

АНКЕ ХЕННИГ

## ОБОБЩЕНИЕ КИНОДРАМАТУРГИИ ОТ КИНОДРАМАТУРГИИ ДО ДРАМАТУРГИИ ИСКУССТВ

Кинодраматургия является особым жанром в советской истории медиа. Это определение присвоила себе формирующаяся в 1930-е гг. рефлексия сценарного творчества. С введенной в 1934 году практикой публикации сценариев до и независимо от последующей экранизации этот жанр приобретает автономию<sup>1</sup>. Сценаристы провозглашаются авторами, их текст объявляется основой фильма, и ему приписывается характер законченного и самостоятельного произведения искусства. Самостоятельность сценария создаёт личную, в высокой степени имманентную историю сценарного искусства, которая будет продолжаться вплоть до распада Советского Союза. Опираясь на собственный дискурс<sup>2</sup>, эта история основывается на рефлексии предыдущих форм сценарного творчества (а не на истории кино, литературы или театра). Гибридность «написанного фильма»<sup>3</sup> располагается в перформативной области, а издание в книжной форме остается свободным от «имплементаций». Так, Киттлер упоминает в этой связи введение медиальных форм в другие медиа — фотографии произведений живописи, надписи в фильме и кадрики, включенные в качестве снимков в тексты<sup>4</sup>.

На материале кинодраматургических монографий И. Попова, В. Туркина, А. Чиркова, В. Волькенштейна, В. Юнаковского и супругов Кравченко, являющихся основополагающими в кинодраматургической теории 1930-х гг., мы проследим за процессом, в котором кинодраматургия выделяет себя в качестве общей драматургии искусств литературы, театра и кино. С точки зрения традиционных видов искусств онтологический, эстетический и медиальный статус сценария оставался сомнительным. Сценарий был не вещью, а лишь полуфабрикатом, не произведением, а только планом. Он не был ни фильмом, ни литературой, и медиальная гибридность сценария соответствовала его эстетической гибридности.

Мы рассматриваем кинодраматургию в контексте медиально-исторической постановки вопроса о понимании и организации медиа в культуре сталинской эпохи. Иерархическая организация политической и социальной сфер, постепенное стирание границ между искусством и практикой культурной коммуникации, а также приоритет смыслообразующей функции предполагают существование параллельных форм организации и в медиальной практике. Это подразумевает и наличие ведущего медиа, находящегося на верхушке иерархии благодаря способности лучше других служить средством распространения идеологием. Все остальные медиа выступают в качестве ступенчатых трансляций идеологемы на семантическом уровне, прозрачно на фор-

мальном и иллюстративно на материальном уровне. В целом это соответствует практике цензуры с ее супермедиа — письмом. Цензура дематериализует письмо, и оно становится гипотетической стадией всякого выражения. Так как любая форма медиализации, будь то печать или спектакль, живописное произведение или фильм, проходят через предварительную цензуру, письмо выступает в качестве промежуточного звена медиальных трансляций. Так это происходит с «медиальными склонениями» образа, романа, сценария, фильма и пьесы «Чапаев». Здесь письмо выступает в качестве интервала тех медиа, которые оно разъединяет и соединяет<sup>5</sup>.

В 1930-е гг. дебаты о медиа не ведутся в явной форме. Медиальная проблематика, ставшая вирулентной с интеграцией звукового фильма в культуру, осваивается в форме дискуссий о взаимоотношениях различных видов искусства, причем дискуссии ведутся в основном не деятелями искусств, а сторонними посредниками<sup>6</sup>. На примере кинодраматургии, с ее соответствием эстетической и медиальной гибридности, прослеживается связь между различными видами искусств и медиальной трансляцией. Таким образом, кинодраматургия перенимает дискуссию о связи литературы и кино и подспудно рассматривает связь между медиа письма и «кадром-движением», оперируя в «интермедиальной зоне» искусств литературы, кино и театра<sup>7</sup>. Ее исследование допускает критическое отношение к методам, определяющим ведущий медиум пассивно и в зависимости от предпочитаемой идеологии<sup>8</sup>. Рассмотрение вопроса о понимании и систематизации медиа в культуре сталинского периода как конкретный вопрос о формах ее интермедиальности имеет и еще одно преимущество. Кроме концептуализации медиа как средств массовой коммуникации, дискуссия вокруг термина «интермедиальность» опирается на поздние формалистские концепты и их теоретические альтернативы периода 1920—30-х гг.<sup>9</sup>. Развитие бахтинского понятия «диалог» в теории интертекстуальности и позднеформалистского термина «доминанта» в качестве модуса отношений в системе искусств<sup>10</sup> соединяются, таким образом, в концепцию автономии медиа и дифференциального понимания интермедиальности.

Для кинодраматургической теории 1930-х гг., предлагаемой нами для рассмотрения, характерен терминологический антиформализм. Здесь понимание медиальности и интермедиальности в кинодраматургии сталкивается с формалистскими разработками автономии медиа и дифференциальной интермедиальности. Уровень абстрактных размышлений кинодраматургического дискурса 1930-х гг. ограничивается замещением, смешением и исключением формалистских понятий. Теоретики драматургии находятся в более или менее явном педагогическом контексте, в котором абстракция служит прежде всего нормированию. Они заявляют о своем богатом опыте в качестве сценаристов и о намерении придать ему письменную форму на благо будущих поколений. Это позволяет сделать вывод о затруднительном положении теории, неспособной обеспечить свою преемственность вне сферы генеративного воспроизводства (от мастера к ученику).

Мы описываем кинодраматургию с помощью набора параметров. По аналогии с моделью знаковых систем Ельмслева в нашем анализе применяются четыре показателя<sup>11</sup>. Субстанция и форма противопоставлены друг другу с

одной стороны, а выражение и содержание — с другой. Два понятийных плана скрещиваются. Форма и субстанция различаются в плане артикуляции: форма артикулирована, субстанция непрерывна. Выражение и содержание различаются в плане материальности: выражение материально, а содержание имматериально. В конкретном приложении к кинодраматургии видно, что стиль мышления 1930-х гг. не дифференциальный, а комбинационный. Комбинация мыслится как продуктивная: кроме комбинируемого, она производит «добавочную эстетическую ценность». Дифференциации, напротив, оцениваются как препятствия, а не как обогащение. Кинодраматургия обнаруживает субстанциализм содержания.

Действительно, вырисовывается иерархия, на пике которой расположена субстанция содержания. Она артикулируется формами содержания и материализуется в формах выражения. Медиализация субстанции содержания опровергается на низшем уровне субстанции выражения. Медиальность, если под ней понимать образование форм выражения и форм содержания посредством своеобразности субстанций выражения, в культуре сталинской эпохи не признается.

#### СУБСТАНЦИЯ СОДЕРЖАНИЯ: ИДЕЙНОЕ БОГАТСТВО

Во всех теориях сценария за основу принимается идея. Идея есть смысловая субстанция. Имматериальная и непрерывная, она также является неопределимой. Парадоксальным образом ни один теоретик кинодраматургии не сомневается в том, что именно неопределимая идея определяет художественное качество сценария.

Вследствие субстанциализации идеи кинодраматургическое произведение постоянно колеблется между произведением идеальным и произведением бесконечным.

Художественный сценарий является не продуктом производства, а его источником. Отношение такого производства к идеалу есть отношение полного источника и максимального удовлетворения. Вместо экономики недостатка образуется экономика «обеспечения», а вместо экономики желания — экономика «удовлетворения»<sup>12</sup>. Актуальная практика максимально удовлетворяет потребность в искусстве, а неисчерпаемый источник является его гарантом. Если теоретик кинодраматургии А. Чирков констатирует, что советское искусство имеет «высокий идеал», то это не значит, что оно его не достигает или никогда не достигнет, а говорит лишь о том, что искусство обладает неисчерпаемым источником, «идейным богатством»<sup>13</sup>. В американском кино нет художественного сценария, потому что оно обладает не идейным богатством, а только «фабрикантами сюжетов»<sup>14</sup>.

Независимо от того, сколько удовлетворения черпает актуальная практика из идеала, он всегда остается полным, гарантируя бесконечность практики, которая выражается в бесконечной редакции произведения. Идеал гарантирует бессмертность практики и избавляет советское искусство от мотива смерти искусств. Произведение, питающееся от источника, является не оригиналом, а в свою очередь истоком новой редакции.

Дискурс постоянно утверждает возможность множественной экранизации сценария, который становится истоком фильма. Туркин скрещивает все искусства с литературой и провозглашает ее идейной субстанцией, которая в прошлом насыщала театр литературной драмой и будет таким же обогащением для кино<sup>15</sup>. Попов описывает процесс творчества, завершающийся кристаллизацией идеи из неорганизованного потока в метафорах органической перетекающей субстанции<sup>16</sup>. Может показаться неожиданным, что в условиях идеологического контроля над искусством<sup>17</sup> теоретики ожесточают полемику против понимания идеи как предшествующего произведению идеологического высказывания. Но таким образом происходит попытка отделить идею от медиальной интерпретации, а также отвергнуть идеологию в качестве уровня унификации искусств.

Туркин отклоняет различие Сутыриным идеологического высказывания в качестве «общей темы» и художественной идеи в качестве «конкретной темы»<sup>18</sup>. Эту конкретную тему Сутырин определял как: «мысль автора об объекте <т. е. идею. — В. Т.>, преломленную в специфике данного вида творчества». Туркин, в свою очередь, настаивает на том, что медиальная специфика определяется гораздо позже: «До этого момента замысел-заявка не имеет еще совершенно бесспорных признаков кинематографической, кино-сценарной “специфики”». Она, в равной мере, может быть принята и за замысел литературного рассказа, и сценической пьесы, и сценария»<sup>19</sup>.

В вопросе о медиальной эстетике кинодраматургии важно то, что идею и идеологическое высказывание, предшествующее произведению, не различают медиально. Это значит также, что различие между коммуникативным языком и языком искусства лежит вовсе не в плане медиальности, с которым искусство устанавливает связь. Отвергая идею предшествующего идеологического высказывания, оба теоретика занимаются выработкой отношения искусства к идейному плану<sup>20</sup>.

Что касается кинодраматургического произведения, то Попов замещает идеологическую функцию идейной. На место пропаганды и воспитания, в которых первоначально и заключалась идеологичность произведения, выступает идейная функция стимуляции и организации: «Идея есть движущая и организующая сила в творческом процессе»<sup>21</sup>.

На различных уровнях можно наблюдать, как идейный план пытается ускользнуть от определения вне произведения. Толкование идеи в качестве высказывания Попов отклоняет, так же как и подчинение своей вдохновленной практики одной формуле. Фактичности документа он предпочитает пластику монумента, а необратимой материальности фильма — виртуальность текста сценария.

## ФОРМА СОДЕРЖАНИЯ

Элементарной артикуляцией смысла, т. е. формой содержания, являются сюжет и образ. Претендуя на роль автора фильма, кинодраматургия не может ограничиться самореализацией в кинодраматургическом произведении.

Она должна разработать форму, в опоре на которую идея может перетекать из текста в фильм. Поэтому отождествление форм содержания и форм выражения, к которым склонны теории мономедиальных искусств (например, «Теория литературы» Тимофеева<sup>22</sup>), не наблюдается в кинодраматургической теории. Кинодраматургия занимается всесторонней формализацией содержания. Независимость содержания от форм выражения приводит сначала к нарратологии, а затем к общей драматургии.

На уровне форм содержания кинодраматургия разрабатывает понятие «раскрытия». В отношении произведения к действительности этот термин является наследником понятия «отражения», которое Чирков в 1939 году упраздняет. Раскрытие мыслится первенствующим в ряде функций «изображения» и «выражения»<sup>23</sup>. Приемы репрезентации и выразительности ложатся в основу онтологизированного понимания, т. е. раскрытия действительности.

Раскрытием смысловой субстанции в формах содержания кинодраматургия пытается установить целостность произведения, которую она мыслит независимой от медиа и предшествующей воплощению в материале искусства.

«Борьба за сюжет» продолжается до середины 1930-х гг. В этой борьбе кинодраматургия выступает не против собственных форм содержания, а, прежде всего, против содержательных форм кинематографа и литературы. Это особенно заметно при взгляде на сценарии. Хотя существуют сценарии со слабыми и пересыщенными сюжетами, однако ни среди изданных, ни среди неизданных текстов 1930-х гг. не обнаружить бессюжетных сценариев. Почему же тогда кинодраматургия поднимает проблему бессюжетности и участвует в борьбе за сюжет, который и так уже присутствует во всех сценариях? Если оставить в стороне культурно-политическую подоплеку, то бессюжетность приводит к следующему: при отсутствии сюжета уровень содержания произведения так крепко привязывается к уровню выражения, что в результате формы искусства оказываются непереводаемыми. Сюжет вводит нарративную форму, конституирующую содержание всех медиа.

Вероятно, именно ориентация режиссуры на план выражения приводит к тому, что кинодраматургия с легкостью присваивает себе «право на сюжет» и утверждается, таким образом, как форма содержания. Кроме того, кинодраматургия получает институциональную поддержку в борьбе против альтернативных форм образования плана содержания, к которым стремится режиссура. С распоряжением о недопущении режиссеров к написанию сценариев и ограничением их полномочий режиссерским сценарием санкционируется приоритет кинодраматургии в «смыслообразовательных вопросах».

Разрыв отдельных искусств с единой системой искусства переводится в разрыв внутри каждого вида. Теперь каждый вид искусства может обрести собственную целостность только через объединение с сюжетом. Эта целостность чисто семантическая, так что даже равнодушие сюжета по отношению к отдельному виду искусства, на которое открыто указывает Попов, не приводит к заключению, что сюжет является внешним по отношению к различным видам искусства. Тут цензура опять выступает как медиаальный интервал. Она разъединяет формальную и семантическую сторону всякого искусства

и соединяет каждый вид искусства с сюжетом. Разрыв внутри каждого отдельного вида искусства и внутри каждого отдельного текста ставит любое произведение под угрозу расчленения посредством собственных форм выражения. Формы выражения буквально «раздирают произведение на куски»<sup>24</sup>, при этом его целостность обеспечивается только семантически и только через сюжет. Прекращение формального расчленения целостности происходит благодаря вышеупомянутой субстанциализации идеи.

Сосредоточение на насыщенности произведения и его формальной целостности приводит к тому, что в кинодраматургии не развиваются формы напряжения. Пафос богатства и насыщенности не допускает форм скрытого или неясного смысла. Это сказывается на жанровой системе, в которой, например, отсутствуют криминальные жанры, хотя формалистский «сюжет-загадка»<sup>25</sup> в советском дискурсе уже заключал в себе модель для развития драматургии напряжения. Из этого становится ясно, что сюжет не понимается как самостоятельный уровень произведения. В качестве примера можно привести фильм «Ошибка инженера Кочина», единственный, обладающий в 1930-е гг. набором персонажей и сюжетными мотивами криминального фильма. При этом его сюжет основывается только на раскрытии преступления, а не на загадке происходящего. В этой драме сюжет для зрителя не имеет значения, а служит только раскрытию характера героев. В «Ошибке инженера Кочина» отсутствует второй план сюжета, в котором криминальный жанр разрабатывал бы сюжетное напряжение на основе недостатка информации и его восполнения.

По руководству В. Юнаковского по композиции сценариев можно проследить за превращением драматургии напряжения в драматургию увеличения. В центре внимания автора стоит замена формалистского понятия «мотивировки» более широким понятием «подготовки». На самом деле Юнаковский суживает понятие мотивировки, которое у Шкловского позволяло построение сюжета с его конца. Это сужение демонстрирует, что Юнаковский подразумевает под сюжетом линию в одном измерении, устремленную только вперед, с начала и до конца. На материале американского сценария «Чикаго» он объясняет «добавочные подготовки»: они «повышают интерес», «создают выразительность», их назначение «усилить [...] эффект следующих за ней <подготовкой. — А. Х.> моментов действия»<sup>26</sup>.

Поворот, в котором Юнаковский интерпретирует феномены недостатка как добавки, а стратегии отнимания как операции увеличения, сказывается и на его трактовке одного реквизита из арсенала fiction «Чикаго». Здесь Амос Хардт находит одну подвязку своей жены, не будучи в состоянии отыскать вторую. Вторая подвязка обнаруживается в конце сценария в кармане ее убитого любовника. Юнаковский пренебрегает тремя пунктами, что особенно удивительно на фоне обсуждения формалистского понятия сюжета-загадки. Во-первых, он не обращает внимания на то, что эпизод потери одной подвязки пропущен и является утаиванием информации на уровне фабулы. Во-вторых, единичная подвязка кажется ему лишней подвязкой, а не частью пары, которая задает загадку отсутствующей части и вводит интерференцию уровней фабулы и сюжета. В третьих, обнаружение единичной подвязки Юна-

ковский называет добавочной подготовкой, а не отодвинутым на время единством сюжета<sup>27</sup>.

Образ устанавливает такое же отношение к субстанции содержания и обладает такой же независимостью по отношению к тем формам выражения, какие были разработаны для сюжета. Как форма содержания он тоже может быть обобщен до абстрактного уровня унификации искусств. Чирков отмечает: «Приведенные выдержки рассказывают о работе над образами писателей-прозаиков. Однако их методы применимы и к другим видам искусства, и, прежде всего к киноискусству, особенно близкому к литературе. Замысел образа не имеет никаких черт, специфических для определенного искусства. Специфика возникает, когда замысел претворяется в образ — литературный, театральный или кинематографический»<sup>28</sup>.

План содержания оказывается тем самым планом медиальной абстракции.

## ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ

План выражения — это план медиального синкретизма, отличающийся от плана содержания, являющегося планом медиальной абстракции.

Новая интерпретация формалистского термина сюжета особенно ярко демонстрирует сдвиг форм с уровня выражения на уровень содержания. Туркин избегает горизонтального проведения аналогии между формами выражения («живопись, организуемая методами литературной поэтики») и формированием «пиктографии». Ссылаясь на Лессинга, Туркин отказывается от аналогии между описанием и повествованием. Он предпочитает «фотографически правдивое изображение действия»<sup>29</sup>, т. е. прозрачность по отношению к формам содержания. Это показательно, так как демонстрирует, что возможность корреляции искусств на уровне выражения действительно осознается и принимается решение исключить такую возможность. Так Туркин сам констатирует эффект: «Стали неотчетливыми грани между пластическим образом и словесным образом»<sup>30</sup>. Параллельно происходит отказ от семантических эффектов унифицирования различных видов искусств на уровне форм выражения. В своей критике Туркин использует в качестве аргументов понятия «аллегории» и «метафоры», которые Чирков отвергает как «символику»<sup>31</sup>. В аллегории критикуются понятийная операционность семантики и комбинаторика на уровне выражения<sup>32</sup>. Они согласовываются с онтологизацией идеи, которая делает художественную форму и семантику недоступными и обосновывает конститутивную противоположность искусства и риторики. В этом обнаруживается абсолютный приоритет смыслообразования. Кроме того, вырисовывается приверженность культуры к контурам искусств: кино выступает лишь как дальнейшая материализация вышестоящей<sup>33</sup> субстанции содержания наряду с письмом и сценой. Кино не понимается как медиа, анализирующее формы выражения других искусств, интегрируя их и провоцируя сдвиги контуров с их стороны.

Эта стратегия натывается на границы там, где репертуар форм выражения искусств порождается субстанциями их выражения, и выдвигает ис-

искусства как единичные и имеющие свою специфическую субстанциональность. При этом отказе от дифференциации снимаются различия искусств в их формах выражения. Такое отождествление направлено на формы содержания и ведет к растворению форм в общей для всех искусств субстанции содержания. При исключении повествования или отказе от монтажа различия вновь обнаруживают себя и подчеркивают тем самым свое происхождение из материала отдельных искусств. Проблематика единичности каждого вида искусства снимается на уровне содержания объединением каждого искусства с сюжетом, а на уровне выражения — синкретизмом театра. Из драматургии театра и литературной драматургии, существующих на уровне выражения, синтезируется общая драматургия как кинодраматургия. Свою универсальность она ищет в плане содержания и является драматургией смысла.

Анализируя драматургию на уровнях содержания и выражения, видно, что в 1930-е гг. не существует драматургии фильма. Несамостоятельность кино сказывается именно в этом отсутствии собственной драматургии выразительных форм. Драматургия фильма начинает развиваться только после смены парадигм в 1954—56 гг. и лишь затем интегрируется в кинодраматургию, которая остается драматургией смысла<sup>34</sup>. Там, где в 1930-е гг. встает проблема форм выражения фильма, в качестве модели применяется синкретизм театра. Фильм понимается не как фильм, а как литературное отклонение от театра. Туркин пишет: «У кино есть возможности, которых нет у театра, и которые сближают его с литературой». Здесь не прослеживается стремления ни к самобытности, ни к направлению отклонения, как это демонстрирует постоянное замыкание на литературе: «И в этом отношении кино отличается от театра и приближается к литературе»<sup>35</sup>. Отклонение от драмы никогда не ведет к кинематографической форме, а всегда только к литературной.

## ПРЕОДОЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОСТИ

Преодоление литературности происходит в отказе от уровня литературного выражения, т. е. в отождествлении фабулы и сюжета и исключении повествования. На уровне форм содержания постоянно говорилось о сюжете, но в основном с оговоркой, что речь идет о фабуле, осуществляя, таким образом, сдвиг. Чирков реализует этот сдвиг в последовательном отказе от проведения различия между фабулой и сюжетом. Он цитирует оба знаменитых определения Томашевского и Шкловского о различиях между фабулой и сюжетом, при этом в определении Шкловского подчеркивается материальный аспект фабулы и конструктивный аспект сюжета, а у Томашевского дополнительно указывается на разницу между референтностью фабулы и рецепцией сюжета<sup>36</sup>. Вот что мы читаем об отождествлении фабулы и сюжета у Чиркова: «Нет серьезных оснований для разграничения понятий фабулы и сюжета. [...] Между фабулой и сюжетом нет полного тождества, но для нас в нашей работе различие между ними не существенно»<sup>37</sup>.

Первая часть предложения соответствует исторической ситуации кинодраматургии. На уровне форм выражения кинодраматургия распадается на литературные формы выражения, заключающиеся в литературном сценарии, и технотекст, осуществляющий письменно-графическую транспозицию кинематографической формы выражения в режиссерский сценарий<sup>38</sup>. Заметно, что различие снимается именно там, где могла бы найти отражение несоизмеримость выразительных форм литературы и фильма — т. е. в месте медиальной борьбы кинодраматургии с фильмом и с литературой. Режиссура настаивает на том, что форма выражения кино возникает при монтаже, т. е. на монтажном столе, а ее предопределение в режиссерском сценарии считается лишь уступкой. Так как эта уступка связана с формированием кинематографического воображения, т. е. с возникновением технотекста в воображении, утверждение режиссерского сценария как места становления кинематографической формы выражения содействует тенденциям унификации драматургии на уровне форм содержания<sup>39</sup>. Таким образом, кинодраматургия повторяет операцию, проведенную с литературностью сценария еще в конце 1920-х гг. Точкой слияния с полемикой против литературности «эмоционального сценария» было такое же перемещение материальности текста в область воображения<sup>40</sup>. Поскольку при постановке на один общий уровень несовместимость форм выражения может быть отменена, отношение между литературным и режиссерским сценариями становится местом разыгрывания конфликта. Трансформация несовместимости в антиномию является тоталитарной стратегией, которая широко распространена и за рамками драматургии<sup>41</sup>. Поэтому возможно другое прочтение предложения Чиркова: «между фабулой и сюжетом должна выдерживаться максимальная идентичность, так как отсутствие различия между ними существенно для нашей работы».

Для создания единообразия литературы театра и кино у литературы отнимается ее ключевое понятие — понятие повествования. Например, Туркин пишет: «Наиболее распространенная болезнь, которой страдают наши сценарии, — это повествовательность»<sup>42</sup>. С исключением повествования исчезает основной конституирующий уровень литературной текстуальности. В теории прозы он описывается различными понятиями: у Барта как нарративность, у Тодорова — дискурс, у Стирле — текст истории, у Женетт — повествование. Эти термины отражают уровень выражения нарратива и стилизации материальности этого выражения<sup>43</sup>. Исключение повествования отменяет весь уровень литературной текстуальности, что имеет серьезные последствия для системы жанров. Дискурс 1930-х гг. не осознает, что исключение выразительности повествования ради прозрачности смысла влечет за собой радикальное сужение возможности образования этого смысла. Так устраняются все жанры, работающие исключительно на уровне повествования: автобиографические жанры и формы дневника, воспоминания, орнаментальные жанры (ритмическая проза и лейтмотивная проза). Роман и повесть низводятся до нарративного плана рассказа<sup>44</sup>. Это сказывается и на тех жанрах, чьи нарративы инкорпорировали уровень организации сообщения. Примером служат также жанры, в которых уровень сообщения негативно

привязан к нарративу. Новелла тайн, интрига обмана и криминальные жанры предполагают независимо организующийся уровень сообщения, на котором и осуществляется перенос, скрытие и фальсификация информации. Даже без отказа от них в силу своей идеологической спорности эти жанры исключены. Оставшиеся жанры с присущей им диалектикой образа и сюжета постепенно отказываются от повествовательной выразительности.

В состоянии смежности не только устраняются все импликации сюжета как формы выражения, но и суживаются формы фабулы. Уже в 1934 году статус «фабульного сюжета» был критическим: для ранней кинодраматургии Туркина существовало еще два типа сюжетов (точнее, «фабул») <sup>45</sup>. Первый тип отличался преобладанием фабулы над образом, в нём имело свой центр «искусство событий». В самокритичной ретроспективе Туркин резюмирует: в искусстве событий фабульная логика перекрывала драматическую структуру и приводила к «внешнему действию». Упоминание некоторых имен выдает принадлежность фабульного сюжета к авангардному формализму еще больше, чем обозначение его как «анекдотический» и «ступенчатый» <sup>46</sup>. Наряду с собственными сценариями к этому типу Туркин относит все сценарии Шкловского, Тынянова, Брика и Трауберга. С фабульным типом сюжета авантюрный жанр и комедия положения выпадают из системы жанров 1930-х гг.

Фабульная структура исчезает с уровня изображения, и уклонение от драматической структуры приводит к ее неизобразимости. «Было бы трудно в графике — так, как мы сделали это для драматической формы, — дать композиционную схему событийного сюжета, так как изобразить сколь-нибудь единообразно середину между прологом и эпилогом, от завязки к развязке — почти невозможно» <sup>47</sup>. Причину этой неизобразимости не следует искать в несостоятельности теоретиков. Фабульная структура неизобразима, потому что она не связана ни с одним из определений форм содержания, порождающих изображение.

## ПРЕОДОЛЕНИЕ СПЕЦИФИКИ ФИЛЬМА

Внедрение драматургии в монтажную эстетику видно в «органическом контрапункте» Е. Дзигана, предполагающем в асинхронном монтаже наличие внутренней связи. В этом пункте драматургия придает монтажу эстетическую ценность. Мистический «пункт скрещения» расположен вне экрана и вне зрителя. Это — точка внедрения смысловой драматургии, где «при асинхронном построении уничтожается разорванность [...] и возникает [...] смысловое, драматургическое начало» <sup>48</sup>.

Кинодраматургия предполагает наличие в монтаже внутреннего единства слова. Туркин пишет: «Сценарий — словесная, “внутренняя” форма кинокартины, так же как картина есть “внешняя” зрительная форма этой “внутренней”, мысленной и словесной формы, т. е. киносценария» <sup>49</sup>. Вместо драматургии фильма учреждается кинодраматургия.

Посредством смешения монтажа и композиции ликвидируется различаемость искусств и утверждается авторитет сценария над монтажом. «Мон-

таж, т. е. принцип композиции художественного произведения, расположение, компоновка материала. Элементы монтажа находятся в художественном произведении любого искусства. Писатель или композитор тоже “монтируют”, komponуют материал, располагают его соответственно своему замыслу. Казалось бы, в этом нет ничего специфического, что отличало бы кинематограф от литературы, драматургии или музыки. И с этой точки зрения монтаж фильма, принцип его композиции уже целиком заключен в сценарии<sup>50</sup>. Также как и в случае с сюжетом, понятие монтажа употребляется дальше, но редуцируется его измерение как формы выражения.

Этот процесс повторяется и с понятием кадра. Так как авангардистский монтаж ориентируется на дифференциацию кинокадров, т. е. на то содержание, которое создается столкновением и не содержится в кадре, Чирков делает вывод, что сам по себе кадр ничего не содержит. Пустому кадру противопоставляется субстанциально насыщенный кадр, содержание которого организуется сюжетом и образом. Насколько эти изменения существенны, показывает следующая цитата Кулешова, который открыл синтаксическую семантику кадра. В 1941 году он пишет: «Вспомните главу “О сценарии”. Нахождение кадров является результатом понимания [...] сюжета [...] Следовательно, [...] характер кадров зависит от идеи произведения»<sup>51</sup>.

Монтаж становится теперь лишь техникой кино. «Особенностью кино со стороны техники светозаписи считают план и ракурс, а со стороны техники конструкции образов считают неограниченные возможности монтажа»; в качестве кинотехники монтаж теряет свою эстетическую ценность как художественная форма выражения: «Непосредственные выводы художественных законов из технической специфики несостоятельны, недопустимы, ненаучны»<sup>52</sup>. Этим иллюстрируется не только отделение форм выражения от форм содержания искусства, одновременно с этим определяется, в каком направлении можно делать выводы и каким образом они могут быть соотнесены друг с другом. Из форм содержания могут непосредственно выводиться законы композиции. Однако из форм выражения монтажа не могут выводиться никакие формы содержания.

Границы этого процесса становятся особенно заметны при разделении литературного и режиссерского сценариев. Функции монтажа, не поддающиеся заключению в рамки кинодраматургической композиции, переносятся в режиссерский сценарий. Это касается всех компонентов технотекста: кадрирования, плана, продолжительности плана, света и звука. Выдвижение технических приемов кино в качестве приемов искусства затрудняется. Будучи привязанным к художественности текста, режиссер теперь — либо автор, либо читатель, либо переводчик. Как автор режиссерского сценария он становится читателем сценария литературного, и перед ним ставится задача понять сценарий как литературное произведение и перевести его<sup>53</sup>. Та граница, которая стирается между писателем и драматургом с одной стороны и сценаристом с другой<sup>54</sup>, особенно четко проводится между сценаристом и режиссером.

## ВНУТРЕННЯЯ И ОБЩАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Особое место занимают драматические формы выражения, которые в полном объеме осваивает кинодраматургия. Киносценарий понимается как расширение драмы, даже тогда, когда он уничтожает ее формы.

Это заметно у В. Волькенштейна, в 1937 году анализирующего, как кинодраматургический эпизод разбивает драматический акт. Например, его «запись сцен»<sup>55</sup> на основе сценария «Чапаева» подталкивает к выводу, что здесь одной внутренней ситуации соответствуют четыре внешние. Точная драматическая структура ведущей линии оказывается разбитой на четыре части. Киносценарий не развивает сцену: «стремление к коротким рельефным и острым моментам заставляет авторов сценария расцезать драматическую сцену даже тогда, когда она лепится непрерывно»<sup>56</sup>. Так как каноничность примера не позволяет ему отказаться от выявленной тенденции, Волькенштейн начинает поиск единства, которое в качестве эстетической предпосылки обязательно должно находиться в этом произведении-шедевре. Он находит его в имплементировании драмы в киносценарий: «Все эти моменты являются по существу одной сценой, развивающейся преимущественно в движущемся пространстве, в физическом движении: здесь одна внутренняя ситуация»<sup>57</sup>.

У Кравченко в 1940 году драматический акт уже вытеснен эпизодом в синтаксисе развертывания, причем этот процесс замещения не сопровождался какими-либо дебатами или кампанией. Ни Кравченко, ни Волькенштейн не повторяют приемы смещения, которые применялись к выразительным формам литературного повествования и кинематографического монтажа, Волькенштейн даже обобщает драматический акт, который становится «внутренним единством эпизода»<sup>58</sup>.

Аналогично поступает Волькенштейн, отмечая распад драматических концовок, имеющих в киносценарии, подобно эпизодам, несколько десятков. На границах эпизодов Волькенштейн больше не находит драматических концовок, лишь парадоксальные «проходные концовки». Вновь обращаясь к театру, он замечает, что проходные концовки находятся только на переходах сцен внутри акта, и проходит к тезису: «Фильм воспринимается как один акт»<sup>59</sup>.

Распад драматических единиц, на который указывает их размножение и потеря границ, мог бы привести к заключению, что формы киносценария не являются драматическими величинами. Однако у Волькенштейна из этого следует, что литература и кино являются поверхностями внутренней драмы, т. е. выражениями общей драматургии.

Таким образом, драматические формы выражения распространяются далеко за пределы их действия до тех пор, пока они не становятся эмпирически неразличимы. Тот слой кинодраматургии, который старается быть общей драматургией, становится «подводным течением» драмы (Станиславский).

Именно так происходит дематериализация диалога. Его отношение к своей языковой ткани становится абстрактным отношением к формам выражения. В диалоге никто не говорит: «Мы не поймем драматического произведения, если мы будем воспринимать диалог как смену-игру чувств или как обмен мыслей. Мало того: только установив действительное назначение реп-

лик, мы поймем подлинное содержание чувств и мыслей, выраженных в диалоге, ибо *диалог есть развитие действия*<sup>60</sup>. Указание на то, что слово в диалоге не сообщает, не является «обменом мысли», уточняется Кравченко: «Реплика в киносценарии всегда равноправный и полноценный элемент кинематографического действия, а не средство для более подробной информации зрителя»<sup>61</sup>. Кроме того, в диалоге слово не является носителем информации. Оно не отдельная единица, а потому не обладает собственным смыслом. Форма его значения не словесная: она заключается в содержательной форме действия.

В диалоге воспринимают форму содержания, вот почему ее непосредственно связывают со звуком в обход голоса: «В основном диалог звукового фильма имеет две функции — в нём развивается сюжет и он раскрывает характер героя»<sup>62</sup>. Диалог не должен распознаваться ни как письменный, «в той аффектации текста и речи»<sup>63</sup>, ни как устный, так как это «приводит к грубому натурализму, к наивным и безвкусным подделкам под народную речь»<sup>64</sup>.

#### СУБСТАНЦИИ ВЫРАЖЕНИЯ

В своей хронике взлета кинодраматургии Туркин делает сводку аргументации бывших противников киносценария. «Сценарий не потребляется [...] путем чтения [...] Сценарий целиком и без остатка исчезает в кинокартине, причем в кинокартине он не “виден” и не “слышен”»<sup>65</sup>. Т. е. аргументом против художественного характера киносценария было то, что он является абсолютно нулевой формой без всякой субстанции. Он был не читаемым, не слышимым и не видимым.

Придание сценарию субстанции было первым намерением кинодраматургии, учитывая ее первые основополагающие взлеты: публикацию и диалог. С публикацией разрешается проблема чтения, а в диалоге авторское слово мыслится слышимым.

Однако проблема видения и несоизмеримости визуальных и письменных субстанций выражения остается неразрешимой. Чтобы заявить о своей претензии на визуальность фильма, кинодраматургия внушает киносценарию воображение: сценарии должны сначала воображаться, а затем записываться. При разработке режиссерского сценария даже режиссер вынужден опережать образность фильма в воображении. Таким образом, воображение начинает становиться общим уровнем обоих текстов. Тем не менее, воображение всегда остается сомнительной, спорной и с трудом поддающейся коммуникации формой. Различия письменных форм отчетливо прослеживаются в воображаемом литературного и режиссерского сценариев. Очевидно, они являются причиной того, что для сообщения воображения вновь обращаются к устной форме разговора. Беседа сценариста и режиссера свидетельствует о попытке уточнить воображение в устном выравнивании двух форм письменности. Так как авторский текст в фильме не спасти, сценарист «спасается» в воображении и отказывается от письменности.

«Сценарий не столько пишется, сколько зрительно воображается и строится. Тот, кто говорит о писании сценариев, или сам ничего не понимает в его сущности, или вольно или невольно способствует тому, чтобы не понимали его другие»<sup>66</sup>. В конечном счете, кинодраматургия отрывается от своей собственной медиальности, т. е. от письменности.

«Зная, что происходит, и кто ваши герои, можно писать сценарий, вернее не писать его, а строить, — строить действие, строить сцены, из них строить части, из частей целое»<sup>67</sup>. В рамках общей драматургии, в которой кинодраматургия соединяет литературу, театр и кино, это отрицательное отношение к субстанциям распространяется на все три вида искусства. Драма также не пишется: «Драма [...] в момент ее зарождения не столько пишется, сколько валяется и строится. Тот же, кто говорит о способе писать драмы или сам совершенно не понимает ее сущности, или по меньшей мере способствует тому, чтобы не понимали его другие»<sup>68</sup>.

В рамках общей драматургии фильм не имеет медиальной субстанции. Вместо видения фильма кинодраматург должен строить спектакль: «А когда мы смотрим фильм, очень легко забываем о том, что мы строим спектакль», отмечает Попов, подчеркивая «требования драматургической конструкции»<sup>69</sup>. Материалом кинодраматурга является тело социума: «люди, по случайному признаку собранные в зрительный зал, представляют собой по отношению к данному спектаклю смесь механическую [...]. В ходе спектакля она превращается в органическую, становится цельным социальным явлением»<sup>70</sup>.

Таким образом, материалом для кинодраматурга является зритель, а произведением кинодраматурга — коллективное тело<sup>71</sup>. «В этом социальном явлении жизнь может биться очень интенсивно, или может затихать, может вспыхнуть или охлаждаться; это тело может трепетать в буре или мертветь в равнодушии или даже снова распадаться на составные песчинки — всё в зависимости от основного влияния <идеи. — А. Х.>, которая ритмически правит всем этим целым»<sup>72</sup>. Средствами кинематографической техники создается вовсе не картина или какая-либо другая форма визуальности, а коллективное тело социума.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Смешение понятий указывает на различные функции театра, литературы и кино в союзе искусств культуры сталинского периода. Театр понимается как синкретическое искусство, а смешение понятий направлено на субстанции выражения. Кино понимается как синтетическое искусство, при этом отождествление монтажа с композицией направлено на формы выражения. В литературе отождествление сюжета с фабулой является очищением плана выражения от словесности повествования. Нарративная абстракция ведет к формам содержания. Так кинодраматургию характеризуют абстрактная семантическая литературность, синтетическая формальная кинематографичность и синкретическая материальная театральность. Реорганизация субстанций не ведется по меркам технических медиа. Они остаются привязан-

ными к контурам искусств и к органической репродукции посредством телесности.

Таким образом, кинодраматургия осуществляет связь искусств, характерную для их единства в сталинскую эпоху, и разрабатывает иерархическую модель, которая переходит в тотальный союз медиа.

*Перевод Елены Вакал*

<sup>1</sup> В 1934—1941 гг. было опубликовано 90 сценариев, 367 занесены в справочник Госфильмофонда (Сценаристы советского художественного кино. М., 1972). Учитываем собрания ВГИКа (собрание литературных сценариев кинодраматургической кафедры и картотеки киноведческой кафедры), отечественного фонда Госфильмофонда (именные фонды, фонд В. Вишневского, картотеку непоставленных сценариев, дела фильмов) и архива Музея кино, сохранилось около 500 сценариев.

<sup>2</sup> В 1934—41 гг. опубликовано более 160 статей по вопросам кинодраматургии.

<sup>3</sup> Ср.: *A. Schwarz*. Der geschriebene Film. München, 1994.

<sup>4</sup> См.: *F. Kittler*. Grammophon Film Typewriter. Berlin, 1986. S. 252; *F. Kittler*. Optische Medien. Berlin, 2002. S. 57, 85—87, 156—165. К указанным проблемам см. также: *W. Benjamin*. Die Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a.M., 1963; *Ю. Цивьян*. К семиотике надписей в немом кино // Зеркало. Семиотика зеркальности. Тарту, 1988. С. 143—154.

<sup>5</sup> В рамках цензурной практики с письменностью обращаются оперативно. Она лишена конкретной семантики, так что противоположные высказывания и распоряжения не препятствуют ее эффективности. См.: *В. Паперный*. Культура Два. М., 1996. С. 232.

<sup>6</sup> В книгах «Синтетическая история искусств» (Л., 1933) и «Синтетическое изучение искусств и звуковое кино» (Л., 1937) Иеремия Йоффе пытается разработать концепцию синтеза искусств. На базе энергетического понимания материала он связывает человека с энергетическим потоком, выстраивая его в модель, гранями которого являются искусства. В контексте стремительно изменяющегося ландшафта медиа в Советском Союзе 1930-х гг., с фокусированием внимания на звуковом фильме, это указывает не только на новые медиальные условия, но и на их понимание. Новый синтез выявляет установки и приемы тотализирующейся культуры.

<sup>7</sup> См.: *G. Deleuze*. Das Bewegungsbild. Frankfurt a. M., 1989; *K. Pfeiffer*. Das Mediale und das Imaginäre. Frankfurt a.M., 1999.

<sup>8</sup> Ср. книгу Катерины Кларк, в которой литература, т. е. письменность, провозглашается ведущим медиа, с ее же статьей, выдвигающей архитектуру в качестве господствующего искусства: *K. Clark*. The Soviet Novel. Chicago, 1985; *К. Кларк*. Соцреализм и сакрализация пространства // Соцреалистический канон / Х. Гюнтер, Е. Добренко (ред.). СПб., 2000. С. 119—128.

<sup>9</sup> В качестве критики тех направлений, которые «при всей вариативности различных медиальных формулировок [...] настаивают на тождественности основных структур» (*K. Prümm*. Intermedialität und Multimedialität // Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft / R. Bohn (Hg.). Berlin, 1988. S. 199) и низводят интермедialность до «переноса содержания из одного сосуда (медиума) в другой» (*J. Paech*. Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuren // Intermedialität / J. Helbig (Hg.). Berlin, 1998. S. 16), можно привести формалистскую теорию искусства,

фокусирующуюся на материальной и формальной стороне искусства. Различение формалистов, проводимое ими между языком искусства и бытовым языком, затрагивает аспект различения медиа и искусства. Форма понимается как систематическое дифференциальное раскрытие медиальной стороны системы искусства. «Остранение и затруднение формы» задерживают внимание на специфически материальной стороне языка. Таким образом, в дискуссиях 1920-х гг. о понятии материала формалисты рассматривают сугубо медиальную сторону различных видов искусств.

<sup>10</sup> *A. Hansen-Löve*. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst — Am Beispiel der russischen Moderne // *Dialog der Texte*. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / W. Schmid; W.-D. Stempel (Hg.). Wien, 1983. S. 291—360.

<sup>11</sup> *L. Hjelmslev*. Prolegomena zu einer Sprachtheorie. München, 1974. S. 51—62.

<sup>12</sup> См.: *В. Мерлин*. Производство удовлетворения: Краткий курс политэкономии социализма // *Kultur Sprache Ökonomie* / W. Weitlaner (Hg.). Wien, 2001. S. 378.

<sup>13</sup> *А. Чирков*. Очерки драматургии фильма. М., 1939. С. 37.

<sup>14</sup> *К. Виноградская*. Фабриканты сюжетов // *Искусство кино*. 1940. № 9. С. 26—27. В. Туркин в своей книге «Драматургия кино» (М., 1938) также отмечает: «В американской системе, где по тритменту разрабатывается сразу постановочный сценарий, авторский сценарий отсутствует» (С. 32).

<sup>15</sup> См.: *В. Туркин*. Сюжет и композиция сценария. М., 1934. С. 6—7.

<sup>16</sup> *И. Попов*. Проблемы советской драматургии. М., 1939. С. 68

<sup>17</sup> Паперный указывает на смену функций цензуры от фильтра до генератора идей и на то, что предварительная редакция принимает на себя функции авторства (ср. *N. Aris*. Anachronismen der sowjetischen Modernisierung — der neue Arbeiter auf dem Weg vom Bauern zum Bestarbeiter // *Zwischen Anachronismus und Fortschritt* / P. Becker; K. Mundt; D. Steinweg (Hg.). Bochum, 2001. S. 22—24). В практике цензуры обнаруживается тот же переход от понимания искусства как отражения действительности к концепции искусства как идейного. *В. Паперный*. Культура Два. С. 241.

<sup>18</sup> *В. Сутырин*. О социалистической реконструкции советской кинопромышленности. Л., 1932. Здесь и далее цит. по: *В. Туркин*. Сюжет и композиция сценария. С. 31—32.

<sup>19</sup> Там же. С. 32.

<sup>20</sup> Несомненно, также имеет значение традиционное понимание перформативности идеи как текста (ср.: *J. Murašov*. *Jenseits der Mimesis*. München, 1993. S. 9—17). Вероятно, это помогает кинодраматургии снять парадоксальную медиальную ситуацию, в которой она оказывается. Поскольку идея не является материальной, т. е. медиальной, то без ее традиционной привязки к тексту было бы трудно обосновать, почему медиум фильма не может непосредственно питаться идеей. В действительности же фильм не развивает связи ни по отношению к идее, ни по отношению к субстанции содержания.

<sup>21</sup> *И. Попов*. Указ. соч. С. 67.

<sup>22</sup> Тимофеев привязывает формы содержания литературы так тесно к языковым формам выражения, что он вынужден разделить драму. В дальнейшем она лишь наполовину, т. е. лишь в своей языковой форме принадлежит к литературе. *Л. Тимофеев*. Теория литературы. М., 1948. С. 359.

<sup>23</sup> Смежность понятий «выражение» и «изображение» скрывает «фикцию», находящуюся в их сечении. Очевидно, что фикция не получает признания. Вместо вымыс-

ла (который в «Литературном энциклопедическом словаре» 1987 года характеризуется всё ещё как «фиктивный», а не «фикциональный» (С. 71)) в качестве основной мысли автора фигурирует только замысел. Понятие «типического» и понятие «образности» также оказываются перед проблемами фикции, хотя их связь с «жизнью» не отменяется. Растворенность вымысла в других понятиях очевидна у Тимофеева (*Л. Тимофеев. Указ. соч. С. 30—40*). В той же мере, как *образ-сюжет* скрывает понятие фикции, вытесняются и формы фантастических и приключенческих жанров. В кинодраматургии на процесс этого вытеснения указывает большое число неизданных и неэкранизованных сценариев Гребнера. Последним произведением этого жанра является «R.U.R.» Чапека, переработанный в сценарий Гребнера «Гибель сенсации» и экранизованный в 1935 году. В свою очередь Волькенштейн, говоря о «фикции», пользуется понятием «невероятного». Трюки кинематографа, вызывающие вместо чувства действительности «иллюзию невероятного», кажутся ему проблематичными. Несмотря на ряд попыток их интеграции (в качестве гиперболы, головокружительной драматичности конфликта или киношутки), Волькенштейн в конце концов всё же констатирует их несовместимость с эстетикой сталинизма: «Введение эффектов невероятного требует большого художественного такта: «трюк», лишенный органической связи с жанром сценария, с его идейным замыслом, с развитием драматической борьбы, может удивить, испугать, насмешить, развлечь, но подрывает художественное впечатление» (*В. Волькенштейн. Драматургия кино. М., 1937. С. 147*). Так как понятие «фикции» отсутствует как в предыдущих, так и последующих парадигмах русского искусствоведения, говорить о стирании границы между действительностью и фикцией было бы неуместно. Его нет ни в формализме, ни в советской семиотике. См. собрание источников: *U. Justus. Literatur als Mythenfabrik. Universitätsdissertation. Bochum, 2002. S. 35—119. (H. Günther. Der sozialistische Übermensch. Stuttgart, 1993. S. 184ff.; Е. Добренко. Метафора власти. München, 1993. С. 37 сл., 49 сл.; В. Панерный. Культура Два. С. 263—266; К. Clark. The Soviet Novel. P. 141—152).*

<sup>24</sup> С. Динамов. За сюжетное искусство. Правда, 16.4.1934.

<sup>25</sup> В. Шкловский. Литература и кинематограф. Берлин, 1923. С. 38.

<sup>26</sup> В. Юнаковский. Построение киносценария. М., 1940. С. 26, 30.

<sup>27</sup> Очевидно, что Юнаковский последовал за тренировочным заданием книги Шкловского «Как писать сценарий» (М.; Л., 1931). «Нужно много читать, внимательно и медленно; нужно просматривать картины и разбирать их. Найдите, например, и посмотрите <sic!> картину “Чикаго”. Посмотрите <sic!>, как в ней работает черный чулок, навязанный на ручке двери, как работает пианола; сколько раз работает каждая вещь, как она возвращается по-новому в ленту; посмотрите, как работают часы, подвязки женщин. Как характеризовано отношение мужа к жене. Подумайте: почему так долго не показывается убитый, почему пародируется сцена отчаяния женщины над убитым человеком» (С. 21—22). Юнаковский не замечает отсутствия предметов. Расчет на драматургию напряжения с помощью сюжетной формы изъятия (о чём свидетельствует, например, продолжительность отсутствия трупа) и повторное введение предметов ускользают от его внимания.

<sup>28</sup> А. Чирков. Указ. соч. С. 64.

<sup>29</sup> В. Туркин. Сюжет и композиция сценария. С. 49.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> См.: А. Чирков. Указ. соч. С. 56.

<sup>32</sup> В. Туркин. Сюжет и композиция сценария. С. 49.

<sup>33</sup> Ср. различие Паперным горизонтального порядка K1 и вертикального порядка K2 (*В. Паперный*. Культура Два. С. 72—99), и различие эквивалентности и иерархии (Там же. С. 120).

<sup>34</sup> В 1954 году начинают издаваться «Вопросы кинодраматургии», а в 1956 году «Вопросы киноискусства». С этого момента начинает выходить большое количество публикаций о режиссерском сценарии, что свидетельствует именно о стремлении кино к установлению собственной драматургии выразительной формы. См. также книгу С. Фрейлиха «Драматургия экрана» (М., 1961), которая содержит, в отличие от изданий 1930-х гг., дополнительную четвертую главу, посвященную связи слова с изображением. И хотя речь идет о кинодраматургии, здесь происходит осторожное разделение между драматургией фильма и кинодраматургией: «Конечно, сюжет строится сегодня иначе, чем двадцать или даже десять лет назад. Изображение больше не является служанкой сценического действия или простым иллюстратором литературной фабулы. Сегодня как никогда ранее фильм может обратиться к жизни без посредников, исследовать ее и служить ей» (Цит. по нем. изд.: *S. Frejlich*. *Dramaturgie des Films*. Berlin, 1964. S. 7).

<sup>35</sup> *В. Туркин*. Сюжет и композиция сценария. С. 70—71.

<sup>36</sup> «Для фабулы не важно, в какой части произведения читатель узнает о событии и дается ли оно в непосредственном обобщении от автора, или в рассказе персонажа, или системой боковых намеков. В сюжете же играет роль именно ввод моментов в поле внимания читателей. Фабулой может служить и действительное происшествие, не выдуманное автором. Сюжет есть всецело художественная конструкция» (Б. Томашевский); «Понятие сюжета слишком часто смешивают с описанием событий — с тем, что предлагалось условно называть фабулой. На самом деле фабула есть лишь материал для сюжетного оформления. Таким образом, сюжетом “Евгения Онегина” является не роман героя с Татьяной, а сюжетная обработка этой фабулы, произведенная введением перебивающих отступлений» (В. Шкловский). Цит. по: *А. Чирков*. Указ. соч. С. 44.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Термин «технотекст» принадлежит А. Шварцу (*A. Schwarz*. *Op. cit.*). См. также: *В. Туркин*. Драматургия кино. С. 37—66.

<sup>39</sup> *В. Туркин*. Драматургия кино. С. 35. Дальнейшим форсированием этого предопределения визуальности фильма письменными формами является введение монтажных листов. Требование составления монтажных листов вызывает сопротивление Эйзенштейна и Довженко. См.: *Б. Шумяцкий*. [Высказывание на Совещании у т. Шумяцкого творческого актива по вопросам запрещения постановки фильма «Бежин луг» режиссера Эйзенштейна 19—21 марта 1937 года] // *Живые голоса*. М., 1999. С. 39.

<sup>40</sup> Особенно наглядным эффектом является чрезмерное применение многоточия. К воображению голоса в письменных надписях см.: *Ю. Цивьян*. К семиотике надписей в немом кино.

<sup>41</sup> В связи с этим можно вспомнить «Искусство для борьбы» Гройса (*B. Groys*. *Die Kunst für den Kampf // Musen der Macht / G. Witte; J. Murašov* (Hg.). München, 2003. S. 151—171). Автор сомневается, что суть сталинской стратегии была в «исключении», и говорит, напротив, о «включении» всякого в диалектику борьбы. Преобразование человека в борца предполагает, что любое явление может быть трансформировано в симметрию «за и против». Иллюстрацией тому служат антикампании, выявляющие не «исключенного», а «включенного» в борьбу. Тем не менее, исключенное су-

существует, и именно там, где различия асимметричны. Здесь позиция сталкивается не с отрицанием, а с несовместимостью, которую она не способна трансформировать в симметричное отрицание. Симметрия позиции и отрицания несет на себе также ответственность за взаимозаменяемость ценностей. Поэтому возведение сценаристов в авторы вовсе не противоречит упразднению авторских прав на сценарии в 1938 году. Отказ от понятия «тотальность», предпринимаемый прежде всего в исторических исследованиях, представляется нам ошибочным выводом. (См.: *P. Becker; K. Mundt; D. Steinweg. Vorwort // Zwischen Anachronismus und Fortschritt. S. 1—V*). В последнее время Рыклин также пытается ввести дифференции в «насильственные миры диктатур». Критикуя понятие тоталитаризма и рассматривая сталинскую систему как диктатуру, он делает теоретический шаг назад (*M. Ryklin. Räume des Jubels. Frankfurt a.M., 2003. S. 11.*) Дискурс, тотализирующийся через рефлексию на свое «отрицание» вместо приобретения самоидентичности, подлечит дрейфу. Этим понятием Бодрийяр описывает постоянный сдвиг границы к ее «другому», которому подлежат дискурсы, тотализирующиеся в силу применения отрицания (*J. Baudrillard. Die Agonie des Realen. Berlin, 1978. S. 7—10*). Лишь частичная действительность «понятий борьбы» и сдвиги содержания этих понятий свидетельствуют поэтому не о дифференцированности системы, а являются следствием дрейфа, т. е. побочным эффектом собственной тотализующей стратегии.

<sup>42</sup> *В. Туркин. О производственной культуре авторского сценария // Газета «Кино». 05.07.1938.*

<sup>43</sup> См.: *R. Barthes. Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a.M., 1988. S. 130; K. Stierle. Text als Handlung. München, 1975. S. 53; Tz. Todorov. Die Kategorien der literarischen Erzählung // Strukturalismus in der Literaturwissenschaft / H. Blumensath (Hg.). Köln, 1972. S. 278ff.; G. Genette. Die Erzählung. München, 1998.*

<sup>44</sup> Кроме сложностей, с которыми сталкивается Блейман при построении «киноповести», следует обратить внимание на критику Вишневого по поводу «киноромана» «Мы, русский народ». Вместо киноповести и киноромана канонизируется кинорассказ как праобраз сценария.

<sup>45</sup> Попов помещает фабулу в центр сценарной композиции с условием, что «авантюрные жанры, где над всем доминирует логика событий», останутся в стороне (*И. Попов. Указ. соч. С. 61*).

<sup>46</sup> *В. Туркин. Сюжет и композиция сценария. С. 93, 94.*

<sup>47</sup> Там же. С. 95.

<sup>48</sup> *Е. Дзиган. Мы из Кронштадта. М., 1937. С. 26.*

<sup>49</sup> *В. Туркин. Сюжет и композиция сценария. С. 16.*

<sup>50</sup> *Б. Алперс. Дневник киноcritика: 1928—1937. М., 1995. С. 121.* Ср. также у Пудовкина: «Монтаж как термин лишь обозначает склейку кусков. Сборку картины из частей. Но, конечно, поскольку картина задумывается авторами и описывается до ее съемки в сценарии и режиссерском плане, части, из которых она будет собираться, определяются заранее» (*В. Пудовкин. Собрание сочинений. Т. 3. М., 1976. С. 252*).

<sup>51</sup> *Л. Кулешов. Основы кинорежиссуры. М., 1995. С. 234.*

<sup>52</sup> *И. Попов. Указ. соч. С. 96.*

<sup>53</sup> См.: *А. Чирков. Указ. соч. С. 36.*

<sup>54</sup> Алперс выступает против противопоставления сценариста и писателя. См.: *Б. Алперс. Указ. соч. С. 121.*

<sup>55</sup> Запись сцен можно рассматривать в качестве распространенного аналитического шага. Анализ фильмов опирается, таким образом, на сценарии.

<sup>56</sup> В. Волькенштейн. Указ. соч. С. 107. Туркин тоже отмечает, что «фактура кинематографической событийности» начинает качественно отличаться от фактуры событийности театра. Сталкиваясь с различием, он отвечает удвоением внешности выражения и внутренности события. Целостность утверждается инкорпорацией во «внутреннюю событийность». «Непрерывность и целостность внешнего театрального действия ломаются, перерабатываются и вновь соединяются благодаря принципу эпического повествования и внутреннего (лирического) движения темы». У Туркина имплементации какого-либо другого вида искусства также являются способом образования единиц (см.: В. Туркин. Сюжет и композиция сценария. С. 73—74).

<sup>57</sup> В. Волькенштейн. Указ. соч. С. 107.

<sup>58</sup> Там же. С. 107. В параллели универсализации как модуса абстракции, инкорпорация представляется модусом обобщения сталинской эпохи.

<sup>59</sup> Там же. С. 108.

<sup>60</sup> В. Волькенштейн. *Драматургия*. М., 1929. Цит. по: Б. и Ф. Кравченко. *Литературный сценарий*. М., 1940. С. 78.

<sup>61</sup> Б. и Ф. Кравченко. Указ. соч. С. 79.

<sup>62</sup> А. Чирков. Указ. соч. С. 95. Отметим, что слышимость еще не является голосом. Голос принадлежит телу актера и в этом качестве является тембром речи.

<sup>63</sup> Там же. С. 93.

<sup>64</sup> В. Туркин. *Драматургия кино*. С. 171. К соотношению устной и письменной речи см.: Ю. Мурашов. Письмо и устная речь в дискурсах о языке 1930-х годов: Н. Марр // *Соцреалистический канон*. С. 599—608.

<sup>65</sup> В. Туркин. Сюжет и композиция сценария. С. 27. Эти аргументы обобщаются в характеристику киносценария как «полуфабриката». Концепция полуфабриката, за исключением Ржешевского и Эйзенштейна, характерна для всего сценарного дискурса второй половины 1920-х гг. Среди многих других см.: В. Шкловский. *Моталка*. М.; Л., 1927. С. 22; Ю. Тынянов. *О сценарии* // *Поэтика*. История литературы. Кино. М., 1977. С. 323—324; О. Брик. *Из теории и практики сценариста* // *Как мы работаем над киносценарием*. М., 1936. С. 43; М. Блейман. *Что такое сценарий* // *О кино*. М., 1973. С. 147—151.

<sup>66</sup> В. Туркин. Сюжет и композиция сценария. С. 81.

<sup>67</sup> Там же.

<sup>68</sup> Там же.

<sup>69</sup> И. Попов. Указ. соч. С. 63, 65.

<sup>70</sup> Там же. С. 65.

<sup>71</sup> М. Рыклин. *Террорологиики*. М., 1992. Ср. также: «Кадры чаще всего иллюстрируют объединение коллектива людей — слушателей у радиотарелки, читателей у одной газеты, участников одного собрания перед трибуной — на основе слова, в большинстве случаев неслышимого» (О. Булгакова. *Советское кино в поисках «общей модели* // *Соцреалистический канон*. С. 156).

<sup>72</sup> И. Попов. Указ. соч. С. 64. Психика коллективного человека отличается от психики отдельного индивидуума. Его выносливость больше, так же как и сила его восприятия. Его память слабее, его эмоциональность менее эластична и капризна, его внимание нестабильно.