



Информация для цитирования:

Плотникова А. Г. Особенности жанра профессионального киносценария в России 1910-х годов : теория и практика / А. Г. Плотникова // Научный диалог. — 2024. — Т. 13. — № 3. — С. 233—250. — DOI: 10.24224/2227-1295-2024-13-3-233-250.

Plotnikova, A. G. (2024). Genre Features of Professional Screenplays in Russia in 1910s: Theory and Practice. *Nauchnyi dialog*, 13 (3): 233-250. DOI: 10.24224/2227-1295-2024-13-3-233-250. (In Russ.).



Перечень рецензируемых изданий ВАК при Минобрнауки РФ

Особенности жанра профессионального киносценария в России 1910-х годов: теория и практика

Плотникова Анастасия Геннадьевна

orcid.org/0000-0003-1866-0608
кандидат филологических наук,
отдел изучения и издания
творчества А. М. Горького
aplotnikovaimli@gmail.com

Институт мировой литературы
им. А. М. Горького
Российской академии наук
(ИМЛИ РАН)
(Москва, Россия)

Благодарности:

Исследование выполнено
при финансовой поддержке
Российского научного фонда,
проект № 23-28-00421
«М. Горький в кругу искусств»

Genre Features of Professional Screenplays in Russia in 1910s: Theory and Practice

Anastasiia G. Plotnikova

orcid.org/0000-0003-1866-0608
PhD in Philology,
Department of Study and Publication
of the Works of A. M. Gorky
aplotnikovaimli@gmail.com

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences
(Moscow, Russia)

Acknowledgments:

The study is supported
by Russian Science Foundation,
project number 23-28-00421
“M. Gorky in the Circle of Arts”

ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТАТЬИ

Аннотация:

В статье исследуются жанровые доминанты киносценариев Серебряного века. Теоретические концепции кинодраматургии рассматриваются применительно к текстам А. А. Ханжонкова «Из мира таинственного» (1915) и А. С. Вознесенского «Бог» (1918). Научная новизна исследования заключается в том, что тексты указанных сценариев впервые подвергаются комплексному анализу. Актуальность обусловлена интересом современной филологии к интермедialному аспекту литературы. В сценариях обнаруживается ориентированность на литературные образцы: широкий спектр языковых средств (метафоры, сравнения, инверсии), усложненная композиция, психологизм и др. Кинематографическая выразительность реализуется через систему модальностей (реального времени, воспоминания, сна, воображения, измененного сознания и др.), описание движения героев и «визуальный звук». Проведенное исследование позволяет утверждать, что жанр киносценария в звуковом кино принципиально отличается от последующих эпох и тяготеет к эпическому, а не драматическому роду. Расхождение режиссерского и литературного сценария происходило уже на раннем этапе формирования жанра. Комплексное изучение оригинальных реализованных киносценариев может стать ключом к решению вопроса о причинах неблагоприятных результатов взаимодействия писателей и кинематографа.

Ключевые слова:

киносценарий; кинематограф; Александр Ханжонков; Александр Вознесенский; жанр.

ORIGINAL ARTICLES

Abstract:

The article explores the genre dominants of Silver Age screenplays. Theoretical concepts of film dramaturgy are applied to the texts of A. A. Khanzhonkov's "From the World of Mystery" (1915) and A. S. Voznesensky's "God" (1918). The scientific novelty of the study lies in the comprehensive analysis of these screenplay texts for the first time. The relevance is justified by contemporary philology's interest in the intermedial aspect of literature. The screenplays exhibit an orientation towards literary models: a wide range of linguistic devices (metaphors, similes, inversions), complex composition, psychological depth, and more. Cinematic expressiveness is realized through a system of modalities (real time, memories, dreams, imagination, altered consciousness, etc.), description of character movements, and "visual sound." The study suggests that the genre of screenwriting in silent cinema fundamentally differs from subsequent eras and tends towards the epic rather than the dramatic genre. Discrepancies between directorial and literary scripts occurred early in the genre's formation. A comprehensive examination of original realized screenplays could be key to understanding the reasons for the unsatisfactory results of writer-filmmaker interactions.

Key words:

screenplay; cinematography; Alexander Khanzhonkov; Alexander Voznesensky; genre.



Особенности жанра профессионального киносценария в России 1910-х годов: теория и практика

© Плотникова А. Г., 2024

1. Введение = Introduction

Исследование сценариев дозвучкового периода кино представляет определенную сложность, обусловленную как объективными обстоятельствами, так и сложившимися академическими традициями. Затруднена текстология киносценариев: в архивах сохранилось немного текстов раннего периода, поскольку этот жанр воспринимался как периферийный, и идеи сохранения этих текстов, а тем более их вариантов, не возникало до середины 1910-х годов. Большинство сценариев этого периода известны либо по публикациям тех лет в специализированных журналах «Пегас», «Вестник кинематографии» и др., либо по редким архивным материалам.

Сказывается и влияние литературоведческих традиций: изучение сценариев дозвучкового кино в художественной системе писателей часто остается на периферии интереса исследователей. Эти тексты редко включаются в собрания сочинений и тем более — издаются отдельно. Общее представление о включенности кинодраматургии в контекст творчества того или иного писателя мало меняет ситуацию. «Кинопьесы» представляются либо неудачными экспериментами литератора, либо — его попыткой получить дополнительный доход или заявить о себе в новой, «модной», области. Однако остается неразрешенной и непрокомментированной следующая системная ситуация: при разнообразии стратегий взаимодействия кинематографа и литературы, при устойчивом взаимном интересе результат этого сотрудничества часто воспринимается как отрицательный. Писатели недовольны своим опытом работы в кино, кинематографисты, принимая существенные усилия по привлечению литераторов, не могут воспользоваться плодами этой работы.

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

Ключом к решению вопроса о причинах неблагополучных результатов взаимодействия писателей и кинематографа на раннем этапе может стать



системное комплексное изучение тех киносценариев, которые были поставлены, стали фильмами. Цель настоящей статьи — выявление основных жанровых доминант киносценариев Серебряного века, рассмотрение теоретических концепций кинодраматургии и их практического воплощения в сценариях кинематографистов-профессионалов. Материалом для анализа в настоящей статье стали сценарии кинематографистов А. А. Ханжонкова («Из мира таинственного») и А. С. Вознесенского («Бог»). Не утверждая высокой эстетической ценности этих текстов, мы предполагаем, что применение к ним комплексного филологического подхода может дать неожиданные результаты и выяснить, что именно ожидало немое кино от литературного сценария. Для достижения указанной цели в настоящей статье используются описательно-функциональный, биографический методы, элементы структуралистского анализа.

Чаще всего исследователи обращают внимание на тематические и образные связи сценариев с прозой и драматургией писателя или видят в этих опытах интересные биографические перипетии, однако некоторые касаются и вопросов жанрового своеобразия этих текстов и формальных поисков их авторов. Так, А. В. Сысова анализирует интересный документ, обнаруженный в фонде Ф. Сологуба в ИРЛИ РАН, и, опираясь на формальные особенности некоторых опубликованных в середине 1910-х годов сценариев, убедительно атрибутирует его как набросок авторского сценария по роману «Творимая легенда» (фильм «Навыи чары» был снят в 1916 году В. Мейерхольдом) [Сысова, 2011]. Проблематика и поэтика киносценариев В. В. Маяковского стали предметом исследования в биографической работе Н. К. Мельниковой [Мельникова, 1993], а Т. А. Купченко в своих статьях интегрирует эти тексты в литературно-кинематографический контекст начала XX века [Купченко, 2021; Купченко, 2022]. О роли кинематографического опыта в творческой биографии А. И. Куприна писал Б. Хеллман [Хеллман, 2013]; опираясь на его работы, мы обращались к анализу образно-мотивной структуры купринских сценариев [Плотникова, 2022]. На глубоких текстологических изысканиях основаны исследования, посвященные киносценариям А. П. Платонова, опубликованные учеными ИМЛИ РАН в рамках подготовки собрания сочинений писателя [Корниенко, 2000; Суматохина, 2005; Клементьев, 2020]. В диссертации Т. О. Фроловой более глубоко изучается поэтика киносценариев Н. А. Зархи, Ю. Н. Тынянова и В. Б. Шкловского [Фролова, 1999]. Обращение к текстам, по которым сняты известные фильмы 1920-х годов, в сравнении с первоисточниками (повестями М. Горького, Н. В. Гоголя и А. С. Пушкина) позволяет автору обратить внимание на механизмы транспозиции литературного текста в кинематографический.

С другой стороны, киноведение часто рассматривает сценарий как прикладной, утилитарный элемент фильма, художественные особенности текста не принимаются во внимание, значимым остается лишь воплощение этого текста на экране. Сценарии немых фильмов и вовсе остаются за пределами интереса исследователей, которые ограничиваются лишь перечислением этих текстов. В качестве исключений можно назвать работы А. О. Коваловой о кинодраматургии Н. Р. Эрдмана, которая предстает не только частью интенсивно развивавшегося жанра, но и анализируется текстуально [Ковалова, 2012]. К исследованию особенностей нарративных практик киносценариев А. Г. Ржешевского обращается С. А. Огулов [Огулов, 2022]. Комплексный системный подход, сочетающий теоретические и культурно-исторические аспекты проблемы, представлен в монографии К. Ахметова [Ахметов, 2021].

Таким образом, кинодраматургия, оказываясь на стыке интересов филологии и киноведения, остается малоисследованной обеими науками. В связи с этим представляется важным не только изучение участия отдельных писателей в кинопроцессе, но и внимательный взгляд на саму ткань кинотекстов, на динамику этого жанра. Это важно не только для обогащения представления о художественном мире автора, но и для выстраивания логики эволюции самого жанра киносценария, прослеживания эстетических исканий кинодраматургии.

3. Результаты и обсуждение = Results and Discussion

3.1. Об истории и теории киносценария

Кинематограф — синтетическое искусство, интегрирующее изобразительно-выразительные возможности других искусств. В этой синкретичности новое искусство следовало за основной тенденцией Серебряного века — объединением самых разных сфер человеческого бытия: визуального и вербального, пластического и музыкального, техники и культуры.

Немое кино, как может показаться, исключает из этого синтеза слово, утверждая абсолютный приоритет визуального над вербальным. Б. М. Эйхенбаум в статье «Проблемы киностилистики» писал: «Изобретение киноаппарата сделало возможным выключение основной доминанты театрального синкретизма, слышимого слова, и замену его другой доминантой — видимым в деталях движением» [Эйхенбаум, 2016, с. 24]. Однако литературный сценарий, являясь неотъемлемой частью кинопроизводства, преодолевает это исключение, восполняя ту самую синкретичность даже в звуковой период.

Как значимый текст и тем более как литературный жанр сценарий стал осознаваться не сразу. Когда В. М. Гончаров, автор сценария первого рус-

ского художественного фильма «Понизовая вольница», обратился в Союз драматических и музыкальных писателей с просьбой об охране его авторских прав, ему отказали, поскольку сам объект права посчитали не заслуживающим внимания [Гращенко, 2007, с. 118]. В кинематографических кругах сценаристов несколько пренебрежительно называли *темачами* (то есть тот, кто разрабатывает тему). Тем не менее словесное оформление сюжета потребовалось уже на самых ранних этапах существования кино. Исследователь А. Вартанов замечает: «...кинематограф даже на ранней ступени своего существования <...> не мог обходиться без контактов с литературой. Не потому только, что искусство слова с первых же дней существования кино стало поставщиком сюжетов, перипетий, человеческих характеров. Даже незамысловатые кинематографические истории, прежде чем обрести экранное воплощение, записывались с помощью слова в форме простейших либретто, нередко называемых в ту пору сценариусом» [Вартанов, 1994, с. 57]. Разнообразие жанровых определений, которое наблюдается в это время, наводит на мысль о нечеткости представлений о характере, законах этого жанра. Кроме привычного нам слова *сценарий*, встречаются термины *киноповесть*, *кинопьеса*, *кинетургия*, *пьеса для экрана*, *сценариум* и даже *двигопись*.

Руководства для кинематографистов появляются на рубеже 1910—1920-х годов. Можно назвать книги Е. И. Мамурина «Кинематограф в практической жизни» (1916), «Практическое руководство по кинематографии» М. Н. Алейникова и И. Н. Ермольева (1916), сборник статей «Кинематограф» (1919), А. Е. Зарина «Техника сценария» (1923), А. С. Вознесенского «Искусство экрана» (1924) и др. Однако, кажется, наиболее понятными и емкими были рекомендации «Журнала для женщин», обращенные к дамам, которые хотели бы попробовать силы на кинематографическом поприще. Перечисляя профессии — помощник режиссера, актриса, статистка, склейщица (монтажер), — автор статьи давал краткий «рецепт» киносценария: «Пишут сценарии следующим образом: прежде всего, пишется либретто для всей задуманной автором пьесы. Когда либретто готово, нужно разбить его на отдельные сцены, стараясь по возможности как можно более разнообразить место действия съемки. Стоит избегать сильного нагромождения ненужных в пьесе действующих лиц. Сюжетом пьесы лучше всего всегда взять истинное происшествие из жизни» [Чайковский, 1917, с. 15]. Обратим внимание на несколько моментов, рекомендованных будущим сценаристам.

Во-первых, текст должен быть разбит на сцены, причем места действия должны быть разными. Это существенно отличает кинодраматургию от театральной, в которой, вслед за Аристотелем, утверждалось «единство места». Конечно, это было преимущество киноизображения, допуская

го многократную смену локаций в течение фильма. Эта особенность позволяет нивелировать вынужденную малогеройность немого черно-белого фильма: зритель должен быстро уяснить, какие герои в сюжете, чем они отличаются и какие отношения между ними. Требование смены локаций при малогеройности рождает парадокс, который преодолевается при помощи системы модусов.

Термин *модальность* (или *модус*) пришел из лингвистики, но встречается достаточно часто в трудах по теории кинематографа и в методологических руководствах по сценарной работе. Общепринятой в киноведении терминологию семиотики сделал Ю. М. Лотман в книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (1973). Исследователь писал: «...построение рассказа без разветвленной системы глагольных категорий практически невозможно. Поэтому перед кинематографом сразу встала задача прорыва через обязательное настоящее время и реальную модальность экранного действия. Реальность переживания экранного действия зрителем создавала также трудности для изображения одновременности событий, совершающихся в нескольких местах и на экране представляемых последовательно. Романическое “в то время как” или “перенесемся, дорогой читатель” кинематографу запрещено» [Лотман, 2005, с. 350]. Современный киновед К. Ахметов выделяет пять типов модуса: модальность реального времени, воспоминания, сна, воображения, измененного сознания [Ахметов, 2021, с. 106]. Каждый из них может иметь свои оттенки, менять функции, что мы увидим при дальнейшем анализе текстов. Наличие в фильме (или сценарии) нескольких модусов позволяет сделать его более сложным, динамичным при сохранении ясного сюжета. При этом почти сразу кинематограф находит десятки приемов перехода между модальностями, «целый комплекс конвенциональных маркеров» [Ахметов, 2021, с. 106]: расфокус, монтажный наплыв, смена освещения и др. В дозвуковом кино наряду с перечисленными использовались кадры-интертитры, выполнявшие функцию авторской речи.

Наконец, обратим внимание на требование в статье «Журнала для женщин» реалистичности сюжета — «истинное происшествие из жизни». В середине 1910-х годов оно становится уже повсеместным: мистические истории, экзотические сюжеты отходят на второй план, что демонстрирует изменение, усложнение зрительских вкусов. На экран приходят социальная проблематика, психологизм, усложненное повествование.

Литературные сценарии стали появляться на страницах кинопрессы с 1915 года имена сценаристов упоминались в титрах фильмов, появлялись руководства по подготовке кинопес, и о незначительности жанра уже не говорили. Кинопромышленники стали чаще обращаться к писателям и за оригинальными сценариями, и за адаптацией известных произ-



ведений для экрана. С одной стороны, имя популярного литератора могло привлечь новых зрителей из более образованной, уважаемой среды, с другой — заключение прямых договоров с авторами бестселлеров помогло избежать тяжб об авторских правах. Но главное, — стало понятно, что литература в значительной степени питает новое искусство. Именно в это время оформляется представление о том, что киносценарий — литературная составляющая — является залогом качества фильма.

3.2. Киносценарий Анталека «Из мира таинственного»

Одним из первых кинематографистов, осознавших необходимость работы профессиональных писателей в кино, был А. А. Ханжонков. Пытаясь привлечь столичных литераторов, он устроил для них в феврале 1913 года охотничий пикник под Петербургом. На празднике присутствовали А. Т. Аверченко, А. С. Бухов, Е. Н. Чириков, Б. А. Лазаревский, Тэффи, И. Д. Сургучев и др. Задуманное удалось Ханжонкову лишь отчасти, он отмечал, что литераторы хоть и подписывали договоры с киноателее, но не спешили приносить сценарии [Ханжонков, 1937, с. 65].

Причин для этого было две. Первая — скептическое отношение большей части творческой интеллигенции к кинематографу, который долго воспринимался как дешевое низкопробное развлечение. Стремительность развития кино не давала возможности многим осознать момент превращения площадного аттракциона в искусство. Газеты презрительно называли увлекавшихся кинематографом писателей «метрогонами» и упрекали их в предательстве интересов русской литературы в пользу Пате и Ханжонкова. Вторая причина — отсутствие ясного представления о жанре киносценария. Обе эти проблемы и пытался решить А. Ханжонков. Он создал в своем ателье литературно-художественный отдел, затем открыл литературно-кинематографический журнал «Пегас», где печатал сценарии, проводил конкурсы на лучший текст, назначая вознаграждение победителям.

Сам он также пробовал свои силы в кинодраматургии и в соавторстве со своей супругой А. Н. Ханжонковой написал несколько киносценариев под общим псевдонимом *Анталека* (соединение имен Антонина и Александр), снял по ним фильмы, а затем опубликовал в журнале «Пегас» тексты сценариев («Ирина Кирсанова», «Первого чувства раба», «Из мира таинственного», «Братья Борис и Глеб» и др.). Публикация сценариев имела две цели. Во-первых, это был один из способов рекламирования фильма, ориентированный на образованного, читающего зрителя, имеющего высокие культурные запросы. Это диктовало специфику отбора сценариев для публикации: предпочтение отдавалось лучшим текстам, отличавшимся художественностью и образностью. Во-вторых, публикация сценариев, написанных самими кинематографистами, имела практический, методоло-

гический смысл. Эти тексты задавали определенный формат, показывали будущим авторам некий образец, как должен выглядеть сценарий фильма.

Фильм «Из мира таинственного» фирмы А. А. Ханжонкова вышел на экраны 25 декабря 1915 года, и действие его происходит под Рождество. Сразу после премьеры сценарий был опубликован в журнале «Пегас» [Анталек, 1916, с. 7—19]. Фабула типична для жанра мистической повести: молодой человек спасает прекрасную девушку, которая впала в летаргический сон и явилась к нему во сне, умоляя ей помочь. В кульминационный момент девушка, которую доктора сочли мертвой, встает, как гоголевская панночка, только она несет герою не погибель, а любовь и счастье.

Композиция повествования усложняется за счет разнообразных модальностей: воспоминания, сна, воображения. Зритель (или читатель) узнает эту историю от постаревшего героя, вокруг которого собрались внуки и правнуки. Таким образом, мы заранее знаем, что финал этой истории будет счастливым, и герой, несмотря на все страшные испытания, спасется. Тем не менее концовка неожиданная: уснувшая загадочным сном девушка в конце фильма оказывается бабушкой, супругой главного героя, прожившей вместе с ним долгую жизнь. Смена модальностей в сценарии обозначается исключительно вербальными средствами: «И перед глазами слушателей стала рисоваться картина за картиной»; «И слушателям дедушки рисуется картина...», «Дедушка кончил рассказ и сидит задумчивый» [Анталек, 1916, с. 10, 19]. В опубликованном сценарии нет указаний на то, как именно должны осуществляться эти переходы, хотя к середине 1910-х годов было выработано уже несколько общепринятых технических способов смены модальностей: расфокус, смена освещения, интертитр, смена цветного фильтра и др.

Основным приемом создания художественного мира произведения становится контраст. Старость и молодость героев, веселье юных гостей на елке и страх, который охватывает их во время рассказа дедушки, наконец, жизнь и смерть, на грани которых оказываются герои, — эти и другие оппозиции создают художественный мир, органичный раннему кино. Эти контрасты подчеркиваются визуальными деталями. Герой некоторое время одет в плащ-домино, неоднократно появляется в кадре игрушка-калейдоскоп. Ощущение нереальности, сюрреалистичности действительности добавляють мотивы переодевания: рождественские «ряженые» пугают героя, но оказываются его друзьями, во сне он оказывается на карнавале, где видит героиню в черной маске.

Определяющую роль в немом кинематографе играло соотношение света и темноты. В сценарии Анталека о контрасте света и тени говорится постоянно. Так, в одной из первых сцен на рождественском празднике дамы по команде выключают электрический свет, а затем внезапно включают



лампочки на елке. «Все погружается во тьму» — елка «ярко зажигается», саму историю рассказывает старик «в темной комнате у ярко горящего камина» [Анталек, 1916, с. 8—10] и т. д. Описания конкретных деталей, декораций, предметов имеют функциональный смысл: «мрачная комната со сводами», «Большие часы на камине. Стрелки показывают 12 часов», «вазочка с мармеладом и стакан красного вина» и др. [Там же, с. 9]. Александр и Антонина Ханжонковы хорошо знали, что будет выглядеть особенно выразительно на экране, но не ограничивались простым техническим внедрением элементов в фильм, а встраивали их непосредственно в сюжет, делали их частью художественного мира произведения.

Авторы сценария часто прибегают к приему визуального (изображенного) звука. В. Руднев писал об этом эффекте немого кино: «...простейшие речевые акты, включающие как собственно звуковой, так и жестовый и мимический компоненты, могут также выражаться изобразительно» [Руднев, 2018, с. 235]. «Визуальный звук» появляется в каждой сцене: рвут праздничные хлопушки, звучат рояль и труба, молодежь на празднике поет песню, девушка «звонит елочными бубенчиками», звенит дверной звонок, щелкает замок на дверях.

Кроме того, важен и вопрос прямого слова, обращенного к зрителю, — интертитры. Фильм не сохранился, но можно предположить, какие фрагменты сценария предполагалось вынести в отдельные кадры. Традиционно они выделяются в тексте сценария курсивом или разрядкой. Как правило, предполагается, что в титры выносятся прямая речь персонажей, иногда — письма или записки, которые читают персонажи. В сценарии Ханжонковых таких фрагментов можно насчитать 10—12, при этом часть сценария написана от первого лица, и их могло быть значительно больше.

Многие сцены в тексте описаны подчеркнуто художественно, литературно, и не всегда понятно, как именно предполагается показать тот или иной элемент. Например, фрагмент: «Старик, помогавший им, видимо, скорее помеха для них, чем помощник» [Анталек, 1916, с. 7], — очевидно, имеет своей целью не визуальное представление, а внутреннюю мотивировку характера и ситуации. Сценарист оставляет пространство для творческого самовыражения и постановщика, и актера. Здесь же укажем на приемы художественной выразительности, казалось бы, избыточные в таком утилитарном жанре: «Радость светится на старческих лицах, как лампочки среди угрюмой зелени елки» [Там же, с. 9]. Как предполагается это показать? Это сравнение — инструкция для режиссера, для актеров или для технического персонала? В сценарии причудливо сочетаются описание кадра — буквальные инструкции для оператора — и художественные метафоры: «В растворенную дверь видна вдаль елка, и ее огоньки среди

водворившейся тьмы светятся, как далекие дни юношеской радости в памяти старого человека» [Там же, с. 10].

Очевидно, что эстетическая составляющая текста уже на этом этапе, в немом кино середины 1910-х годов, ощущается необходимой, создающей особый мир, в который верят и читатели сценария, и зрители фильма, а утилитарная — планы, эффекты, специальные термины — остается за пределами литературного сценария.

3.3. Киносценарий А. С. Вознесенского «Бог»

На студии А. А. Ханжонкова работал первый профессиональный киносценарист Александр Сергеевич Вознесенский. Он увлекся кино в 1914 году, а до этого был более всего известен как драматург, но писал и стихи, и критические статьи, а впоследствии — мемуары. Вознесенский написал более 10 сценариев, стал одним из первых теоретиков и практиков кинематографа, в 1918 году руководил сценарными курсами в Петрограде, затем работал в Киеве. В 1924 году он издал книгу «Искусство экрана», где изложил свои взгляды на эстетику дозвучкового кинематографа и на жанровую специфику сценария. (См. о нем [Kovalova, 2018]).

Он называл немой кинематограф «искусством высокого безмолвия» и писал, что необходимо разделять «немоту» и «молчание»: «Первое понятие — начало пассивности, абсолютно чуждое кинематографу. Второе <...> полно той именно нутряной активности, которая и составляет главное отличие завтрашнего искусства — экрана. Неверно назвали кинематограф “великим немым”. <...> Если уж надобно прозвище, — он великий молчальник» [Вознесенский, 1924, с. 22]. Таким образом, в отсутствии звука он видел не недостаточность, не ущербность, а наоборот, новые, неизвестные ранее и еще не разработанные эстетические возможности.

Вознесенский посвятил отдельную главу вопросу о сценарии, не только делаясь собственным писательским опытом, но и делая необходимые теоретические обобщения. Он ставил кинодраматурга практически во главе фильма, поясняя, что подлинно художественный текст киносценария дает не только крепкую фабулу, но и материал для режиссера, оператора, актеров, статистов и др. Он утверждал, что сценарий имеет не только повествовательную, но и специфическую надтекстовую функцию, объединяющую всех участников кинопроцесса. Успех фильма в конечном счете зависит от точности изображения и художественного совершенства текста в гораздо большей степени, чем это происходит в литературе или в театре: «Кропотливость и изысканность литературной работы для кинематографа по указанным уже выше мотивам не только не должна уступить творчеству беллетриста или драматурга сцены, но скорее первенствовать перед ними в смысле отбора и отделки языка» [Там же, с. 30]. Киновед И. Н. Граценкова, прослеживая

творческий путь Вознесенского, вписывает его в литературную эволюцию «...от многословного, многостраничного романа к малым формам повести и рассказа, а от них к чеховской миниатюре, с ее словесным минимализмом. В этот ряд драматург вписывал и немое кино» [Гращенкова, 2007, с. 134].

Художественные достоинства фильма, считал Вознесенский, полностью зависят от сценариста. Рассуждая о жанровой специфике киносценария, Вознесенский противопоставлял «русскую» и «американскую» киношколы. Сильные стороны первой — психологизм, ориентир на серьезную социально-философскую проблематику, преимущества второй — зрелищность и динамичность. Отдавая свои безусловные симпатии «русской школе», к которой он относил и себя, Вознесенский видел перспективу в соединении этих двух тенденций [Вознесенский, 1924, с. 72].

Говоря о технике сценария, Вознесенский отдельно останавливался на функциях надписей в фильме. Он выделял пояснительные, диалогические, мыслительные, эпистолярные и «отвлеченно-лирические» надписи, которые «играют роль зрительных антрактов» [Там же, с. 69]. Он рекомендовал сценаристам не перегружать фильм титрами, стремясь достичь максимального изобразительно-выразительного эффекта пластическими и драматургическими средствами, и обратить особое внимание на «изысканный прием надписи, не имеющей прямого отношения к текущему содержанию сюжета, но освещающей его лучом лирического или философского рефлектора, вовремя направленного на сценарий» [Там же, с. 71]. Такие титры, по мнению автора, создают необходимое настроение в фильме, хоть и не комментируют напрямую его содержание.

Вознесенский делал чрезвычайно важное замечание: «Технически сценарий должен представлять смену ремарок и реплик (или иных надписей), причем главная часть отводится, конечно, описательной ремарке, надпись же играет вводную, добавочную роль» [Там же, с. 68]. Иными словами, в сценарии немого фильма традиционная драматическая ремарка и реплика меняются местами: авторская ремарка расширяется, становясь подробной «инструкцией» для режиссера, оператора, актера, которые получают максимум информации не только о действиях героев, но и об их среде, привычках, мотивах, особенностях характеров, о нюансах взаимоотношений и т. д. Реплика персонажа в свою очередь редуцируется до жеста, взгляда или вовсе исчезает.

В книге «Искусство экрана» Вознесенский привел несколько собственных кинопьес, оговорив, что они не являются «образцами» жанра. В числе этих текстов — сценарий «Бог». Фильм, поставленный по этому тексту в 1918 году в Киеве режиссером М. М. Бонч-Томашевским, носил также другое название — «Хозяин жизни». В основе этой «пьесы для экра-

на» — социальный конфликт. Изображена семья столяра Данилы Кирпикова, которая терпит страшные бедствия, непосильный труд, болезни, смерть ребенка. Старший сын Данилы, Иван, изображен так: «... бледный юноша, ростом почти мальчик, с длинными обезьяньими руками, как бывают у горбатых людей. Но юноша не горбат: он только пригнут ранним трудом и, когда по рабочей привычке наклоняет короткую шею к впалой груди, далеко назад выносит сутулую спину» [Там же, с. 33]. Иван проявляет значительные способности к наукам, становится инженером, а в финале руководит заводом и является его крупным акционером. На контрасте изображена юная Марья Сергеевна Благова (Мара) — богатая девушка, в доме которой проходят веселые артистические вечеринки и праздники. Она однажды заказывает в столярной мастерской Кирпикова стулья, и так начинаются их отношения. Мара описана подробно и поэтически: «... тонкая блондинка, с упрямой походкой, с прекрасными умными глазами, над которыми взлетают и опускаются властные крылья ресниц» [Там же, с. 34]. Автор называет героиню не только по имени, но и оценочными словами *красавица*, *кокетка*. Как видим, герои при первом появлении представлены гораздо более подробно, чем это обычно принято в драме. В начале сценария Марья Сергеевна окружена поклонниками, выходит замуж за одного из них, никчемного прожигателя жизни Пилина, но потом оставляет мужа ради Ивана, потрясенная силой его духа и остротой мысли. Счастье их длится недолго, в финале Иван погибает, завещав завод в собственность рабочим.

Проблематика произведения подчеркнута социально-психологическая, любовный конфликт находится в зависимости от социального: девушка влюбляется в Ивана, когда слышит его слова: «... человек — это земной бог, только бог, который еще своей силы не знает» [Там же, с. 48]. Эти строки, в которых явственно ощущаются горьковские мотивы, дали название произведению. Социальный контраст подчеркивается визуальными средствами — повествование идет параллельно, показаны попеременно светлые комнаты богатого дома, и темные трущобы, и столярная мастерская. При этом в целом повествование линейно, смена модальностей осуществляется в ироническом контексте — иллюстрируются бесплодные романтические мечтания одного из героев: «Дым стужается, потом редет, и в воображении всплывает “она” <...>. Сцена из пасторали, и нежная флейта звучит в такт поступи белой пастушки...» [Там же, с. 38]. Для создания драматического эффекта используется прием повествовательной инверсии в финале: сначала зрителю показывают смерть Ивана и объявление его завещания, а затем — сцену, где он принимает решение об этом завещании. В этой сцене возникает образ ребенка, символизирующий новый мир, наполненный счастьем, справедливостью и благополучием.



Текст сценария сложен, он наполнен и художественными деталями, и обобщениями, и размышлениями, демонстрирующими отношение повествователя к предмету изображения, что сближает его с эпическими жанрами: «Почти в каждом большом городе бывает такой “интересный дом” <...>. Там встретишь и студента, и офицера, и журналиста, и заезжего актера. Всегда богато накрыт стол. Все влюблены в дочь хозяина» [Там же, с. 37—38]. Указания для актеров тоже облечены в беллетристическую форму: «Лицо Ивана — когда он взглянул на конверт — преображается мгновенно: умиление нежной тенью ложится на нем» [Там же, с. 54]. Здесь нет «инструкции» для актера или режиссера, есть художественное описание психологических процессов. Интересны фрагменты, иллюстрирующие психические изменения в герое, противоречия между внутренним и видимым состоянием, особенно сложные для актера. Например, когда героиня, прекращая тет-а-тет с поклонником, приглашает его на прогулку, автор описывает его состояние: «Он, вероятно, предпочел бы остаться здесь, наедине, но — разумеется... С радостью!» [Там же, с. 54]. Описания психологических состояний героев полны поэтических метафор и сравнений: «Марья Сергеевна ушла, и жалким отрепком паруса на потерпевшем крушение корабле показался ей почему-то зонтик, болтавшийся на палке в ее гордой руке» [Там же, с. 56]. Много фигур речи и в описаниях обстановки кадра: «Большая осенняя луна устало золотит сонные берега и сонные струи. Черная фигурка встала на берегу» [Там же, с. 40].

В сценарии Вознесенского также обнаруживается прием «визуального звука», но он идет дальше Анталека и изображает саму речь: «Это надоело, наконец, столяру, и он, оторвав от доски фуганок, сердито ткнул им в воздух, в сторону сына, как бы говоря: “чего рот разинул? за дело!..”»; «Добродушный толстяк — отец девушки — утешает его, снисходительно похлопывая у ключицы: “терпи, казак, атаманом будешь...”» [Там же, с. 34—35]. Эти речевые фрагменты не будут вынесены в интертитры, они предназначены для читающего сценарий, кем бы он ни был: режиссером, актером, будущим сценаристом, изучающим чужие тексты, или просто читателем кинематографического журнала.

Сценарии А. С. Вознесенского, безусловно, заслуживают более тщательного исследования, мы же в рамках настоящей статьи отметим основные черты его текстов: художественность, психологизм, прием «изображаемого слова», социально-психологический конфликт.

4. Заключение = Conclusions

Приходилось встречаться с утверждением, что проблема писательских сценариев заключается в чрезмерной «литературности», обилии словес-



ных изобразительно-выразительных средств, а сценарий — жанр сугубо утилитарный, практический, представляющий собой инструкцию для всех участников кинопроцесса. Однако анализ текстов профессиональных киноавторов Ханжонковых и Вознесенского позволяет сделать совершенно иные выводы относительно художественных особенностей сценариев 1910-х годов. В первую очередь следует отметить подчеркнутую литературность зарождающегося жанра, его ориентир на лучшие образцы словесного искусства и отсутствие подчеркнутой утилитарности. В текстах сценариев обнаруживается широкий спектр литературных и языковых изобразительно-выразительных средств: метафоры, инверсии, усложненная композиция, вставные эпизоды, психологизм и др. Кинематографическая выразительность реализуется в основном через систему модальностей, описание движения героев, «визуальный звук». Происходит трансформация традиционной драматической ремарки, она расширяется, становясь подробной «инструкцией» для режиссера, оператора, актера, которые получают сведения не только о действиях героев, но и об их среде, привычках, мотивах, особенностях характеров, о нюансах взаимоотношений и т. д. Реплика персонажа в свою очередь редуцируется до жеста, взгляда или вовсе исчезает. В профессиональном сценарии не приводятся специфические кинематографические термины, технические приемы, оставаясь, вероятно, в режиссерской записи. Все вышесказанное позволяет сделать два основных вывода. Во-первых, жанр киносценария в дозвучковом кино принципиально отличается от последующих эпох и тяготеет к эпическому, а не драматическому роду, с его описательностью, обилием литературных изобразительно-выразительных средств, сложной композицией. Во-вторых, расхождение режиссерского и литературного сценария происходило уже на раннем этапе формирования жанра и не могло препятствовать реализации писательских кинопроизведений в фильмах.

Дальнейшее изучение киносценариев 1910-х годов, которое представляется перспективой настоящего исследования, позволит прояснить, что именно ждали кинематографисты от литераторов, в чем заключались причины несоответствия написанных текстов «кинодрам» и требований постановщиков.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Источники и принятые сокращения

1. *Анталек*. Из мира таинственного // Пегас. — 1916. — № 1. — С. 7—19.
2. *Вознесенский А. С.* Искусство экрана / А. С. Вознесенский. — Киев : Сорабкоп, 1924. — 146 с.



3. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии / А. А. Ханжонков. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1937. — 176 с.
4. Чайковский Вс. Женщина в кинематографии / Вс. Чайковский // Журнал для женщин. — 1917. — 1 февраля. — С. 15.

Литература

1. Ахметов К. 125 лет кинодраматургии. От братьев Люмьер до братьев Нолан / К. Ахметов. — Москва : Альпина-нонфикшн, 2021. — 414 с. — ISBN 978-5-00139-978-0.
2. Вартанов А. С. Четвертый род литературы (К спорам об эстетической природе кинодраматургии) / А. С. Вартанов // Экранные искусства и литература : сб. ст. — Москва : Наука, 1994. — С. 50—71.
3. Гращенкова И. Н. Кино Серебряного века и проблемы культурно-национального самоопределения кинематографа : диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.03 / И. Н. Гращенкова. — Москва, 2007. — 354 с.
4. Клементьев Р. Е. Кинодраматургия А. П. Платонова конца 1920-х — начала 1930-х гг. : творческая история в контекстах времени : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Р. Е. Клементьев. — Москва, 2020. — 268 с.
5. Ковалова О. А. Кинодраматургия Н. Р. Эрдмана : эволюция и поэтика : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / А. О. Ковалова. — Санкт-Петербург, 2012. — 406 с.
6. Корниенко Н. В. Киносценарии в творческой истории «Котлована» / Н. В. Корниенко // Котлован : Текст, материалы творческой истории. — Санкт-Петербург : Наука, 2000. — С. 323—363.
7. Купченко Т. А. Киносценарий В. В. Маяковского «Позабудь про камин» и пьеса «Баня» в аспекте полемики с пьесой С. М. Третьякова «Хочу ребенка!» о смысле любви / Т. А. Купченко // Женщина модерна : Гендер в русской культуре 1890-х — 1930-х годов. — Москва : Новое литературное обозрение, 2022. — С. 424—442.
8. Купченко Т. А. Овеществленная метафора В. Маяковского как прием кино (анализ киносценария поэта «Сердце кино») / Т. А. Купченко // Поэт, Поэзия и Поэтическое в литературе и кино. — Москва : ВГИК им. С. А. Герасимова, 2021. — С. 105—114. — ISBN 978-5-87149-279-6.
9. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. — Санкт-Петербург : Искусство, 2005. — С. 287—383.
10. Мельникова Н. К. Киносценарии В. В. Маяковского. Проблематика и поэтика : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.02 / Н. К. Мельникова. — Москва, 1993. — 224 с.
11. Огудов С. А. Киносценарий А. Г. Ржешевского «Бежин луг» в режиссерской интерпретации С. М. Эйзенштейна / С. А. Огудов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. — 2022. — Т. 19. — № 3. — С. 559—574. — DOI: 10.21638/spbu09.2022.310.
12. Плотникова А. Г. Киносценарии А. И. Куприна / А. Г. Плотникова // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. — 2022. — № 1. — С. 164—166.
13. Руднев В. Эквиваленты звука в немом кино / В. Руднев // Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908—1918. — Москва : ИД ВШЭ, 2018. — С. 235—246.
14. Суматохина Л. В. Андрей Платонов в работе над киносценарием «Песчаная учительница» / Л. В. Суматохина // «Страна философов» Андрея Платонова : проблемы творчества. — Москва : ИМЛИ РАН, 2005. — Т. 6. — С. 519—526.



15. Сысоева А. В. Федор Сологуб у истоков нового жанра : киносценарий «Навьи чар» / А. В. Сысоева // Русская литература. — 2011. — № 3. — С. 165—169.

16. Фролова Т. О. Поэтика киносценариев-экранизаций 20-х гг. (на примере сценариев «Мать» Н. Зархи, «Шинель» Ю. Тынянова, «Капитанская дочка» В. Шкловского) : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Т. О. Фролова. — Москва, 1999. — 175 с.

17. Хеллман Б. «Я сам виноват, что не умею писать для Кино». Александр Куприн и кино / Б. Хеллман // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. — 2013. — Выпуск 1. — С. 68—81.

18. Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики / Б. М. Эйхенбаум // Поэтика кино : Теоретические работы 1920-х гг. — Москва : Альма Матер ; Академический проект, 2016. — С. 14—53. — ISBN 978-5-8291-1951-5.

19. Kovalova A. Aleksandr Voznesenskii, the ‘Kinemo-Shakespeare’: Notes on the first Russian cinema dramatist / A. Kovalova // Slavonic and East European Review. — 2018. — Vol. 96. — № 2. — Pp. 208—243. — DOI: 10.5699/slaveastorev2.96.2.0208.

Статья поступила в редакцию 28.01.2024,
одобрена после рецензирования 03.04.2024,
подготовлена к публикации 15.04.2024.

Material resources

Antalex. (1916). From the mysterious world. *Pegasus*, 1: 7—19. (In Russ.).

Khanzhonkov, A. A. (1937). *The first years of Russian cinematography*. Moscow; Leningrad: Iskusstvo. 176 p. (In Russ.).

Tchaikovsky, Vs. (1917). A woman in cinematography. *Magazine for women*. February 1. P. 15. (In Russ.).

Voznesensky, A. S. (1924). *The art of the screen*. Kiev: Sorabkop. 146 p. (In Russ.).

References

Akhmetov, K. (2021). *125 years of film drama. From the Lumiere brothers to the Nolan brothers*. Moscow: Alpina-nonfiction. 414 p. ISBN 978-5-00139-978-0. (In Russ.).

Eichenbaum, B. M. (2016). Problems of film studies. In: *Poetics of cinema: Theoretical works of the 1920s*. Moscow: Alma Mater; Academic Project. 14—53. ISBN 978-5-8291-1951-5. (In Russ.).

Frolova, T. O. (1999). *Poetics of screenplays-adaptations of the 20s (on the example of the scenarios “Mother” by N. Zarkhi, “Overcoat” by Yu. Tyntyanov, “Captain’s Daughter” by V. Shklovsky)*. PhD Diss. Moscow. 175 p. (In Russ.).

Grashchenkova, I. N. (2007). *Cinema of the Silver Age and the problems of cultural and national self-determination of cinema*. Doct. Diss. Moscow. 354 p. (In Russ.).

Hellman, B. (2013). “It’s my own fault that I can’t write for Cinema.” Alexander Kuprin and cinema. *Bulletin of St. Petersburg State University*, 1: 68—81. (In Russ.).

Klementyev, R. E. (2020). *A. P. Platonov’s film drama of the late 1920s — early 1930s: creative history in the context of time*. PhD Diss. Moscow. 268 p. (In Russ.).

Kornienko, N. V. (2000). Screenplays in the creative history of the Pit. In: *Pit: Text, materials of creative history*. St. Petersburg: Nauka. 323—363. (In Russ.).

Kovalova, A. (2018). Aleksandr Voznesenskii, the ‘Kinemo-Shakespeare’: Notes on the first Russian cinema dramatist. *Slavonic and East European Review*, 96 (2): 208—243. DOI: 10.5699/slaveastorev2.96.2.0208.



- Kovalova, O. A. (2012). *N. R. Erdman's film drama: evolution and poetics*. PhD Diss. St. Petersburg. 406 p. (In Russ.).
- Kupchenko, T. A. (2021). The embodied metaphor of V. Mayakovsky as a cinema technique (analysis of the poet's screenplay "The Heart of Cinema"). In: *Poet, Poetry and Poetic in literature and cinema*. Moscow: VGIK named after S. A. Gerasimov. 105—114. ISBN 978-5-87149-279-6. (In Russ.).
- Kupchenko, T. A. (2022). V. V. Mayakovsky's screenplay "Forget about the fireplace" and the play "Bathhouse" in the aspect of polemic with S. M. Tretyakov's play "I want a child!" about the meaning of love. In: *Modern woman: Gender in Russian culture of the 1890s — 1930s*. Moscow: New Literary Review. 424—442. (In Russ.).
- Lotman, Yu. M. (2005). Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics. In: *About art*. St. Petersburg: Iskusstvo. 287—383. (In Russ.).
- Melnikova, N. K. (1993). *Screenplays by V. V. Mayakovsky. Problematics and poetics*. PhD Diss. Moscow. 224 p. (In Russ.).
- Ogudov, S. A. (2022). A. Rzheshesky's screenplay "Bezhin Meadow" in the director's interpretation of S. M. Eisenstein. *Bulletin of St. Petersburg University. Language and literature*, 19 (3): 559—574. DOI: 10.21638/spbu09.2022.310. (In Russ.).
- Plotnikova, A. G. (2022). Screenplays by A. I. Kuprin. *Bulletin of the State University of Humanities and Technology*, 1: 164—166. (In Russ.).
- Rudnev, V. (2018). Equivalents of sound in silent cinema. In: *Russian entertainment culture of the Silver Age. 1908—1918*. Moscow: HSE Publishing House. 235—246. (In Russ.).
- Sumatokhina, L. V. (2005). Andrey Platonov in the work on the screenplay "The Sandy Teacher". In: *"The Land of Philosophers" by Andrey Platonov: problems of creativity*, 6. Moscow: IMLI RAS. 519—526. (In Russ.).
- Sysoeva, A. V. (2011). Fedor Sologub at the origins of a new genre: the screenplay of "Navi's charms". *Russian literature*, 3: 165—169. (In Russ.).
- Vartanov, A. S. (1994). The fourth kind of literature (On disputes about the aesthetic nature of film drama. In: *Screen Arts and literature: collection of articles*. Moscow: Nauka. 50—71. (In Russ.).

*The article was submitted 28.01.2024;
approved after reviewing 03.04.2024;
accepted for publication 15.04.2024.*