

Гончаренко Александр Александрович

Текстоцентризм в советской кинокритике конца 1920 – 1930-х годов

Специальность 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва – 2021

Диссертация выполнена на кафедре эстетики, истории и теории культуры
Всероссийского государственного института кинематографии
имени С. А. Герасимова

Научный руководитель: **Мильдон Валерий Ильич**
доктор филологических наук,
профессор кафедры эстетики,
истории и теории культуры ВГИК

Официальные оппоненты: **Люсий Александр Павлович**
доктор филологических наук,
профессор кафедры теории и истории
культуры АНО ВО «Институт кино и
телевидения (ГИТР)»

Шимонова Наталия Викторовна
кандидат искусствоведения, руководитель
видеоархива службы обеспечения эфира
Дирекции информационного вещания
АНО «ОТВР»

Ведущая организация: ФГБНИУ «Российский институт истории
искусств», г. Санкт-Петербург

Защита состоится «29» марта 2021 г. в 13.00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.023.01 при Всероссийском государственном институте кинематографии имени С. А. Герасимова по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д.3, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова и на сайте <http://vgik.info/dissovet>.

Отзывы просим направлять по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д.3, Учебное управление.

Автореферат разослан «__» _____ 2021 г. и размещен на сайтах <http://www.vgik.info/dissovet>; <http://www.vak.ed.gov.ru>

Ученый секретарь Диссертационного совета
доктор искусствоведения

Ю. В. Михеева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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 упоминают как предпосылку других

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.

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-

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.

коммуникативной 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

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

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.

дискурсивных практик на политико-идеологические реалии СССР было изучено А. Юрчаком¹¹, однако диссертанту неизвестны подобные исследования влияния мировоззренческой парадигмы на конкретику отдельных 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; порой кажется, что ее жизнеспособность не особо снижают такие тенденции, 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

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/_l854TBNIe?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).

словами, что и персонажи данной диссертации 90 лет назад. Таким образом, множество сложных и не решенных проблем на пересечении феноменов текстоцентризма и кино придает диссертации **актуальность** не только в историко-теоретическом, но и в современном контексте.

Степень разработанности темы исследования

Изученность проблемы можно оценить двояко. С одной стороны, советская культура 1920–1930-х годов непрерывно находится под пристальным вниманием гуманитариев различного профиля. 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 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

16 Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. – М.: НЛЮ, 2010. – 320 с. Булгакова О. Голос как культурный феномен. – М.: НЛЮ, 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.: НЛЮ, 2008. 416с.

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.: НЛЮ, 2011. – 416 с.

24 История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. – М.: НЛЮ, 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.: НЛЮ, 2011. – 408 с.

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

самый язык большевизма, а задачи, решаемые этим языком, оказались на периферии.

Цели и задачи исследования

Так и данная диссертация фокусируется на самих способах говорить о кино, зафиксированных в критике и беседах конца 1920-х – 1930-х. Обсуждая различные проблемы – от эстетических до производственных, теоретики 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 разнилась. 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 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.

Объект и предмет исследования

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

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.

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 сверхтекст // Известия Уральского государственного университета. 1999. № 13. С. 5–13.
<http://elar.urfu.ru/handle/10995/23477>

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

Временные рамки работы обусловлены переходностью изучаемого периода. Во время трансформации революционно-авангардистской 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

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.

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.

принципы соцреализма разрабатывались по инерции, без существенных изменений.

Научно-теоретическая новизна

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.

Научно-практическая значимость исследования

Выводы работы и ее обширная материальная база **значимы** 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 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.

Основные положения, выносимые на защиту

- 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).
- 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.
- 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 соотнесении 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.

- 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» сценариев на рубеже 1920–1930-х. Апогеем автономии сценария стал распространенный в 1930-х взгляд, согласно которому съемка фильма вообще необязательна.
- 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.
- 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 смешения 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.

Соответствие паспорту научной специальности

Диссертационная работа **соответствует паспорту специальности** в шести его пунктах, так как разрабатывает следующие темы: «Изучение истории русского 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).

Степень достоверности и апробация результатов

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

Политематичность исследования обусловила его структуру. Диссертация 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, конструи́мы, поэзия, мемуары. Исследования и комментарии / сост., статья, коммент. А. А. Гончаренко; под ред. А. А. Россомехина. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2019. – 320 с.: ил. – (AVANT-GARDE, вып. 17).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ¶

Во ВВЕДЕНИИ обоснована актуальность темы исследования, сформулированы цель и задачи диссертации, определены степень разработанности, научная новизна, теоретико-методологические обоснования, теоретическая и практическая значимость, степень апробации полученных результатов, структура диссертации.

Первая глава «Текстоцентризм. Статус писателя и литературы в культуре СССР» состоит из четырех параграфов. В **параграфе 1.1 «Методологические проблемы изучения текстоцентризма»** освещаются аспекты текстоцентризма как культурного явления. Для этого привлечен разнородный теоретический инструментарий: от классических работ Ж. Делеза, Ю. Лотмана и М. Маклюэна до современных разработок понятия гиперобъекта Т. Мортонем и музыковедческих наблюдений В. Мартынова. Нелокализуемость и тотальность текстоцентризма создает множество методологических сложностей: его свойства проявляются в конкретных событиях, при этом они не могут описываться исходя из формальных характеристик, так как не принадлежат истории как линейному ряду событий. Эта особенность требует нелинейности и от самой исследовательской методологии, поэтому компаративному анализу следует концентрироваться на проблемных, но не формальных характеристиках. Вместо линейной хронологии и исторического детерминизма большее значение приобретают проблематические, тематические или стилистические критерии феномена. При этом ни один аспект проблемы не существует изолированно от других.

Параграф 1.2 «Советский текстоцентризм и эстетика Гегеля» посвящен общекультурной ситуации, в которой литература в СССР являлась своеобразной синекдохой искусств. Восприняв положения гегелевской эстетики, советские критики видели в литературе универсальную модель любой творческой деятельности.

Лингвистически это отразилось, например, в ключевых документах культурной политики – в очевидных нарушениях родовидовых связей между

литературой и искусствами, подразумевающих простоту переноса литературной политики на иные искусства. Раз литература или текст мыслились прообразом всего, распространение литературной политики на иные 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 большего, что одновременно и вне искусств, и является их коммуникативным средством. Поэтому литература являлась синекдочой 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, так как ее стихия – художественная фантазия⁴⁵. Раз язык является инструментом искусств уже на стадии мышления (фантазии), то советские критики заключили превосходство литературы над искусствами. При этом признание за вербальностью роли некой медиальной субстанции было только одной стороной литературоцентризма. Согласно этой мысли (или образу?), литература неизбежно находилась как бы внутри, в самой ткани любых искусств, так как она вербализировала фантазию – универсальное творческое начало. Литература выступала не совокупностью эстетических качеств

45 Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1968. – 312 с. С. 94–96.

и творческих методов, присущих ей как виду искусства, но сложной идеологемой, в которой литература была своеобразной лакмусовой бумажкой для любых искусств, их универсальным критерием, а писатель являлся носителем властителем дум, командиром, учителем.

В параграфе 1.3 «Персонификации литературоцентризма: Горький и Пушкин» рассмотрено и то, как образ писателя-командира обретал конкретные олицетворения. По аналогии с позднейшим лозунгом, литературоцентризму следовало быть с человеческим лицом. От Д. Фурманова был взят образ профессионала-революционера, для которого перо и сабля суть одно орудие, различающееся лишь применением в мирное или военное время⁴⁶. Другой необходимой чертой писателя-наставника была мудрость, совмещенная с житейской простотой и ликбезовской доступностью. Этим требованиям идеально соответствовал Горький. Развитие горьковского культа тесно связано и структурно схоже с развитием культа Пушкина.

В глазах советских литераторов и Пушкин, и Горький учили простоте, доступности массам. Их произведения были образцами народности творчества. Согласно логике соцреализма⁴⁷, 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. А. Платонов и вовсе расположил всю историю русской литературы между Пушкиным и Горьким, один из которых был прогрессивен вопреки царскому строю, другой – благодаря свершающейся революции и партии⁴⁸. Горький выступал своеобразным мерилom культурной политики; его авторитет был подкреплён высочайшим гарантом-предшественником – Пушкиным. Для искусств, в частности – для кино, это вело к серьёзным медиально-творческими проблемами: им предъявлялись мерки литературы, неадекватные иным искусствам и медиа.

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

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

48 Платонов А. Пушкин и Горький // Платонов А. Фабрика литературы: Литературная критика, публицистика. – М.: Время, 2011. – 720 с. С. 108–109

В параграфе 1.4 «Вождь и его учение – основа советской эстетики» внимание фокусируется на том, как деятели искусств все чаще объявлялись проводниками идей конституции⁴⁹, «Краткого курса»⁵⁰ или – более абстрактно – учения Маркса–Ленина–Сталина⁵¹. Когда речь заходила об учении, нельзя было обойти вниманием главных его носителей. Тезис «вожди – лучшие литераторы» не только помогал в теоретизировании⁵² или полемике⁵³, но и служил инструментом воссоздания авторского образа в том смысле, в котором об этом мог бы говорить Н. Федоров в контексте воскресительной памяти. Чтение Ленина воскрешало исторические события⁵⁴, а чтение Сталина помогало понять Ленина⁵⁵.

Есть и другой, более тонкий пример воскрешения. М. Шагинян воспринимала «Чапаева» киноверсией ленинского учения. Ситуация своеобразна тем, что из-за слабого слуха Шагинян воспринимала звуковой фильм немым. Но даже без аудиоканала Шагинян автоматически вербализировала изображение, причем уточнив ассоциации до конкретных ленинских работ⁵⁶.

В одной статье 1936 года описание богатств и силы советской страны завершалось так: «И венчая все здание, сверкают над миром незабываемые исторические статьи сталинской конституции»⁵⁷. В образе статей, сверкающих над миром, отражена архаическая вера в способность слова изменить мир. Если бы автор статьи работал над проектом Дворца советов, то на его вершине статуя Ленина держала бы в поднятой руке именно сталинскую конституцию. Схожие образы есть в легендах о проектах Дворца: якобы в голове ленинской статуи должна была располагаться библиотека⁵⁸.

Изображение конституции одновременно и зеркалом, и апогеем величия СССР есть в стихотворении Н. Заболоцкого «Великая книга» 1937 года. В нем

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

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

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

52 Хавин П. Большевицкая публицистика и литературный язык // Литературная учеба. 1934. №8. С. 75.

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

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

55 Н. Погодин о работе над пьесой «Человек с ружьем» // Литературная учеба. 1938. №1. С. 125–126.

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

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

58 Раппапорт А. Библиотека имени Ленина // Звезда. 2004. №4. URL:

<https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=75> (дата обращения 20.4.2018.)

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»⁵⁹, как и на Книге Жизни в Откровении.

Все материалы первой главы – от теоретических обобщений до конкретных моментов культурного быта – разносторонне иллюстрируют текстоцентричность советской культуры.

Вторую главу «Сценарий и писатель в кинопроцессе» открывает параграф 2.1 ««Литература – в кино!», Текстоцентрический лозунг 1925 года, актуальный до конца 1930-х». Согласно нему, советское кино нуждалось в литературной основе и руководстве писателями. Хотя лозунг не приносил пользы, его непрерывно повторяли минимум десятилетие, игнорируя или, напротив, используя любые обстоятельства. Его вариациями были призывы красноармейцев и ударников в кино, а титульным событием было привлечение к киноработе Горького. Низкая результативность коренилась в декларативности: лозунг считали панацеей, не задумываясь о сложностях действительных преобразований. Также призыв писателей в кино был проявлением известной⁶⁰ особенности раннего СССР – высокой профессиональной мобильности, позволявшей (а часто и заставлявшей) людей регулярно менять виды деятельности⁶¹.

Параграф 2.2 «Поиск ключевой роли в создании фильма между сценаристом, режиссером и актером». Эти искания часто принимали форму конфликта, вызванного тем, что сценарный труд как совокупность прав и обязанностей имел неопределенное состояние. Причины неопределенности – в стремлении сделать литератора ключевой фигурой кино и, соответственно, ограничить сферу работы режиссера. Эта тенденция, активно развиваемая в критической мысли, в 1938 году была закреплена в постановлении №384 СНК СССР⁶². Тем не менее, способность

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

60 Gillespie, David. Early Soviet Cinema. P. 20.

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

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

сценариста руководить кинопроцессом постоянно подвергалась сомнениям из-за разнородности сценарного и кино-творчества. Также в параграфе рассмотрено распространенное во второй половине 1930-х годов мнение, согласно которому в кино имеет решающее значение актерский труд. Часто указывалась слабая разработанность актерских заданий в сценариях; актеров предлагали ввести в режиссерские коллегии.

К разрешению проблемы приблизился М. Левидов, указав, что сценарист обязан продумывать будущий фильм целостно и всесторонне – от фабульных до аудиально-визуальных решений⁶³. Но правота Левидова оказались несвоевременной. Он предвидел не только концепцию авторского кино, оформленную на рубеже 1950–1960-х французской новой волной. В идее Левидова о «сценаристе – группе из 50 человек»⁶⁴ есть интуиция и о разломе Ж.-Л. Годаром концепции авторства и попытки неиерархической съемочной группы «Дзига Вертов» в 1968–1976 годах. Понятно, что в культуре радикального текстоцентризма подобная эмансипация кино-мышления не могла найти отклика.

Параграф 2.3 «Текстоцентризм бюрократии: консультанты, художделы, цензоры». Фиксация цензуры на досъемочной стадии – свойство текстоцентризма. Ведь вся проектная работа связана преимущественно с вербализацией планов в той или иной форме: сценарий, темплан, съемочный график, техническое задание, смета или беседа. Согласно этой логике, качество текстовой работы гарантировало успех всему фильму, так как съемка – это лишь реализация литературного замысла. Система худсоветов и консультаций была разумна лишь в лозунгах, на деле же она тормозила производство и ухудшала творческие взаимоотношения.

Параграф 2.4 «Институт периодической печати в системе контроля искусств». Диссертант стремится детализировать процесс замыкания искусств на литературе в 1930-х годах. Отдельное внимание уделяется подробной

63 Левидов М. Тема мастера. О кино вообще и в частности // Литературный критик. 1934. №10. С. 175–191.

64 Обсуждение доклада М. Левидова «Писатели и кино». 20.11.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52, оп. 1, ед. хр. 224, ч. 1. Л. 35–36.

дифференциации, которую участники РАПП требовали от литературных изданий⁶⁵ и о которой нельзя было и подумать в случае иных искусств. Литературная критика негласно была старшей по отношению к критикам других искусств, и это регулярно рефлексировалось: критики порицали механический перенос творческих и рецептивных принципов из области литературы в область других искусств⁶⁶, но происходило именно так. В конце 1920-х журнал «Советское искусство» активно противостоял переносу схем литературной критики в искусствознание. Обстоятельные статьи были посвящены вопросам критики в сфере музыки⁶⁷, театра⁶⁸ и пространственных искусств⁶⁹. Однако эти статьи были скорее исключением.

Зависимость различных искусств от литературы все же было различным. Кино испытывало все издержки положения младшего из искусств. Монографии о кино создавались редко, их написание и публикация затягивались по разным причинам: киноведы сталкивались с трудностями первопроходцев, а издатели всегда могли объяснить отсрочку. В то же время в критике часто звучала боязнь потери контроля над кино: «Отставание критики грозит стать тормозом дальнейшего развития киноискусства»⁷⁰. Очевидно, литераторы ощущали, что содержание кино все менее поддается адекватной вербализации.

В параграфе 2.5 «Кино – в печать! Инструменты текстоцентризма в кино» изучена институционализация кино через включение в печатный процесс, ставшее важным мероприятием централизации культуры СССР. Наблюдения современных⁷¹ исследователей⁷² говорят о том, что подчинение кино литературе и, в частности, публикация сценариев как самостоятельных произведений были инициированы властью. Однако более внимательное изучение известных текстов

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

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

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

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

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

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

71 Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. – М.: НЛЮ, 2010. – 320 с. С. 98–99.

72 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.

и обращение к недавно выявленным документам позволяет расширить картину культурного процесса и уточнить ее понимание.

Литераторы постоянно говорили о неблагоприятной атмосфере для работы на фабрике. Речь велась как о творческом самосознании сценаристов, так и об институциональном закреплении их труда. Первое понятие абстрактно, к тому же неурядицы в сценарном цеху воспринимались как исключительно временные. Напротив, институциональное признание требовало вполне конкретных действий. В 1932 и 1934 году сценарии появляются в периодики, в 1935 году были опубликованы отдельными изданиями. Сначала сценарии публиковали вне зависимости от премьерной судьбы фильма. То есть публикация актуализировала внимание к сценарию как к самостоятельному произведению, привлекала общественность к обсуждению. Но уже в конце 1930-х печать сценариев обретает поощрительно-дидактическую функцию⁷³. Таким образом, в СССР 1930-х годов публикация сценариев как средство управления кинематографом выступает серией мероприятий, инициированной киноработниками и поддержанной властями.

Также в параграфе рассмотрены проблемы кино-литературы и такое своеобразное явление, как сценарий, списанный с фильма. Кино во что бы то ни стало нуждалось в вербальном аналоге: если оригинального сценария нет, его следовало заменить подобием или калькировать со снятого фильма. Так в текстоцентризме подчеркивали несамостоятельность кино.

Главу «Теоретические споры о медиальной специфике кино» открывает параграф 3.1 «Композиционно-жанровые соотношения литературы и кино». Размытость требований к сценарию объясняли спецификой кино – фраза стала штампом прессы и навязчивым рефреном бесед. Своеобразие кино часто видели в его синтетичности. Чаше критики пытались найти аналогии и эквиваленты киноязыку в других искусствах, особенно – в литературе. В конце 1930-х годов распространено мнение, согласно которому кинематографистам следует ориентироваться на творческие и структурные принципы романа. Интересно, что

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

аналогии с поэзией⁷⁴ и драматургией встречались гораздо реже, иногда следование драматургическим принципам даже обвинялось в (казалось бы, закономерной) театрализации фильма⁷⁵; ориентация на драматургию виделась склонностью, которую предстоит преодолеть в пользу прозаических и лирических жанров⁷⁶.

Параграф 3.2 «Трудности экранизации в контексте советского литературоцентризма». Критики склонялись к тому, что кино должно было вольно интерпретировать литературные первоисточники. В этом заметно следование ленинскому противопоставлению эпигонского начетничества творческому продолжению революции⁷⁷. Но если речь заходила об эталонах соцреализма, коими являлись произведения Горького, критики советовали почтительно следовать книге. В этом смысле интересна резкая смена оценок Пудовкиным своей работы над постановкой «Матери». В 1926 году, во время и сразу после съемок фильма, режиссер отзывался о романе бегло и без пиетета, но через шесть лет он кардинально изменил позицию, заявив, что «питался романом», чтобы получить «понимание и ощущение эпохи, <...> обстановки, которая иной раз в романе непосредственно и не была дана»⁷⁸. Зигзаг объясним не только изменением статуса Горького, ставшего классиком соцреализма в 1932-м. Важнее эстетическая конъюнктура, в 1926 году позволяющая, забыв о книге, думать об операторских решениях, а в 1932 году заставляющая объяснять романом понимание даже тех вещей, которых в романе нет.

Значительной проблемой экранизаций являлось то, что от них требовалось транслировать не только содержание экранизируемого произведения, но и его статус. 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.

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

75 Коварский Н. «Депутат Балтики» // Звезда. 1937. №3. С. 196-202. С. 199.

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

77 Ленин В.О некоторых особенностях исторического развития марксизма // Ленин В. Полн. собр. соч. Т. 20. – М.: Госполитиздат, 1973. – С. 84-89. С. 84.

78 Пудовкин В. Первая фильма // Пудовкин В. Собр. соч. в 3 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1975. – 479 с. С. 51.

Параграф 3.3 «Концепция «Сценарий – прообраз фильма» как следствие текстоцентризма». На рубеже 1920–1930-х годов оживленно спорили о том, каким должен быть сценарий. Железный (технический, номерной) предполагал конкретные требования к производству. Ему противопоставлялся эмоциональный (литературный) сценарий, который должен был давать импульс фантазии, при этом не содержа точного описания кадра. Железный сценарий должен был удовлетворять производителей, эмоциональный – пропагандистов. Идейная емкость сценария выходила на первый план, это привело к тому, что сценарий стали считать самостоятельным произведением: «Авторский сценарий – кино, осуществляемое внекинематографическими средствами»⁷⁹. Между сценарием и фильмом устанавливались строгие соотношения «оригинал – версия». Это проблемное поле послужило почвой для появления программной «Драматургии кино» В. Туркина, согласно которой можно оценить «сценарий, не смотря картину <...>. Сценарий всегда может и должен быть “контрольным художественным документом”, с которым следует “сверять” кинокартину»⁸⁰.

Параграф 3.4 «Роль звукового кино в усилении текстоцентризма». После появления звука ближайшие два десятилетия показали неукоснительное господство слова в аудиовизуальной схеме советских фильмов. Первопричиной было ужасное качество советской звукозаписывающей технологии, о котором роптал каждый на протяжении исследуемого периода; перед промышленностью и наукой СССР 1930–1940-х годов было множество более важных задач. Во-вторых, хотя теоретики и критики порой вспоминали о том, что аудиальный канал должен строиться на равноправии звуков, в литературоцентрической парадигме главным было обеспечить различимость голоса на фоне любых звуков или без таковых. Также в параграфе рассмотрены отдельные сюжеты восприятия звукового кино советской критикой. Важное место отводилось агитационно-просветительскому потенциалу звука. Звук мыслился подспорьем в борьбе с формализмом и натурализмом. Разумеется, звук позволял укрепить позиции актерской работы в

⁷⁹ Шнейдер М. Авторский сценарий // Советское кино. 1934. №7. С. 6.

⁸⁰ Туркин В. К. Драматургия кино. – М., 2007. С. 13–14.

структуре фильма; ключевыми фильмами, воплотившими эту позицию, стали «Депутат Балтики» и «Великий гражданин».

Параграф 3.5 «Фотография – метафора безыдейности искусств» посвящен тому, как советские критики использовали фотографию для метафорических обвинений различных искусств в безыдейности. Как заметил О. Брик, «Вне фотографии нет кино»⁸¹. Если фотография – медиальная основа кино, то отношение советских критиков к фотографии косвенно свидетельствовало и об их отношении к кино. Материал параграфа разделен на три группы. В конце 1920-х – первой половине 1930-х годов были часты отзывы о зарубежной литературе, не отвечающей соцреалистическим требованиям, но написанной авторами, критикующими капитализм или же сочувствующими коммунизму. Вторая группа была вызвана борьбой с натурализмом во второй половине 1930-х годов. Третья – борьбой с левыми тенденциями в советском искусстве, в частности – с позициями журналов ЛЕФ и Литфронт на рубеже 1920–1930-х.

Из приведенных наблюдений видно, что фото-метафоры для критики других искусств не соотносились с фотографической практикой. Понимание фотографии как искусства безыдейного, не осмысляющего фиксируемую действительность, нельзя отнести, с одной стороны, ни к авангардистской фотографии (Б. Игнатович, А. Родченко), ни к фотомонтажу (Г. Клуцис, Ю. Рожков), ведь в них диктат смысла подчеркивался любыми средствами – от ракурса до коллажа. С другой стороны, схема «фотография = безыдейность» чужда соцреалистическому репортажу, доминирующему с начала 1930-х годов: в нем идейное отношение к предмету было необходимым условием. 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

81 Брик О. Фото и кино // Киноведческие записки. 2004. №69. С. 296.

проблематику ауры и репродуцируемости, но «несимпатичную репутацию самого реалистического, а следовательно, самого поверхностного из миметических искусств»⁸².

В **Заключении** рассмотрены основные результаты исследования. В рамках доказательства выносимых на защиту положений был сделан ряд частных 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.

82 Сонтаг С. О фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 272 с. С. 72.

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. 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 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 публикаций по теме исследования

Публикации в изданиях, входящих в список ВАК:

1. Гончаренко А. Грех литературщины: взаимодействие кино и литературы в переходе от модернизма к соцреализму в 1920–1930-х годах // Историческая и социально-образовательная мысль. 2016. Том 8. №5/1. С. 150–155. (0,45 а. л.)
2. Гончаренко А. Горький и кино: наставник искусств в системе советского литературоцентризма 1930-х годов // Ученые записки КФУ им. В. И. Вернадского. Филологические науки. 2017. Том 3 (69). № 1. С. 68–80. (0,5 а. л.)
3. Гончаренко А. Круги литературоцентризма в советском кино 1930-х. Консультанты, худотделы, цензоры // Вестник Адыгейского государственного университета. 2018. №2. С. 197–202. (0,45 а. л.)

4. Гончаренко А. Фильм братьев Васильевых «Чапаев» как произведение социалистического реализма: по материалам обсуждения 29 ноября 1934 г. // Россия и современный мир. 2018. №3 (100). С. 174–180. (0,37 а. л.)
5. Гончаренко А. Институт критики искусств в СССР 1930-х годов // Художественное образование и наука. 2018. №3 (16). С. 112–116. (0,58 а. л.)
6. Гончаренко А. Фотография – метафора безыдейности искусств в соцреалистической критике 1930-х // Новое литературное обозрение. 2018. №152. С. 159–173. (0,9 а. л.)
7. Гончаренко А. Художественная критика в системе культуры СССР 1930-х гг. // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 267–276. (0,42 а. л.)
8. Гончаренко А. Между идеологией и литературой: споры о сценарии в СССР 1930-х годов // Вестник ВГИК. 2019. №1 (39). С. 15–23. (0,58 а. л.)

Публикации в других изданиях:

9. Гончаренко А. А. Публикация сценариев в системе контроля кино в СССР 1930-х // Традиции и инновации в массовой коммуникации: материалы первой Региональной очно-заочной научно-практической конференции, Краснодар, 21–22 апреля 2017 г. / ред. колл.: В. В. Касьянов и др. – Казань: Бук, 2017. – 289 с. С. 99-102. (0,3 а. л.)
10. Гончаренко А. Звуковая фильма и становление советского литературоцентризма // Транслит. 2017. №20. С. 47–54. (0,8 а. л.)
11. Гончаренко А. Глаза партии. Одно обсуждение фильма «Чапаев» в 1934 году // Киноведческие записки. 2018. №111. С. 503–509. (0,47 а. л.)

Общий объем опубликованных работ по теме диссертации составляет 5,82 авторских листа.