, искусства, воплощающее в художественных образах события и людей Октября, будет читаться в веках с захватывающим интересом, с волнением, во много превосходящим наши эмоции при чтении “Одиссеи” или “Фауста”»⁶⁹. Фильмы, подобно книгам, ставятся в ряд чтения, буквально – на книжную полку.

Одна из известнейших историй о советском текстоцентризме – это поведенный К. Симоновым рассказ А. Столпера о сталинском разгроме фильма «Закон жизни»: «...Сталин <...> в своих представлениях об искусстве относился к режиссерам не как к самостоятельным художникам, а как к <...> осуществителям написанного. <...> Весь огонь <...> беспощадной критики был обрушен Сталиным на автора

⁶⁸ Виноградов И. Беседы о литературной форме. Беседа II // Литературная учеба. 1932. №6. С. 109-120.

⁶⁹ Серьезный урок // Театр. 1937. №2. С. 8–12. С. 8.

сценария, на Авдеенко, а Столпер и Иванов как бы при сем присутствовали. И когда кто-то на этом разгроме обратил внимание Сталина на двух сидевших тут же режиссеров: дескать, что же делать с ними, надо, мол, покарать и их, а не только одного Авдеенко, Сталин не поддержал этого. Небрежно покрутил пальцем в воздухе, показывая, как крутится в аппарате лента, и сказал: “А что они? Они только крутили то, что он им написал”. И сказав это, возвратился к разговору об Авдеенко. <...> Конечно, он смотрел на создание фильмов шире <...>, но какой-то оттенок подобного свойства в его суждениях о видах и родах искусства все же был»⁷⁰.

Воспоминания А. Авдеенко⁷¹ и вовсе позволяют считать разгром «Закона жизни» кампанией именно против писателя, но не против фильма. Однако эта часто упоминаемая история способствовала укреплению представления о вездесущности текстоцентризма в СССР 1930-х. Например, О. Булгакова характеризовала появление звука так: «Звук передавал “содержание” изображения. Этот синкретизм часто приводил к пренебрежению киноизображением, которое как бы не могло и не должно было иметь самостоятельной семантики в отрыве от звука. Все цензурные случаи в советском кино этого времени связаны с литературной редактурой сценария»⁷².

В наблюдении проигнорированы частные случаи критики именно кинематографического измерения лент, что, например, случилось при запрете «Строгого юноши»: «Режиссер А. Роом не только не пытался в процессе съемок преодолеть идейно-художественную порочность сценария, но еще резче подчеркнул и навязчиво выпятил его чуждую “философскую” основу и ложную систему образов»⁷³. Но подобные истории действительно имели характер исключений.

Литература слишком часто провозглашалась главенствующим искусством, чтобы альтернативные формулировки (вроде оброненной как-то Лениным Луначарскому, что кино – важнейшее из искусств) могли сбалансировать перевес. Частота

⁷⁰ Симонов К. М. Стихотворения и поэмы; Повести разных лет; Последняя работа. – М.: Олма-Пресс, 2004. – 606 с. С. 539-540.

⁷¹ Авдеенко А. О. Отлучение. Окончание // Знамя. 1989. № 4. С. 93-112.

⁷² Булгакова О. Советский слухоглаз. С. 98-99.

превозношений усложняет их отбор, либо обрекая любую выборку на неполноту, либо порождая сомнения в ее релевантности.

За одну из точек отсчета можно взять выступление Ю. Либединского 1926 года. Во-первых, это фрагмент из обсуждения художественной платформы ВАПП – организации-предшественницы РАПП, многие принципы которой, в свою очередь, закрепили как соцреалистические на I съезде ССП.

Во-вторых, речь обладала претензией на идеологическую универсальность, поэтому в ней проговорено то, что зачастую упоминалось мельком, а часто и вовсе отсутствовало – ведь зачем постоянно указывать единственно-возможную систему координат, если она единственная?

В-третьих, Либединский мыслил задачей формирование платформы не только ВАПП – организации влиятельной, но все же одной из многих. Писатель думал о формировании платформы для всей пролетарской литературы и опирался на постановление «О политике партии в области художественной литературы»: «...есть мудрецы, которые говорят, что после резолюции ЦК нам не нужно никакой платформы. <...> Заведомо неправильное толкование резолюции. Если партия определённо говорит, что она не может связать себя с какой бы то ни было формальной платформой, то это отнюдь не значит, что мы <...> не можем сформировать тот конкретный опыт по оформлению этого содержания»⁷⁴.

Более того, Либединский видел генезис постановления в разработках ВАПП: «Я посмотрел почти все платформенные документы, и надо сказать, что платформа ВАПП <...> является лучшей <...> из числа платформ, закрепляющих опыт пролетарской литературы. Ведь её положительные стороны были использованы как материал к резолюции ЦК»⁷⁵.

Писатель приступил к определению понятия искусства: «...чтобы понять специфические особенности какого-либо искусства, <...> нужно охарактеризовать

⁷³ Постановление треста «Украинфильм» о запрещении фильма «Строгий юноша». 10 июня 1936 года // Кино. – Москва. – 28 июля 1936. С. 2.

⁷⁴ Либединский Ю. О художественной платформе ВАПП // Октябрь. 1927. №3. С. 175-189. С. 175-176.

⁷⁵ Там же, с. 176.

искусство вообще»⁷⁶. Перебирая высказывания Маркса, Белинского, Л. Толстого и Плеханова, Воронского, Бухарина, Аксерольд и Авербаха, он размышлял о природе и целях искусства и заключил: «...являясь познанием общественной жизни <...>, оно является могущественным орудием таковой»⁷⁷.

Либединский отталкивался от слов Авербаха «относительно колоссального общественного значения, которые имеют литература в классовом обществе. <...> Мы должны определённо сказать, что из всех форм искусства литература <...> играет особенно актуальную роль <...> вследствие того, что она имеет оформляющее идеологическое значение»⁷⁸. На вопрос, почему именно литературные произведения «делаются средством классовой борьбы», Либединский ответил: «Суть в том материале, с которым имеет дело литература <...>. Художник выражает свои идеи и эмоции через краски, ваятель – через глину, гипс, но писатель выражает свою идеологию через слово, которое само по себе, являясь продуктом общественной жизни людей, <...> чрезвычайно гибко поддается идеологической обработке»⁷⁹. Желая «иллюстрировать, до какой степени моя мысль не нова», Либединский привел первый абзац «Разделения поэзии на роды и виды» Белинского и называл его «идеологически затуманенной гегелианством, но верной формулировкой проблемы».

Взгляды и Белинского, и Либединского не затуманены, а прямо вдохновлены гегелевской эстетикой, в которой «...высшим принципом являются символическая, классическая и романтическая художественные формы, представляющие собой всеобщие моменты самой идеи прекрасного. <...> Символическое искусство достигает своей наиболее адекватной действительности и величайшего распространения в архитектуре <...>. Напротив, для классической художественной формы безусловной реальностью является скульптура <...>. Наконец, романтическая форма искусства овладевает живописным и музыкальным выражениями в их самостоятельности и безусловности, равно как и поэтическим изображением. Но поэзия соответствует всем формам прекрасного и распространяется на всех них,

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же, с. 180.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Там же, с. 181.

потому что ее настоящей стихией является художественная фантазия, а фантазия необходима для творчества красоты, какова бы ни была форма последней»⁸⁰. Более того: «Поэзия есть всеобщее искусство духа, ставшего свободным внутри себя и не связанного в своей реализации внешним чувственным материалом»⁸¹. Именно к Гегелю восходила указанная ранее единственно-возможная система координат – литературоцентризм и более широкое явление, текстоцентризм.

На полях можно отметить, что осенью 1934 года «Литературный критик» начал публикацию нового перевода Б. Столпнером отрывков «Эстетики» Гегеля, провозглашавшей торжество колорита в живописи, симфонизма в музыке, романа в литературе. Эти черты, определявшие искусства в XIX веке, были отвергнуты или радикально деформированы модернизмом, но именно их реабилитировал соцреализм. Редакция досадовала на пренебрежение ленинскими заветами изучать Гегеля: «...нашими теоретиками литературы и критиками не было предпринято сколько-нибудь значительных попыток по изучению и материалистическому истолкованию такого значительного произведения Гегеля, как его “Эстетика”»⁸².

Диссертант видел в библиотеках разных городов России три экземпляра этого номера с неразрезанными страницами блока «Эстетики». При тираже в 13000 эти цифры ничтожны, но в них – метафора общей ситуации: интерес к «Эстетике» не был повальным, так как не было ни желания, ни нужды знакомиться с тяжеловесной экспликацией того, что при соцреализме было общепринято и так.

Соцреалистическая эстетика прочно усвоила гегелевский тезис: поэзия – во всех формах прекрасного, так как ее стихия – художественная фантазия. Раз язык/текст является инструментом искусств уже на стадии мышления (фантазии), советские критики заключали превосходство литературы над прочими искусствами.

При этом признание за литературой (текстом) роли некой медиальной субстанции было только одной из сторон литературоцентризма. Согласно этой мысли, литература неизбежно находилась как бы внутри, в самой ткани любых искусств, ибо она вербализировала фантазию – универсальное творческое начало. В то же

⁸⁰ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1968. – 312 с. С. 95-96.

⁸¹ Там же, с. 94-95.

время литература содержала любые искусства внутри себя. Об этом писал А. Луначарский: «Слово, которым пользуется литература, является выразителем мыслей и оставляет предельную для человека четкость в определении содержания <...>. Никто, конечно, не отрицает в литературе музыкальных сторон или <...> живописного или скульптурного воздействия этого словесно выраженного образа на ваши чувства; никто не может отрицать значения, хотя бы в некоторой степени метафорически употребляемого, выражения об “архитектурности” литературных образов»⁸³. Литература и являлась субстанцией любых искусств, и сама обладала их свойствами. Ясно, что в СССР 1930-х не могли сказать ничего подобного про иное искусство.

А. Курелла конкретизировал мысль о литературе – медиальной субстанции искусств: «Пролетарское искусство должно подготовить искусство социализма, который будет знать только одно искусство, части которого – архитектура, скульптура, литература, музыка и т.д. – теснейшим образом связаны <...>. писателям принадлежит заслуга <...> освещения общественных проблем, связанных с искусством, и создание твердого пролетарского фронта. <...> эта попытка ограничивается пока этой одной областью. <...> в музыке, архитектуре, скульптуре, живописи, хореографии и т.д. преобладают мелкобуржуазные течения, то ультралевые, то <...> реакционные, между тем как попытки создания пролетарского фронта <...> совсем отсутствуют»⁸⁴.

Кино не упоминается в ряду искусств. Это исправил В. Сутырин в споре с М. Рафесом, по которому пролетариат еще не овладел искусством: «...нельзя же сказать, что пролетариат <...> во всех видах искусства идет к гегемонии одинаковым темпом. <...> в кино он движется гораздо медленнее, чем, например, в литературе и даже театре»⁸⁵.

Критики видели в литературе ориентир для кино и в более конкретных вопросах. Статью о сценарии «Бежина луга» завершала аргументация: «...с борьбой за

⁸² «Эстетика Гегеля» // Литературный критик. 1934. №10. С. 4.

⁸³ Луначарский А. В. Классовая борьба в искусстве // Искусство. 1929. №1. С. 7.

⁸⁴ Курелла А. Пути изо-искусства // На литературном посту. 1928. №10. С. 52.

⁸⁵ Сутырин В. Литература, театр, кино // На литературном посту. 1929. №10. С. 35-45. С. 36.

разрешение общей для всех искусств проблемы нового реалистического стиля <...> следует посмотреть, не обедняет ли кино свои выразительные возможности излишне покорным следованием принципам театральной драматургии. <...> более плодотворным и близким специфике кино окажется равнение на другие виды литературы, на крупных реалистов (Бальзак, Стендаль, Толстой), которые <...> блестяще умели пользоваться и принципами монтажа, и принципами “крупного плана”»⁸⁶.

Помимо приписывания писателям монтажа и крупного плана, в этом суждении важно то, что кино должно равняться на другие виды литературы, но не на другие искусства. Равнение на литературу должно служить универсализации искусств, что напоминает мысли Куреллы.

Кинематографичность кино ассоциировалась советским официозом с формализмом. На съезде ССП повторяли, что литература должна улучшить кино и, следовательно, избавиться от формалистических изъянов. Вот, например, реплики Н. Погодина: «У нас писатели предпочитают говорить о Чарли Чаплине, о наших плохих картинах, но забывают простую вещь, что без литературного материала, <...> без грамотного языка, без художественного произведения не растут ни режиссер, ни актер, ни кино в целом. Сейчас нужен писатель в кино»⁸⁷.

Ему вторил К. Юков: кино «начинается с литературного произведения, с кинопьесы, которая затем переводится в наглядные, пластические кинообразы. Без полноценного художественного произведения – кинопьесы, киносценария – невозможен кинематограф как искусство. К этому, казалось бы, бесспорному положению советская кинематография пришла в результате долгой борьбы с рядом уклонов и течений <...>. “Жизнь врасплох”, “Фильм без сценария” и т. д. <...> этой детской болезни “левизны” в кинематографе сейчас положен конец. <...> Неверно представлять себе драматурга <...>, который не думает об идеях нашего

⁸⁶ Зильвер Э. К проблеме сюжета // Искусство кино. 1936. №3. С. 15.

⁸⁷ Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. – М.: ГИХЛ, 1934. – 721 с. С. 394.

политического сегодня, мыслит только замысловатыми ракурсами и монтажными фразами»⁸⁸.

Для понимания привилегированной роли писателя в культурном процессе важен пассаж Р. Юренева в предисловии к сочинениям Эйзенштейна. Хотя эти строки 1964 года, в них отчетлива соцреалистическая риторика 1930-х: «Эйзенштейн не легко осознавал свои ошибки. <...> Он долго отрицал литературную основу кино, ограничивая роль литературного сценария “стенограммой эмоционального порыва” <...>, и тем самым выдвигая режиссера в единственные творцы фильма»⁸⁹.

Ошибки Эйзенштейна объясняются отрицанием литературной основы, ведущим к диктату режиссера. Юренив был младшим очевидцем описываемых событий. И если в творчестве Эйзенштейна киновед видел негативные для соцреализма тенденции, то в том же 1964 году он предложил позитивную версию событий: «Победа метода социалистического реализма и освоение новой звуковой техники хронологически совпали случайно. Однако в процессе живого развития искусства они <...> слились воедино. Новые выразительные средства <...> укрепили творческие связи кино с литературой и театром, позволив мастерам киноискусства опираться на великие реалистические традиции»⁹⁰. Успех кино-соцреализма открыто объяснялся базированием на литературе с помощью звучащей речи в кино.

Требования ориентации на литературу иной раз проявлялись комично. И. Гринберг хвалил фильм Герасимова: «В “Комсомольске”, как и в других лучших наших фильмах, бросается в глаза хорошая, нужная “литературность”. Если в “Чапаеве” <...> взята за образец одноимённая книга Фурманова, то в “Комсомольске” в качестве примера использован роман типа “Разгрома” Фадеева – героем является здесь коллектив»⁹¹.

Нужная литературность – это использование книги Фурманова как образец фильма. Но когда нужной литературностью Гринберг назвал «использование романа типа “Разгрома” Фадеева» и пояснил мысль сюжетным сходством «Разгрома» и

⁸⁸ Там же, с. 640-642.

⁸⁹ Юренив Р. Эйзенштейн // Эйзенштейн С. М. Избр. пр. в 6 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1964. – С. 25-68. С. 40.

⁹⁰ Юренив Р. Н. Советская кинокомедия. – М.: Наука, 1964. – 539 с. С. 190.

⁹¹ Гринберг И. Поэзия жизни // Звезда. 1938. №7. С. 208-214. С. 213.

«Комсомольска», невозможно понять, что подразумевалось под «нужной литературностью».

Литература выступала не совокупностью эстетических качеств и творческих методов, присущих ей как виду искусства, но сложной идеологемой, в которой писатель является носителем особой мудрости, властителем дум. Здесь уже не важна специализация литератора – драматург ли он, прозаик или поэт. Литература была своеобразной лакмусовой бумажкой для любых искусств, писатель же – учителем, ориентиром.

Писатель был персонифицирован в образе командира во время резкого взлета оборонной риторики в начале 1930-х. Один из образцов кампании оборонного искусства – необходимость агитации в кино А.Новогрудский вывел из завершившегося дела «Промпартии», «рассчитанного на провокацию новой антисоветской войны»⁹². Характеризуя обстановку с военным кино как неблагоприятную, Новогрудский единственную надежду возлагал на кино-секцию ЛОКАФ: «Кинематографии нужен как воздух творческий молодежь, крепко связанный с Красной армией и знающий ее нужды и запросы не по энциклопедиям и журнальным статьям. Поэтому <...> в Центральном доме Красной армии организуется база для подготовки новых военных сценаристов из красноармейцев и командного состава. <...> Кино-ЛОКАФ <...> должен перенести в кинематографию лучшие традиции и методы работы Красной армии, ее железную дисциплину и четкость в выполнении оперативных планов»⁹³.

Призыв локафовцев в кино стал вариацией лозунга «писатели – в кино». Во многих публикациях⁹⁴ преобладала армейская риторика и набор мобилизационных штампов. Наиболее часты были сетования на оторванность кинематографистов от действительности и военного дела. Неизменным рефреном звучала уверенность в том, что обращение к опыту и помощи членов ЛОКАФ является панацеей.

⁹² Новогрудский А. В ряды кино – ЛОКАФ! // Кино и жизнь. 1930. №31. С. 14.

⁹³ Там же, с. 15.

⁹⁴ Бродянский Б. Угроза войны и оборонная кинематография // Литературная учеба. 1932. №5. С. 69-80.

Соколов В. Поставим кино на службу обороны советской страны // Пролетарское кино. 1932. №1. С. 24-29.

1.3. Персонализации литературоцентризма: Горький и Пушкин

Образ писателя-командира имел и более конкретные персонализации. По аналогии с позднейшим лозунгом, литературоцентризму следовало быть с человеческим лицом. Эту тенденцию отразил Г. Лелевич в статье к пятилетию смерти Д. Фурманова: «...не только увлекательный материал, разработанный Фурмановым, поучителен. Образ самого писателя должен быть приближен к широчайшей массе читателей. <...> Фурманов – партийный работник, Фурманов – боевой комиссар, краснознаменец, Фурманов – писатель, Фурманов – товарищ, человек <...>. ...но прежде всего он был профессионалом-революционером в ленинском смысле этого слова. В этом разгадка той естественности, с которой он сменил саблю на перо. <...> При первой надобности он также естественно снова сменил бы перо на саблю»⁹⁵.

Профессионал-революционер, для которого перо и сабля суть одно орудие, различающееся лишь применением в мирное или военное время, – это и есть идеальный образ писателя, который, в свою очередь, был примером для читателей и ориентиром для деятелей других искусств.

Возвышенный образ писателя воспринимался иными литераторами с нескрываемым сарказмом. В учебно-методической статье «Как не надо писать стихи» В. Жирмунский размышлял о том, какие цели ставят молодые авторы, обращающиеся в литературную консультацию (см. недавнее исследование рубрики «Литучебы» и читателей, связывающихся с журналом в первой половине 1930-х⁹⁶). С тактичной иронией перечисляя адресантов, существенно различающихся в уверенности в своем поэтическом даре, Жирмунский замечал: «...поэтическое призвание <...> представляются нередко в старинном романтическом ореоле, совершенно несоответствующем нашим трудовым будням»⁹⁷.

Внимание обороне – на первое место // Пролетарское кино. 1932. №8. С. 1-10. Шумский В. Историко-оборонная фильма // Пролетарское кино. 1932. № 8. С. 15-22.

⁹⁵ Лелевич Г. Дмитрий Фурманов // ЛОКАФ. 1931. №2. С. 142-145. С. 145.

⁹⁶ Вьюгин В. «Способностей не имею...» Читатель «Литературной учебы», 1930-1934: социальный портрет в письмах // Неприкосновенный запас. 2013. № 4(90).

⁹⁷ Жирмунский В. Как не надо писать стихи // Литературная учеба. 1931. №4. С. 96-110. С. 96.

Противоречие романтического образа культурной политике СССР было заострено в РАППовской критике группы «Перевал» и взглядов А. Воронского. Главный идеолог РАПП Л. Авербах выступал «против тех, кто пропагандирует теории о писателе – жреце и медиуме <...>. Это борьба против воронщины, <...> которая проповедует некритическую учебу у классиков вместо учебы в практике и для практики классовой борьбы»⁹⁸.

На первом пленуме ЦС ЛОКАФ в 1931 году Авербах атаковал и другие позиции групп и теоретиков. Выступление венчала расплывчатая попытка позитивной программы, в которой единственным отчетливым фрагментом оказалась фигура Горького: «Самое умное произведение последних лет, “Жизнь Клим Самгина” М. Горького <...> – это произведение, которое дает очень много для творческой учебы наших пролетарских писателей <...>. “Жизнь Клим Самгина” учит нас идти не по пути воронщины или лэфовщины, а по пути постановки больших и трудных задач»⁹⁹. Именно Горький воплотил образ писателя-наставника, носителя литературной мудрости.

Уже после первой поездки Горького в СССР летом 1928-го отношение советской прессы к писателю стало смягчаться. В кинопублицистике эта тенденция проявилась в том, что приписываемый Горькому вариант статьи «Синематограф Люмьера» – независимо от его авторства и происхождения – был известен публике 1920-х и, более того, стал штампом. Речь об этих якобы горьковских строках: «Это не жизнь, а тень жизни, и это не движение, а беззвучная тень движения <...>. И вдруг <...> на экране появляется поезд. <...> Но это тоже поезд теней»¹⁰⁰.

Влияние этих образов есть у П. Шмидта, размышлявшего об исследовательском и образовательном потенциале кино в естественной науке. Перечислив положительные моменты, Шмидт заключил: «Не следует, конечно, увлекаться им, признавать его универсальным образовательным средством и мечтать о “кинематографическом

⁹⁸ Авербах Л. За большое искусство большевизма // ЛОКАФ. 1931. №7. С. 143-155. С. 147.

⁹⁹ Там же, с. 155.

¹⁰⁰ Severt. Статья Максима Горького о его впечатлениях от первого киносеанса. URL: <https://forum-antikvariat.ru/index.php/topic/189898-statya-maksima-gorkogo-o-ego-vpechatleniyah-ot-p/> (дата обращения 20.9.2018.).

университете” – кинематограф дает на экране всего лишь тень жизни, а не ее самое!»¹⁰¹.

Влиятельный киночиновник К. Юков быстро уловил тренд. В статье «Творчество Горького на экран!», занявшей первые 18 (!) полос №17-18 «Пролетарского кино» 1932 года, Юков не оставлял сомнений с первых строк: «Горький – это тот авторитет, у которого учились, учатся и будут учиться лучшие творческие силы литературы и искусства. <...> Мы имеем литературу Горького – с ее кадрами лучших писателей Советского Союза, поставившими себе задачу: “быть, как Горький” – так же работать, так же быть носителем идеологии своего класса, заражать своим примером строителей социализма»¹⁰².

Замечая, что кинематографисты еще только «двинут широкою волною к Горькому», Юков осознавал, что ожидаемое движение станет модой: «Случайные элементы, накинувшиеся на Горького, только как на сенсацию, отпадут, останутся серьезные творческие силы, поставившие своей задачей – перенести творческие традиции Горького в кино»¹⁰³. На них Юков и надеялся: «Сценаристы, режиссеры, критики-киноведы должны будут заняться тщательным изучением <...> Горького»¹⁰⁴. Юков выборочно относился к профессиям, достойным Горького: из четырех указанных профессий лишь режиссер в строгом смысле кинематографист, так как средствами труда сценаристов, критиков и киноведов являются тексты. Юков не видел необходимости в изучении Горького для актеров, операторов, монтажеров, декораторов, гримеров и т.д., – вероятно, они мыслились лишь техническими исполнителями.

Юков повторял общие места о противоречиях между литературой и кино и их взаимодействии; его анализ трех горьковских адаптаций поверхностен. Все это понадобилось автору для вывода, который мог следовать сразу, так как он не основан ни на чем, кроме политических мотивов: «Горький должен явиться своеобразной

¹⁰¹ Шмидт П. Кино и биология // Кино и культура. 1929. №2. С. 25-27. С. 27.

¹⁰² Юков К. Творчество Горького на экран! // Пролетарское кино. 1932. №17-18. С. 1-18. С. 1.

¹⁰³ Там же.

¹⁰⁴ Там же.

“творческой платформой” советской кинематографии»¹⁰⁵. Вслед за этим в печати последовало множество од Горькому, все они походили на фразу Г. Белицкого: «Свои истоки наша кинематография берет в пролетарской литературе и прежде всего в творчестве М. Горького»¹⁰⁶.

Призыв в кино Горького нуждался в исторической основе, которой не было и которую требовалось сфабриковать. Мифотворчеством занялся Вен. Вишневский: «Лет пять-шесть назад <...> Горькому почему-то приписывались консервативные взгляды и отрицательное отношение к кино. Было это, разумеется, результатом ряда недоразумений и плодом досужих фантазий людей, не потрудившихся дослушать и понять Горького и разглядеть его подлинные взгляды на “самое важное из всех искусств”»¹⁰⁷.

Главным недоразумением, породившим досужие фантазии, являлась известнейшая статья «Синематограф Люмьера», напечатанная в «Одесских новостях» 6 июля 1896-го, то есть всего около года спустя изобретения кино. Отсутствие исторической дистанции не помешало Горькому быть категоричным: «И этот беззвучный смех, смех одних серых мускулов на серых, трепещущих от возбуждения лицах, – так фантастичен. От него веет <...> каким-то холодом, чем-то слишком не похожим на живую жизнь. <...> Этому изобретению <...> можно безошибочно предречь широкое распространение. <...> возможно ли его полезное применение в такой мере, чтоб оно окупило нервное напряжение <...>? <...> наши нервы <...> все менее <...> реагируют на простые “впечатления бытия” и все острее жаждут новых <...>, жгучих, странных впечатлений. Синематограф дает их: и нервы будут изощряться с одной стороны и тупеть с другой»¹⁰⁸.

Неумолимый вердикт, основанный на текстоцентрическом неприятии нового искусства, удовлетворил Горького: он не переосмыслил своего отношения к кино, вплоть до 1931 года упоминая его вскользь и пренебрежительно. Это было известно Вишневскому, но он убеждал читателя в том, что досужие фантазии «давно уже

¹⁰⁵ Там же, с. 18.

¹⁰⁶ Белицкий Г. Заметки о советской кинематографии // Литературный критик. 1935. №3. С. 130-149. С. 148.

¹⁰⁷ Вишневский Вен. Максим Горький и кино // Пролетарское кино. 1932. №19-20. С. 17-25. С. 17.

¹⁰⁸ Горький М. Синематограф Люмьера // Собр. соч. в 30 т. Т. 23. – М.: ГИХЛ, 1953. – С. 242-246. С. 244-245.

разоблачены – в особенности теперь – самим юбиляром, собирающимся подарить советской кинематографии сценарий звуковой фильма “Преступники”»¹⁰⁹.

Вишневский беспокоился, что «отсутствие печатных высказываний Горького о кино, неверные сведения о его взглядах на кино и просто неосведомленность советской общественности <...> мешают нам правильно определить, каким путем пришел Горький к <...> кино. <...> Во взаимоотношениях Горького и кино на первый взгляд много неясного, недоговоренного, противоречивого, а если заглянуть вглубь истории, много несправедливо и подчас оскорбляющего Горького»¹¹⁰.

Вишневский назвал свою статью первой попыткой решения проблемы и строил её из апокрифов и авторских догадок. Вот наиболее яркий пример: «Другой факт <...>, относящийся к 1920 году, говорит о том, что Горький продолжал интересоваться судьбами советской кинематографии <...> какой она должна быть. Возможно, Горький даже имел беседы на эту тему с Лениным; по крайней мере <...> беседы <...> о кино у Горького с Лениным были»¹¹¹.

В 1935 году Горький сам участвует в литературизации кино и иных искусств. На совещании писателей, композиторов, художников и кинорежиссеров он сказал: «Люди привыкли обращаться с литературным материалом, – я в данном случае говорю не только о кино, но и о театре, – с пьесой или со сценарием так, как столяр с доской. <...> Но <...> литератор-то немного больше знает, чем режиссер: у него поле зрения шире, у него количество опыта больше, он более подвижный в пространстве человек, а часто режиссер работает в четырех стенах театра и знать ничего не хочет, кроме сцены. Я говорю это не в укор кому-нибудь, а просто констатирую факт»¹¹².

Уверенность в том, что литератор всегда на шаг впереди в знании мира, естественна для носителей текстоцентрической парадигмы. Было бы странно, если бы люди письменной культуры, по Маклюэну, основанной на гомогенном анализе и подчиняющей любой процесс линейности будто книжной строке,

¹⁰⁹ Вишневский Вен. Максим Горький и кино. С. 17.

¹¹⁰ Там же.

¹¹¹ Там же, с. 21.

¹¹² Горький М. Литература и кино / Собр. соч. в 30 т. Т. 27. – М.: ГИХЛ, 1953. – С. 433-441. С. 438-439.

видели знатоком жизни кого-то иного, нежели литератора. И все же в советском и – шире – русском литературоцентризме были некоторые особенности. Одна из них – писатель мыслился мудрым и простым человеком одновременно. Горький идеально соответствовал этому требованию.

Обсуждая сценарий Е. Виноградской «Анна», Г. Залкинд обращался к автору: «Тебе хотелось поднять вещи на большую философскую высоту. 29-летний Афиногенов пытается создать философию на театре, а тебе хотелось создать философию на кино. Но Горький, которому три раза по 29 лет, создавая простые вещи, как “Егор Булычев”, без желания ставить философию в вещь, сделал действительно философскую вещь»¹¹³.

В глаза бросается увеличение горьковского возраста: видимо, для Залкинда Горький был старше (а значит и сильнее, как драматург, и просто мудрее) Афиногенова не в два, как это было в действительности, а именно в три раза. Оратора поддержал Н. Оттен: «Залкинд верно сказал, что Горький талантливее Афиногенова. Это не требует доказательства, но заставлять всех работать в манере Горького – нелепое занятие. Кинофилософия тоже хорошая вещь...»¹¹⁴, но ясно, что предпочтительнее горьковская простота.

Простота возводилась С. Куприяновым в ранг завета: «...учась у Горького, наши драматурги должны видеть перед собой его немеркнувший <...> образ художника, напряженно, страстно и неутомимо изучавшего жизнь <...>. Горький научил советских драматургов писать просто, ясно и, главное, убежденно. <...> ...все ошибки <...> происходят оттого, что драматурги эти отступают от <...> замечательных заветов, которые были им оставлены великим художником пролетариата»¹¹⁵. Схожим образом Горький вдохновлял и обычных граждан;

¹¹³ Стенограмма обсуждения сценария Е. Виноградской 11.10.1933. ОР ИМЛИ РАН, ф. 52. оп. 1, ед. хр. 224, ч. 10. С. 278-279.

¹¹⁴ Там же, с. 285.

¹¹⁵ Куприянов С. Творческое содружество драматурга и театра // Искусство и жизнь. 1938. №8. С. 14-15. С. 14.

стахановка А. Дроздова сообщала: «Книги Горького воодушевили меня – хотелось лучше работать, добиваться новых и новых производственных показателей»¹¹⁶.

Подобное отношение к Горькому аналогично тому, что в бóльших масштабах происходило с культом Пушкина. О его причинах Е. Громов писал: «В дни семинарской юности Сталина императорская Россия торжественно отметила столетие со дня рождения Пушкина. Тогда из него делали убежденного защитника самодержавия и православия. Теперь подошел другой юбилей – <...> гибели поэта. По прямому указанию вождя была развернута грандиозная юбилейная кампания <...>: Пушкин – истинно русский гений, желавший видеть свою страну великой и единой под российскими знаменами. <...> кремлевский правитель проявил незаурядное политическое, идеологическое чутье. Для русского народа Пушкин – не просто гениальный писатель, он его живая и проникновенная любовь, можно сказать, символ нации. Славя его, Сталин идеологически укреплял режим, завоевывал симпатии русского народа и его интеллигенции»¹¹⁷. Пушкинский культ 1930-х подробно исследовал Дж. Б. Платт; в контексте данной работы особенно важны главы 4 и 5, посвященные реализации идеологической и эстетической программ юбилея в живописи, художественной литературе и кино¹¹⁸.

Культы Пушкина и Горького тесно связаны и структурно схожи. Обе фигуры позволяли непререкаемым авторитетом обосновывать любое суждение о любом явлении. В глазах советских литераторов Пушкин, как и Горький, учил доступности широким массам. Например, бывший перевалец и интуитивист А. Лежнев рассуждал о величавой простоте соцреализма: «...сейчас для нас простота – это, прежде всего, максимальная раскрытость. Не искусство-ребус <...>. Не символисты, сделавшие из глубин и бездн профессию, готовые скорее имитировать глубину, чем сознаться в простоте замысла, но Пушкин, у которого она становится как бы незаметной с

¹¹⁶ Читатель о советской литературе // Литературное обозрение. 1937. №19-20. С. 63-74. С. 65.

¹¹⁷ Громов Е. С. Сталин: искусство и власть. – М.: Эксмо, 2003. – 544 с. С. 327.

¹¹⁸ Платт Д. Здравствуй, Пушкин! Сталинская культурная политика и русский национальный поэт. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017. – С. 208–319.

первого взгляда и доходит до сознания естественно, “нечаянно”, сама собой. В раскритикованности – залог демократизма»¹¹⁹.

В. Ставский, рассказывая о IV пленуме правления ССП, называл доклад Тынянова «победой живого Пушкина над элементами формализма в русской советской литературе»¹²⁰. В. Киршон, один из ярких борцов с формализмом, противопоставлял «Чапаева» «формалистическим порханиям» вроде фильмов Довженко и заявлял: «...для нас, писателей-драматургов <...> есть прекраснейший пример учебы <...> у классического наследия. В этом фильме <...> есть совершенно замечательная простота, которая роднит <...> с произведениями классиков. <...> ...когда я смотрел “Чапаева”, <...> хотелось сравнивать <...> с Пушкиным <...> эту эпопею. Это действительно художественная простота, <...> и вместе с тем, поэтичность каждого образа»¹²¹.

Этот фрагмент – единственное сокращение при публикации доклада в сборниках Киршона 1962 и 1967 годов¹²². Редакторы изъяли сравнения с Пушкиным, вообразимые лишь в рамках пушкинского культа – компонента сталинской идеологии; после XX съезда эти аналогии, подразумевающие насквозь идеализированное понимание Пушкина, не имели основы.

Комбриг И. Кутяков заметил: «...удачным выражением тов. Киршона является то, что этот фильм <...> он сравнил с Пушкиным. Ведь “Борис Годунов” Пушкина по сей день идет у нас на сцене. <...> “Чапаев” будет через сто лет иметь ценность <...> для всего человечества нашей страны <...>. Он имеет историческую ценность, как “Борис Годунов” <...>. И эта мысль, товарищ Киршон, мне пришла в голову после того, как вы ее высказали (смех)»¹²³.

Обращения к «Борису Годунову» поясняют соцреалистические поиски ориентиров в классике. В 1935 году комментаторы Пушкина определяли его классовое мышление однозначно: «В пушкинской трагедии поставлены две большие

¹¹⁹ Лежнев А. Простота и величавость // Октябрь. 1936. №5. С. 204-212. С. 211-212.

¹²⁰ Ставский В. П. После пленума ССП // Знамя. 1937. №4. С. 270-280. С. 277.

¹²¹ Обсуждение фильма «Чапаев» 29.11.1934. ОР ИМЛИ РАН. Ф. 52, оп. 1, д. 220. 78 л. Л. 9.

¹²² Киршон В. «Чапаев» // О литературе и искусстве. – М.: Художественная литература, 1967. – С. 186–191.

¹²³ Обсуждение фильма «Чапаев» 29.11.1934. Л. 24.

социально-политические проблемы, которые интересовали Пушкина в течение <...> жизни: 1) правящие классы и народ и 2) царь и боярство»¹²⁴. Пушкин – образец изображения идей классовой борьбы. Раз фильм «Чапаев» достойно изображал классовую борьбу, он автоматически наследовал Пушкину.

Оперирование Пушкиным помогало разработке важного критерия соцреализма – народности. Народность понималась двояко: либо как доступность массам, либо как стилистическое наследование традициям национального искусства; часто два понимания были взаимообусловлены.

О народности Пушкина говорил П. Керженцев на диспуте о формализме в кино 3 марта 1936 года: «Недаром крупные гении литературы, любое гениальное имя композитора всегда органически связано с источниками народного творчества. <...> это Пушкин, Бетховен, Моцарт, Шуберт, Чайковский. <...> Пушкин, который принял сочинённые Мериме “Песни западных славян” за подлинные, – он сумел сам написать ряд песен, которые действительно уже сами западные славяне могли принять за свое собственное народное творчество, до такой степени Пушкин, даже пользуясь фальсифицированным материалом, сумел интуитивно, благодаря своим колоссальным знаниям в народном творчестве <...>, написать народные песни народа, которого он близко не знал, но которые были совершенно в духе народного творчества написанные»¹²⁵. Это понимание народности объясняет появление псевдофольклорных произведений о вождях коммунизма на разных языках народов СССР (о методах работы со сказителями см. у Т. Ивановой¹²⁶).

Оды Пушкину возвышали и критику, помогающую понимать гения. Здесь использовался Белинский, к которому советская критика обращалась и без юбилея: «Мы целостно принимаем <...> наследие величайшего гения русского народа. Проблема выяснения сущности пушкинского творчества – одна из самых актуальных задач советского литературоведения. <...> ...мы должны не забывать, каким глубоким <...> явилось то разрешение проблемы Пушкина, которое принадлежало

¹²⁴ Винокур Г. О. Комментарий к «Борису Годунову» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17 т. Т. 7. – Л.: Издательство АН СССР, 1935. – С. 385-505. С. 478.

¹²⁵ Диспут в Доме кино «О формализме в искусстве». РГАЛИ. Ф. 962, оп. 3, ед. хр. 69. Л. 68.

Белинскому»¹²⁷. Поэтому «одиннадцать статей Белинского о Пушкине 1843–1846 гг. явились эпохой не только в истории истолкования пушкинского творчества, но и русской критики вообще»¹²⁸.

Армейский заголовок одной из передовиц «Пушкинские дни – смотр советских культурных сил» настраивал на мобилизованность. После перечня международных мероприятий объявлялось: «Только фашистские страны обошли молчанием столетие со дня смерти Пушкина. Фашизм глубоко враждебен интернациональным успехам культуры. <...> Если бы Пушкин имел несчастье родиться в фашистской Германии, его произведения были бы сожжены, фашистская “наука” причислила бы его к “низшей расе” за примесь “неарийской”, африканской крови. <...> Будучи демонстрацией подлинно общечеловеческой культуры, этот юбилей тем самым явился и антифашистской демонстрацией»¹²⁹.

О том же говорил А. Платонов: «Есть лишь одна сила, столь же противоположная <...> фашизму, как и Пушкин, это – коммунизм. <...> Коммунизм <...> без Пушкина, некогда убитого, <...> – не может полностью состояться»¹³⁰. Пушкин являлся мерилom, которым оценивались произведения или авторы; в этом смысле он был олицетворением литературоцентризма. Более того, его связывали как с большевистской революцией, так и с соцреализмом и, в частности, с Горьким. «Большевик» – о рубеже XIX–XX веков: «И если все же Пушкин и тогда прокладывал своими произведениями путь к читателю, <...> если он пленил талантливого мальчика Алексея Пешкова, впоследствии великого пролетарского писателя <...>, то <...> потому, что творчество Пушкина носило глубоко прогрессивный характер. <...> Ни царская цензура, ни буржуазная фальсификация не могли <...> скрыть от народа подлинного Пушкина. <...> Творениями Пушкина зачитывались <...> рабочие-большевики – впоследствии виднейшие руководители

¹²⁶ Иванова Т. О фольклорной и псевдофольклорной природе советского эпоса // Рукописи, которых не было / ред. А. Топорков и др. – М.: Ладомир, 2002. – С. 407–417. С. 403–431.

¹²⁷ Мордовченко Н. Белинский и Пушкин // Литературный современник. 1936. № 7. С. 238–248. С. 248.

¹²⁸ Там же, с. 247.

¹²⁹ Пушкинские дни – смотр советских культурных сил // Большевик. 1937. № 4. С. 1–8. С. 2.

¹³⁰ Платонов А. П. Пушкин и Горький // Платонов А. П. Фабрика литературы: Литературная критика, публицистика. – М.: Время, 2011. – 720 с. С. 102.

ВКП(б) <...>. Наша партия <...> раскрыла подлинный облик поэта и тем сделала его близким народу»¹³¹.

Логика «Большевика»: с одной стороны, Пушкин питал истинно русско-народную и прогрессивную культуру, вдохновлял революционеров и будущего соцреалиста Горького. С другой стороны, именно революционеры, соцреалисты и, в частности, Горький открыли в Пушкине все народно-прогрессивное, освободив поэта от чуждых масок консерватизма. Эта двусторонняя логика напоминает обратимые схемы текстоцентризма. Согласно порождающей схеме, Пушкин был тем вдохновляющим словом, лежащим в начале всего. Согласно схеме завершения, историко-политические знания, обретенные в революции, находили идеальное воплощение в переоткрытом Пушкине.

Этот амбивалентный образ литератора и был идеализирован: прогрессивный писатель должен воодушевлять партию, но только партия дает ему возможность быть истинно прогрессивным и воодушевлять. Поэтому в пушкинском наследии единственной корректировке подлежали романтические идеи автономии творца. Правда, делались они робко и до 16 декабря 1935 года, когда появилось специальное постановление ЦИК СССР о пушкинском юбилее. Так, например, накануне I съезда ССП «Вечерняя Москва» заявляла: «Исчез старый тип художника, который повторял пушкинские слова: “Ты – сам свой высший суд”. Советский писатель дорожит судом читателей, ибо они одновременно являются героями его произведений»¹³².

Итак, Пушкин и Горький воплощали образ идеального писателя в двух различных эпохах. Платонов писал: «Когда послепушкинская литература, заканчиваясь Толстым и Чеховым, стала после них вырождаться в декадентство, народ резко “вмешался” и родил Максима Горького – линия Пушкина сразу была восстановлена. Горький начал собою третий период русской (советской теперь) литературы, – если первым периодом посчитать Пушкина, а вторым – всю большую послепушкинскую группу писателей»¹³³. Историю русской литературы Платонов располагал меж двух

¹³¹ Пушкинские дни – смотр советских культурных сил. С. 3.

¹³² Рапорт литературы // Вечерняя Москва. 1934. №188. С. 1.

¹³³ Платонов А. П. Пушкин и Горький. С. 108-109.

писателей, один из которых был прогрессивен вопреки царскому строю, другой – благодаря революции и партии.

Горький был эталонным образом писателя и судьей культурной политики потому, что наследовал высочайшему авторитету – Пушкину. Для искусств и, в частности, кино, это вело к серьезной медиально-творческой проблеме: им предъявлялись мерки литературы, не адекватные иным искусствам и медиа.

1.4. Вождь и его учение – основа советской эстетики

Основами советского искусства являлись дидактизм и политизация искусства. Но в начале 1930-х годов были возможны разноречия. Позиция власти была ясна: работники культуры обязаны быть политически грамотными. Журнал «Кино и жизнь» утверждал: «Нашим работникам нужно не обособляться от политики и литературы, надо учесть опыт <...> политической борьбы и общественной роли литературы. Поменьше <...> зауменных рассуждений, побольше научного анализа, марксистского изучения действительности»¹³⁴.

В заметке за подписью «И. Н., рабочий ф-ки Межрабпомфильм» говорилось: «Работники, производящие агитационный и пропагандистский продукт (которым является фильма), должны <...> понимать задачи <...> советской власти. <...> Если же сами <...> не захотят учиться, им надо сказать <...> твёрдо: “Вы находитесь в стороне от политической жизни. И вы неминуемо останетесь в стороне от художественного творчества, в стороне от кинематографии”»¹³⁵. Заметку сопровождал шарж: кинематографисты, согнувшись под книгами вроде «Искусства монтажа» и «Техники кинотрюка», шли в дверь с табличкой «Школа политграмоты первой ступени».

Если к партийности на производстве печать относилась серьезно, то об обратном явлении – кино как инструменте политработы – в начале 1930-х могли писать пренебрежительно. С. Виноградов писал о дворцах культуры Донбасса: «На первом

¹³⁴ Подготовка и воспитание кинокадров // Кино и жизнь. 1930. №8. С. 1.

¹³⁵ Кино. 1930. №7. С. 2.

плане системы “воспитательной работы” дворца – кино, самое лёгкое и выгодное из всех средств художественно-воспитательной работы»¹³⁶. Автор смотрел календарный план, саркастически подчеркивая слово «работа», и заключал, что показа фильмов недостаточно: «...кинопостановки <...> безусловно нужны в непосредственном сочетании и подчинении воспитательной работе»¹³⁷. Эти высказывания интересно сравнить с отношением к роману Н. Островского «Как закалялась сталь»: «Эту книжку <...> не читали, а “прорабатывали”»¹³⁸.

Пренебрежение кино стало немислимо после письма Сталина «О некоторых вопросах истории большевизма». Современная историография единодушна в оценках: «Письмо Сталина в редакцию журнала “Пролетарская революция” вызвало огромный резонанс в исторической науке и политической жизни конца 1931 – начала 1932 г. <...>. Ряд историков подчеркивают, что письмо явилось “поворотным рубежом в развитии исторической науки”; другие видят в нем лишь усиление и консолидацию уже происходивших процессов»¹³⁹.

Советская критика хоть и восприняла письмо Сталина как сигнал к действию, но не разобралась, к какому именно. Поэтому журналы «На литературном посту» и «Пролетарское кино», отвечающие за связь искусств с повесткой, отреагировали передовицами из дежурных штампов о преодолении отставания литературного движения от социалистического строительства¹⁴⁰, повышении идейности сценариев¹⁴¹ и очищении от формализма и документализма¹⁴² и т.п.

23 апреля 1932 года партия объявила литературную политику; согласно литературоцентрической гомогенности принципы постановления переносились и на политику других искусств. В 1932–1933 годах начались регулярные контрольные просмотры фильмов членами политбюро – сначала в Кинокомитете в Малом

¹³⁶ Виноградов С. Гиганты культуры // 30 дней. 1932. №6. С. 58-62. С. 61.

¹³⁷ Там же.

¹³⁸ Аннинский Л. «Как закалялась сталь» Николая Островского. – М.: Художественная литература, 1971. – 98 с. С. 20.

¹³⁹ «Краткий курс истории ВКП(б)». Текст и его история: В 2 ч. Ч. 1. / сост. М. Зеленов, Д. Бранденбергер. – М.: Политическая энциклопедия; Фонд «Президентский центр Б. Н. Ельцина», 2014. – 791 с. С. 61.

¹⁴⁰ Письмо тов. Сталина и задачи ВОАП // На литературном посту. 1931. №35-36. С. 1-3.

¹⁴¹ За развернутое социалистическое наступление на кинофронте // Пролетарское кино. 1932. №1. С. 1-4.

¹⁴² Мы продолжаем борьбу // Пролетарское кино. 1932. №5. С. 1-2.

Гнездииковском переулке, позже – в организованном в Кремле кинозале. Б. Шумяцкий не сразу понял значимость просмотров и начал их конспектировать лишь в мае 1934-го. К. Симонов вспоминал: Сталин «ничего так не программировал <...>, как будущие кинофильмы, и программа эта была связана с современными политическими задачами, хотя фильмы, которые он программировал, были почти всегда <...> историческими»¹⁴³.

Параллельно с этим в работе над историей ВКП(б) все отчетливее проявлялась тенденция к замене истории идеологией. В редакционной статье «Правды» 7 марта 1935 года утверждалось: «Изучение истории партии должно быть увлекательной, полной революционного вдохновения работой по усвоению боевых дел большевистской партии. Только такое изучение будет воспитывать коммунистов»¹⁴⁴. В 1938 году уже были уверены: «...никто уже не мыслит создания художественного произведения, достойного нашей великой эпохи, без углубленного усвоения учения Маркса–Ленина–Сталина»¹⁴⁵. Так в центр культуры ставились уже принципы не литературы, но идеологии, выраженные в догматических текстах; это расширяло явление литературоцентризма до текстоцентризма.

Пример интеграции искусства и политики – в отзыве о «Выборгской стороне». После фразы «герой трехтомного кинематографического романа» следовало: «...сейчас, когда миллионы <...> работают над “Кратким курсом истории партии”, трудно переоценить высокую воспитательную роль трилогии о Максиме, как материала для индивидуального изучения опыта большевизма. <...> ...Правдивое “наглядное пособие” по многим главам истории партии»¹⁴⁶. Кино открыто центрируется на иллюстрацию (отнюдь не художественных) текстов.

Статья Мессер заставляет вспомнить слова Чепуркина на совещании пропагандистов Москвы и Ленинграда об изучении истории ВКП(б), проводимом при участии Сталина и Жданова: «Важное значение в связи с изучением этого “Краткого курса” приобретают и кинокартины. <...> специально по каждой теме

¹⁴³ Симонов К. М. Стихотворения и поэмы; Повести разных лет; Последняя работа. – М.: Олма-Пресс, 2004. – 606 с. С. 539.

¹⁴⁴ Цит. по: «Краткий курс истории ВКП(б)». Текст и его история. С. 165.

¹⁴⁵ Искусство принадлежит народу // Творчество. 1938. №10. С. 2.

должна быть кинокартина. Если я в порядке проработки учебника посмотрю ту или иную картину, я гораздо лучше усвою материал. <...>...возьмите такие картины, как “Юность Максима”, “Возвращение Максима”, “Ленин в Октябре” и целый ряд других»¹⁴⁷.

«Большевик», вместе с «Правдой» начавший в сентябре 1938 года публикацию «Краткого курса», в предисловии подчеркивал, что этот труд «не является учебником обычного типа. Это – учение большевизма, а не учебник. В этой замечательной книге сконцентрирован и дан в обобщенном виде весь гигантский исторический опыт большевистской партии»¹⁴⁸.

Раз речь заходит об учении, нельзя обойти вниманием главных его носителей. Тезис «вожди – лучшие литераторы» развивал П. Хавин: «Большевистская публицистика <...> дает пример большевистского стиля в литературной работе. Молодые писатели <...> должны помнить то ответственное значение слово литератор, которое вложил <...> Ленин, когда <...> в графе с вопросом профессия ответил литератор. На лучших образцах большевистской публицистики – сочинениях Ленина и Сталина – советские писатели должны учиться ответственному отношению к каждому слову»¹⁴⁹.

Тут же Горький подытоживал литературный спор с А. Серафимовичем о Ф. Парфенове апелляцией к высшему авторитету: «Нам нужно вспомнить, как относился к языку Владимир Ленин. Необходима беспощадная борьба за очищение литературы от словесного хлама, борьба за простоту и ясность нашего языка, <...> без которой невозможна чёткая идеология»¹⁵⁰. Интересно, что в текстах Ленина Горький акцентировал те же качества, которые иные критики восхваляли в нем самом и в Пушкине.

Ф. Левин писал о фильме «Ленин в Октябре»: «Когда перечитываешь XXI том сочинений Ленина, его статьи и записки, относящиеся к октябрю 1917 года, поражаешься великой <...> мудрости Владимира Ильича <...>. В каждой строчке его

¹⁴⁶ Мессер Р. Трилогия о большевике Максиме // Искусство и жизнь. 1938. №11-12. С. 4.

¹⁴⁷ «Краткий курс истории ВКП(б)». Текст и его история. С. 444.

¹⁴⁸ Мощное идейное оружие большевизма // Большевик. 1938. №17-18. С. 1-6. С. 1.

¹⁴⁹ Хавин П. Большевистская публицистика и литературный язык // Литературная учеба. 1934. №8. С. 75-76.

¹⁵⁰ Горький М. Открытое письмо А. С. Серафимовичу // Литературная учеба. 1934. №2. С. 3-7. С. 7.

статей чувствуется огромное революционное чутье, с каким Ильич разгадывал замыслы контрреволюции <...>. Как ни мало материалов, относящихся к тем годам, <...> но из этих <...> материалов ярко вырисовывается колоссальная роль Ленина в октябрьских событиях»¹⁵¹.

Автор добавлял: «...создание образов Ленина и Сталина в социалистическом искусстве является заветной мечтой всякого большого художника»¹⁵². Создание историко-биографических фильмов – очевидный путь к мечте; до «Ленина в Октябре» был художественный «Октябрь» Эйзенштейна и документальные «Три песни о Ленине» и «Колыбельная» Вертова. Но именно с фильма М. Ромма началась череда одобряемых властью картин о руководителях партии, во многом потому, что с появлением звукового кино образы вождей могли подкрепляться произносимыми ими идеологическими текстами.

Шкловский писал о «Ленине в Октябре» так: «...хорошо построен эпизод с солдатом, который диктует Декрет о земле. В этом эпизоде непосредственно Ленина нет, но <...> присутствует Ленин как тема»¹⁵³. Человека заменяют его идеи, по сути – слова декрета, идеология, текст.

Еще ярче воскресительная функция текстоцентризма проявилась в рассказе Н. Погодина о работе над пьесой «Человек с ружьем»: «Я обратился к самому Ленину – к его сочинениям. Я стал их читать <...> по-особому <...>. Я хотел за его строчками найти драматический дух фигуры, найти <...> почувствовать Ленина <...>. Дальше я прочёл 48 книг об Ильиче <...>. Я тонул в материалах, но они не давали мне полного представления об образе Ленина. <...> В книгах много путаницы, пристрастия, противоречий. <...> Как-то так получилось, что из всех книг о Ленине последней я прочитал книгу товарища Сталина. <...> И тут <...> подтвердилась положение, что только гений может по-настоящему говорить о гении. Эта книга, после всего прочитанного, меня действительно укрепила. <...>. Как будто

¹⁵¹ Левин Ф. «Ленин в Октябре» // Литературный критик. 1938. №2. С. 134-145. С. 135-136.

¹⁵² Там же, с. 135.

¹⁵³ Шкловский В. О новых путях кино // За 60 лет: Работы о кино. – М.: Искусство, 1985. – С. 177–183. С. 178.

Сталин подошел ко мне и сказал: “Смотри, нужно делать так-то и так; все – просто”»¹⁵⁴.

Обсуждая «Чапаева», М. Шагинян была откровенна: «Я очень плохо слышу, и звуковые фильмы до меня не доходят. <...> Мне было обидно, что товарищи Васильевы сделали “Чапаева” без текста и что “Чапаев” до меня также не дойдет. Когда я стала смотреть, я вдруг почувствовала, что этот звуковой “Чапаев” сразу непреодолимо начинает входить на меня, как немой, начинает входить со своей чисто-кинематографической классикой и жестикуляцией»¹⁵⁵.

Шагинян объясняла: «...сердце фильма открылось мне во взаимоотношениях двух основных большевиков фильма. Эти большевики потрясающе меня воспитывают в течение этих двух часов так, как они воспитывали на протяжении нескольких лет самого Чапаева, и это есть настоящая <...> тема “Чапаева” <...>. Эта тема пятого тома “Ильича” <...>, что он писал в 1905 г., когда оформлялся тип большевизма среди социал-демократии. Это первые страницы брошюры Ильича “Что делать”, <...> где он говорит, что нельзя противопоставлять стихийность сознательности <...>. Эта ленинская тема и есть то, что сделало фильм сюжетным и что помогло фильму дойти даже без текста»¹⁵⁶.

В восприятии оратора «Чапаев» был киноверсией ленинизма, визуальным аналогом вербально выраженных смыслов. Особое своеобразие ситуация обретала потому, что Шагинян воспринимала звуковой фильм как немой. Даже без аудиоканала, который речью подчиняет визуальное вербальному, Шагинян автоматически вербализировала изображение, уточнив ассоциацию до конкретных ленинских работ. Это яркий пример текстоцентризма завершающей схемы: чтобы поддержать всеобщий восторг одним из первых успехов советского звукового кино, Шагинян редуцировала впечатления от фильма до известного текста, убеждая себя и аудиторию в их эквивалентности.

¹⁵⁴ Н. Погодин о работе над пьесой «Человек с ружьем» // Литературная учеба. 1938. №1. С. 124-132. С. 125-126.

¹⁵⁵ Обсуждение фильма «Чапаев» 29.11.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, д. 220. 78 л. Л. 42-43.

¹⁵⁶ Там же, с. л. 43-44.

Необходимость художественной обработки политических тезисов провозглашали сами деятели искусств, например, известная актриса Е. Корчагина-Александровская: «...мы создаем образы. Это и есть <...> наш вклад в строительство социализма. Эти образы должны отразить героическое величие нашей эпохи. Для <...> этого <...> искусство должно быть правдивым, простым и понятным. <...> Вся страна слушала замечательный доклад товарища Сталина о новой Конституции. Великая простота, ясность и доступность этой речи – вот образец, по которому должно равняться наше искусство»¹⁵⁷.

Деятели искусства объявлялись проводниками идей конституции: она «вооружает всех советских писателей новыми могучими революционными идеями <...>; она простыми, <...> величавыми словами говорит о крупнейших изменениях <...> в жизни Советской страны <...>. Конституция и доклад товарища Сталина <...> являются <...> новым словом в развитии марксистско-ленинской теории»¹⁵⁸. Журнал указывал на недостаточность отражения образа положительного героя и призывал до конца изжить вульгарно-социологическую критику. Редакция уверяла, что эти задачи вытекают из конституции, и тут же опиралась на главного соцреалиста: «Горький <...> неоднократно указывал на те большие и ответственные темы, которые все ждут своей реализации в советской художественной литературе»¹⁵⁹.

Другой писатель-наставник – Пушкин – тоже был включен в контекст конституции: «Октябрьская революция <...> создала условия и для того, чтобы Пушкин стал мировым поэтом. <...> Литература теперь “стала нераздельна с народом” в Советском Союзе. В сталинской Конституции записаны завоевания революции, давшие <...> свободу печати, право на труд, право на отдых, право на образование. Право на Пушкина <...> обеспечено <...> сталинской Конституцией СССР»¹⁶⁰.

Мессер прямо связывала рецепцию фильма с усвоением его вербального аналога: «Масштаб фильма “Друзья” <...> нельзя понять без реальной оценки <...> его

¹⁵⁷ Чрезвычайный VIII всесоюзный съезд советов. Стенографический отчет. 25 ноября – 5 декабря 1936 г. – М.: Издание ЦИК Союза ССР, 1936. Бюллетень №10. – С. 47-48.

¹⁵⁸ Сталинская конституция и советская литература // Литературная учеба. 1936. №12. С. 5.

¹⁵⁹ Там же.

сценария <...>. Идея дружбы народов СССР, выраженная в великой Сталинской Конституции, пронизывает эту киноповесть»¹⁶¹.

В статье о ликвидации «троцкистско-зиновьевских прохвостов» описывалось то, против чего пытались действовать «грязные агенты фашизма»: «Множатся богатства социалистической родины, окрепла и гигантски выросла сталинская индустрия, буйно колосятся нивы сталинских колхозов, дружно и весело работает <...> армия сталинских стахановцев <...>. Стальным поясом несокрушимой мощи опоясала границы страны сталинская Красная армия. И венчая все здание, сверкают над миром незабываемые исторические статьи сталинской конституции»¹⁶².

В образе статей, сверкающих над миром, отражена архаическая вера в способность слова менять мир. Если бы редакция «Театра и драматургии» работала над проектом Дворца советов, то на его вершине статуя Ленина держала бы в поднятой руке именно сталинскую конституцию. Кстати, схожие образы бытуют и в легендах о проектах Дворца советов: якобы в голове ленинской статуи должна была располагаться библиотека¹⁶³. Тексты должны были венчать здание-символ СССР – идеальный образец текстоцентризма.

Похожий образ, рисующий конституцию одновременно и зеркалом, и апогеем величия СССР, есть в стихотворении Н. Заболоцкого 1937 года «Великая книга». В нем конституция оказывается воплощением сокровенной книги, мечта о которой издревле передавалась от поколения к поколению. При этом Заболоцкому было важно подчеркнуть, что в изустной легенде речь велась именно о книге. Поэт акцентировал и новозаветный код – «семь на ней повешено печатей»¹⁶⁴, как и на Книге Жизни в Апокалипсисе.

¹⁶⁰ Самойлов Б. Право на Пушкина // Наши достижения. 1937. №1. С. 145-149. С. 149.

¹⁶¹ Мессер Р. Эпичность и оперность // Искусство и жизнь. 1938. №7. С. 38.

¹⁶² Зорче взгляд, тверже рука! // Театр и драматургия. 1936. №8. С. 454.

¹⁶³ Раппапорт А. Библиотека имени Ленина // Звезда. 2004. №4. URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=75> (дата обращения 20.4.2018.).

¹⁶⁴ Заболоцкий Н. А. Метаморфозы. – М.: ОГИ, 2014. – 954 с. С. 229.

Глава 2.

Сценарий и писатель в кинопроцессе

2.1. «Литература – в кино!» Текстocентрический лозунг 1925 года, актуальный до конца 1930-х

Призыв писателей в кино берет начало из заголовка «Литература – в кино!» передовицы газеты «Кино» от 17 ноября 1925 года. Согласно ей, советское кино нуждалось в литературной основе и руководстве писателями.

Эту передовицу нельзя называть переломной потому, что она не мыслилась таковой уже спустя восемь лет. В конце 1934 года Б. Леонидов заявлял: «...нет письменной истории кино <...>. Поэтому возникла путаница хронологическая и методологическая. Когда Леонидов ставит вопрос о призыве писателей в кино, ему следовало бы вспомнить, почему этот призыв пошёл с 1934 г. Ведь писатели и раньше работали в кино: Замятин, Толстой, Вс. Иванов, Бабель, Лавренев, Никулин, Тынянов – между прочим, ни один из них не оставил такого следа своим кино-творчеством, как те вещи, которые делали сценаристы и режиссеры. <...> Мы знаем те времена, когда говорили, что панацея от всех литературных недочетов – это призыв рабкоров в литературу. <...> ...в 29 году начинается РАППовская история. Начинают говорить, что нужно снимать жизнь как она есть»¹⁶⁵.

Вертовский лозунг «да здравствует жизнь как она есть» середины 1920-х¹⁶⁶ Леонидов приписывает РАППу 1929 года. Когда те или иные направления (или практически все направления, как случилось к 1934 году) отторгались советским официозом, их тезисы могли смешиваться советскими критиками до неразличимости. Леонидов говорил о кинодраматургах: «Был период, когда они черпались в большинстве своем из журналистов. <...> кинодраматургам нужно было иметь в своем багаже большой материал, когда требования кино-драматургического

¹⁶⁵ Обсуждение доклада М. Леонидова «Писатели и кино». 20.11.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 1. Л. 16.

порядка были несколько ниже <...>. Сейчас требования иные, и начинают появляться люди из других категорий»¹⁶⁷. Леонидов объяснял возникновение призыва писателей в кино в 1934 году тем, что провозглашенный соцреализм предъявлял более строгие идейные требования к драматургии.

Тем не менее, лозунг 1925 года артикулировал тенденцию: его непрерывно повторяли еще минимум десятилетие, игнорируя или используя любые обстоятельства. Почему этот литературоцентрический лозунг, с одной стороны, стабильно тиражировался, а с другой – был столь бесполезным? Ответ – в его вариациях рубежа 1920–1930-х годов, периода регулярных сценарных кризисов.

Постановление ЦК ВКП(б) 1929 года об укреплении кадров кинорботников наполовину состояло из призывов литературы в кино. Требовалось «а) привлечение к постоянной работе по заготовке либретто и сценариев пролетарских и крестьянских писателей и установление постоянной связи между этими организациями писателей и киноорганизациями; б) укрепление и дальнейшее развитие сценарных мастерских при кинофабриках». Далее: «Поручить АППО составить в месячный срок, по соглашению с литературными, художественными, кино и другими заинтересованными организациями список, обеспечивающий активное участие лучших литературных и художественных сил в киноработе»¹⁶⁸.

Необходимость укрепления кино сторонними кадрами развивалась различно. Во время совещания молодогвардейцев и актива райбюро МАПП в 1931 году тов. Чалкин утверждал: «Поднять кинопроизводство на высшую ступень можно через связи с заводами. Некоторые старые кабинетные писатели если и знали раньше производство, то сейчас отошли от него <...>. Они пишут поверхностно. Создаются непролетарские фильмы »¹⁶⁹.

В начале 1930-х резко активизировалась оборонная риторика. Формальными предпосылками стал конфликт на Китайско-восточной железной дороге в конце 1929

¹⁶⁶ Вертов Д. Художественная драма и «Кино-глаз» // Вертов Д. Из наследия в 2 т. Т. 2. – М.: Эйзенштейн-Центр, 2008. С. 53-55. Вертов Д. Кино-глаз // Вертов Д. Из наследия в 2 т. Т. 2. – М.: Эйзенштейн-Центр, 2008. С. 69-84.

¹⁶⁷ Обсуждение доклада М. Левидова «Писатели и кино». 20.11.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 1. Л. 19-20.

¹⁶⁸ Укрепить кадры кинорботников. Постановление ЦК ВКП(б) // Кино. 1929. №7. С. 2.

¹⁶⁹ Создадим сценарий о комсомоле // Молодая гвардия. 1931. №23-24. С. 137.

года и возвышение в Германии национал-социалистической партии, осенью 1930-го занявшей второе место на выборах в рейхстаг. Впрочем, идеология войны всегда была в авангарде большевистской пропаганды: «...в 1926 г. стали готовить обобщающий доклад для ЦК партии об итогах цензурной деятельности за период с февраля 1923 по 1 июля 1926 года. <...> ...отмечалась необходимость расширения типологии цензурных запретов: “Практика наметила следующие дополнения: 1. Классовое примиренчество. 2. Пацифизм”»¹⁷⁰.

Классовая борьба внутри страны и непримиримость к другим странам венчали иерархию охраняемых цензурой тем. Международные события рубежа 1920–1930-х годов усилили страх СССР перед внешней угрозой. Так, одним из лейтмотивов лозунга «писатели – в кино» стал призыв военных. Главным рупором стал не журнал созданной в 1930 году ЛОКАФ, но близкое РАПП издание «Пролетарское кино», основанное в 1931-м.

В первом номере В. Соколов утверждал, что «увеличивающаяся с каждым годом военно-оборонная роль кино <...> находится в резком противоречии с количеством и, особенно, с качеством нужных для этого кинокадров»¹⁷¹.

Поэтому Соколов требовал: 1) понимания политики ВКП(б), 2) знания текущего строительства РККА, 3) тесной связи «с красноармейской литературной и кинематографической общественностью (ЛОКАФ), ячейки ОЗПКФ в РККА», 4) повышения «военно-технического уровня, который позволил бы режиссеру грамотно <...> подходить к военно-оборонному материалу»¹⁷². В итоге: «...ЛОКАФ должен стать тем центром, который организует <...> творческие кинокадры (и в первую очередь сценаристов)»¹⁷³.

«Пролетарское кино» заявляло первому всесоюзному совещанию работников военно-оборонного кино: «Не должно быть нейтральных к обороне фильм»¹⁷⁴. Пояснялось, что «первое и основное условие оборонной фильмы – политическая

¹⁷⁰ Фомин В. и др. История киноотрасли в России. С. 202-203.

¹⁷¹ Соколов В. Поставим кино на службу обороны советской страны // Пролетарское кино. 1932. №1. С. 24-29. С. 24

¹⁷² Там же, с. 25.

¹⁷³ Там же, с. 28.

¹⁷⁴ Внимание обороне – на первое место // Пролетарского кино. 1932. №8. С. 2.

заостренность и партийность. Фильма не может быть оборонной, если она политически не ориентирует зрителя»¹⁷⁵. Журнал заострял внимание на кадрах: «Едва ли есть такая область кинематографии, которая была бы так бедна кадрами, как военно-оборонная <...>. До настоящего времени АРРК и ЛОКАФ оборонной кинематографии уделяли весьма слабое значение. Только второй пленум Центрального совета ЛОКАФа постановил повернуться лицом к оборонной кинематографии»¹⁷⁶. Решение этого пленума было принято 15 февраля 1932 года по инициативе Вишневого и при участии М. Рейзена, И. Сельвинского, А. Дмитриевского, З. Либермана, А. Головина и А. Карцева¹⁷⁷.

Позже В. Шумский утверждал: «Советская кинематография путем создания художественных и научно-исторических кинопроизведений должна оказать самое решительное содействие делу создания “Истории гражданской войны”»¹⁷⁸. Автор ссылается на Горького в том, что молодежь должна знать боевые подвиги отцов. Таким образом, Горький олицетворял оба смежных вектора культурной политики: литератор во главе кино и революционный писатель развивает оборонное искусство.

Привлечение Горького в кино – показательный процесс с самым влиятельным писателем эпохи. Повседневный ход вещей был иным, что отразилось в резолюциях киносовещания 1928 года: «Ряд киноорганизаций объясняет невозможность дать в идеологическом смысле выдержанную фильму тем, что отсутствует сценарный материал»¹⁷⁹. Первой причиной называлась неудовлетворительная организация сценарного дела. «Вторая – кино не имеет <...> связи с организациями пролетарских писателей и рабкоров»¹⁸⁰. Совещание постановляло: «...Важнейшей задачей в кино является пополнение его кадров работниками из революционного крыла литературы и театра, из актива рабкоров и селькоров <...>. ...необходимо установить гораздо более тесную связь между писателем, сценаристом и режиссером»¹⁸¹.

¹⁷⁵ Там же, с. 5.

¹⁷⁶ Там же, с. 9.

¹⁷⁷ Второй расширенный пленум ЛОКАФ. Утреннее заседание 15.2.1932. ОР ИМЛИ. Ф. 53, оп. 1, ед. хр. 23, л. 7.

¹⁷⁸ Шумский В. Историко-оборонная фильма // Пролетарского кино. 1932. № 8. С. 17.

¹⁷⁹ Пути кино... С. 440.

¹⁸⁰ Там же.

¹⁸¹ Там же.

Призыв «Литература – в кино!» длился три года, но оставался нереализованным. Еще через три года о резолюциях тех лет вспоминал Б. Бродянский: «С весны 1928 г. прошел изрядный срок, решение же сохранило полную свежесть, потому что к развернутому выполнению <...> приступили очень недавно»¹⁸². Далее – о 1931-м: «Даже год урезанного кинопроизводства потребовал не менее 800 вполне доброкачественных сценариев»¹⁸³. Однако и в преувеличенных планах первой пятилетки речь шла о 1 368 художественных и документальных фильмах с 1928 по 1933 год¹⁸⁴, то есть 273 в год.

Но приняв 800 сценариев в год за необходимость, критик считал: «Если мы возьмем данные Всероскомдрама, то мы убедимся, что при общем числе членов киносекции по Москве и Ленинграду <...> в 600 <...> человек, число квалифицированных сценаристов едва ли будет равняться 50»¹⁸⁵. Схожую пропорцию упоминал М. Россовский в 1932-м: «Имеется 400 с лишним членов организации <подсекции киносценаристов. – А. Г.> – в то время как по самому оптимистическому предположению киносценаристов насчитывается всего человек двадцать»¹⁸⁶.

К кадрам Всероскомдрама Бродянский прибавил сценаристов республик и учащихся сценарных курсов Москвы, Киева и Минска – цифра так и не приблизилась к 800. Бродянский заявил: «Насколько неудовлетворительны эти цифры, станет ясным из следующего сопоставления. Ближайший год кинопроизводства несет нам столь серьезное расширение кинопродукции <...>, что можно конкретно говорить по цифре в 4½ тысячи сценариев <...>. ...без <...> призыва рабочих ударников в кинематографию кинопроизводство обречено на глубокий прорыв по линии заготовки сценария»¹⁸⁷.

¹⁸² Бродянский Б. Борьба за литературные кадры в кино // Литературная учеба. 1931. №1. С. 29-34. С. 30.

¹⁸³ Там же, с. 30-31.

¹⁸⁴ Паушкин М. Темпы и показатели кинофикации РСФСР // Публика кино в России. Социологические свидетельства 1910–1930-х годов / Вст. статья, сост., прим. Ю. Фохт-Бабушкина. – М.: ГИИ; Канон+, 2013.

¹⁸⁵ Бродянский Б. Борьба за литературные кадры в кино. С. 31.

¹⁸⁶ Заседание секции драматургов с активом 17.11.1932 ОР ИМЛИ Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 168. Л. 9.

¹⁸⁷ Бродянский Б. Борьба за литературные кадры в кино. С. 30.

Но призыв писателей в кино и их действительная работа были осложнены и другими трудностями. Бродянский акцентировал количественные показатели, но ключевые противоречия заключались в творческих нюансах.

Особый взгляд на роль сценариста в кино СССР конца 1920-х дал Л. Муссиак: «Сценарий становится поводом и основой для создания фильма. <...> Отсюда нынешние, но, разумеется, временные трудности в подготовке кадров сценаристов, достаточно квалифицированных с кинематографической точки зрения, для того чтобы их труд мог быть использован самым непосредственным образом. Это серьезная проблема, которую пока еще не удалось разрешить»¹⁸⁸.

Далее Муссиак определяет привычным положением вещей задачу, которая в 1927 году была далека от реализации: «Автор темы или либретто может сохранять контакт с постановщиком в течение всего съемочного процесса – и это поощряется в советском кино»¹⁸⁹. Восторг автора коммунистической страной заставлял воспринимать правилом то, что было лишь в проекте.

О слабой коммуникации между кинематографистами и сценаристами говорили повсеместно. Красноречиво само разграничение понятий – невключенность сценариста в киносообщество. В. Маяковский заявлял в 1926 году: «...Всякое выполнение литераторами сценариев вне связи с фабрикой и производством – халтура разных степеней. <...> я рассчитываю начать вертеться на кинофабрике, чтобы, поняв кинодело, вмешаться в осуществление теперешних своих сценариев»¹⁹⁰.

Несмотря на лозунг «писатели – в кино», многие литераторы не хотели работать в кино. Н. Кива замечал: «...Опошление литературных произведений в кино при их экспроприации является результатом не только невежественности, а подчас и реакционности отдельных кинорежиссеров, это также объясняется и безответственностью руководства кинофабрик и отрывом киноорганизаций от широких слоев литературной общественности, нежеланием работать вместе с автором – оттирании его <...>. ...после случаев коверканья литературных произведений литераторы с большой осторожностью и предубеждением относятся

¹⁸⁸ Муссиак Л. Советское кино // Избранное. – М.: Искусство, 1981. – С. 100-132. с. 105.

¹⁸⁹ Там же, с. 110.

ко всякому предложению <...> кинофабрики. Тем не менее и вопреки этому мы поставили <...> задачу привлечь к практическому участию в составлении тематического плана Московской фабрики ряд крупнейших общественных организаций и отдельных работников литературы»¹⁹¹.

Немало искреннего о призыве литераторов в кино сказано на собраниях Всероскомдрамы. Б. Зорич заявляла: «...у меня бывает целый ряд товарищей, которые <...> говорят о том, что на фабрику они пойти не могут. Иногда товарищи несут работу на фабрику, и начинается торговля, и приходится умолять директора, чтобы он разрешил поставить сценарий хотя бы в порядке эксперимента. <...> Вопрос материальный давно не играет уже такой роли, как <...> шесть лет назад, когда платили действительно гроши. <...> ...писатели чрезвычайно туго идут в кино. Один из очень крупных писателей говорит: “Лучшее <...> я даю в литературу, то, что не подходит для литературы, – даю на сцену, и то, что не пошло ни туда, ни туда – отдаю кино”»¹⁹².

Об иерархии литературного труда говорил и М. Россовский: «Писатель даже обижался, если его называли драматургом. После 23-го апреля 1932 г. многие драматурги мотивировали необходимость вхождения в Союз советских писателей именно тем, что мы, мол, должны доказать, что мы такие же писатели, как остальные»¹⁹³.

Неопределенность статуса вызывала творческие проблемы. Об этом много говорили в беседе сценарного актива с руководством кинофабрик 19 апреля 1932 года. Г. Павлюченко рассуждал: «Сценаристу нужно отвести место, как творческому работнику, а не как техническому руководителю <...>: и возможность предварительного ознакомления с материалами, и тогда не будет таких моментов <...>: напишите сперва сценарий, а тогда пошлем вас в Магнитогорск. Разве можно написать сценарий по Магнитострою, не побывав там»¹⁹⁴. Павлюченко приводил в

¹⁹⁰ Маяковский В. В. О киноработе // Собр. соч. в 12 т. Т. 11. – М.: Правда, 1978. – С. 278.

¹⁹¹ Кива Н. Комсомол – лицом к кино // Молодая гвардия. 1931. №23-24. С. 132-133.

¹⁹² Беседа сценарного актива с руководством кинофабрик. 19.6.1932. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 12, л. 422-423.

¹⁹³ Заседание секции драматургов с активом 17.11.1932 ОР ИМЛИ Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 168. Л. 3.

¹⁹⁴ Беседа сценарного актива с руководством кинофабрик. 19.6.1932. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 12, л. 442.

пример свою работу над не сохранившейся лентой «Хочу жить»: «Ужасный случай и для меня, и для фабрики, когда я написал о чукчах, не будучи на Чукотии»¹⁹⁵.

Эту тему поднимал и Ю. Громов, заявив, что говорит о ней не первый год: «Что было бы, если бы писателю заказали <...> тему о колхозах, предложив ему, как материал, газеты, очерки и смежные произведения в области литературы. Писатель <...> бы не стал писать, потому что он себя уважает, а сценарист себя не уважает и пишет то, что ему дают»¹⁹⁶. О подобных проблемах говорил и Туркин¹⁹⁷.

В 1934 году С. Скитев обвинил в этом пороке сценаристов: «...большой вред приносит существующая до сих пор традиция, – (<...> она существует только в кинематографе), – универсализм. <...> Сегодня автор пишет о колхозе; завтра он уже перебрасывается на совершенно другую тему <...>. В литературе это не имеет такого распространения»¹⁹⁸.

Оратор ставил в пример «ряд ведущих писателей, которые пишут, например, на колхозную тему: Шолохов, Панферов»¹⁹⁹. Скитев утверждал, что если сценаристы не переймут у писателей специалистскую сфокусированность, то «универсализм, граничащий с ремесленничеством», будет приносить «поверхностные, <...> легкомысленные произведения, не дающие для режиссера возможности глубокого проникновения»²⁰⁰.

Желание писать на реальном опыте напоминает ЛЕФовские разработки «литературы факта». Однако, хотя и в ЛЕФовском, и в соцреалистическом проекте действительность принималась за истину, перед конечным произведением ставились весьма разные задачи (см. об этом у М. Заламбани²⁰¹). Но в любом случае автор должен был работать в непосредственном контакте с действительностью. Иначе, утверждает Громов, сценарии будут схематичными: «Мы всегда объясняем недостатки наших картин мировоззренческими уклонами<...>. ...люди работают по

¹⁹⁵ Там же, с. 443.

¹⁹⁶ Там же, л. 417.

¹⁹⁷ Там же, л. 402.

¹⁹⁸ Беседа о кинодраматургии в связи с XVII партсъездом. 11.4.1934. ОР ИМЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 5. 194 л. Л. 180.

¹⁹⁹ Там же.

²⁰⁰ Там же, с. 181.

передовицам. <...> ...у них все идет в плане схемы, <...> вы не органически делаете вещь, а вы образ выдумываете. Вы работаете не на психике, а на художественном произведении»²⁰².

Литераторам в кино не хватало не только статуса и реального материала, но и творческой атмосферы. Это замечал Россовский: «Чтобы по-настоящему перестроиться, необходимо создать условия <...>, создать творческую среду, чтобы драматург мог найти в своей организации тут помощь <...>. С Левидовым во Всероскомдраме была проведена та работа, которую нам нужно проводить с каждым драматургом. <...> Конечно, еще в недостаточной степени сделаны первые, твердые шаги. Но у нас нет еще творческой атмосферы»²⁰³.

Россовский описывает помощь Всероскомдрама Левидову в работе над пьесой, написанной, но не нашедшей театра для постановки. Докладчик заключал, что слова о творческой помощи должны претворяться в дела и важную роль в этом сыграет научно-методический центр, который «должен превратиться в подлинный центр теории и практики драматургии»²⁰⁴. Россовский возлагал надежды и на институт консультации.

Иначе смотрел на проблему сценарист Павлюченко: «Я не знаю, куда мне идти со своей работкой, я не знаю, с кем делиться. Если не будет такой творческой организации – куда идти. Если в “Страхе” сделаны ошибки, то на этих ошибках и Шкловский работает, и мы»²⁰⁵.

Осознавал эти проблемы и Россовский: «Я знаю на своей очень небольшой драматургической практике – какое огромное значение имеет настоящая творческая критика, какое огромное значение имеет – когда человека приголубишь. У нас не было строя плечо к плечу <...> – нужно больше теплоты в организации»²⁰⁶.

²⁰¹ Заламбани М, Литература факта. От авангарда к соцреализму. – СПб.: Академический проект, 2006. – С. 113–125.

²⁰² Беседа сценарного актива с руководством кинофабрик. 19.6.1932. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 12, л. 418.

²⁰³ Заседание секции драматургов с активом 17.11.1932. ОР ИМЛИ Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 168. Л. 5.

²⁰⁴ Там же.

²⁰⁵ Беседа сценарного актива с руководством кинофабрик. 19.6.1932. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 12, л. 443.

²⁰⁶ Заседание секции драматургов с активом 17.11.1932. ОР ИМЛИ Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 168. Л. 44.

М. Шнейдер винил самих писателей: «На почве самотека рождается произвол режиссера. Нужно выйти из подполья на общую культурную советскую арену. Вот тогда мы посмотрим, сколько у нас сценаристов <...>. Сколько у нас было заседаний, товарищи, а мы не видели на них ни одного писателя. <...> ...Это отражает состояние нашей организации. Я бы не хотел видеть ни одного нашего будущего собрания без писателей. Нужно собраться нам вместе. Мы должны выступить как советские писатели и наравне с другими советскими писателями нести ответственность за то, что мы сдаем»²⁰⁷.

Эти высказывания говорят об осознаваемой разобщенности. Но отчужденность литературной работы, на которую жаловался Шнейдер, присуща ее медиальной природе – письменности – и, следовательно, свойственна текстоцентризму. Ведь, как замечает А. Тер-Оганьян, «для литературы <...> не требуется почти ничего: только знание языка и память, для распространения – еще голос»²⁰⁸. Во многом именно из-за этой нематериальности литература и осознавалась мерилom иных искусств во многие эпохи и – особо остро – в сталинском СССР.

Е. Виноградская размышляла: «...Почему мы, сценаристы, оказались профессионалами без профессии? <...> ...зависимость кино от литературы существовала всегда, но в скрытой форме. Если посмотреть <...> старых сценаристов, то 90% у каждого окажутся инсценировками, но часто скрытыми. Литературный материал в кино был использован максимально, но сценаристы прятали следы, прятали авторов, и благодаря этому режиссеры прятали сценаристов. Получалась круговая порука темноты: прятались источники. Это значит, что <...> наша борьба за профессию была борьбой за авторство. <...> ...я считаю призыв писателей в кино не началом, а завершением этой борьбы, и каждый из писателей, кто пришел м.б. с ошибками, с чванством <...> или лженоваторством, все же принес

²⁰⁷ Беседа о кинодраматургии в связи с XVII партсъездом. 11.4.1934. ОР ИМЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 5. 194 л. Л. 187.

²⁰⁸ Тер-Оганьян А. Школа для современных дураков, или Назад к искусству! // Гулаг расходящихся тропок. Семь текстов о будущем российского современного искусства. – СПб.: Асебия, 2018. – С. 45-50. С. 46.

<...> авторство. Теперь выживет только тот сценарист, который принесет авторство, надо отвечать за то, что ты делаешь»²⁰⁹.

Призывом писателей рассчитывали обогатить кино. Вариант П. Бляхина: «Писатели принесут в кино главное – сюжетность, вообще драматургию гораздо более высокого качества, чем мы <...>. Практика в литературе и в театре показала, что писатели лучше нас умеют подать сюжет <...>, образ, разработать характер»²¹⁰. Выступая против схематизма, Бляхин объяснял требования сюжетности и разработки характера курсом на социалистический реализм.

Кроме высказываний об авторстве и сюжетности, речь велась и об идейности, причем наиболее метко это сформулировал режиссер. А. Роом подытожил читку сценария «Строгий юноша» Ю. Олеси: «Мы до сих пор казенно, буднично стремимся понимать законы кинематографической работы. Те <...> большие трудности <...> в сценарии Олеси меня очень радуют. <...> надо же когда-нибудь оценить по-настоящему ту борьбу, которую нельзя скрывать <...>. Она имеет место и в Ленинграде, и здесь, и она связана с приходом писателя в кинематографию, с принесением в кинематографию идейно-философского багажа»²¹¹.

Обсуждая сценарий «Заклученные» Н. Погодина, Н. Оттен отмечал иные достижения: «...Появилось умение обращаться с конкретной живой действительностью; товарищи привнесли большой материал “сегодняшнего дня” и умение передать его средствами искусства. Кроме того, товарищи показали совершенно блестящее овладение словом и репликой, чего до сих пор кинематография не знала»²¹².

Кроме работы над речью персонажей в звуковом кино, от писателей ждали обогащения кино и злободневностью, и мудростью. Кино мыслилось неопределенной формой, которая ждала наполнения литературным содержанием. В

²⁰⁹ Обсуждение доклада М. Ю. Левидова «Писатели и кино». 20.11.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 1. Л. 14-15.

²¹⁰ Беседа о кинодраматургии в связи с XVII партсъездом. 11.4.1934. ОР ИМЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 5. 194 л. Л. 171.

²¹¹ Обсуждения сценария Ю. Олеси «Строгий юноша» 21.7.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 1 л. 33.

²¹² Обсуждение сценария Н. Погодина «Заклученные» 14.5.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 2. Л. 45.

этих высказываниях как тексто-, так и литературоцентричности иллюстрируется практически буквально: текст/литература мыслится в центре (внутри, в сердцевине) некоего произведения другого искусства, которое просто должно дать вербальному содержанию форму другого медиа.

Еще одно подобное объяснение дал Адр. Пиотровский, в разгар сценарного кризиса написавший дежурную статью под привычным лозунгом призыва писателей. Из массы подобных публикаций ее выделяет патетический финал: «...Содействие литературы должно стать массовым. Жизнь должна хлынуть в кино по каналам литературы, освежая, обновляя, обогащая формальную ткань нашего кино»²¹³.

Спустя девять лет он же объявил конец сценарного кризиса и подвел итог призыву: «Нынешний год едва ли не первый в истории советского кино, когда кинематографисты не имеют причин жаловаться на количество, а в значительной мере и на художественное качество сценариев»²¹⁴. Художественный замдиректора «Ленфильма» связывал улучшение сценариев с их долгожданными появлениями в печати.

Обсуждая «Мы из Кронштадта», «Друзья», «Депутат Балтики», Пиотровский утверждал: «За последнее время в роли пионеров и изобретателей стали выступать в кинематографии также и писатели. <...> Трудно даже перечислить те замечательные возможности использования элементов драмы, лирики и эпоса, которые доступны кинематографу»²¹⁵.

Постскриптумом же анализу призыва писателей в кино станет указание на социальный нюанс проблемы. На одном из обсуждений во Всероскомдраме Б. Леонидов рассуждал: «Вы правы, что не всякий писатель может написать сценарий, но верно, что кадры черпают из писательской среды, предполагая, что люди из смежного искусства скорее выделяют <...> кадры кинодраматургов, чем архитекторы, деревообделочники и пр. Это отнюдь не значит, что писатели решают этот вопрос <...>. Вопросы кинодраматургии не будут решены до тех пор, пока не

²¹³ Пиотровский Адр. Кино и писатели // Жизнь искусства. 1928. №3. С. 6.

²¹⁴ Пиотровский А. Сценарии ленинградских писателей // Звезда. 1937. №4. С. 192.

будут созданы достаточные кадры кинодраматургов – безразлично, из каких слоев»²¹⁶.

Леонидов указал, что в период увлечения фактографией популярностью в сценарном цеху пользовались журналисты; с провозглашением соцреализма предпочтение стали отдавать писателям, так как повысились требования к идейности. Так ударничество и оборонное искусство порождали, словно эхо, соответствующие призывы в кино ударников и красноармейцев.

Помимо конкретных обстоятельств, призыв «безразлично из каких слоев» имел и более широкий контекст. В. Перцов писал: «Когда изучаешь биографии человеческого авангарда нашей эпохи, то <...> бросается в глаза эта способность к превращению. Место, “должность”, конечно, не исчерпывают человека. <...> ...новая специальность углубляется опытом прежней. <...> На подступах к первой пятилетке типичной была фигура большевика, который, по велению партии, менял “специальность”: вчера он учился торговать, сегодня становился руководителем литературной организации, а завтра мог быть переброшен на наркоминдельскую работу или в коммунальное хозяйство. Люди второй пятилетки относятся к этому удивительному герою превращений, как к своему прошлому, лучшие черты которого они чтут и хотят удержать»²¹⁷.

Но профессиональная мобильность подчас могла оцениваться отрицательно. Так случилось во время травли РАППом «Советского экрана» в конце 1920-х. Особо острые уколы достались В. Шершеневичу, на примере которого К. Юков высмеивал считаемую им широкой тенденцию: «Кинематография – искусство молодое, и к ней липнут всякие люди, изгнанные из литературы, потерпевшие неудачи в театре. И кто, как не “Советский экран”, таких людей ютит у себя под своим жёлтым, бульварным крылом?!»²¹⁸

²¹⁵ Там же, с. 195.

²¹⁶ Обсуждение доклада М. Левидова «Писатели и кино». 20.11.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 1. Л. 19.

²¹⁷ Перцов В. Литература и пятилетка // Красная новь. 1935. №4. С. 225-243. С. 231.

²¹⁸ Юков К. Идеологический центр мещанства // На литературном посту. 1927. №24. С. 73.

2.2. Поиск ключевой роли в создании фильма между сценаристом, режиссером и актером

Во второй половине 1920-х годов сценарный труд имел неопределенное состояние. Об этом в 1927 году О. Брик писал: «Не только сценарист, но и режиссер, и оператор, и художник, и актер должны нести нагрузку. А между тем, в настоящее время ее несет только один сценарист. <...> ...трудно определить, как именно должны быть идеологически нагружены режиссеры, операторы и художники <...>. Наши сценарии рассматриваются не как один из факторов создания фильма <...>, а как самостоятельное литературное произведение <...>. ...сценарий вырывается из общего фабричного дела, равняется по общей литературе и, введенный обратно на фабрику, оказывается на три четверти к работе непригодным»²¹⁹.

Во второй половине 1930-х годов был влиятелен взгляд, согласно которому сценарный и актерский труд имеют решающее значение в кино. Например, в одной статье Н. Коварского отмеченная закономерность отражена в самой композиции – на 6 страницах из 7 автор обсуждает сценарий и актеров. В заключении Коварский рефлексировал эту тенденцию: «...наступает эпоха, когда работа постановщика только в том случае будет оцениваться положительно, если она окажется спрятанной, ненавязчивой. Так и должно быть во всяком подлинно-реалистическом искусстве. <...> ...в этом смысл <...> борьбы против давящей гегемонии режиссера за полноценность работы актера <...>. И с этой точки зрения фильма “Депутат Балтики” в высшей степени показательна. Все внимание обращено здесь на раскрытие характеров, в ней нет ни одной мизансцены, ни одного куса, который имел бы значение только как свидетельство изобретательности постановщиков»²²⁰.

Подборку материалов об актерах в кино резюмировала редакционная заметка, превращавшая прогноз Коварского в установку: «...сейчас стоят с особой остротой <...> вопросы драматургии и актерского мастерства. <...> Идея <...> осуществляется художником через <...> героев фильма, через конфликты <...>. Это положение,

²¹⁹ Брик О. По существу сценарного кризиса // Киноведческие записки. 2004. №69. С. 311-315. С. 313.

²²⁰ Коварский Н. «Депутат Балтики» // Звезда. 1937. №3. С. 196-202. С. 202.

ставшее бесспорным даже для прежних сторонников “монтажного” кинематографа, уже не требует доказательств. Отсюда <...> то внимание <...> к драматургии, создающей новые образы героев нашей действительности, и к работе актеров, воссоздающих эти образы на экране»²²¹.

Журнал подчеркивал, что рост кино затруднен слабой организацией актерской работы: «Актеры не знают произведений, в которых исполняют роли, не участвуют в разработке этих ролей, не имеют возможности работать над интересующими их образами под руководством творческих близких им режиссеров»²²².

Об актерской проблеме говорил и Б. Чирков, предлагая ввести актеров в режиссерские коллегии, приглашать на тематические совещания и привлечь к планированию²²³. Б. Пославский более конкретен: «Киносценарии (даже заказываемые фабрикой на определенный творческий коллектив) никогда не планируются на актёров <...>. Не раз мы были вынуждены “втискивать” свою индивидуальность в совершенно не свойственный ей материал. <...> Актёр занимается <...> не свойственной ему работой: он “вытягивает” образ, т.е. занимается <...> драматургической работой. Нередки случаи, когда актёр сам вынужден строить свой образ даже вопреки сценарию. <...> Образы в сценарии даются обычно не в движении. Они статичны на протяжении всей картины»²²⁴.

Причины заключались в давней закономерности – еще в конце 1920-х говорили о невключенности сценариста в производство и, в частности, в работу с актерами: «Обычно сценарист по всякому вопросу, касающемуся придуманных им образов, адресуется непосредственно к режиссеру. Между тем <...> много в конечном экранном образе создается не режиссером, а актером, и сценаристу следовало бы обсуждать, напр., характер роли не только с режиссером, но и обязательно с <...> актёром. <...> Сценаристу занятно наблюдать, как созданный им образ превращается в живого человека»²²⁵.

²²¹ Снова об актере в кино // Искусство кино. 1936. №2. С. 16.

²²² Там же.

²²³ Чирков Б. Разговоры за чайным столом // Искусство кино. 1936. №2. С. 11.

²²⁴ Пославский Б. О «мелочах» // Искусство кино. 1936. №2. С. 10-11. С. 10.

²²⁵ Альтшулер Б. Сценарист и актеры // Советский экран. 1928. №48. С. 6.

Помимо производственной разобщенности многих волновала и теоретическая сторона. Дискуссия о взаимодействии драматургии и актерского ремесла развернулась в обсуждении сценария Е. Виноградской «Анна». К. Минц корил сценарий за то, что «...кастрировано актерское задание. Если мы посмотрим последние советские ленты, то мы не увидим эволюции актерского дела. И в этом виноваты драматурги. <...> Пора писать сценарии, где мы достигли бы порядочного литературного уровня <...>. Посмотрите, как люди выражают у нас горе, эмоции, радость. <...>. Актер ничего не делает, смотрит вниз или повернулся направо»²²⁶. Оратор предлагал перенимать сенсомоторную выразительность из книг Д. Лондона.

Яростной речью Минц задал тон дебатам. «...прочел до 100 сценариев <...> актерских ролей нет»²²⁷, – заявил Оттен, но похвалил виновницу собрания: «Сценарии Виноградской, Козинцева и Трауберга и др. знаменуют собой возвращение к актерской роли»²²⁸.

Не все соглашались с решением актерской проблемы в «Анне». Павловский говорил про чаплинского «Бродягу»: «Там есть, что делать актеру, а здесь на актера наложен груз высоких идей, но эти идеи они должны <...> мимировать. Это затрудняет актера»²²⁹.

Актеры поддержали критику сценариев. Е. Тяпкина заявила: «Никто из вас, сценаристов, не знает, каким должен быть актер кино». Актриса охарактеризовала актерские задания наметками или трафаретами²³⁰. Лишин поведал, что актерам работать скучно, так как «не пишут настоящих ролей»²³¹.

Единственным защитником сценаристов оказался Ржешевский: «...У нас существует единственный корень зла, от которого мы танцуем. Вопрос об актере. <...> ...Не знаем <...> как нужно писать для актера. Но почему мы этого не знаем? <...> Не хватает данных для этого? Нет <...>, потому что в самой советской кинематографии <...> отсутствует культура актера <...>. Поэтому и получается –

²²⁶ Обсуждение сценария Е. Виноградской «Анна». 11.10.1933. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 10, л. 279-280.

²²⁷ Там же, л. 283.

²²⁸ Там же.

²²⁹ Там же, л. 287.

²³⁰ Там же, л. 292.

посмотрел вправо, посмотрел влево. Это плохо? Нет <...>. Это гарантия. Мы боимся, что если актер заиграет, то будет плохо»²³².

Но главным творческим конфликтом оставались противоречия между сценаристом и режиссером. Об этом говорил Г. Ленобль: «Сценарист до сих пор не входит органически в режиссёрскую группу <...>. И он до последней минуты <...> не знает, кто будет по его сценарию ставить фильму. <...> необходимо целесообразно <...> группировать работников»²³³.

Часто причины конфликтов заключались в стремлении сделать литератора ключевой фигурой кино. М. Джавахишвили был категоричен, когда «Советское кино» спросило писателей о росте отрасли: «...Автор-писатель должен быть главным консультантом по обработке материала, развитию сюжета и толкованию типов, ибо подразумевается, что этот материал лучше всех должен знать сам писатель. Независимо от того, кто написал сценарий: сам ли писатель, или кто-либо другой по новелле или по роману живого писателя»²³⁴.

Позже Л. Трауберг заявлял: «Режиссер один знал, как все подать. <...> ...на сегодняшний день путёвку выдает драматург. <...> ...скажут, что путевки, выдаваемые нам драматургами, не всегда доброкачественны, что волей-неволей надо вмешиваться. Пусть так. <...>...неоднократно говорилось о том, что лучше нам, режиссерам, не мучиться долго над сценарием, приходя разбитыми в ателье на первую съемку. <...> ...я предпочел бы просто хороший сценарий, чем вечно изменяемый на ходу, так называемый “лучший” сценарий. А у нас считается, что за этим лучшим сценарием надо гнаться во время съемок»²³⁵.

В. Волощенко считал: «Если сценарий пишется в течение года и переделывается несколько раз, об этом принято <...> говорить с прискорбием <...>. Предполагается <...>, что нормальный сценарий должен рождаться с молниеносной быстротой и в законченном совершенстве. Не пора ли бросить эти нелепые рассуждения? Ведь никто (кроме закоренелых литфронтовцев и убежденных сторонников литературного

²³¹ Там же, л. 293.

²³² Там же, л. 291-292.

²³³ Ленобль Г. Залеченные сценарии // Советский экран. 1929. №4.

²³⁴ Творческий рост советского кино // Советское кино. 1934. №10. С. 6.

²³⁵ Трауберг Л. Освоение Америки // Искусство кино. 1936. №2. С. 40-41.

утильсырья) не станет сокрушаться <...>, что автор работает над романом, повестью или пьесой, например, целый год. <...> Почему же у нас считаются нормальными халтурные сроки работы над сценариями? <...> скорость и успешность постановки обратно пропорциональна скорости написания сценария»²³⁶.

Волощенко говорил о многолетней работе над сценарием В. Гусева и М. Ромма «Товар площадей», который был доработан и поставлен И. Пырьевым под названием «Конвейер смерти». 26 декабря 1931 года Гусев рассказывал о первом варианте сценария:

«...положительным фактом является то, что сценарий до того, как его исказит режиссер, является моментом самостоятельного обсуждения. <...> ...у нас наблюдалась страшная обезличка в сценарной работе. <...> ...никакой ответственности не несешь и сценарий признан, как самостоятельное произведение искусства. Такое обращение пристального внимания на сценарий является положительным <...>, это может предотвратить такие неожиданности для сценаристов, когда их двухчастный краткометраж превращается в трехактный <...>. Я намекаю на наш сценарий»²³⁷.

Между тем импровизация режиссера на материале сценария не воспринималась советскими критиками исключительно негативно. Для многих споров 1930-х мерилom становился «Чапаев», вернее, толкование различных нюансов фильма и истории его создания. В. Шкловский приводил его для решения проблем с деформациями сценария и обезличкой. Слова М. Горького о том, что «между литературой и кино пробежала какая-то черная кошка», автор проиллюстрировал анонимной работой писателей в кино. Шкловский вопрошал, почему И. Бабель писал титры к «Еврейскому счастью» под своей фамилией, а диалоги к «Летчикам» – анонимно? «Отсутствие фамилии на экране объясняется не только скромностью, но иногда и желанием не нести полную ответственность за сценарий, желание передать ее режиссеру. Так сделал я с либретто “Турксиб”. На литературно-сценарном фронте

²³⁶ Волощенко В. Урок «Товара площадей» // Пролетарское кино. 1932. №7. С. 34.

²³⁷ Обсуждение сценария В. Гусева и М. Ромма «Товар площадей». 26.12.1931. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 138. Л. 27.

происходит обезличка литературной работы. При переделках, доделках, выбросках возникает своеволие режиссера»²³⁸.

Шкловский обращается к опыту Васильевых: «...необходимо издать <...> сценарий “Чапаев” так, как он был напечатан в “Литературном современнике”, и рядом напечатать сценарий таким, каким мы его видим на экране. <...> То, что в картине показано в действии, в сценарии подробно рассказывалось»²³⁹.

Разобрав ряд моментов, Шкловский заключает: «Васильевы как будто показали возможность работы режиссеров без писателя. Но это ошибочное представление, потому что лента кинематографическими средствами все же передает “Чапаева” Фурманова. Она оттуда добыла основной конфликт вещи. Но то, что сделали Васильевы, должен сделать писатель. Он должен внутренне освоить кинематографию <...>. Тогда исчезнут бесчисленные соавторства, исчезнет манера, в которой виноваты и писатели»²⁴⁰.

Логика статьи высвечивает против желания Шкловского важную закономерность. Требования от писателей 1) освоения кино и 2) добычи из литературы конфликтов автор аргументирует сравнением литературного сценария Васильевых с их же постановкой. Но сам же определяет преимущество постановки перед сценарием и предлагает сравнить сценарий с записью по фильму (что позже сделал Н. Оттен²⁴¹). Следовательно, та самая «добыча основного конфликта вещи» произошла именно в съемке, но не в сценарии, хоть и написанном самими режиссерами. По логике Шкловского, видящего в сценарии и записи по фильму существенное различие, режиссеры обязаны были обладать своеволием на «переделки, доделки и выброски» своего же сценария.

Удачи соцреализма Н. Коварский объяснял сокращениями сценариев: «Сравните любой литературный вариант сценария из тех, которые печатались в журналах, — “Чапаев”, “Крестьяне”, “Возвращение Максима”, “Друзья”, “Дальний Восток”, с соответствующими фильмами, и вы увидите, что целый ряд эпизодов не попадает в

²³⁸ Шкловский В. О кино и о литературе // Знамя. 1935. №5. С. 204.

²³⁹ Там же, с. 205-206.

²⁴⁰ Там же, с. 207-208.

²⁴¹ Оттен Н. Драматургия фильма. Три варианта сценария «Чапаева» // Советское кино. 1935. №7. С. 58-66.

фильм. <...> Вряд ли в работе писателя есть такие трудности, как в труде режиссера, который должен из начерно смонтированного фильма вырезать отдельные куски. Всего месяц назад <...> режиссер снял последний кадр, в памяти его живут все подробности съемки отдельных сцен, и ему всё кажется равноценным»²⁴². Коварский видел причину сокращений в молодости советской кинодраматургии, в ее «неумеренной жадности к материалу».

В другой статье Коварский рассуждал более абстрактно: «Сколько было у нас конфликтов между писателями и режиссерами, которые в рабочем сценарии изменяли отдельные эпизоды <...>! В большинстве <...> – правота на стороне режиссера. Бывает и так, что <...> измененный режиссером эпизод по литературному своему качеству ниже <...>. Если режиссер все же рискнул исправить <...> писателя, то вовсе не потому, что он непременно захотел свою долю авторского гонорара, а только потому, что литературное и кинематографическое качества не всегда совпадают»²⁴³. В этом заключении Коварский легко выражал то, что многие его современники игнорировали в угоду литературоцентричности.

Несмотря на столь очевидную причинность, никто не думал оставить последнее слово за режиссером. В 1938 году закономерный для текстоцентризма приоритет сценариста был закреплён юридически – в постановлении №384 СНК СССР «Об улучшении организации производства кинокартин», подписанном В. Молотовым и Н. Петруничевым: «Ограничить функции режиссеров по сценариям, главным образом разработкой режиссерских сценариев. <...> ...приступить к высвобождению режиссерских кадров от несвойственных им функций сценаристов с переключением их на работу по специальности»²⁴⁴. В том же году тенденция отражена в теории – верховенство сценария объявил В. Туркин в «Драматургии кино».

Тенденцию проводили и первые лица культурной политики – например, М. Горький в беседе с начальником ГУКФ Шумяцким и режиссерами Г. Александровым и Г. Рошалем. Уже изменивший свое пренебрежительное

²⁴² Коварский Н. Волочаевские дни // Литературный современник. 1938. №2. С. 234-247. С. 234-235.

²⁴³ Коварский Н. О сценарии «Друзья» // Звезда. 1936 №12. С. 194-205. С. 194.

²⁴⁴ Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Документы / сост., предисл. и прим. А. Евстигнеева. – М.: РОССПЭН; РГАЛИ, 2016. – 605 с. С. 522.

отношение к молодому искусству, Горький все же решал проблемы кино исключительно в ключе литературной политики: 1) уточнение тематических заданий для писателей в кино; 2) выступления в печати о драматургии; 3) созыв сценаристской конференции²⁴⁵.

Параллельно громким лозунгам раздавались иные голоса. Со временем взгляды Брика на взаимодействие кино и литературы не стали оптимистичнее. В 1930-е годы Брик работал сценаристом, оперным либреттистом и театральным драматургом и считал, что роль сценариста затушевана, на первом плане – режиссер и отдельные кинозвезды. К киносценаристам относятся, как к «поставщикам подсобного материала», что Брик видел несправедливым²⁴⁶.

Он продолжил борьбу за улучшение условий сценарного труда: после I съезда ССП при его участии организовано бюро кинодраматургов. Он приложил усилия и к выпуску книги «Как мы работаем над киносценарием» со статьями видных советских сценаристов и теоретиков. Сам факт издания будто бы означал разрешение сценарного кризиса. В предисловии говорилось:

«...признание профессионального сценариста было, так сказать, признанием *de facto*. Сейчас же профессиональный сценарист признан уже и *de jure*. <...> ...профессиональному сценаристу, по правде говоря, не хватало уважения к самому себе. Его бы раньше и не раскатать на обобщение <...> своей работы. Теперь он заговорил. Очевидно, в признании окружающих он нашел новый источник активности и самоутверждения»²⁴⁷.

Но ситуация со сценарным трудом все равно не улучшалась. В 1935 году Г. Козинцев ужасался некомпетентности и наглости одних сценаристов и удивлялся серьезной работе других: «...тип писателей, которых можно характеризовать как “мощных финансистов”. Эти люди берут аванс и не пишут сценарий, и при этом еще глубоко нас всех презирают. Другой тип писателя, который тоже берет аванс, предлагает инсценировать свое полное собрание сочинений и тоже нас презирает.

²⁴⁵ Максим Горький о советском кино // Кино. 1935. №17. С. 1.

²⁴⁶ Валюженич А. Предисловие публикатора к кинопублицистике Осипа Брика 1930–1940-х // Киноведческие записки. 2006. №78.

²⁴⁷ Попов И. Ф. Предисловие // Как мы работаем над сценарием. – М.: Кинофотоиздат, 1936. – 149 с. С. 4.

<...> ...я был удивлен, так как увидел здесь новый тип писателей – это люди, которые пишут сценарий всерьез, люди, которые интересуются кинематографией»²⁴⁸.

Одновременно с Козинцевым Л. Кулешов утверждал: «Слово сценарист никем больше не может рассматриваться с улыбочкой <...>. Многие писатели думают, что от них не требуется кинематографической обработки вещи, что это дело режиссеров. Такая точка зрения ошибочна и порочна»²⁴⁹.

На Всесоюзном совещании работников кино А. Довженко предложил решение часто непродуктивной деятельности писателей в кино: «...польза писателя в сценарном деле скорее формальная, декларативная <...>. Нужно напомнить писателю, что написать сценарий – дело такое же сложное <...>, как написать пьесу. <...> Есть блестящие писатели, которые не пишут пьесы. Следовательно, принимая во внимание, что сценарное творчество <...> тяготеет к типу драматургического дела, необходимо и ориентироваться на соответственный тип писателя»²⁵⁰.

Сами же сценаристы одобряли работу драматурга в кино с оговорками; так говорила Б. Зорич: «Сценаристы – это те же литераторы, но владеющие очень сложным комплексом знаний, более сложным, чем владеет драматург <...>. Таких сценаристов <...> единицы. Огромное количество работников считает себя сценаристами, но это не серьезные работники»²⁵¹.

Слова режиссеров и сценаристки Зорич показывают, что и в середине 1930-х годов сценарное творчество было проблемным аспектом советского кино. С одной стороны, литераторы требовали почтительного отношения к сценарию, с другой – редко отличались профессионализмом и трудовой этикой.

Сценаристам не доверяли и кино-чиновники. Зампред Главреперткома, а чуть позже – председатель Союза кинофотоработников СССР П. Бляхин, говоря о киносезоне 1933–1934 года, представил странную логическую цепочку. Рассуждая, почему «из 43 фильмов 1933 года запомнились лишь “Великий утешитель”»,

²⁴⁸ Козинцев Г. О сценарии «Сын Монголии» // Собр. соч. в 5 т. Т. 2. – Ленинград: Искусство, 1983. – С. 29-34 С. 29.

²⁴⁹ Кулешов Л. Писатель-сценарист // Собр. соч. в 3 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1987. – С. 135-136. С. 135.

²⁵⁰ Довженко А. За большое киноискусство // «Я принадлежу к лагерю поэтическому...» Статьи, выступления, заметки. – М.: Советский писатель, 1966. – С. 3-38. С. 34-35.

“Окраина”, “Рваные башмаки” и “Дезертир”», Бляхин видел причину «в нас самих – плох сценарий, основа фильма. Наши сценаристы <...> до самого последнего времени были оторваны от настоящей жизни»²⁵².

Под оторванностью от жизни Бляхин имел в виду «влияние формалистов» и «идею, что сценарий является сырьем для режиссера, что картина создается лишь в процессе монтажа»²⁵³. Идею Бляхин приписывал именно Кулешову, хотя ее можно приписать многим авторам.

Обвинив во всех грехах формалистов, Бляхин обратился к производственным моментам: «Из 43 фильмов 1933 года 10 сделаны сценаристами – писателями без соавторства, 15 сделаны самими режиссерами без соавторства, остальные сделаны с соавторством режиссеров. Достаточно этих цифр, чтобы сказать, где причина плохого качества сценарного материала, потому что нельзя назвать таких режиссеров (за исключением единиц), которые могли бы написать сценарий, “в котором ночевала бы какая-нибудь драматургия”. Остальные не могут дать художественного произведения»²⁵⁴.

В рассуждениях Бляхина очевидны следующие моменты. Во-первых, сценарии 33 из 43 фильмов (более 3/4) сделаны при участии режиссеров, значит, обвинение режиссеров в сценарной некомпетентности имеет идеологические или мировоззренческие основания, заключающиеся в тезисе: «качество фильма в первую очередь зависит от качества сценария»²⁵⁵. Эта текстоцентрическая идея настолько влиятельна, что закрывала Бляхину путь к другому выводу: в 39 не запомнившихся фильмах вина могла лежать на режиссерах, портивших качественные сценарии. Но чиновник не видел в режиссере важный фактор.

Во-вторых, из отмеченных фильмов 1933 года только сценарий «Дезертира» был создан без влияния Пудовкина. Сам режиссер, хоть и активно осмыслял сценарную проблему, подчеркивал свою исполнительскую роль в создании фильмов, называя

²⁵¹ Беседа сценарного актива с руководством кинофабрик 19.6.1932. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 12. Л. 422.

²⁵² Беседа о кинодраматургии в связи с XVII партсъездом. 11.4.1934. ОР ИМЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 5. 194 л. Л. 169.

²⁵³ Там же.

²⁵⁴ Там же, с. 170.

²⁵⁵ Там же.

Эйзенштейна и Довженко авторами, себя – режиссером, и акцентируя роль сценаристов, особенно – частого коллегу Зархи (об этом Пудовкин говорил в 1935 году в научно-исследовательском секторе ГИКа²⁵⁶). Из остальных трех фильмов только над «Окраиной» Барнет работал совместно с К. Финном, тогда как «Рваные башмаки» сделаны М. Барской, «Великий утешитель» – Кулешовым, обвиняемым Бляхиным.

Слова Козинцева и Кулешова о недобросовестной работе сценаристов следует уточнить. В одной из бесед Туркин рассуждал о мытарствах сценариста и об изменениях сценария. Причины теоретик свел к тому, что на фабрике не определено, кто такой сценарист, и нет ясности в соотношении терминов «либретто» и «сценарий»²⁵⁷.

Но его собеседникам ситуация была ясна. Г. Павлюченко считал: «Неверно утверждение <...> Киршона, что директор отвечает за картину. Директор отвечает за продукцию, выпускаемую с фабрики. За каждую данную картину отвечает в первую голову сценарист, во вторую – художник, режиссер»²⁵⁸. Ему вторил С. Люткевич: «...трудно найти то место, которое сценарист должен занимать на фабрике. <...> Возьму Гребнера. Он является одним из лучших сценаристов, но он не желает влиять на производственный процесс <...> в той мере, в какой ему нужно влиять»²⁵⁹.

Здесь заметно стремление изменить субординацию, согласно которой главой ленты является режиссер. Это стремление исходило из медиальной разнородности литературы и кино, структурно-семиотических противоречий между текстом и аудиовизуальным образом (о чем будет сказано ниже), но причины часто видели и в производстве.

Так, М. Шнейдер искал «выход из того положения, что пишет сценарий один человек, а ставит его целый ряд других человек, и ничего не получается, даже вышедшая картина не обозначает поставленный сценарий. И то обстоятельство, что

²⁵⁶ Выступление на прениях по докладу А. А. Федорова-Давыдова «О творчестве Пудовкина» в научно-исследовательском секторе ГИКа // Пудовкин В. И. Собр. соч. в 3 т. Т. 3. – М.: Искусство, 1976. – 551 с. С. 32-33.

²⁵⁷ Беседа сценарного актива с руководством кинофабрик. 19.6.1932. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 12, л. 404-405.

²⁵⁸ Там же, с. 444.

Деллюк <...> так высказался, показывает, что проблема эта живуча в разных политических условиях»²⁶⁰.

Далее Шнейдер попробовал развить мысль о примирении разнородных медиа в сценарии, который он представил уравнением, а фильм – результатом подстановки неизвестных. Но размышление Шнейдера стало лишь вариацией схемы «сценарий – прообраз кино».

К разрешению проблемы разнородности сценарного и кино-творчества приблизился М. Левидов. Его статья «Тема мастера» нетривиально проблематизировала и соотнесение разных медиа, и лозунг «писатели – в кино». Взгляд Левидова необычен или, по крайней мере, редок в исследуемой эпохе. Возможно, именно из-за абсолютного несовпадения с магистральной повесткой мысли Левидова не услышали или проигнорировали. Смежной причиной могло служить лефовское прошлое и автоматическое восприятие его мыслей как формалистских.

Левидов высмеивал «всеспасющую <...> формулу-заклинание: писатель пошел в кино» и сопутствующий термин – кинодраматург: «Не может ведь писатель, “пришедший” <...> в кино, именоваться <...> банально – сценаристом»²⁶¹. Претензии Левидов объяснял так: «Есть опасные термины. <...> ...под ними скрывается лень мысли, косность представлений, инерция взглядов. <...> ...они выдают себя за результат <...> работы, еще не произведенной, даже и не начатой»²⁶².

Левидов выступал «против термина “кинодраматург”, быстрая популярность которого в нашем кино-быту предполагает, что проблема взаимоотношений между литературой и кино уже решена, и в том ее решение, чтобы “писатели” <...> писали сценарий. <...> А между тем проблема взаимоотношений литературы и кино даже и не поставлена <...>. И магическая формула о привлечении писателей и великолепный термин “кино-драматург” лишь мешают постановке»²⁶³.

²⁵⁹ Там же, с. 461-462.

²⁶⁰ Заседание кино-секции по докладу В. Туркина «Кинодраматургия авангарда». 08.05.1933. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 8, л. 300.

²⁶¹ Левидов М. Тема мастера. О кино вообще и в частности // Литературный критик. 1934. №10. С. 175.

²⁶² Там же, с. 177.

²⁶³ Там же.

Далее Левидов разбирал противоречия между творческими методами разных искусств: «...Настоящий кино-драматург <...> не возникает механическим путем: специфическая одаренность в каком-то жанре искусства плюс овладение сценарной техникой. Простые это все истины; и не моя вина в том, что приходится так элементарно и так утомительно подробно их излагать. Виноваты те, кто хочет “спасать” советскую кинематографию забавным заклинанием: писатели, в кино!»²⁶⁴.

Изложение этих истин кажется утомительным только современному читателю или показалось бы таковым со второй половины 1960-х годов. В советских 1930-х, как показывает материал всего предыдущего параграфа, эти мысли звучали отнюдь не элементарно. Поэтому самокритика служила Левидову превентивной защитой от оппонентов, для которых его рассуждения не выглядели очевидными либо из-за интеллектуальной близорукости, либо ввиду культурно-идеологического мировоззрения – текстоцентризма.

Левидов предвидел и более конкретные возражения: его критику могли опровергнуть качественными сценариями от писателей. Он считал, что оппоненты оперировали бы лишь четырьмя сценариями – «Строгим юношей», «Мы из Кронштадта», «Заключенными» и «Частной жизнью Петра Виноградова», причем на тот момент лишь последний был реализован. По разным причинам Левидов счел эти сценарии несостоятельными контраргументами. Поэтому ничего не мешало завершить статью выводом: «...Подлинным кино-драматургом <...> должен быть кино-режиссер».

В финале статьи – размышление «о режиссёре-драматурге, о типе мастера этого вида искусства, для которого кино один и единственный жанр, способ, метод для творческого утверждения своей личности, для высказывания своего <...> знания мира. <...> ...Мастер кино не нуждается в литературных варягах. <...> ...он не может механически делить этапы единого творческого процесса, не будет сдавать в наем один из этажей своего творческого сознания; <...> он не режиссёр, если не сценарист,

²⁶⁴ Там же, с. 179.

и не сценарист, если он не режиссер»²⁶⁵. При этом Левидов осознавал, что автономия кино чаще декларируется, чем воспринимается всерьез.

Известна стенограмма прений по левидовскому докладу «Писатели и кино» 20 ноября 1934 года; журнал со статьей «Тема мастера» был подписан в печать 5 ноября, значит, аудитория могла знать ее содержание. Текст доклада недоступен, но, вероятно, раз его тема эквивалентна теме статьи, Левидов говорил о том же. Об этом свидетельствуют и прения, в которых обсуждается левидовская критика тех же четырех сценариев.

На обсуждении позицию Левидова приняли за провокацию – прямо об этом говорили Милькин²⁶⁶ и Виноградская²⁶⁷; мало кто полемизировал с Левидовым по существу. Тем не менее, в заключительном слове он развил выводы статьи: «...Искусство кино настолько <...> своеобразное, что <...> мы еще не имеем людей, для которых это является средством их выражения. Художественному кино только двадцать лет отроду, оно еще не создало таких выражений, но оно создаст. Сейчас лишь первый этап развития кино, это еще не период дифференциации, а период анархического смешения функций. Дифференциация придет потом. Но мы, конечно, должны идти к синтезу, и он выражается в том, что кинематографическое мышление будет появляться все чаще и сильнее. <...> Нынешний режиссер <...> не драматург, потому что он еще и не режиссер»²⁶⁸. Автор пояснил примером: «Лучшее, что есть в кино, это Чарли Чаплин. То, что ему пишут сценарии, это трамплин для него, как для Гете – легенда о Фаусте. <...> ...Можно ли представить себе, что у Чаплина развитие сюжета отделено от выражения этого сюжета?»²⁶⁹.

Б. Леонидову, считающему, что, если «процесс будет неразделим, то это исключит возможность общественного контроля»²⁷⁰, Левидов ответил: «...я говорю не о примате режиссера или сценариста, а о невозможности разделения творческого процесса <...>. ...мышление в кино и взгляд на мир через кино включает и

²⁶⁵ Там же, с. 189-191.

²⁶⁶ Обсуждение доклада М. Левидова «Писатели и кино». 20.11.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 1. Л. 16. Л. 8.

²⁶⁷ Там же, л. 13.

²⁶⁸ Там же, л. 34-35.

²⁶⁹ Там же.

драматургическую способность, и способность актера и художника. Вы говорите: значит и музыку писать? Верно, не писать музыку, а видеть, как должна звучать музыка. <...> Режиссер находит композитора, который может положить его мысли на ноты <...>. Неважно, как это делается, сценарист может быть группой из 50 человек, но здесь нет сценариста, которому заказывают фильм, а есть коллектив, который делает фильм с начала до конца. Конечно, это сейчас неосуществимо, но это тенденция для будущего»²⁷¹.

В 1930-х оценка Левидовым своих требований пророческими могла показаться нескромной. Как показали Геллер и Боден, в кино «на второй план отходит сам статус режиссера. <...> “Советская литература” представляет московскую сценарную студию, созданную в 1941 году. Под руководством смешанного совета, состоящего из писателей (в том числе В. Кожевникова, Семушкина и Чаковского) и режиссеров (Довженко и Ромм), эта комиссия призвана обеспечивать “создание наиболее важных произведений советского кинематографа”. Однако сотрудничество между писателями и режиссерами имеет ясно формулируемые границы: “постановщик не является соавтором. Он – только консультант-специалист по кинематографическому производству”»²⁷².

Правота Левидова оказалась несвоевременной. Он предсказал не только появление концепции авторского кино, оформленной на рубеже 1950–1960-х французской новой волной. Также в идее «сценарист – группа из 50 человек» есть предвидение отказа Ж.-Л. Годара от концепции авторства и его попытки создания неиерархической съемочной группы «Дзига Вертов» в 1968–1976 годах. Понятно, что в культуре радикального текстоцентризма подобная эмансипация кинематографического мышления не могла найти отклика.

²⁷⁰ Там же, л. 24.

²⁷¹ Там же, л. 35-36.

²⁷² Геллер Л., Боден А. Институциональный комплекс соцреализма // Соцреалистический канон / под ред. Х. Гюнтер, Е. Добренко. – М.: Академический проект, 2000. – 1036 с. С. 289-319.

2.3. Текстocентризм бюрократии: консультанты, худотделы, цензоры

Поиск принципов соцреализма, замыкание кино на тексте (например, на сценариях или объяснениях режиссером своего фильма) и выяснение производственных иерархий были связаны с четвертым процессом – со становлением цензурного аппарата, происходящего с середины 1920-х. Вместе эти процессы составляли историко-бытовое поле проявлений текстocентризма.

В Главреперткоме быстро осознали, что цензурный контроль постфактум недостаточен и расточителен – запрет или переработка снятого фильма приносили громадные убытки и, главное, редко приводили к требуемым результатам. Поэтому контроль было логичнее расположить на всех досъемочных стадиях, начиная с утверждения заявки в тематическом плане. Вкупе со стремлением идеологически программировать репертуар это привело к появлению художественных советов при кинофабриках. В их ответственности находились темпланы кинофабрик, сценарные портфели, запуск фильмов в производство, а иногда и контроль съемочного процесса.

Историки замечают: «Под видом художественного, но в основном – идеологического контроля, они <худотделы. – А. Г.> выполняли, по сути, те же цензорские функции и являлись своего рода форпостами ГРК <...>. Состав худсоветов подбирался под поставленные перед ними задачи: обязательно – чекист и представитель Политического управления Красной Армии, представители Политпросвета, АРКа, Рабиса, ОДСК и товарищ от пролетарской общественности. Все с партбилетами»²⁷³. Подобным составом худсоветов стремились повысить идейный уровень фильмов.

Фиксация цензуры на досъемочной стадии демонстрирует навязчивое желание вербализировать любые процессы. Ведь вся проектная работа связана преимущественно с текстами, вне зависимости от их формы – сценарий, темплан, съемочный график, техническое задание, смета или беседа. Согласно этой логике, качество текста гарантировало успех всему фильму, ведь съемка – это лишь (аудио-

²⁷³ Фомин В. и др. История киноотрасли в России. С. 198.

визуальная реализация вербального замысла. В таком ракурсе цензурный аппарат предстает самым очевидным и, одновременно, наиболее влиятельным институтом текстоцентризма.

После киносовещания 1928 года было объявлено: «Художественные советы при кино-организациях должны обеспечить политическое и художественное руководство нашим кинопроизводством. <...> ...должны увязать работу <...> с широкими кругами нашей общественности. <...> В целях изгнания из кино духа узкой цеховщины, партсовещание указало на необходимость широкого привлечения представителей литературных и художественных организаций <...>. Все эти меры должны внести широкую струю общественности, культуры и таланта в несколько затхлую атмосферу наших кино-организаций»²⁷⁴.

Внедрение контролирующих инстанций было инициативой власти. Об этом высказывался даже С. Киров, не самый интересующийся кино вождь Советов. Сим. Дрейден вспоминал: «За несколько дней до гибели Сергея Мироновича <...> стоял доклад о работе ленинградской кинофабрики. “Вы думаете, – говорил Сергей Миронович <...>, – что наша задача только в том, чтобы смотреть готовые картины? Нет, нам нужно помогать их появлению, тогда они станут появляться чаще, тогда их будет больше”»²⁷⁵.

Так мыслил и Б. Шумяцкий. После очередного кремлевского просмотра Сталин «расспрашивал о методах производства, воспитательной работе режиссера и производственной критике его работ». Хотя вопрос не предполагал такой текстоцентрической фокусировки, Шумяцкий отвечал исключительно «про существующие методы постоянного наталкивания и критических бесед при зарождении темы, таких же постоянных бесед при формулировке этой темы в сюжет <...> и, наконец, про систематическую работу со сценаристами, писателями, режиссерами при компоновке всех сюжетных линий в <...> сценарий»²⁷⁶.

²⁷⁴ Бескин О. О совещании по вопросам кино // Советское кино. 1928. №2-3. С. 1-5. С. 1-2.

²⁷⁵ Дрейден Сим. Киров и искусство // Искусство и жизнь. 1939. №11-12. С. 13-18. С. 13.

²⁷⁶ Замечания И. Сталина об экстренном выпуске хроники и фильме «Любовь Алёны» на кинопросмотре, состоявшемся 7–8 мая 1934 года. URL: <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/54732> (дата обращения 18.8.2017).

Защищал институт консультации и другой чиновник – В. Фартучный, производственник «Мосфильма»: «Чем вы будете объяснять низкое качество вашей продукции, когда мы уничтожим консультантов?»²⁷⁷. Фартучный обвинял авторов в шаблонности и конъюнктурности предлагаемых сценариев. Драматурги говорили обратное. Пример – в возгласе Л. Ларского: «Вред консультантов заключался не только в том, что они портили сценарии, но они делали из сценаристов гнуснейших приспособленцев, которые сами себе плюют в лицо, если у них осталось еще сколько-нибудь совести»²⁷⁸.

Но система худсоветов и консультаций была эффективна лишь в лозунгах. И. Соколов заявлял: «Сценарий из-за бюрократической волокиты пишется в среднем до года, хотя фактически он пишется 1–2 месяца, а 10–11 месяцев он <...> пробирается сквозь рогатки сценарного отдела. <...> Самая утончённая бюрократическая пытка для сценариста – “мучение поправками и поправочками”. <...> сценарий от этих переделок не улучшается, а ухудшается. <...> “Замечания” и “поправки” даются по-чиновничьи, сверху, “вообще”, без учёта специфики кинодраматургических моментов и без учета конструкции данного сюжета. <...> пишутся одни и те же общие “сильно идеологические фразы”: “усилить классовую борьбу”, “увеличить рабочие сцены”, “активизировать советские элементы” и т.д. Когда сценарист требует, чтобы работники сценарного отдела сказали, что они конкретно думают по поводу той или иной фразы, то они не могут ничего ответить»²⁷⁹. «Сценарий заказывается и пускается в производство <...> непрерывно меняющимся сборищем консультантов, скопом. Консультанты прячутся один за другого или за заведующего отделом»²⁸⁰.

Но бюрократия консультаций несла зло не только неэффективностью. «Если учесть все требования реперткомовского, – писал М. Шнейдер, – производственного, кинематографического и зрительского характера, <...> можно подумать, что советское кино делает только идеальные картины. На практике же советское кино

²⁷⁷ Беседа сценарного актива с руководством кинофабрик. 19.6.1932. ОР ИМЛН. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 12. Л. 429.

²⁷⁸ Там же, л. 459.

²⁷⁹ Соколов И. Реорганизовать сценарное дело // Кино. 1930. №12. С. 2-3. С. 2.

делает безобразные и компромиссные картины именно в силу необходимости соединять несоединимое. <...> В художественных советах устоялась затхлая атмосфера умственного бюрократизма, художественного компромисса, беспросветного “тематизма”, который есть та “бумажка за соответствующей подписью”, которой чиновник снимает с себя всякую ответственность <...>. Творческое бессилие выражается в стремлении в сценарии и темах все предусмотреть, от всего отгородиться, все со всеми согласовать, подстричь, выровнять, выяснить, всем угодить и всех удовлетворить»²⁸¹.

Гнев Шнейдера рифмуется с требованиями внедрить консультации для преобразования затхлой атмосферы кино-организаций. О консультантах как инстанции пошлого компромисса говорила и Б. Зорич: «...Когда делимся замыслами, у нас получаются замечательные вещи, но почти все и всегда говорят, что на фабрику этого давать нельзя, т.к. на фабрике это не пойдет, что на фабрику может пройти то, что будет пропущено всеми инстанциями, что может понравиться 10-12 консультантам, или как их называют “помдиректорам”. То, что может понравиться всем, конечно, рядовое. И все хорошие замыслы, а иногда и готовые работы, остаются у нас»²⁸².

Жалобы на консультации наиболее часты на рубеже 1920–1930-х, но и в 1938 году Шкловский писал о том же: «“Девушка с характером” <...> прошел через 19 отзывов, причем один и тот же человек давал по три отзыва, – то положительных, то отрицательных. <...> Через 19 издевательств, помех, нельзя пронести вдохновение. <...> ...Редактора, консультанты <...> дают указания. От их указаний зависит осуществление вещи, иногда замечательнейшей. Людей этих много, они сменяются, они за дело, за фильмы – не отвечают»²⁸³.

В 1930 году появился фельетон «Белка в колесе», подписанный Фомой Булавкиным. Не будь иных отзывов об институте консультации, которые, как один, похожи на цитированные, написанное Булавкиным легко воспринималось бы

²⁸⁰ Там же, с. 3.

²⁸¹ Шнейдер М. Лирическое отступление // На литературном посту. 1928. №22. С. 45-48. С. 46-47.

²⁸² Беседа сценарного актива с руководством кинофабрик 19.6.1932. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 12. Л. 422.

²⁸³ Шкловский В. О новых путях кино // Знамя. 1938. №3. С. 264-271. С. 268.

сатирической гиперболой. Однако он изящно преломляет многие документальные свидетельства в общую картину.

Мытарства в бюрократическом аппарате киностудии описаны в фельетоне от лица дилетанта, «начитавшегося о сценарном кризисе и решившего оказать встречную помощь снизу»²⁸⁴. Через неделю автору дали положительный ответ, но обязали «поговорить с нашим консультантом, тов. Доброжелательным»²⁸⁵. Консультант, похвалив сценарий, указал на отсутствие конфликтов, сквозной линии, нагнетания, кульминации, на схематичность персонажей, негодность темы и предложил герою другую.

«Пошли к заву. <...> Чем-то похож на Юлия Цезаря. Сразу разговаривает с пятерыми консультантами, со всеми ними спорит и одновременно <...> соглашается. При мне он подписал пять договоров; всем сценаристам сказал одно и то же: “Ну, ну, дотяните еще немного вашу вещь, <...> товарищ (имя консультанта) вам поможет”»²⁸⁶.

То же повторилось и с персонажем фельетона. Герой просил у консультанта и зава три месяца, но ему дали три недели. На возражения о том, что срок слишком мал для новой вещи, зав ответил: «Понимаю, но формально-то <...> это только поправки»²⁸⁷. Герой два месяца работал при активном участии зава и консультанта Доброжелательного. После этого сценарий «поставили на заседание худбюро», которое должно было решить судьбу дела.

«Ещё во время доклада тов. Доброжелательного консультант тов. Фендрик-Желчь многозначительно кашлянул. Кто-то <...> тихо спросил соседа: “Фендрик-Желчь кашлянул, слышал?” <...> “Слышал”. – “Дурной знак, а?” – “Угробят сценарий”. После доклада тов. Доброжелательного ураган и буря спущены были с цепи. Сценарий мой терзали и рвали. <...> ...развёртывалась какая-то шахматная партия, которой я не понимал, не зная удельного веса фигур»²⁸⁸. У истории открытый финал:

²⁸⁴ Булавкин Ф. Белка в колесе // Кино и жизнь. 1930. №24. С. 17-18. С. 17.

²⁸⁵ Там же.

²⁸⁶ Там же.

²⁸⁷ Там же.

²⁸⁸ Там же, с. 18.

герой сидит над сценарием третий год, он – опытный работник, устало улыбающийся требованию новых переделок.

В фельетоне детализировано понятие, которое часто упоминают²⁸⁹ для характеристик дискуссий о соцреализме, – схоластические споры. Обсуждение в худбюро представляется герою шахматной партией с неясными фигурами, иначе – разговором с вариативными значениями. Вкупе с консультантом с эрудицией, почерпнутой из отрывного календаря, создан яркий образ текстоцентрической паранойи – ее участники готовы три года спорить о сценарии, но боятся запустить фильм.

2.4. Институт периодической печати в системе контроля искусств

Геллер и Боден писали о замыкании искусств на литературе в 1930–1940-х: «...иллюстрацию феномена централизации <...> составляют журналы, органы различных творческих институций, роль которых остается первостепенной, особенно в литературе. В ждановскую эпоху уцелело только четыре всесоюзных литературных журнала <...>. Что касается других областей, то каждая получила право только на один центральный орган с весьма умеренным тиражом. <...> В этом <...> процесс интеграции, под водительством литературы, но вместе с тем – фрагментации и изоляции отдельных дисциплин. Давление литературного образца, вездесущего на теоретическом (идеологическом и эстетическом) уровне, ведет прежде всего к отрицанию у других дисциплин их структурной специфики и подчиняет критерии оценки дискурсивным категориям <...>. Доминирующую позицию литературы в советской художественной системе и “литературизацию” последней объясняет ее функция базового кода – предопределенная ролью Слова»²⁹⁰.

Процесс замыкания советской культуры на литературе историки описывали с высокой степенью обобщения. Его можно детализировать благодаря разбору существенных аспектов, зафиксированных в периодике. Картина периодических

²⁸⁹ Земскова Д. Д. Советский производственный роман. Эволюция и художественные особенности жанра. Дисс. на соиск. ст. к. филол. наук. – М., 2016. – С. 227.

изданий, посвященных литературной и художественной критике, выявляет институциональное поле проявлений литературно- и текстоцентрических тенденций. Они планомерно усиливаются с рубежа 1920–1930-х, когда существовал весьма широкий спектр литературно-художественных и литературно-критических журналов, но иным искусствам было отведено максимум по два издания. Никакое искусство не могло и мечтать о такой дифференциации, которую И. Макарьев требовал от литературных изданий:

«“Октябрь” <...> должен превратиться в центр творческой работы с выявившимися писателями, <...> должна создаваться подлинная творческая среда. <...> Вместе с “Литературный учёбой” “Рост” должен охватить всю работу с начинающими <...>. “На литературном посту” должен руководить критикой <...>. “Пролетарская литература” – наш теоретический орган – должна превратиться в центр научно-методологической работы. “Красная новь” и “Литературная газета” – центры нашей работы с попутничеством. Руководству литературно-художественной печатью должна гораздо больше уделять внимания “Литературная газета” <...>. “Молодая гвардия” и “Смена” <...> вместе с литстраницей “Комсомольской правды” должны быть основными центрами <...> работы с комсомолом»²⁹¹.

Важны следующие моменты. Во-первых, число изданий внушительно (9) даже при том, что Макарьев не упомянул «Новый мир», «Звезду» и «Знамя». Во-вторых, обязанности распределены так, что в схеме остается место для вариаций. Так «Гвардия», «Смена» и литстраница «Комсомолки» называются основными (значит – не единственными) центрами работы с комсомолом. Действительно: схожая функция – работа с начинающими писателями – отведена «Литучебе» и «Росту». У «Литгазеты» две разных функции. Пересечение функций образовывало структуру с нестрогой дифференциацией, которая при иных политических обстоятельствах могла стать системой сдержек и противовесов.

В-третьих, Макарьев выступал на V пленуме РАПП в декабре 1931-го; на нем обсуждалась перестройка ассоциации. Но перестройку произвело постановление ЦК

²⁹⁰ Геллер Л. Боден А. Институциональный комплекс соцреализма. С. 312–313.

²⁹¹ Макарьев И. Пути перестройки // Молодая гвардия. 1932. №1. С. 122–128. С. 126.

от 23 апреля 1932 года, ликвидировав РАПП. При этом многие ее разработки были развиты соцреализмом, но в переформулированном виде; некоторые (например, показ живого человека) сохранены без изменений.

Унаследовал ли ССП структуру периодики, предложенную Макарьевым? Ответу мешает, прежде всего, нестрогая дифференциация, существовавшая и до, и после перестройки. Многие издания из схемы Макарьева получили титулы органов ССП. Скандальную славу «На литпосту» перенял «Литкритик», поэтому его до сих пор именуют то провластным, то оппозиционным²⁹².

Четвертый и наиболее важный момент – в апрельском постановлении, где вслед за учреждением единого союза предписывалось «провести аналогичное изменение по линии других видов искусства»²⁹³. С этим не спешили: первый съезд Союза архитекторов состоялся в 1937 году, Союза композиторов – в 1948-м, художников – в 1957-м. Причины были разными; значимо то, что съезды деятелей различных искусств были куда менее важны власти, чем установочный съезд писателей, ведь на материале литературы он определял развитие любых искусств. Закрепленный в уставе ССП метод соцреализма объявлялся «основным методом советской художественной литературы и литературной критики», тут же утверждалось, что он «обеспечивает художественному творчеству исключительную возможность проявления творческой инициативы»²⁹⁴.

По схеме Макарьева вполне можно было «провести аналогичные изменения», увеличив число периодических изданий для других искусств. Например, для архитектуры, – одни издания специализируются на теории, другие – на критике реальных проектов, третьи – на пропагандистско-воспитательной работе с младшим / начинающими. Но этого не было сделано ни с одним из искусств – советская культурная политика особое значение придавала именно литературе. Многопрофильные издания, как правило, существовали недолго; так было с

²⁹² Мазаев А. О «Литературном критике» и его эстетической программе // Мазаев А. Искусство и большевизм (1920–1930-е гг.). – М.: КомКнига, 2007. – 320 с. С. 204–206.

²⁹³ Власть и художественная интеллигенция / под ред. А. Яковлева. – М.: Международный фонд «Демократия», 1999. – 871 с. С. 173.

²⁹⁴ Первый всесоюзный съезд советских писателей. С. 712.

журналами «За пролетарское искусство» (1931–1932), «Революция и культура» (1927–1930), «Литература и искусство» (1930–1932).

Литературная критика негласно была старшей по отношению к критикам других искусств, хотя делались оговорки: «Пролетарская литература, где вопросы творческого метода ставятся очень широко и остро, проделала большой путь развития <...>. В области пространственных искусств мы ставим <...> вопрос творческого метода, не пройдя того большого пути творческой практики и организационной работы <...>. Это ни в коем случае не означает, что мы можем механически перенести вопросы творческого метода из области литературы в нашу область»²⁹⁵.

Но происходило именно так. В конце 1920-х журнал «Советское искусство» противостоял переносу схем литературной критики в искусствоведение. Обстоятельные статьи были посвящены вопросам критики в сфере музыки²⁹⁶, театра²⁹⁷ и пространственных искусств²⁹⁸.

Но унификация задач критики разных искусств проявилась в централизованной кампании против формализма и натурализма. 3 марта 1936 года на диспуте о формализме в кино председатель КДИ П. Керженцев объяснял эту закономерность так: «...никакого такого похода <...> против кино не ведётся, а есть только нормальная работа <...> печати, которая направляет свое критическое острие против тех ошибок, которые имеются <...> на фронте искусства и более узкой области кино»²⁹⁹.

Текстовое сопровождение различных искусств не было одинаковым. Кино испытывало издержки положения младшего из искусств. Монографии о кино создавались редко, их написание и публикация затягивалось по разным причинам: киноведа сталкивались с трудностями первопроходцев, а издатели всегда могли найти объяснение отсрочкам. Это сказывалось на актуальности работ. Например,

²⁹⁵ Маца И. Творческий метод в пролетарском искусстве // Литература и искусство. 1930. №3–4. С. 25–39. С. 25.

²⁹⁶ Корев С. О музыкальной критике // Советское искусство. 1927. №8. С. 9–16.

²⁹⁷ Вакс Бор. О художественной критике театрального искусства // Советское искусство. 1928. №2. С. 5–8.

²⁹⁸ Федоров-Давыдов А. Задачи и методы в области пространственных искусств // Советское искусство. 1928. №5. С. 51–59.

Н. Анощенко в 1930 году пришлось сопроводить третий том «Общего курса кинематографии» объяснением, почему первые два не вышли в свет в 1927-м³⁰⁰. Подобная история отражена и в предисловии к Кино-справочнику 1929 года³⁰¹.

О бедности теории кино писал Н. Лебедев: «Три-четыре десятка книг на разных языках – вот весь “мировой фонд” <...>. В качественном отношении <...> хуже: это либо эмпирические высказывания практиков, разбавленные кустарными рассуждениями, либо, наоборот, <...> теоретизирования формалистов, абсолютизирующие технологические особенности кино и пытающиеся <...> построить идеалистическую нормативную “киноэстетику”. Вряд ли <...> можно отобрать больше десяти книг, подлинно помогающих работникам кино»³⁰².

К подобным выводам приходил Д. Никольский: «Ряд лет кинолитература не издавалась у нас вообще. Первые книги о кино, вышедшие у нас после долголетнего перерыва, датированы 1935 г. <...> Документы кинематографической истории чрезмерно разбросаны <...>, их систематизация и публикация является первым и основным шагом к созданию подлинной истории <...>. Эти вопросы тем более актуальны, что вышедшие книги по существу не обсуждены <...>. ...это оказалось на задворках общественного внимания»³⁰³.

Хотя тон этих строк безутешен, автор упоминал все ценное, что есть в анализируемых им редких книгах. Но все его примеры – сборники материалов о фильмах; о теории, комплексной критике или многоплановой истории кино нет речи.

Отсутствие развитого института критики и теории кино в 1930-х выглядит более естественным, чем аналогичная ситуация у искусств с многовековыми традициями. О роли литературной критики в общей культурной политике достаточно сказано в «Истории русской литературной критики». Мы же сфокусируемся на внимании литературной критики к кино.

В. Кирпотин спорил с А. Луначарским о разделении литературоведения и партийной политики: «Что значит: для произнесения таких приговоров компетентны

²⁹⁹ РГАЛИ. Ф. 962, оп. 3, ед. хр. 76. Л. 56.

³⁰⁰ Анощенко Н. Д. Общий курс кинематографии. Т. 3. – М.: Теакинопечать, 1930. – 653 с. С. 11–12.

³⁰¹ Кино-справочник / сост., ред. Г. М. Болтянский. – М., Л.: Теа-кино-печать, 1929. – 510 с. С. 19.

³⁰² Лебедев Н. А. Предисловие // Балаш Б. Дух фильма. – М.: Художественная литература, 1935. – 201 с. С. 3.

другие инстанции? Смысл этого ясен: наша область, мол, наука, литературоведение, тут мы можем танцевать <...> влево и вправо от марксистской теории, <...> нет ничего страшного, ибо если что пойдет вразрез с интересами рабочего класса, <...> то вмешаются “другие инстанции”, т.е. партия. Мы так не можем рассуждать; мы должны рассматривать себя как работников партии на литературном участке фронта классовой борьбы. <...> ...мы должны <...> разбить врага, а не ждать <...> “другие инстанции”»³⁰⁴.

Предваряя перепечатку письма Сталина «О некоторых вопросах истории большевизма», Кирпотин безошибочно угадал роль литературной критики: она должна реализовывать партийные установки. Но практика неизменно сталкивалась со сложностями в адаптации директив к культурному процессу. При этом проблематичность создавалась именно несогласованностью внутри критики, а вовсе не идеологическим и эстетическим различиями произведений искусства – к середине 1930-х они были более-менее унифицированы.

Яркий пример таких противоречий – в речи В. Киршона на II пленуме ССП 6 марта 1935-го. Драматург продолжал метафору «писатель – инженер человеческих душ»: «Если писатель – это инженер-строитель <...>, то критик – это <...> инженер-приемщик, оценивающий продукцию и проверяющий ее с точки зрения выполнения поставленных писателем задач»³⁰⁵.

Но Киршон столкнулся с нехваткой координат: «...должны быть найдены какие-то организационные формы, которые позволяли бы уничтожить вредный разноречивый <...>. ...думаю, наличие секции критиков и редакций журналов <...> позволит найти <...> критерии оценки. <...> ...не нужно стремиться к созданию стандартных критических колодок, но такое обсуждение <...> огородили бы писателей и театры от необоснованных отзывов, вкусовщины, сведения личных счетов, групповых вылазок»³⁰⁶.

³⁰³ Никольский Д. Вопросы кинологии // Искусство кино. 1936. №12. С. 59–61. С. 60–61.

³⁰⁴ Кирпотин В. Письмо тов. Сталина в редакцию журнала «Пролетарская революция» «О некоторых вопросах истории большевизма» и задачи литературоведения // Литературная учеба. 1932. №4. С. 20.

³⁰⁵ Киршон В. Счет критике // О литературе и искусстве. – М.: Художественная литература, 1967. – С. 192.

³⁰⁶ Там же, с. 201–202.

Примером разнобоя оратор привел две полярные рецензии на его пьесу «Рельсы гудят», написанные одним критиком – А. Гурвичем: «Неужели такие отзывы, прямо противоположенные один другому, могут заставить чему-нибудь учиться?»³⁰⁷

Сравним со словами Киршона одну из передовиц 1927 года: «...О каждой <советской ленте. – А. Г.> можно найти десятки и положительных, и отрицательных отзывов. <...> Разнобой <...> объясняется отсутствием чёткой, авторитетной директивы по <...> кинематографии, подобной той, какую мы имеем сейчас в отношении литературы и театра»³⁰⁸.

Этот разнобой не мешал предложениям переместить критику на съемочный процесс³⁰⁹. В. Перцов считал: «Профессиональный критик запаздывает. Его место и время – в стадии монтажа, если не раньше. <...> ...выполнять функции кино-профилактики, т.е. предупреждать болезни, а не их констатировать. <...> Роль литератора, как редактора фильма, гораздо более существенна, чем его же роль, как спеца-критика. Первый обогащает фильму изнутри своим культурным опытом, второй <...> устанавливает несоответствие между сделанной лентой и современным культурным опытом»³¹⁰.

Но предпочитался второй вариант: якобы констатация несоответствия ленты идеологическим требованиям предотвратит подобное в будущих съемках. Схожих взглядов держался и главный критик страны. В беседе с Эйзенштейном и Н. Черкасовым об «Иване Грозном» Сталин отвечал, нужно ли давать сценарий на утверждение: «Разберитесь сами. Вообще по сценарию судить трудно, легче говорить о готовом произведении»³¹¹.

Киносовещание 1928 года отводило критике именно констатирующую, но не превентивную роль: «Кино-печать должна воспитывать и кино-зрителя и кино-производственника под углом зрения привлечения кино как вспомогательного средства для социалистического строительства»³¹².

³⁰⁷ Там же, с. 203.

³⁰⁸ О характере критики // Советский экран. 1927. №49. С. 1.

³⁰⁹ Сольский В. Кризис в кино // На литературном посту. 1927. №11–12. С. 59–60.

³¹⁰ Перцов В. Литература и кино // Советское кино. 1927. №5–6. С. 10–11. С. 11.

³¹¹ Марьямов Г. Кремлевский цензор. – М.: Киноцентр, 1992. – 129 с. С. 90.

³¹² Пути кино... С. 464.

В такой ситуации слабость кинокритики объявлялась одной из причин низкого уровня кино. Решение видели так: «Что нужно сделать, чтобы хоть немного укрепить кадры кинокритики? <...> ...Обратиться к источнику общей марксистской критики, к литературе. Оттуда можно черпать более здоровые элементы кинокритики»³¹³. Причем неясно, идет ли речь о конкретных литераторах или же о литературе вообще. В рамках литературоцентризма и то, и другое символизировало мудрость.

В 1935 году «Советское кино» объявило конкурс на лучшую критическую статью «с целью выявления новых сил кинокритики и поднятия её теоретического уровня». Чтобы разъяснить конкурсное задание, К. Юков написал о том, что критик должен помогать в освоении наследства искусств, уметь оценивать сценарий и разбираться в повестке³¹⁴.

В другом номере говорилось: «Отставание критики грозит стать тормозом дальнейшего развития киноискусства»³¹⁵. В этой фразе – как и во всех остальных клише о критической опеке кино – отражена боязнь потери контроля над кино, словно содержание кино все меньше подчиняется тексту и все больше отдаляется от вербальных аналогов.

Вероятно, литераторы хотели подчинить киносодержание тексту. Это предположение находит подтверждение в обзоре киносезона 1929 года. Имея в виду последние на тот момент фильмы Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина и ФЭКСов, Б. Алперс утверждал: «Язык кино усложняется, становится более ёмким, гибким и двусмысленным. <...> Года два тому назад художник приходил сам на помощь своим оценщикам, развивая детальную теоретическую платформу своей работы. Сейчас “теория” <...> начинает играть всю меньшую роль <...>. Она исчезает из рекламных интервью, из программных статей, становится менее отчётливой и уловимой. Режиссёр последнего времени предпочитает объясняться со зрителем непосредственно с экрана, заранее убирая от своего произведения теоретические “леса”»³¹⁶.

³¹³ За марксистскую кинокритику // Кино и жизнь. 1930. №14. С. 6–7. С. 7.

³¹⁴ Юков К. Активно организующая роль критики // Советское кино. 1935. №1. С. 13-15.

³¹⁵ Работники искусств о задачах кинокритики // Советское кино. 1935. №3. С. 11.

³¹⁶ Алперс Б. Новые пути и новые обличья // Молодая гвардия. 1929. №11–12. С. 80–86. С. 81.

Тогда же Эйзенштейн опубликовал статью «Перспективы» – и обобщение задач, решенных им в 1920-х, и манифест новых целей. От манифеста – и радикальность требований, и чрезвычайно резкий стиль, присущие авангарду, но подзабытые к 1929 году: «Кинематография способна, а следственно – должна осязаемо чувственно экранизировать диалектику сущности идеологических дебатов в чистом виде. Не прибегая к посредничеству фабулы, сюжета или живого человека. <...> Являясь последним звеном в цепи средств культурной революции, нанизывающей все, работая на единую монистическую систему, от коллективного воспитания и комплексного метода обучения до новейших форм искусства, переставая быть искусством и переходя в следующую стадию своего развития»³¹⁷.

Как заметили комментаторы Эйзенштейна, «возможность преодоления разрыва формы и содержания, чувственного и логического он предоставляет только кинематографу, отказывая в этом не только театру, но и литературе и всем остальным видам искусства, о которых он даже и не упоминает»³¹⁸. Значит, дальнейшее теоретизирование и, в частности, теорию кино Эйзенштейн планировал развивать средствами кино. Но ода его возможностям слабо соотносилась со становящимся текстоцентризмом.

Киноверсия Марксова «Капитала» осталась лишь грандиозным проектом. Последующее десятилетие и Эйзенштейн, и его соратники режиссеры-теоретики – Вертов, Пудовкин, Кулешов – резко снизили градус теоретических разработок. Статьи Алперса и Эйзенштейна будто отмечают условный рубеж, когда авангардистскую теорию сменяет соцреалистическая критика. В ней роль универсального средства было закреплено за текстом.

³¹⁷ Эйзенштейн С. Перспективы // Искусство. 1929. №1–2. С. 116–122. С. 122.

³¹⁸ Айзенштат О. Д. и др. Комментарий / Айзенштат О. Д. Варганов А. С., Карягин, Клейман Н. И., Козлов Л. К., Красовский Ю. А., Левин Е. С. // Эйзенштейн С. М. Избр. произведения в 6 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1964. – С. 489.

2.5. Кино – в печать! Инструменты текстоцентризма в кино

2.5.1. Публикация сценариев

Важным аспектом взаимодействия литературы и кино являлась публикация сценариев как одна из сфера мероприятий по централизации культуры СССР. Роль публикации кино-текстов в упрочении текстоцентрических тенденций переоценить сложно. На данный момент исследователи затрагивали указанную тему лишь вскользь.

О. Булгакова обобщенно характеризовала ситуацию становящегося в стране звукового кино: «Все цензурные случаи в советском кино этого времени связаны с литературной редакцией сценария <...>. Слово рассматривается в визуальном искусстве как первичный элемент, и сценарии, которые начинают печататься с 1936 года в журнале “Искусство кино”, а позже выходят отдельными изданиями и сборниками, подвергаются особой цензуре»³¹⁹.

Более внимательные рассмотрения проблемы есть в недавних работах А. Коваловой и Е. Артемьевой. Ковалова только в отношении 1910-х годов дала более-менее широкое представление об институциональной роли публикаций либретто и сценариев. Исследователь отмечала, что кинодраматургия фигурировала в дореволюционных СМИ преимущественно в рекламных целях или для удобства читателя. Послереволюционное десятилетие и 1930-е представлены Коваловой только спорами о сценарной форме³²⁰.

Е. Артемьева писала о бытовании сценария как самостоятельного литературного произведения: «...Равновесие в правах киносценария и фильма (фильм не состоится без эмоции сценария, но зачем же необходим сценарий, как не для съемки фильма?) довольно быстро нарушилось в пользу первого. Литературоцентричность отечественной культуры сыграла здесь не последнюю роль, но самым существенным аргументом в пользу тезиса о первостепенности сценария стало отношение к

³¹⁹ Булгакова О. Советский слухоглаз. С. 98-99.

³²⁰ Ковалова А. Сценарий в русском кино 1910–1920-х годов: к истории вопроса // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2013. №3. С. 33-47.

киноискусству власти, стремившейся установить над ним контроль практически с 1920-х годов»³²¹.

Далее исследователь упоминала предложение В. Яковлевой от 16 июля 1926 года ввести утверждение сценариев Художественным советом по делам кино и цитировала Балаша, после переезда в СССР резко пересмотревшего свои взгляды на природу кинотворчества в пользу литературоцентризма: «Кино тогда лишь станет вполне зрелым искусством, когда сценарий можно будет печатать и читать»³²².

Артемьева сообщала: «Как раз уже в начале 1930-х в СССР возникает традиция публиковать сборники киносценариев» и завершала тему публикаций киносценариев так: «Выход в 1935 году “Книги сценариев” <...> киновед И. Вайсфельд назвал “большим событием в истории кинодраматургии”»³²³.

Наблюдения Булгаковой и Артемьевой будто бы говорят о том, что подчинение кино тексту и, в частности, публикация сценариев как самостоятельных произведений были инициированы властью. Однако более внимательное изучение известных материалов и обращение к недавно выявленным документам позволяет расширить картину культурного процесса и уточнить ее понимание.

Несмотря на призыв писателей в кино, звучавший весь исследуемый период, положение литератора на фабрике постоянно вызывало жалобы. Вот наблюдения Б. Зорич: «Фамилии сценаристов нигде не написаны. Читали ли вы последний номер “Киногазеты”? Повсюду поставлены фамилии режиссеров, но нигде не указаны сценаристы»³²⁴. Чиновник «Мосфильма» В. Фартучный заявлял: «То, что мы предлагаем сейчас печатать сценарии, это не паллиатив, <...> это то, что дает возможность сценаристу стать <...> наряду с писателем, сделать его творчество достоянием широких кругов»³²⁵.

Аринович описывал проблему так: «Сценарии должны печататься, <...> быть настоящим художественным произведением, которые должны выйти на суд

³²¹ Артемьева Е. Типология образов подростков в отечественной кинодраматургии 1960–1980-х годов. Дисс. на соискание уч. ст. к. филол. наук. – М.: МГУ, 2015. – 147 с. С. 17.

³²² Балаш Б. Дух фильма. – М.: Художественная литература, 1935. – 201 с. С. 88.

³²³ Артемьева Е. А. Цит. соч. С. 21.

³²⁴ Беседа сценарного актива с руководством кинофабрик. 19.6.1932. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 12, Л. 424.

общественности, независимо от заключения режиссера и т.д. Это зависит не только от нас, но и от других организаций. Что сделал Всероскомдрам и ваши общественные организации, в которых вы все состоите, в том числе и я, – ничего. Я специально хожу в редакцию Красной Нови и договариваюсь, чтобы они напечатали такой-то сценарий. Для того, чтобы вызвать у сценаристов уважение к себе как к писателю, чтобы сценарист понял, что он является писателем, носителем определенного жанра в литературе, что это не технический работник, с произведением которого можно что угодно делать»³²⁶.

В конце 1932 года А. Капустин писал: «...Много говорят, что сценарий надо печатать. Но пока печатают их – и только в отрывках – только кинопресса. Да “Красная новь” <...> “рискнула” напечатать сценарий “Однажды летом” Ильфа и Петрова. Пора поставить вопрос об издательстве сценариев практически. Застрельщиком здесь должны быть кинопресса и Всероскомдрам. В первую голову надо написать и издать сценарии шедевров нашего кино, уже сошедших с экрана, обильно иллюстрировав их кадрами из фильм»³²⁷.

Речь велась как о творческом самосознании сценаристов, так и об институциональном статусе их труда. Но творческое самосознание – величина абстрактная, к тому же проблемы сценарного цеха воспринимались исключительно как временные неурядицы, которые неизбежно и скоро исправят. Напротив, институциональное признание требовало вполне конкретных действий, и они не заставили ждать.

Уже в беседе 11 апреля 1934 года о задачах кинодраматургии в связи с XVII партсъездом зампреда ГРК П. Бляхин говорил: «Мы предпримем издание сценариев, это будет первый шаг к тому, чтобы выйти на более широкую арену и подвергнуть свою продукцию обсуждению и критике»³²⁸. Резче был М. Шнейдер: «Выход кинодраматургии из подполья нужно осуществить общественно, а не декларативно. Необходимо печататься <...>, чтобы о кинематографии заговорила

³²⁵ Там же, л. 432

³²⁶ Там же, л. 448-449.

³²⁷ Капустин А. Еще о профессиональной гордости сценариста // Пролетарское кино. 1932. №19-20. С. 31.

³²⁸ Беседа о кинодраматургии в связи с XVII партсъездом. 11.4.1934. ОР ИМЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 5. 194 л. Л. 170.

<...> вся советская власть. <...> ...сценаристов знают только в своей среде. И то <...> из присутствующих здесь сценарии друг друга знают очень немногие»³²⁹.

В следующем году к публикации сценариев призвал Шумяцкий: «...Задача вовлечения в кинематографию нового, большого числа талантливых писателей и драматургов театра приобретает исключительное значение. <...> Для подведения прочной общественно-политической базы под эту работу необходимы: <...> Организация в Кинофотоиздате печатания и выпуска значительным тиражом сценариев художественных фильмов»³³⁰.

Сценарии успешных или особо ожидаемых фильмов нередко появлялись в периодике, причем не только в специализированной. В 1932 году отрывки «Встречного» были опубликованы в «Пролетарском кино»³³¹, а «Однажды летом» – в «Красной нови»³³². В 1934 году «Новый мир» издал «Строгого юношу»³³³, «Советское кино» – «Аэроград»³³⁴, «30 дней» – «Частную жизнь Петра Виноградова»³³⁵. Фильм «Однажды летом» по сценарию Ильфа и Петрова появился на экранах через четыре года – весной 1936-го. Примечателен и подзаголовок публикации «Частной жизни...» – «эпизоды из фильма», но не из сценария.

Распоряжения Шумяцкого увидели свет в его книге «Пути мастерства» не ранее 29 ноября 1935 года, тогда как уже в 1935 году ряд сценариев был опубликован отдельными изданиями: «Вратарь республики»³³⁶, «На большой дороге»³³⁷, «Крестьяне»³³⁸, «Анна»³³⁹, «Петр I»³⁴⁰. Только сценарий «Крестьяне» был опубликован в один год с фильмом Ф. Эрмлера. Сценарий «На большой дороге» так и не был снят, другие ленты увидели свет в 1936 и 1937 годах, причем сценарии

³²⁹ Там же, л. 187.

³³⁰ Шумяцкий Б. Пути мастерства. – М.: Кинофотоиздат, 1935. –131 с. С. 14.

³³¹ Эрмлер Ф. Юткевич С. Встречный. Отрывки из сценария звуковой картины // Пролетарское кино. 1932. №13-14. С. 14-26.

³³² Ильф И. Петров Е. Однажды летом. Сценарий звуковой комедии // Красная новь. 1932. №8. С. 127-156.

³³³ Олеша Ю. Строгий юноша. Пьеса для кинематографа // Новый мир. 1934. №8. С. 66-89.

³³⁴ Довженко А. Аэроград. Литературный сценарий // Советское кино. 1934. №5. С. 9-20.

³³⁵ Славин Л. Частная жизнь Петра Виноградова. Эпизоды из фильма // 30 дней. 1934. №4. С. 23-28.

³³⁶ Кассиль Л.А. Вратарь республики. – Л.: арт. «Стеклограф», 1935. – 96 с.

³³⁷ Лапин Б. М. На большой дороге. – [Л.]: [Ленфильм], [1935]. – 71 с.

³³⁸ Большинцов М. В. Крестьяне. – М.: Кинофотоиздат, 1935. – 82 с.

³³⁹ Виноградская Е. Н. Анна. – М.: Кинофотоиздат, 1935. – 64 с.

³⁴⁰ Толстой А. Н. Петр I. – [М.]: [Кинофотоиздат], 1935. – 128 с.

«Вратарь республики» и «Анна» – под другими названиями («Вратарь» и «Партийный билет»).

Таким образом, в «Путях мастерства» Шумяцкий лишь фиксировал уже реализующийся процесс. Сначала, как в 1935 году, сценарии публиковали отдельным изданием вне зависимости от премьерной судьбы или оценки властью. То есть процесс публикации актуализировал критическое внимание к сценарию как к самостоятельному произведению, привлекал общественность к его обсуждению.

Но ближе к концу 1930-х печать сценариев обретает поощрительно-дидактическую функцию. К конкурсу на лучший сценарий, проводимому КДИ в 1938-м, была приурочена публикация третьего, одобренного варианта сценария «Александра Невского». Издательство поясняло: «В помощь всем желающим принять участие в конкурсе <...>, Государственное издательство кинематографической литературы выпускает серию лучших сценариев <...>. Ознакомление с этими сценариями поможет новым кадрам кинодраматургии успешнее овладеть сценарной и литературной техникой»³⁴¹.

В 1930-х публикация сценариев оценивалась различно. Однако эти оценки были редки и встречались лишь в периодике. М. Блейман замечал: «Еще никто не подумал, что сценарий – литература. И характерно, что как сценарий печатают в журнале кинематографически некультурную работу Ильфа и Петрова “Однажды летом” – домашние остроты, претендующие быть кинематографом. Характерно, что Ю. Тынянов задуманного как сценарий и как сценарий первоначально написанного “Поручика Кижэ” для печати переделал в рассказ. Сценарий еще не вошел в литературу. А пока этого не будет, квалификация сценариста будет низка. Он будет лишен производственного уважения, он будет лишен другой аудитории, кроме ведомственной аудитории худотдела»³⁴².

Л. Шатов обращался к кинодраматургам: «...Творческую ответственность вы несете и должны нести в первую очередь перед читателем, а не перед зрителем. Как и всякое литературное произведение, ваш сценарий может стать объектом творчества

³⁴¹ Павленко П. А. Александр Невский. – М.: Госкиноиздат, 1938. – 76 с. С. 3.

³⁴² Блейман М. Недооцененная профессия // Советское кино. 1933. №1-2. С. 11-16. С. 13.

режиссера <...>. Но независимо от этого вы, как и всякий писатель, обязаны свои произведения печатать для того, чтобы их читали»³⁴³.

«Книга сценариев» – важный момент вербальной институционализации кино. Вот рецензия А. Экк: «Книга сценариев <...> явится значительной вехой в развитии теории киноискусства, <...> окажется превосходным пособием для молодых кадров советского кино. <...> “Книга сценариев” – крупное литературное событие»³⁴⁴.

Появление нового жанра литературы называется более важным, чем появление у кино издательской платформы. Впрочем, раз этот канал вербальный, для парадигмы текстоцентризма оба аспекта одинаково положительны. У Экк есть и иное наблюдение: «До сего времени сценарии фильм практически были <...> вне литературы. Очень немногие редакции преодолевали косность, мешавшую проникновению нового литературного жанра»³⁴⁵.

После обзора опубликованных сценариев речь зашла о самом издании: «Идеальным методом издания сценариев следовало бы признать такой, при котором авторский текст самим автором корректируется по результатам постановки. В случае же больших расхождений сценария и фильма следовало бы печатать рядом литературный сценарий и запись по картине, придав второй публикации подсобный характер»³⁴⁶.

Не ясно, что имелось в виду под «подсобным характером» записи по картине, если познавательную ценность имело именно сравнение сценария и записи. Похоже, рецензентом подчеркивалось превосходство изначально-вербального сценария по сравнению со вторично-вербальной записью фильма. Это подтверждается последующим требованием тотальной вербализации лент: «Наконец, как исследовательский материал необходимо публиковать литературные сценарии с режиссерской экспозицией, операторской экспликацией, звуковой партитурой и записью по картине»³⁴⁷. Подобные издания так и не вошли в моду.

³⁴³ Шатов Л. Сценарий и фильм «Пышка» // Советское кино. 1935. №1. С. 43-47. С. 43.

³⁴⁴ Экк А. «Книга сценариев» // Звезда. 1935. №12. С. 247.

³⁴⁵ Там же.

³⁴⁶ Там же, с. 249.

³⁴⁷ Там же.

В 1938 году В. Перцов отмечал: «Печатание выдающихся киносценариев в наших литературно-художественных журналах стало теперь обычным делом. Этот хороший обычай укрепляет связь между литературой и кино, вводит широкие круги читающей публики в творческую лабораторию кинодраматурга <...>. Вряд ли важен вопрос о том, является ли сценарий особым литературным жанром или же он представляет собой только рабочий документ <...>. Сценарии бывают разные, с преобладанием то одного, то другого элемента. Во всяком случае сценарий дает драматическую основу картины – сюжет, характеры, диалоги <...>, – и <...> может оцениваться и как литературное произведение, тем более, что с появлением звукового кино значение литературно разработанного костяка <...> повысилось»³⁴⁸. Автор не видел смысла в спорах о сценарной форме: главное – сценарий включен в печать и оценивается как литература. Все остальное – вплоть до съемок фильма – вариативно.

Ему вторил С. Кара: «Установилось ошибочное мнение, будто сценарий – это “полуфабрикат”, <...> не имеющий самостоятельной ценности. Между тем сценарии печатаются в журналах, выходят отдельными книгами. Это одно уже достаточное доказательство того, что сценарий имеет право на самостоятельное существование в искусстве как особый вид литературного творчества»³⁴⁹. Упоминание теории сценария-полуфабриката как актуальной анахронично для конца 1930-х и было лишь риторической фигурой в давно выигранной борьбе.

Таким образом, в СССР 1930-х годов публикация сценариев как средства управления кино выступает серией мероприятий, инициированной киноработниками и поддержанной властями.

2.5.2. Сценарий, списанный с фильма

В вербальной институционализации кино публикация сценариев была не единственным измерением. В середине 1930-х появилась запись с фильма. Н. Оттен сравнил три варианта сценария «Чапаева»: «...От первого варианта литературного

³⁴⁸ Перцов В. «Дальний Восток» («Волочаевские дни») // Литературное обозрение. 1938. №5. С. 10-15. С. 10.

³⁴⁹ Кара С. Заметки о герое // Искусство и жизнь. 1940. №10. С. 6-8.

сценария, предоставленного авторами в военный сектор ГУКФ через напечатанный в журнале <...> до варианта, “списанного братьями Васильевыми с фильма”³⁵⁰. Лишь в конце статьи автор дает размытую оценку: «...Весь путь от первого до последнего варианта сценария – это <...>путь высвобождения от комментариев прямых, комментирующих сцен и комментирующих персонажей»³⁵¹. Но и здесь два последних изменения из трех относятся к композиционным деформациям создаваемого фильма, нежели к стилистической редакции сценариев, уж тем более Оттен не анализирует медиальные различия сценариев и не соотносит их с фильмом.

Спустя полгода он же попытался снабдить запись с фильма теоретическим обоснованием – на этот раз в связи с записью со звукового фильма Р. Клера «Последний миллиардер». Это пересказ сюжета почти без указаний кино-средств – пьеса с расширенными ремарками, 17 страниц почти без изображений³⁵².

Оттен писал: «Почти полной бессмыслицей является и самый текст этих разговоров, взятый отдельно от изображения. Это убористая тетрадка разорванных реплик, каждый кусок которых <...> совершенно не внятен сам по себе. <...> абсолютно точная и подробная запись видимого на экране <...> не даст ни сюжета, ни смысла. <...> впервые <...> встречаемся с произведением, звук и изображение которого невозможны один без другого»³⁵³.

Поэтому никак не понять следующее утверждение: «Смотря фильм, а в особенности читая записанный сценарий, можно убедиться, что каждое положение остроумно, прекрасно найдено и без ошибки рассчитано на смех»³⁵⁴. Далее отношение критика к записи более последовательно: «Эта индивидуализация героев <...> дает фильму чрезвычайно точную направленность и полнокровность. <...> в меньшей мере это видно на сделанной мною записи сценария с фильма».

Автор продолжил: «Но зачем тогда записывать сценарий с готовых фильмов? Бесспорно, авторский сценарий – это художественное произведение,

³⁵⁰ Оттен Н. Драматургия фильма. Три варианта сценария «Чапаева» // Советское кино. 1935. №7. С. 58-66. С. 59.

³⁵¹ Там же, с. 66.

³⁵² «Последний миллиардер» // Искусство кино. 1936. №2. С. 17-34.

³⁵³ Оттен Н. Искусство политического памфлета // Искусство кино. 1936. №2. С. 35.

³⁵⁴ Там же.

предназначенное для творческого исполнения в кино. Театральная пьеса – это произносимые со сцены тексты, место произнесения которых оговорено автором. Самое же действие заложено автором в “подтексте”, в смысле произносимых реплик и может трактоваться относительно свободно любым театром. <...> Иное дело сценарий, где изображение не оторвешь от слова, где мы имеем дело не с “подтекстом”, который режиссер волен расшифровывать как может и как хочет, а с двумя равноправными и равнозаданными компонентами произведения – словом и изображением. <...> Поэтому законным является создание наряду с <...> сценарием и записи драматургии готового фильма. Такая литературная запись фильма является важным вспомогательным материалом, без которого чрезвычайно затруднен анализ фильма и его драматургии. <...> ...публикация таких записей наряду с публикацией авторских сценариев и генеральных планов дадут молодой кинематографической науке и критике часть той документации, отсутствие которой особенно тормозит ее развитие»³⁵⁵.

На этом статья обрывается. Оттен не объяснил, чем запись с фильма помогает в его анализе и как преодолевает несовершенства, отмеченные им самим.

О записи с фильма говорилось и в связи с «Книгой сценариев». В отзыве А. Экк звучала нетерпимость к записи классических фильмов, так как замещения утраченных сценариев не помогали ни читателю, ни режиссеру, желающему снять ремейк: «Конечно, это возможно только в отношении полноценных литературных сценариев; вышесказанное нельзя отнести к тем записям по фильмам, хотя бы и авторским <...>. Такой состав книги – существенный ее недостаток. <...> ...это общая беда нашего кино: многие сценарии безвозвратно утрачены, многие до неузнаваемости переделаны в процессе постановки и монтажа фильма. Однако не следует печальную необходимость возводить в добродетель, как это делает М. Шнейдер, пытающийся <...> доказать, что записи с картин чуть ли не более нужны, чем авторские сценарии»³⁵⁶.

³⁵⁵ Там же.

³⁵⁶ Экк А. «Книга сценариев» // Звезда. 1935. №12. С. 249.

В отличие от Оттена, для Экк запись была вынужденной мерой. Но обе позиции глубоко текстоцентричны: лента во что бы то ни стало нуждается в вербальном аналоге: если оригинального сценария нет, его надо заменить подобием или калькировать со снятого фильма.

2.5.3. Кино-литература

Внимание к слову в кино проявлялось и в жалобах на нехватку литературы о кино. Заметка 1929 года критиковала комплектование кинолитературой столичных библиотек: «Хорошо снабжены кинолитературой библиотеки: МГСПС, им. Ленина, Исторического музея. <...> В других библиотеках дело обстоит хуже. Б-ка им. Тургенева, напр., имеет в своем каталоге всего 19-20 книг по кинематографии. В большинстве своем эти книги устарели. <...> Еще хуже дело обстоит в районных б-ках. <...> (Бауманский район) имеет специальный киноотдел. В этом отделе... 5 книг, три из которых изданы в 1924–25 г., а остальные – в 1912 и 1915 г. <...> Даже в такой б-ке, как “Ленинская”, вся кинолитература находится в фундаментальной б-ке. В киноотделе читальни находится лишь двадцать одна книга»³⁵⁷.

В 1930 году, когда вышел завершающий том «Общего курса кинематографии», В. Шкловский писал: «Есть разговор о том, что нужно выпустить целый ряд книг по кинематографии – это тоже правильный разговор, но никто не говорит о том, что кинокадры проще всего готовить инструктивными кинематографическими лентами»³⁵⁸. Новаторское решение, предложенное Шкловским, не нашло отклика.

Еще один проект взаимодействия текста и кино предлагал Гр. Кац-Нельсон: «Кино является наиболее массовым агитатором <...>. Искусство, доступное миллионам, – такова характеристика кино. // Нужно, чтобы кино “заговорило” другим языком»³⁵⁹. Хотя кино доступно миллионам, нужно, чтобы оно заговорило другим языком.

Кац-Нельсон продолжал: «Прежние либретто <...> не достигали своей цели. <...> “Зачем мне пересказ картины? Я пришел смотреть. А заранее зная сюжет, смотреть будет неинтересно”. <...> И если в некоторых клубах или кинотеатрах начали

³⁵⁷ И. Р. Нет книг о кино // Кино. 1929. №24. С. 3.

³⁵⁸ Шкловский В. Рукавица за поясом // Кино и жизнь. 1930. №7. С. 11.

вводить политпросветработу, то устные выступления культработников сводились к <...> либретто»³⁶⁰.

Нежелание читать либретто сравнимо со словами зрителя в неопубликованной статье А. Чичерина 1935 года. Обсуждается предпочтение читателями малых литературных жанров большим: «Не потому ли, что у него нет свободного времени? <...> “Нет – время у меня есть <...>. А потому что, когда их читаешь, так – как в кино: видишь быстро и думаешь прямо”»³⁶¹.

Кац-Нельсон предлагал заменить либретто-пересказ: «“Слово” должно быть подано не в утвердительно-директивной форме, а так, чтобы оно являлось только постановкой вопроса, давая толчки мыслям, заставляя как можно больше думать, доискиваться. <...> Наиболее совершенной формой является кино-лито-музо-монтаж, который увязывает кинопоказ с соответствующей литературной и музыкальной иллюстрацией <...>. Выше приведенный метод культкружения рекомендуем проводить в фойе во время ожидания сеанса <...>. Другой вид окружения – это “киносказ”, т.е. беседа, сопровождающая все демонстрирование ленты. // “Киносказ” представляет собой наиболее ответственный, но вместе с тем наиболее эффективный вид работы. Ответственный тем, что проводящий (сказатель) должен быть великолепно знаком с материалом (лентой), чтобы словесный образ не расходился, а совпадал с экраном»³⁶².

Мысли Кац-Нельсона крайне показательны в контексте изучения текстоцентризма. Во-первых, он противопоставлял 1) проводящего (сказателя) 2) материалу (ленте). В первой части антитезы скобка сообщает синоним: сказатель не разновидность проводящего, но просто другое наименование. Во второй части скобка, напротив, сообщает разновидность: материал, проводимый сказателем, может быть любым – лента, скульптура, симфония. Отсюда следует, что материал – преходящ и изменчив, тогда как слово – универсально и постоянно.

³⁵⁹ Кац-Нельсон Гр. Культурный фронт и кино // Кино и жизнь. 1930. №29-30. С. 16.

³⁶⁰ Там же.

³⁶¹ Чичерин А. «Большие» и «маленькие». Машинопись статьи с правкой автора. 1935. ОР ИМЛИ. Ф. 407, оп. 1, ед. хр. 7. Л. 1-2.

³⁶² Кац-Нельсон Гр. Культурный фронт и кино. С. 16.

Во-вторых, требование «чтобы словесный образ не расходился, а совпадал с экраном» прямо противоречило сказанному ранее: «Слово должно быть <...> только постановкой вопроса, давая толчки мыслям». Синхронность вербально-аудиального и визуального образов значительно упрощает восприятие, блокируя генерацию смыслов на их стыке. Об этом писал современный исследователь А. Тютюкин: «Эйзенштейн, теоретически обосновывая монтаж, спорил с Пудовкиным насчет того, что располагающиеся рядом кадры должны не складываться, а умножаться, усиливая идеологическое воздействие монтажной склейки. Этот “арифметический” принцип вполне можно применить и для размышлений о монтаже аудио и видео, закадрового голоса <...> и изображения»³⁶³.

Киновед избегал оценки четырех способов корреляции аудиальных и визуальных образов – сложения, вычитания, умножения, деления. Но и простого описания достаточно, чтобы понять потенциал деления: «Наиболее сложным для размышлений является случай деления двух пространств фильма <...>. Монтаж по операции деления двух пространств фильма <...> позволяет говорить о трудности наведения каких-либо связей между визуальным и аудиальным»³⁶⁴.

Напротив, предлагаемое Кац-Нельсоном совпадение слова с экраном соответствует простейшему сложению и полезно только для донесения информации, затруднительно передаваемой через изображение. Так или иначе, этот прием не порождает нового смысла и не побуждает к рассуждению, он всего лишь демонстрирует то, что киноизображение нуждается в пояснении; так в текстоцентризме подчеркивали несамостоятельность кино.

³⁶³ Тютюкин А. Говорить и показывать. Voice off и монтажная арифметика. URL: <http://cineticle.com/texts/854-speak-and-show-voice-off-cut.html> (дата обращения 15.9.2018).

³⁶⁴ Там же.

Глава 3.

Теоретические споры о медиальной специфике кино

3.1. Композиционно-жанровые соотношения литературы и кино

Возмущения неудовлетворительностью сценарной работы характерны для разных стран исследуемой эпохи. Тому виной не только художественные качества сценариев, но и их производственная функциональность. Немецкий оператор Г. Зебер замечал: «В сценариях часто предусматривается наплыв, но никогда не указывается желательная продолжительность его»³⁶⁵.

Но при чтении сценариев 1920–1930-х годов очевидно, что и киноприемы (не говоря уж о их параметрах) предусматривались нечасто. Герой романа В. Пидмогильного «Город», стремясь заработать денег, берется за сценарий: «Двух дней было достаточно, чтобы хорошо усвоить технику писания сценария, которая, к слову сказать, не принадлежит к понятным»³⁶⁶. Несмотря на быстроту и, следовательно, простоту усвоения, техника сценария непонятна. Эта парадоксальность постоянно ставила под сомнение дисциплину сценарного труда.

На киносовещании 1928 года отмечалось: «...Совмещаются понятия “выдумка” оригинальных положений с понятием “сценарист”. Ценятся <...> выдумщики, сосущие темы из пальца, далее <...> тема обрастает живой плотью наших дней, причем эта живая плоть часто сомнительного порядка. Сценарное дело по старой буржуазной привычке считается не работой, а вдохновением»³⁶⁷.

В контексте намеченной совещанием линии борьбы за строгость творчества В. Шершеневич написал фельетон против авантюризма сценаристов: «Сценарии необходимо делить только на две категории: забракованные и какие-то вторые, но какие именно – мы не можем сказать, так как мы не пророки, а иных, небракованных, сценариев нам не доводилось видеть. Один раз нам пришлось видеть хороший сценарий, но если сказать правду, так он был, во-первых,

³⁶⁵ Зебер Г. Техника кино-трюка. – М.: Теа-Кино-Печать, 1929. – 213 с. С. 36.

³⁶⁶ Пидмогильный В. Город. – М.; Л.: Госиздат, 1930. – 305 с. С. 163.

нехороший, а во-вторых, не сценарий»³⁶⁸. Неясность приводила и к мытарствам сценариста на фабрике, и к борьбе сценарных теорий.

Размытость требований к сценарию часто объясняли спецификой кино – само словосочетание стало штампом прессы и неотъемлемым рефреном бесед: «За истинное содержание этого термина некоторые товарищи выдавали все, что угодно. Этим термином прикрывали подчас самые оппортунистические идейки, вплоть до утверждения абсолютной невозможности какого-либо планирования в кинематографии»³⁶⁹.

Клише «специфика кино» высмеяли Н. Оттен и И. Оксенов. Оттен говорил: «...Специфика кино нас пугает. Мы знаем, что специфика Японии заключается в том, что в ее действия на Дальнем Востоке никто не должен вмешиваться. Специфика в кино тоже ограждалась от всего на свете. <...>...Были разговоры о том, что писателю надо овладеть этой спецификой»³⁷⁰.

Оксенов продолжил: «Кинематографисты стараются защищаться специфическими манерами. Результаты известны, и, в конце концов, пришлось обратиться к писателям. <...> Что же должен дать писатель? <...> ...ты пиши литературно, но чтобы это было специфически кинематографично. Единственно, кто не говорит о специфике, это литераторы, но они тоже имеют свою специфику. Мы, писатели, когда приходим в кино, должны учитывать специфику; значит, имеется специфика кино и специфика литературы. Как же от одного перейти к другому? <...> Если такая возможность существует, то должно быть общее между этими двумя творчествами»³⁷¹.

Специфика кино часто приводила к обсуждению композиционно-жанровых соотношений литературы и кино. Это, в свою очередь, часто обращало к распространенному в первой половине XX века представлению о синтетизме. Многокомпонентность кино заставляла находить внеэстетические критерии. В честь

³⁶⁷ Бескин О. Идеологические кино-директивы // Советское кино. 1928. №2-3. С. 3-5. С. 4.

³⁶⁸ Шершеневич В. Руководство, как стать сценаристом // Советский экран. 1928. №44.

³⁶⁹ Кринкин И. Реализм и натурализм в творчестве художников кино // Искусство кино. 1936. №1. С. 15-20. С. 19.

³⁷⁰ Обсуждение сценария Н. Погодина «Заключенные» 14.5.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 2. Л. 43-44.

³⁷¹ Там же, л. 64.

40-летия кино Г. Кржижановский говорил: «По комплексности средств <...> кино <...> даже превосходит комплексность самой жизни, и мы не видим никаких пределов <...> в этом направлении. <...> Нет ни одного такого искусства, в котором его собственные ресурсы в такой степени переплетались с ресурсами науки и техники <...>. В этом смысле кино отображает жизнь во всей ее сложности. Не будучи рабом жизни, но и не отрываясь от нее, кино всегда стоит над нею. Вот почему конечные высоты творчества в области кино теснейшим образом связаны с таким социальным строем, который вообще делает людей творцами собственной жизни, а не рабами жизненных стихий, т.е. со строем социалистическим»³⁷².

Но слова председателя Всесоюзного совета научно-инженерных и технических обществ были редким случаем безоговорочной апологии синтетизма и технологичности кино. Исключительность выступления Кржижановского заключается и в том, что высокопоставленному политику-производственнику никто и не думал возражать.

Иная реакция ждала книгу И. Иоффе, на которую «откликнулись только “злые” критики. Попытка И. Иоффе представить этот труд в качестве докторской диссертации оказалась неудачной. Общая книга стала первым опытом Иоффе создания синтетической истории искусств, в которой в едином стиле были бы объединены все формы художественного мышления: живопись, литература, музыка и кино»³⁷³. «...Его идеи о звуковом кино как высшей реализации установок современной культуры прямо перекликались с положениями <...> Беньямина»³⁷⁴, но не нашли сочувствия в культуре СССР.

Один из центральных тезисов Иоффе: «Искусством, уже достигшим грандиозного развития <...> и оттеснившим кустарное искусство <...> в такой мере, что все лучшие <...> теоретики и практики уделяют ему пристальное внимание, является

³⁷² Кржижановский Г. М. Сочинения в 3 т. Т. 3. – М., Л.: Объединенное научно-техническое издательство, 1936. – 499 с. С. 480-488. С. 483.

³⁷³ Сыченкова Л. А. О книгах И. И. Иоффе // Иоффе И. И. Избранное. Часть 1. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. – М.: ООО «РАО Говорящая Книга», 2010. – 655 с. С. 623-653.

³⁷⁴ Дмитриев Л. «Академический марксизм» 1920-1930-х годов: заданный контекст и советские обстоятельства // НЛО. 2007. № 88. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/88/dm2.html> (дата обращения 16.9.2019).

киноискусство. Кино, стоящее на стыке инженерии и искусства, техники и творчества, уходит одними корнями в индустрию <...>; с другой стороны, кино, как искусство, требует идеологических способов организации своего материала и знает речь, мышление и стиль, как и старые искусства. Отсюда небывалые возможности кино»³⁷⁵.

Кржижановский вполне мог цитировать книгу Иоффе, вышедшую за два года до речи политика на юбилее кино; так или иначе, их мысли идентичны. Но И. Бейлин стремился разгромить Иоффе: «Кино стало в СССР одним из самых массовых искусств, более того, советское кино из средства оглушения масс в капиталистическом обществе стало средством их просвещения <...>. Это – <...> завоевание советской культуры, но кому может прийти в голову считать звезду других искусств бесповоротно закатившейся? Никому, кроме Иоффе»³⁷⁶.

Бейлин отстаивал автономию искусств: «Никогда кино не сможет заменить живописную картину, поэму, роман, “чистую” музыку!»³⁷⁷. Но нетерпимость Бейлина сегодня кажется экзотической экзальтацией ровно так же, как для 1930-х была экзотична ода Иоффе синтетизму и превосходству кино.

Тогда критики скорее были готовы приписать зрителю констатацию более слабых позиций кино по сравнению с другими искусствами. И. Кринкин писал: «Выходя из зрительного зала, зритель невольно сопоставляет эмоции главных героев наших кинофильмов с эмоциями героев классических произведений литературы и театральной драматургии. И <...> он приходит к неверному выводу: обеднели и измельчали чувства у советского человека»³⁷⁸.

Параллельно с Кржижановским мысли о том, что синтетичность кино может представлять и положительным, и отрицательным качеством в зависимости от господствующего класса, развивал и Г. Белицкий³⁷⁹. Но у него они служили критике формализма, который «попытался срезать советскую кинематографию “под корень”»,

³⁷⁵ Иоффе И. И. Избранное. Часть 1. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. – М.: ООО «РАО Говорящая Книга», 2010. – 655 с. С. 599.

³⁷⁶ Бейлин И. «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино» // Литературное обозрение. 1939. №6. С. 58-67. С. 64.

³⁷⁷ Там же, с. 65.

³⁷⁸ Криникин И. Реализм и натурализм в творчестве художников кино. С. 19.

отрицая именно эти преимущества кино – его синтетичность и массовость»³⁸⁰. Далее он обвиняет формалистов в неверном использовании литературы: «Формалисты <...> выступали как полпреды литературы в кино. Но что же они сами предлагали кинематографу из опыта литературы? Не проникновение в действительность и воздействие на массы средствами художественного слова, а все ту же, оторванную от живой литературной практики, “сумму приемов”»³⁸¹.

Обсудив переломные для соцреализма фильмы – «Чапаев», «Юность Максима» и «Крестьяне», Белицкий предлагает свое понимание взаимодействия литературы и кино: «Истоки наша кинематография берет в пролетарской литературе и прежде всего в творчестве М. Горького. <...> От Горького, от пролетарской литературы в нашем кино – борьба за большого, полноценного героя, могущего служить образцом классового поведения и в то же время героя индивидуально-конкретизированного. От Горького – “широкий и свободный сюжет”. От Горького – типичность обстоятельств. От Горького – умение изображать врага реалистически и партийно, так, чтобы это изображение не было карикатурой и в то же время вызывало ненависть к врагу»³⁸².

Все требования относятся исключительно к тематическо-содержательному уровню искусства. Там, где Белицкий касается формальных аспектов, речь идет об их рецептивных свойствах: герой являет образец поведения и в то же время конкретно индивидуален, изображение врага не карикатурно и в то же время вызывает ненависть. Таким образом, под формой произведения понимается ее сугубо коммуникативная функция, тогда как ее когнитивные возможности игнорируются, а косвенно – отрицаются через критику формализма, с которой начиналась цитируемая статья. Белицкий заключал: «Кино включается в борьбу <...> за еще большее приближение к действительности – за тематику классовой борьбы, взятую не “сбоку”, а “в лоб”, – за социалистический реализм!»³⁸³.

³⁷⁹ Белицкий Г. Заметки о советской кинематографии // Литературный критик. 1935. №3. С. 130-149. С. 131.

³⁸⁰ Там же.

³⁸¹ Там же, с. 132.

³⁸² Там же, с. 148-149.

³⁸³ Там же, с. 149.

«Сбоку» и «в лоб» метафорически соответствуют ликвидируемому формализму и провозглашаемому соцреализмом тематизму. Ориентация на тематику нуждалась в текстах – описаниях картин и скульптур, в либретто спектаклей или сценариях фильмов. С другой стороны, ориентированность на тематику повышала значение повествовательных качеств.

Объявление темы краеугольным камнем соцреализма опиралось на творческий метод Горького. Об этом сказала Н. Четунова: «Вопрос о тематике был для Горького вопросом, определяющим лицо литературы»³⁸⁴. Взгляды Горького на литературу критик распространяла на искусство: «Тема для Горького – это то, о чем нельзя не писать, о чем хочется кричать <...>. ...то, ради чего и создается данное художественное произведение»³⁸⁵.

Ориентация на тематику была переплетена с требованием сюжетности. Бляхин утверждал: «...ссылки на то, что “нас массовый зритель не поймет”, что “мы работаем на будущее и т.д.”, не должны иметь место. Если вас, тов. гений, наша советская аудитория сейчас не понимает, то это значит, что вы не поняли действительности, <...> что вы так зарвались (по-вашему – вперед, а по-моему – остались сзади), что вы пока не умеете сделать настоящий сюжетный фильм, который бы мобилизовал наших зрителей»³⁸⁶.

Как показал зрительский успех сюжетных «Чапаева» и «Юности Максима», наблюдение Бляхина оказалось верным. Это напоминает слова М. Туровской: «Не забудем <...> замечание Брехта о том, что дурной вкус публики коренится глубже в социальной действительности, чем хороший вкус интеллектуалов»³⁸⁷.

Требование сюжетности коренилось столь глубоко в эстетике соцреализма, что иногда встречалось в неожиданных контекстах. И. Соколов писал о дебюте советского звукового кино: «Музыка “Плана великих работ” – не “чистая” (бессюжетная), а “программная” музыка. Хотя еще в 1854 г. основатель формализма в музыке Эдуард Ганслик в книге “О музыкально-прекрасном” уничтожил

³⁸⁴ Четунова Н. Горький и социалистическая эстетика // Литературный критик. 1938. №6. С. 11-40. С. 25.

³⁸⁵ Там же, с. 21-22.

³⁸⁶ Беседа о кинодраматургии в связи с XVII партсъездом. 11.4.1934. ОР ИМЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 5. 194 л. Л. 172.

программную музыку и возвеличил чистую (абсолютную) музыку <...>, но нам в звуковом кино нужна “программная” – изобразительная, сюжетная – музыка»³⁸⁸. Характерно и то, как обвинение в бессюжетности связывалось с формализмом, – этот термин мало использовался в музыкальной теории вне соцреализма.

Составляющие его канон занимательность сюжета, образцовость героев, типичность обстоятельств ассоциировались с литературными традициями. Традиции понимались и в собственном смысле слова – как культурная память, отсутствующая у кино ввиду молодости, и в смысле эталона драматургии действия, построения фабулы и проч.

О зависимости кино от литературных традиций сказано, например, Л. Траубергом: «Советская кинематография получила в наследство от царской России несколько кустарных ателье, ограниченный круг ограниченных по культуре художников. (Это не значит, что советское кино вышло из “ничего”: оно, как часть советского искусства, тоже является наследником Толстого, Горького, Серова, Станиславского.)»³⁸⁹

Проблему традиций иначе решал Д. Назаров. Вынужденное наследование кино другим искусствам он выдавал за естественную предпосылку синтетичности: «В <...> молодом искусстве чудесно сплетены синтез великих многовековых культур, – литературы, театра, живописи, музыки, – с <...> передовой техникой века. <...> Советская литература <...> обязана реалистическим традициям русской классической литературы <...>. Советская кинематография не имела достойного предшественника. <...> Но, охваченные пафосом новой жизни, они <советские кинематографисты. – А. Г.> настолько своеобразно использовали драгоценный опыт своих, известных всему миру, национальной литературы, театра, живописи, – что уже <...> создали произведения всемирного значения»³⁹⁰.

Назаров приводил в пример «Броненосец “Потемкин”», «Мать» и «Арсенал», но эти фильмы столь радикализировали эстетику кино, что часто критиковались в

³⁸⁷ Туровская М. Зубы дракона. – М.: Издательство АСТ: Corpus, 2015. – 656 с. С. 457.

³⁸⁸ Соколов И. «План великих работ» // Кино и жизнь. 1930. №10. С. 5.

³⁸⁹ Трауберг Л. Полотно или драма? // Искусство и жизнь. 1938 №4. С. 17-20. С. 17.

³⁹⁰ Назаров Д. Праздник советской кинематографии // Искусство и жизнь. 1940. №1. С. 2.

середине 1930-х. Характерны слова В. Киршона: «“Чапаев” <...> противопоставит формалистскому крылу <...>. ...сопоставляйте “Ивана” Довженко, сопоставляйте “Арсенал” и “Чапаева”. Здесь вы увидите линию социалистического реализма над линиями формалистских уклонов <...>, над линией тех людей, которые в ущерб показу подлинных героев и настоящих реалистических образов занялись романтическим порханием в ущерб политическому и партийному содержанию фильм»³⁹¹.

Даже успех авангардистских фильмов объясняли литературными традициями. Так пытались оценивать документалистику Д. Вертова и Э. Шуб. В следовании литературе, ее драматургическим принципам видели причину вертовских успехов. Б. Алперс, раскритиковав дилетантский симфонизм, скачкообразный монтаж, кино-ребусы и субъективный произвол «Человека с киноаппаратом», писал: «Но в нем есть тенденция, по всей вероятности, бессознательная, к отходу от чистого “симфонизма”. <...> В ней есть подобие сюжета, вносящего некоторый порядок в общую постройку фильма. Это “подобие” создается благодаря фигуре кино-оператора, рассказывающего зрителю о своей работе»³⁹².

Порядок в произвольный симфонизм Вертова вносят сюжетность и концентрация на герое-рассказчике – качества, имплицитно отсылающие к литературным свойствам повествования – рассказу.

В ажиотаже вокруг «Чапаева» – ключевого произведения соцреализма – К. Юков фокусировался на музыкальных и пластических достижениях картины, но началом, объединившем опыт искусств, критик назвал драматургию: «Если до этого мы имели только отдельные фрагменты синтетического искусства, то фильм “Чапаев” является наиболее цельным выразителем новой драматургии, синтетического киноискусства. Над фильмом “Чапаев” нужно еще много работать, чтобы раскрыть все богатство его драматургии»³⁹³.

И. Гринберг конкретизировал роль «Чапаева» и следующих за ним «Юности Максима» и «Крестьян»: «Несколько лет назад <...> еще имели распространение

³⁹¹ Обсуждение фильма «Чапаев» 29.11.1934. ОР ИМЛИ РАН. Ф. 52, оп. 1, д. 220. 78 л. Л. 7.

³⁹² Алперс Б. Эксперименты и стандарты // Молодая гвардия. 1929. №7-8. С. 113-118. С. 114.

теории, отрицающие всякую возможность взаимовлияний кино и литературы. В пресловутом “Монтаже аттракционов” иные видели специфику киноискусства. <...> ...ложность этих утверждений стала особенно очевидной после зимы 1934–1935 года. <...> Кино <...> обязано литературе. <...> Фильмы с совершенно самостоятельным сценарием, написанным не литераторами, а режиссерами, свидетельствуют о силе влияния “романных” принципов. <...> не хотим <...> поставить под сомнение самостоятельность кино или обвинить <...> в “литературности”. Речь идет о том, что работники нашей кинематографии решительно объявили войну бессюжетности, “бесчеловечности”, дурной символичности, эстетскому “обыгрыванию” вещей. <...> ...поступили совершенно правильно, “взяв” у романа драматичность действия, содержательность сюжета, глубину <...> человеческих образов. <...> ...“образцами” <...> послужили отнюдь не произведения Олеси или Эренбурга, а скорее книги Фурманова, Фадеева, Шолохова <...>, которым в равной степени чужды и “монологизм”, и расплывчатая хроникальность и которые <...> эпически <...> раскрывают драматизм социальных процессов. <...> ...поэтому-то и возможно обратное влияние <...>; поэтому-то и могут теперь работники кино с гордостью говорить о том, что писатели, работающие в кинематографии, овладевают искусством “брать в лоб”, давать прямое изображение <...> тем современности»³⁹⁴.

Популярную формулу, по которой кино влияет на литературу, критик объясняет изначальным влиянием литературы. Если Гринберг не хотел усомниться в самостоятельности кино, то Юков, важный чиновник ГУКФ, был уверен: «Только самонадеянные люди, имеющие очень отдаленное отношение к советскому искусству, могут говорить о “самобытности” и независимости <кино – А. Г.>, могут отбрасывать <...> тысячелетнее наследие различных видов искусства. Ограниченность кинематографа, стремящегося построить только свое, “самобытное” искусство, потерпела и потерпит крах»³⁹⁵. То же Юков говорил на съезде ССП:

³⁹³ Юков К. Кино как синтетическое искусство // Кино. 1935. №9. С. 3.

³⁹⁴ Гринберг И. Путь Максима // Звезда. 1937. №8. С. 222-228. С. 222-223.

³⁹⁵ Юков К. Новый Лаокоон // Искусство кино. 1936. №4. С. 3.

«...есть и границы этих возможностей. Часто замыслы писателя не укладываются даже в границах кино, так как кинематография имеет свою специфику»³⁹⁶.

Границы, мешающие замыслам писателей, критики видели различно. С. Эсбург объяснял неудачу «Золотого озера»: «Возможности <...> искусств в той или иной мере ограничены. Это относится и к синтетическому искусству кино. Ограниченность времени демонстрации фильма также влияет на драматургию <...>, как влияет на драматургию театра ограниченность театральной площадки. <...> В сценарий был некритически перенесен материал литературного произведения Перегудова. Но литературное произведение отличается большей сюжетной емкостью, нежели кинематографическое»³⁹⁷.

Гораздо реже критики указывали на преимущества искусств и емкостную ограниченность литературы. Так И. Виноградов писал: «Живопись, скульптура, музыка используют чувственный материал непосредственно <...>. Литературный образ уступает <...> в смысле чувственной яркости <...>. Это <...> образ, сотканный из общих представлений, из мысленных слепков <...>. Какое бы мы ни придавали значение фантазии в процессе восприятия художественного текста, <...> она не может конкурировать с непосредственным чувственным восприятием. Но зато литература <...> отражает все сферы действительности. При помощи слова <...> идеи передаются не только через расположение <...> образов, но и прямо, непосредственно»³⁹⁸.

В абстрактности литературы Виноградов видит преимущество перед пластическими искусствами в передаче динамики не только чувственно-мыслительной, но и материальной: «Слово отражает не только покоящиеся предметы, но и <...> изменяющиеся. Живопись тоже может изобразить движение, в <...> жесте мы улавливаем его <...> исходный пункт и его направление <...>. Но здесь оба эти момента показаны через настоящее. Литература же прямо говорит о

³⁹⁶ Первый всесоюзный съезд советских писателей. С. 642.

³⁹⁷ Эсбург С. О жанре, заслуживающем уважение // Искусство кино. 1936. №2. С. 50-52. С. 51.

³⁹⁸ Виноградов И. Беседы о литературной форме // Литературная учеба. 1932. №5. С. 17.

движении: “лошадь бежит”, “она очень изменилась за это время: <...> румянец поблек и глаза потухли”»³⁹⁹.

Указав коммуникативные преимущества литературы, Виноградов добавил: «Только кино, сохраняя непосредственную чувственную ощутимость, приближается к литературе в смысле изображения движения»⁴⁰⁰. То есть кино, чьей главной медиальной особенностью является фиксация движения, в изображении движения лишь приближается к литературе.

Различие литературы и кино в содержательной емкости активно обсуждали во второй половине 1930-х. И. Гринберг заявлял: «Обратитесь к большинству фильмов <...>, и вы убедитесь в том, что, к сожалению, объем сценариев не учитывает емкости установленного метража и что следствием этого является “перестройка на ходу” – исключение отдельных эпизодов уже во время съемок, а иногда уже и в процессе монтажа картины. <...> ...причиной “этого конфликта” между сценарием и метражом нередко является неумение широту драматургического действия сочетать с его компактностью <...> ...в этом случае сценаристы и режиссеры неизбежно увлекаются выразительностью, остротой отдельных эпизодов, <...> забывая о ритме, о логике развития произведения»⁴⁰¹.

Сравнив первую серию «Великого гражданина» и ее сценарий, критик заметил, что авторы не потеряли ритм, сократив важные линии сюжета; успех фильма Гринберг видел в разговорности и актерской игре.

Сравнительная емкость литературы и кино была важна для сценария Н. Погодина «Заключенные», не вмещающегося в предполагаемый метраж. С. Скутев предложил решение через сравнение с формой романа: «До возникновения звукового кино был затруднен приход писателя в кино. <...> Если в немом кино мы отвергли романную технику, то с приходом звукового кино эта романная техника построена по-новому, и сейчас могут быть даны более выразительные полотна. <...> В ближайшее время мы будем отправляться в нашей кинематографической работе не только от опыта чистой драматургии, но и от опыта многих других жанров, в частности – и от романа и

³⁹⁹ Там же.

⁴⁰⁰ Там же, с. 18.

лирических жанров. <...> ...с этой точки зрения надо подойти к тому, что сделал Погодин. <...> На работу Погодина мы должны смотреть как на начинание <...> освоения опыта литературы, в связи с изменившимся существом самого звукового кино, как искусства. Поэтому неверно говорить о том, что будет ли это на 500 м. больше или меньше. <...> Здесь вопрос более сложный, более принципиальный»⁴⁰².

Трудно сказать, появилось ли в кино то большое движение, которое Скрытев связывал с освоением литературы, но можно констатировать появление в русском языке слов «киноэпопея», «кинороман» и «киноповесть», не несущих новой информации о жанровой или стилистической природе фильмов и лишь подчеркивающих преимущество молодого искусства по отношению к главенствующей литературе.

Емкостные несоответствия литературы и кино активно дискутировали в связи с «Учителем». Л. Малюгин замечал: «Уже писалось о том, что Герасимов работает в кинематографе методом, родственном работе романиста. Но кинофильм не дает той свободы в описании подробностей характера и обстановки, которая осуществима в беллетристическом произведении. Герасимов напоминает рассказчика, который может рассказать множество увлекательных вещей, но которого ограничили временем»⁴⁰³.

«Существует мнение, что кинематографический жанр ближе всего к роману, – утверждали Е. Добин и С. Кара, не уточняя, жанром чего являлся кино. – Сторонник ли Герасимов этой точки зрения или нет – <...> не важно. Важно то, что в этом стремлении развернуть на экране роман заключается горькая и трагическая невыполнимость. <...> Один час и пятьдесят минут демонстрации на экране. Эти цифры неумолимы. <...> Не может войти роман в эти две тысячи восьмьсот метров, что бы ни говорили теоретики...»⁴⁰⁴. Интересно, что роман рассматривается как большое количество текста, но не как особое качество его организации.

⁴⁰¹ Гринберг И. «Великий гражданин» // Звезда. 1938. №5. С. 218-227. С. 218.

⁴⁰² Обсуждение сценария Н. Погодина «Заключенные» 14.5.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 2. Л. 60-64.

⁴⁰³ Малюгин А. Театр и кинематограф // Искусство и жизнь. 1939. №11-12. С. 33-36. С. 33.

⁴⁰⁴ Добин Е. Кара С. Тема художника // Искусство и жизнь. 1939. №10. С. 32-34. С. 32.

Ни Гринберг в отвлеченном размышлении, ни критики герасимовского творчества не поясняли метод кинороманиста, так как считали его очевидным. Сам Герасимов говорил о «романности» фильма при самокритике «Комсомольска» и перед работой над «Учителем»: «Стремление создать кинематографический роман не оставляет меня. Форма его, по-видимому, должна быть отлична от формы литературной, но ответственность – не меньшей. Хочется достичь той высокой последовательности, которую мы привыкли требовать от литературы, где каждая сцена необходима по соображениям высшей логики искусства»⁴⁰⁵.

Режиссер понимал, что рассуждать о прямом параллелизме между композициями литературы и кино ошибочно, поэтому о соответствии роману говорил, подразумевая ответственность, но не форму, то есть, скорее метафорически. Но и в словах Герасимова о последовательности, требуемой от литературы, мы видим ориентацию на чтимую соцреализмом повествовательность и причинность линейной организации, свойственную текстоцентризму.

Редкий случай сравнения кино с поэзией, но не с прозой, романом, есть в статье Н. Коварского об «Александре Невском»: «Наш сценарий живет либо ориентацией на драму, либо ориентацией на роман, чаще всего на роман, – следовательно, прежде всего на прозу. Фильм Эйзенштейна живет прежде всего ориентацией на поэзию. В этом смысле он возвращает создателя к опыту “Броненосца Потемкина”. <...> Но где и когда Эйзенштейн брал на себя обязательства избегать “жанра”? Где и когда говорил он, что будет строить фильм, как строилась поэма в литературе классицизма – только на приподнятой возвышенной декламации, только как героическая эпопея? Если уж проводить здесь какие-то аналогии, то только с поэмой Маяковского “150 000 000”, в который “жанр” превосходно уживается с патетикой. Все дело в том, что “Александр Невский” чрезвычайно сложен по составу отдельных стилистических линий <...> и отнюдь не ограничен только одной какой-либо художественной тенденцией. Вот почему так трудно сопоставлять его с каким-либо определенным литературным жанром»⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ Герасимов С. Художник и современность // Искусство и жизнь. 1939. №4. С. 5-7. С. 7.

⁴⁰⁶ Коварский Н. Новый фильм С. Эйзенштейна // Искусство и жизнь. 1938. №11-12. С. 25-27. С. 26.

Автор убеждал, что жанровый синтетизм «Александра Невского» не ошибка. Разговор о жанровой природе фильма автор завершил утверждением его поэтичности: «Когда-то Эйзенштейн проповедовал смысловую нейтральность кадра. В “Александре Невском” каждый кадр настолько насыщен смыслом, выбирает в себя такое огромное число ассоциаций, что он как бы равен строке стиха»⁴⁰⁷.

Жанр играл важную роль в оценках кино советскими критиками. В докладе на первом Всесоюзном совещании по сценарному делу, созванном Главискусством 25–27 марта 1929 года, В. Сутырин обсуждал работу сценариста на фабрике и борьбу сценарных теорий. Очертив круг проблем, он заключил: «Когда я делал доклад на эту же тему в кино-секции РАПП’а, то т. Шнейдер не без остроумия заметил: “<...> Мы думаем о том, как бы из писателей сделать новых кинематографистов, а вы о том, как бы из кинематографии – новый литературный жанр”. Это так, но никакого противоречия нет, ибо, создавая писателей нового литературного жанра, мы тем самым создаем работников для кинематографии, обогащая литературу, тем самым обогащаем и кинематографию»⁴⁰⁸.

Сутырин защищал формулу «кино – жанр литературы», сместив акцент и опираясь на требование к сценарию быть самодостаточным литературным произведением. Но далее ответственный за кино в РАПП’е⁴⁰⁹ добавил: «Есть ли “тема” нечто специфическое, кинематографическое? – Нет, конечно. Одна и та же тема может быть использована и кинематографом, и литературой и вообще всяким другим видом искусства»⁴¹⁰. В словах Сутырина – ярчайшее проявление убежденности переносимости текстового образца (темы) на любые сферы деятельности.

Сторонники синтетизма кино сравнивали его с театром, тоже совмещавшим средства других искусств. При этом сопоставления кино и театра уже в 1920-х годах

⁴⁰⁷ Там же, с. 27.

⁴⁰⁸ Сутырин В. Литература, театр, кино // На литературном посту. 1929. №10. С. 35-45. С. 45.

⁴⁰⁹ Протокол заседания фракции секретариата РАППа 1.4.1930. ОР ИМЛИ. Ф. 40, оп. 1, ед. хр. 25. Л. 26

⁴¹⁰ Там же.

назывались старомодными и архаическими, как было сделано в рецензии на книгу Р. Гармса «Философия фильма»⁴¹¹.

Б. Эйхенбаум, обсуждая сложности постановки гоголевской «Женитьбы», заявлял: «Кино обладает гораздо большими средствами и возможностями для переосмысления, чем театр. <...> Динамизация пьесы ограничена в театре рамками сценической площадки и необходимостью давать полный текст. Звуковое кино, свободное от этих рамок и условий, могло использовать открытость “Женитьбы” <...> для освобождения ее и от “квартирного”, и от островско-гончаровской бытовой традиции»⁴¹².

А. Малюгин, полемизируя с С. Цимбалом, приветствовавшим театральную постановку герасимовского «Учителя»⁴¹³, буквально по сценам выяснил, почему спектакль уступал ленте. В основном причины сводились к тому, что на сцену пытались перенести сценарий, предназначенный для кино, что, на первый взгляд, опровергает мысли об универсальности тематизма. В то же время Малюгин подчеркивал своеобразие разных текстовых воплощений одной и той же темы: «...сцены “Учителя” написаны так, что они с наибольшей выразительностью могут быть показаны именно на экране, а не на сцене»⁴¹⁴. То есть если тема «Учителя», под которой следует понимать фабулу как последовательность конфликтов, была бы изложена иным образом, произведение могло бы зазвучать и на сцене.

Роль текста в сравнении театра и кино отражена в редакционной статье журнала «Театр» о «Депутате Балтики»: «Театральная драматургия – самое слабое наше место. Она тормозит развитие театра. И в это же самое время кино одерживает победы: “Чапаев”, “Мы из Кронштадта”, “Депутат Балтики”. Материал – тот же, актеры – те же, зрители – те же <...>. ...почему не удается театру то, что получается у кинематографии? Неужели причина в пресловутой “специфике кино”? Не думаем... “Депутат Балтики” построен, в значительной мере, театрально. <...> нет ничего

⁴¹¹ Жардинье А. Рецензия на книгу Р. Гармса «Философия фильма» // Печать и революция. 1927. №5. С. 238-239. С. 238.

⁴¹² Эйхенбаум Б. «Женитьба» Гоголя на экране // Искусство кино. 1936. №3. С. 24-25. С. 24.

⁴¹³ Цимбал С. Вешние воды // Искусство и жизнь. 1939. №11-12. С. 30-32.

⁴¹⁴ Малюгин А. Театр и кинематограф. С. 33.

такого, что технически было бы неосуществимо в театре <...>. Следовательно, остановка за драматургией!»⁴¹⁵

Но были и другие отзывы. Н. Коварский охарактеризовал фабулу фильма как сфокусированную на центральном герое и разворачивающую минимум второстепенных линий. Автор рассуждал: «Можно было опасаться, что при подобном драматургическом построении сценария фильма выйдет очень театральная. Этого не случилось. <...> Очевидно, специфика кино заключается не только в рваном монтаже, возможностях молниеносных перебросок действия в самые различные места, в массовках и суете, которую почему-то принято считать невероятно динамичной. <...> ...кинематографичность фильма обусловлена прежде всего необыкновенным умением режиссеров использовать различные планы, в щедром обращении к крупному плану»⁴¹⁶.

При этом критик заявил, что добиться успеха и – косвенно – избежать театральности помогла именно литературность: «...целый ряд крупных планов, которые можно сравнить с “внутренним монологом” в литературе (это особенно относится к крупному плану Полежаева в его лаборатории в день рождения)»⁴¹⁷.

В 1940 году редакционный совет ВГИК порекомендовал к публикации книгу профессора кафедры операторского мастерства Н. Анощенко «Основы кинотехники»; даже в ней нашлось место сравнению с литературой: «Прием последовательно-временного монтажа, т. е. такого, в котором действие разворачивается последовательным рядом событий соответственно их действительной последовательности во времени. Этот наиболее старый прием показывает на экране все так, как это было бы в жизни. <...> Этот тип монтажа соответствует простой повествовательной форме рассказа в литературе»⁴¹⁸.

Последнее предложение никак не улучшает понимание доступно изложенной мысли и не прибавляет новой информации, но является данью времени и литературоцентризму. Ведь если автор хотел найти аналог линейного монтажа и не

⁴¹⁵ Серьезный урок // Театр. 1937. №2. С. 11.

⁴¹⁶ Коварский Н. «Депутат Балтики» // Звезда. 1937. №3. С. 196-202. С. 199.

⁴¹⁷ Там же, с. 199.

⁴¹⁸ Анощенко Н. Основы кинотехники. – М.: Главкиноиздат, 1940. – 356 с. С. 300.

желал обращаться к прямым предшественникам кино вроде фенакистископа или хронофотографии из-за их малой известности и требующихся пояснений, он мог воспользоваться примерами музыки с ее преимущественно линейными сюжетами опер. Он мог обратиться и к живописи, где линейная сюжетность была разработана в триптихах, многочастных иконах с клеймами на полях или в прямых перспективах картин вроде «Похищения Европы» П. Веронезе или «Танца Саломеи» Б. Гоццоли. Но Анощенко использовал сравнение с литературой, хотя рассказ – чрезвычайно сложный в плане художественного времени жанр.

Собранные здесь сопоставления кино и других искусств разнообразны, однако большинство авторов отдавали первенствующую роль литературе.

3.2. Трудности экранизации в контексте советского литературоцентризма

Хотя в первой половине XX века синтетичность кино признавалась повсеместно, в 1920-х советское кино часто стремилось отмежеваться от литературы и иных искусств. Это настроение передал Л. Муссиак, посетивший СССР в 1927 году: «Что же касается фильмов, создаваемых по литературным произведениям, то их <...> следует рассматривать как крайнее средство. Нехватка оригинальных сценариев восполняется “экранизацией” известного романа. Но это делается вовсе не для популяризации выбранного произведения, ибо эти фильмы не похожи на экранизации, которые навязаны, на несчастье кинематографа, остальному миру всякими торгашами <...>. ...не следует сохранять при этом оригинальное название книги, вместо того чтобы дать картине другое название, с вполне справедливым указанием, что “данный фильм создан по мотивам...”. <...> ...Книга, как правило, только предлог. <...> Вопрос о киноэкранизации литературного шедевра или рассказа из газеты (для кинематографиста тут нет существенной разницы), вопрос, вызвавший столько бесполезных споров, по-настоящему решен в СССР не столько в пользу литературы, которая тут ни при чем, сколько в интересах нынешнего кинематографа»⁴¹⁹.

⁴¹⁹ Муссиак Л. Советское кино // Избранное. – М.: Искусство, 1981. – С. 100-132. С. 107-108.

Показательно пояснение комментаторов издания 1981 года: «Л. Муссиак ошибочно трактует репертуарную политику Госкино тех лет. Вопросам экранизации <...> уделялось большое внимание, в 1923 году из 26 произведенных фильмов 13 были экранизациями <...>. Соотношение оригинальных и экранизированных сценариев в последующие годы оставалось таким же»⁴²⁰.

Комментаторы отстаивали литературоцентрическую парадигму, влиятельную в советском обществе и на момент написания комментария, тогда как Муссиак фиксировал культурную интенцию описываемого времени вне зависимости от ее фактической реализации.

Вопрос о литературных первоисточниках фильмов действительно звучал остро в авангардном десятилетии. Исследователи С. Хатчингс и А. Верницкий специально использовали вместо «screen adaptation» будто бы эквивалентную по смыслу транслитерацию слова «ekranizatsiia», принятого в советском кино. Этим авторы подчеркивали своеобразие роли экранизации в русской и, в частности, советской культуре и замечали: «Центральным для одной из ветвей авангарда было согласование марксистского материализма с выразительностью материальной специфики каждого из художественных медиа; так кино было освобождено от подчинения литературе, в то время как литература перестала быть служанкой философии»⁴²¹.

Авторы отметили парадокс: влияние литературы на кино в период авангарда было большим, чем в какое-либо другое время. Но по-настоящему парадоксально то, что высказанную мысль ученые аргументировали двумя противоречащими ей явлениями. Первое – это беспокойство В. Шкловского за позиции литературы перед набирающей популярность документалистикой в духе Вертова. Второе – совершенно декларативный прогноз В. Перцова 1927 года, по которому литература послужит главным источником сырья для кино⁴²².

⁴²⁰ Абрамов Н. Дорошевич А. Комментарий // Муссиак Л. Избранное. – М.: Искусство, 1981. – С. 256-274. С. 264.

⁴²¹ Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900–2001. Ed. Stephen Hutchings and Anat Vernitski. – London, New York: Taylor & Francis e-Library, 2005. – 199 p. P. xxi.

⁴²² Ibid., p. xxiii.

Кажущаяся непоследовательность между наблюдениями и заключениями Хатчингса и Верницкого объяснима: авангард видел в литературе негативное средство утверждения кино-специфики, тогда как соцреализм видел в литературе позитивный прообраз любых искусств, в том числе и кино.

В инерционно-авангардное первое пореволюционное десятилетие негативность в определении кино через другие искусства вполне уживалась с постулированием его синтетизма. Так Тынянов в 1926 году утверждал: «Даже “инсценировка” в кино “классиков” не должна быть иллюстрационной – литературные приемы и стили могут быть только возбуждателями, ферментами для приемов и стилей кино (разумеется, не всякие литературные приемы; и, разумеется, не всякий “классик” может дать материал для кино). Кино может давать аналогию литературного стиля в своем плане»⁴²³.

Подобное различие литературы и кино есть у Тынянова в полемическом контексте. В 1929 году он вспоминает о критике ленты «Шинель», снятой в 1926 году по его сценарию: «Другой <критик. – А. Г.> рассуждал так: классики – народное достояние; сценарист и режиссеры исказили классика – прокуратура должна их привлечь за расхищение народного достояния. Где этот критик сейчас, я не знаю, но боюсь, что он жив и работает»⁴²⁴.

Во-первых, автор смеялся над трепетным отношением к литературному оригиналу в процессе его кино-интерпретации. Во-вторых, Тынянов опасался, что высмеиваемая позиция до сих пор актуальна.

Мысли, которые на рубеже 1920–1930-х были предметом дискуссий, в 1938 году стали методическими указаниями, что отражает их широкое признание: «Кинодраматургам не следует пренебрегать обращением к литературе за сюжетами <...>. ...кинодраматург <...>, работая над волнующим его литературным сюжетом, может достигнуть многого: он ощутит его органическую структуру, взаимосвязь характеров и событий, организующее и направляющее сюжет значение идеи; поймет разницу между более привычной для него литературной формой и

⁴²³ Тынянов Ю. О сценарии // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 323-324. С. 324.

⁴²⁴ Тынянов Ю. О Фэксах // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 346-348. С. 347.

кинодраматургической; освобожденный от необходимости выдумывать сюжет, он всю свою энергию вложит в овладение кинодраматургической формой»⁴²⁵.

Многое в проблемах экранизаций сводилось к спору о композиции. Например, В. Пудовкин замечал: «Балаш <...> отмечает, что неудача большинства инсценировок <...> обязана главным образом тому, что авторы сценариев пытались втиснуть много материала в узкие рамки картины. <...> кинематографисту для убедительного изложения мысли требуется гораздо больше материала, чем, скажем, литератору или драматургу. В одном слове часто заключается целый комплекс сложных понятий. Видимых же образов, имеющих такое символическое значение, весьма немного, и кинематографист поэтому принужден к пространному и детальному изложению <...>. ...это требование <...> является, быть может, временным, но при настоящем запасе приемов кинематографического изложения оно неизбежно»⁴²⁶.

Уже в 1926 году режиссер ощущал, что взгляду на кино как на искусство, не способное к семантической компрессии, отмерен малый срок. Но у большинства современников этот взгляд не вызывал сомнений.

Влиятельной была эмансипационная позиция в вопросах экранизаций. Примером служит выступление С. Третьякова, считавшего, что литераторы помогут кино, только если «поймут, что кино – это не придаток к типографиям, где печатаются их романы, не способ размножения их литературной продукции на пленке. Кино совершенно особый вид искусства, с особыми <...> методами воздействия, требующий от работника совершенно других свойств <...>. Воображаю, каким убожеством были бы “честно поставленные” в кино “Ревизор” или “Горе от ума”. “Недоросля” на экране мы видели, на “Живой труп” уже радовались, от “Цементы” выли. “Железный поток” до сих пор плавает по литотделам, и режиссеры отдергивают от него пальцы с тревогой. А “Бела”, а “Казак”, а “Амок” <...>. Это в кинематографии неощутимо»⁴²⁷.

⁴²⁵ Туркин В. Драматургия кино. – М.: ВГИК, 2007. – 320 с. С. 117.

⁴²⁶ Пудовкин В. Киносценарий // Собр. соч. в 3 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1974. – С. 53-74. С. 56-57.

⁴²⁷ Третьяков С. Сценарный кризис // Кино и культура. 1929. №3. С. 7.

Литературным фильмам Третьяков противопоставлял монтажных Эйзенштейна и Вертова, Клера и Рутманна, Чаплина и Гриффита, считая удачу «Матери» Пудовкина исключением⁴²⁸.

Через пять лет ему вторил Брик, говоря о «Грозе» и «Иудушке Головлеве»: «Очень приятно посмотреть на игру Тарасовой или на то, как Гардин изображает Иудушку Головлева, но можно посмотреть на это где-нибудь в клубе. Фильм играет в данном случае роль книгопечатания, т.е. печатания “Иудушки Головлева” – Гардина в энном количестве экземпляров. Между тем совершенно не это нам нужно»⁴²⁹.

Мыслям Третьякова созвучен А. Жардинье, рассуждавший о книге Шкловского «Их настоящее»: «“Глава о том, что наиболее примитивны и наиболее далеки от литературы именно инсценировки классиков”, – само название главы уже определяет правильный взгляд автора на пресловутый “классический” репертуар в кино. <...> как сама фактура, так и принципы семантической организации ее являются в литературе и кинематографии совершенно различными <...>. Единственно правильным отношением к литературе следует считать такое использование <...> материала, когда тема автора служит импульсом»⁴³⁰.

Успешными экранизациями Жардинье называл «По закону» Кулешова и «Мать», где «творчество Лондона или Горького узнать почти невозможно»⁴³¹. Несложно угадать в этих мыслях отзвук теории эмоционального сценария – импульса для съемок – и ее сторонников, Эйзенштейна и Ржешевского. Эмансипация кино являлась прерогативой критиков, которые до покаяния Шкловского в апреле 1930-го открыто симпатизировали формализму. И Жардинье развивал подобные мысли вслед за Шкловским.

В 1930-х такой подход к экранизациям постепенно исчезает, иногда проявляясь в существенно деформированном виде. Например, эмансипация кино по отношению к первоисточнику выдавалась за прогрессивность Страны Советов по сравнению с западным миром: «Наши картины, построенные на материале литературных

⁴²⁸ Там же, с. 8.

⁴²⁹ Совещание кинокритиков 11.4.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 4, л. 153.

⁴³⁰ Жардинье А. Отзыв на книгу В. Шкловского «Их настоящее» // Печать и революция. 1928. №3. С. 193-194.

классических произведений – “Петербургская ночь”, “Гроза”, “Иудушка”, <...> при переводе на кино-язык углубляют замысел писателя, в других случаях оставляют его неприкосновенным или отталкиваются от автора для создания нового произведения в кино. Американские (и английские, кстати) попытки <...> – это <...> наивное рабское следование далеко не первосортным образцам»⁴³².

Как сценарий выступал эталоном кино, фиксирующим идейное содержание, так и адаптируемая книга являлась гарантом идеологической верности. Парадоксально, но иногда точность передачи заложенных в книге идей могла быть достигнута лишь отдалением от литературы. На уровне теории советская критика в лице Ермилова и Шатова признавала эту парадоксальность.

Схему «книга – идеологический идентификатор фильма» продемонстрировал Э. Арнольди: «В Америке выпущена грандиозная инсценировка <...> “На Западе без перемен”. Нам в достаточной мере знакомо это литературное произведение, что позволяет уяснить место фильма по идеологической направленности»⁴³³.

Сложнее было соотносить адаптацию и источник. Удивительный пример литературоцентрического мышления оставил В. Немирович-Данченко: «Роман настолько огромен во всех отношениях <...>, что во всю может быть только в литературном произведении. Ни театр, ни кино не в силах передать все сцены, все картины, все краски, всю последовательность, все переживания <...>. Кино неминуемо перетянет все во внешние выражения. И здесь даже обгонит роман. <...> Но для целого ряда важных идейных и психологических, а тем более философских задач кино останется бессильно. Театру во внешних картинах жизни не угнаться ни за кино, ни за романом <...>. Зато в создании характеров <...>, в передаче <...> сложнейших драматических узлов ни кино, ни роман не угонятся за искусством театра»⁴³⁴.

Немирович-Данченко расчленяет роман на области, в которых искусства могут более-менее соответствовать оригиналу. Смысловая многоплановость романа

⁴³¹ Там же, с. 194.

⁴³² Рошаль Г. Актеры и образы в иностранных фильмах // Знамя. 1935. № 4. С. 108.

⁴³³ Арнольди Э. Подготовка новых войн и кино // Литература и искусство. 1931. №1. С. 132.

⁴³⁴ Немирович-Данченко В. Об инсценировках в театре и кино // Искусство кино. 1936. №3. С. 20.

принимается за целое, тогда как возможности искусств являются лишь дробными числами.

Убеждение советской критики в том, что книга больше ее экранизации, звучало в сравнениях «Чапаева» Васильевых с романом Фурманова, который регулярно назывался первопричиной успеха фильма. Эта тенденция выражена М. Серебрянским: «Великое обаяние фильма идет не только от мастерства постановщиков – братьев Васильевых. Оно идет также от романа Дм. Фурманова, от книги, которая не умрет в памяти читателей»⁴³⁵.

Но даже столь важный для соцреализма фильм не избежал снисходительных сравнений с романом. В. Гоффеншефер заметил: «Не устраняя и не снижая острой проблематики произведения Фурманова и раскрыв ее в тех пределах, в которых возможно было показать в кинообразах взаимоотношения представителя пролетариата и его партии, комиссара Фурманова и партизанского вождя Чапаева, фильм сосредотачивает внимание на образе Чапаева как на образе народного героя»⁴³⁶.

Важное сравнение «Чапаевых» дал Я. Эльсберг, разобрав то, как Васильевы актуализировали историю 15-летней давности: «Они показали Чапаева-партизана и вместе с тем будущего Чапаева. <...> Пришлось не раз изменять те ударения, которые в свое время расставил Фурманов. Получилось, однако, не изменение и искажение замысла Фурманова <...>, а продолжение естественное и органическое. Продолжение, которое гораздо больше говорит о таланте Фурманова, чем говорила бы <...> эпигонская копия – инсценировка. Гигантский рост нашей страны <...> и замечательный талант писателя, актера и режиссеров создали это редкое сотрудничество, победившее смерть»⁴³⁷.

Тезис о творческом продолжении есть и у В. Смышляева: «Драматург создает литературное произведение не для чтения, а для театра. <...> И первый, кто встречает драматурга у входа в театр, это – режиссер. Режиссер, как платоновский “рапсод должен быть истолкователем мыслей поэта; но делать это хорошо нельзя, когда не

⁴³⁵ Серебрянский М. Тема гражданской войны в советской литературе // Знамя. 1935. №3. С. 238.

⁴³⁶ Гоффеншефер В. Повесть о народном герое // Литературный критик. 1938. №1. С. 128.

знаешь, о чем у него речь” (диалог “Ион” <...>). Режиссер <...> должен сам изучить источник <...>. Толкуя драматургическую форму, режиссер может и сузить, и раздвинуть рамки “речи” и понимание предложенной литературной композиции»⁴³⁸.

Требования заслуженного артиста СССР Смышляева к театру были актуальны и для кино, и для других искусств. В статье о Шестой выставке Московского союза художников 1939 года Б. Алексеев критиковал иллюстрации Кукрыниксов к Салтыкову-Щедрину: «Работа может быть подлинной иллюстрацией только в том случае, когда художник, помимо изображения фабулы, умеет прочесть ее существо, найти то основное, что определяет данное литературное произведение и его автора. <...> Кукрыниксы так увлеклись <...> фабульной ситуацией, что все второстепенное превратили в главное <...>. Не вскрыв смысла <...> произведения, художники естественно неправильно изобразили события, людей, обстановку»⁴³⁹.

Вскрытие смысла было особенно важно при работе с досоветской литературой, которую следовало интерпретировать как предвещающую революцию. Но и в постановке советских книг предпочитались произведения о прошлом, но не о настоящем. С. Васильев, один из режиссеров «Чапаева», заметил: «Сценариев-то писать некому, ибо писатели тему Красной армии наших дней и тему будущих битв обходят. Содружество <...> есть, но главным образом по историческим темам. Мы видели полезный результат содружества Фурманова – в виде его повести – с нами, Фадеева – с Бересневым, Вишневого – с Дзиганом»⁴⁴⁰.

В том же ключе рассуждал сценарист Л. Глазычев, объясняя свой не сохранившийся сценарий «Призраки» по Салтыкову-Щедрину: «Эта вещь работалась в плане освоения литературного наследия больше, чем в плане применения С-Щедрина к современности»⁴⁴¹.

Н. Оттен парировал: «Это неудача и кинематографическая, и неудача в смысле канонизации классиков. Тут есть <...> две традиции. <...> одна идет по линии

⁴³⁷ Эльсберг Я. «Чапаев» и советское искусство // Знамя. 1936. №3. С. 225-244. С. 228.

⁴³⁸ Смышляев В. Драматург и режиссер // Театр и драматургия. 1936. №3. С. 271.

⁴³⁹ Алексеев Б. Шестая выставка Московского союза художников // Творчество. 1939. №3. С. 22-23.

⁴⁴⁰ Васильев С. Оборонная кинематография // Звезда. 1938. №2. С. 120.

⁴⁴¹ Обсуждение сценария Л. Глазычева «Призраки». 15.11.1933. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 10. Л. 262-274. Л. 264.

переноса на экран сюжетной ткани произведения, и это приводит к тому, что из классика все, что делало его классиком – и глубина психологической зарисовки основных тенденций эпохи, которые найдены в данном произведении, гиперболизация, – <изымается. – А. Г.>»⁴⁴². В пример оратор привел постановку «Отцов и детей» 1919-го.

«Вторая линия, – продолжал Оттен, – это когда не сюжетная линия дается, а основная эпоха, и, ставя такую задачу, драматург имел полную свободу обращения с сюжетом. Здесь терминология Щедрина рассказана златовратски»⁴⁴³.

Эти два способа регулярно противопоставлялись в обсуждениях экранизаций исторических романов. Милькин говорил о так и не реализованном сценарии Г. Гребнера по роману А. Новикова-Прибоя «Цусима»: «Экранизации больших художественных произведений страдают <...> недостатками. Создались даже теории <...>, которые утверждали неправомерность вообще какой бы то ни было экранизации»⁴⁴⁴.

Критик утверждал, что для экранизации можно выбирать либо драматургические узлы, либо основные идеи, – подобно тому, как Оттен противопоставлял экранизации сюжета или эпохи. Гребнер объяснял свою работу: «Каждый, кто читал “Цусима”, вероятно, убедился в том, что она трудна для сценарной реализации. Там нет ни романа, ни мемуаров. Это просто плывет эскадра. Это воспоминание очевидцев. <...> Сюжета там нет. Сюжет – это судьба кораблей: идут корабли, заранее обреченные на гибель»⁴⁴⁵.

Участники обсуждения исходили из невозможности передать эпопею Новикова-Прибоя и предлагали не только акцентировать вневременное значение романа, но и дать экранизации актуальное звучание. «Поражение под Цусимой, – утверждал сценарист, – должно вызывать не демобилизационные настроения, а <...> протест зрителя, что ничего подобного больше не повторится, что никогда не могут быть посланы никуда не годные корабли, что никогда не могут быть посланы тысячи

⁴⁴² Там же, л. 267.

⁴⁴³ Там же.

⁴⁴⁴ Обсуждение сценария Г. Гребнера «Цусима». 25.1.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 7. Л. 177.

⁴⁴⁵ Там же, с. 186.

людей на заведомую гибель <...>. ...я думал бы дать <...> комментарий с точки зрения 35-го года»⁴⁴⁶.

Собравшиеся не знали, как именно воплотить это решение. Гребнер рассматривал введение хоров – подобный ход он разрабатывал в немом сценарии «Черное и белое» вместе с Э. Пискатором, но сам признавал неудачу: «Хоры <...> были придуманы вопреки природе кинематографии»⁴⁴⁷. Гребнер согласился и с выкриком из зала «Греческий Пролеткульт!»⁴⁴⁸.

Милькин подчеркивал сложность работы с «Цусимой»: «Время от времени наша литература порождает такие произведения, к которым приступить для экранизации <...> бывает чрезвычайно боязно, потому что эти произведения принимаются <...> не только литературной средой, но всей народной массой, как эпохальные. К ним необходимо такое же бережное отношение, какое бывает у пушкинистов к Пушкину – там запятая, или не там»⁴⁴⁹.

Критик склонялся к идее актуализации: «...надо подавать материал таким образом, чтобы <...> и у недогадливого <зрителя – А. Г.>, вылезала мысль: теперь совсем не так. Если этого не будет, это будет пораженческая вещь, <...> как японцы однажды раскатали нас»⁴⁵⁰. Милькину вторил Курс: «Конец должен быть чисто оборонным. <...> было бы хорошо показать наш флот и закончить эту вещь публицистически <...>, показав наши морские силы»⁴⁵¹.

Эту позицию оспаривал Павлюченко: «Два товарища сделали предложения превратить эту вещь в <...> оборонную фильму. <...> толкать на это дело т. Гребнера очень опасно. Я не представляю себе, как это кинематографическим способом, сохраняя высокохудожественное качество, провести в жизнь»⁴⁵².

Гребнер высказал желание сделать и высокохудожественную, и оборонную картину⁴⁵³. Несопоставимость медиа литературы и кино толкала собеседников к

⁴⁴⁶ Там же, с. 188-189.

⁴⁴⁷ Там же, с. 190.

⁴⁴⁸ Там же, с. 189.

⁴⁴⁹ Там же, с. 197.

⁴⁵⁰ Там же, с. 199.

⁴⁵¹ Там же, с. 201.

⁴⁵² Там же, с. 202.

⁴⁵³ Там же, с. 213.

упрощению: многосложность литературного материала сократить, сняв лишь актуальную идею. Возникал замкнутый круг: как снять идею романа, многократно сокращая материал, воплощающий ее в романе? Случай «Цусимы» не ответил на вопросы: работа не увенчалась успехом. Возможно, ответ удавалось найти в успешных постановках.

Требование глубины разработки литературного произведения на экране понималось различно. В. Петров вспоминал работу с А. Толстым над «Петром Первым»: «Мы пришли к выводу, что фильм <...> должен стать самостоятельным <...>. Не могло быть и речи об экранизации романа с его бесчисленным количеством персонажей и событий. <...> В интересах художественной правды <...> нам пришлось кое-где поступиться точностью и последовательностью»⁴⁵⁴.

Подобная вольность в трактовке была возможна только при условии верности идеям книги. Об этом – замечания Ф. Левина: «Если фильм “Детство Горького” и нельзя назвать конгениальным горьковской повести, то, во всяком случае, дух Горького витает над картиной. Вряд ли может быть что-либо выше этой похвалы»⁴⁵⁵.

По мнению критика М. Донской «проникся стилем горьковского произведения. <...> не впадает в сентиментальность <...>. не дает места натуралистической трактовке <...>. Вслед за Горьким он просто и сурово рассказывает страшную правду <...> с предельно скупым реализмом»⁴⁵⁶. Видно, что Донской добился успеха в реализме лишь следованием за Горьким.

Отдаление от Горького одобрялось лишь в «Матери»: «Отталкиваясь от Горького, Зархи создавал свои литературные образы; он не только переводил Горького на язык киноискусства, он стремился развить и дополнить тему горьковской повести специфическими средствами кино. Такое отношение к горьковскому творчеству <...> законно при условии, если эту работу проделывает подлинный художник. <...> закономерен другой путь – непосредственное воплощение горьковских образов на экране <...>. В этом глубокое различие двух <...> ярких горьковских картин <...>. “Мать” – самостоятельное произведение, созданное на материале Горького; “Детство

⁴⁵⁴ Петров В. М. О фильме «Петр I» // Звезда. 1937. №9. С. 151-157. С. 151-152.

⁴⁵⁵ Левин Ф. «Детство» Горького // Литературный критик. 1938. №7. С. 161-173. С. 162.

Горького” – тонкое, умелое и культурное кинематографическое воспроизведение горьковской автобиографической повести. <...> не все наши кинематографисты <...> идут по этому <...> наиболее приемлемому пути. И получается так, что Горький оказывается “исправленным и дополненным” неумелыми руками, горьковские образы теряют свою художественную выразительность, произведение Горького – свою идейную направленность»⁴⁵⁷.

Д. Соловьев прямо указывал предпочтительный способ экранизации – по Донскому – через критику нежелательного примера: «А. Ивановский, ставивший картину “Враги”, не стремился создать свое литературное произведение на горьковском материале. Перед лицом Горького автор этой картины оказался злейшим врагом Ивановского-режиссера. <...> Ивановский решил дополнить Горького, частично заимствуя, конечно, без особой системы, из других произведений писателя, частично додумывая от себя»⁴⁵⁸.

Автор косвенно обвинил режиссера в формализме, уличив в следовании раннему Эйзенштейну: «Ивановский не чувствует различия отдельных горьковских героев, так как все они оказались на одно лицо, и рабочая масса получилась какой-то неживой, безликой. Такой стандарт рабочего коллектива создан был когда-то Эйзенштейном в “Стачке” <...>, и вот теперь такую же стандартную рабочую толпу мы видим в горьковской картине. Между тем Горький всегда боролся с этой обезличкой под флагом коллективизма, “стандарт” бесконечно далек <...> от горьковского литературного стиля»⁴⁵⁹. Под стандартом Соловьев подразумевал теорию типажа.

История работы над «Матерью» позволяет рассмотреть положительный пример экранизации. В 1926 году Пудовкин весьма категорично говорил о переделке книг. «Для этой картины роман Горького “Мать” был использован только как тема с очень грубой последовательностью событий»⁴⁶⁰. «Тема – это почти всегда максимум того,

⁴⁵⁶ Там же, с. 170.

⁴⁵⁷ Соловьев Д. Горький на экране // Искусство и жизнь. 1938. №9. С. 32.

⁴⁵⁸ Там же.

⁴⁵⁹ Там же.

⁴⁶⁰ Пудовкин В. И. Мать. Беседа с режиссером В. Пудовкиным // Пудовкин В. И. Собр. соч. в 3 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1975. – 479 с. С. 48.

что может быть взято из литературного произведения при переделке его в сценарий»⁴⁶¹. «...беря роман Горького в основу <...>, пришлось использовать главным образом тему и схему сюжетного развития романа. <...> Книга Горького содержит до 600 страниц текста. Точно придерживаться текстуально-сюжетного развития немислимо»⁴⁶².

Так Пудовкин говорил в конце съемок. В других статьях он упоминал роман только для того, чтобы подчеркнуть отличие той или иной экранной сцены от романа. Совершенно иначе Пудовкин мыслил через шесть лет, в 1932 году, выступая по случаю 40-летия литературной и общественной деятельности Горького:

«Когда пробуют, переделывая литературную вещь, механически перенести в сценарий всю сложность ее фабульной канвы, неизбежно впадают в безобразную область приемов формально сокращенного пересказа. Мерзкие, рахитичные результаты этих переделок (<...> вызывающие справедливые протесты авторов – литераторов) представляют собой нечто вроде <...> тупой, протокольной описи по пунктам. Зархи не мог и сознательно не хотел идти по этому пути <...>. Задача <...> была иной. Мы хотели <...> питаться романом в <...> работе над созданием сценария и картины. <...> В работах Горького жить можно и даже должно. <...> в этом замечательном свойстве Горького-писателя и нужно искать корни органической слитности нашей работы над картиной. У нас было единое направление, даваемое жизнью романа. <...> Горький-писатель прежде всего правдив. Я говорю, конечно, не о бездарном правдоподобию, копирующем действительность, цепляющемся за детали и всегда теряющем целое. Я говорю о той правде, которая делает произведение искусства во всей бесконечной сложности равноценным действительности. Горький обладает именно этой правдивостью. Вот почему его романы могут дать <...> понимание и ощущение эпохи, вот почему мы могли уверенно увидеть и почувствовать мать и сына в обстановке, которая иной раз в романе непосредственно и не была дана»⁴⁶³.

⁴⁶¹ Пудовкин В. И. Мать // Пудовкин В. И. Собр. соч. в 3 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1975. – 479 с. С. 49.

⁴⁶² Пудовкин В. Новая фильма // Пудовкин В. Собр. соч. в 3 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1975. – С. 50.

⁴⁶³ Пудовкин В. Первая фильма // Пудовкин В. Собр. соч. в 3 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1975. – С. 51-52.

Различие позиций Пудовкина объяснима не только изменением статуса Горького – эмигранта в 1926-м и классика соцреализма в 1932-м. Куда важнее эстетическая конъюнктура, в 1926 году позволяющая, забыв о книге, думать об операторских решениях, а в 1932 году заставляющая объяснять качеством романа понимание даже тех вещей, которых в романе нет.

В дифирамбах Горькому Пудовкин был не самым громким. Куда прямолинейнее звучат слова К. Юкова: «Горький – бесспорный авторитет в деле пролетарского искусства. Поэтому в задачу творческой деятельности советской кинематографии входит не только экранизировать все лучшее из творчества Горького, но усвоить и творческий метод Горького»⁴⁶⁴.

Подобные взгляды на экранизацию остались у авторов, сформировавшихся в 1930-е. С. Герасимов писал в 1970-х: «Обращение Пудовкина и Зархи к повести Горького дало им понимание сюжетного строя, как средства, по горьковской формуле, прежде всего раскрытия характера в реальной жизненной среде. Пудовкин и Зархи использовали литературу как основу, вне которой не может родиться диалектика характеров»⁴⁶⁵.

Но действительный ход работы над «Матерью» свидетельствует об ином. А. Караганов, в книге о Пудовкине подробно описавший процесс адаптации горьковской прозы, основную линию работы представил так: «По мере приближения к окончательному варианту <...> материал повести подвергается все более решительной драматургической обработке, <...> сжимается, концентрируется. <...> Все сюжетные сокращения, как и введение в сценарий новых <...> эпизодов, имеют общую логику: Зархи подчиняет развитие сценария законам драмы»⁴⁶⁶. И далее: «Создатели фильма не гонятся за тем, чтобы подметить, проследить – в их индивидуальной неповторимости – мельчайшие движения души при переходе человека из одного состояния в другое: в первую очередь их интересует как раз

⁴⁶⁴ Юков К. Творчество Горького на экран! // Пролетарское кино. 1932. №17-18. С. 1-18. С. 18.

⁴⁶⁵ Герасимов С. Слово о Пудовкине // Пудовкин В. Собр. соч. в 3 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1974. – С. 12-26. С. 19.

⁴⁶⁶ Караганов А. Всеволод Пудовкин. – М.: Искусство, 1973. – 232 с. С. 51.

повторяемость процесса, какой проходит Ниловна, повторяемость, типичность поведения и мотивов действий героев фильма»⁴⁶⁷.

Из процитированного отрывка можно вывести различие кино, фиксирующего типичное, обобщенное, абстрактное, и литературы, фиксирующей индивидуальное, частное, конкретное. При этом критики не могли игнорировать то, что кино использует уникальные изображения, тогда как литература оперирует лексикой и синтаксисом, общими для любого носителя языка. Видимо, в этом противоречии находились причины большинства трудностей, с которыми сталкивались в 1930-х годах и сталкиваются до сих пор. Однако в 1930-х эти противоречия усугублялись литературоцентрическими требованиями.

Значительной проблемой экранизаций являлось то, что от них требовалось транслировать значимость экранизируемого произведения. Режиссеры представлялись толкователями литераторов, но это не помогало разобраться, в чем именно заключается значение литературного оригинала: в идеологии, в проблематике ли, в эстетике, сюжете или теме.

3.3. Концепция «Сценарий – прообраз фильма» как следствие текстоцентризма

Прежде чем разбирать тему «сценарий – прообраз фильма», следует упомянуть другой вид текстов, имевший больше прав называться вербальным эквивалентом фильма. Это монтажные листы, содержащие посекундное описание действий и ключевых характеристик кадра. Они сопровождали каждую копию фильма и предъявлялись репертуарному контролю и НКВД. По ним проверяли и цензурировали копии в связи с меняющейся повесткой. Монтажные листы почти никогда не обсуждались в печати. С одной стороны, их текст повторял изображение и звук ленты. С другой – их обсуждение имело смысл лишь в цензурных случаях, что не могло быть публичным. Монтажные листы фильмов 1930-х (например, «Чапаев»⁴⁶⁸, «Аэроград»⁴⁶⁹, «Заклученные»⁴⁷⁰, «Партийный билет»⁴⁷¹) и некоторые

⁴⁶⁷ Там же, с. 55.

⁴⁶⁸ Монтажный лист к немой кинокартине «Чапаев». [Л.], 1937. 68 с.

переписки партийных и кино-чиновников о цензурах по монтажным листам хранятся в Госфильмофонде и архиве ВГИКа.

Сценарные проблемы, напротив, обсуждались оживленно. В середине 1920-х годов существовал взгляд на сценарий, как на перечисление кадров; такие сценарии называли номерными, техническими или железными. В конце 1920-х железному сценарию была противопоставлена теория эмоционального сценария, который должен был давать импульс фантазии режиссера. При этом в эмоциональном сценарии могло не быть конкретного описания содержания кадра. Обе концепции развивались самыми разными деятелями, что осложняет институциональную или групповую идентификацию.

Разногласия сводились к следующему. Железный сценарий продуктивен в производстве: в нем есть количество, ракурсы и освещения кадров, перечень персонажей, актеров и декораций / натур и требования к ним, метраж, стоимость постановки и т.п. Но сценарий-план, согласно его противникам, не давал эмоционального представления о фильме и ограничивал свободу и режиссера (строгостью указаний), и сценариста (необходимостью учета производственных моментов).

В начале 1930-х, видя усталость кинообщественности от многолетних споров о сценарии (см., например, статьи дискуссии⁴⁷² или современное исследование⁴⁷³), М. Блейман критиковал ошибочность как железного, так и эмоционального сценариев. Определяя теории как крайние, Блейман словно следовал сталинской позиции: «Оба они хуже, и первый и второй уклоны. <...> ...нельзя говорить, какой из них опаснее»⁴⁷⁴. Занимая центристскую позицию, Блейман все же предпочитал ту

⁴⁶⁹ Монтажный лист к звуковому фильму «Аэроград». [Киев], 1935. 34 с.

⁴⁷⁰ Монтажный лист звукового фильма «Заключенные». [М.], 1937. 110 с.

⁴⁷¹ Монтажный лист звукового фильма «Партийный билет» (немой вариант). [М.], 1936. 73 с.

⁴⁷² Третьяков С. Сценарный кризис // Кино и культура. 1929. №3. С. 6–10. Соколов И. За интересный сюжет // Советский экран. 1929. №22. С. 8. Капустин А. Еще о профессиональной гордости сценариста // Пролетарское кино. 1932. №19–20. С. 26–31.

⁴⁷³ Ковалова А. Сценарий в русском кино 1910–1920-х годов: к истории вопроса // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2013. №3. С. 41–45.

⁴⁷⁴ Сталин И. Политический отчет ЦК XIV съезду ВКП(б) 18.12.1925 // Собр. соч. в 18 т. Т. 7. М., 1952. С. 337.

из крайностей, где «подчеркнуто идейное значение сценария»⁴⁷⁵, и заключал: «Чем выразительнее сценарий литературно, тем он выразительнее и зрительно <...>. Тут противоречия нет»⁴⁷⁶. Вывод декларативен: качество текста, литературность принималась за гарантию качества будущего фильма.

Блейман примирял враждующие теории. Раз соцреализм строил композиционно-жанровые характеристики вокруг тематики, вербализация темы обретала особое значение. В 1930-х регулярно встречаются абсолютизации этого принципа, определяющие сценарий эквивалентом идеологии фильма. Красноречивее многих высказался А. Милькин в связи с докладом Б. Балаша: «Можно ли увидеть органическое идейное значение фильма? Конечно, нет»⁴⁷⁷.

Если претензии власти к контролю эмоционального сценария ясны, то неудовлетворенность техническим сценарием, дающим точное представление о картине, понять сложно. Действительно, к железному сценарию, наиболее распространенному в эпоху расцвета немого кино, не раз призывали вернуться. Оттен заявлял: «...за последнее время прочел десятка три сценариев... <...>. Не следовало ли вернуться к раскадрованным и нумерованным сценариям, потому что такой сценарий настолько приучает к точности, <...> лишает вас возможности идти на эту речевую литературную интонацию <...> и заставляет разговаривать существительными, а не эпитетами»⁴⁷⁸.

В сравнении с 1925–1927 годами критик отмечал снижение ремесла в 1933-м: «...те же самые люди, которые должны были за это время вырасти, начинают писать так, что 30–40 кадров надо написать, чтобы расшифровать»⁴⁷⁹. Ему вторил Туркин: «...почему бы нам и не вернуться к <...> старой форме сценария. Ведь <...> все дальнейшие искания пошли по линии заговаривания зубов, и авторы свое неумение строить вещь прикрывали всякого рода словами <...>. Они не писали для экрана. Они творили вещь, облекая ее в какую-то неизвестную литературную форму, считая,

⁴⁷⁵ Блейман М. Что такое сценарий? / Блейман М. О кино – свидетельские показания. – М., 1973. – С. 150.

⁴⁷⁶ Там же, с. 151.

⁴⁷⁷ Обсуждение доклада Б. Балаша «Проблема формы в звуковом кино». 13.5.1933. ОР ИМЛИ РАН. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 7, л. 272.

⁴⁷⁸ Обсуждение сценария Крейна «Одна дорога». 27.6.1933. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 13. Л. 335.

⁴⁷⁹ Там же. Л. 335.

что режиссер должен из этого что-то извлечь. На этом пути стоял и Всеволод Илларионович, который говорил, что нужно меньше фабулы и больше литературы, <...> чтобы из этого можно было бы извлечь какой-то остов для экспериментирования»⁴⁸⁰.

Оба критика подразумевали теорию эмоционального сценария и упрекали ее за излишнюю литературность. Но позже они сами встали на сторону литературности. Борьба железного и эмоционального сценариев решилась с появлением звука. Ее итогом стало появление и признание во второй половине 1930-х типа сценария, который следует назвать идеологическим.

В 1927 году В. Сольский утверждал: «...надо говорить не только о законченных картинах, но и о картинах <...> в кинопроизводстве. <...> ...ряд картин <...> можно оценить уже и по сценарию»⁴⁸¹. Через 11 лет так рассуждала и Р. Мессер: «Масштаб фильма “Друзья” <...> нельзя понять без реальной оценки возможностей, заключенных в его сценарии»⁴⁸². Сольский говорил о неснятых фильмах, а Мессер – о готовом, но установки идентичны: сценарий – идентификатор идейности.

Во второй половине 1920-х О. Брик заведовал литотделом «Межрабпом-Русь» и написал ряд сценариев (в том числе – «Потомок Чингисхана»). Он рассуждал: «Благодаря огромной политико-просветительской нагрузке <...> сценарий перестал быть тем, чем он должен быть <...> в фабричном деле, а стал каким-то самостоятельным литературным произведением. Когда я говорю, – стал, то имею в виду – должен стать по плану; на самом деле, – он ничем не стал, потому что эта нагрузка его раздавила»⁴⁸³.

Идеологическая нагрузка, «раздавившая» сценарий, и есть ответственность сценариста перед руководителями партии и производства. Технический сценарий должен был удовлетворять производственников, эмоциональный – пропагандистов. И в этом конфликте интересов идейная емкость сценария выходила на первый план.

⁴⁸⁰ Обсуждение сценария П. Бляхина «Наместник Будды». 26.2.1934. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 6. Л. 154.

⁴⁸¹ Сольский В. Кризис в кино // На литературном посту. 1927. №11-12. С. 59

⁴⁸² Мессер Р. Эпичность или оперность // Искусство и жизнь. 1938. №7. С. 38.

⁴⁸³ Брик О. По существу сценарного кризиса // Киноведческие записки. 2004. №69. С. 312

В 1930 году была объявлена необходимость реконструировать кино, «чтобы оно помогало реконструировать страну». В связи с этим И. Соколов сделал, пожалуй, самое громкое заявление по теме: «Киносценарий, как один из видов искусства, – это особая форма общественного сознания»⁴⁸⁴. Подобные суждения и создавали представление, согласно которому сценарий мыслился самодостаточным произведением, не нуждающимся в съемке фильма.

На сценарном совещании в марте 1929-го В. Сутырин говорил: «Сценарий – это кинокартина, находящаяся в потенциальной форме <...>. Сценарий – это “заснятая”, но “непроявленная” “пленка”, и задача режиссера заключается только в том, чтобы проявить ее»⁴⁸⁵.

Этот образ мысли проявлялся и у театральных обозревателей. Они постоянно говорили о «борьбе театра с пьесой, режиссера – с драматургом»⁴⁸⁶ и утверждали, что «пьеса прежде всего в своем основном бытии – жанр литературный, а не театральный»⁴⁸⁷. На втором пленуме оргкомитета ССП 12–19 февраля 1933 года И. Гронский заявлял: «Мы требуем, чтобы театр без мудрствований довел это правдивое произведение драматурга до зрителя»⁴⁸⁸.

Автономия литературного произведения, предназначенного для реализации на языке другого искусства, не уникальна. Так, в первой половине XIX века «литературные достоинства драмы нередко ставились выше сценических. <...> Получила распространение так называемая Lesedrama (драма для чтения), создаваемая с установкой прежде всего на восприятие в чтении. Таковы “Фауст” Гете, драматические произведения Байрона, маленькие трагедии Пушкина»⁴⁸⁹.

Но в отношении сценария такие суждения высказывались решительнее. В беседе сценарного актива с руководством кинофабрик 19 апреля 1932-го Павлюченко утверждал: «Фабрике нужно принять все конкретные меры к тому, чтобы сценарий стал настоящим ведущим элементом. <...> ...у режиссера широчайшее поле

⁴⁸⁴ Соколов И. Сценарий периода реконструкции // Кино и жизнь. 1930. №7. С. 9.

⁴⁸⁵ Сутырин В. Литература, театр, кино // На литературном посту. 1929. №10. С. 41

⁴⁸⁶ Бачелис И. Театр и драматург // Молодая гвардия. 1929. №24. С. 84.

⁴⁸⁷ Тальников Д. Театр автора // Литературный современник. 1936. №2. С. 184.

⁴⁸⁸ Гронский И. Литература и искусство // Новый мир. 1933. №2. С. 252.

⁴⁸⁹ Хализев В. Теория литературы. – М., 2002. – С. 344.

деятельности – осуществить замысел, который дает ему сценарист, как это делает хороший режиссер в театре. Режиссер <...> является посредником между автором сценария и зрителем»⁴⁹⁰.

Та же мысль у Б. Бродянского: «...сценарист – это композитор, записавший свое произведение в виде определенных нотных значков. Режиссер при этом получает роль пианиста-исполнителя. Как известно, пианист-исполнитель индивидуально окрашивает исполняемое им произведение, толкует его и т.д.»⁴⁹¹. Полемизуя с антивербальной позицией Балаша, Бродянский утверждал: «...с материалом слова в конечном счете приходится иметь дело и музыканту, и скульптору даже, и художнику»⁴⁹².

Сутырин предлагал оптимизировать кино за счет фокусировки на досъемочном, по Сутырину – на творческом периоде. Тогда производственно-технический период не составит проблем⁴⁹³. Статья Сутырина вызвала реакцию, в которой важна рубрика в №7 «Советского кино» 1933 года⁴⁹⁴. Три автора с помощью схем и таблиц доказывали заявленную формулу: художественная ценность определяется досъемочной работой. Этот подход столь явно укреплял позиции отвергаемого ранее железного сценария, что одна из статей так и называлась – «Железный сценарий». Но дальнейшие события показали, что куда большее влияние имел литературный сценарий, скрыто наследующий эмоциональному.

«Авторский сценарий – кино, осуществляемое внекинематографическими средствами»⁴⁹⁵, – утверждал М. Шнейдер. Он исходил из убеждения: «Слово в кино – это одна из крепчайших связей кино с культурой»⁴⁹⁶. Между сценарием и фильмом устанавливались строгие соотношения «оригинал – версия».

⁴⁹⁰ Беседа сценарного актива с руководством кинофабрик. 19.6.1932. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 12, л. 439.

⁴⁹¹ Бродянский Б. Сценарист и режиссер // Кино и культура. 1929. №7–8. С. 19.

⁴⁹² Там же, с. 20.

⁴⁹³ Сутырин В. Как быстро и дешево делать хорошие картины // Пролетарское кино. 1932. №15–16. С. 2.

⁴⁹⁴ Шкляревич А. Что такое «предварительный период» // Советское кино. 1933. №7. С. 27–30. Жемчужный В. «Железный сценарий» // Там же. С. 31–40. Яворский Е. Проектировка художественных фильмов // Там же. С. 41–45.

⁴⁹⁵ Шнейдер М. Авторский сценарий. С. 6.

⁴⁹⁶ Там же, с. 16.

Это проявилось в связи с важным институциональным событием – первым сборником сценариев. Рецензент писал о нем: «При издании сценариев, возможно, исчезнет “закон” однократности их постановки. <...> ...лучшие из сценариев будут в новой режиссерской интерпретации так же интересовать зрителя, как новая постановка “Пиковой дамы” или “Леса”»⁴⁹⁷.

Самодостаточность сценария рельефно показана в связи с публикацией «Чкалова»: «Фильм о Чкалове еще только снимается. Насколько удастся режиссеру и актеру образ Чкалова, сейчас трудно сказать. Но хочется говорить о Чкалове – герое литературного произведения, сценария, о герое, который, независимо от будущего фильма, уже существует в драматургии и должен быть оценен как принципиальное явление в советском искусстве»⁴⁹⁸.

Мысль об автономии сценария находила и более радикальные формы. Л. Шатов писал о «Партийном билете»: «...литературные достоинства сценария Виноградской снижены <...> “чрезмерной” оглядкой на кинематограф. Это – не в порядке дешевого парадокса – наносит ущерб и кинематографическим возможностям сценария»⁴⁹⁹.

Шатов оставил утверждение без аргументов. В то же время на прениях по сценарию Е. Виноградской «Анна» (рабочее название «Партийного билета») основной претензией была неразвитость именно кино-решений. Особо критиковались актерские задания – об этом говорили К. Минц, Павловский, М. Лишин и А. Ржешевский. О. Леонидов обобщил причины недостатков: «Виноградская во всех своих сценариях <...> всегда старается взять тему широко, но не всегда с ней справляется, и не потому, что не умеет, <...> а потому, что с нашими кинематографическими возможностями нельзя справиться»⁵⁰⁰.

⁴⁹⁷ Эжк А. «Книга сценариев» // Звезда. 1935. №12. С. 249.

⁴⁹⁸ Кара С. Заметки о герое // Искусство и жизнь. 1940. №10. С. 7.

⁴⁹⁹ Шатов Л. Сценарий и фильм «Пышка» // Советское кино. 1935. №1. С. 43-47. С. 44.

⁵⁰⁰ Обсуждение сценария Е. Виноградской «Анна». 11.10.1933. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 10, л. 287.

В. Ермилов поддержал Шатова: «...кино не должно подражать литературе <...>. ...открывать в себе самом все новые возможности – такова перспектива развития кино. Чем ближе к самому себе, тем ближе и к литературе»⁵⁰¹.

Ни ссылки на Гегеля, ни сравнение потенциалов кино и театра по адаптации литературы не проясняли ермиловскую позицию. Критик соотносил искусства на основе тематики. Шатов и – особенно – Ермилов ретранслировали принцип, по которому литература выступает первоисточником идеи, а иные искусства исполняют роли копий, инсценировок, интерпретаций.

Сценарий предстает в качестве прообраза во время бесед в кино-секции Всероскомдрама. О сценарии Ю. Олеши «Строгий юноша» Н. Волков говорил: вещь «хороша уже тем, что я не нуждаюсь в экране. Может, для кино это и будет неприятно. Олеша овладел прекрасной способностью показывать в словах то, что потом глаз увидит на экране и, может быть, увидит не совсем так. <...> ...Мы слышали не сценарий <...>. ...это фильма, поставленная сценаристом в слове. Фильма, которая будет поставлена режиссером в образах. <...> Это уже осуществленное кино, и в этом сила его конкретного мышления»⁵⁰².

Шнейдер говорил: «...сценарий есть уравнение со многими неизвестными <...>. Сценарий есть кинематограф в литературе, на бумаге, кинематография в идеальном своем воплощении <...>, ибо момент его постановки есть момент введения той специфики, которая является кинематографической дополняющей и преобразующей сценарий»⁵⁰³.

Обсуждая сценарий Н. Погодина «Заключенные», Н. Оттен заметил: «Литературный сценарий <...> является словесным изложением будущего фильма так, как его видит сценарист. Сценарий может быть законченным художественным произведением <...>, если сценаристу удалось наиболее интересно и точно записать

⁵⁰¹ Ермилов В. Читая сценарий // Советское кино. 1935. №5. С. 50–51.

⁵⁰² Обсуждения сценария Ю. Олеши «Строгий юноша» 21.7.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 1 л. 3–5.

⁵⁰³ Заседание кино-секции по докладу В. Туркина «Кинодраматургия авангарда». 08.05.1933. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 8, л. 300.

этот будущий фильм»⁵⁰⁴. Здесь фильм хоть и представляется целью работы, но уже существует как нечто, что сценарист может записать с той или иной точностью.

Это проблемное поле послужило почвой для появления программной «Драматургии кино» В. Туркина. На ее формирование повлияли и взгляды Шумяцкого, спорившего с эйзенштейновской терминологией: «Сценарий – не “шифр”, а <...> художественно обоснованный проект будущего фильма. В сценарии должна быть <...> ясная тема, и чем целеустремленнее тематически сценарий <...>, тем четче его образы. В сценарии советского фильма должны быть даны <...> большие идеи, определяющие такие же большие образы»⁵⁰⁵.

В отличие от многих теоретиков, свои взгляды на сценарий Шумяцкий мог базировать на высшем административном опыте. Из его записей бесед со Сталиным и членами Политбюро во время кремлевских просмотров видно: когда генсек спрашивал о производстве, воспитательной работе режиссера и критике его работ, Шумяцкий отвечал только о досъемочном – сценарном – этапе⁵⁰⁶.

В 1938 году профессор и сооснователь ВГИКа Туркин выпустил «Драматургию кино». Ей предписывался статус третьей инстанции в сценарных вопросах. Книга создавалась два года и могла испытать влияние Шумяцкого. Туркин писал: «...киносценарий – <...> полноценный идеологический продукт, художественное литературное произведение, <...> отношение к нему как к сырью, “полуфабрикату” должно быть категорически осуждено»⁵⁰⁷.

Монография Туркина – вершина литературоцентрического понимания кино: «Картина может быть лучше и хуже сценария, но рядом с ней существует сценарий, с которым ее можно сравнить. <...> ...по этому сценарию еще и еще раз можно снимать картину. Наконец, его можно напечатать, <...> дать зрителю возможность сравнивать картину со сценарием, прочитать сценарий, не смотря картины <...>».

⁵⁰⁴ Обсуждение сценария Н. Погодина «Заключенные» 14.5.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 2, л. 43.

⁵⁰⁵ Шумяцкий Б. З. Кинематография миллионов. – М., 1935. – С. 82.

⁵⁰⁶ Замечания И. В. по просмотру картин 7.V с 23 часов по 2 часа утра 8.V.1934 г. URL: <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/54732> (дата обращения 18.8.2017).

⁵⁰⁷ Туркин В. К. Драматургия кино. – М., 2007. – С. 13.

Сценарий всегда может и должен быть “контрольным художественным документом”, с которым следует “сверять” кинокартину»⁵⁰⁸.

Влияние этой книги не заставило ждать. Первую из серии статей Б. и Ф. Кравченко «О киносценарии» открывала почти прямая цитата: «Литературный сценарий <...> существует и независимо от кинематографического воплощения <...>. Чем четче, логичнее и правдивее (без кинематографических наворотов) будет разрешена в сценарии ситуация, тем вернее дойдет она до зрителя и тем лучше будет звучать она в общей композиции вещи»⁵⁰⁹.

Заключением собранному материалу послужит следующий эпизод. В 1930 году В. Шкловский заметил о кинообразовании: «Технику кино гораздо проще показать в кино, чем в книге»⁵¹⁰. Через 4 года Г. Болтянский предложил проект «Выставки-сеанса кинодраматургии» к готовящемуся съезду ССП. Одной из частей выставки планировалась лента «Как превращается сценарий в фильме», вот ее содержание: «Выступает крупный кино-драматург, инсценировавший произведение крупного писателя для кино <...>. ...зачитывает <...> яркий фрагмент <...>, по которому инсценирована фильма, затем читает тот же фрагмент в сценарной раскадровке и после нескольких пояснительных слов <...> о принципах кино-искусства и монтажа показывается тот же эпизод – фрагмент из осуществленной (лучше всего звуковой) фильма»⁵¹¹.

В фантастическом проекте Болтянского отражено описанное возвышение роли сценария в кино 1930-х. На этом фоне слова Н. Островского, по которым сценарий – треть работы над фильмом⁵¹², звучат еще вполне реалистично.

Рассмотрение ситуации, в которой сценарий являлся прообразом фильма, следует подытожить мыслями Сталина по поводу сценария «Георгия Саакадзе». Признав художественные достоинства и выбрав для постановки вариант А. Антоновской и Б. Черного, Сталин приказал изменить финал. Эти сугубо сюжетные переделки

⁵⁰⁸ Там же, с. 14.

⁵⁰⁹ Кравченко Б. Кравченко Ф. О киносценарии // Литературная учеба. 1939. №8–9. С. 121–122.

⁵¹⁰ Шкловский В. Рукавица за поясом // Кино и жизнь. 1930. №7. С. 11.

⁵¹¹ Протоколы заседаний бюро п/секции кино автономной секции драматургов. 1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 265.

⁵¹² Островский Н. Творческому коллективу Одесской кинофабрики // Молодая гвардия. 1937. №5. С. 152.

позволили бы, по мысли Сталина, исправить политический смысл картины с ложной трактовки истории на единственно верную, то есть – восстановить историческую правду. «И если она будет восстановлена, сценарий <...> можно будет квалифицировать как одно из лучших произведений советской кинематографии»⁵¹³. Сценарий еще не снятого фильма – произведение литературы – признавалось вершинным достижением другого искусства. Через три года фильм получил за каждую серию по Сталинской премии – похоже, их судьба была решена еще сценаристами.

3.4. Роль звукового кино в усилении текстоцентризма

После премьеры первого звукового фильма «Певец джаза» в 1927 году звук в кино вызвал ожесточенные споры и резко отрицательную реакцию многих деятелей по всему свету. Одним из ярких противников звука был Ч. Чаплин – редкая фигура западного кино, безоговорочно одобряемая СССР. Об этом периоде его творчества Ж. Садуль писал: «Новое изобретение внушало ему тревогу; каждый вечер он отправлялся как простой зритель в большие кинотеатры Лос-Анжелеса, где шли звуковые фильмы. Он следил за реакцией публики. В своей студии он произвел несколько пробных звуковых съемок. После такого изучения и собственных опытов он сделал следующее заявление в печати: “Я ненавижу ‘говорящие’ фильмы. <...> Кино – это искусство живописное. <...> В ‘Огнях большого города’ я не стану пользоваться словом. Я никогда не буду им пользоваться ни в одном фильме. <...> он разрушил бы иллюзию, которую я стремлюсь создать; ведь мой герой – это не реальный человек, а юмористическая идея, комическая абстракция”»⁵¹⁴.

Чаплин противился речи на экране и в 1930-х: в «Новых временах» голосу позволено звучать лишь в пении. На фоне агрессивно-ретроградной позиции Чаплина советская кинообщественность выглядела прогрессивно в единодушном принятии звука или, по крайней мере, в выжидательном нейтралитете.

⁵¹³ Марьямов Г. Кремлевский цензор. – М.: Киноцентр, 1992. – 129 с. С. 103.

⁵¹⁴ Садуль Ж. Жизнь Чарли. – М.: Прогресс, 1965. – 319 с. С. 155.

В 1928 году Александров, Пудовкин и Эйзенштейн – режиссеры, снявшие два из двух общепризнанных советских шедевра на тот момент («Броненосец “Потемкин”» и «Мать»), – опубликовали «Заявку». По крайней мере в двух моментах этот текст требует внимания и сейчас. «Заявка» справедливо предостерегала от иллюстративного использования звука и слова, против превращения кино в заснятый спектакль. В то же время «Заявка» недооценивала многообразие аудиальных решений, сужая их спектр до контрапунктической асинхронности.

В этой распространенной оценке важны два момента. С одной стороны, иллюстративное использование звука не только определило вектор развития кино в 1930–1940-х, но и влияет киноэстетику до сих пор. Причем это влияние поддерживается мировым истеблишментом – достаточно оценить удельный вес кинопремий и призов, вручаемых фильмам с большим количеством диалогов. С другой стороны, исследование асинхронных возможностей звука по сей день вынесено на периферию и отдано на откуп авторскому кино и авангардистам. Эта схематически описанная тенденция проявлялась в отечественном кино наиболее концентрированно из-за специфических историко-культурных и политических условий, о которых чуть позже.

«Заявка» осталась неуслышанным предсказанием ситуации, как минимум, следующей трети века. «Звук, трактуемый как новый монтажный элемент (как самостоятельное слагаемое со зрительным образом), неизбежно внесет новые средства огромной силы к выражению и разрешению сложнейших задач <...>. При таком методе построения фильма не будет заперта в национальные рынки»⁵¹⁵.

Звук десятилетиями оставался преимущественно иллюстративным элементом, а проблемы межнациональной дистрибуции были решены лишь с развитием субтитров и дубляжа, которые долго использовались лишь для популярных лент.

⁵¹⁵ Александров Г. Пудовкин В. Эйзенштейн С. Будущее звуковой фильмы // Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 т. Т.2. – М.: Искусство, 1964. – С. 315-316. С. 315.

3.4.1. Звук и агитационно-просветительский потенциал

В 1930 году И. Соколов заявлял: «Специфика (своеобразие) звукового кино – преобладание звукового образа над зрительным»⁵¹⁶. Критик не аргументировал это утверждение и писал о необходимости равноправия между музыкой, словом и шумами. Однако практика ближайших двух десятилетий продемонстрировала неукоснительное господство слова в аудиовизуальной схеме советских фильмов.

Есть много предположений о причинах данной диспропорции – наиболее вероятным видится следующий комплекс. Первоочередное влияние оказывало низкое качество советской звукозаписывающей технологии. Только к концу 1930-х стали появляться фильмы, в которых аудиальная различимость воспринимается без скидки на время. Во вторую очередь, своевременному развитию аудиотехники мешали объективные обстоятельства: перед промышленностью и наукой СССР 1930-х годов стояло множество не менее важных задач. В-третьих, хотя теоретики и критики порой вспоминали о том, что аудиальный канал должен строиться на равноправии звуков, в текстоцентрической парадигме главным было обеспечить различимость голоса и слова на фоне любых звуков или без таковых.

Нет смысла усматривать особое влияние русского литературоцентризма на роль звучащей речи в неигровых советских лентах – хроникальных, пропагандистских или просветительских. О значении звукового кино для вербальной культуры немало материала в №14 «Кино и жизни» 1930 года – выпуск был посвящен тонфильме. В статье «За детское звуковое кино» после проблематизации восприятия титров в немом кино разными аудиториями утверждалось: «С приходом же звукового кино <...> мы получаем твердую уверенность в том, что каждую надпись в полном объеме воспримет каждый из зрителей. <...> Во всех этих случаях все зрители с экранов будут слышать всегда самую правильную речь, что, безусловно, будет способствовать созданию у нас правильного “говора” во всех частях нашего необъятного Союза»⁵¹⁷.

⁵¹⁶ Соколов И. Звуковое кино как искусство // Кино.1930. №27. С. 5.

⁵¹⁷ Нат А-ко. За детское звуковое кино // Кино и жизнь. 1930. №14. С. 16.

Унификация была равно важна как для неигровых, так и для игровых картин, ведь и те, и другие транслировали стандарт произношения. Е. Марголит показал, как различно решались межязыковые нюансы в советских художественных фильмах⁵¹⁸. К его работе сегодня можно добавить сведения из неопубликованной стенограммы обсуждения сценария «Пепо» 9 января 1934 года. Режиссер А. Бек-Назаров называл проблему многоязычия ключевой еще на этапе сценарной работы. Автор понимал, что выпуск на армянском сократит аудиторию, на русском – повредит аутентичности, тогда как русско-армянский вариант рискован – Бек-Назаров вспоминал в качестве неудачного примера «Ивана» Довженко⁵¹⁹.

Но и в документальных лентах критики наделяли вербальность особым статусом, не исчерпываемым ее утилитарными преимуществами. В 1930 году И. Соколов писал о первом советском звуковом фильме – «Плане великих работ», повествующем о первой пятилетке. Полстатьи автор отвел музыкальному оформлению, над которым работали Н. Тимофеев, Н. Малаховский, Г. Римский-Корсаков и А. Аврамов. Соколов немало писал о работе последнего над 48-ступенным строем и имитацией индустриальных шумов. Статья завершалась так:

«Самое главное в “Плане <...>” – слово. Речь основного докладчика и вождей революции – Куйбышева, Ярославского и Буденного – преобладает над музыкой. Цифры, которые в докладах кажутся “сухими”, слушаются с колоссальным вниманием и напряжением»⁵²⁰.

Критики не смущались проводить параллели между советской и западной пропагандой, указывая на их общий корень – антропоцентрическую парадигму. В 1930 году Н. Анощенко сообщал: «Один из крупных американских кинодельцов заявил, что “в области религии использование звуковых фильм должно иметь громадное значение, так как возможность слышать и видеть больших проповедников и религиозных лидеров вызовет пробуждение (?!...) религиозного чувства у прихожан мелких церквей <...>”. ...мы можем со всей категоричностью утверждать,

⁵¹⁸ Марголит Е. Проблема многоязычия в раннем советском звуковом кино (1930–1935) // Советская власть и медиа: Сб. статей / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсген. – СПб.: Академический проект, 2005. – С. 378-387.

⁵¹⁹ Обсуждение сценария «Пепо» т. Бек-Назарова (по пьесе Сундукьяна) при Оргкомитете писателей 9-го января 1934 г. ОР ИМЛИ РАН. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 08-09, л. 219.

что выступление при помощи тонфильмы наших политических вождей и ученых в самых глухих местах Союза безусловно вызовет оживление в общественной и политической жизни страны»⁵²¹.

3.4.2. Звук против формализма и натурализма

Звук стал проводником литературных принципов в кино. В 1933 году Б. Балаш утверждал: «После открытия звукового кино было выяснено, что кино имеет большое литературное значение, что кино – это не только техника создания образа, но и создание литературного произведения, и, если писать сценарий, то нужно писать его также серьезно <...> как роман или пьесу»⁵²². Балаш развернул те же мысли в «Духе фильма» в 1935-м⁵²³.

Советские литераторы видели в звучащей речи панацею в борьбе с формализмом и натурализмом. Речь, транслирующая идейность, противопоставлялась речи, используемой как деформируемый аудиальный материал, и ставилась в укор: «...для Андреевского проблема речи, как проблема углубления идейного содержания, не существует <...>. Для него это лишь удобный для деформации и организации материал»⁵²⁴. Далее журнал разоблачил троцкистский генезис «рецептуры Андреевского» и вынес приговор: «Быть может, еще <...> кое-кому она кажется полезным технологическим справочником. На самом же деле это дикое знахарство и шаманство, и все его вымышленные оторванные от живого содержания искусства <...> законы и приемы – <...> попытка обокрасть неисчислимы богатства творческого арсенала звукового кино <...>. Приемы рождаются в практике. Практика искусства – общественная критика. Содержание этой общественной практики определяет, развивает форму искусства <...>. Подлинное, живое искусство не может не быть враждебно формализму»⁵²⁵.

⁵²⁰ Соколов И. «План великих работ» // Кино и жизнь. 1930. №10. С. 6.

⁵²¹ Анощенко Ник. Звуковое кино на службе культурной революции // Кино и жизнь. 1930. №7. С. 16.

⁵²² Заседание кино-секции по докладу Бела Балаш «Проблемы формы в звуковом кино». Стенографический отчет. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 07, л. 262.

⁵²³ Балаш Б. Дух фильма. – М.: Художественная литература, 1935. – 201 с. С. 157

⁵²⁴ Разоблачать без пощады, разоблачать до конца! // Пролетарское кино. 1932. №2. С. 1-4. С. 3.

⁵²⁵ Там же, с. 4.

Разработки Андриевского были разгромлены, как только их заподозрили в пренебрежении «проблемой речи, как проблемой углубления идейного содержания»⁵²⁶.

Журнал упоминал дискуссию о возможностях звукового кино, которая восходила к спорам о потенциале контрапунктического и асинхронного звука, заявленном в «Будущем звуковой фильмы». Уже обсуждалось, почему намеченный путь был надолго забыт советским (и не только) кино. И сами теоретики в конце 1930-х – 1940-х стали снимать фильмы, игнорирующие собственные теоретизирования 1920-х. Так или иначе, все способы работы со звуком, которые с 1960-х годов развивают киноискусство, были отвергнуты уже к 1932 году и клеймились как формалистические извращения.

Сложнее с натурализмом звука. И. Кринкин критиковал «Крестьян» так: «На протяжении десятков метров зрителю показывается подготовка убийства, его выполнение, повешение трупа. Все это <...> талантливо. И именно вследствие этого, вместо того чтобы работать для идеи произведения <...>, эта сцена от главной идеи отвлекает <...>. Сила следующей сцены, одной из самых блестящих в картине (речь над трупом), в которой во весь рост встает образ большевика <...>, ослабляется самодовлеющим натурализмом предыдущей. <...> Неумение определить центр тяжести и сосредоточить на нем свой талант <...> объясняется <...> натуралистическими тенденциями. Опасность натурализма заключается <...> в его свойстве маскировать мелкое правдоподобие под подлинную правду жизни»⁵²⁷.

Кринкин не пояснил, почему первая из двух сюжетно-взаимосвязанных сцен обретает самодовлеющее значение и ослабляет вторую. Однако несложно проследить противопоставление визуальной доминанты натуралистической сцены (убийство) аудиально-текстовой доминанте лучшей сцены (речь над трупом). Подчеркнутая визуальность и детализация сцены убийства – однозначно отрицательное событие. Текстовая аудиальность речи над трупом, «в которой во весь рост встает образ большевика», – однозначно положительное событие. Оппозиция

⁵²⁶ Там же.

⁵²⁷ Кринкин И. Реализм и натурализм в творчестве художников // Искусство кино. 1936. №1. С. 16-17.

отрицательности и положительности сцен (зло кулака-убийцы и добро коммуниста) строго распределяла негативность и позитивность между медиальными каналами, средствами которых эти сцены воплощены в фильме, то есть – между визуальностью и речевой аудиальностью. Аудиальность приравнивалась к добру и большевизму, визуальность – к злу и натурализму, который мыслился враждебным большевизму.

Однако аудиальность была положительна отнюдь не априори и не без исключений. В ее структуре также имелось место для дихотомии натурализма и правды. Эта дилемма и попытки ее разрешения наглядно продемонстрированы в докладе О. Брика о соотношении звукового и немого кино и в последующих прениях. Брик утверждал: фото – «условное изображение действительности. <...> Действительность претворяется фотографическим аппаратом, так как в действительности такого изображения нет. Звук натурален, речь человека натуралистична. <...> Это та же речь, которая звучит в действительности, только особым образом аппаратом переданная. Всякое искажение этой речи рассматривается как технический дефект»⁵²⁸.

Во-первых, качество звукозаписи 1930-х заставляет видеть в бриковском натуральном звуке лишь абстракцию (вроде математической модели идеального газа, не существующего в природе). Во-вторых, Брик не объяснил, почему он так строго противопоставляет натуралистичности звука условность фото, ведь если рассуждение требует абстрагироваться от технических несовершенств звукозаписи, то это необходимо сделать и для фото. К тому же, фотография в 1930-е годы уже достигла качества, которое позволяло списывать на дефекты значительно меньше огрехов по сравнению со звукозаписью. В-третьих, заявление об условности фотографии противоречило широчайше распространенному представлению о ее натуралистичности. В докладе Брика нет намека на причины столь нетривиальной позиции.

Необоснованная условность фото нужна критику для того, чтобы противопоставить ей натуралистичность фонограммы, в которой Брик не

⁵²⁸ Совещание кинокритиков от 11 апреля 1934 года. Стенографический отчет. ОР ИМЛИ РАН. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 4, л. 120.

сомневался: «Получается соединение деформированного зрительного образа, так как фотография – это игра светотеней и не является натуралистическим изображением, плюс совершенно натуралистический звук, шум, речь. <...> Есть люди (я сам принадлежу к их числу), которые звуковой фильм просто не воспринимают как художественное произведение. Когда я смотрю звуковой фильм, он для меня определенно распадается на составные компоненты, т.е. на условный зрительный образ, на речь и шум»⁵²⁹.

При этом к апрелю 1934 года Брик мог иметь представление об отечественных «Путевке в жизнь», «Одной», «Иване», «Встречном» и о зарубежных «М», «Голубом ангеле», «Уродцах». То есть он мог оценить художественные возможности звука в кино, пусть и явленные в малочисленных образцах. Критик пояснял свое восприятие звукового фильма: «...Что сразу бросается в глаза, это несоответствие темпов <...> восприятия – зрительный образ, благодаря своей условности <...> воспринимается значительно быстрее <...>. Потому что шум и речь весомее и требуют гораздо больше усилий и сознания для восприятия, чем привычно и быстро мелькающий зрительный образ»⁵³⁰.

Брик созвучен Балашу, говорившему о том, что различие в скоростях восприятия изображений и произношения не позволит монтировать разные каналы с одной динамикой⁵³¹.

Эта мысль, как и предыдущие, не объясняет бриковскую условность фотографии, но позволяет предположить, что критик называл визуальность условной и доступной для понимания только для того, чтобы закрепить за звуком и речью весомость и высокие требования к сознательности. Далее Брик обсуждал несоответствие интенсивностей аудиальных и визуальных артикуляций: «Человек, например, говорит очень возмущенно, а зрительный образ этого человека делает еле заметные движения». Брика также не удовлетворяло и «то, что не все звучит. Совершенно

⁵²⁹ Там же.

⁵³⁰ Там же. Л. 121.

⁵³¹ Заседание кино-секции по докладу Бела Балаш «Проблемы формы в звуковом кино». ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 07, л. 279.

невозможно в звуковом кино понять, почему одна вещь в звуковом кино звучит, а другая не звучит»⁵³².

В этих двух высказываниях Брик требует натурализма; позже Брик возвращается к требованиям условности: «Довести же фильм до того, что все будет звучать – это пойти по линии натурализма или копирования действительности, и тогда, вместо того, чтобы смотреть фильм, можно открыть окно и смотреть, что происходит на улице»⁵³³.

Интересно, что, обвиняя такой подход к звуковому фильму в натурализме, Брик приводил в пример технику коллажа: «...были у футуристов картины, где нарисованы всякие квадраты, черточки, где просто прикалывали, скажем, рваный башмак, но никому в голову не приходило, что будет новое искусство. <...> ...это был полемический выпад против существовавших живописных уклонов. <...> Соединение условных зрительных образов в кино, плюс натуральный шум и натуральная речь ничем не отличается от соединения живописной поверхности с реальной подошвой и куском железа»⁵³⁴.

Аналогичные сравнения натурализма звука с коллажами футуристов за год до Брика делал Туркин⁵³⁵. Коль скоро известно, что футуристы едва ли не синонимически назывались формалистами, высказывания Брика и Туркина в очередной раз подтверждают то, что натурализм и формализм выделялся в сталинской культуре не только родственными, но и обратимыми явлениями.

Противоречивый доклад вызвал в аудитории немало споров. Скитев, например, соглашался с тем, что основная опасность звука в натурализме⁵³⁶. Х. Херсонский думал о том, в каких условиях аудиальный образ будет доминировать над визуальным. В пример он привел интереснейшие, но мало показательные эксперименты группы ИВВОСТОН А. Иванова, Н. Воинова и П. Сазонова (их

⁵³² Там же.

⁵³³ Совещание кинокритиков от 11 апреля 1934 года. Л. 121.

⁵³⁴ Там же. Л. 121-122.

⁵³⁵ Заседание по докладу Бела Балаш «Проблемы формы в звуковом кино». Л. 274.

⁵³⁶ Совещание кинокритиков от 11 апреля 1934 года. Л. 137

деятельность описана Н. Изволовым⁵³⁷). Гладков спорил с Бриком о том, есть ли мистика в звучании речи независимо от действий персонажей⁵³⁸ – проблема, разрешенная Пудовкиным еще в 1929 году⁵³⁹.

Ход дискуссии изменил Фельдман – его реплики расставили отчетливые литературоцентристские акценты: «Прежде всего, звуковое кино подымет идейный уровень в искусстве. Слово – это очень много. <...> Почему мы искали звуковое кино? Потому что звук помогает наполнить кинопостановки большим содержанием, поднять их на идейную высоту, а ведь кино было до сих пор довольно бедным искусством в этом смысле»⁵⁴⁰.

Этому вторил Шнейдер: «Должно быть безгранично меньше слов, чем сейчас, потому что слова есть результат громадного процесса, и мне кажется, что слова должны быть тем экстрактом, той солью, без которой нельзя обедать. В звуковой картине слова являются той солью, той решающей приправой, без которой вся эта музыка несъедобная»⁵⁴¹.

В конце обсуждения Брик обратился к значению слова напрямую: «...что касается достижений <звукового кино>, то вам удалось вспомнить только Довженко, и то, за что? За паузу. За умение умалчивать. Это, конечно, большое достоинство человека, когда он умеет смолчать, но выставлять его блестящим оратором за это нельзя»⁵⁴².

3.4.3. Звук и актер

Если звуковое кино увеличило вес вербальности в фильме, то прямо пропорционально возросло значение актера. В этой ситуации звучащая речь понималась советской критикой избавлением от еще одного формалистского, по ее мнению, уклона – теории типажа. В конце 1920-х годов непрофессиональных актеров использовали многие режиссеры разных стран, в СССР наиболее рьяным приверженцем этой практики был Эйзенштейн. Этот подход к выбору актеров был

⁵³⁷ Изволов Н. Из истории рисованного звука в СССР, или медиа без медиума // Советская власть и медиа: Сб. статей / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнген. – СПб.: Академический проект, 2005. – С. 350-364.

⁵³⁸ Совещание кинокритиков от 11 апреля 1934 года. Л. 141.

⁵³⁹ Пудовкин В. И. Собр. соч. в 3 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1974. – С. 133-136. с. 135.

⁵⁴⁰ Совещание кинокритиков от 11 апреля 1934 года. Л. 144.

⁵⁴¹ Там же. Л. 147.

ярчайше реализован в фильме «Старое и новое» 1929 года, теоретически Эйзенштейн обосновал типажность еще в 1927 году⁵⁴³. Разрабатывая точку зрения, согласно которой «только рабочие могут играть рабочих», Эйзенштейн упоминал давно разгромленную методику Пролеткульта. Режиссер писал о ней то ли иронично, то ли критично, однако вполне открыто вел к ее реабилитации. Подобный ход не мог быть одобрен властью, поэтому теория типажа никогда не пользовалась популярностью в печати, а фильмы, ее реализующие, получали настороженные или отрицательные отзывы.

Положение вещей начало стабилизироваться лишь тогда, когда вербальный потенциал звукового кино перестал быть только многообещающими технологическими возможностями и нашел конкретные воплощения в виде «Встречного» и «Чапаева», «Юности Максима» и «Депутата Балтики». Особая роль «Чапаева» очевидна: в объемных статьях мая-июня 1936-го о разгроме формализма и путях соцреализма А. Лежнев⁵⁴⁴ и В. Кирпотин⁵⁴⁵ называли «Чапаева» произведением, на простоту и народность которого следует ориентироваться советскому искусству.

Поэтому наиболее однозначные высказывания против типажности и в пользу концентрации на актерском профессионализме приходятся именно на вторую половину 1930-х годов. В обзоре книги «Лицо советского актера» прямо противопоставлялась монтажность (формализм) актерскому профессионализму: «...предпосылка теории ликвидации киноактера – это переоценка значения монтажа. <...> В порыве увлечения монтаж был объявлен <...> чуть ли не единственным выразительным средством киноискусства <...>. Результаты <...> были таковы, что советские киноактеры очень долго не имели возможности творческого роста»⁵⁴⁶.

А. Пиотровский считал: если «каждое слово, сказанное с экрана, обладает огромной, ни с чем не сравнимой силой воздействия, диалог не может не быть

⁵⁴² Там же. Л. 153.

⁵⁴³ Эйзенштейн С. Будущее советского кино // Избранные произведения в 6 т. Т.5. – М.: Искусство, 1964. – С. 29-31. С. 30.

⁵⁴⁴ Лежнев А. Простота и величавость // Октябрь. 1936. №5. С. 211-212.

⁵⁴⁵ Кирпотин В. Литература и советский народ // Октябрь. 1936. №6. С. 221

⁵⁴⁶ Эжк А. Рецензия на книгу «Лицо советского киноактера» // Литературный современник. 1936. №2. С. 219.

особенно лаконичным и выразительным. Диалоги “Депутата Балтики” лаконичностью и меткостью крылатых слов очень выгодно отличаются от разговорных текстов многих пьес. Сюжетность, требования которой особенно обязательны в кинематографическом сценарии, вынуждает авторов отказываться от того медлительного и разбросанного повествования, которое так свойственно нашей прозе»⁵⁴⁷.

В начале 1938 года появился фильм, оправдавший все надежды на вербальность и актерскую игру. Создатели «Великого гражданина» рассказывали о работе над сценарием: «...мы поняли, что <...> идем в еще неоткрытую в кино область – в область чисто разговорного кинематографа. Мы сами ужасались обилию текста в сценарии, мы пытались его сокращать, <...> пока мы не поняли, что в этой вещи речь – основной игровой элемент»⁵⁴⁸.

Разговорности «Великого гражданина» И. Гринберг посвятил огромную статью, центром которой был тезис: «Успех этого фильма, как никакого другого из вышедших до сих пор, зависел от качества текста»⁵⁴⁹. Критик убежден: «Хорошо написанный текст дойдет до зрителя, правильный режиссерский замысел будет осуществлен только в том случае, если образы, созданные актерами, будут закончены, глубоки и выразительны. <...> ...следует только вспомнить о теориях, господствовавших в кино сравнительно недавно и окончательно разбитых только “Чапаевым”, чтобы понять, что эта истина стала очевидной и бесспорной совсем недавно. <...> ...роль актера в кинематографе колоссально возросла»⁵⁵⁰. Здесь важно не только фокусирование на актерской игре, но и производимое постфактум уточнение заслуг «Чапаева» в разгроме формалистской типажности.

Подобным образом сценарность и разговорность «Великого гражданина» противопоставлялась И. Траубергом интеллектуальному и монтажному кино (а именно – «Октябрю» и «Очень хорошо живется»). Его мысль примечательна и тем, как изощренно могла советская критика провозглашать своеобразие кино, подчиняя

⁵⁴⁷ Пиотровский А. Сценарии ленинградских писателей // Звезда. 1937. №4. С. 194.

⁵⁴⁸ Блейман М., Большинцов М., Эрмлер Ф. Работа над сценарием «Великий гражданин» // Эрмлер Ф. Документы, статьи, воспоминания. – Л.: Искусство, 1974. – С. 136.

⁵⁴⁹ Гринберг И. «Великий гражданин» // Звезда. 1938. №5. С. 218–227. С. 221.

его другим искусствам, особенно – литературе. Трауберг называл формы киноповести и театрального представления гарантиями идейно-художественного уровня фильма: «...ни в литературе, ни в театре нет на сегодня художественного произведения, трактующего эту тему в том масштабе, с какой идейной ясностью и интеллектуальной глубиной, как “Великий гражданин”»⁵⁵¹.

Однако позже Трауберг прямо объясняет ясность и глубину ленты преимущественно по отношению к литературе: «...в этой картине, как ни в какой иной, существенное значение имел текст и актерское его использование. <...> Высококачественный литературный и не просто литературный, а драматургический материал текста позволяет актерам работать с полноценным, впечатляющим словом. Монолог и диалог как основные композиционные формы характеризуют построение действия. <...> Конструктивная форма этой своеобразной киноповести легко и доходчиво разворачивает сложную и глубокую тему произведения»⁵⁵². Форма киноповести указана как основа художественного уровня картины.

Литературность «Великого гражданина» подчеркивал и Н. Коварский: «Эрмлер делает зрителя не только свидетелем деятельности Шахова, – он превращает его в соглядатая, которому раскрыто каждое душевное движение, каждая мысль и сам процесс мышления героя. <...> Задача эта считалась разрешимой только средствами литературы, только прямой речью от автора, который анализирует переживания героя»⁵⁵³.

Тот же автор писал о творческих поисках режиссера на рубеже 1920–1930-х: «Эрмлер не раз с завистью говорил о тех преимуществах, которыми обладает литература <...>. Прямая авторская речь – вот чего не хватает кинематографии. Та прямая речь, которая позволяет автору характеризовать душевную жизнь героев <...>. ...стремление Эрмлера перенести в кино те возможности, которые, казалось бы, являются неотъемлемой специфической принадлежностью только литературы, – это стремление заслуживает самого пристального внимания. Именно оно помогло

⁵⁵⁰ Там же. С. 224-225.

⁵⁵¹ Трауберг И. Картина о Великом гражданине // Искусство и жизнь. 1938. №2. С. 24.

⁵⁵² Там же, с. 27.

⁵⁵³ Коварский Н. «Великий Гражданин» // Искусство и жизнь. 1939. №11-12. С. 19.

Эрмлеру в последних его фильмах создать такую систему драматургии, мизансцен, съемки, работы с актером, построения кадра, которая бесконечно расширяет возможности кино <...>. ...Эрмлеру необходимо было прежде всего слово, – живое, звучащее, произносимое слово. Вот почему переход к работе в звуковом кино был для Эрмлера значительно более органичным, чем для большинства мастеров советской кинематографии»⁵⁵⁴.

Редукция звука до разговорности приводила к тому, что и актерская игра воспринималась ограничено, так как ее остальные аспекты (мимика, жестикация, грим, костюм и проч.) отходили на второй план.

Материалы параграфа показывают роль звучащей речи в вербализации кино. Значение говорящего кино выразил лаконично П. Павленко еще в 1931 году: «Будущие же войны капиталистических стран между собой и войны против СССР будут по началу разворачиваться, как войны империалистические и уже в своем процессе переходить в гражданские. <...> ...оперативно-политические задачи искусства (кино, театра, книги, газеты) явятся важнейшими элементами стратегии. Роль слова вообще сейчас раздвинута до масштабов невиданных, в результате достижений радиовещания и изобретения говорящего кино»⁵⁵⁵.

Эту позицию Павленко изобразил – в кульминации романа «На Востоке» 1936 года: «Ольга <...> включила радио и прилегла на постель. <...> И в это время заговорил Сталин. Слова его вошли в пограничный бой, мешаясь с огнем и грохотом снарядов, будя еще не проснувшиеся колхозы на севере и заставляя плакать от радости мужества дехкан в оазисах на Аму-Дарье. Голос Сталина был в самом пекле боя. Радиорупор у разбитой снарядами хаты Василия Лузы, простреленный пулями, долго сражался. Сталин говорил с бойцами в подземных казематах и с летчиками в вышине. Раненые на перевязочных пунктах приходили в сознание под негромкий и душевный голос этот. Это был голос нашей родины, простой и ясный, и бесконечно честный, и безгранично добрый, отечески-неторопливый сталинский голос»⁵⁵⁶.

⁵⁵⁴ Коварский Н. Фридрих Эрмлер // Искусство и жизнь. 1940. №1. С. 9.

⁵⁵⁵ Павленко П. А. Писатели и война // ЛОКАФ. 1931. №4. С. 109.

⁵⁵⁶ Павленко П. А. Собрание сочинений в 6 томах. Том 1. Баррикады. На Востоке. – Москва: Государственное издательство Художественной литературы, 1953. URL:

Речь вождя, останавливающая врага и исцеляющая советских солдат, – один из ярчайших художественных образов веры в вербальность, текст, слово.

3.5. Фотография – метафора безыдейности искусств

Некоторые нюансы текстоцентричности советской культуры конца 1920-х – 1930-х годов проявляются даже на лексико-семантическом уровне; в данном случае речь об отношении литературной критики к медиально-технологической основе кино – фотографии.

Технология кино, как известно, базируется на скоростном фотографировании и проецировании снимков, создающих иллюзию движения. Какой бы ни была технология (аналоговая или цифровая) и скорость съемки (от 16 кадров в секунду на заре кино до 60 в современных камерах), в основе кино лежит последовательность неподвижных изображений – фотографий, вне зависимости от терминологии (кадры, снимки, фотограммы, фреймы и т.д.). Это обстоятельство было очевидно в любое время; в изучаемом периоде это максимально лаконично и строго выразил О. Брик: «Основы кинематографии – фотографии. Вне фотографии нет кино. <...> об этой азбуке забывают те, кто слишком увлекается <...> проблемами киноактера, кинорежиссера, кинолибретто. <...> База всей кинематографии – засъемка. <...> легко представить себе фильму сделанную трудом одного только оператора, но нельзя вообразить киноленты, сделанной одним лишь режиссером, или актером, или сценаристом»⁵⁵⁷.

Понятно, что семиотика кино, тем более, с появлением звука, отнюдь не исчерпывается средствами фото. Однако вместе с фотографической технологией кино переняло и существенные семиотические особенности, прежде всего – сложность в разграничении описания и повествования. И действительно, в большинстве планов диегетическое содержание кадра неразрывно переплетено с его миметическим смыслом.

[http://publ.lib.ru/ARCHIVES/P/PAVLENKO_Petr_Andreevich/Pavlenko_P.A._Sobranie_sochineniy_v_6_tt._T.1.\(1953\).\[fb2-ocr\].zip](http://publ.lib.ru/ARCHIVES/P/PAVLENKO_Petr_Andreevich/Pavlenko_P.A._Sobranie_sochineniy_v_6_tt._T.1.(1953).[fb2-ocr].zip) (дата обращения 15.8.2017).

⁵⁵⁷ Брик О. Фото и кино // Киноведческие записки. 2004. №69. С. 296-297. С. 296.

Раз фотография составляет технологическую основу кино, то оно переняло и часть ее медиального смысла, а именно – изобразительную емкость, позволяющую отражать в изображении огромный объем информации единым целым и в мельчайших деталях одновременно. Если фотография – медиальная основа кино, то отношение советских критиков к фото косвенно свидетельствовало и об их отношении к кино. Помимо опосредованных и сложных смысловых пересечений это отражалось и в очевидных контаминациях; так, в первой половине XX века результат операторской работы – качество изображения, то, что сейчас на сленге зовут картинкой, – было принято называть фотографией. Впрочем, порой так говорят и сегодня.

Нам не известны специальные исследования этой проблемы. Известные работы дают достаточное представление об эстетике⁵⁵⁸ и социологии⁵⁵⁹ фотографии, о фото-дискуссиях в СССР 1920–1930-х⁵⁶⁰. Например, наглядно продемонстрирована смена авангардистской динамичной фактографии соцреалистическим лубочным⁵⁶¹ монументализмом⁵⁶² в начале 1930-х годов, когда присущую фотографии объективность вытеснили ретушь и псевдореалистический монтаж. Фотография – в центре этих сюжетов, ее качества трактуются в различных творческо-идеологических оптиках, но вне поля зрения остаются фотографические метафоры как инструменты анализа. В них соцреалистическая критика наделила фотографию устойчиво-негативным значением.

Изучаемая здесь метафоризация фотографии наиболее созвучна (но только типологически) высказываниям А. Бергсона, популярного среди советских гуманитариев в 1920–1930-х. А. Блюмбаум показал, как О. Брик, отталкиваясь от бергсоновской дихотомии прерывности и длительности, парадоксально закрепил

⁵⁵⁸ Пондопуло Г. Фотография и современность. – М.: Искусство, 1982. – 174 с.

⁵⁵⁹ Бурдые П. Болтански Л. Кастель Р. Шамборедон Ж.-К. Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии. – М.: Практикс, 2014. – 456 с.

⁵⁶⁰ Вальран В. Советская фотография. 1917-1955. – СПб: Лимбус-пресс, 2016. Заковыркина Н. Дискуссия о формализме и натурализме в фотографии в середине 1930-х // Вестник ЮУрГУ. 2006. №8. С. 31–35.

Фоменко А. Авангард и критика фотографии // Вестн. Том.гос. ун-та. 2009. №329. С. 73–76.

⁵⁶¹ Орлова Г. «Воочию видим» // Советская власть и медиа. – СПб.: Академический проект, 2005. – С. 188–203. С. 197.

способность видеть органическую длительность именно за механической прерывностью фото-фиксации⁵⁶³. При этом, как заметил М. Ямпольский, «Бергсон очень любит фотографическую метафору»⁵⁶⁴, отнюдь не ограничиваясь описанием через нее дискретно-прагматического восприятия⁵⁶⁵. В «Материи и памяти» философ проблематизировал сравнение восприятия с фотографией так: «Как не видеть, что фотография, если тут есть фотография, уже снята внутри вещей и для всех точек пространства? Ни метафизика, ни физика не могут избежать этого заключения».

Сохраняя недоверие к фотографии, Бергсон все же признавал ее релевантность в фиксации визуального, образно приписав сфотографированность самому пространству. Но если Бергсон видел в фотографической метафоре подспорье в понимании действительности (пусть и недостаточное), то текстоцентризм считал фотографичность тем, что следует преодолеть. Приведенные ниже примеры показывают, как и почему советские критики пытались описывать через фото-метафоры нежелательные явления искусства.

3.5.1. Фото-безыдейность зарубежных писателей

Первый срез значений состоит из отзывов о зарубежной литературе, не отвечающей соцреалистическим требованиям, но написанной авторами, критикующими капитализм или же сочувствующими коммунизму. Основной пласт материалов приходится на конец 1920-х – первую половину 1930-х годов.

А. Курелла, говоря о романах П. Ампа, провел следующее противопоставление: «Все это не натурализм, не моментальная фотография. <...> Как в кинематографии, так и здесь правильный “разрез” снимков является одной из центральных задач»⁵⁶⁶. Под правильным разрезом Курелла, видимо, имеет в виду монтаж снимков, их расположение относительно друг друга.

⁵⁶² Сарторти Р. Фотокультура II, или «верное видение» // Советская власть и медиа. – СПб.: Академический проект, 2005. – 621 с. С. 145–163. С. 150.

⁵⁶³ Блюмбаум А. Осип Брик и фотография: Еще раз о бергсонизме в «Новом ЛЕФе» // НЛО. 2017. №5.

⁵⁶⁴ Ямпольский М. Из хаоса. – СПб.: Сеанс, 2015. – 280 с. С. 258.

⁵⁶⁵ Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998. – 384 с. С. 64.

⁵⁶⁶ Курелла А. Против психологизма // На литературном посту. 1928. №6. С. 22–26. С. 23–24.

Прояснить это противопоставление натурализма и фотографии помог И. Виноградов: «...смысл <...> определяется не только ближайшим окружением, но и предшествовавшими чертами, сценами. Это можно иллюстрировать на примере кино. Всем нам случалось <...> смотреть фотографии, вывешенные в витрине. <...> ...трудно часто догадаться, в чем тут дело. Но взгляните на ту же самую фотографию после того, как вы посмотрели картину. Мы совсем по-новому понимаем ее, мы знаем, кто эти лица, <...> что означает ситуация»⁵⁶⁷.

Смысл фотографии неясен без контекста, так как ее действие лишь подразумевается домысливанием предыдущих и грядущих моментов. Поэтому для Куреллы фотография, вырванная из цепи событий, натуралистична – в ней нивелирована наррация. Напротив, кино, собирающее из снимков последовательность, реалистично, так как сообщает о действии.

Но критика натуралистичности (конкретности) фотографии легко распространялась и на кино. На прениях по сценарию Ю. Олеси «Строгий юноша» Н. Волков говорил: «Эта фильма без центрального образа, в ней не написана женская роль. Олеша заявляет, что <...> каждый зритель подставит под эту мечту о любви <...> свой женский образ. Но на экране женский образ будет поставлен. В таком случае женский образ на экране будет дискутировать с бесплотной мечтой Олеси, а я хочу посмотреть, как актриса конкретизирует ту женщину <...>. Во многих женских образах есть эта дискуссионность. <...> Бабель написал пьесу “Мария”, причем эта Мария не появляется <...>, играя в то же время главную роль. У Олеси появляется Маша, которая остается бесплотной мечтой»⁵⁶⁸.

В глазах советской критики фотография и технологически основанное на ней кино безмерно уступали литературе и – шире – любому тексту в передаче абстрактной идеи. Здесь критика не учитывала известные разработки: уже в 1926 году Пудовкин предпочитал письму кинообраз на основе следующего наблюдения: «В финале “Стачки” расстрел рабочих перебивается моментами убийства быка на бойне. Сценарист как бы хочет сказать: “Подобно тому, как мясник ударом молота валит

⁵⁶⁷ Виноградов И. Беседы о литературной форме // Литературная учеба. 1932. №5. С. 10–20. С. 17.

быка, хладнокровно и жестоко были расстреляны рабочие”. Прием <...> вводит путем монтажа в сознание зрителя чисто отвлеченное понятие, не пользуясь надписью»⁵⁶⁹.

О. Немеровская рассуждала о роли пейзажа-фона у Д. Дос Пассоса и об отсутствии концентрации на герое в духе XIX века: «“Манхэттен” построен по принципу кино-ленты с меняющимися кадрами первого и второго плана <...>. Именно это сложное содержание Нью-Йорка как реального факта и составляет так наз. литературное содержание романа, где все лица – главные и второстепенные – осмысливаются только на фоне Манхэттена, им одним <...> объединенные в цельность литературной конструкции. Смелого оператора этот размах не смущает: он вертит свою ленту, завязывая новые интриги, <...> где нужно – убивая своих героев, где нужно – сталкивая их между собою...»⁵⁷⁰.

Важны два аспекта. Во-первых, кино наделялось способностью фиксировать масштабные социальные и урбанистические процессы: город как целое. Во-вторых, оператор охарактеризован как отстраненный техник: вертит ленту, не смущаясь ни сложностью своей работы, ни этикой – снимает, убивая/сталкивая героев.

Критик продолжала: «Кинематографический характер “Манхэттена”, пожалуй, является главным источником конструктивного своеобразия романа. Дос Пассос совершенно отказывается от литературной экспозиции, от объяснения последовательности в описании и фактов. <...> Каждый эпизод проходит перед читателем бледнее или яснее в зависимости от прихоти автора, но без всякого объяснения этого эпизода с прошлым, как отдельные кадры кино-ленты. <...> В “Манхэттене” нет фабулы, нет литературной экспозиции»⁵⁷¹.

Здесь ключевыми являются два взаимосвязанных момента. Во-первых, кино присуща авторская прихоть, с одной стороны, в непоследовательности повествования, а с другой – в отказе от его толкования. Другими словами, с одной

⁵⁶⁸ Обсуждение сценария Юрия Олеси «Строгий юноша». 1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 01. Л. 4.

⁵⁶⁹ Пудовкин В. И. Киносценарий // Пудовкин В. И. Собр. соч. в 3 т. Т.1. – М.: Искусство, 1974. – С. 53–74. С. 73.

⁵⁷⁰ Немеровская О. Роман кино-лента // На литературном посту. 1928. №2. С. 26–32. С. 29.

⁵⁷¹ Там же, с. 30.

стороны – произвол и субъективность, с другой – избегание трактовки, то есть объективность. Именно за этот синтез субъективности ракурса и объективности технологии советские критики крайне недоверчиво относились к кино.

Во-вторых, Немеровская отрицает наличие в романе литературной экспозиции, при этом неясно, идет ли речь именно о такой экспозиции, которая свойственна только литературе, или об экспозиции как об элементе повествовательных искусств. Тем не менее, Немеровская закрепляет за литературной экспозицией такие рационализирующие свойства, как последовательность, связность, объяснимость, оставляя кино прихоть и непоследовательность – свойства иррациональные. Взаимосвязь этих моментов показывает, что критик игнорирует то, что критерии последовательности и непоследовательности зависят не от медиа или вида искусства, но от творческого решения, создающего роман или фильм бесвязно-обрывочным или логически-стройным. Немеровская же хотела объявить непоследовательность свойством, чуждым литературе и характерным кино.

Обсуждая сценарий «Товар площадей» В. Гусева и М. Ромма, А. Новогрудский писал: «...живописью ужасов загнивающего капитализма большей частью фотографически, но мало художественно-убедительно показывают субъективно внутренний рост пролетариата. <...> Среди унылых фотографически-ремесленных кинопроизведений на западную тематику <...> выделяется ”Товар площадей”»⁵⁷².

Пересказав сценарий, критик упрекал авторов во фрагментарности и сетовал на то, что сценаристы не прибегли к равномерному сочетанию индукции и дедукции, что издревле считалось качеством диалектического мышления⁵⁷³. Новогрудский приводит пример: «В последнее время очень увлекаются у нас книгами Дос Пассоса, <...> но Дос Пассос – типичный фрагментарист, что, однако, не делает его диалектиком»⁵⁷⁴.

Новогрудского настораживало в прозе Дос Пассоса как раз то, за что американского писателя ругали многие советские критики, например, Немеровская.

⁵⁷² Обсуждение сценария Гусева В. М. и Ромма М. И. «Товар площадей». 26.12.1931. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 138. Л. 1–2.

⁵⁷³ Платон, Федр, 265d – 266bc.

⁵⁷⁴ Там же, с. 4–5.

Это и пристальное внимание к деталям, и создание абстрактного образа. То есть, по Новогрудскому, Дос Пассос воспринимал и общее, и детали фрагментарно, поэтому он не диалектик.

Для советского литературоведения не составило труда объяснить недialeктичность американского писателя: «Излюбленный мир Дос Пассоса – это мелкие люди большого американского города <...>. Он разламывается современной капиталистической машиной. <...> Раздробленное обезличенное существование, сознание, бессильное объяснить мир и свое положение в нем, дробит мир на детали, <...> видит лишь отдельных, не связанных между собой людей. <...> Это раздробленное мелкобуржуазное сознание и порождает мозаику образных осколков кинохроники и киноглаза»⁵⁷⁵.

Обнадеживали лишь политические взгляды писателя: «Дос Пассос нашел путь преодоления этой реакционной тенденции. Этот путь – любовь к человеку и ненависть к капитализму. Дос Пассос далеко не коммунист, хотя он и стал поддерживать коммунистов»⁵⁷⁶.

Важными не только в метафоризации фотографии, но и в дискуссии о Дос Пассосе являются мысли К. Зелинского: «Бергсон и Дос Пассос – это тема, которая попутно дает нам почувствовать и глубину философского распада буржуазии. Заданная холодность и описательное равнодушие <...> идейно приводят к релятивизму. <...> Это станет нам ясно, если мы углубимся в природу информации в ее истолковании Дос Пассосом. <...> Повествовательное информирование Дос Пассоса <...> несет следы влияния репортажа американских газет. <...> Хроника и информация – это не одно и то же. За хроникой стоит история, тома в кожаных переплетах, осознание человеческой жизни как целого. За информацией стоит происшествие, случай, сводимые к равнодействующей только статистикой, – теорией вероятности, центрографией. События, информационные точки, сами складываются

⁵⁷⁵ Кирпотин В. О социалистическом реализме // Литературный критик. 1933. №1. С. 32–48. С. 37–38.

⁵⁷⁶ Там же.

в рисунок. В них нельзя разобраться, их можно только “геометризовать” для удобства ориентации»⁵⁷⁷.

Литературе и тексту – «томам в кожаных переплетах» – как чему-то положительному Зелинский противопоставляет ряд визуальных метафор – рисунок, геометрирование, – который вполне можно было дополнить фотографией. О холодности к событиям, релятивизме и внелитературности Дос Пассоса писали и другие. Кино-глаз и фотографичность являлись излюбленными целями критиков западной прогрессивной прозы. Их самые обычные употребления отметила Р. Миллер-Будницкая в 1935 году: «Образ человека потерянного поколения дан в “кино-глазе” и натуралистических новеллах. <...> Многопланый “кино-глаз” – мироощущение человека потерянного поколения, его “видение мира”»⁵⁷⁸.

Причем этим приемом Дос Пассоса автор иллюстрирует манеру столь разных писателей, как Л.-Ф. Селин, Э. Кестнер, Л. Муссиак, Э. Хэмингуэй, именуя их персонажей «потерянным поколением». Для некоторых Миллер-Будницкая даже указала общий источник вдохновения: «“Смерть героя” Олдингтона и “кино-глаз” в трилогии Дос Пассоса написаны в стиле натурализма джойсианского»⁵⁷⁹.

Итог критики зарубежных писателей подвели на I съезде ССП. Лапидарную формулу отношения к фотографии дал А. Стецкий: «Пример челюскинцев учит художника, что нельзя ограничиваться одной фотографией, нельзя ограничиваться внешним описанием событий»⁵⁸⁰.

Ранее похожую мысль высказал В. Волошинов: «Никакое слово абсолютно точно (“объективно”) не отражает своего предмета, своего содержания. Ведь слово не фотография того, что оно означает. Слово – это звучащий звук, сказанный или подуманный <...> человеком в определенный момент действительной истории, и являющийся, следовательно, целым высказыванием или его составной частью <...>».

⁵⁷⁷ Зелинский К. Дневник происшествий (1919.Пассоса) // Литературный критик. 1933. №3. С. 87–99. С. 96–97.

⁵⁷⁸ Миллер-Будницкая Р. Исповедь потерянного поколения // Знамя. 1935. №3. С. 218–237. С. 231–232.

⁵⁷⁹ Там же, с. 235.

⁵⁸⁰ Первый всесоюзный съезд советских писателей. С. 616.

Вне такого живого высказывания слово существует лишь в словарях, но там оно мертвое слово, только совокупность каких-то прямых и полукруглых линий...»⁵⁸¹.

Есть параллель между мыслями о фотографии и о слове. Фотография объективна в технике / форме фиксации, но конкретна (то есть субъективна) в содержании фиксируемого – в уникальном единстве ракурса и предмета. В то же время слово также объективно в универсализме своей формы, не связанной, однако, с физической действительностью. И слово также имеет уникальное (субъективное) значение в момент его использования тем или иным человеком, однако подчинено унификации лексической традицией. Таким образом, объективность слова признавалась только в его мертвом, словарном бытовании.

Советские критики так настойчиво предпочитали слово фотографии (вербальность – визуальности) из-за сплава абстрактно-унифицирующего смысла с конкретикой контекста. Фотографическая объективность же была решительно отвергнута Горьким: «“объективная истина” даже не фотография, а нечто гораздо хуже, – хуже потому, что она двулична, – “дуалистична”, как говорят люди, читавшие философические книжки»⁵⁸².

3.5.2. Фото-безыдейность анти-соцреалистической эстетики

Как показал Е. Добренко, соцреалистическая фотография должна была быть в известной степени живописной и театральной⁵⁸³. В иных случаях фото метафорически обвинялось в противостоянии соцреализму. Это происходило относительно равномерно на протяжении периода, но особо концентрировано – на рубеже 1920–1930-х и в конце 1930-х годов. Вторая группа материалов была вызвана борьбой с натурализмом. Первая – борьбой с левыми тенденциями в советском искусстве, в частности – с позициями журналов ЛЕФ и Литфронт.

⁵⁸¹ Волошинов В. Слово и его социальная функция // Литературная учеба. 1931. №5. С. 43–59. С. 48.

⁵⁸² Горький М. Литературные забавы // Литературная газета. 1935. №4. С. 1.

Фото-безыдейность формализма

В первой группе материалов – в разгроме левых тенденций – фото часто понималось крайне расширительно. Речь скорее велась о фотографичности – либо о технико-объективной фиксации действительности, либо о метафоре этого свойства. Поэтому критика фотографичности часто соседствовала или чередовалась с критикой документализма, фактографии и формализма. «Борьба с формализмом – это есть борьба за социалистический реализм, за литературу социализма»⁵⁸⁴.

В. Сольский писал: «Работы Вертова в кино – формализм с примесью энчменизма. <...> ...картины строятся на основании имеющегося материала без предварительного сценария – во-первых, и что снимается только жизнь, как она есть, без актеров и режиссеров – во-вторых. <...> ...это течение ни в коем случае революционным считать нельзя. <...>...марксисты никогда не увлекались сверх-реализмом. Художественная выдумка <...> является неотъемлемым элементом творчества»⁵⁸⁵.

Требование Сольским художественности творчества (казалось бы, тавтологичное) коренится в эстетических поисках, предшествующих соцреализму. На Московской конференции пролетарских писателей 8 апреля 1928 года Л. Авербах высказался о психологизме терминов «живой человек» и «живой рабочий»: «Всех героев произведения следует рисовать живыми, что отнюдь не означает фотографирования тех или иных знакомых! Только стараясь каждого из своих персонажей сделать чувственно-наглядными, живыми и законченными можно сделать литературный тип»⁵⁸⁶.

Постоянно провозглашаемая соцреализмом типичность требовала существенного художественного преломления действительности, что противоречило фотографичности.

После фактического распада ЛЕФ в августе 1928-го, И. Гроссман-Рощин настаивал на продолжении критического обстрела: «...у нас нет гарантии невозможности рецидива. <...> Значит ли, что мы должны амнистировать

⁵⁸³ Добренко Е. Политэкономия соцреализма. – М.: НЛЮ, 2007. – 592 с. С. 363-399.

⁵⁸⁴ Усилить борьбу с формализмом // Литературная газета. 1933. №17. С. 1.

⁵⁸⁵ Сольский В. Некоторые итоги кино-дискуссии // На литературном посту. 1928. №1. С. 65–70. С. 66.

⁵⁸⁶ Авербах Л. «Левая» оппозиция и творческие вопросы пролетарской литературы // На литературном посту. 1928. №10. С. 10–15. С. 14.

теоретически ошибки “Лефа”? Отказался разве Маяковский от неверной и вредной мысли заменить художество фотографией? Асеев призывает на выучку к Пушкину! Отказался ли Асеев от ребяческого и неряшливо-размашистого уверения, что художество-вымысел – место стока общественных нечистот?»⁵⁸⁷. Фотография резко противопоставляется художеству и Пушкину, чуть позже сделанному эталоном соцреализма.

Два месяца спустя Гроссман-Роцин описал роли вымысла и реализма в советском художественном проекте: «Художник не только оценивает, но дважды изменяет мир: во-первых, определенной организацией впечатлений и, во-вторых, определенным воздействием на читателя, которому этот, сначала до конца обработанный материал лукаво преподносится как запись житейских событий и фактов. <...> Художник видит мир, но это видение не есть фотография мира»⁵⁸⁸. Критик разъяснял: вопрос объективности «решается не тем, что художник <...> превращается в фотографический аппарат. <...> Вопрос об объективности решается в зависимости от того, какой общественный класс <...> дает мандат художнику»⁵⁸⁹.

Устами персонажа «Маленького солдата» (1960) Ж.-Л. Годар сказал: «Фотография – это правда. А кино – это правда 24 раза в секунду». Соцреализм выдвигал иную позицию: фотография – это реальность, но правдой ее может сделать только советский художник, не фотограф. В фотожурнале утверждалось: «...только тогда фоторепортерский снимок приближается к своему назначению, когда на помощь репортеру приходит сознательный художник»⁵⁹⁰.

Распространенное клише – обвинение фотографии в субъективизме. Например, М. Лузгин, разбираясь в литературной групповой борьбе, писал: «Да здравствуют “малые формы”, очерк, не обобщающая, поверхностная субъективистская фотография, – такие лозунги выбрасывали еще вчера теоретики и практики “Литфронта”, проповедники “авангардизма”»⁵⁹¹. Ряд стилистических характеристик –

⁵⁸⁷ Гроссман-Роцин И. Преступление и наказание (ликвидация ликвидаторов) // На литературном посту. 1928. №22. С. 13–24. С. 13.

⁵⁸⁸ Гроссман-Роцин И. Искусство изменять мир // На литературном посту. 1929. №1. С. 21–26. С. 21.

⁵⁸⁹ Там же.

⁵⁹⁰ Межеричер Л. Репортер и художник // Пролетарское фото. 1932. №5. С. 21–23. С. 22.

⁵⁹¹ Лузгин М. За подлинную перестройку // На литературном посту. 1931. №13. С. 24–27. С. 25.

очеркизм, фактография, фотографичность – именовался левым уклоном. Но Лузгин так же строг и к недооценке малых форм: «Оборотной стороной такого пренебрежения является закрепление худших сторон старого очерка – его описательности, эмпиризма, поверхностности и субъективизма»⁵⁹².

Вся дискуссия об очерке, развернувшаяся в начале 1930-х, дает понять, что критика как левых, так и правых позиций сводилась к уличению в описательной субъективности, для которой фотография часто являлась метафорой. Появление описательной субъективности в синонимическом ряду с эмпиризмом указывает на идейную основу их критики – ленинскую работу «Материализм и эмпириокритицизм», разоблачающую смесь естествознания и солипсизма. Ранее Сольский сравнивал документалистику Вертова с анти-интеллектуализмом биологии Э. Енчмена, который был разгромлен именно под знаменем упомянутого ленинского труда⁵⁹³.

Г. Лебедев мыслил отличие фото от искусства так: «Искусство воспроизводит детали жизни в иной последовательности, <...> удаляясь от подробностей, подставляя на их место зачастую совершенно другие подробности, воспроизводит совсем не как фотографию, но делает это только для того, чтобы воспроизвести смысл, суть дела, уловить тенденцию, дать обобщение. <...> ...фотография при всей своей точности не есть наиболее точное воспроизведение жизни. Ибо она ограничена очень небольшим отрезком пространства и страшно коротким отрезком времени, а для того, чтобы понять смысл явлений, нужно видеть тенденцию его развития <...>. Фотография этого не даст, для этого нужно отойти от фотографии. Точно так же и искусство не воспроизводит всех деталей жизни, но (если оно подлинное) воспроизводит жизнь гораздо глубже и полнее, чем ее детальная фотография»⁵⁹⁴. Разумеется, условие «если подлинное» означает «если социалистическое».

⁵⁹² Лузгин М. За боевой пролетарский очерк // На литературном посту. 1931. №4. С. 9–12. С. 9.

⁵⁹³ Очередное извращение марксизма: о «теории» Енчмена / под ред. С. Гирина. – М.: Новая Москва, 1924. – 143 с. С. 6.

⁵⁹⁴ Лебедев Г. Формализм и социалистический реализм // Литературный критик. 1933. №3. С. 15–25. С. 19.

Однако отойти от фотографии следовало не только ради концентрации на смысле. Деформированное воспроизведение предмета с замещением одних подробностей другими напоминает физиологию человеческого восприятия, в котором здоровые органы чувств могут компенсировать поврежденные. А. Марьямов критиковал «бесстрастный подход протоколиста-фотографа»: «Глаз очеркиста – вопреки распространенному пресловутому сравнению его с объективом фотографического аппарата – должен быть прежде всего именно глазом, одним из органов чувств, обладающим нервной системой и связанными нервами с мозгом, с аппаратом мышления»⁵⁹⁵. Здесь явно просматривается развиваемая соцреализмом апология витальности, выступающая против авангардистского техницизма первого советского десятилетия.

Еще один исток пренебрежения фотографией кроется в распространенных суждениях об изобразительном искусстве. Л. Кассиль пересказывал объяснение экскурсоводом нефигуративной живописи: «Такой художник считает вот как: просто скопировать вещь и фотография может. А художник может проникнуть и в строение предмета, увидеть и показать его и снаружи и изнутри. <...> Тут художник рисует не самую вещь, а выражает свою мысль о вещи <...>. Это уже не обычная живопись. Это художественная планиметрия. Это уже не картина, а почти теорема»⁵⁹⁶.

Нефигуративное искусство преподносилось снисходительно, абстракционисты (не названные в статье) изображались далекими от масс кабинетными учеными. Кассиль описывал восторг зрителей от реалистических полотен: «Руками яблоки взять охота. <...> Будто снова живого Ленина повидал. Ведь какое получаешь впечатление!»⁵⁹⁷

В то же время среди иллюстраций статьи нет ни одной работы абстракционистов, их живопись полностью замещена примитивным пересказом. Статья формирует удобный соцреализму образ абстракционизма, иллюстрациями же служат реалистические работы, вполне заменяемые фотографией (по логике смоделированного экскурсоводом художника-абстракциониста). Но Кассиль

⁵⁹⁵ Марьямов А. Путь к герою // Наши достижения. 1934. №7–8. С. 185–187. С. 187.

⁵⁹⁶ Кассиль Л. Записи впечатлений (Юбилейные выставки «Художники РСФСР за 15 лет» и «15 лет РККА») // 30 дней. 1933. №9. С. 3–16. С. 9.

⁵⁹⁷ Там же.

мастерски облакает ответ на абстракционистскую позицию в восторги зрителей, тянущихся к яблокам словно птицы, клюющие виноград Зевкиса: «...такие картины нравятся, где все, как в жизни, происходит. Одним словом, – реализм!»⁵⁹⁸ – так критик избегает определения соцреализма и, противопоставив его абстракционизму, заключает его превосходство по причине предпочтения народом.

Фото-безыдейность натурализма

Соцреализму требовалось отграничить себя не только от формализма (что было не трудно), но и от натурализма. Этой проблеме посвящена вторая группа материалов преимущественно второй половины 1930-х.

Утверждение натурализма фотографии окончательно оформляется в конце 1920-х. Так, Р. Пельше, называя Вертова «родоначальником кино-фотографизма», писал: «Вертов <...> отрицая игровую фильму, делает установку на факт и на вещь в жизни. Он ничего <...> не инсценирует, а только фотографирует подлинные факты <...>. Знаменитая “Шестая часть мира” является, таким образом, действительным фотоснимком фактов жизни <...>. Это своеобразный чрезвычайно концентрированный натуралистический фотографизм»⁵⁹⁹.

Документалистика объявлялась натурализмом из-за отсутствия художественного вымысла. Это привело к странному столкновению антонимов. Адр. Пиотровский, переусердствовав в дифирамбах, назвал «Юность Максима» и «Крестьян» «документальными художественными полотнами»⁶⁰⁰. В пресуппозиции фразы – конфликт между документальностью и художественностью, снятый в суждениях о названных лентах.

О том же конфликте рассуждал и А. Чирков в связи с кино-воплощениями Ленина: «Неудачной была попытка Дзиги Вертова вмонтировать в фильм “Три песни о Ленине” куски подлинной хроники, на которой снят Ленин. Ведь хроника дает тоже только представление о внешности человека и не может раскрыть всей глубины

⁵⁹⁸ Там же.

⁵⁹⁹ Пельше Р. Художественные течения в кино // Советское искусство. 1927. №7. С. 5–15. С. 11–12.

⁶⁰⁰ Пиотровский Адр. Вооруженная кинематография // Кино. 1935. №11.

образа»⁶⁰¹. Вертовской неудаче Чирков противопоставил художественную глубину «Ленина в Октябре».

В. Гоффеншефер наметил сложности, с которыми искусство столкнулось в отражении невиданной советской жизни: «...причина этого – также и в величии нашей действительности и ее людей. Но <...> ограничиваться фотографированием реальных героев действительности – значит выполнить, хотя и насыщенный, но все же минимум»⁶⁰². Решить проблему критик предлагал распространенным в 1930-е годы способом: «Художник должен <...> в каждой крупнице того, что есть, он должен разглядеть то, что будет. <...> ...наша романтика органически вытекает из реалистического вскрытия явлений нашей действительности»⁶⁰³.

Ограничение фиксацией настоящего рассматривалось как натурализм и фотографичность. Этот мыслительный ход получил максимально влиятельную экспликацию в партийной кампании против формализма и натурализма. В. Кеменов отмечал: «Натуралистов обычно упрекают в фотографичности. Но <...> их картины гораздо хуже, чем хорошая фотография, от которой натурализм заимствовал лишь неестественную напряженность поз, <...> прикованный к объективу взгляд, замену композиции простой расстановкой фигур в рамке видоискателя и механическое равнодушие объектива ко всему, что падает в поле его зрения»⁶⁰⁴.

Кампания была направлена против отклонений во всех искусствах, кроме литературы и кино. Конкретизации были сделаны и для них, но 12 текстов, изданных десятитысячным тиражом в конце 1937 года, касались литературы и кино лишь поверхностно. Литература же вовсе была изъята из критикуемого поля. Это фиксировала уже первая статья кампании: «Левацкое уродство в опере растет из того же источника, что и <...> в живописи, в поэзии, в педагогике, в науке.

⁶⁰¹ Чирков А. Образ в кино-фильме // Искусство и жизнь. 1938. №11–12. С. 51–53. С. 53.

⁶⁰² Гоффеншефер В. Соревнование с действительностью // Литературный критик. 1934. №11. С. 70–93. С. 79.

⁶⁰³ Там же, с. 74.

⁶⁰⁴ Кеменов В. Против формализма и натурализма в живописи // Против формализма и натурализма в искусстве. – М.: ОГИЗ, 1937. – 80 с. С. 20–28. С. 25.

Мелкобуржуазное “новаторство” ведет к отрыву от подлинного искусства, от подлинной науки, от подлинной литературы»⁶⁰⁵.

Отрыв музыки от искусства, как вида от видовой общности, еще может звучать убедительно. Но отрыв музыки от науки (другого рода деятельности) и от литературы (другого вида искусства) не может расцениваться как что-то угрожающее. Но если применить литературоцентрическую оптику, то очевидно, что отчуждение любой деятельности от литературы недопустимо – ведь именно литература предоставляла инструмент художественной фантазии любым искусствам.

Доминирование литературы обосновывалось суждением Горького: «”Искусство словесного творчества <...> требует воображения <...>. Описав одного знакомого <...> литератор сделает более или менее удачную фотографию именно одного человека, но это будет лишь фотография, лишенная социально-воспитательного значения, и она почти ничего не даст для расширения, углубления нашего познания о человеке, о жизни”. Эти слова А. М. Горького должны услышать не только писатели, но и наши художники: они целиком относятся и к изобразительному искусству»⁶⁰⁶.

Статья утверждала: фотографичность враждебна всем искусствам в равной степени, но избегать ее они должны по примеру именно литературы, наделяя произведения дидактикой.

Горький часто отзывался о фотографии негативно. Ключевое высказывание: «Точное изображение свойственно фотографии, – в тех случаях, когда оригинал не замечает, что с него снимают копию. Литература – зеркало неверное, всегда несколько кривое, оно или преувеличивает, или уменьшает»⁶⁰⁷.

С бесконечными оговорками о том, что литература должна служить интересам рабочего класса, Горький однозначно нетерпим к фотографии: «Фотографировать судороги агонии, может быть, и полезно в интересах медицины, но это занятие не имеет отношения к искусству. <...> Фотографии успешно служат для уловления преступников, но чаще для порчи стен снимками <...> симпатичных барышень,

⁶⁰⁵ Сумбур вместо музыки // Против формализма и натурализма в искусстве. М.: ОГИЗ, 1937. 80 с. С. 5–8. С. 6.

⁶⁰⁶ Вдали от жизни // Против формализма и натурализма в искусстве. С. 35–40. С. 40.

знаменитых артистов и прочих редкостей. В литературе фотографии еще более неуместны»⁶⁰⁸.

Горький был последователен в отношении к фото. 10 апреля 1935-го он использовал фотографию для сравнительной оценки искусств на совещании писателей, композиторов, художников и режиссеров: «Я не буду говорить об успехах советского искусства, достигнутых <...> нашей литературой, нашей кинематографией, нашей музыкой... Хотелось бы то же самое сказать и о живописи, но <...> она слишком фотографична»⁶⁰⁹.

В разгар кампании против натурализма, в марте 1936-го, А. Михайлов пояснял классика: «Горький указывает в качестве такой творческой причины фотографичность, т.е. сильное распространение в нашей живописи пассивно-натуралистических методов работы. <...> ни в одной области советского искусства натурализм не получил такого широкого распространения, как в живописи»⁶¹⁰. Крен в натурализм был обратной стороной резкой ликвидации авангардистского и, в частности, абстракционистского искусства.

Михайлов заключал: «...художник может пользоваться фотографией как вспомогательным средством, но “фотографическая натуралистичность” картины представляет уже совсем иное, нежели “вспомогательное средство”»⁶¹¹. Перебрав цитаты из Гегеля, Фейербаха и Чернышевского, Михайлов вглядывался в картину В. Яковлева «В операционной»: «Художник превратился в бесстрастный фотообъектив: выбрав определенную жизненную сцену (операция), он скопировал ее со всем возможным усердием <...>. Но разве призвание художника в том, чтобы копировать действительность? Для этого достаточно было бы фотографии <...>. И вот оказывается, что художник, который убил много времени и таланта <...>, произвел мертвое в идейно-познавательном и художественном отношении произведение»⁶¹².

⁶⁰⁷ Горький М. Предисловие к «Книге для чтения по истории литературы для красноармейцев и краснофлотцев» // Собр. соч. в 30 т. Т. 27. – М.: ГИХЛ, 1953. – 591 с. С. 489–493. С. 492.

⁶⁰⁸ Горький М. Заметки читателя // Собр. соч. в 30 т. Т. 24. – М.: ГИХЛ, 1953. – 576 с. С. 270–284. С. 278.

⁶⁰⁹ Михайлов А. О советской живописи // Новый мир. 1936. №3. С. 238–265. С. 255.

⁶¹⁰ Там же, с. 255.

⁶¹¹ Там же, с. 256.

⁶¹² Там же, с. 263

Таким образом, в партийной печати, высказываниях Горького и в пояснениях Михайлова уже к марту 1936 года был обозначен весь спектр возможностей, какими до конца 1930-х фотография синонимизировала безыдейность натурализма.

Фотографичность часто противопоставлялась витальности: «...эти герои являются не художественно обобщенными образами живых людей социалистической действительности, а бледными фотографиями наших современников»⁶¹³. Характерно, что среди примеров появляется упоминаемый ранее «Строгий юноша» с акцентом на сценарии Олеси.

Наряду с сентенциями Горького авторитетным было и мнение К. Станиславского: «...между художественной и нехудожественной правдой такая же разница, какая существует между картиной и фотографией: последняя передает все, а первая – только существенное»⁶¹⁴. Например, Бор. Бродянский, цитируя эту мысль, хвалил советское кино так: «С такой философской широтой, далекой от фотографичности, рисует советский актер исторический образ»⁶¹⁵.

Нескончаемая критика не помешала в январе 1939 года посвятить столетию фотографии отдельную полосу в газете «Кино»: фотоискусство представлялось борьбой за правду, летописью современности, прославлением жизни и т.п. Но и в юбилейном благополучии нашелся емкий фрагмент, словно изящный мизанабим, отразивший всю описанную выше неприязнь: «Развитию советского фоторепортажа немало препятствий чинили фашистские агенты – троцкистско-бухаринские вредители. Пробравшись кое-где в печать и к руководству фотоорганизациями, они пытались протащить свои подлые “теорейки” о “голой информативности” снимка»⁶¹⁶. Цитата порождает сомнения: неужели вредителями являлись все, вплоть до Горького и Станиславского? Ведь и они писали о голой информативности снимка.

Из приведенных наблюдений следует, что фото-метафоры в критике других искусств не соотносились с собственно фотографической практикой. Понимание фотографии как искусства безыдейного, не осмысляющего фиксируемую

⁶¹³ Молодежь на фронте искусств // Искусство и жизнь. 1938. №10. С. 2–3. С. 3.

⁶¹⁴ Станиславский К. Работа актера над собой // Работа актера над собой / К. Станиславский. О технике актера / М. Чехов. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. – 490 с. С. 13–370. С. 208.

⁶¹⁵ Бродянский Б. Пора мужества // Искусство и жизнь. 1940. №11. С. 6–8. С. 7.

действительность, с одной стороны, нельзя отнести ни к авангардистской фотографии (Б. Игнатович, А. Родченко), ни к фотомонтажу (Г. Клуцис, Ю. Рожков), ибо в них диктат смысла подчеркивался всеми средствами – от ракурса до коллажа.

С другой стороны, схема «фотография – безыдейность» чужда соцреалистическому репортажу, доминирующему с начала 1930-х годов, поскольку в нем идейное отношение к предмету было необходимым требованием. Об этом говорят такие клише, как: «Задачи советской спортивной съемки определяются сущностью советского физкультурного движения»⁶¹⁷. Или: «Развиваются технические методы <...> при идейном, тематическом убожестве»⁶¹⁸.

Фотографию авангарда и соцреализма объединяла сконструированность конечных работ: существенное внимание отводилось кадрированию, монтажу, постановке снимаемого. Все эти качества изъяты из разобранных выше фото-метафор, будто бы авторы, использовавшие фото для критики, абстрагировались от практик его использования. Они словно обращались к сообщению самого медиа, но видели в нем не беньяминовскую проблематику ауры и репродуцируемости, но «несимпатичную репутацию самого реалистического, а следовательно, самого поверхностного из миметических искусств»⁶¹⁹.

⁶¹⁶ Морозов С. Пригожин Ю. Социалистическое фотоискусство // Кино. 1939. №1. С. 2.

⁶¹⁷ Покровский Ю. ЧТЗ и Уралмаш – первенцы второй пятилетки // Пролетарское фото. 1933. №4. С. 6.

⁶¹⁸ Шанов Г. Германская «художественная» фотография // Пролетарское фото. 1932. №11. С. 53-55. С. 53.

⁶¹⁹ Сонтаг С. О фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 272 с. С. 72.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертации предпринята попытка комплексного и разностороннего рассмотрения текстоцентризма советской культуры конца 1920-х – 1930-х годов. Его ярчайшими проявлениями отмечена область взаимодействия литературы и кино. Этот процесс отражала художественная и – в частности – кинокритика, где происходила активная рефлексия важных общественных событий. Помимо методологического разграничения понятий «текстоцентризм» и «литературоцентризм» в работе анализируются детальные случаи этих масштабных и, казалось бы, абстрактных явлений. В конкретных репликах и мыслях отчетливо видно, как и почему литература и – шире – текст, язык, слово, вербальность понимались субстратом и универсальной моделью не только искусств, но и любой культурной деятельности.

Лингвистически это проявлялось в том, что литература часто становилась синекдохой искусств. В ключевых документах культурной политики очевидны нарушения родовидовых связей между литературой и искусствами, подразумевающие простоту переноса литературной политики на иные искусства. Это объяснялось тем, что в СССР 1930-х литература или текст мыслились прообразом всего. Следовательно, распространение литературной политики на другие искусства представлялось не только автоматическим, но и само собой разумеющимся. Аксиоматичность этой мысли регулярно проявлялась в советской критике бесконечными контаминациями или синонимизациями литературы (части) и искусства (целого), постановкой литературы в позицию синекдохи искусств, наделением литературы атрибутами и качествами других искусств и, напротив, объяснением искусств через литературные термины. Это положение вещей унаследовано современной Россией у Советского Союза и сохранено, например, в названии Российского государственного архива литературы и искусства. Во всех подобных соположениях «литература» и «искусства» оказываются однородными членами, сама структура которых подразумевает равнозначность позиций в ряду. Отъединением от искусства (видовой общности) литература (вид) не только

превозносится над искусствами, но и обретает статус чего-то более глобального, что одновременно и вне искусств, и является их коммуникативным средством. Поэтому литература являлась синекдохой как искусства – общности, целого рода деятельности, так и отдельных искусств.

На идейно-эстетическом уровне этот процесс можно схематически изложить следующим образом. Соцреалистическая эстетика прочно усвоила гегелевский тезис: поэзия – во всех формах прекрасного, ведь ее стихия – художественная фантазия⁶²⁰. Раз язык/текст является инструментом искусств уже на стадии мышления или фантазии, то советские критики заключили превосходство литературы над искусствами. При этом признание за вербальностью роли некой медиальной субстанции было только одной из сторон текстоцентризма. Согласно этой мысли (или образу?), текст и литература неизбежно находились как бы внутри, в самой ткани любых искусств, так как текст составляет саму фантазию – универсальное творческое начало. Литература выступала не совокупностью эстетических качеств и творческих методов, присущих ей как виду искусства, но сложной идеологемой: литература была своеобразной лакмусовой бумажкой для любых искусств, их универсальным критерием, а писатель являлся властителем дум, командиром, учителем.

Очерченная ситуация была одновременно и культурным фоном, и движущим конфликтом предмета диссертации – текстоцентризма во взаимодействии литературы и кино. Ключевые проблемы и темы авторы тех лет выражали в следующих требованиях:

- закрепить за писателем статус руководителя кинопроизводством, даже если это зачастую оставалось сугубо в декларативной плоскости,
- соотнести композиционно-жанровые и художественно-выразительные потенциалы литературы, кино и других искусств,
- определить институционально и иерархически место кино и сценария в системе искусств.

⁶²⁰ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1968. – 312 с. С. 94–96.

Массивы советской критики и неопубликованные прения 1930-х годов, где обсуждались указанные сюжеты, детализируют теоретические положения о том, насколько важна была роль текста в СССР 1930-х. В ходе доказательства выносимых на защиту положений был сделан ряд выводов:

1. Привычное для советологии понятие «литературоцентризм» может описывать лишь часть культурной парадигмы, точнее характеризуемой термином «текстоцентризм». Для этого мировоззрения важны любые формы вербального контроля действительности от распоряжений и монтажных листов до юридических документов, тогда как литературоцентризм сводится к ориентации на литературу как совокупность именно художественных практик. Параллельное изучение этих явлений показывает, что общее для культуры мировоззрение отражалось во взглядах и высказываниях людей совершенно разных позиций и бэкграундов.

2. Эстетика Гегеля провозглашала торжество колорита в живописи, симфонизма в музыке, романа в литературе. Эти черты определяли развитие искусства в XIX веке, но были отвергнуты или радикально деформированы модернизмом. Именно их реабилитировал соцреализм, усвоив и другой гегелевский тезис о том, что поэзия присуща всем формам прекрасного, ведь ее стихия – художественная фантазия. Это являлось авторитетным, хоть и нечасто вспоминаемым обоснованием господствующей парадигмы.

3. Такие институты превентивной цензуры кино, как консультации и художественные отделы, подвергались ожесточенной критике на протяжении всего периода, но это не мешало их существованию. Так как предварительный контроль осуществляла масса безымянных работников, они не ощущали непосредственной угрозы своему положению, но и не могли противодействовать критическому обстрелу.

4. Фиксация на досъемочной стадии – побочный, но неизбежный эффект навязчивой тяги к вербальному контролю любой деятельности. Ведь вся проектная работа связана преимущественно с текстами той или иной формы: сценарий, темплан, съемочный график, техническое задание, смета или беседа. Согласно этой

логике, качество текстовой работы гарантировало успех всему фильму, так как съемка – это лишь воплощение текста. Однако такой подход не учитывал существенного, а порой и принципиального различия между медиа литературы и кино. Во многом из-за этого кропотливая работа над сценариями и система худсоветов и консультаций была разумна лишь в лозунгах, на деле же это тормозило производство и ухудшало творческо-бытовые взаимоотношения.

5. Наблюдения исследователей говорят о том, что институциональное подчинение кино литературе и, в частности, публикация сценариев, были инициированы властью. Изучение известных материалов и прежде не доступных архивных источников расширяет картину и уточняет ее понимание: в СССР 1930-х годов публикация сценариев было серией мероприятий, инициированной работниками и поддержанной властями.

6. Дискуссия между сторонниками железного и эмоционального сценариев (рубеж 1920–1930-х) сводилась к спору об автономии сценария. Ее результатом стало появление типа сценария, который можно назвать идеологическим – в нем определялись не кинематографические, но идейные качества фильма. Речь не о пропагандистском программировании, но об оперировании идеями и смыслами, что отлично от литературных и, тем более, кино-образов. Побочным результатом становления идеологического сценария к концу 1930-х сформировалось популярное мнение, согласно которому при наличии качественного сценария съемка фильма необязательна.

7. Восприятие актерской игры часто было редуцировано до воспроизведения текста реплик. В этом выражалось преувеличение того значения, которое отводилось тексту в художественно-выразительных средствах кино. С изобретением звукового кино произошло несколько одновременных и разнонаправленных изменений. Тогда как актеры должны были осваивать новые аспекты игры, технология звукозаписи долгое время оставалась далека от идеала. В то же время сценаристы, режиссеры и теоретики пытались найти художественно-оптимальное применение звуку. Комплекс этих обстоятельств привел к тому, что первоочередной задачей звука оказалась трансляция идеологической нагрузки через тексты диалогов; поэтому в 1930-х годах

звуковые ленты часто называли говорящими. Эту тенденцию закрепил успех таких разговорных драм, как «Депутат Балтики» и «Великий гражданин».

8. Своеобразной и ранее незамеченной особенностью советской критики оказалось использование фото-метафор для обвинений различных искусств в безыдейности. Как заметил О. Брик, «Вне фотографии нет кино»⁶²¹. Поскольку фотография – технико-медиаальная основа кино, то отношение советских критиков к фото косвенно свидетельствовало и об их отношении к кино. Фото-метафоры чаще всего наделялись негативными коннотациями в трех случаях: в ходе кампании против натурализма во второй половине 1930-х годов, в борьбе с левыми тенденциями в советском искусстве на рубеже 1920–1930-х, а также в отзывах о зарубежной литературе, не отвечающей требованиям соцреализма, но созданной авторами, критикующими капитализм или же сочувствующими коммунизму.

9. Отдельные участники культурного процесса могли кардинально менять позиции за довольно краткий промежуток времени. Речь о взглядах Н. Оттена и В. Туркина о литературности сценариев или полярных рецензиях А. Гурвича на пьесу В. Киршона. В то же время другие авторы относительно успешно отстаивали взгляды, расходящиеся с соцреалистической линией. Так случилось с мыслями М. Левидова о режиссере-авторе и концепцией И. Иоффе, по которой кино было самым развитым из искусств в силу своей синтетичности. Эти несоответствия или несвоевременные мысли появлялись потому, что художественная критика в сталинскую эпоху имела некоторую свободу высказывания, объясняемую временным отсутствием определенности в эстетических предпочтениях самой власти.

Разнородность рассмотренных в диссертации проблем определил ее междисциплинарный характер. Широта проблематики потребовала учитывать в анализе не только критические, теоретические высказывания или реплики дискуссий, но и их предметы – фильмы, книги, картины, фотографии. Многослойность проблемного поля увеличивало и то, что все его объекты испытывали влияние власти в момент, когда государственная идеология находилась

⁶²¹ Брик О. Фото и кино // Киноведческие записки. 2004. №69. С. 296-297. С. 296.

на стадии формирования. Указанные обстоятельства обусловили использование системного культурно-исторического подхода, так как предмет работы находился на стыке искусствоведения, киноведения, политологии, истории культуры и медиа.

Для понимания сталинской эпохи создано немало историко-культурных и социально-антропологических концепций; многие из них упомянуты в диссертации. Сама же работа – это попытка представить один из сюжетов советской культуры 1920–1930-х годов в максимальной проблемно-тематической многомерности. Попытка позволить очевидцам эпохи самим показать весь спектр взглядов на взаимодействие литературы и кино и на традиционное для отечественной культуры предпочтение литературы другим видам искусств.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- Агитпроп – Отдел агитации и пропаганды при ЦК ВКП(б)
- АППО – Отдел агитации, пропаганды и печати при ЦК ВКП(б)
- АРРК – Ассоциация работников революционной кинематографии
- ВАПП – Всероссийская ассоциация пролетарских писателей
- ВГИК – Всесоюзный государственный институт кинематографии
- ГИК – Государственный институт кинематографии с 1930 по 1938 год
- ВКП(б) – Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков)
- Всероскомдрам – Всероссийское общество композиторов и драматических писателей
- ВСНХ – Высший совет народного хозяйства
- Главискусство – Главное управление по делам художественной литературы и искусства 1928–1933.
- ГРК – Главный комитет по контролю за репертуаром при Народном Комиссариате по просвещению РСФСР
- ГУКФ – Государственное управление кинофотопромышленности
- КДИ – Комитет по делам искусств
- Киносовещание 1928 года – Всесоюзном партийном совещании по кинематографии при ЦК ВКП(б) 15–21 марта 1928 года
- ЛЕФ – Левый фронт искусств
- ЛОКАФ – Литературное объединение Красной Армии и Флота
- МАПП – Московская ассоциация пролетарских писателей
- НЛО – Новое литературное обозрение
- ОДСК – Общество друзей советской кинематографии
- ОЗПКФ – Общество за пролетарское кино и фото
- ОР ИМЛИ – Отдел рукописей Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук
- РАБИС – Союз работников искусств
- РАПП – Российская ассоциация пролетарских писателей

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусств

РКИ – Рабоче-крестьянская инспекция

РККА – Рабоче-крестьянская Красная армия

СНК – Совет народных комиссаров

ССП – Союз советских писателей

СССР – Союз советских социалистических республик

Съезд ССП – Первый всесоюзный съезд советских писателей 17 августа – 1 сентября 1934 года

ФЭКС – Фабрика эксцентрического актера

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абрамов Н. Дорошевич А. Комментарий // Муссиак Л. Избранное. – М.: Искусство, 1981. – С. 256-274.
2. Авербах Л. За большое искусство большевизма // ЛОКАФ. 1931. №7. С. 143-155.
3. Айзенштат О. Д. и др. Комментарий / Айзенштат О. Д. Вартанов А. С., Карягин, Клейман Н. И., Козлов Л. К., Красовский Ю. А., Левин Е. С. // Эйзенштейн С. М. Избр. произведения в 6 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1964.
4. Александр Роднянский: интервью Tatler... URL: <https://www.tatler.ru/geroi/aleksandr-rodnyanskij-intervyu-tatler-s-prodyuserom-otkryvshego-kanny-2017-filma-nelyubov> (дата обращения 3.4.2018.).
5. Александров Г. Пудовкин В. Эйзенштейн С. Будущее звуковой фильма // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1964. – С. 315-316.
6. Алексеев Б. Шестая выставка Московского союза художников // Творчество. 1939. №3. С. 14-23.
7. Алперс Б. Новые пути и новые обличья // Молодая гвардия. 1929. №11–12. С. 80–86.
8. Алперс Б. Эксперименты и стандарты // Молодая гвардия. 1929. №7-8. С. 113-118.
9. Анощенко Н. Звуковое кино на службе культурной революции // Кино и жизнь. 1930. №7. С. 15-16.
10. Анощенко Н. Общий курс кинематографии. Т. 3. – М.: Теакинопечать, 1930. – 653 с.
11. Анощенко Н. Основы кинотехники. – М.: Главкиноиздат, 1940. – 356 с.
12. Аристарко Г. История теорий кино. – М.: Искусство, 1966. – 356 с.
13. Арнольди Э. Подготовка новых войн и кино // Литература и искусство. 1931. №1. С. 132.
14. Балаш Б. Дух фильма. – М.: Художественная литература, 1935. – 201 с.

15. Бачелис И. Театр и драматург // Молодая гвардия. 1929. №24. С. 84.
16. Бейлин И. «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино» // Литературное обозрение. 1939. №6. С. 58-67.
17. Белая Г. Угрожающая реальность // С разных точек зрения: Избавление от миражей: Соцреализм сегодня / сост. Е. Добренко. – М.: Советский писатель, 1990. – 416 с.
18. Белицкий Г. Заметки о советской кинематографии // Литературный критик. 1935. №3. С. 130-149.
19. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. – М.: НЛО, 2000. – 352 с.
20. Бескин О. Идеологические кино-директивы // Советское кино. 1928. №2-3. С. 3-5.
21. Бескин О. О совещании по вопросам кино // Советское кино. 1928. №2-3. С. 1-5.
22. Блейман М. Что такое сценарий? / Блейман М. О кино – свидетельские показания. – М., 1973. – С. 150.
23. Блейман М., Большинцов М., Эрмлер Ф. Работа над сценарием «Великий гражданин» // Эрмлер Ф. Документы, статьи, воспоминания. – Л.: Искусство, 1974. – С. 136.
24. Брик О. По существу сценарного кризиса // Киноведческие записки. 2004. №69. С. 312.
25. Бродянский Б. Сценарист и режиссер // Кино и культура. 1929. №7–8. С. 19.
26. Булавкин Ф. Белка в колесе // Кино и жизнь. 1930. №24. С. 17-18.
27. Булгакова О. Голос как культурный феномен. – М.: НЛО, 2015. – 586 с.
28. Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. – М.: НЛО, 2010. – 320 с.
29. Вайскопф М. Писатель Сталин. – М.: НЛО, 2001. – 384 с.
30. Вакс Бор. О художественной критике театрального искусства // Советское искусство. 1928. №2. С. 5–8.
31. Васильев С. Оборонная кинематография // Звезда. 1938. №2. С. 120.

32. Вертов Д. «Человек с киноаппаратом» // Вертов Д. Из наследия в 2 т. Т. 2. – М.: Эйзенштейн-Центр, 2008. – 641 с.
33. Вертов Д. Кино-глаз // Вертов Д. Из наследия в 2 т. Т. 2. – М.: Эйзенштейн-Центр, 2008. – 641 с. С. 69-84.
34. Вертов Д. Мы. Варианты манифеста // Из наследия. В 2 т. Т. 2. – М.: Эйзенштейн-центр, 2008. – С. 15-18.
35. Вертов Д. О фильме «Киноглаз» // Статьи, дневники, замыслы. – М.: Искусство, 1966. – С. 68-69.
36. Вертов Д. Художественная драма и «Кино-глаз» // Вертов Д. Из наследия в 2 т. Т. 2. – М.: Эйзенштейн-Центр, 2008. – 641 с. С. 53-55.
37. Виноградов И. Беседы о литературной форме // Литературная учеба. 1932. №5. С. 17.
38. Винокур Г. Комментарий к «Борису Годунову» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17 т. Т. 7. – Л.: Издательство АН СССР, 1935. – С. 385-505.
39. Вишневский Вен. Максим Горький и кино // Пролетарское кино. 1932. №19-20. С. 17-25.
40. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред. А. Яковлева. – М.: Международный фонд «Демократия», 1999. – 871 с.
41. Внимание обороне – на первое место // Пролетарского кино. 1932. №8. С. 2.
42. Вьюгин В. «Способностей не имею...» Читатель «Литературной учебы», 1930-1934: социальный портрет в письмах // Неприкосновенный запас. 2013. № 4(90).
43. Гваттари Ф. Делез Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. – Екатеринбург, М.: У-Фактория, Астрель, 2010. – 895 с.
44. Геллер Л. Боден А. Институциональный комплекс соцреализма // Соцреалистический канон / под ред. Х. Гюнтер Е. Добренко. М.: Академический проект, 2000. С. 289–319.
45. Герасимов С. Слово о Пудовкине // Пудовкин В. Собр. соч. в 3 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1974. – С. 12-26.

46. Герасимов С. Художник и современность // Искусство и жизнь. 1939. №4. С. 5-7.
47. Горький М. Литература и кино / Собр. соч. в 30 т. Т. 27. – М.: ГИХЛ, 1953. – С. 433-441.
48. Горький М. Синематограф Люмьера // Собр. соч. в 30 т. Т. 23. – М.: ГИХЛ, 1953. – С. 242-246.
49. Гоффеншефер В. Повесть о народном герое // Литературный критик. 1938. №1. С. 128.
50. Гоффеншефер В. Соревнование с действительностью // Литературный критик. 1934. №11. С. 70-93.
51. Гринберг И. «Великий гражданин» // Звезда. 1938. №5. С. 218-227.
52. Гринберг И. Путь Максима // Звезда. 1937. №8. С. 222-228.
53. Гройс Б. Коммунистический постскрипtum. – М.: Ад Маргинем, 2007. – 128 с.
54. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 168 с.
55. Громов Е. Сталин: искусство и власть. – М.: Эксмо, 2003. – 544 с.
56. Громова Н. Узел. Поэты. Дружбы. Разрывы: из литературного быта конца 1920-х – 1930-х г. – М.: АСТ, 2016. – 604 с.
57. Гронский И. Литература и искусство // Новый мир. 1933. №2. С. 252.
58. Гроссман-Рощин И. Искусство изменять мир // На литературном посту. 1929. №1. С. 22.
59. Дмитриев Л. «Академический марксизм» 1920-1930-х годов: заданный контекст и советские обстоятельства // НЛО. 2007. № 88. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/88/dm2.html> (дата обращения 17.8.2017).
60. Добин Е. Кара С. Тема художника // Искусство и жизнь. 1939. №10. С. 32-34. С. 32.
61. Добренко Е. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив. – М.: НЛО, 2008. – 416 с.

62. Дрейден Сим. Киров и искусство // Искусство и жизнь. 1939. №11-12. С. 13-18. С. 13.
63. Ермилов В. Читая сценарий // Советское кино. 1935. №5. С. 50-51.
64. Жардинье А. Отзыв на книгу В. Шкловского «Их настоящее» // Печать и революция. 1928. №3. С. 193-194.
65. Жардинье А. Рецензия на книгу Р. Гармса «Философия фильма» // Печать и революция. 1927. №5. С. 238-239.
66. Жемчужный В. «Железный сценарий» // Советское кино. 1933. №7. С. 31-40.
67. Жирмунский В. Как не надо писать стихи // Литературная учеба. 1931. №4. С. 96-110.
68. Замечания И. Сталина об экстренном выпуске хроники и фильме «Любовь Алены» на кинопросмотре, состоявшемся 7-8.5.1934. URL: <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/54732> (дата обращения 18.8.2017).
69. Зебер Г. Техника кино-трюка. – М.: Теа-Кино-Печать, 1929. – 213 с.
70. Иванов А. Философия по краям. Интервью с Валерием Подорогой и Михаилом Ямпольским / Ad Marginem '93. Ежегодник лаборатории постклассических исследований Института философии Российской академии наук. – М.: Ad Marginem, 1994. – 423 с. С. 10-11.
71. Иванова Т. О фольклорной и псевдофольклорной природе советского эпоса // Рукописи, которых не было / ред. А. Топорков и др. – М.: Ладомир, 2002. – С. 403-431.
72. Изволов Н. Из истории рисованного звука в СССР, или медиа без медиума // Советская власть и медиа: Сб. статей / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсен. – СПб.: Академический проект, 2005. – С. 350-364.
73. Илья Найшуллер – о Ленинграде, Ла-Ла Ленде и Тарантино.вДудь. URL: https://youtu.be/_l1854TBNIE?t=31m21s (дата обращения 3.4.2018.).

74. Иоффе И. Избранное. Часть 1. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. – М.: ООО «РАО Говорящая Книга», 2010. – 655 с.
75. История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. – М.: НЛО, 2011. – 792 с.
76. Капустин А. Еще о профессиональной гордости сценариста // Пролетарское кино. 1932. №19–20. С. 26–31.
77. Кара С. Заметки о герое // Искусство и жизнь. 1940. №10. С. 7.
78. Караганов А. Всеволод Пудовкин. – М.: Искусство, 1973. – 232 с.
79. Кива Н. Комсомол – лицом к кино // Молодая гвардия. 1931. №23-24. С. 132-133.
80. Кино-справочник / сост., ред. Г. М. Болтянский. – М., Л.: Теа-кино-печать, 1929. – 510 с.
81. Кирпотин В. Литература и советский народ // Октябрь. 1936. №6. С. 221
82. Кирпотин В. Письмо тов. Сталина в редакцию журнала «Пролетарская революция» «О некоторых вопросах истории большевизма» и задачи литературоведения // Литературная учеба. 1932. №4. С. 12–21.
83. Киршон В. «Чапаев» // О литературе и искусстве. – М.: Художественная литература, 1967. – С. 186–191.
84. Киршон В. Счет критике // О литературе и искусстве. – М.: Художественная литература, 1967. – С. 192–206.
85. Ковалова А. Сценарий в русском кино 1910–1920-х годов: к истории вопроса // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2013. №3. С. 41–45.
86. Коварский Н. «Великий Гражданин» // Искусство и жизнь. 1939. №11-12. С. 19.
87. Коварский Н. «Депутат Балтики» // Звезда. 1937. №3. С. 196-202.
88. Коварский Н. Волочаевские дни // Литературный современник. 1938. №2. С. 234–247.

89. Коварский Н. Новый фильм С. Эйзенштейна // Искусство и жизнь. 1938. №11-12. С. 25-27.
90. Коварский Н. Фридрих Эрмлер // Искусство и жизнь. 1940. №1. С. 9.
91. Корев С. О музыкальной критике // Советское искусство. 1927. №8. С. 9–16.
92. КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898–1986). Т. 6. 1933–1937. – М.: Политиздат, 1985. – 431 с.
93. Кравченко Б. Кравченко Ф. О киносценарии // Литературная учеба. 1939. №8–9. С. 121–122.
94. Кржижановский Г. Сочинения в 3 т. Т. 3. – М., Л.: Объединенное научно-техническое издательство, 1936. – 499 с.
95. Кринкин И. Реализм и натурализм в творчестве художников кино // Искусство кино. 1936. №1. С. 15-20.
96. Куприянов С. Творческое содружество драматурга и театра // Искусство и жизнь. 1938. №8. С. 14-15.
97. Лебедев Н. Предисловие // Балаш Б. Дух фильма. – М.: Художественная литература, 1935. – 201 с.
98. Левин Ф. «Детство» Горького // Литературный критик. 1938. №7. С. 161-173.
99. Лежнев А. Простота и величавость // Октябрь. 1936. №5. С. 204-212.
100. Лелевич Г. Дмитрий Фурманов // ЛОКАФ. 1931. №2. С. 142-145.
101. Ленин В. О некоторых особенностях исторического развития марксизма // Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 20. – М.: Издательство политической литературы, 1973. – 584 с. С. 84-89.
102. Лотман Ю. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Избранные статьи в 3 т. Т. 1. – Таллин: Александра, 1992. – 480 с.
103. Мазаев А. О «Литературном критике» и его эстетической программе // Мазаев А. Искусство и большевизм (1920–1930-е гг.). – М.: КомКнига, 2007. – 320 с.
104. Макарьев И. Пути перестройки // Молодая гвардия. 1932. №1. С. 122–128. С. 126.

105. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. – Киев: Ника-Центр, 2004. – 432 с.
106. Маклюэн М. Понимание медиа. – М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. – 464 с.
107. Максименков Л. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938. – М.: Юридическая книга, 1997. – 320 с.
108. Малюгин А. Театр и кинематограф // Искусство и жизнь. 1939. №11-12. С. 33-36.
109. Марголит Е. Проблема многоязычия в раннем советском звуковом кино (1930–1935) // Советская власть и медиа / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсен. – СПб.: Академический проект, 2005. – С. 378-387.
110. Мартен М. Язык кино. – М.: Искусство, 1959. – 292 с.
111. Мартынов В. И. Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. – 288 с. С. 53-54.
112. Марьямов Г. Кремлевский цензор. – М.: Киноцентр, 1992. – 129 с. С. 90.
113. Маца И. Творческий метод в пролетарском искусстве // Литература и искусство. 1930. №3–4. С. 25–39.
114. Межеричер Л. Репортер и художник // Пролетарское фото. 1932. №5. С. 21-23.
115. Мейясу К. Число и сирена. Чтение «Броска костей» Малларме // Носорог. 2014-2015. № 2. С. 177-223.
116. Мессер Р. Эпичность или оперность // Искусство и жизнь. 1938. №7. С. 38.
117. Мильдон В. Настоящее и будущее русской литературы // Гуманитарное знание и вызовы времени / Отв. ред. и сост. С. Я. Левит. – М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014. – С. 393–407. Цит. по: URL: <https://culture.wikireading.ru/74637> (дата обращения 3.4.2018.).
118. Монтажный лист звукового фильма «Заключенные». – [М.], 1937. – 110 с.
119. Монтажный лист звукового фильма «Партийный билет» (немой вариант). – [М.], 1936. – 73 с.
120. Монтажный лист к звуковому фильму «Аэроград». – [Киев], 1935. – 34 с.

121. Монтажный лист к немой кинокартине «Чапаев». – [Л.], 1937. – 68 с.
122. Мордовченко Н. Белинский и Пушкин // Литературный современник. 1936. №7. С. 238-248.
123. Морозов А. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. – М.: Галарт, 1995. – 224 с. С. 17.
124. Муссиак Л. Советское кино // Избранное. – М.: Искусство, 1981. – С. 100-132.
125. Назаров Д. Праздник советской кинематографии // Искусство и жизнь. 1940. №1. С. 2.
126. Нат А-ко. За детское звуковое кино // Кино и жизнь. 1930. №14. С. 16.
127. Немирович-Данченко В. Об инсценировках в театре и кино // Искусство кино. 1936. №3. С. 20.
128. Никольский Д. Вопросы кинолитературы // Искусство кино. 1936. №12. С. 59–61.
129. Нинов А. Мастер и прокуратор. Неопубликованные письма М. Чехова и И. Сталина с необходимыми комментариями к некоторым фактам и событиям 1927–1929 гг. // Знамя. 1990. №1. С. 192–200.
130. О характере критики // Советский экран. 1927. №49. С. 1.
131. Островский Н. Творческому коллективу Одесской кинофабрики // Молодая гвардия. 1937. №5. С. 152.
132. Очередное извращение марксизма: о «теории» Енчмена / под ред. С. Гириниса. – М.: Новая Москва, 1924. – 143 с.
133. Павленко П. Писатели и война // ЛОКАФ. 1931. №4. С. 109.
134. Павленко П. Собр. соч. в 6 т. Т. 1. – М.: ГИХЛ, 1953. URL: [http://publ.lib.ru/ARCHIVES/P/PAVLENKO_Petr_Andreevich/Pavlenko_P.A._Sobranie_sochineniy_v_6_tt._T.1.\(1953\).\[fb2-ocr\].zip](http://publ.lib.ru/ARCHIVES/P/PAVLENKO_Petr_Andreevich/Pavlenko_P.A._Sobranie_sochineniy_v_6_tt._T.1.(1953).[fb2-ocr].zip) (дата обращения 15.08.2017).
135. Паперный В. Культура Два. – М.: НЛЮ, 2011. – 408 с.

136. Паушкин М. Темпы и показатели кинофикации РСФСР // Публика кино в России. Социологические свидетельства 1910–1930-х годов / Вст. статья, сост., прим. Ю. Фохт-Бабушкина. – М.: ГИИ; Канон+, 2013.
137. Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. – М.: ГИХЛ, 1934. – 721 с.
138. Перцов В. Литература и кино // Советское кино. 1927. №5–6. С. 10–11.
139. Перцов В. Литература и пятилетка // Красная новь. 1935. №4. С. 225–243.
140. Петров В. О фильме «Петр I» // Звезда. 1937. №9. С. 151–157.
141. Пидмогильный В. Город. – М.; Л.: Госиздат, 1930. – 305 с.
142. Пиотровский А. Сценарии ленинградских писателей // Звезда. 1937. №4. С. 192–194.
143. Платонов А. Пушкин и Горький // Платонов А. П. Фабрика литературы: Литературная критика, публицистика. – М.: Время, 2011. – 720 с.
144. Платт Д. Здравствуй, Пушкин! Сталинская культурная политика и русский национальный поэт. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017. – 352 с.
145. Покровский Ю. ЧТЗ и Уралмаш – первенцы второй пятилетки // Пролетарское фото. 1933. №4. С. 6–7.
146. Пудовкин В. К вопросу звукового начала в фильме // Пудовкин В. Собр. соч. в 3 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1974. – С. 133–136.
147. Пудовкин В. Киносценарий // Пудовкин В. Собр. соч. в 3 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1974. – С. 53–74.
148. Пудовкин В. Мать // Пудовкин В. Собр. соч. в 3 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1975. – 479 с.
149. Пудовкин В. Мать. Беседа с режиссером В. Пудовкиным // Пудовкин В. Собр. соч. в 3 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1975. – 479 с.
150. Пудовкин В. Новая фильма // Пудовкин В. Собр. соч. в 3 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1975. – 479 с.
151. Пудовкин В. Первая фильма // Пудовкин В. Собр. соч. в 3 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1975. – С. 51–52.

152. Пути кино. 1-е всесоюзное партийное совещание по кинематографии / ред. Б. Ольховый. – М.: Теа-кино-печать, 1929. – 468 с.
153. Пушкинские дни – смотр советских культурных сил // Большевик. 1937. №4. С. 1-8.
154. Разоблачать без пощады, разоблачать до конца! // Пролетарское кино. 1932. №2. С. 3.
155. Рапорт литературы // Вечерняя Москва. 1934. №188. С. 1.
156. Рошаль Г. Актеры и образы в иностранных фильмах // Знамя. 1935. № 4. С. 108.
157. Садуль Ж. Жизнь Чарли. – М.: Прогресс, 1965. – 319 с.
158. Сандрар Б. Азбука кино // Из истории французской киномысли. – М.: Искусство, 1988. – 314 с. С. 38-42.
159. Серебрянский М. Тема гражданской войны в советской литературе // Знамя. 1935. №3. С. 238.
160. Серьезный урок // Театр. 1937. №2. С. 11.
161. Смышляев В. Драматург и режиссер // Театр и драматургия. 1936. №3. С. 271.
162. Создадим сценарий о комсомоле // Молодая гвардия. 1931. №23-24. С. 137.
163. Соколов В. Поставим кино на службу обороны советской страны // Пролетарское кино. 1932. №1. С. 24.
164. Соколов И. «План великих работ» // Кино и жизнь. 1930. №10. С. 5–6.
165. Соколов И. За интересный сюжет // Советский экран. 1929. №22. С. 8.
166. Соколов И. Звуковое кино как искусство // Кино. 1930. №27. С. 5.
167. Соколов И. Реорганизовать сценарное дело // Кино. 1930. №12. С. 2-3.
168. Соколов И. Сценарий периода реконструкции // Кино и жизнь. 1930. №7. С. 9.
169. Соловьев Д. Горький на экране // Искусство и жизнь. 1938. №9. С. 32.
170. Сольский В. Кризис в кино // На литературном посту. 1927. №11–12. С. 59–60.
171. Сонтаг С. О фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 272 с.

172. Ставский В. После пленума ССП // Знамя. 1937. №4. С. 270-280.
173. Сталин И. Заключительное слово по докладу на VII расширенном пленуме ИККИ 13 декабря 1926 г. / Сталин И. Сочинения. Т. 9. – М.: ОГИЗ; Государственное издательство политической литературы, 1948. – С. 62–151.
174. Сталин И. Политический отчет ЦК XIV съезду ВКП(б) 18.12.1925 // Сталин И. Собр. соч. в 18 т. Т. 7. – М., 1952.
175. Сталин И. Собр. соч. в 18 т. Т. 14. – М.: Писатель, 1997. – 450 с.
176. Сутырин В. Как быстро и дешево делать хорошие картины // Пролетарское кино. 1932. №15–16. С. 2.
177. Сутырин В. Литература, театр, кино // На литературном посту. 1929. №10. С. 35-45.
178. Сыченкова Л. О книгах И. И. Иоффе // Иоффе И. Избранное. Ч. 1. – М.: ООО «РАО Говорящая Книга», 2010. – С. 623-653.
179. Тальников Д. Театр автора // Литературный современник. 1936. №2. С. 184.
180. Трауберг И. Картина о Великом гражданине // Искусство и жизнь. 1938. №2. С. 24.
181. Трауберг Л. Полотно или драма? // Искусство и жизнь. 1938 №4. С. 17-20.
182. Третьяков С. Сценарный кризис // Кино и культура. 1929. №3. С. 6–10.
183. Туркин В. Драматургия кино. – М.: ВГИК, 2007. – 320 с.
184. Туровская М. Зубы дракона. – М.: Издательство АСТ: Corpus, 2015. – 656 с.
185. Тынянов Ю. О сценарии // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 323-324.
186. Тынянов Ю. О Фэксах // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 346-348.
187. Укрепить кадры киноработников. Постановление ЦК ВКП(б) // Кино. 1929. №7. С. 2.
188. Федоров-Давыдов А. Задачи и методы в области пространственных искусств // Советское искусство. 1928. №5. С. 51–59.
189. Фомин В. и др. История киноотрасли в России. – М., 2012. – 2759 с.
190. Хализев В. Теория литературы. – М., 2002.

191. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты / И. Кондаков, К. Соколов, Н. Хренов. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 1024 с.
192. Цимбал С. Вешние воды // Искусство и жизнь. 1939. №11-12. С. 30-32.
193. Четунова Н. Горький и социалистическая эстетика // Литературный критик. 1938. №6. С. 11-40.
194. Читатель о советской литературе // Литературное обозрение. 1937. №19-20. С. 63-74.
195. Шанов Г. Германская «художественная» фотография // Пролетарское фото. 1932. №11. С. 53-55.
196. Шатов Л. Сценарий и фильм «Пышка» // Советское кино. 1935. №1. С. 44.
197. Шершеневич В. Руководство, как стать сценаристом // Советский экран. 1928. №44.
198. Шкловский В. О новых путях кино // Знамя. 1938. №3. С. 264-271.
199. Шкловский В. Рукавица за поясом // Кино и жизнь. 1930. №7. С. 11.
200. Шкляревич А. Что такое «предварительный период» // Советское кино. 1933. №7. С. 27–30.
201. Шмидт П. Кино и биология // Кино и культура. 1929. №2. С. 25-27.
202. Шнейдер М. Авторский сценарий // Советское кино. 1934. №7. С. 6.
203. Шнейдер М. Лирическое отступление // На литературном посту. 1928. №22. С. 45-48.
204. Шумский В. Историко-оборонная фильма // Пролетарского кино. 1932. № 8. С. 17.
205. Шумяцкий Б. Кинематография миллионов. – М., 1935.
206. Эйзенштейн С. Перспективы // Искусство. 1929. №1–2. С. 116–122.
207. Эйзенштейн С. Будущее советского кино // Избранные произведения в 6 т. Т.5. М.: Искусство, 1964. С. 29-31.
208. Эйхенбаум Б. «Женитьба» Гоголя на экране // Искусство кино. 1936. №3. С. 24-25.
209. Эжк А. «Книга сценариев» // Звезда. 1935. №12. С. 249.

210. Эрк А. Рецензия на книгу «Лицо советского киноактера» // Литературный современник. 1936. №2. С. 219.
211. Эльсберг Я. «Чапаев» и советское искусство // Знамя. 1936. №3. С. 225-244.
212. Эсбург С. О жанре, заслуживающем уважение // Искусство кино. 1936. №2. С. 50-52.
213. Юков К. Кино как синтетическое искусство // Кино. 1935. №9. С. 3.
214. Юков К. Новый Лаокоон // Искусство кино. 1936. №4. С. 3.
215. Юков К. Творчество Горького на экран! // Пролетарское кино. 1932. №17-18. С. 1-18.
216. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. – М.: НЛЮ, 2014. – 664 с.
217. Яворский Е. Проектировка художественных фильм // Советское кино. 1933. №7. С. 41–45.
218. Янгиров Р. Другое кино: Статьи по истории отечественного кино первой трети XX века. – М.: НЛЮ, 2011. – 416 с.
219. Cavendish, Philip. The men with the movie camera: the poetics of visual style in Soviet avant-garde cinema of the 1920s. Berghahn Books, 2013. 362 p.
220. Gillespie, David. Early Soviet Cinema. London: Wallflower, 2000. 114 p.
221. Hamilton G. The World of Failing Machines: Speculative Realism and Literature. Winchester; Wasington: ZeroBooks, 2016.
222. Kenez, Peter. Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin. New York: I. B. Tauris, 2001. 252 p.
223. Mallarmé S. Le Livre, Instrument Spirituel. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Variations_sur_un_sujet/Le_Livre,_Instrument_spirituel (дата обращения 6.10.2018).
224. Morton T. Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World. Minneapolis; London: The University of Minnesota Press, 2013. 233 p. P. 1.
225. Motron T. An Object-Oriented Defense of Poetry // New Literary History. 2012. №2. P. 205-224.

226. Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900–2001. Ed. Stephen Hutchings and Anat Vernitski. London, New York: Taylor & Francis e-Library, 2005. 199 p. P. xxi.
227. Youngblood, Denise J. The return of the native: Yakov Protazanov and Soviet cinema // Inside the Film Factory / ed. Richard Taylor, Ian Christie. Taylor & Francis e-Library, 2005. 281 p. 103-122 p.

Архивные материалы

228. Беседа о кинодраматургии в связи с XVII партсъездом. 11.4.1934. ОР ИМЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 5.
229. Беседа сценарного актива с руководством кинофабрик. 19.6.1932. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 12.
230. Диспут в Доме кино «О формализме в искусстве». 3.3.1936. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 3, ед. хр. 69.
231. Заседание кино-секции по докладу Б. Балаша «Проблемы формы в звуковом кино». ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 7.
232. Заседание кино-секции по докладу В. Туркина «Кинодраматургия авангарда». 8.5.1933. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 8.
233. Материалы по организации общесоюзного объединения по кинофотопромышленности в системе ВСНХ СССР. РГАЛИ. Ф. 2497, оп. 2, ед. хр. 3.
234. Обсуждение доклада Б. Балаша «Проблема формы в звуковом кино». 13.5.1933. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 7.
235. Обсуждение доклада М. Левидова «Писатели и кино». 20.11.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 1.
236. Обсуждение сценария А. Довженко «Аэроград». 15.4.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 225, ч. 4-5.
237. Обсуждение сценария А. Бек-Назарова «Пепо». 9.1.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 8-9.

238. Обсуждение сценария В. Гусева и М. Ромма «Товар площадей». 26.12.1931. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 138.
239. Обсуждение сценария Г. Гребнера «Цусима». 25.1.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 7.
240. Обсуждение сценария Е. Виноградской «Анна». 11.10.1933. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 10.
241. Обсуждение сценария Крейна «Одна дорога». 27.6.1933. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 13.
242. Обсуждение сценария Л. Глазычева «Призраки». 15.11.1933. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 10.
243. Обсуждение сценария Н. Погодина «Заклученные» 14.5.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 2.
244. Обсуждение сценария П. Бляхина «Наместник Будды». 26.2.1934. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 6.
245. Обсуждение фильма «Чапаев». 29.11.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 220.
246. Обсуждения сценария Ю. Олеси «Строгий юноша» 21.7.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 1.
247. Протокол заседания фракции секретариата РАППа 1.4.1930. ОР ИМЛИ. Ф. 40, оп. 1, ед. хр. 25.
248. Протоколы заседаний бюро п/секции кино автономной секции драматургов. 1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 265.
249. Совещание кинокритиков от 11.4.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 223, ч. 4.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Александр Невский, 1938, реж. С. Эйзенштейн
2. Арсенал, 1928, реж. А. Довженко
3. Аэроград, 1935, реж. А. Довженко
4. Броненосец «Потемкин», 1925 реж. С. Эйзенштейн
5. Великий гражданин, 1939, реж. Ф. Эрмлер
6. Великий утешитель, 1933, реж. Л. Кулешов
7. Возвращение Максима, 1936, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг
8. Волочаевские дни, 1938, реж. Г. Васильев, С. Васильев
9. Вратарь, 1936, реж. С. Тимошенко
10. Встречный, 1932, реж. Ф. Эрмлер
11. Выборгская сторона, 1938, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг
12. Голубой ангел, 1930, реж. Д. фон Штернберг
13. Гроза, 1933, реж. В. Петров
14. Дезертир, 1933, реж. В. Пудовкин
15. Депутат Балтики, 1936, реж. И. Хейфиц, А. Зархи
16. Детство Горького, 1938, реж. М. Донской
17. Друзья, 1938, реж. Л. Арнштам, В. Эйсымонт
18. Еврейское счастье, 1925, реж. А. Грановский
19. Заключение, 1936, реж. Е. Червяков
20. Закон жизни, 1940, реж. Б. Иванов, А. Столпнер,
21. Золотое озеро, 1935, реж. В. Шнейдеров
22. Иван, 1932, реж. А. Довженко
23. Иудушка Головлев, 1933, реж. А. Ивановский
24. Колыбельная, 1936, реж. Д. Вертов
25. Комсомольск, 1938, реж. С. Герасимов
26. Конвейер смерти, 1933, реж. И. Пырьев
27. Крестьяне, 1935, реж. Ф. Эрмлер
28. Ленин в Октябре, 1938, реж. М. Ромм

29. Летчики, 1935, реж. Ю. Райзман, Г. Левкоев
30. М, 1931, реж. Ф. Ланг
31. Маленький солдат, 1960, реж. Ж.-Л. Годар
32. Мать, 1926, реж. В. Пудовкин
33. Мы из Кронштадта, 1936, реж. Е. Дзиган
34. На западном фронте без перемен, 1930
35. Новые времена, 1936, реж. Ч. Чаплин
36. Огни большого города, 1931, реж. Ч. Чаплин
37. Одна, 1931, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг
38. Однажды летом, 1936, реж. И. Ильинский, Х. Шмайн
39. Окраина, 1933, реж. Б. Барнет
40. Октябрь, 1928, реж. С. Эйзенштейн
41. Партийный билет, 1936, реж. И. Пырьев
42. Певец джаза, 1927, реж. А. Кросленд
43. Пепо, 1935, реж. А. Бек-Назаров
44. Петр I, 1937, реж. В. Петров
45. План великих работ, 1930, реж. А. Роом
46. По закону, 1926, реж. Л. Кулешов
47. Поручик Кижэ, 1934, реж. А. Файнциммер
48. Потомок Чингисхана, 1928, реж. В. Пудовкин
49. Путевка в жизнь, 1931, реж. Н. Экк
50. Рваные башмачки, 1933, реж. М. Барская
51. Старое и новое, 1929, реж. С. Эйзенштейн
52. Стачка, 1924, реж. С. Эйзенштейн
53. Строгий юноша, 1935, реж. А. Роом
54. Три песни о Ленине, 1935, реж. Д. Вертов
55. Уродцы, 1932, реж. Т. Браунинг
56. Учитель, 1939, реж. С. Герасимов
57. Чапаев, 1934, реж. Г. Васильев, С. Васильев
58. Частная жизнь Петра Виноградова, 1934, реж. А. Мачерет

59. Человек с киноаппаратом, 1929, реж. Д. Вертов
60. Шинель, 1926, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг
61. Щорс, 1939, реж. А. Довженко
62. Юность Максима, 1934, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг