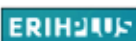




Уртминцева М. Г. Закадровый текст в документальном кинодискурсе / М. Г. Уртминцева, В. Н. Скачкова // Научный диалог. — 2022. — Т. 11. — № 6. — С. 334—349. — DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-6-334-349.

Urtmintseva, M. G., Skachkova, V. N. (2022). Voice-Over Text in Documentary Film Discourse. *Nauchnyi dialog*, 11(6): 334-349. DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-6-334-349. (In Russ.).



Журнал включен в Перечень ВАК

DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-6-334-349

Закадровый текст в документальном кинодискурсе

Уртминцева Марина Генриховна

orcid.org/0000-0001-5198-4116

доктор филологических наук,
профессор,
заведующий кафедрой славянской
филологии и культуры
urtminzeva@yandex.ru

Скачкова Виктория Николаевна

orcid.org/0000-0001-8408-2573

аспирант кафедры славянской
филологии и культуры
bossvikoss@mail.ru

Национальный исследовательский
Нижегородский государственный
университет им. Н. И. Лобачевского
(Нижний Новгород, Россия)

Voice-Over Text in Documentary Film Discourse

Marina G. Urtmintseva

orcid.org/0000-0001-5198-4116

Doctor of Philology, Professor,
Head of the Department
of Slavic Philology and Culture
urtminzeva@yandex.ru

Victoria N. Skachkova

orcid.org/: 0000-0001-8408-2573

Post-graduate student, Department
of Slavic Philology and Culture
bossvikoss@mail.ru

National Research Lobachevsky State
University of Nizhny Novgorod
(Nizhny Novgorod, Russia)

© Уртминцева М. Г., Скачкова В. Н., 2022

ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТАТЬИ

Аннотация:

Статья посвящена характеристике функций закадрового текста как способа воплощения кинодискурса документального фильма, воссоздающего образ М. Горького последних десяти лет жизни. Материалом исследования стала переписка М. Горького 1924—1927 годов с писателями, где обсуждалось его отношение к преобразованиям в Советском союзе и работа над повестью «Жизнь Клима Самгина». Проведена работа по расшифровке звучащего закадрового текста, установлены адресаты писем, датировка переписки, проведено сравнение включенных в закадровый текст фрагментов с полным текстом писем. Доказано, что закадровый текст, в истории документального кино рассматриваемый как вспомогательный элемент видеоряда, в фильме С. Арановича и Б. Добродеева выступает в функции основного смыслообразующего элемента повествования, построенного по принципу монтажа фрагментов эпистолярного, компоновки их по проблемно-тематическому принципу с нарушением хронологии переписки. Важнейшая особенность документального дискурса фильма — объединение в пределах одного эпизода фрагментов цитат из писем М. Горького разным адресатам, что продиктовано авторской концепцией образа писателя как трагической личности, оказавшейся заложником созданного о нем мифа как пролетарского писателя, защитника большевистской идеологии.

Ключевые слова:

Максим Горький; закадровый текст; документальный фильм; дискурс; эпистолярный.

ORIGINAL ARTICLES

Abstract:

The article is devoted to the characteristics of the voice-over text functions as a way to embody the film discourse of a documentary film that recreates the image of M. Gorky during the last ten years of his life. The material of the study was the correspondence of M. Gorky in 1924–1927 with writers, where his attitude to the transformations in the Soviet Union and work on the story “The Life of Klim Samgin” were discussed. In order to restore the amount of material underlying the script, work was carried out to decipher the sounding voice-over text, the addressees of the letters, the dating of the correspondence were established, and the fragments included in the voice-over text were compared with the full text of the letters. As a result of the study, it was proved that the voice-over text, considered in the history of documentary cinema as an auxiliary element of the video sequence, in the film by S. Aranovich and B. Dobrodeev acts as the main semantic element of the narrative, built on the principle of editing fragments of the epistolary, arranging them according to the problem-thematic principle with a violation of the chronology of correspondence. The most important feature of the documentary discourse of the film is the combination within one episode of fragments of quotations from M. Gorky’s letters to different addressees, which is dictated by the author’s concept of the image of the writer as a tragic personality who turned out to be a hostage of the myth created about him as a proletarian writer, a defender of the Bolshevik ideology.

Key words:

Maxim Gorky; voice-over text; documentary; discourse; epistolary.



Закадровый текст в документальном кинодискурсе

© Уртминцева М. Г., Скачкова В. Н., 2022

1. Введение = Introduction

В теории современного неигрового кино закадровый текст рассматривается как устаревший прием [Трусович, 2019, с. 11], однако для своей исторической эпохи, эпохи 40—60-х годов, это был, безусловно, новаторский прием, творчески используемый автором сценария и режиссером. Об этом свидетельствует документальный фильм С. Арановича и Б. Добродеева «Максим Горький. Последние годы (1926—1936)», созданный на киностудии «Леннаучфильм» в 1967 году и положенный «на полку» на долгие двадцать два года, именно потому, что смысл звучащего за кадром текста вступал в противоречие с пафосом видеоряда. Кинодискурс как разновидность связного текста, сопровождавшего изображение, не только выполнял функцию «семиотизации исторического события» [Дымарский, 2006, с. 28], но и демонстрировал его порождение в речевой (эпистолярной) деятельности писателя. Как отмечает современный исследователь, этот документальный фильм серьезно отличается от «многочисленных “официальных” юбилейных фильмов этого периода» тем, что Горький показан на закате жизни «как философ и глубокий пессимист» [Плотникова, 2018, с. 122].

История рождения замысла и создания сценария фильма подробно изложена в материалах воспоминаний Б. Добродеева, опубликованных в конце 2000 года на страницах журнала «Искусство кино» [Добродеев, 2000]. В воспоминаниях сценариста отражена концепция фильма, в котором закадровый текст, представляющий синтез материалов из разных источников — писем М. Горького, воспоминаний современников, фрагмента выступления писателя на Первом съезде советских писателей, выполняет по отношению к кадрам кинохроники (встречи Горького на Белорусском вокзале 1928 году, посещения Куражской колонии, гибели самолета «Максим Горький», хроникальных съемок Горького в кругу семьи, его единственной встречи с Роменом Ролланом) гораздо более сложную задачу, чем простое комментирование фотоизображений и движущихся планов. Главной задачей закадрового текста, согласно концепции сценариста, становится заострение внимания зрителя на той духовной драме, которую переживает писатель в последнее десятилетие жизни. Достоверность образа М. Горького, каким он предстает в закадровом тексте, во многом достигается использованием «фигуры умолчания», когда авторы фильма касаются «не-

удобных» подробностей биографии писателя, о которых долгое время не принято было говорить прямо: о причинах разрыва Горького с Андреевой, смерти сына Максима, о том, почему Горький так и не написал биографию Сталина, и т. д. Впрочем, авторы фильма и не ставили перед собой задачи выяснить истину о взаимоотношениях, например, Горького и Сталина, выразить какое-либо мнение о причинах смерти Максима, роли писателя в подготовке Первого съезда советских писателей и т. д. Так, включение в закадровый текст фрагментов переписки Горького и Сталина (полностью она будет опубликована только в 2017 году в составе полного собрания писем М. Горького) служило подтверждением официальной версии о том, что Горький после посещения СССР в 1928 году выступает как единомышленник вождя, делясь с ним своими впечатлениями от поездки по стране. Весьма показательно, что цитируемое авторами фильма письмо Горького Сталину от 27 ноября 1929 года было частично опубликовано А. И. Овчаренко [Овчаренко, 1961, с. 575—577], то есть использованные фрагменты были доступны для работавшего над сценарием Б. Добродеева. Как показывает анализ полных текстов писем этого периода обоих корреспондентов, их отношения были далеко не столь гармоничными. Горький позволял себе указывать Сталину на существенные изъяны в проводимой им внутренней политике государства, прямо говорил о серьезных последствиях раскола в партии. Из объемного текста письма Горького, посвященного в целом проблеме воспитания современной молодежи («Вообще, — пишет Горький, — социалистическая молодежь не так глубоко социалистична, как полагают, наоборот: индивидуализм делает в ее среде весьма серьезные завоевания <...> На воспитание молодежи партия влияет не так сильно, как могла бы, — отчасти это объясняется трениями в самой партии. В прошлом эти трения создавали “отбор лучших”, создали большевиков, в настоящем они создают весьма заметное количество двуногого хлама...» [Горький, 2017, т. 19, с. 126]), выбран тезис о проблеме, которая потом никак не фигурирует в закадровом тексте, но логично вытекает из комментария-связки: «Влюбленный в то великое, что вершилось в стране, он (Горький) недоумевал, читая наши газеты и журналы. Ему казалось, что мы недооцениваем собственные успехи». Поэтому выбранный фрагмент письма к Сталину должен был подтвердить мысль, высказанную в комментарии: Горький, придававший столь значительное внимание печатному слову считает, что публикация материалов негативного характера о советской действительности на руку буржуазной прессе. Голосом Копеляна озвучены в закадровом тексте следующие строки его письма: «Освещение советской действительности эмигрантской и вообще буржуазной прессой основано почти целиком на фактах отрицательного характера, публикуе-

мых нашей прессой в целях педагогических и агитационных, — в целях самокритики» [Горький, 2017, Т. 19, с. 125]. Ответ на эти строки в кадрах текста дан цитированием фрагмента из письма Сталина Горькому, написанного 17 января 1930 года: «Мы не можем без самокритики. Никак не можем, Алексей Максимович. Без нее неминуемы застой, загнивание аппарата, рост бюрократизма, подрыв творческого почина рабочего класса» [Сталин, 1949, т. 12, с. 173]. Как видим, в кадрах текста обозначена важная для Горького проблема критики и самокритики, необходимость которой не отрицается и Сталиным, но тон его ответа — учительный: он объясняет недопонимающему всех обстоятельств Горькому политический смысл самокритики, смысл которой важен для «развязывания строительной энергии трудящихся, для развития соревнования, для ударных бригад и т. п. Отрицательная сторона покрывается и *перекрывается* положительной» [Сталин, 1949, т. 12, с. 173] (курсив автора. — М. У., В. С.). Однако из опубликованной в полном собрании писем Горького этого периода Л. А. Спиридонова делает справедливый вывод о том, что писатель прекрасно понимал: Сталин «идет на контакт с ним, надеясь обрести в его лице союзника в борьбе с собственной оппозицией и зарубежной общественностью» [Спиридонова, 2014, с. 344].

2. Материал, методы, обзор = Material, Methods, Review

Функции кадрах текста в кинематографе становятся предметом исследования в России сравнительно недавно. Факты истории говорят о том, что движущиеся картинки действительности в отечественной культуре конца XIX — начала XX века начинают рассматриваться в первое десятилетие нового века не только как товар на рынке развлечений, а как феномен, синтезирующий различные виды искусства и обладающий способностью непосредственного чувственного воздействия на зрителя. Немногочисленные работы, появившиеся в это время — эссе К. Чуковского «Нат Пинкертон и современная литература» [Чуковский, 1911], статья «О кинематографе», вошедшая в книгу С. Волконского «Отклики театра» (1914) [Волконский, 1914], — затрагивают вопрос о его специфике. Так в эссе, датированном 1908 годом, Чуковский напишет: «Кинематограф есть <...> особый вид литературы и сценического искусства...» [Чуковский, 1911, с. 26]. Пафос статьи С. Волконского — «защита» кино от нападков критики, упрекающей его в потакании низменным вкусам толпы и отвлекающей зрителя от искусства театра. Выстраивая аргументы, С. Волконский отмечает преимущества кино в предоставлении человеку возможности расширить горизонты знаний и впечатлений: кино способно показать динамику природных и жизненных явлений, движение от настоящего

в будущее, осуществлять игру с пространством. Все эти качества кино, по мнению автора, обеспечивают ту «внутреннюю связь, которая из разных событий, свершающихся в разных местах, делает нечто единое, ускользает от всех *зрительно-изобразительных* искусств, — она была уделом *словесного* искусства, литературы, поэзии, но и тут она осуществлялась лишь в порядке последовательности. <...> И подумайте, какая непреложность “документа”<...> в самом факте воспроизведения» [Волконский, 1914, с. 184—185] (курсив автора. — М. У., В. С.). Приведенные суждения свидетельствуют, что кино еще не сформировалось как самостоятельный вид искусства, но критики уже отмечают его как знаковое специфическое явление, которое способно синтезировать приемы искусства театра и литературы на пути выработки собственного языка. Позднее, как пишет современный исследователь, ОПОЯЗ (Общество изучения поэтического языка, научное объединение, 1916—1918), «провозглашавший автономию любого вида искусства, тем не менее, лишь спроецировал на кино свое видение литературы» [Левченко, 2011, с. 379]. Действительно, основание для таких выводов были, тем более, если принять во внимание справедливую мысль О. Ханзен-Лёве, характеризовавшего становление теории формалистов как «смену сопоставления словесного искусства с различными видами визуальной репрезентации — статической (живописью) и динамической (кинематограф) [Ханзен-Лёве, 2001, с. 327].

Значительную роль в теоретической разработке языка кино на первом этапе его становления сыграли работы В. Шкловского, писавшего еще в 1919 году о литературе как важнейшем источнике сюжетов для кино, которое пока руководствуется в выборе сюжетов событиями улицы. В этом противопоставлении литературного сюжета (как преображенной авторской энергией реальности) и действительности, зафиксированной кинохроникой, предпочтение отдано литературе как искусству самовыражения творца в противовес кинохронике, следующей «за событием». Однако и в том, и в другом случае В. Шкловский пишет о важности принципа соединения отснятых фрагментов действительности в единое целое. В 1923 году в Берлине выходит его книга «Литература и кинематограф» [Шкловский, 1923], где он возвращается к своим размышлениям о кино и литературе в свете идеи о необходимости обновления языка литературы, утверждая, что новое искусство — кино — усваивает и перерабатывает приемы литературы, в то время как литература «топчется» на месте [Цит. по Левченко, 2011, с. 383].

Важно отметить, что именно в послереволюционную эпоху возникает идея, что кинематограф обладает большей истинностью в передаче явлений действительности, чем искусство. «Кинематограф раннего русского авангарда, — пишет современный исследователь, — был серьезно занят

поисками научного воздействия цвета, формы, движения на зрителя, созданием кинематографического времени и пространства <...> наука репрезентируется средствами кинематографа в качестве универсального инструмента власти» [Буренина, 2011, с. 149]. В начале 20-х годов появляется статья Л. Кулешова, первая теоретическая работа, в которой кинематограф рассматривается как научный метод, способный обнаружить истину: «<...> вся энергия, все средства, все знания законов времени и пространства, предназначенные для применения к искусству, должны быть направлены по руслу, которое наиболее органически связано с жизнью нашего времени» [Кулешов, 1987, с. 88]. В формировании функций документального кинодискурса значительная роль принадлежала также кинохронике и сопровождавшим ее текстам. Текст в немом документальном кино присутствовал в виде титров, а также в виде киноскриптов — письменных источников (вывесок и надписей на объектах, попавших в объектив, транспарантов на митингах и т. д). Их функция заключалась в том, чтобы фиксировать облик истории, который проявлялся также в принципе монтажа планов, свидетельствовавший, по справедливому замечанию В. Листова, «об общественной позиции автора-режиссера и автора-учреждения, а через нее о взглядах, характеризующих эпоху с ее политическими и художественными течениями» [Листов, 1971, с. 60].

3. Результаты и обсуждение = Results and Discussion

3.1. Проблема соотношения звука и изображения в истории документального кино

Появление звукового кино в СССР в конце 1920 — начале 1930-х годов обозначило серьезные проблемы, связанные с представлением о соотношении звучащей речи (текста) и изображения. Так, в 1928 году был создан коллективный документ (Г. Александров, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин), из которого следовало, что синхронизация изображения и звука нарушит «культуру монтажа», с помощью которого достигался наибольший эффект фильма, так как «всякое приклеивание звука к монтажным кускам увеличит их инерцию, <...> будет безусловно в ущерб монтажу, оперирующему прежде всего не кусками, а сопоставлением кусков. <...> Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несоответствия со зрительными образами. И только такой “штурм” дает нужное ощущение, которое приведет впоследствии к созданию нового оркестрового контрапункта зрительных и звуковых образов» [Эйзенштейн].

Значительный вклад в разработку теоретической проблемы соотношения изображения и звука в кино еще в 1920 — начале 1930-х годов внес Д. Вертов, стоявший у истоков отечественного документального кино. «Ни для до-

кументальных, — писал Вертов, — ни для игровых фильмов вовсе не обязательны ни совпадение, ни несовпадение видимого со слышимым. Звуковые кадры, так же, как и немые кадры, монтируются на равных основаниях, могут монтажно совпадать, могут монтажно не совпадать и переплетаться друг с другом в разных необходимых сочетаниях» [Вертов, 1966]. Правда факта в документальном кино рассматривалась Д. Вертовым не как копирование реальной жизни, а как возможность автора сценария и режиссера выразить свое отношение к действительности, что, безусловно, не должно ограничивать свободу поисков в области приемов создания *образа* реальности.

Идеи, высказанные пионерами теории документального кино, получают развитие в современных исследованиях, признающих право кинодокументалиста давать любую трактовку снимаемой им действительности, при этом «документальное кино, оставаясь строго документальным по своему материалу, способно так же передавать правду действительности, как и извращать ее» [Гинзбург, 1974, с. 160]. Уделяется внимание и такому приему, как закадровый текст, который рассматривается как своеобразная «подсказка» восприятия и становится важным элементом так называемого «горизонтального монтажа», в котором изображение соотносится не с предшествующим или следующим планом, а с самим текстом. Такой принцип семантической структуры кинотекста, когда голос за кадром комментирует изображение, во многом определяя интерпретацию его зрителем, по мнению исследователя, «фактически является идеологизированным кинотекстом» [Познин, 2012, с. 28].

В кинодокументалистике 60-х годов, как отмечает Г. С. Прожико, происходят существенные изменения, связанные с концепцией человека, обусловленной новым пониманием функций жизненного материала. Судьба человека начинает предстать в документальном кино «не как дискретная цепочка свершаемых фактов, но как непрерывное многослойное течение реальности, сотканное из малых и больших явлений <...> хроникальную фиксацию события вытесняет аналитическое наблюдение, репортажную летопись времени сменяет стремление понять жизненное явление» [Прожико, 2004, с. 263].

3.2. Монтаж кадров как способ создания вербального дискурса

В целях проведения анализа функции закадрового текста нами была проведена расшифровка двух звучащих в фильме голосов, один из которых, мужской, озвучивал точку зрения М. Горького (в основном цитаты из его писем разных лет), женскому была отведена роль связующего звена, скрепляющего общие, панорамные и локальные эпизоды биографии писателя, то есть обоснования сюжетного движения. Наша первая задача заключалась в том, чтобы установить источник документальной составляющей — писем Горького, понять логику авторов фильма, их концеп-

цию личности писателя. Вторая задача — выявить наиболее характерные способы комбинации текстовых фрагментов, образующих особый тип повествования, в котором судьба М. Горького рассматривалась на широком фоне истории страны в течение десяти лет. Конечно, не имея под рукой сценария, достаточно сложно проследить логику представленных в этой ленте событий, особенно если речь идет о зрителе 60-х годов, когда личность писателя воспринималась подавляющим большинством однозначно как буревестника революции и пролетарского писателя.

Обратимся к текстовой составляющей, то есть к характеристике особенностей сюжетного развития, восстановленного путем анализа последовательно звучащего текста. Вербальный сюжет фильма построен по концентрическому принципу, а кадры кинохроники и «движущиеся портреты» Горького воспроизведены в хронологическом порядке. Цитаты из писем Горького смонтированы в соответствии с теми проблемными ситуациями в жизни писателя, которые хорошо известны многим, но, по мнению авторов фильма, остаются далеко не проясненными. Основным документальным источником авторы фильма сделали эпистолярное наследие писателя, а также фрагменты из писем его корреспондентов. При этом зритель чаще всего не знал, кому и когда было написано то или иное письмо, то есть автор сценария намеренно отступает от акцентировки документального начала. Маркером принадлежности суждений М. Горькому был голос Е. Копеляна, читающего закадровый текст, а связующие фрагменты писем, комментарии, озвучены Ириной Кондратьевой.

Масса писем, на основе которых был создан сценарий, может быть условно поделена на несколько условных групп, каждая из которых освещает определенную сторону биографии писателя. Это письма личного характера, цитируемые, как правило, в форме монологического высказывания (Шалапину), письма, содержащие элементы критического дискурса, включенные в диалог с другими писателями (Ф. Гладкову, М. Пришвину, А. Федину), фрагменты переписки общественно-политического характера (сведения о переписке со Сталиным, мнение М. Горького, высказанное им о собственном юбилее со ссылкой на слова Ленина о юбилеях и т. д.). При этом стилистика писем характеризует и индивидуальность адресата, косвенно свидетельствует о чертах его характера и, в конечном счете, имеет непосредственное отношение к концепции создаваемых сценаристом образов участников переписки.

3.3. Соотношение вербального и визуального дискурсов

Обратимся к тем фрагментам писем, из которых составлен закадровый текст, и покажем, какую смысловую нагрузку они несут, будучи «вырванными» из контекста переписки М. Горького с тем или иным корреспондентом.

В ряде случаев общий смысл письма восстанавливается ассоциативно, через воздействие на зрителя визуального образа, который заменяет вербальный контекст. Из нарушения хронологической связи между зрительным и словесным образом «пророс» символический образ Горького-писателя, не вписывающийся в созданный отечественной пропагандой образ творца новой жизни. Характерным примером такого сдвига времен служит начало фильма. Перед зрителем чередой шли кадры кинохроники: вручение Горькому ордена Ленина (1932) за большие заслуги в создании молодой советской культуры, энтузиазм людей, сдающих деньги на постройку агит-самолета «Максим Горький», сцены уличной жизни простых итальянцев и т. д. На их фоне звучит голос Горького, строки из его письма С. Сергееву-Ценскому 17 марта 1927 года: «...живу я не в Сорренто, а минутах в 15 от него, в совершенно изолированном доме герцога Серра-Каприоло — *знай наших!* — В крови моего хозяина есть какая-то капелька безалаберной русской крови. Забавный старикан! <...> *Герцог мечтает завести бизонов, а здесь и коров негде пасти, сплошь виноградники, апельсины, лимоны и прочие плоды*» [Горький, 2014, т. 17, с. 274] (курсивом выделено то, что есть в письме, но отсутствует в закадровом тексте). Из приведенного фрагмента видно, что автор сценария убирает лишнее, с точки зрения концепции образа, детали и акцентирует внимание на изолированности Горького, что подтверждается текстом комментария (женский голос) о том, что живет писатель в этом доме уже давно, а «все не может привыкнуть к нему. И память все время возвращает назад, к пережитому. Он тревожился тогда, не захлестнет ли революцию темная анархическая сила русской деревни, что станет с интеллигенцией. Новая Россия. Он шел к ней долго, шел, сомневаясь, волнуясь и веря. И долго его друзей и недругов мучал вопрос: “с кем Горький?”» Собственно говоря, в этой финальной фразе комментария и содержится завязка сюжета, определившая дальнейшее развитие действия.

3.4. «Жизнь Клим Самгина» в оценке советских писателей 1920-х годов

Она представляет собой перифразу из письма Ф. Gladкова М. Горькому, датированного 29 ноября 1926 года, в котором автор спрашивает адресата: «Хочется знать, как вы смотрите на нашу жизнь, на все наши переплеты, на наше будущее. Верите ли вы? Вполне ли вы с нами?» [Литературное наследство, 1953, с. 85].

Ответ на этот вопрос содержит письмо Ф. Gladкову от 1 декабря 1926 года, в котором Горький, отвечая на вопрос адресата «вполне ли я с вами?», пишет: «Я не могу быть с людьми, которые обращают классовую психику в кастовую. Которые говорят “мы пролетарии” с тем же чувством, с которым другие говорили “мы дворянство”... Я уже не вижу в России про-

летариев, а вижу в лице рабочих настоящих хозяев русской земли. Это требует осторожного обращения со всяким человеком, дабы человек не имел право сказать, что рабочий — не организатор новой жизни, а такой же тиран как всякий диктатор. Да и глуп так же. Но я вполне с теми, кто, не взирая на адскую трудность жизни, делает великое дело организации России» [Горький, 2013, т. 16, с. 187]. Включая текст этого письма в сценарий, авторы фильма усиливают смысл сказанного Горьким тем, что чтение сопровождается воспроизведением произносимого текста на экране. Мысль авторов фильма о том, что Горький и через пять лет после того, как покинул Россию, чувствует негативные последствия диктатуры, об опасности которой писал еще в «Несвоевременных мыслях», сформулирована вполне определенно.

По замыслу авторов фильма, ответ Горького на вопрос «с кем вы, Горький?» содержится в закадровом тексте, соединившем фрагменты нескольких писем разным адресатам и их суждения по поводу финального произведения Горького — романа «Жизнь Клима Самгина». Судя по подборке имен адресатов и фрагментов закадрового текста, авторы фильма стремились показать, каким трудным для писателя был путь воспроизведения атмосферы рубежа веков, путь обретения смысла жизни страной и отдельной личностью, представленный в движущейся панораме событий, борьбе мировоззрений героев произведения. В письме к А. Воронскому 23 марта 1926 года Горький признается: «Роман сводит меня с ума, работаю по 10 часов в день, в первый раз со мной такое. Хочу изобразить 30 лет интеллигентской жизни, все классы, течения, направления. Изобразить всю адскую суматоху конца 19 века и начала 20. Если все это мне не удастся, проткну себе пером глаза» [Горький, 2013, т. 16, с. 24]. Важность этой цитаты, с нашей точки зрения, в том, что именно Воронскому, ратовавшему за привлечение в литературу писателей-интеллигентов, Горький сообщает о замысле воплотить борьбу идей, «адскую суматоху», испытание которой он прошел в свое время и которая не оставляет его до сих пор. Но к этому высказыванию (без определения адресата) присоединен фрагмент другого письма, письма М. Пришвину, написанного за месяц до выше цитированного, 11 февраля 1926 года, по поводу рассказа «Отшельник»: «Может быть, — пишет Горький, — Вам это покажется смешным или даже фальшивым, а я все еще не знаю, как надо писать и учусь» [Горький, 2012, т. 15, с. 376]. Пришвин отвечает Горькому вскоре, 10 апреля 1926 года: «А я несколько не удивился, Алексей Максимович, что вы учитесь писать и не очень верите в написанное. Это говорят в вас самые густые капли, которые остаются на самом дне бокала. Я только этими каплями и живу» [Литературное наследство, 1963, с. 330—331]. А далее в закадровом тексте идет цитата из другого письма М. Пришвина, написанного уже 2—3 ноября 1927 года, спустя восемь месяцев: «Спасибо вам за Клима.

У меня осталось впечатление, что эта книга — вступление к огромной эпопее, что самое главное впереди [Литературное наследство, 1963, с. 352]. Как видим, налицо «склейка» фрагментов разных писем, написанных разным людям и в разное время, но благодаря этому приему отсечены «ненужные» подробности оценки романа: «...потому я не стану мешать вам своим разбором. Однако все-таки я не удержусь вам намекнуть, что книга слишком насыщена афоризмами в диалогах и это утяжеляет чтение...» [Литературное наследство, 1963, с. 352]). Так авторы формируют образ Горького-художника, который, создавая монументальное во всех отношениях произведение, испытывал определенные трудности при воспроизведении обилия философских, социально-политических, религиозных дискуссий, характеризующих идейную атмосферу эпохи. Отсюда и определения «адова эпоха», «учусь» в письмах Горького, «не очень верите в написанное», «главное впереди» в ответах М. Пришвина.

Весьма примечательным оказывается и другой подбор фрагментов писем писателей, выражающих свое мнение о «Жизни Клима Самгина», хотя акцент в голосе за кадром сделан на второй важной проблеме, поставленной в фильме после первой части («С кем вы, Горький?»). Вопрос о том, почему Горький, находясь в постоянных контактах с советскими писателями, зная об успехах советской власти, не пишет о современности, безусловно, был одним из ключевых по своей значимости. В закадровом тексте названо имя писателя, в письме которого этот вопрос был сформулирован. Это Ф. Гладков, первооткрыватель производственной темы в советской литературе («Цемент», 1925), дает свою оценку «Жизни Клима Самгина» в письме от 7 августа 1927 года и «наставляет» Горького: «Только что прочел Самгина и в душе у меня угарная муть. Вы много говорите о человеке, а мне кажется, вы не любите людей, презираете их и глумитесь. Все, что вы пишете — это от ума и ум у вас какой-то диогеновский или аввакумовский. Горький и жуткий ум. С такой головой люди могут быть глубоко несчастными. Много теперь самгиных, много мерзости, накипи, ржавого материала. Но не это важно. Труд, строительство, борьба за социализм — разве это не великолепная поэма? А ведь вы могли ее создать великолепно. Именно вы, Горький» [Литературное наследство, 1963, с. 97—98]. Сам по себе текст этот, если его воспринимать «на слух», за кадром, производит гораздо менее сильное впечатление, чем когда воспринимаешь его визуально. Обратим внимание на соединение в пределах фрагмента двух определений ума Горького, на которое указывает Гладков. Это известное всем преклонение Горького перед силой разума — «диогеновский» ум, который способен переоценивать ценности (пророческое предназначение Диогена), и ум, который был вынужден действовать в эпоху ломки старых принципов жизни и рождения новых, от-

рицающих традиции (Аввакум — обнимающий Бога, евр.). На это письмо Горький отвечает, что ничего обидного в этой оценке своего романа он не видит, самоуверенностью не страдает, непогрешимым себя не считает: «А на ваш вопрос, почему не пишу о современности? ответить легко: не могу разрешить себе писать о том, чего не вижу, что только чувствую и о чем догадываюсь. Вот, в мае, приеду в Москву, похожу, поезжу по России, побываю в местах, где живал, увижу, что случилось, и тогда, м. б., напишем и о современности» [Горький, 2014, т. 17, с. 46]. Обратим внимание на то, как Горький строит фразу, используя глаголы с приставкой «по», что придает им определенный смысл: приезд кратковременный (похожу, побываю), а его результат пока очень плохо представляется писателем: «может быть, напишем и о современности». Не случайно это разговорное «напишем» появляется в письме и фиксируется закадровым текстом. Интуиция художника не обманула его: он понимал, что в краткие сроки пребывания в России ему покажут фасадную ее сторону, чувствовал, что созданный в его эмоциональной натуре образ новой России далек от правды.

4. Заключение = Conclusions

Подводя промежуточные итоги анализа функций рассмотренных нами фрагментов переписки М. Горького, отметим, что мы сознательно ограничили перепиской 1924—1927 годов — временем, предшествующим посещению писателем СССР в 1928 году, то есть закадровым текстом, который сопровождал визуальный ряд в течение первых двадцати минут полнометражного часового фильма о Горьком. За пределами анализа остались материалы, касающиеся участия писателя в работе Первого съезда советских писателей, фрагменты его переписки с Р. Ролланом, другими деятелями культуры, так как только после выхода в свет последнего тома писем Горького (в настоящее время опубликован 21 том, завершающийся февралем 1933 года) в нашем распоряжении будет полный свод эпистолярия, содержащий сведения о событиях последних трех лет жизни писателя. Несмотря на то, что авторы фильма имели в своем распоряжении далеко не полный перечень писем, созданный ими и пролежавший на полке больше двадцати лет фильм уже тогда стал существенным вкладом в горьковедческие исследования личности и творчества писателя. В нем отразилась философски и эстетически выверенная концепция судьбы большого художника, завершившейся трагедией разочарования и прозрения. И подтверждением ее в значительной степени оказывается закадровый текст, содержание которого не согласуется с жизнеутверждающей патетикой визуального плана. Авторы фильма отступают от характерной для отечественной науки середины XX века однобокой интерпретации личности и

творчества писателя, что и позволяет авторам перейти границу строгой документальности и вплотную подойти к созданию образа М. Горького, представить свое видение той духовной драмы писателя, которая разворачивалась на фоне событий последних десяти лет его жизни.

Литература

1. Буренина О. Ученый в зеркале киноавангарда / О. Буренина // Научные концепции XX века и русское авангардное искусство. — Белград : Издательство филологического факультета в Белграде, 2011. — С. 145—166.
2. Вертов Дзига. Статьи, дневники, замыслы / Дзига Вертов ; ред.-сост., автор вступ. статьи С. Дробашенко. — Москва : Искусство, 1966. — 320 с.
3. Волконский С. М. О кинематографе / С. М. Волконский // Отклики театра. — Петроград : Сириус, 1914. — С. 179—187.
4. Гинзбург С. С. Очерки теории кино / С. С. Гинзбург. — Москва : Искусство, 1974. — 262 с.
5. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма : в 24 т. Письма : июнь 1924 — февраль 1926 / М. Горький. — Москва : Наука, 2012. — Т. 15. — 966 с. — ISBN 978-5-020-37367-9.
6. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма : в 24 т. Письма : март 1926 — июль 1927 / М. Горький. — Москва : Наука, 2013. — Т. 16. — 981 с. — ISBN 978-5-02-038121-6.
7. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма : в 24 т. Письма : август 1927 — май 1928 / М. Горький. — Москва : Наука, 2014. — Т. 17. — 868 с. — ISBN 978-5-02-039060-7.
8. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма : в 24 т. Письма : апрель 1929 — июль 1930 / М. Горький. — Москва : Наука, 2017. — Т. 19. — 1003 с. — ISBN 978-5-02-039232-8.
9. Добродеев Б. Сюжеты вокруг сюжетов [Электронный ресурс] / Б. Добродеев // Искусство кино. — 2000. — № 9—10. — Режим доступа : old/kinoart.ru/archive/2000/09/n9-article24; old/kinoart.ru/archive/2000/10/n10-article30 (дата обращения 15.03.2021).
10. Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX—XX вв.) / М. Я. Дымарский. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Эдиториал УРСС, 2006. — 238 с.
11. Кулешов Л. Искусство, современная жизнь и кинематография / Л. Кулешов // Собрание сочинений : в 3 т. Теория. Критика. Педагогика / Л. Кулешов. — Москва : Искусство, 1987. — Т. 1. — С. 88—90.
12. Левченко Я. Рождение кинотеории формалистов из духа революционного авангарда : случай Виктора Шкловского / Я. Левченко // Научные концепции XX века и русское авангардное искусство. — Белград : Издательство филологического факультета в Белграде, 2011. — С. 378—391.
13. Листов В. С. О критике кинодокументальных источников (по материалам советских киносъемок 1917—1920 гг.) / В. С. Листов // Археографический ежегодник за 1969 год. — Москва : Наука, 1971. — С. 54—69.
14. Литературное наследство. Горький и советские писатели : неизданная переписка / АН СССР. Институт Мировой литературы им. А. М. Горького. — Москва : Издательство АН СССР, 1963. Горький — М. М. Пришвин. — Т. 70. — С. 318—362.

15. *Литературное наследство*. Горький и советские писатели : неизданная переписка / АН СССР. Институт Мировой литературы им. А. М. Горького. — Москва : Издательство АН СССР, 1963. Горький — Ф. В. Гладков. — Т. 70. — С. 63—124.
16. *Овчаренко А. И.* Публицистика М. Горького / А. И. Овчаренко. — Москва : Советский писатель, 1961. — 653 с.
17. *Плотникова А. Г.* Горький и кинематограф / А. Г. Плотникова. — Москва : ИМЛИ РАН, 2018. — 336 с. — ISBN 978-5-9208-0528-7.
18. *Познин В. Ф.* Кинотекст документального фильма как продукт критического осмысления действительности / В. Ф. Познин // Медиалингвистика. — 2016. — № 2 (12). — С. 26—36.
19. *Прожиго Г. С.* Концепция реальности в экранном документе / Г. С. Прожиго. — Москва : ВГИК, 2004. — 454 с. — ISBN 5-87149-093-X.
20. *Спиридонова Л. А.* Примечания / Л. А. Спиридонова // М. Горький. Полное собрание сочинений. Письма : в 24 т. Письма : август 1927 — май 1928. — Москва : Наука, 2014. — Т. 17. — С. 341—350.
21. *Сталин И. В.* Письмо А. М. Горькому / И. В. Сталин // Сочинения. — Москва : Государственное издательство политической литературы, 1949. — Т. 12. — С. 173—177.
22. *Трусевич Е. С.* Закадровый текст в неигровом кино : попытка реабилитации / Е. С. Трусевич // Теория и история искусства. — 2019. — № 4 (75). — С. 11—14.
23. *Ханзен-Лёве О.* Формалистская теория кино / О. Ханзен-Лёве // Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / пер. с нем. С. А. Ромашко. — Москва : Языки русской культуры, 2001. — С. 327—346.
24. *Чуковский К.* Нат Пинкертон и современная литература / К. Чуковский // Собрание сочинений : в 15 т. Литературная критика 1908-1915 / Предисловие и комментарий Е. Ивановой. - 2-е изд., электронное, испр. — Москва : Агентство ФТМ, Лтд, 2012. — Т. 7. — С. 25—62.
25. *Шкловский В.* Литература и кинематограф / В. Шкловский. — Берлин : Русское универсальное издательство, 1923. — 59 с.
26. *Эйзенштейн С.* Будущее звуковой фильма [Электронный ресурс] / С. Эйзенштейн. — Режим доступа : lib.ru/Cinema/Kinolit/Ejzenshtjn/s_buduschee_zvukovoj_filmy.txt. (дата обращения 17.03.2021).

References

- Burenina, O. (2011). Scientist in the mirror of the cinema avant-garde. In: *Scientific concepts of the twentieth century and Russian avant-garde art*. Belgrade: Publishing House of the Faculty of Philology in Belgrade. 145—166. (In Russ.).
- Chukovsky, K. (2012). Nat Pinkerton and Modern literature. In: *Collected works: In 15 vols, 7. Literary criticism 1908—1915*. Moscow: FTM Agency, Ltd. 25—62. (In Russ.).
- Dobrodeev, B. (2000). Plots around plots. *The Art of Cinema*, 9—10: Available at: old/kinoart.ru/archive/2000/09/n9-article24; old/kinoart.ru/archive/2000/10/n10-article30 (accessed 03/15/2021). (In Russ.).
- Dymarsky, M. Ya. (2006). *Problems of text formation and artistic text (based on the material of Russian prose of the XIX—XX centuries)*. 2nd ed., ispr. and add. Moscow: Editorial URSS. 238 p. (In Russ.).
- Eisenstein, S. *The Future of sound films*. Available at: lib.ru/Cinema/Kinolit/Ejzenshtjn/s_buduschee_zvukovoj_filmy.txt. (accessed 17.03.2021). (In Russ.).
- Ginzburg, S. S. (1974). *Essays on the theory of cinema*. Moscow: Iskustvo. 262 p. (In Russ.).



- Gorky, M. (2012). *The complete works. Letters: in 24 vols, 15. Letters: June 1924 — February 1926*. Moscow: Nauka. 966 p. ISBN 978-5-020-37367-9. (In Russ.).
- Gorky, M. (2013). *Complete works. Letters: in 24 vols, 16. Letters: March 1926 — July 1927*. Moscow: Nauka. 981 p. ISBN 978-5-02-038121-6. (In Russ.).
- Gorky, M. (2014). *Complete works. Letters: in 24 vols, 17. Letters: August 1927 — May 1928*. Moscow: Nauka. 868 p. ISBN 978-5-02-039060-7. (In Russ.).
- Gorky, M. (2017). *The complete works. Letters: in 24 vols, 19. Letters: April 1929 — July 1930*. Moscow: Nauka. 1003 p. ISBN 978-5-02-039232-8. (In Russ.).
- Hansen-Levet, O. (2001). Formalist theory of cinema. In: *Russian formalism. Methodological reconstruction of development based on the principle of exclusion*. Moscow: Languages of Russian culture. 327—346. (In Russ.).
- Kuleshov, L. (1987). Art, modern life and cinematography. In: *Collected works: in 3 vols, 1. Theory. Criticism. Pedagogy*. Moscow: Iskusstvo. 88—90. (In Russ.).
- Levchenko, Ya. (2011). The Birth of the Formalist's film theory from the spirit of the revolutionary avant-garde: the case of Viktor Shklovsky. In: *Scientific concepts of the twentieth century and Russian avant-garde art*. Belgrade: Publishing House of the Faculty of Philology in Belgrade. 378—391. (In Russ.).
- Listov, V. S. (1971). On criticism of documentary film sources (based on the materials of Soviet films of 1917—1920). In: *Archeographic Yearbook for 1969*. Moscow: Nauka. 54—69. (In Russ.).
- Literary heritage. Gorky and Soviet Writers: Unpublished Correspondence / USSR Academy of Sciences. Gorky Institute of World Literature, 70.* (1963). Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences. Gorky — M. M. Prishvin. 318—362. (In Russ.).
- Literary heritage. Gorky and Soviet Writers: Unpublished Correspondence / USSR Academy of Sciences. Gorky Institute of World Literature, 70.* Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences. Gorky — F. V. Gladkov. 63—124. (In Russ.).
- Ovcharenko, A. I. (1961). *M. Gorky's Journalism*. Moscow: Soviet writer. 653 p. (In Russ.).
- Plotnikova, A. G. (2018). *Gorky and cinematography*. Moscow: IMLI RAS. 336 p. ISBN 978-5-9208-0528-7. (In Russ.).
- Poznin, V. F. (2016). The film text of a documentary film as a product of critical understanding of reality. *Media Linguistics, 2* (12): 26—36. (In Russ.).
- Prozhiko, G. S. (2004). *The concept of reality in a screen document*. Moscow: VGIK. 454 p. ISBN 5-87149-093-X. (In Russ.).
- Shklovsky, V. (1923). *Literature and cinema*. Berlin: Russian Universal Publishing House. 59 p. (In Russ.).
- Spiridonova, L. A. (2014). Notes. In: *M. Gorky. The complete works. Letters: in 24 vols, 17. Letters: August 1927 — May 1928*. Moscow: Nauka. 341—350. (In Russ.).
- Stalin, I. V. (1949). Letter to A. M. Gorky. In: *Essays, 12*. Moscow: State Publishing House of Political Literature. 173—177. (In Russ.).
- Trusevich, E. S. (2019). Voiceover text in non-fiction cinema: an attempt at rehabilitation. *Theory and history of art, 4* (75): 11—14. (In Russ.).
- Vertov Dziga. (1966). *Articles, diaries, plans*. Moscow: Iskusstvo. 320 p. (In Russ.).
- Volkonsky, S. M. (1914). About cinema. In: *Responses of the theater*. Petrograd: Sirius. 179—187. (In Russ.).

Статья поступила в редакцию 27.06.2022,
одобрена после рецензирования 21.07.2022,
подготовлена к публикации 23.08.2022.