

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КИНО

УДК 791.9

А. О. Ковалова

СЦЕНАРИЙ В РУССКОМ КИНО 1910–1920-х годов: К ИСТОРИИ ВОПРОСА

История русской кинодраматургии — область гуманитарного знания, лежащая на границе литературоведения и искусствоведения, — до сих пор, как это часто бывает в подобных случаях, недостаточно изучена обеими дисциплинами. Сегодня наиболее живой интерес у исследователей, вероятно, должна вызывать история отечественного киносценария 1910-х и 1920-х годов, так как это время зарождения кинодраматургии в России, период, когда закладывались и формировались ее художественные принципы.

Описание истории отечественного сценария, пусть самое краткое, вызывает трудности, так как научной литературы о ней очень мало. Строго говоря, есть только одна монография по этой теме — книга Л. И. Беловой «Сквозь время. Очерки истории советской кинодраматургии» [1]. Историю рождения отечественного киносценария можно восстановить по искусствоведческим работам по истории раннего российского кино, прежде всего это «Кинематография дореволюционной России» С. С. Гинзбурга [2] и «Кино в России (1896–1926). Материалы к истории русского кино» и «Материалы к истории кино в России (1914–1916)» Б. С. Лихачева [3; 4]. Отдельно следует упомянуть монографию «На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов» [5], написанную Н. М. Зоркой, которая, хотя и не рассматривает непосредственно вопросы кинодраматургии, но убедительно описывает историю ранних кинематографических форм в широком историко-культурном (и в первую очередь литературном) контексте. Кроме упомянутых обобщающих работ, мы будем опираться на отдельные научные статьи, а также на материалы кинематографической прессы соответствующих лет.

Довольно рано, уже в 1900–1910-е годы, были впервые сформулированы важнейшие вопросы кинодраматургии, которые оказались актуальными для истории

Ковалова Анна Олеговна — научный сотрудник, Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: annakovalova@yandex.ru

и теории российского киносценария в целом. К сожалению, дореволюционные киносценарии в своем подавляющем большинстве не сохранились, поэтому анализ этого материала будет прежде всего опираться на кинопрессу того времени.

После того как в 1896 г. в Петербурге и в Москве прошли первые киносеансы, более десяти лет российский зритель довольствовался лишь зарубежной кинопродукцией. И хотя за это время на Западе искусство киносценария претерпело серьезную эволюцию, в России эта тема не обсуждалась, поскольку национальной кинодраматургии, как и национального кинематографа, еще не было. Первые кинематографические опыты 1907–1908 гг., хотя и опирались на определенную драматургическую основу, без которой кино едва ли может существовать, были лишь подступами к созданию отечественного киносценария.

Характерно, что в фундаментальной фильмографии Вен. Вишневского «Художественные фильмы дореволюционной России» кинематографические постановки 1907 г. описаны без указания имени сценариста, в фильмографии значатся только режиссер и оператор [6, с. 7]. Фильмы 1908 г. описаны иначе, фигура сценариста обозначена отдельно. Правда, сценаристы известных нам фильмов 1908 г. — В. М. Гончаров и В. Ф. Ромашков — были также и режиссерами. В 1909 г. сценарным делом занялись режиссеры П. И. Чардынин, Я. А. Протазанов, владелец собственного кино-ателье, режиссер и оператор А. О. Дранков. В первые годы российского кино режиссеры и фабриканты (на современном языке — продюсеры) часто выполняли функцию кинодраматургов. Если в это время и существовали сценаристы, которые занимались только подготовкой текста к будущему фильму, то это, как правило, были безвестные авторы, имена которых восстановить сегодня трудно [7, с. 136]. Соответственно, едва ли можно применительно к этому периоду говорить об особом авторском кинодраматургическом стиле. Ведь первые киносценарии «писались на манжетах» — факт, хорошо известный истории кино.

Однако уже к этому времени, к середине 1900-х годов, сложилась традиция «кино-чтения». В кинематографических журналах печатались «либретто» фильмов, представленных в прокате. Сначала это были либретто зарубежных фильмов, которые шли на российских экранах, постепенно рядом с ними стали появляться описания отечественных кинокартин. Приведем для примера либретто картины «Стенька Разин» («Понизовая вольница»), которую с рядом оговорок можно назвать первым фильмом в истории отечественного игрового кино:

«В России, в 1665 г. при царе Алексее Михайловиче, на реке Волге появился знаменитый разбойник Стенька Разин. Под его предводительством собралось до десяти тысяч разбойников. Вся эта ватага, имея во главе атамана Стеньку Разина, спустилась вниз по Волге и направилась по Каспийскому морю в Персию, где попутно разбойники предали огню и мечу цветущий Дагестан. Над персами Стенька Разин одержал полную победу, взял в плен старшего сына хана, а сестру его — в любовницы. Возвращаясь из Персии, Стенька Разин сильно полюбил княжну. Плыя по Волге, разбойники разгромили города Царицын и Астрахань и почти перерезали всех жителей. Преследуемый царскими войсками, Стенька Разин направился на Дон, где надеялся жить в безопасности, но красавица-княжна была ему в этом большой помехой. Во-первых, очень любил княжну и не желал с ней расставаться, во-вторых, потому, что у разбойника была жива жена и трое детей. Атаману следовало скорее плыть по Волге на Дон, а он нарочно делал часто остановки и по несколько суток пировал с княжкою на берегах Волги. Не раз говорили ему есаулы, что подобные остановки очень опасны, что их достигнет войско Государя — надо спешить. Но Стенька Разин

и слушать не хотел. Получив отказ от атамана ускорить ход, помощники его возмутились и сделали заговор против княжны, считая ее виновницей. Разбойники сговорились во что бы то ни стало погубить княжну, что они и сделали. Зная, что Стенька Разин очень ревнив, и когда был пьян, то делался зверем, разбойники умышленно напоили его пьяным и сообщили ему, что у княжны в Персии остался любовник. Стенька Разин в порыве злости и ревности кидает княжну в волны. Впоследствии Стенька Разин был пойман и всенародно казнен в Москве» [8, с. 9].

Дореволюционные кинолибретто «пересказывают» фильм целиком, а вовсе не ограничиваются, подобно современным анонсам, обозначением завязки и основных сюжетных линий. Благодаря либретто зритель обычно знал сюжет кинокартины еще до просмотра фильма. В то же время после просмотра опубликованные либретто помогали восстановить в памяти фильм и «пересмотреть» его заново. В 1900-е годы программа кинотеатров менялась значительно чаще, чем сейчас: не раз в месяц, а раз в неделю [9, с. 12], позднее, на рубеже 1900–1910-х годов стало принято менять программу еще чаще — дважды в неделю [10, с. 13]. Редкий зритель, таким образом, успевал посмотреть все фильмы, какие были в прокате. Ознакомиться с кинорепертуаром помогали либретто. Связь кинорепертуара с печатным словом, таким образом, была очень сильной уже в первые годы отечественной сценарной традиции.

И все же подлинное рождение кинодраматургии было связано, вероятно, с появлением самостоятельной фигуры кинодраматурга–сценариста, который, с одной стороны, не принимал прямого участия в постановке картины, а с другой, не оставался анонимным. Вполне естественно, что первыми кинодраматургами нового типа должны были стать писатели, чьи имена могли сделать фильму дополнительную рекламу. Так, в ноябре 1911 г. корреспондент «Сине-Фоно» сообщал: «На открытии (кинотеатра «Soleil». — А. К.) демонстрировалась драма Брешко-Брешковского “Казак Подкова”. Картина имела большой успех и вызвала одобрение прессы <...> Терминология театрального языка, таким образом, должна увеличиться новыми словами “кинемодрама” и “кинемодраматург”» [11, с. 19]. Кинофирма «Продафильм», выпустившая «Приключения запорожца Игната Подковы», в своих рекламных объявлениях особо отмечала участие Брешко-Брешковского в создании картины [12, с. 16]. Но, вопреки ожиданиям, прокатная судьба фильма оказалась неудачной. Историк Б. С. Лихачев отмечает, что картина «никакого успеха не имела и быстро исчезла с экрана» [3, с. 87–88]. То ли постановка оказалась совсем слабой, то ли имени Брешко-Брешковского оказалось недостаточно, чтобы обеспечить успех. Скорее всего, и то и другое.

Ситуация резко изменилась годом позже, когда в роли киносценариста выступил Леонид Андреев: «То, что раньше казалось какой-то ересью, — теперь осуществилось. Л. Андреев пишет для синемаатографа специальный сценарий — обрабатывает для этого собственную пьесу. Одна из лучших русских актрис (Е. Н. Рощина-Инсарова. — А. К.) играет перед объективом. В этом мы видим хорошее знамение: это показывает, что будущее русской синемаатографии огромно» [13, с. 14].

И хотя среди российских кинодраматургов 1910-х годов преобладали беллетристы (А. П. Каменский, Е. А. Нагродская, Н. Н. Брешко-Брешковский, А. А. Вербицкая и т. д.), примеру Леонида Андреева последовали и другие замечательные писатели того времени: А. И. Куприн, Ф. К. Соллогуб, Д. С. Мережковский. Обращаясь к кинематографу, они руководствовались разными мотивами. Если первый сценарий

Куприна «Жакомино жестоко наказан» стал результатом случайной дачной шутки, то участие Соллогуба в дореволюционном кинопроцессе (хотя множество его замыслов остались нереализованными), без сомнения, закономерно. В монографии «Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо» Н. Ю. Грякалова отмечает: «Здесь могла найти адекватное осуществление его мечты о превращении “интимного” во “всемирное”: взгляд и образ идут в кинематографе по пути от внутреннего представления к наглядному изображению. Кинематограф стал именно той формой коммуникации, в которой коллективные фантазмы, с одной стороны, и обиходные мифы — с другой, находят визуальный порядок для своего воплощения в игре “света и тени”» [14, с. 74–75].

Профессиональные писатели в 1910-е годы считались главными кинодраматургами. Любопытный факт: на киноафишах вместо традиционных кадров из фильмов печатались портреты Андреева и Куприна — как будто они и есть главные звезды в картине. Однако автор-дилетант из кинематографа не ушел. Сценаристов, не имеющих отношения ни к кинематографу, ни к литературному творчеству, было великое множество. Теперь это были не отдельные анонимы, случайно привлеченные к созданию фильмов, а многие и многие любители, желающие стать кинодраматургами: «Безработные актеры, зубные врачи, консistorские свидетели, шоферы, редакционные рассыльные, литераторские родственницы, какие-то старички и старушки, гимназисты и старые девы — все вдруг почувствовали призвание и бесконечной вереницей потекли с рукописями-сценариями в конторы кинематографических фирм. Нанесли столько хламу, что из-за него света белого не стало видно» [15, с. 45]. Имена новых дилетантов, даже если их сценарии все же принимали к постановке, часто оставались неизвестными, но это была анонимность особого рода. Если первые киносценарии были принципиально анонимны (они могли быть написаны кем угодно, и кинодраматурги вовсе не стремились сохранить свое авторство — подобно беллетристам Петровской эпохи), то в 1910-е годы сценаристы-любители часто становились «анонимами поневоле»: желая посредством сценария «проявить себя», они все же оставались безвестными.

Одновременно на страницах кинематографической прессы всерьез ставится вопрос о природе кинодраматургии и кинематографического сценария. Одна из первых статей на эту тему была опубликована в журнале «Кинематографический театр» в 1911 г. Концепция ее автора, журналиста и критика В. А. Мазуркевича, строится на том, что «кинематографическая пьеса — не что иное, как сконцентрированное движение, естественно вытекающее из фабулы» [16, с. 6]. Следовательно, задача сценариста заключалась в том, чтобы найти фабулу, наиболее удобную для выражения жеста: «Война, погоня, борьба, бегство, убийство, — вот положения, требующие наибольшего количества движений; гнев, ревность, горе от измены любимого человека или от его смерти, страх — вот душевные переживания, требующие, или, во всяком случае, допускающие, для их изображения наиболее резкие, рельефные движения» [там же]. Что касается титров, которые могли заключать в себе реплики персонажей, то в начале 1910-х годов этот прием считался нежелательным, и прибегать к нему можно было, по мнению кинематографистов, лишь в самых крайних случаях.

Статья В. А. Мазуркевича «Что и как писать для кинематографа?» выражает представление о кинодраматургии, характерное для начала 1910-х годов. Согласно этому представлению, сценарий — цепь линейно разворачивающихся событий,

каждое из которых может быть адекватно выражено лишь мимикой и жестами. Слово как таковое в качестве художественного элемента кинофильма отвергается. Сценарий с диалогами оказывается лишь рабочим инструментом. Вопрос о публикации сценария при этом не поднимается. Вместе с ролью словесного резко ограничиваются возможности киноповествования: «Другим важным условием при написании кинематографической пьесы является соблюдение хронологической последовательности действия» [16, с. 7].

В середине 1910-х годов все эти принципы построения сценария были решительно пересмотрены. Утвердилось представление о том, что «кинематографический сценарий, если он написан действительно художественно, есть не что иное, как повесть, разделенная на отдельные сцены, соответственно времени и месту действия» [17, с. 10]. Александр Вознесенский отмечал: «Кропотливость и изысканность работы для кинематографа не может и не должна уступать работе беллетриста и драматурга ни в описательной части своей, ни в развитии действия и немного диалога. Я хочу сказать, что точно так же, как беллетрист, тратит нередко и час, и два для подыскания удачного стилистического оборота, кинодраматург пусть проводит часы и дни над отбором художественных деталей» [18, с. 43].

Изменились представления о кинематографических сюжетах, однако отрицательное отношение к титрам, которые давали возможность ввести в киноповествование слово, оставалось актуальным. Пагубную роль титров признавали даже профессиональные писатели, для которых слово, казалось бы, должно было быть главным инструментом в кинодраматургии. В своей статье «О кинематографических авторах» Аркадий Бухов декларировал: «Идеальной картиной-пьесой будет та, которую можно будет показать публике без одной объяснительной строчки» [19, с. 8]. Решительно выступил против этого тезиса автор статьи «Кинодрама и киноповесть», опубликованной в трех номерах журнала «Проектор» за 1916 год, И. Петровский: «Киноповесть состоит из двух равно существенных элементов: мимических эпизодов, разыгранных артистами, и литературных отрывков; иными словами, из собственно картин и надписей <...> Идеальной киноповестью надо считать не ту, в которой нет надписей, а ту, в которой каждому из этих элементов отведено подобающее место» [20, с. 3].

В этой статье сформулированы важнейшие изменения, которые произошли в российском кинематографе в середине 1910-х годов «Кинодраме», с которой началась история российского кино, противопоставляется новая форма — «киноповесть». Если кинодрама прежде всего основывалась на стремительно развивающемся сюжете, для развития которого от актеров требовались экспрессивные жесты и мимика, а количество надписей при этом должно было быть минимальным (именно такая модель была описана в статье В. А. Мазуркевича), то киноповесть представляла собой нечто принципиально иное. Киноповесть, кинематографическая форма нового типа, должна быть чужда театральности, на которую опиралась кинодрама, корни ее «лежат в области литературы» [20, с. 3]. Соответственно, в киноповести, как и в литературе, главное — не внешний сюжет, а внутренний. Идеино-художественное содержание — вот что важно в киноповести, для которой фабула как развитие событий внутри фильма имеет служебное значение. Соответственно игра актера должна прежде всего отображать психологическое состояние героя. «... Прошла пора, когда мы только поглядывали на экран: наступило время читать на нем...» [20, с. 3], — заключает свои рассуждения И. Петровский.

Именно в тот момент, когда фильмы из зрелища превратились в произведения, которые можно «читать», т. е. воспринимать творчески, а кинематограф, отходя от театра, приблизился к литературе, киносценарии стали приобретать черты литературного жанра. Характерно, что В. Э. Мейерхольд, работая над киносценарием фильма «Портрет Дориана Грея» (1915), как отмечает Н. М. Зоркая, собирался отдельно его издать [21, с. 123]. Не удивительно, ведь его киносценарий действительно напоминает киноповесть: это не просто перечисление отдельных действий или ремарок, а полноценное повествование с обширными диалогами. К счастью, фрагменты киносценария, в отличие от самого фильма, в котором Мейерхольд сыграл роль лорда Генри, сохранились. Вот один из эпизодов сценария, процитированный по статье Н. М. Зоркой «Русская школа экранизации»:

«Отдельный кабинет. Лорд Генри Уоттон. Входит Хольвард.
Л-д Генри Хольварду: Я думаю, вы уже слышали новость, Базиль?
Х. А что? Надеюсь, это не касается политики? Она меня не интересует. В Палате Общин вряд ли найдется хоть один человек, с которого следовало бы писать...
Гарри: Дориан Грей сделал предложение.
Х. Дориан Грей сделал предложение? Не может быть! Кому?
Гарри: Какой-то второстепенной актрисе.
Х. Не верю. Дориан слишком умен. Слишком умен, чтобы не делать глупостей время от времени...
Х. Это было бы нелепостью и со стороны: такой mesalliance!
Г. Если вы хотите, чтобы он женился на этой девушке, скажите ему это, Базиль. Тогда уж он сделает это непременно. Когда человек делает вещь совершенно бессмысленную, он всегда делает ее из самых благородных побуждений...» [21, с. 123].

Этот пространственный диалог из шестой главы романа Оскара Уайльда Мейерхольд тщательно адаптировал для немого фильма, понимая, что реплики с экрана не прозвучат. Конечно, это было сознательным шагом Мейерхольда-реформатора: «Сценарий написал я особого типа. В нем все распределено на ряд областей. Актеру — диалог, указанию — режиссеру, художнику и осветителю. Такая партитура необходима» [22, с. 316].

С середины 1910-х годов меняются и либретто — «описания картин» для прессы, о которых шла речь выше. По-видимому, основу для либретто всегда составляли сценарии, а писали их, как правило, кинодраматурги. Если раньше они напоминали концептивные сценарии первых российских фильмов, то теперь стали ориентироваться на новый сценарий «литературного типа». Историк кино М. А. Кушникович в качестве примера приводит картину «Золотая тувелька» (1916) фабрики Ханжонкова: «Фильм сравнительно невелик (всего четыре части), “описание” же подробно и деловито, от начала и до конца выдержано в настоящем времени — примета, характерная именно для сценария, а главное — вот ведь странность — не совпадает с фильмом, который описывает» [7, с. 135]. Либретто разрастаются. Описание одной серии фильма, набранное мелким шрифтом, может теперь занимать более половины обширной журнальной страницы. «Телеграфная» манера изложения событий нередко сменяется размеренным повествованием, в котором есть и авторский комментарий, и диалоги. Приведем характерный фрагмент из либретто к фильму «Молчи, грусть... Молчи...» (1918):

«Когда Полу привели в чувство, Теплев, может быть, более из-за задетого когда-то самолюбия, предложил ей:

— Когда-то вы сказали, что мне не видать вас, как ушей своих, а что если бы я теперь предложил вам остаться у меня?

Потрясенная происшедшим, еле сознавшая, что она говорит и делает, как автомат бросила она:

— Делайте со мной, что хотите...

Это было уже безвольное существо, совершенно выбитое из колеи...» [23, с. 6].

В это же время разрушается линейная повествовательная конструкция как обязательная черта киносценария. Этот процесс историк кино В.И. Божович прежде всего связывает с картиной Протазанова «Пиковая дама». Драматургическая конструкция этого фильма строится на сочетании двух линий повествования: линии Германна, которая разворачивается хронологически последовательно и в настоящем времени, и истории старухи графини и графа Сен-Жермена, которая дается ретроспективно в изложении Томского. Новая нарративная структура киносценария, согласно Божовичу, позволяет осуществить «резкое переключение из одной модальности повествования в другую — из прошедшего в настоящее, из воображаемого в реальное» [24, с. 55]. Одновременно Божович отмечает особую роль, которую играют в художественной структуре «Пиковой дамы» титры.

В 1915 г. крупнейший кинопромышленник того времени Александр Ханжонков начал издавать журнал «Пегас». Роль этого журнала в процессе «литературизации» отечественного киносценария очень велика. Главным редактором «Пегаса» был известный критик и литератор Никандр Туркин, он заведовал литературной частью фирмы Ханжонкова и сам был кинодраматургом.

Каждый номер журнала «Пегас» открывался публикациями киносценариев. Причем «Пегас» вовсе не был специализированным кинематографическим изданием. А. А. Ханжонков создал его как «журнал искусств»: в нем печатались материалы по живописи, литературе, театру. Тексты киносценариев в «Пегасе», таким образом, оказывались в самом широком культурном контексте, который выходил далеко за пределы кинематографа. Правда, сам термин «киносценарий» применительно к этим сочинениям редакция не применяла, и они определялись другими жанрами, часто литературными: «роман» («Ирина Кирсанова»), повесть («Таня Скворцова»), рассказ («Пожирающие боги — Венера и Аполлон»), «драматическая новелла» («Ошибка сердца»), «кинодрама» («Дурман»). Сценарии эти никогда не были предметом отдельного исследования, и рассмотреть их было бы крайне интересно. М. А. Кушникович отмечает: «Их “телеграфно-протокольный” стиль, исполненный затаенной нервности и предельной наглядности, вызывает довольно явственные ассоциации с русской авангардистской прозой первых десятилетий двадцатого века...» [7, с. 143].

В дореволюционных киносценариях отразилась еще одна важная особенность этого литературного жанра — относительная отстраненность автора от повествования. Автор фиксирует события и детали, но позволяет себе лишь краткие характеристики и почти никогда не дает развернутого комментария к происходящему. Даже самые эмоциональные сцены описываются с установкой на бесстрастность. Однако установка эта мнимая, она оборачивается литературным приемом. Автор не апеллирует к читателю напрямую, но выбирает детали и группирует их таким образом, что они сами — будто независимо от автора — сообщают читателю ту или иную эмоцию. Для примера приведем трагический финал киносценария «Миражи»:

«Марианна глядит в окно... Зимний вечер... Плетутся прохожие под фонарями... Шагом проезжает извозчик... Начинает идти снег... Марианна отходит от окна и садится на тахту... Матери нет... И внезапное сознание полного одиночества и отчужденности охватывает Марианну. Она легко вскакивает на тахту, на которой сидела, и снимает со стены маленький револьвер... Долго глядит на него... Прислушивается — нет ли шагов или шума... Прикладывает дуло к виску и стреляет... Медленно, не выпуская револьвера из руки, сползает на тахту, а с нее на ковер...» [25, с. 57].

Критик и сценарист Лев Остроумов наиболее четко сформулировал итог, к которому пришли дискуссии о новом жанре в середине 1910-х годов: «Всякая проходящая перед глазами драма по структуре своей предполагает руку художника, создавшего ее; план ее, развитие действия, идея, воплощенная в ее образах, — все это не случайные явления, но возникают благодаря творческой работе — не режиссера, ибо это не его область, но писателя; и как театральная драма, чтобы быть значительной, требует искусства, во-первых, драматурга, а потом уж режиссера и актера, так и кинопеса <...> Идеальный сценарий, таким образом, должен быть интересен не только на экране, но и на бумаге» [26, с. 118–125].

За первые десять лет своей жизни отечественный киносценарий претерпел значительную эволюцию. Из рабочего инструмента кинематографиста сценарий превратился в новый литературный жанр. Однако в 1910-е годы этот жанр оставался на периферии литературной жизни. Литературный характер киносценария было проще обосновать, чем воплотить в жизнь. Для этого могли потребоваться годы постепенного развития кинематографии и киножурналистики, но в конце 1910-х годов по старой кинематографической системе был нанесен жестокий удар: частные кинопредприятия национализировались, наступало время нового кино. То, что было открыто и сформулировано до революции, должно было пройти серьезную проверку в новое время, когда был пересмотрен кинопроцесс в целом.

Главную роль в новом кинематографе стал играть жанр агитфильма. Первостепенная задача жанра — максимальное идеологическое воздействие на широкую зрительскую аудиторию — сочеталась с установкой на достоверность изображаемого в агитфильме. Ответственность за укрепление позиций молодого жанра, важнейшее дело для ранней советской кинематографии, прежде всего лежала на кинодраматургах. Критик и искусствовед Хрисанф Херсонский в своей книге «Страницы юности кино» писал: «Я хочу подчеркнуть, что авторами сценариев даже скромных агитфильмов в ту пору были главным образом люди, которых никак не отнесешь ни к холодным ремесленникам, ни к “горячим” приспособленцам <...> Они вкладывали в эту работу все, что могли, все свое умение, относились к кинематографии как к чрезвычайно важному делу, где вот-вот должно было родиться новое киноискусство — искусство, у которого все впереди» [27, с. 64].

Новому кино были нужны новые сценаристы, и кинодраматургия в очередной раз оказалась под прямым влиянием литературы. Авторами сценариев первых агитфильмов стали В. В. Маяковский («На фронт!»), А. В. Луначарский («Уплотнение», «Смельчак»), А. С. Серафимович («Подполье»), В. М. Киршон («Борьба за ультиматум»), Виталий Добровольский, более известный под псевдонимом «В. Федорович» («Хлеб», «Восстание», «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», «Чем ты был?», «Народ — сам кузнец своего счастья»). С. А. Есенин (совместно с М. П. Герасимовым,

С. А. Клычковым и Н. А. Павлович) написал сценарий под названием «Зовущие зори», который остался нереализованным.

Проблема сценария агитфильма специально не обсуждалась. Предполагалось, что новый жанр будет противопоставлен всей кинематографической — «буржуазной» — системе дореволюционного времени. Соответственно сценарии агитфильмов менее всего должны были напоминать дореволюционную кинодраматургию, с ее насыщенными сюжетами. Если старые сценарии действительно тяготели к повествовательной, литературной форме и даже оказались вовлеченными в литературный процесс, то сценарии агитфильмов были лаконичны и имели сугубо кинематографическое значение. О том, чтобы публиковать эти сценарии, не могло быть и речи.

После революции особое значение в отечественном кинопроцессе стало приобретать документальное кино. Режиссеры-документалисты не просто специализировались на кинохронике, но и видели в ней единственно возможный путь для развития кинематографа. Отсюда важнейшее понятие теории киноков — «киноглаз». Кино — это то, что снимается именно «глазом», то, что мы видим в реальной жизни. Выдающийся советский режиссер-документалист, автор программного манифеста «Мы — киноки» Дзига Вертов писал: «“Кино-Глаз”, мы, киноки, неохотно называем картиной — мы говорим: “Кино-Глаз” — это первая киновещь <...> Эта киновещь не удовлетворяет ни одному из требований, предъявляемых к художественной картине. Она сделана так, как будто до нее не существовало ни ателье, ни режиссеров, ни гриффицов, ни Лос-Анджелеса» [28, с. 58]. С точки зрения истории киносценария крайне любопытно продолжение этого текста:

«При построении этой киновещи лишними людьми оказались:

- 1) сценаристы (картина без сценария)
- 2) режиссеры (-- // -- режиссера)
- 3) кинохудожники (-- // -- декораций)
- 4) актеры и кинонатурщики (-- // -- актеров и натурщиков)

Кто же делал эту картину:

- 1) киноки-наблюдатели (увидели)
- 2) киноки-операторы (зафиксировали)
- 3) киноки-монтажеры (сорганизовали)» [28, с. 58].

Как мы видим из декларации Вертова, он полагал, что в первую очередь новая кинематография должна избавиться от кинодраматургов: именно они своими искусственными сценариями мешают подлинному развитию революционного кино. Несколько лет назад был издан том «драматургических опытов» Дзига Вертова. Среди этих «опытов» Вертова, который не только не признавал литературность киносценария, но и опровергал самое право сценария на существование, есть тексты, не уступающие самым изысканным образцам прозы 1920-х годов:

«11 ½ час[ов]. Распахиваются двери театров. Улицы снова оживились. Публика, шумная, говорливая и нарядная, опять заполнила тротуары, трамваи и автобусы.

Через час разъехалась публика, и на улицах тишина. Зато все чаще и чаще мелькают автомобили с пьяными нэпачами. Прошла и эта публика, и снова тишина. Изредка на улице появится спешащий человек, и опять тишина. Москва заснула до утра.

Спят в кроватях буржуи.

Спят дети.

Спит рабочий.
Спят в ночлежке нищие.
Спят на улице беспризорные.
Дремлет у подъезда сторож.
Одинокие милиционеры стоят на посту.
Во мраке потонули кремлевские стены.
У ворот Кремля дежурят часовые.
И только Октябрьская радиостанция в 11 ч[асов] проверяет время и кричит всему миру о величии будущего — мирового города» [29, с. 102].

Представление о том, что сценарий должен быть отделен от литературы и ограничен чисто кинематографическими функциями, существовало на протяжении всей первой половины 1920-х годов и было актуально далеко не только для жанра агитфильма, для документального и околодокументального кино. Тезис «картина без сценария», выдвинутый Дзигой Вертовым, был близок, в частности, теории творческого объединения «ЛЕФ» (Левый фронт искусств) [30]. В 1920-е годы считалось, что чем сценарий профессиональнее, тем менее он — как текст — доступен обычному читателю и тем более ориентирован на специально подготовленных кинематографистов. В 1926 г. вышла первая основательная книга о теории киносценария молодого киноведа И. В. Соколова «Киносценарий. Теория и техника». Автор утверждал, что современный сценарий должен быть написан «не на языке слов, а на языке кинематографа», причем «техническое мышление» и «логика планов» должны были, по его мнению, заменить «чистую литературу» [31, с. 68]. В книге А. В. Голдобина «Как писать сценарий для кинокартины», которая представляла собой уже практическое руководство для молодых кинодраматургов, отмечалось: «Для того чтобы сценарист мог хорошо написать сценарий, пригодный для постановки картины, он должен быть знаком с техникой киносъемки, знать все способы осуществления сценария, фиксации на киноплёнке его содержания» [32, с. 45].

Киносценарии такого рода — так называемые стальные сценарии — скорее напоминали постановочные планы, чем литературные произведения. С. Д. Гуревич отмечает, что стальной сценарий появился в советском кино как альтернатива внесценарному способу киносъемки, а также неизжитой еще «записи на крахмальной манжете». Родоначальником этой методики был американский режиссер Томас Инс. К 1918 г. он ввел в Голливуде сценарно-режиссерский конвейер со специфическими профессиями гегмена (сочинителя трюков), сценариста-монтажера и аранжировщика (литературного обработчика). Готовая продукция этого конвейера представляла из себя законченный режиссерский сценарий [33, с. 16–17].

Идея коллективного сценарного творчества нашла отклик и в советской кинематографии. Драматург и теоретик кино В. К. Туркин писал о своеобразной сценарной мастерской, «фабрике сценариев при кинопроизводстве»: «Киносценарий должен быть связан с производством и должен стать коллективным» [34, с. 8]. Эта теория фактически не применялась на практике, но представление о том, что идеальный сценарий не должен был уступать самому подробному режиссерскому плану, существовало в советском кино довольно долго. В качестве примера можно привести фрагмент сценария Ю. В. Тарича «Черное дело», который представлен как образец в упомянутой выше книге А. В. Голдобина «Как писать сценарий для кинокартины»:

(Из диафрагмы)

1. Вид деревни. Лес на пригорке.

Из-за леса выходит солнце.

(Наплыв).

2. Угасает. Кричит петух: Ку-ку-ре-ку.

3. Крупно. Рожок в руках пастуха.

(Наплыв).

3-а. Прошка ругает в рожок.

3-б. Общ. план. Деревенская улица. Идет стадо. За стадом Прошка.

Щелкает бичом. Стадо двигается за аппарат.

Пыль закрывает экран.

(Диафрагма)

Надпись:

В ДЕРЕВНЕ ДУБОВКА НАЧИНАЕТСЯ ТРУДОВОЙ ДЕНЬ [35, с. 75].

Кинодраматург В. В. Недоброво, считая сценарий «голым наброском действия», «каркасом» будущего фильма, отвергал самую возможность существования у сценариста собственного литературного стиля [36, с. 12].

Одним из первых сомнение в правомерности подобного подхода выразил Ю. Н. Тынянов: «О сценарии по готовой в фильме говорить не приходится. Сценарий почти всегда дает “фабулу вообще”, с некоторым приближением к скачковому характеру кино. Как будет развита фабула, каков будет сюжет, — сценарист не знает...» [37, с. 57]. Возникает закономерный вопрос: что же в таком случае знает сценарист? Ведь в середине 1920-х годов было ясно, что киносценарий не может уже вернуться к своей зачаточной форме, которая предполагала лишь конспективное перечисление основных событий фильма.

Однако приоритет технологического, стального сценария, который уже изжил себя, должен был быть преодолен. В 1926 г. С. М. Эйзенштейн написал сценарий «Генеральная линия», который впоследствии был им определен как первая попытка выступить «против обычной формы протокольного сценария» и утвердить «форму киноновеллы». Эйзенштейн декларировал: «Сценарий — это только стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождение зрительных образов <...> Соавтор своими средствами запечатлевает в сценарии ритм своей концепции. Приходит режиссер и переводит ритм этой концепции на свой язык, на киноязык; находит кинематографический эквивалент литературному высказыванию» [38, с. 297–299].

Эйзенштейн заложил основы «эмоционального сценария», который возник как ответ на издержки и крайности сценария технологического. Форма эмоционального сценария принципиально произвольна, но ей не могут быть присущи сухость «стальной» драматургии, тяготение к предельному лаконизму изложения. Прилагательные, которые редко употреблялись в технологическом сценарии, теперь становятся важнейшим элементом повествования. Это видно на примере фрагмента сценария к фильму Эйзенштейна «Октябрь»:

Позолотой

Самоцветами

Блеском покрыта царская корона, императорский скипетр, самодержавная держава.

До тех пор блестела позолота.

Сиял блеск.

Сверкали самоцветы.
До тех пор... пока не поднялись от голодных очередей костлявые женские кулаки.
Пока не остановили машины мозолистые руки рабочих.
Пока не поднялись от земли острые листовки.
Пока не прекратили выстрелов голодные окопы.
Пока не поднялись и не замахнулись.
И вот двинулись.
Замахнулись.
Тогда тускнеть, блекнуть стала корона.
Тогда стал виден подавляющий тяжелый идол [39, с. 67].

Главным идеологом эмоционального сценария стал кинодраматург А. Г. Ржешевский. Именно его работы (среди которых — сценарии «Очень хорошо живется», «Двадцать шесть бакинских комиссаров», «Бежин луг», «Мир и Человек») определили черты и особенности эмоционального сценария, который, по словам киноведа Е. Я. Марголита, оказался «наиболее ярким и наиболее кризисным явлением нашего кино на рубеже 20–30-х годов» [40, с. 142]. Впоследствии традиция эмоционального сценария была резко раскритикована. В конце 1930-х годов теоретик кино А. Г. Чирков в своих «Очерках драматургии фильма» писал: «“Эмоциональный сценарий” представляет собою не только неприемлемый образец драматургии, но и пример отвратительной литературщины <...> Напыщенный и вместе с тем крайне бедный язык, которым обычно писались эти сценарии, все эти “необычайные”, “непередаваемые”, “изумительные” и т. п. детали свидетельствуют о бедности художника, о незнании им действительности» [41, с. 18]. Кинематографисты, воспринимавшие эмоциональный сценарий как резко отрицательное явление в кинопроцессе, не учитывали того, что именно эмоциональный сценарий сыграл важную роль в новом становлении кинодраматургии как литературного жанра. После многочисленных попыток отказаться от сценарной практики, заключить ее в узкие рамки кинопроизводственной сферы или превратить в чисто технический процесс появления эмоционального сценария должно было возродить с дореволюционных времен ценность киносценария как литературного текста.

Действительно, в 1930-е годы снова укрепилось представление о том, что киносценарий не только может, но и должен считаться литературным жанром. В упомянутой выше книге А. Г. Чиркова есть даже глава под названием «Сценарий как литературный жанр». Эта формула утверждается в отечественной киномысли и постепенно становится аксиомой. Такому обороту дел способствовало, разумеется, появление звукового кино: с приходом звука в киносценарии особенную роль стали играть диалоги. Однако еще в 1924 г. Ю. Н. Тынянов писал: «Кино — не немой. Нема пантомима, с которой кино ничего общего не имеет... Кино дает речь, но речь абстрагированную, разложенную на составные элементы» [42, с. 26]. Эта немая кино-речь еще в дореволюционные времена давала киносценариям право на «литературность».

В 1930-е годы не все признавали право киносценария на принадлежность к системе литературных жанров. Так, в книге 1936 г. «Как мы работаем над киносценарием» О. М. Брик, ранее сотрудничавший с объединением «ЛЕФ», выразил противоположную точку зрения: «Сценарий пишется словами. Но это никак не значит, что сценарий литературное произведение, да еще самостоятельное <...> То обстоятельство,

что мы не владем никаким другим средством, кроме слова, для проектирования будущей кинокартины, ни в какой мере не является спецификой киносценария, а есть его дефект. Иногда выразительный фотокадр гораздо полнее дает представление о будущей кинокартине, чем многие страницы витиеватого литературного сценария. Сценарий пишется для людей, которые будут делать кинокартины» [43, с. 43–44].

Однако подобный взгляд на киносценарий, во многом соответствующий представлениям о кинодраматургии 1920-х годов, в 1930-е годы оказывается на периферии. Точка зрения О. М. Брига опровергается не только другими драматургами, написавшими эссе для упомянутого сборника, но и автором предисловия к нему И. Ф. Поповым. В предисловии сказано: «Если сценарий есть “проект” художественного произведения, “проект” художественных образов, изложенный словами, то это уже литературное произведение, т. е. произведение словесного искусства» [44, с. 6]. И далее: «Сценарий пишется не только для тех, кто будет по нему ставить кинокартину (или кино картины!), но и для тех, кто пожелает ее прочитать раньше или позже просмотра картины на экране» [44, с. 7].

Споры о форме киносценария (должен ли он напоминать детальный съемочный план, быть похожим на «эмоциональное» эссе и т. д.) имели непосредственное отношение к его содержанию. По мере того, как сценарная форма становилась все более «литературной», близкой к беллетристическому повествованию, драматургия все дальше отходила от установки на прямое отражение действительности, которая была характерна для первых советских фильмов и для документального кино. Борьба за литературную, художественную форму оборачивалась борьбой за право киносценария на вымысел. И это был важнейший сдвиг в советской кинодраматургии 1920–1930-х годов.

Этот процесс выражался и в том, что во второй половине 1920-х годов в отечественный кинематограф вернулись экранизации классических произведений, популярные в дореволюционное время. Сценарии снова стали предполагать особый подход к постановке: требовались специальные костюмы, декорации и реквизит — вовсе не нужные кинохронике и «околодокументальным» фильмам. На экран переносилось то, что давно воспринималось зрителями как fiction, вымышленное повествование. Соответственно фильм оказывался как бы вымыслом вдвойне. А поскольку для экранизации, как правило, выбирались очень известные произведения («Капитанская дочка», «Недоросль», «Шинель»), этот удвоенно вымышленный характер фильмов был очевиден.

В этот же период в советском кинематографе появляются экранизации современной прозы — произведений Л. М. Рейснер, В. А. Каверина, И. Э. Бабея. Эта мощная тенденция еще сильнее укрепила связи литературы и кинематографа и поставила развитие последнего «на литературные рельсы». Сценаристы стали отталкиваться не только от материала, от событий и вопросов реальной действительности, но и от опыта писателей, которые старались осмыслить происходящее с эстетической точки зрения. Как следствие, оригинальные сценарии, которые не опирались на литературный первоисточник, тоже строились по новому методу: несмотря на злободневность фильмов, их сюжеты представлялись откровенно вымышленными и не вызывали ассоциаций с кинохроникой.

В 1930-е годы киносценарий обретает ту литературную форму, которую будет сохранять многие десятилетия, вплоть до наших дней. Эта форма, сочетающая в себе

особенности прозы и драматургии, лежит на стыке двух родов литературы. Здесь история киносценария превращается в историю формирующихся и развивающихся внутри него жанров — процесс, который должен стать предметом пристального внимания литературоведов и искусствоведов.

Литература

1. Белова Л. И. Сквозь время. Очерки истории советской кинодраматургии. М.: Искусство, 1978. 343 с.
2. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963. 458 с.
3. Лихачев Б. С. Кино в России (1896–1926): Материалы к истории русского кино. Ч. I: 1896–1913. Л.: Academia, 1927. 209 с.
4. Лихачев Б. С. Материалы к истории кино в России (1914–1916) // Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 3. М.: АН СССР, 1960. С. 37–103.
5. Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М.: Наука, 1976. 303 с.
6. Вишнеvский В. Е. Художественные фильмы дореволюционной России (фильмографическое описание). М.: Госкиноиздат, 1945. 192 с.
7. Кушнирович М. А. Русский сценарий — Детство... Отрочество... Юность... // Экранные искусства и литература. Немое кино. М.: Наука, 1991. С. 130–155.
8. Стенька Разин // Вестник кинематографов в С.-Петербурге. 1908. № 1.
9. Хроника // Сине-Фоно. 1909. № 1. С. 12.
10. Хроника // Сине-Фоно. 1911. № 8. С. 12.
11. Драма Н. Н. Брешко-Брешковского // Сине-Фоно. 1911. № 4. С. 19.
12. Приключения запорожца Игната Подковы // Кинематографический театр. 1911. № 14. С. 16.
13. Среди новинок // Сине-Фоно. 1912. № 7. С. 14.
14. Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. 384 с.
15. Об авторском труде // Сине-Фоно. 1915. № 21–22. С. 44–46.
16. Мазуркевич В. А. Что и как писать для кинематографа? // Кинематографический театр. 1911. № 16. С. 5–8.
17. Улис. Автор и кинематограф // Вестник кинематографии. 1914. № 91/11. С. 10–11.
18. Вознесенский А. С. Как я пишу для экрана // Сине-Фоно. 1916. № 11–12. С. 42–43.
19. Бухов А. С. О кинематографических авторах // Кинематограф. 1915. № 1. С. 7–10.
20. Петровский И. Кинодрама и киноповесть // Прозектор. 1916. № 20. С. 2–3.
21. Зоркая Н. М. Русская школа экранизации // Экранные искусства и литература. Немое кино. М.: Наука, 1991. С. 105–129.
22. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть 1. М.: Искусство, 1968. 350 с.
23. Молчи, грусть... Молчи... // Киногазета. 1918. № 20. С. 6.
24. Божович В. И. Об авторской точке зрения в литературе и раннем кинематографе // Экранные искусства и литература. Немое кино. М.: Наука, 1991. С. 47–64.
25. Тиссова [Виноградская Е. Н.] Миражи // Пегас. 1916. № 1. С. 33–57.
26. Остроумов Л. Е. Кино-драма и кино-повесть // Пегас. 1916. № 9–10. С. 118–125.
27. Херсонский Х. Н. Страницы юности кино. Записки критика. М.: Искусство, 1965. 278 с.
28. Вертов Дзига. «Кино-Глаз» — это первая кино-вещь // Вертов Дзига. Из наследия: в 2 т. Т. 2. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. С. 58–59.
29. Вертов Дзига. Моссовет Сценарный план // Вертов Дзига. Из наследия: в 2 т. Т. 1. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. С. 94–102.
30. Булгакова О. ЛЕФ и кино // Экранные искусства и литература. Немое кино. М.: Наука, 1991. С. 177–202.
31. Соколов И. В. Киносценарий. Теория и техника. М.: Кинопечать, 1926. 89 с.
32. Голдобин А. В. Как писать сценарий для кинокартины. М.: ГИЗ, 1925. 110 с.
33. Гуревич С. Д. Советские писатели в кинематографе (20–30-е годы). Л.: ЛГИТМиК, 1975. 146 с.
34. Туркин В. К. О киносценарии // Киножурнал АРК. 1926. № 1. С. 8.
35. Тарич Ю. В. Черное дело (Волки) // Голдобин А. В. Как писать сценарий для кинокартины. М.: ГИЗ, 1925. С. 74–84.

36. Недоброво В. В. Сценарист — постановщик — актер // Жизнь искусства. 1926. № 25. С. 12.
37. Тынянов Ю. Н. Об основах кино // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». СПб.: РИИИ, 2001. С. 39–59.
38. Эйзенштейн С. М. О форме сценария // Эйзенштейн С. М. Избр. произведения: в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 297–299.
39. Александров Г. В., Эйзенштейн С. М. Октябрь // Эйзенштейн С. М. Избр. произведения: в 6 т. Т. 6. М.: Искусство, 1964. С. 65–87.
40. Марголит Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития (Краткий очерк истории художественного кино) // Киноведческие записки. 2004. № 66. С. 125–208.
41. Чирков А. Г. Очерки драматургии фильма. М.: Госкиноиздат, 1939. 104 с.
42. Ван-Везен Ю. [Тынянов Ю. Н.] Кино. — Слово. — Музыка // Жизнь искусства. 1924. № 1. С. 26.
43. Брик О. М. Из теории и практики сценариста // Как мы работаем над киносценарием. М.: Кинофотоиздат, 1936. С. 41–53.
44. Попов И. Ф. Предисловие // Как мы работаем над киносценарием. М.: Кинофотоиздат, 1936. С. 3–10.

Статья поступила в редакцию 15 марта 2013 г.