

александр
гончаренко

**ТЕКСТОЦЕНТРИЗМ
В КИНОКРИТИКЕ
ПРЕДВОЕННОГО
СССР**

КИНОТЕКСТЫ

ТЕКСТЫ

Кинотексты

Александр Гончаренко

**Текстоцентризм в кинокритике
предвоенного СССР**

«НЛО»

Гончаренко А.

Текстоцентризм в кинокритике предвоенного СССР /
А. Гончаренко — «НЛО», — (Кинотексты)

ISBN 978-5-44-482349-5

Глобальное переформатирование культурной и общественной жизни в СССР в 1920–1930-е годах во многом опиралось на веру во власть слова, что породило культ литераторов и трепетное внимание к речам вождей. Книга Александра Гончаренко посвящена проблеме текстоцентричности этой эпохи, которую автор исследует на примере эстетических поисков в советском кинематографе. Звездные кинорежиссеры, литераторы и критики, как и канувшие в Лету функционеры – все они стремились освоить новое искусство с помощью литературных понятий и инструментов. На материале архивных документов и периодики, издававшейся с 1927 по 1941 год, Гончаренко реконструирует дискуссии как о самих фильмах, так и об обстоятельствах их производства и восприятия. Последняя глава книги представляет собой своеобразный постскрипtum: автор предлагает взглянуть на встречающийся в соцреалистических картинах устойчивый мотив недоверия к письменным текстам, которые могут служить метафорой бесплодных теоретизаций, кабинетной науки или вовсе стать опасными уликами в руках врагов СССР.

ISBN 978-5-44-482349-5

© Гончаренко А.

© НЛО

Содержание

Введение. Да кто такой этот ваш текстоцентризм?!	6
Гиперобъект в расфокусе. Вопросы методологии	6
От ликбез-графоманов к инженерам душ. Историко-культурные особенности	10
Каждое слово – как если завтра война. Хронология	14
I. Статус писателя и литературы в культуре СССР	16
Текстопочитание по заветам Гегеля	16
Литературоцентризм в лицах: Горький и Пушкин	23
Вожди и их учение – основа советской эстетики	30
II. Сценарий и писатель в кинопроцессе	36
«Литература – в кино!» Лозунг 1925 года повторяли до конца 1930-х	36
Конец ознакомительного фрагмента.	41

Александр Гончаренко

Текстоцентризм в кинокритике предвоенного СССР

Кинотексты

Александр Гончаренко
Текстоцентризм в кинокритике предвоенного СССР

Новое литературное обозрение
Москва
2023
УДК 791.067(47+57)«193/1941»
ББК 85.347г(2)61
Г69

Редактор серии Ян Левченко
Александр Гончаренко

Текстоцентризм в кинокритике предвоенного СССР / Александр Гончаренко. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – (Серия «Кинотексты»).

Глобальное переформатирование культурной и общественной жизни в СССР в 1920–1930-е годы во многом опиралось на веру во власть слова, что породило культ литераторов и трепетное внимание к речам вождей. Книга Александра Гончаренко посвящена проблеме текстоцентричности этой эпохи, которую автор исследует на примере эстетических поисков в советском кинематографе. Звездные кинорежиссеры, литераторы и критики, как и канувшие в Лету функционеры – все они стремились освоить новое искусство с помощью литературных понятий и инструментов. На материале архивных документов и периодики, издававшейся с 1927 по 1941 год, Гончаренко реконструирует дискуссии как о самих фильмах, так и об обстоятельствах их производства и восприятия. Последняя глава книги представляет собой своеобразный постскриптум: автор предлагает взглянуть на встречающийся в соцреалистических картинах устойчивый мотив недоверия к письменным текстам, которые могут служить метафорой бесплодных теоретизаций, кабинетной науки или вовсе стать опасными уликами в руках врагов СССР.

ISBN 978-5-4448-2349-5

© А. Гончаренко, 2023
© Д. Черногаев, дизайн серии, 2023
© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

Введение. Да кто такой этот ваш текстоцентризм?!

Гиперобъект в расфокусе. Вопросы методологии

Около 5000 лет назад первобытное общество сменили централизованные государства. Чтобы смоделировать их становление, Льюис Мамфорд ввел термин «мегамашина» – способ контроля и организации населения для принуждения к работам, требующим огромных энергозатрат (масштабное строительство дорог или пирамид, военные походы). Хотя деталями самых ранних мегамашин были скоординированно действующие человеческие тела, Мамфорд акцентировал машинность, так как разбираемые им общественные формации предвосхитили структуру всех позднейших собственно механических технологий вплоть до XX века.

Если и требовалось одно-единственное изобретение, чтобы этот огромный механизм срабатывал [...], то это была письменность. Метод переноса речи в графические записи позволил не просто передавать различные приказы и известия в пределах всей системы, но и фиксировать те случаи, когда письменные приказы не выполнялись. Подотчетность и письменное слово шли рука об руку в истории, так как приходилось контролировать действия огромного количества людей; и не случайно письменные знаки впервые были употреблены не для передачи идей [...], а для ведения храмовых отчетов о зерне, скоте, посуде, об изготовленных, собранных и израсходованных товарах [Мамфорд 2001: 258].

И если с развитием сигнальной системы приматов до уровня языка, полного абстракций и метафор, Мамфорд связал становление человека как особого вида, чье сознание обрело осязаемую коллективность, преодолев временные рамки индивидуальных жизней, то письменность антрополог назвал главным инструментом иерархической централизации и подчинения [Там же: 222]. Одновременно с ним свою теорию медиа развил Маршалл Маклюэн, чей анализ письменности многое проясняет в природе текстоцентризма, пусть исследователь и не употреблял этот термин. Противопоставив визуальное восприятие аудиотактильному, Маклюэн соотнес с ними письменную (алфавитную) и устную (доалфавитную) культуры:

Гомогенность, однородность, воспроизводимость – вот основополагающие компоненты визуального мира, пришедшего на смену аудиотактильной матрице [Маклюэн 2003: 87].

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 [Там же: 215].

Письменный человек мыслит мир через текст двумя схемами вербализации. Одна восходит к Евангелию от Иоанна и утверждает, что слово было в начале всего. Первый стих Иоанна обрел особое значение именно в печатной культуре, когда стал возможен стандартизированный визуальный текст, единый во всех экземплярах одного издания [Маклюэн 2004: 208]. 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 Джон Уиклиф. В XVI веке она же стала официальной латинской Библией католической церкви. Символично,

что в 1456 году именно Вульгату воспроизвел в первой печатной книге Иоганн Гутенберг – его именем Маклюэн назвал галактику письменной гомогенности и репродуцируемости.

Согласно второй схеме вербализации мира, озвученной Стефаном Малларме, все в мире существует для того, чтобы некой книгой (текстом, словом) завершиться [Mallarmé 1895]. Это высказывание опять напоминает Библию, 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.

У Иоанна 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. Схемы отличаются тем, что 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 Евангелии речь о порождении, у Малларме – о завершении.

Несмотря на существенное различие, в обеих схемах письменность выступает главным критерием действительности: слово либо первопричина, исток жизни, либо ее конечная цель. Наиболее решительно это положение вещей критиковали Феликс Гваттари и Жиль Делез в «Тысяче плато». Вслед за деконструкцией логоцентризма Роланом Бартом и Жаком Деррида они заявили: «Мир утратил свой стержень, субъект не может больше создавать дихотомию [...]. В любом случае, книга как образ мира – какая пресная идея» [Гваттари 2010: 11]. Сочтя новременную модель книги нерелевантной современности, философы не только объяснили свою позицию теоретически, но и отразили ее в форме своего трактата: «Тысяча плато» не имела традиционной книжной последовательности – ее фрагменты предлагалось читать в любом порядке и объеме. Так, Делез и Гваттари показали способ мыслить современность созвучно ее сути: децентрализации, симультанности и горизонтальной трансгрессивности. Текстоцентрическая культура сталинского СССР имела обратные свойства: вертикальную иерархию, линейность и централизацию.

Необходимость стать частью текста, постулируемая Откровением, слышна во всех репликах, из которых составлена эта книга. Советские литераторы видели в тексте, языке, слове и вербальности универсальную модель и живородящий эфир не только искусств, но и любой культурной деятельности, в пределе – любой деятельности вообще. Заявленному тезису сложно найти иллюстрацию ярче той тонкой иронии, с которой Ленин назвал себя литератором по основной профессии, заполняя анкету члена РКП(б) в 1920 году [Ленин 1926]. Догматичность дихотомии «либо в книге жизни, либо в озере огненном» наглядно эксплицировал Мишель де Серто:

«Устным» является то, что не содействует прогрессу; письменным – то, что отделяется от магического мира голосов и традиций. Этим разделением намечена граница (и передовая) западной культуры. [...] «Работать здесь значит писать» или «Здесь понятно только то, что написано». Именно это и составляет внутренний закон того, что конституирует себя как «западное». [...] Я обозначаю словом «письмо» конкретную деятельность, которая состоит в создании внутри своего собственного пространства (на листе бумаги) текста, обладающего властью над тем внешним, от которого он сначала был отделен [Серто 2013: 242].

В другом фрагменте «Изобретения повседневности» он писал: «Бином „производство–потребление“ может быть замещен своим более общим эквивалентом: „письмо–чтение“» [Там же: 53]. Очевидно, что производство–потребление – несравнимо более всеобъемлющая понятийная пара. Значит, название ее разновидности – письма–чтения – более общим эквивалентом является либо риторическим приемом, либо идеологемой, маркирующей Серто

как текстоцентриста. Такое возведение частного (письма, текста) в ранг общего (деятельности, продукта) крайне характерно для самых разных текстоцентрических ситуаций и заслуживает более пристального внимания.

В материалах книги это заметно в моментах, когда литературу мыслили синекдохой искусств. В ключевых документах советской культурной политики есть нарушения родовидовых связей между литературой и искусствами в пользу простоты переноса литературной политики на иные искусства. Перенос представлялся не только автоматическим, но и само собой разумеющимся. Его аксиоматичность регулярно проявлялась в советской критике бесконечными контаминациями или синонимизациями литературы (части) и искусства (целого), постановкой литературы в позицию синекдохы искусств, наделением литературы признаками других искусств и, напротив, объяснением искусств в литературных терминах. Это положение вещей унаследовано современной РФ, например в названии Российского государственного архива литературы и искусства. Во всех подобных фразах «литература» и «искусство» – однородные члены, и сам синтаксис подразумевает их равный уровень. Вычленение из искусства (видовой общности) не только превозносит литературу (вид) над искусствами (другими видами), но и придает статус чего-то более глобального, что и существует вне искусств, и является их медиумом.

На идейном уровне этот процесс имеет следующий контекст. Соцреалистическая эстетика прочно усвоила гегелевский тезис: поэзия – во всех формах прекрасного, ведь ее стихия – художественная фантазия [Гегель 1968: 94–96]. Раз язык/текст служит инструментом искусств уже на стадии мышления или фантазии, то советские критики заключили превосходство литературы над искусствами. Признание за вербальностью роли медиального субстрата – лишь одна 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 – своеобразная лакмусовая бумажка для любой художественной активности, ее универсальный критерий, а писатель – властитель дум, командир и наставник. Так литература как вид искусства стала синекдохой искусств и по отдельности, и в совокупности, а литература как текст, письмо, словесность – синекдохой искусства как целого рода деятельности, а шире – прообразом любой творческой деятельности вообще.

В книге я изучаю оба явления параллельно: более узкий термин – «литературоцентризм» – маркирует тяготение той или иной ситуации к литературе как виду искусства, тогда как широкий термин – «текстоцентризм» – отмечает ориентацию на медиальные свойства текста. Первое узкое понятие описывает оценку искусств (на примере кино) по меркам литературы, опору на ее закономерности в моделировании универсальных критериев для создания и/или анализа любых произведений. Это стремление лишь часть более широкого явления – текстоцентризма, заключающегося в стремлении к словесному контролю мира, в придании решающего значения разного рода текстам – от указов, манифестов и рецензий до стенограмм обсуждений, должностных инструкций и объявлений. Текстоцентризм есть навязчивое желание снабдить любой объект культурного ландшафта вербальным эквивалентом (описанием, комментарием, сценарием, расшифровкой, конституцией).

Рассредоточенность проявлений текстоцентризма мешает выявить его ключевые события: сложно вообразить, будто подобные явления культуры обладают отчетливыми точками старта, апогея или завершения. Еще менее вероятно, что человек, мыслящий текстоцентрически, вдруг скажет: «Я – текстоцентрист, это означает то-то и то-то, давайте это обсудим». Текстоцентризм заставляет вспомнить описание гиперобъекта у Тимоти Мортон:

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 [Morton 2013: 1].

Хотя Мортон писал об экологии антропогенных изменений природы, его термин продуктивен и для изучения культуры. Разработки спекулятивного реализма – философского направления, к которому примыкает Мортон, – для культурологии и, в частности, литературоведения адаптировал и сам Мортон [Morton 2012], и Квентин Мейясу [Мейясу 2014]. Грант Хэмилтон применил спекулятивный реализм к литературе [Hamilton 2016], но его книга сконцентрирована на отдельных произведениях и отличается несколько популистским подходом.

Подобно мортонским гиперобъектам, текстоцентризм как совокупность текстов сложно локализовать в событиях и произведениях, из которых можно было бы составить линейную хронологию, так что пристальное внимание к формальным характеристикам теряет смысл. Точнее, гиперобъекты вроде текстоцентризма собирают четырехмерные карты проблематики из самых разных событий. Поэтому для обнаружения текстоцентрических свойств той или иной реплики не всегда важны ее обстоятельства: дата и повод высказывания, взгляды и групповая или классовая принадлежность автора, его профессия, происхождение, должность, статус и т. д. Более того, порой созвучные заключения столь отличаются своими историческими контекстами, что это наводит на мысль: свойства гиперобъекта слабо зависят от привходящей конкретики. Поэтому в книге похожие заявления произносят авторы, которые до конца 1920-х могли занимать непримиримые позиции и относиться к десятку противоборствующих групп и направлений. В известном смысле такая оптика анонимизирует собранный материал и уж точно игнорирует исторический вес упоминаемых персонажей: это заметно по библиографии, где звезды Горький и Пудовкин занимают немногим больше строк, чем малоизвестные имена вроде Николая Коварского или Ипполита Соколова.

Такую оптику можно уличить в своего рода рекурсивной текстоцентричности: смысл высказываний ставится выше их контекста, пренебрегая их историческим фоном и причинами. На приоритет текстам перед их причинами, отданный в моем исследовании, мне указывали Олег Мороз и Валерий Мильдон, которые делились множеством ценных соображений на разных стадиях работы, за что я бесконечно им благодарен. Сам же я вижу лучшей метафорой такого подхода расфокусированное зрение. Ее можно пояснить примером, взятым Владимиром Мартыновым 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 [...] 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 свести их в единую вещь, нужно обладать такой способностью зрения, какой обладает глаз стрекозы. [...] Графическая, или «зрительная», рассредоточенность нотного текста может быть истолкована как [...] результат «расфокусированного» взгляда на вещи [Мартынов 2005: 53–54].

Этот музыковедческий сюжет хорошо иллюстрирует подход к изучению гиперобъектов. Взамен линейной хронологии расфокусированное зрение устанавливает вариативные и зачастую более точные связи между свойствами текстоцентризма – проблематические, тематические или стилистические. Так ни один их аспект не остается изолированным от других.

От ликбез-графоманов к инженерам душ. Историко-культурные особенности

Хотя текстоцентризм в той или иной степени свойственен любой письменной культуре, отдельные мыслители подчеркивали особую роль слова именно в русскоязычной культуре: «„Литература“ в каждой истории есть „явление“, а не суть. У нас же она стала сутью» [Розанов 1995: 666]. Сегодня характеристика русскоязычной культуры как литературоцентрической (реже – текстоцентрической) привычна, ее упоминают предпосылкой других утверждений, например о словесной природе советской власти [Берг 2000: 24] или о культурных событиях рубежа XIX–XX веков [Иванов 1994: 10–11].

Разговор о том, какая национальная культура текстоцентрична в большей или меньшей степени, вряд ли имеет много смысла. Разные народы и эпохи оставили впечатляющие следы текстоцентрического мировоззрения: миф о гибели Александрийской библиотеки в единственном пожаре, мир как книга Господа для средневековых христиан, рассказывание как обман убийцы в «Тысяче и одной ночи», «Энциклопедия» как катализатор Великой Французской революции, теория заговора о числе зверя в разметке штрихкодов...

В СССР конца 1920-х – 1930-х годов русскоязычный текстоцентризм стократно интенсифицировала ликвидация безграмотности. Пропаганда объявила письменность важнейшим условием формирования нового советского человека, и одним из побочных эффектов ликбеза мощная волна графомании захлестнула редакции и издательства. Она оставила богатую источниковедческую базу для исследования текстоцентризма первых советских десятилетий.

Спектр таких источников крайне широк. Ими могут быть монографии, статьи, стенограммы диспутов. Иногда дискуссии находят отражение в художественных произведениях – отсылкой к культурной жизни или практическим ответом теоретикам (например, примирение народного и элитарного искусства в лице персонажей «Волги-Волги» или ставка на диалоги в «Великом гражданине»). Поскольку текстоцентрическая культура тяготеет к словесным формам саморепрезентации [Кондаков 2011: 624], одного лишь создания произведений недостаточно – авторы вынуждены снабжать их комментариями, либо сами высказываясь о своей работе, либо добываясь оценки от критиков. Поэтому критика искусств (в частности, кинокритика) была плодотворной источниковой базой для изучения текстоцентризма.

Помимо того, что периодика неизбежно злободневна и политизирована, она фиксирует интересы сообщества, которые могут не проговариваться открыто. Маклюэн замечал: «Книга – это частная исповедальная форма, дающая „точку зрения“. Пресса, в свою очередь, является групповой исповедальной формой, которая обеспечивает общественное участие» [Маклюэн 2003: 231]. Периодике «удается выполнять сложную многоуровневую функцию создания группового сознания и участия, которую никогда не могла выполнить книга» [Там же: 245]. Согласно Маклюэну, пресса не ожидает новостей, но создает их из всего, что происходит в сообществе, превращаясь в его образ или срез [Там же: 240]. О схожих процессах Юрий Лотман писал 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 получило излишнюю неопределенность, с реальной тканью культуры как таковой. Критик пишет о том, как литературный процесс должен был бы идти [Лотман 1992: 119–120].

Между упорядоченным метатекстом и реальной культурой очевиден зазор – его зияние варьируется от эпохи к эпохе. В одних метатекст не отличается высокой упорядоченностью, так как самой законодательной теории присуща сильная неопределенность. В других эпохах реальная культура менее неопределенна, так как ее объекты более однородны.

В зоне пересечения этих двух моделей и находится текстоцентрическая культура СССР 1930-х. Для ее произведений характерна относительная гомогенность, тогда как они же часто подвергались критике непредсказуемо разнородной, иногда противоречащей. Очевидно, резкие различия в оценке одних и тех же произведений имели политические мотивы.

Хаос критических оценок имел сложные внутренние законы, которые не вполне заметны в отдельных моментах, поэтому их сложно рассматривать изолированно. Советская критика рефлексировала не только по поводу культурных процессов, но и по поводу самой действительности в свете актуальных общественных идей. От критики требовалось адаптировать абстрактные директивы власти к каждому конкретному случаю – переводить идеологию на злободневный язык. Так печать постоянно репрезентировала официальную целостность госаппарата от партийной верхушки до отдельных исполнителей – литературоведов, актеров, чиновников, строителей и т. д. Так критика воплощала одну из форм тотальной идеологии, готовую вобрать все: от кинопремьер до открытий естественных наук, от литературной классики до новостей спорта.

Разнородность поводов гармонизировалась стандартной рубрикацией: материал распределялся либо по жанрам – в соположении художественной и нехудожественной литературы, либо по темам в нон-фикшн. Структуру периодики изучали как ленинградские формалисты [Шкловский 1990; Тынянов 1977а], так и современные авторы [Гудков 1994; Снигирева 1999; Шильникова 2011]. Но исследования часто вели в типологию журналистики, разделяя журналы и газеты, или фокусировались на созидательном потенциале: журнальную форму анализировали как инструмент творчества, но не реконструкции отраженной в ней культуры.

Кондаков объясняет сложившуюся в СССР ситуацию, 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 былое противостояние критики и литературы было «снято» перед лицом вездесущей монополизированной идеологии [Кондаков 2011: 989].

Но институт критики в сталинском СССР вряд ли противопоставлял себя искусствам или другим предметам анализа. Напротив, индивидуальная или редакционная позиция предполагала обязательную дистанцию от объекта критики, даже если она требовалась для восхваления [Гроссман-Рощин 1929: 22]. Автономия критика возводилась в статус эталона частыми отсылками к предшественникам – Белинскому, Добролюбову или Чернышевскому. Таким путем ролевой моделью критика в сталинском СССР стал русский публицист середины XIX века с его высокой миссией. Кондаков писал о том времени:

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 [Кондаков 2011: 966].

Это высказывание можно отнести к советскому текстоцентризму 1930-х без существенных поправок.

Текстоцентризм повлиял на формирование языка советского кино, если под языком кино понимать те средства, которыми фильм устанавливает связь со зрителем и благодаря чему воспринимается им. История понятия «язык кино» восходит к сравнениям кино с литературой, которые зазвучали сразу после его появления. Далее текста в кино становилось только больше: появились профессии сценаристов и, вместе со звуком, диалогистов. Свою лепту внесло и развитие кинотеории. Так, Блез Сандрар составлял «Азбуку кино» [Сандрар 1988], Дзига Вертов призывал «отделить язык кино от языка театра и литературы» [Вертов 2008а: 150], Марсель Мартен писал «Язык кино» [Мартен 1959]. К 1960 году подобных работ набралось на «Историю теорий кино» [Аристарко 1966].

На русском языке первые масштабные разработки пришлось на 1920–1930-е. Вместо «языка кино» советские критики чаще говорили «специфика кино» или «искусство кино». Особенностью обсуждений в СССР был повышенный интерес к слову. Он был велик не только в работах о языке кино в строгом смысле – то есть об эстетике фильмов. Это проявлялось и в производстве (усиление роли писателя в кинопроцессе) и институциональных отношениях (необходимости публикации кинотекстов – сценариев, записей фильмов, интервью кинодеятелей и т. д.). Так выработывалось представление о языке советского кино 1930-х в широком смысле: оно не исчерпывалось анализом лент и включало споры о связях между искусствами и их идеологическом соподчинении.

Изученность советской (кино)критики как массива свидетельств текстоцентризма можно оценить двояко. С одной стороны, советскую культуру 1920–1930-х годов непрерывно исследуют ученые различного профиля. Я приведу лишь работы, очевидно повлиявшие на мою собственную: [Булгакова 2010, 2015; Гройс 2013; Громов 2003; Добренко 2008; Максименков 1997; Туровская 2015; Янгиров 2011] и коллективные труды под редакцией [Добренко 2011; Фомин 2012]. Отдельного упоминания заслуживают книги о социально-бытовом измерении советской культуры [Громова 2016; Золотоносов 2013].

С другой стороны, отражение историко-культурных, эстетических и политических проблем в периодике и живых обсуждениях оказывается в фокусе этих работ не само по себе, но для достижения иных исследовательских целей. Обратный ход сделан в книгах [Паперный 2011; Юрчак 2014] и особенно [Вайскопф 2001], где предметом изучения стал сам язык большевизма, а задачи, решаемые этим языком, оказались на периферии. Такой подход я выбрал ориентиром своей работы.

Многие споры – как печатные, так и живые – были тематически хаотичны. Обсуждаемые темы могли калейдоскопически составлять разные комбинации не только на одной странице, но и в одном абзаце. Тематическая диффузность отчасти объяснима отсутствием строгой трудовой специализации – многие деятели выступали авторами и фильмов, и текстов, поэтому интенцию реплик порой сложно установить с уверенностью.

Тематическое смешение вызывала и настороженность к молодому искусству, которое, по распространенному тогда мнению, синтезировало старшие искусства: ведь кино, используя фототехнологию, заимствовало нарратив у литературы, композицию кадра – у живописи и скульптуры, внутрикадровую динамику – у театра, межкадровую и аудиальную динамику – у музыки. С такой точки зрения ясно, что кинематографу легче всего обойтись именно без литературной повествовательности, что в 1920-х на разный лад доказали авангардисты Дзига Вертов, Вальтер Рутманн, Альберто Кавальканти, Рене Клер, Луис Бунюэль, Ганс Рихтер, Ман Рэй. Но именно тематическая смешанность и восприятие кино как синтетического искусства парадоксально подчиняли его тексту. Казалось бы, самая далекая от литературы тема специ-

фики кино, во-первых, часто именовалась «языком кино» по аналогии с вербальностью, во-вторых, часто решалась сравнениями с литературой. Кино редко мыслилось без литературы. Это свойство есть в многомерном пересечении нюансов, часто перемежающихся, иногда противоречивых, а порой похожих до неразличения.

Реконструкцию интенций усложняет и то, что те или иные взгляды могли отстаиваться их носителями не без учета личных интересов, например финансово-бытовых или социально-статусных. Тогда творческо-производственные или теоретические воззрения могли слиться с житейскими расчетами, отступить перед ними на второй план, а то и вовсе остаться за кадром. Поэтому, разбирая эстетические дискуссии, стоит держать в уме их безутешный социально-экономический фон индустриализации в Советском Союзе: резкий приток населения в города с неразвитой или разрушенной инфраструктурой ужесточил тотальный дефицит, вызванный раскулачиванием, неурожаем, коррупцией и разладом в производстве и логистике.

В то же время власть пыталась опекать творческую интеллигенцию, помогая ей дополнительными пайками, доступом к товарам, путевками в санатории и дома отдыха, жильем и даже ссудами. В работе о повседневности 1930-х Шейла Фицпатрик отметила:

Некоторые элитные квартиры были действительно роскошны, многие же по своим размерам и имеющимся удобствам оставались весьма скромными. Кроме того, их везде не хватало, а в столице особенно, и многие люди, которые по занимаемой должности и даваемым ею правам могли быть причислены к элите, по-прежнему жили в коммуналках [Фицпатрик 2008: 122].

Многочисленные подобные примеры жесточайшего неравенства и расслоения даже внутри привилегированных групп говорят о том, что и относительно благополучные сообщества имели множество предпосылок для эгоизма, зависти, собственничества, карьеристской вражды и недоверия.

Каждое слово – как если завтра война. Хронология

Диффузность в тематике связана и с диффузностью хронологии, которая объяснима переходностью изучаемого времени. В ходе трансформации революционно-авангардистской культуры в централизованную систему соцреализма активно и страстно проговаривались эстетические и идейные разногласия, о которых позже надолго забыли. Из ряда наблюдений и соображений ученых очевидна ключевая роль 1928–1934 годов в динамике периода [Gillespie 2000: 19–20; Добренко 2011: 145; Kenez 2001: 47; Cavendish 2013: 287; Паперный 2011: 21; Морозов 1995: 17; Youngblood 2005: 103–122]. Относительный плюрализм первого советского десятилетия сменялся сталинской централизацией и унификацией. Смена курса сказывалась и далее, с 1935 по 1941 год, когда принципы соцреализма уточнялись по инерции, без существенных изменений.

Задавая нечеткие временные рамки, я держал в уме не только нелокализуемость гиперобъектов по Мортону, но и классический совет Марка Блока из «Апологии истории»:

... не будем поклоняться идолу мнимой точности. Самый точный отрезок времени – не обязательно тот, к которому мы прилагаем наименьшую единицу измерения (тогда следовало бы предпочесть не только год десятилетия, но и секунду – дню), а тот, который более соответствует природе предмета. Ведь каждому типу явлений присуща своя, особая мера плотности измерения, своя, специфическая, так сказать, система счисления. Преобразования социальной структуры, экономики, верований, образа мышления нельзя без искажений втиснуть в слишком узкие хронологические рамки [Блок 1986: 104].

Ложную уверенность порой вселяют обозначения границ вслед за периодизациями, заявленными внутри исследуемой культуры ее же авторами. Например, сейчас немало споров вызывают датировки культурных революций в СССР и Китае, хотя в свое время они манифестировались властями стран.

В исторической науке давно общеприняты релятивные периодизации: после Фернана Броделя долгие и короткие века, игнорирующие или деформирующие календарное летоисчисление, успешно использовали [Хобсбаум 2004; Арриги 2006; Рауниг 2012]. А если периоды большой истории не подчиняются делению на века, то тем сложнее соотносить микроисторические закономерности с десятилетиями. В таком духе промежуток, выделенный в книге, можно назвать долгими тридцатыми.

В истории большинства стран тридцатые XX века – это предвоенное время. Так я его и называл, начиная диссертацию, ставшую основой книги, но постепенно это определение исчезло из черновиков заглавия – период утратил характеристику, остались немые цифры. 24 февраля 2022 года показало политическую ошибку в этой правке. Оправдать ее одной лишь самоцензурой под ВАК – тот самый пресловутый поиск стерильных формулировок, который и составляет всю подготовку к защите, – я не могу, ведь хорошо помню, что искренне решил убрать оценку периода ради многомерности его показа. Но есть ли здесь противоречие?

Власть всегда начинается с власти слов. Я убежден в этом так давно и с каждым днем все прочнее, что уже лень припоминать, чьи слова внушили мне эту мысль. Правители тоже мало думают о происхождении их веры в силу слова, но следуют ей регулярно: готова война, они переписут законы и подавят вольнодумцев, а развязав ее, ужесточат цензуру и усилят пропаганду. В 2013 году Владимир Паперный отметил схожесть законотворчества в советских тридцатых и в современной РФ [Паперный 2013]. У этих предвоенных периодов есть и важное различие. В сталинском СССР мобилизация отразилась в культурной политике – в поиске догматично-консолидирующей эстетики и разгроме альтернативных художественных практик

и концепций. В путинской РФ никто и не думал заниматься глобальной эстетикой, поскольку власть слова упростилась: достаточно контролировать медиа и изредка сажать звезд искусства, обычно под домашний арест.

Преувеличение ли свести соцреалистический проект к выработке максимально эффективного милитаристского (в терминах соцреализма – оборонного) искусства? Или – к выработке конкурентного воинствующего стиля, призванного на службу пропаганде? Это преувеличение не сильнее обобщений о рождении тоталитаризма из духа авангарда, идеологических эффектах сталинского ампира или православном субстрате большевистского волапука. В этом смысле текстоцентризм обретал особые нотки законотворчества и репрессивности – в том смысле, с каким Михаил Вайскопф говорил о том, что СССР был отредактирован Сталиным. Так называемая в СССР творческая интеллигенция воспринимала себя следующим звеном редакции, запущенной государством-главредом с прицелом на войну. Так весь поиск эстетики, необходимой СССР для предвоенной индустриализации, неразрывно сливался с агрессией к образу врага вне и внутри страны. Причем воинствующей должна была оказаться не только найденная эстетическая доктрина. Агрессивным должен быть сам характер и настроение поиска – от свирепо-нетерпимого тона дискуссий до заговорщицки-обличительного пафоса в статьях. В этом смысле интонация текстоцентризма в сфере культуры и, в частности, в кинокритике была так же милитаристична, как любые речевые практики в СССР того времени, а само время артикуляторы текстоцентризма осознавали предвоенным.

Текстоцентричность актуальна по сей день. Порой кажется, что на ее жизнеспособность не влияют ни рост визуальной культуры, ни снижение интереса к чтению. В РФ 2010-х текстоцентризм вернул моду на жанр интервью, разжег ажиотаж вокруг политических Telegram-каналов и беспрецедентно популяризировал русскоязычные рэп-баттлы. В начале 2020-х характерным признаком текстоцентризма стали пометки, которыми Минюст РФ обязал снабжать публикации авторов, названных ведомством иностранными агентами. Блоки тяжеловесного канцелярита, набранного капслоком, – что может быть менее читабельным и менее призывающим к чтению? Иноагентские плашки иллюстрируют различие, которое Эмиль Рудер проводил между читабельностью и изобразительностью в типографике, своим видом дисклеймеры будто внушают читателю: «Нас не надо читать, но мы здесь». Текстоцентричность есть и у современных отечественных кинематографистов: так, например, Александр Роднянский (Признан в РФ иноагентом) ценит точность сценариев Андрея Звягинцева: «У Андрея все кино – на бумаге» [Роднянский 2017]. Илья Найшуллер делит кино на сценарное и несценарное [Найшуллер 2017], на кинофорумах обсуждают сценарный кризис [Молчанская 2018] – почти в тех же словах, что и персонажи данной книги чуть менее века назад.

В главе I я прослеживаю текстоцентризм в глобальных сюжетах поиска соцреалистической эстетики – от подбора подходящих теоретических оснований в истории культуры до культа литераторов и трепетного внимания к речам вождей.

Главы II и III посвящены устным и печатным обсуждениям кинопроцесса – как самих фильмов, так и обстоятельств их производства и восприятия. Вторая глава строится вокруг требований к сценарию и обязанностей, возлагаемых на сценаристов. Третью главу составляют более абстрактные соотнесения кино и его текстовых эквивалентов: сколько экранного времени нужно на большой роман, как читать звуковой фильм, не слыша звука, и почему фотоизображение выглядит политически неблагонадежным без текста.

Глава IV движется поперек всей книге: если в трех главах я находил проявления тексто- и литературоцентризма в текстах, то в конце книги предлагаю посмотреть сцены недоверия к тексту, замеченные в фильмах.

І. Статус писателя и литературы в культуре СССР

Текстопочитание по заветам Гегеля

Подчинение искусств партийным задачам заложил еще Владимир Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература» 1905 года. В ней же подразумевалось подчинение литературе всех искусств и организация их эстетических политик по образцу литературной.

Два ключевых документа сталинской культурной политики 1925 и 1932 годов сконцентрированы 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 [Яковлев 1999: 54].

Здесь видовая соподчиненность искусств и литературы выдержана: искусство – общее, литература – частность. Но далее документ объяснял политику не в одной лишь художественной литературе, как заявлено в названии. Постановление было расценено как выжидательное устранение партии от объявления предпочтений в групповой борьбе во всех искусствах. Поэтому на киносовещании 1928 года заведующий Агитпропом ЦК ВКП(б) Александр Крицкий 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 [цит. по: Ольховый 1929: 36–37].

Подчинение кино (частности) развитию литературы (такой же частности, выдаваемой за общее) очевидно и 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 [Там же: 439].

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» [Яковлев 1999: 173] словно говорил: перенос литературной политики на другие искусства не требует внимания к их особенностям. При этом постановление носило отнюдь не узкоуправленческий 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 Иваном Гронским [Обеспечим 1932: 1], и до августа 1934-го, когда метод соцреализма был

закреплен в уставе I съезда ССП, велась активная разработка понятия, определяющего судьбу искусства. В основном теоретизированию строили на материале литературы, по апрельскому постановлению подразумевая их распространение на другие искусства.

Перенос литературной политики на иные искусства представлялся простым, ведь в текстоцентрической парадигме именно словесность была прообразом любой интеллектуальной деятельности. Самоочевидность и аксиоматичность этой мысли регулярно проявлялась в советской критике синонимизациями литературы (части) и искусства (целого), превращением литературы в некую синекдоху искусства, наделением ее атрибутами и качествами других искусств. И, наоборот, искусства постоянно объяснялись через понятия литературности. Авторы не замечали, как называли зрителей живописи или кино читателями, читателей книг – слушателями, писателей – художниками и дирижерами, музыкантов и скульпторов – поэтами, средства литературы (слова, тропы, фигуры) – красками, нотами, рельефами. Достаточно упомянуть статью Ивана Виноградова [Виноградов 1932а], целиком состоящую из подобных контаминаций. Такие подмены часты и в критике кино. Ярчайший пример – рецензия на «Последнюю ночь» и «Депутата Балтики». Ее авторы ставили фильмы в ряд чтения, буквально – на книжную полку:

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», комедий Аристофана или хроник Шекспира [Серьезный урок 1937: 8].

Одна из известнейших историй о советском текстоцентризме – это поведенный Константином Симоновым рассказ Александра 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 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 [Симонов 2004: 539–540].

Воспоминания Александра Авдеенко [Авдеенко 1989: 93–112] и вовсе позволяют считать разгром «Закона жизни» кампанией именно против писателя, но не против фильма. В любом случае эта часто упоминаемая история укрепила представления о вездесущности текстоцентризма в СССР 1930-х. Например, Оксана 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 редакцией сценария [Булгакова 2010: 98–99].

В этой характеристике проигнорированы частные случаи, когда критике подвергалось именно кинематографическое измерение 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 [Постановление 1936: 2].

Но подобные истории действительно имели характер исключений. К тому же запрет «Строгого юноши» своеобразен еще и тем, что порочный сценарий вызвал положительный интерес после журнальной публикации и был включен в том «Избранного» Олеси, изданный в 1935-м и перепечатанный в 1936 году [Гращенкова 1977: 140–142].

Литературу слишком часто провозглашали главенствующим искусством, чтобы перевес в ее пользу могли сбалансировать альтернативные формулировки вроде брошенной как-то Лениным Луначарскому о том, что кино – важнейшее из искусств. Частота и разнообразие превозношений литературы усложняют их отбор, либо обрекая любую выборку на неполноту, либо ставя под сомнение ее релевантность.

За одну из точек отсчета можно взять речь Юрия Либединского 1926 года. Во-первых, это часть обсуждения художественной платформы ВАПП, организации – предшественницы РАПП, многие принципы которой, в свою очередь, закрепили как основу или предтечу соцреалистических на I съезде ССП. Во-вторых, речь Либединского претендовала 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 видел задачу в формировании платформы не только ВАПП – организации влиятельной, но все же одной из многих. Писатель описывал 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 определенно 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 [Либединский 1927: 175–176].

Далее Либединский нашел в разработках ВАПП истоки постановления:

Я посмотрел почти все платформенные документы, и надо сказать, что платформа ВАПП [...] является лучшей [...] из числа платформ, закрепляющих опыт пролетарской литературы. Ведь ее положительные стороны были использованы как материал к резолюции ЦК [Там же: 176].

Далее писатель приступил к определению понятия искусства: «...чтобы понять специфические особенности какого-либо искусства, [...] нужно охарактеризовать искусство вообще» [Там же]. Перебирая высказывания Маркса, Белинского, Льва Толстого и Плеханова, Воронского, Бухарина, Аксерольда и Авербаха, он размышлял о природе и целях искусства и заключил: «...являясь познанием общественной жизни [...], оно является могущественным орудием таковой» [Там же: 180].

Либединский исходил из слов Леопольда Авербаха о «колоссальном общественном значении» литературы в классовом обществе: «Мы должны определенно сказать, что из всех форм искусства литература [...] играет особенно актуальную роль [...] вследствие того, что она имеет

оформляющее идеологическое значение» [Там же]. На вопрос, почему именно литературные произведения «делаются средством классово-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 [Там же: 181].

Желая «иллюстрировать, до какой степени» стара его мысль, Либединский сослался на первый абзац «Разделения поэзии на роды и виды» Белинского и называл его «идеологически затуманенной гегельянством, 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, потому что ее настоящей стихией является художественная фантазия, а фантазия необходима для творчества красоты, какова бы ни была форма последней [Гегель 1968: 95–96].

Более того: «Поэзия есть всеобщее искусство духа, ставшего свободным внутри себя и не связанного в своей реализации внешним чувственным материалом» [Там же: 94–95]. 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 Борисом Столпнером отрывков «Эстетики» Гегеля, провозглашавшей торжество колорита в живописи, симфонизма в музыке, романа в литературе. Эти черты, столь характерные для искусств в XIX веке, отверг или радикально переосмыслил модернизм, но именно их реабилитировал соцреализм. Редакция «Литкритика» 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» [Эстетика 1934: 4].

В библиотеках разных городов России я видел три экземпляра этого номера с неразрезанными страницами блока «Эстетики». При тираже в 13 000 эти цифры ничтожны, но в них – метафора общей ситуации: интерес к «Эстетике» не был повальным, поскольку не было ни желания, ни нужды знакомиться с тяжеловесной экспликацией того, что при соцреализме и так было общепринятым.

Итак, соцреалистическая эстетика возвысила литературу над искусствами вслед за Гегелем. Литература и текст были не только неким связующим эфиром любого творчества, но и находились как бы внутри, в самой ткани любых искусств, вербализуя фантазию или же являясь ею самой. Вместе с тем литература содержала любые искусства внутри себя. Об этом писал Анатолий 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 [Луначарский 1929: 7].

Литература и являлась субстанцией любых искусств, и сама обладала их свойствами, обретая абсолютно всестороннюю суггестивность. Ясно, что в СССР 1930-х не могли сказать ничего подобного об ином искусстве.

Заведовавший во второй половине 1920-х годов агитпропом в исполкоме Коминтерна немецкий коммунист Альфред Курелла переработал мысль о литературе как эссенции искусств в милитаристскую лексику:

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 [Курелла 1928б: 52].

Кино не упоминается в ряду искусств. Это исправил Владимир Сутырин в споре с Моисеем Рафесом, который считал, что 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 [Сутырин 1929: 36].

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

...с борьбой за разрешение общей для всех искусств проблемы нового реалистического стиля [...] следует посмотреть, не обедняет ли кино свои выразительные возможности излишним 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» [Зильвер 1936: 15].

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

Собственно кинематографический акцент в кино советский официоз ассоциировал с формализмом. На I съезде ССП повторяли, что литература должна улучшить кино и, следовательно, избавиться от формалистических изъянов. Вот, например, реплики Николая Погодина:

...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 [Съезд 1934: 394].

Ему вторил Константин Юков – один из руководителей газеты «Кино»:

[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 политического сегодня, мыслит только замысловатыми ракурсами и монтажными фразами [Там же: 640–642].

Для понимания привилегированной роли писателя в творческом процессе важен пассаж Ростислава Юренева в предисловии к сочинениям Эйзенштейна. В этих строках 1964 года слышна 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 [Юренив 1964б: 40].

Ошибки Эйзенштейна объясняются отрицанием литературной основы, ведущим к диктату режиссера. Юренив был младшим очевидцем описываемых событий. И если в творчестве Эйзенштейна киновед видел помехи соцреализму, то в том же 1964 году он дал и 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 [Юренив 1964а: 190].

Успех киносочреализма открыто объяснялся базированием на литературе с помощью зазвучавшей речи.

Требования ориентации на литературу иной раз проявлялись комично. Иосиф 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 одноименная книга Фурманова, то в «Комсомольске» в качестве примера использован роман типа «Разгрома» Фадеева – героем является здесь коллектив [Гринберг 1938б: 213].

Нужная литературность – это использование книги Фурманова как ориентир для фильма. Но когда нужной литературностью Гринберг назвал «использование романа типа „Разгрома“ Фадеева» и пояснил аналогию сюжетным сходством «Разгрома» и «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 – носитель особой мудрости, властитель дум. Здесь уже не важна специализация литератора – драматург

ли он, прозаик или поэт. Литература была своеобразной лакмусовой бумажкой для любых искусств, писатель же – наставником и эталоном.

Писателя часто изображали командиром в начале 1930-х – во время мощного всплеска милитаристской риторики. Один из тезисов кампании оборонного искусства – необходимость агитации в кино – Александр Новогрудский выводил из завершившегося дела «Промпартии», «рассчитанного на провокацию новой антисоветской войны» [Новогрудский 1930: 14]. Назвав обстановку с военным кино неблагоприятной, критик возложил единственную надежду на киносекцию ЛОКАФ:

Кинематографии нужен как воздух творческий молодняк, 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 [Там же: 15].

Призыв локафовцев в кино стал вариацией лозунга «писатели – в кино». Во многих публикациях [Бродянский 1932; Внимание 1932; Соколов 1932; Шумский 1932] преобладала армейская риторика. В наборе мобилизационных штампов часто сетовали на оторванность кинематографистов от жизни и военного дела. Неизменным рефреном звучала уверенность в том, что обращение к опыту и помощи членов ЛОКАФ является панацеей.

Литературоцентризм в лицах: Горький и Пушкин

Образ писателя-командира имел и более конкретные персонификации. Как и в позднейшем лозунге, литературоцентризму следовало быть с человеческим лицом. Эту тенденцию отразил Лабори Лелевич (работавший под псевдонимом Г. Лелевич) в статье к пятилетию смерти Дмитрия 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 так же естественно снова сменил бы перо на саблю [Лелевич 1931: 145].

Профессионал-революционер, которому 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 и для читателей, и для деятелей других искусств.

Возвышенный образ писателя воспринимался иными литераторами с нескрываемым сарказмом. В учебно-методической статье «Как не надо писать стихи» Виктор Жирмунский размышлял о том, какие цели ставят молодые авторы, обращающиеся в литературную консультацию (о рубрике «Литучебы» и читателях, связывающихся с журналом в первой половине 1930-х, см. [Вьюгин 2013]). С тактичной иронией перечисляя адресантов, столь разных по уверенности в своем писательском таланте, Жирмунский замечал: «...поэтическое призвание, поэтическая слава представляются нередко в старинном романтическом ореоле, совершенно несоответствующем нашим трудовым будням» [Жирмунский 1931: 96].

Противоречие романтического образа культурной политике СССР заострили рапповцы, критикуя группу «Перевал» и взгляды Александра Воронского. Главный идеолог РАПП Леопольд 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 классово-борьбы [Авербах 1931: 147].

На первом пленуме ЦС ЛОКАФ в 1931 году Авербах атаковал и другие позиции групп и теоретиков. Выступление венчала расплывчатая попытка позитивной программы, где единственным отчетливым фрагментом оказалась фигура Горького, представшего в образе писателя-наставника, носителя творческой сознательности:

Самое умное произведение последних лет, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького [...] – это произведение, которое дает очень много для творческой учебы наших пролетарских писателей [...]. «Жизнь Клима Самгина» учит нас идти не по пути воронщины или лэфовщины, а по пути постановки больших и трудных задач [Там же: 155].

Уже после первой поездки Горького в СССР летом 1928-го отношение советской прессы к писателю начало смягчаться. В кинопублицистике эта тенденция проявилась в том, что приписываемый Горькому вариант статьи «Синематограф Люмьера» (независимо от его реального 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 без-

звучная тень движения [...]. И вдруг [...] на экране появляется поезд. [...] Но это тоже поезд теней» [Горький 2020].

Отзвук этих образов есть у документалиста и мультипликатора Павла Шмидта, размышляющего об исследовательском и образовательном потенциале кино в естественной науке. Перечислив положительные моменты, Шмидт заключил:

Не следует [...] признавать его универсальным образовательным средством и мечтать о «кинематографическом университете» – кинематограф дает на экране всего лишь тень жизни, а не ее самое! [Шмидт 1929: 29].

Влиятельный киночиновник 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 [Юков 1932: 1].

Замечая, что кинематографисты еще только «двинут широкою волною к Горькому», Юков осознал, 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 [Там же].

На них Юков и надеялся: «Сценаристы, режиссеры, критики-киноведы должны будут заняться тщательным изучением [...] Горького» [Там же]. Юков своеобразно отнесся к кино-профессиям, достойным Горького: из четырех указанных лишь режиссер в строгом смысле кинематографист, так как и сценаристы, и критики, и киноведы работают с текстами. Юков не призывал изучать Горького ни актеров, ни операторов, ни монтажеров, звукоинженеров, осветителей, декораторов, гримеров и т. д., – вероятно, все они считались лишь техническими исполнителями.

Юков повторял общие места о противоречиях между литературой и кино и их взаимодействии и поверхностно разобрал три горьковские адаптации. 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 „творческой платформой“ советской кинематографии» [Там же: 18]. Периодика отозвалась россыпью од Горькому, и все они походили на заявление драматурга Георгия Белицкого: «Свои истоки наша кинематография берет в пролетарской литературе, и прежде всего в творчестве М. Горького» [Белицкий 1935: 148].

Призыв в кино Горького нуждался в исторической основе, которой не было, значит, ее требовалось сфабриковать. Мифотворчеством занялся Вениамин Вишневецкий:

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» [Вишневецкий 1932: 17].

Главным недоразумением, почему-то породившим досужие фантазии, была известнейшая статья Горького «Синематограф Люмьера», напечатанная в «Одесских новостях» 6 июля

1896 года, то есть спустя всего полгода после первого публичного киносеанса братьев Люмьер. Отсутствие исторической дистанции не смутило Горького в его категоричности:

И этот беззвучный смех, смех одних серых мускулов на серых, трепещущих от возбуждения лицах, – так фантастичен. От него веет на вас каким-то холодом, чем-то слишком не похожим на живую жизнь. [...] Страшно видеть это серое движение серых теней, безмолвных и бесшумных. Уж не намек ли это на жизнь будущего? Что бы это ни было – это расстраивает нервы. Этому изобретению [...] можно безошибочно предречь широкое распространение. Настолько ли велика его продуктивность, чтобы сравняться с тратой нервной силы; возможно ли его полезное применение в такой мере, чтоб оно окупило то нервное напряжение, которое расходуется на это зрелище? [...] ...это тем более важный вопрос, что наши нервы [...] все менее сильно реагируют на простые «впечатления бытия» и все острее жаждут новых, острых, необыденных, жгучих, странных впечатлений. Синематограф дает их: и нервы будут изощряться с одной стороны и тупеть с другой; в них будет все более развиваться жажда таких странных, фантастичных впечатлений, какие дает он, и все менее будут они желать и уметь схватывать обыденные, простые впечатления жизни [Горький 1953г: 244–245].

Резкий вердикт, основанный на текстоцентрическом неприятии нового искусства, удовлетворил Горького: вплоть до 1931 года он не переосмыслил свой приговор кино, более 30 лет упоминая его лишь вскользь и пренебрежительно. Вряд ли Вишневский не знал этого, но он убеждал читателя в том, что досужие фантазии «давно уже разоблачены – в особенности теперь – самым юбилеем, собирающимся подарить советской кинематографии сценарий звуковой картины „Преступники“» [Вишневский 1932: 17]. 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 непосредственной работе в кино. [...] Во взаимоотношениях Горького и кино на первый взгляд много неясного, недоговоренного, противоречивого, а если заглянуть вглубь истории, много несправедливо и подчас оскорбляющего Горького [Там же].

Вишневский назвал свою статью первой попыткой решения проблемы, поэтому не смутился построить ее из апокрифов и авторских догадок. 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, мы знаем, что вообще беседы на тему о кино у Горького с Лениным были [Там же: 21].

В 1935 году Горький сам принялся приобщать к литературе кино и другие искусства. 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. Конечно, краснодеревец-столяр из простой доски может сделать прекрасную вещь. 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 [Горький 1953б: 438–439].

Убеждение в том, что литератор всегда на шаг впереди, естественно для носителей текстоцентрической парадигмы. Было бы странно, если бы люди письменной культуры, по Маклюэну, подчиняющей любой процесс линейности как книжной строке, видели знатоком жизни кого-то иного, нежели литератора.

И все же советский литературоцентризм имел некоторые особенности. Одна из них – писатель мыслился мудрым и простым человеком одновременно. Горький идеально соответствовал этому требованию. Обсуждая сценарий Екатерины Виноградской «Анна», историк литературы и библиограф Георгий 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 [Виноградская 1933: 278–279].

В глаза бросается увеличение горьковского возраста: видимо, для Залкинда Горький был старше Афиногенова (а значит, и сильнее, как драматург, и просто мудрее) не в два, как это было в действительности, а именно в три раза. Оратора поддержал кинодраматург Николай 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...» [Там же: 285], но ясно, что предпочтительнее горьковская простота. Простота возводилась 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 [Куприянов 1938: 14].

Схожим образом Горький вдохновлял и обычных граждан; стахановка Дроздова сообщила: «Книги Горького воодушевили меня – хотелось лучше работать, добиваться новых и новых производственных показателей» [Читатель 1937: 65].

Подобное отношение к Горькому аналогично тому, что в больших масштабах происходило с культом Пушкина. О его причинах Евгений Громов писал в книге «Сталин, искусство и власть»:

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 [Громов 2003: 327].

Пушкинский культ 1930-х подробно исследовал Джонатан Брукс Платт; в его книге в данном контексте особенно важны главы 4 и 5 о реализации идеологической и эстетической программ юбилея в живописи, художественной литературе и кино [Платт 2017: 208–319].

Культы Пушкина и Горького тесно связаны и структурно схожи. Обе фигуры позволяли обосновывать непререкаемым авторитетом любое суждение на любую тему. В глазах советских литераторов Пушкин, как и Горький, учил доступности широким массам. Например, бывший «перевалец», интуитивист Абрам 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 первого взгляда и доходит до сознания естественно, «нечаянно», сама собой. В раскрытости – залог демократизма [Лежнев 1936: 211–212].

Владимир Ставский, рассказывая о IV пленуме правления ССП, назвал доклад Тынянова «победой живого Пушкина над элементами формализма в русской советской литературе» [Ставский 1937: 277]. После очередного показа «Чапаева» Владимир Киршон, один из ярых борцов с формализмом, противопоставлял фильм Васильевых «формалистическим порханиям» вроде лент Довженко и заявлял:

...для нас, писателей-драматургов, сценаристов, собравшихся здесь, есть прекраснейший пример учебы [...] у классического наследства. В этом фильме [...] есть какая-то совершенно замечательная простота, которая роднит этот фильм с произведениями классиков. Если хотите, когда я смотрел «Чапаева», мне все время хотелось сравнивать это произведение с Пушкиным, именно с пушкинскими вещами хотелось мне сравнивать эту эпопею. Это действительно художественная простота, замечательная четкость, скупость и вместе с тем поэтичность каждого образа [Чапаев 1934: 9].

Этот фрагмент – единственное сокращение при публикации доклада в сборниках Киршона 1962 и 1967 годов [Киршон 1967б]. Редакторы тактично изъяли авантюрные сравнения с Пушкиным, вообразимые лишь в рамках пушкинского культа – компонента сталинской идеологии. После XX съезда эти аналогии, подразумевающие насквозь ангажированное понимание Пушкина, утратили основу.

Но в 1934 году аналогии Киршона встречали горячую поддержку. Например, от комбрига Ивана Кутякова:

...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. Мне кажется, «Чапаев» будет через сто лет иметь ценность для нашей страны, для всего человечества нашей страны [...]. Он имеет историческую ценность, как «Борис Годунов» [...] не теряет своей ценности. Эта мысль очень удачна. И эта мысль, товарищ Киршон, мне пришла в голову после того, как вы ее высказали (смех) [Чапаев 1934: 24].

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 социально-политические проблемы, которые интересовали Пушкина в течение [...] жизни: 1) правящие классы и народ и 2) царь и боярство» [Винокур 1935: 478]. Пушкин – образец изображения идей классовой борьбы. А раз фильм «Чапаев» достойно изображал классовую борьбу, этим 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 поддерживали друг друга. О народности Пушкина говорил Платон 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 сочиненные 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 [Диспут 1936: 68].

Это понимание народности объясняет появление псевдофольклорных произведений о вождях коммунизма на разных языках народов СССР (о методах работы со сказителями см. [Иванова 2002]).

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 Белинскому [Мордовченко 1936: 248].

Поэтому «одиннадцать статей Белинского о Пушкине 1843–1846 годов явились эпохой не только в истории истолкования пушкинского творчества, но и русской критики вообще» [Там же: 247].

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 [Пушкинские дни 1937: 2].

О том же говорил Андрей Платонов:

Есть лишь одна сила, столь же противоположная [...] фашизму, как и Пушкин, это – коммунизм. [...] Коммунизм [...] без Пушкина, некогда убитого, [...] – не может полностью состояться [Платонов 2011: 102].

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 ВКП(б) [...]. Наша партия [...] раскрыла подлинный облик поэта и тем сделала его близким народу [Пушкинские дни 1937: 3].

Логика «Большевика» игнорирует линейность истории: 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 модели, Пушкин был тем вдохновляющим словом, лежащим в начале всего. Согласно схеме завершения, историко-политические знания, обретенные в революции, идеально подходили для переоткрытия Пушкина.

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 [Рапорт 1934: 1].

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 [Платонов 2011: 108–109].

Историю русской литературы Платонов располагал меж двух 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, поскольку сопоставимых с Пушкиным и Горьким звезд от других искусств рекрутировать никто не собирался.

Вожди и их учение – основа советской эстетики

Одним из важных принципов соцреализма была политизация художественного поля, во многом наследующая авангарду, но в нюансах абсолютизирующая зависимость искусства от политики. Этот процесс Борис Гройс обобщил в «Коммунистическом постскриптуме»:

Я буду понимать под коммунизмом проект, цель которого – подчинить экономику политике, с тем чтобы предоставить последней суверенную свободу действий. Медиумом экономики являются деньги. Экономика оперирует цифрами. Медиумом политики является язык. Политика оперирует словами – аргументами, программами, резолюциями, а также приказами, запретами, инструкциями и распоряжениями. Коммунистическая революция представляет собой перевод общества с медиума денег на медиум языка. [...] Критика капитализма и сам капитализм оперируют разными медиа. И поскольку капитализм и его дискурсивная критика медиально гетерогенны, им не дано встретиться. Только критика коммунизма задевает общество, на которое она направлена. Следовательно, необходимо сначала изменить общество, вербализовать его, дабы затем могла осуществляться его осмысленная и эффективная критика [Гройс 2007: 7–10].

Здесь Гройс (похоже, намеренно) допускает неточность. Все левые мыслители, начиная с Маркса, видели в капитализме именно идеологию, которой надо найти альтернативу. Раз капитализм есть идеология, то он автоматически вербален; будь капитализм чем-то невербальным, противопоставить ему альтернативную идеологию (то есть иную вербальность) было бы невозможно, точнее, так же абсурдно, как противопоставлять вербальность природе. Вероятно, Гройс допустил это смещение для того, чтобы продемонстрировать различие в маскировке вербальности капиталистической идеологии и акцентуации вербальности в идеологии коммунистической.

Вне зависимости от гройсовского сравнения идеологий капитализма и коммунизма роль идеологических текстов в Советском государстве вряд ли вызывает сомнение. Поэтому критика искусств и периодика в целом были призваны разъяснять и адаптировать тотальные, абстрактные и подчас противоречащие властные распоряжения.

Но в начале 1930-х годов были возможны разногласия. Позиция власти была ясна: работники культуры обязаны быть политически грамотными. Журнал «Кино и жизнь» утверждал:

Нашим работникам нужно не обособляться от политики и литературы, [...] нужно воспринять лучшие традиции политической борьбы и общественной роли литературы. Поменьше [...] заумных рассуждений, побольше научного анализа, марксистского изучения действительности [Подготовка 1930: 1].

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 [...] твердо: «Вы находитесь в стороне от политической жизни. И вы неминуемо останетесь в стороне от художественного творчества, в стороне от кинематографии» [И. Н. 1930: 2].

Заметку сопровождал шарж: кинематографисты, согнувшись под книгами вроде «Искусство монтажа» и «Техника 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, как, например, о дворцах культуры Донбасса: «На первом плане системы „воспитательной работы“ дворца – кино, самое легкое и выгодное из всех средств художественно-воспитательной работы» [Виноградов 1932б: 61]. Автор ознакомился с календарным планом, саркастически подчеркнув слово «работа», и заключил, что показа фильмов недостаточно: «...кинопостановки [...] безусловно нужны в непосредственном сочетании и подчинении воспитательной работе» [Там же]. Сарказм автора об именовании кинопросмотра работой можно сравнить с тем, как, согласно Льву Аннинскому, воспринимали «Как закалялась сталь»: «Эту книжку читали не так, как обычную литературу. Недаром и слово-то употребляли другое: не читали, а „прорабатывали“» [Аннинский 1971: 20].

Пренебрежение кино стало немыслимо после письма Сталина «О некоторых вопросах истории большевизма». Современные историки единодушны 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 [Бранденбергер 2014: 61].

Советская критика 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 строительства [Письмо 1931], повышении идейности сценариев [Наступление 1932] и очищении от формализма и документализма [Мы 1932] и т. п.

23 апреля 1932 года партия объявила литературную политику, автоматически транспортируя ее принципы на политики других искусств. В 1932–1933 годах начались регулярные контрольные просмотры фильмов членами политбюро – сначала в Кинокомитете в Малом Гнездиновском переулке, позже – в организованном в Кремле кинозале. Руководитель ГУК Борис Шумяцкий не сразу понял значимость просмотров и стал конспектировать их лишь в мае 1934-го. Константин 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 [Симонов 2004: 539].

Параллельно с этим в работе над историей ВКП(б) крепла 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 (цит. по: [Бранденбергер 2014: 165]).

В 1938 году все были уверены: «...никто уже не мыслит создания художественного произведения, достойного нашей великой эпохи, без углубленного усвоения учения Маркса – Ленина – Сталина» [Искусство 1938: 2]. 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 есть в отзыве о «Выборгской стороне». После фразы «герой трехтомного кинематографического романа» следовало:

...сейчас, когда миллионы людей вдумчиво работают над «Кратким курсом истории партии», трудно переоценить высокую воспитательную роль трилогии о Максиме, как материала для индивидуального изучения опыта большевизма. Трилогия о Максиме – правдивое «наглядное пособие» по многим главам истории партии [Мессер 1938а: 4].

Кино открыто называется иллюстрацией (отнюдь не художественных) текстов. Статья Раисы Мессер напоминает слова некоего 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 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 [Бранденбергер 2014: 444].

«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» [Оружие 1938: 1].

Раз речь заходит об учении, как обойти вниманием главных его носителей?.. Тезис «вожди – лучшие литераторы» развивал видный организатор журналистского образования Петр Хавин:

Большевистская публицистика [...] дает пример большевистского стиля в литературной работе. Молодые писатели [...] должны помнить то ответственное значение слова 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 [Хавин 1934: 75–76].

Тут же Горький подытоживал литературный спор с Александром Серафимовичем о Федоре 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 четкая идеология [Горький 1934: 7].

В текстах Ленина Горький подсвечивал те же качества, которые иные критики восхваляли в нем самом и в Пушкине.

Тексты Ленина позволяли реконструировать образ вождя в том смысле, в котором о подобных практиках чтения мог говорить Николай Федоров, рассуждая о воскресительной памяти. Критик и редактор Федор Левин писал в связи с фильмом «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 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 [Левин 1938б: 135–136].

Автор добавлял: «...создание образов Ленина и Сталина в социалистическом искусстве является заветной мечтой всякого большого художника» [Там же: 135]. Съемка историко-биографических фильмов – очевидный путь к мечте; до «Ленина в Октябре» были художественный «Октябрь» Эйзенштейна и документальные «Три песни о Ленине» и «Колыбельная» Вертова. Но именно с фильма Михаила Ромма началась череда одобряемых властью картин о руководителях партии, во многом потому, что с появлением звукового кино образы вождей могли усиливаться и актуализироваться произносимыми ими идеологическими текстами.

Виктор 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» [Шкловский 1938: 265]. Человека заменяют его идеи, по сути – слова декрета, идеология, текст. Но ярче всего воскресительная функция текстоцентризма проявилась в рассказе 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 Ленина, почувствовать Ленина [...]. Дальше я прочел 48 названий 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. Это даже не книга, а маленькая брошюра, страниц пятнадцать. И тут [...] подтвердилась положение, что только гений может по-настоящему говорить о гении. Эта книга, после всего прочитанного, меня действительно укрепила. Конечно, вся предыдущая работа не пропала даром [...]. Но только после книги Сталина я успокоился. Как будто Сталин подошел ко мне и сказал: «Смотри, нужно делать так-то и так; все – просто» [Погодин 1938: 125–126].

Рассказ Погодина представляет собой вариацию известного лозунга «Сталин – это Ленин сегодня»: учение Ленина невозможно понять вполне без текстов Сталина.

Есть и более изощренный сюжет воскрешения через образ текстов. Обсуждая «Чапаева», Мариэтта Шагинян поделилась сугубо личным зрительским опытом:

Я очень плохо слышу, и звуковые фильмы до меня не доходят. [...] Мне было обидно, что товарищи Васильевы сделали «Чапаева» без текста [без интертитров. – А. Г.] 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 жестиком. [...] 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 [Чапаев 1934: 42–44].

Писательница увидела в «Чапаеве» киноверсию ленинизма, визуальный аналог вербально выраженных смыслов. Особое своеобразие ситуация обрела потому, что Шагинян воспринимала звуковой фильм как немой. Даже без аудиоканала, который за счет речи подчиняет визуальное вербальному, Шагинян автоматически вербализировала изображение, уточнив свою ассоциацию до конкретных ленинских работ. Это яркий пример текстоцентризма завершающей схемы: чтобы разделить всеобщий восторг одним из первых успехов советского звукового кино, Шагинян свела впечатления от фильма к известному тексту, убеждая себя и аудиторию в их эквивалентности. Схожие мысли есть и в дневниках Лидии Гинзбург: «Все, не выраженное в слове (вслух или про себя), не имеет для меня реальности, вернее, я не имею для него органов восприятия» [Гинзбург 1989: 84].

Необходимость художественной обработки политических тезисов провозглашали сами деятели искусств, например, актриса Екатерина Корчагина-Александровская:

В кино, в театре, в музыке, в живописи, в скульптуре, в архитектуре мы создаем образы. Это и есть наша продукция, 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 [Съезд 1936: 47–48].

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 [Конституция 1936: 5].

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» [Там же]. Контекст Конституции легко вобрал и другого писателя-наставника – Пушкина:

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 [Самойлов 1937: 149].

Мессер прямо связывала рецепцию фильма с усвоением связанных с ним текстов:

Масштаб фильма «Друзья» [...] нельзя понять без реальной оценки возможностей, заключенных в его сценарии [...]. Идея дружбы народов СССР, выраженная в великой Сталинской Конституции, пронизывает эту киноповесть [Мессер 1938б: 38].

В статье о ликвидации «троцкистско-зиновьевских прохвостов» идилично 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 [Зорче взгляд 1936: 454].

В образе статей, сверкающих над миром, отражена архаическая вера в магическую способность слова изменять 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, в байках о проектах Дворца Советов схожие решения найти несложно: якобы в голове ленинской статуи должна была располагаться библиотека [Раппапорт 2004]. Тексты должны были венчать здание-символ СССР – идеальный образец текстоцентризма.

Похожий образ, рисующий Конституцию одновременно и зеркалом, и апогеем величия СССР, есть в стихотворении Николая 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» [Заболоцкий 2014: 229], как и на Книге Жизни в Апокалипсисе.

II. Сценарий и писатель в кинопроцессе

«Литература – в кино!» Лозунг 1925 года повторяли до конца 1930-х

Призыв писателей в кинематограф начался с заголовка «Литература – в кино!» передовицы газеты «Кино» от 17 ноября 1925 года. Согласно ей советское кинопроизводство нуждалось в литературной основе и руководстве писателями. Но эту передовицу нельзя назвать переломной потому, что она не мыслилась таковой уже спустя восемь лет. В конце 1934 года Борис Леонидов заявлял:

...нет письменной истории кино [...]. Поэтому возникла путаница хронологическая и методологическая. Когда Левидов ставит вопрос о призыве писателей в кино, ему следовало бы вспомнить, почему этот призыв пошел 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 [Левидов 1934а: 16].

Вертовский лозунг «Да здравствует жизнь, как она есть» середины 1920-х [Вертов 2008б 2008в 2008г] Леонидов приписал РАППу 1929 года. Когда те или иные направления (или практически все, как случилось к 1934 году) отвергались советским официозом, их позиции могли смешиваться советскими критиками до неразличимости.

Далее 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 порядка были несколько ниже [...]. Сейчас требования иные, и начинают появляться люди из других категорий [Левидов 1934а: 19–20].

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 – оставался столь бесполезным? Ответ стоит искать в его вариациях рубежа 1920–1930-х годов, когда критики и кинематографисты регулярно заявляли о сценарных кризисах.

Постановление ЦК ВКП(б) 1929 года об укреплении кадров киноработников 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. [...] 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 [Укрепить 1929: 2].

Необходимость укрепления кино сторонними кадрами развивалась различно. Во время совещания молодого гвардейцев и актива райбюро МАПП в 1931 году товарищ Чалкин утверждал:

Поднять кинопродукцию 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 [Создадим 1931: 137].

В начале 1930-х резко активизировалась милитаристская риторика. Формальными причинами оборонной истерии стал конфликт на Китайско-Восточной железной дороге в конце 1929 года и возвышение в Германии национал-социалистической партии, осенью 1930-го занявшей второе место на выборах в рейхстаг. Впрочем, идеология войны была в авангарде большевистской пропаганды и раньше:

...в 1926 году 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» [Фомин 2012: 202–203].

Поиск классовых врагов внутри государства и непримиримость к другим странам венчали иерархию охраняемых цензурой тем из 12 позиций. 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 оборонной повестки стал не журнал созданной в 1930 году ЛОКАФ, но близкое РАПП издание «Пролетарское кино», основанное в 1931-м.

В его первом номере утверждалось, что «увеличивающаяся с каждым годом военно-оборонная роль кино [...] находится в резком противоречии с количеством и, особенно, с качеством нужных для этого кинокадров» [Соколов 1932: 24]. 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» [Там же: 25]. В итоге: «... ЛОКАФ должен стать тем центром, который организует [...] творческие кинокадры (и в первую очередь сценаристов)» [Там же: 28].

«Пролетарское кино» заявило первому всесоюзному совещанию работников военно-оборонного кино: «Не должно быть нейтральных к обороне фильм» [Внимание 1932: 2]. Редакция журнала пояснила, что «первое и основное условие оборонной фильмы – политическая заостренность и партийность. Фильма не может быть оборонной, если она политически не ориентирует зрителя» [Там же: 5]. Журнал заострял внимание на кадрах:

Едва ли есть такая область кинематографии, которая была бы так бедна кадрами, как военно-оборонная [...]. До настоящего времени АРПК и ЛОКАФ оборонной кинематографии уделяли весьма слабое значение. Только второй пленум Центрального совета ЛОКАФа постановил повернуться лицом к оборонной кинематографии [Там же: 9].

Решение этого пленума было принято 15 февраля 1932 года по инициативе Всеволода Вишневского при участии Марка Рейзена, Ильи Сельвинского, Залмана Либермана и др. [ЛОКАФ 1932: 7].

Чуть позже утверждалось: «Советская кинематография путем создания художественных и научно-исторических кинопроизведений должна оказать самое решительное содействие делу создания „Истории гражданской войны“» [Шумский 1932: 17]. Автор сослался на Горького в том, что молодежь должна знать боевые подвиги отцов. Таким образом, Горький олицетворял оба смежных вектора культурной политики: литератор возглавляет кино и революционный писатель развивает оборонное искусство.

Но привлечение Горького в кино выглядит спектаклем на потеху публике с ключевым писателем эпохи в главной роли. 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» [Ольховый 1929: 440]. Первой причиной называлась неудовлетворительная организация сценарного дела. «Вторая – кино не имеет [...] связи с организациями пролетарских писателей и рабкоров» [Там же]. Совещание постановило:

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 [Там же].

В докладе на первом Всесоюзном совещании по сценарному делу, созванном Главискусством 25–27 марта 1929 года, Владимир 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: «Вы хотели говорить о приспособлении писателей к литературе. 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 [Сутырин 1929: 45].

Сутырин защищал формулу «кино – жанр литературы», требуя писать сценарий как самостоятельное литературное произведение. Его требование, в свою очередь, подразумевало необходимость именно литературных навыков. Но далее ответственный за кино в РАППе [Секретариат 1930: 26] 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 [Там же].

В словах Сутырина звучит убежденность в переносимости текстового образца (темы) на любые сферы деятельности.

Призыв «Литература – в кино!» длился три года, но оставался нереализованным. Еще три года спустя о резолюциях тех лет вспоминал кинокритик Борис Бродянский: «С весны 1928 г. прошел изрядный срок, решение же сохранило полную свежесть, потому что к развернутому выполнению [...] приступили очень недавно» [Бродянский 1931: 30]. Далее – о 1931-м: «Даже год урезанного кинопроизводства потребовал не менее 800 вполне доброкачественных сценариев» [Там же: 30–31]. Однако и в явно преувеличенных планах первой пятилетки речь шла о 1368 художественных и документальных фильмах с 1928 по 1933 год, то есть 273 в год [Паушкин 2013: 297]. 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 [Бродянский 1931: 31].

Подобная пропорция упоминалась не единожды:

Имеется 400 с лишним членов организации <подсекции киносценаристов. – А. Г.> – в то время как по самому оптимистическому предположению киносценаристов насчитывается всего человек двадцать [Драматурги 1932: 9].

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 [Там же: 30].

Но призыв писателей в кино и их действительная работа были осложнены и другими проблемами. Бродянский акцентировал количественные показатели, но основные противоречия заключались в творческих нюансах. Особый взгляд на роль сценариста в кино СССР конца 1920-х зафиксировал Леон 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 [Муссиак 1981: 105].

Далее Муссиак определил 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» [Там же: 110]. Восторг автора коммунистической страной заставлял воспринимать устоявшимся правилом то, что было лишь в проекте.

Тем временем о слабой коммуникации между кинематографистами и сценаристами говорили повсеместно. Красноречиво само разграничение понятий – невключенность сценариста в кинособрество. Владимир 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 [Маяковский 1959: 125].

Несмотря на лозунг «Литература – в кино!», многие литераторы не хотели работать в кино. Будущий директор «Союзмультфильма» Николай 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 – оттиранием его [...]. ...после случаев коверканья литературных произведений

литераторы с большой осторожностью и предубеждением относятся 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 [Кива 1931: 132–133].

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.