

Содержание

Введение. Да кто такой этот ваш текстоцентризм?!	6
Гиперобъект в расфокусе. Вопросы методологии	6
От ликбез-графоманов к инженерам душ. Историко-культурные особенности	13
Каждое слово—как если завтра война. Хронология	19
I. Статус писателя и литературы в культуре СССР	23
Текстопочитание по заветам Гегеля	23
Литературоцентризм в лицах: Горький и Пушкин	33
Вожди и их учение—основа советской эстетики	45
II. Сценарий и писатель в кинопроцессе	54
«Литература—в кино!»	
Лозунг 1925 года повторяли до конца 1930-х	54
Конфликт интересов сценариста, режиссера и актеров	68
Текстократия: консультанты, художделы, цензоры	83
Институт периодики в системе контроля искусств	90
Кино—в печать! Инструменты текстоцентризма в кино	99
III. Теоретические споры о кино как медиа	112
Специфика кино—штамп теоретических дискуссий	112
Трудности перевода: как и что можно экранизировать?	127
«Сценарий—это заснятая, но не проявленная пленка»	142
Звук подчинил кино слову	152
Фотография—метафора безыдейности искусств	167
IV. Ответ кино. Почему в соцреалистических фильмах не верили письменному слову?	186
Сталин против архивных крыс	187
Смысл слов определяет контекст или наоборот?	192
Тексты в подполье и на листовках	195
Башня из словесной кости	199
Любовная лодка разбилась о текст	201
Сны усталости и писем	203
Список цитируемой литературы	208
Список первых публикаций	226
Фильмография	227
Список сокращений	229
Указатель имен	231

Введение. Да кто такой этот ваш текстоцентризм?!

Гиперобъект в расфокусе. Вопросы методологии

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

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

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

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

Сформированное печатным текстом представление о гомогенной воспроизводимости постепенно распространилось и на остальные сферы жизни и привело к становлению всех форм производства и социальной организации [...] западного мира [Там же: 215].

Письменный человек мыслит мир через текст двумя схемами вербализации. Одна восходит к Евангелию от Иоанна и утверждает, что слово было в начале всего. Первый стих Иоанна обрел особое значение именно в печатной культуре, когда стал возможен стандартизированный визуальный текст, единый во всех экземплярах одного издания [Маклюэн 2004: 208]. Хотя древнегреческий *logos* переводили как «слово» с первых веков христианства, эта версия стала максимально влиятельной только при распространении Вульгаты. Ее использовал первый переводчик Библии на среднеанглийский язык — предшественник протестантизма Джон Уиклиф. В XVI веке она же стала официальной латинской Библией католической церкви. Символично, что в 1456 году именно Вульгату воспроизвел в первой печатной книге Иоганн Гутенберг — его именем Маклюэн назвал галактику письменной гомогенности и репродуцируемости.

Согласно второй схеме вербализации мира, озвученной Стефаном Малларме, все в мире существует для того, чтобы некой

книгой (текстом, словом) завершиться [Mallarmé 1895]. Это высказывание опять напоминает Библию, на этот раз — стих из Апокалипсиса: «Кто не был записан в книге жизни, тот был брошен в озеро огненное» (Откр., 20: 12–15). Так или иначе, Малларме абсолютизировал телеологию, вектор которой устремлен к слову.

У Иоанна слово — источник бытия, его генеративный принцип, порождающая модель. У Малларме книга готова перекодировать и вобрать что угодно. Но в основе обеих схем — письменное мировоззрение, в котором доминирует репродуцируемость текстовой гомогенности. Схемы отличаются тем, что если Евангелие полагало мир произведенным из слова, то Малларме не говорил о том, из чего и как созданы вещи, — он лишь заключал, что все они уместятся в книге. Другими словами, в Евангелии речь о порождении, у Малларме — о завершении.

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

Необходимость стать частью текста, постулируемая Откровением, слышна во всех репликах, из которых составлена эта книга. Советские литераторы видели в тексте, языке, слове и вербальности универсальную модель и живородящий эфир не только искусств, но и любой культурной деятельности, в пределе — любой деятельности вообще. Заявленному тезису сложно найти иллюстрацию ярче той тонкой иронии, с которой Ленин

назвал себя литератором по основной профессии, заполняя анкету члена РКП(б) в 1920 году [Ленин 1926]. Догматичность дихотомии «либо в книге жизни, либо в озере огненном» наглядно эксплицировал Мишель де Серто:

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

В другом фрагменте «Изобретения повседневности» он писал: «Бином „производство–потребление“ может быть замещен своим более общим эквивалентом: „письмо–чтение“» [Там же: 53]. Очевидно, что производство–потребление — несравнимо более всеобъемлющая понятийная пара. Значит, название ее разновидности — письма–чтения — более общим эквивалентом является либо риторическим приемом, либо идеологемой, маркирующей Серто как текстоцентриста. Такое возведение частного (письма, текста) в ранг общего (деятельности, продукта) крайне характерно для самых разных текстоцентрических ситуаций и заслуживает более пристального внимания.

В материалах книги это заметно в моментах, когда литературу мыслили синекдохой искусств. В ключевых документах советской культурной политики есть нарушения родовидовых связей между литературой и искусствами в пользу простоты переноса литературной политики на иные искусства. Перенос представлялся не только автоматическим, но и само собой разумеющимся. Его аксиоматичность регулярно проявлялась в советской критике бесконечными контаминациями или синонимизациями литературы (части) и искусства (целого), постановкой литературы в позицию синекдохы искусств, наделением литературы признаками других искусств и, напротив, объяснением искусств в литературных терминах. Это положение вещей унаследовано современной РФ, например в названии Российского

государственного архива литературы и искусства. Во всех подобных фразах «литература» и «искусство» — однородные члены, и сам синтаксис подразумевает их равный уровень. Вычленение из искусства (видовой общности) не только превозносит литературу (вид) над искусствами (другими видами), но и придает статус чего-то более глобального, что и существует вне искусств, и является их медиумом.

На идейном уровне этот процесс имеет следующий контекст. Соцреалистическая эстетика прочно усвоила гегелевский тезис: поэзия — во всех формах прекрасного, ведь ее стихия — художественная фантазия [Гегель 1968: 94–96]. Раз язык/текст служит инструментом искусств уже на стадии мышления или фантазии, то советские критики заключили превосходство литературы над искусствами. Признание за вербальностью роли медиального субстрата — лишь одна из сторон текстоцентризма. Согласно этой мысли (или образу?), текст и литература неизбежно находились как бы внутри, в самой ткани любых искусств, так как текст составляет саму фантазию — универсальное творческое начало. Литература выступала не совокупностью эстетических качеств и творческих методов, присущих ей как виду искусства, но сложной идеологемой: литература — своеобразная лакмусовая бумажка для любой художественной активности, ее универсальный критерий, а писатель — властитель дум, командир и наставник. Так литература как вид искусства стала синекдохой искусств и по отдельности, и в совокупности, а литература как текст, письмо, словесность — синекдохой искусства как целого рода деятельности, а шире — прообразом любой творческой деятельности вообще.

В книге я изучаю оба явления параллельно: более узкий термин — «литературоцентризм» — маркирует тяготение той или иной ситуации к литературе как виду искусства, тогда как широкий термин — «текстоцентризм» — отмечает ориентацию на медиальные свойства текста. Первое узкое понятие описывает оценку искусств (на примере кино) по меркам литературы, опору на ее закономерности в моделировании универсальных критериев для создания и/или анализа любых произведений. Это стремление лишь часть более широкого явления — текстоцентризма, заключающегося в стремлении к словесному контролю мира, в придании решающего значения разного рода текстам — от указов,

манифестов и рецензий до стенограмм обсуждений, должностных инструкций и объявлений. Текстцентризм есть навязчивое желание снабдить любой объект культурного ландшафта вербальным эквивалентом (описанием, комментарием, сценарием, расшифровкой, конституцией).

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

Гиперобъекты [...] нелокализуемы. Другими словами, ни одна из «локальных манифестаций» не представляет гиперобъект во всей полноте. Они предполагают принципиально иные темпоральности, чем те человеческие масштабы, к которым мы привыкли [Morton 2013: 1].

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

Подобно мортонским гиперобъектам, текстотризм как совокупность текстов сложно локализовать в событиях и произведениях, из которых можно было бы составить линейную хронологию, так что пристальное внимание к формальным характеристикам теряет смысл. Точнее, гиперобъекты вроде текстотризма собирают четырехмерные карты проблематики из самых разных событий. Поэтому для обнаружения текстотрических свойств той или иной реплики не всегда важны ее обстоятельства: дата и повод высказывания, взгляды и групповая или классовая принадлежность автора, его профессия, происхождение, должность, статус и т. д. Более того, порой созвучные

заключения столь отличаются своими историческими контекстами, что это наводит на мысль: свойства гиперобъекта слабо зависят от привходящей конкретики. Поэтому в книге похожие заявления произносят авторы, которые до конца 1920-х могли занимать непримиримые позиции и относиться к десятку противоположающихся групп и направлений. В известном смысле такая оптика анонимизирует собранный материал и уж точно игнорирует исторический вес упоминаемых персонажей: это заметно по библиографии, где звезды Горький и Пудовкин занимают немногим больше строк, чем малоизвестные имена вроде Николая Коварского или Ипполита Соколова.

Такую оптику можно уличить в своего рода рекурсивной текстоцентричности: смысл высказываний ставится выше их контекста, пренебрегая их историческим фоном и причинами. На приоритет текстам перед их причинами, отданный в моем исследовании, мне указывали Олег Мороз и Валерий Мильдон, которые делились множеством ценных соображений на разных стадиях работы, за что я бесконечно им благодарен. Сам же я вижу лучшей метафорой такого подхода расфокусированное зрение. Ее можно пояснить примером, взятым Владимиром Мартыновым из истории музыки:

...месса XV–XVI веков как некое каноническое целое состоит не только из разных типов песнопений, но и из разных родов музыки, которые перемежаются в [...] установленном порядке. [...] конечный графический продукт композиторской деятельности представлял собой отнюдь не партитуру, но отдельно выписанные партии, определенным образом размещенные на развороте листов хоровых книг. [...] Для того чтобы увидеть эти партии одновременно и свести их в единую вещь, нужно обладать такой способностью зрения, какой обладает глаз стрекозы. [...] Графическая, или «зрительная», рассредоточенность нотного текста может быть истолкована как [...] результат «расфокусированного» взгляда на вещи [Мартынов 2005: 53–54].

Этот музыковедческий сюжет хорошо иллюстрирует подход к изучению гиперобъектов. Взамен линейной хронологии расфокусированное зрение устанавливает вариативные и зачастую более точные связи между свойствами текстоцентризма—

проблематические, тематические или стилистические. Так ни один их аспект не остается изолированным от других.

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

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

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

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

Спектр таких источников крайне широк. Ими могут быть монографии, статьи, стенограммы диспутов. Иногда дискуссии находят отражение в художественных произведениях — отсылкой к культурной жизни или практическим ответом теоретикам (например, примирение народного и элитарного искусства в лице персонажей «Волги-Волги» или ставка на диалоги в «Великом гражданине»). Поскольку текстоцентрическая культура тяготеет

к словесным формам саморепрезентации [Кондаков 2011: 624], одного лишь создания произведений недостаточно — авторы вынуждены снабжать их комментариями, либо сами высказываясь о своей работе, либо добиваясь оценки от критиков. Поэтому критика искусств (в частности, кинокритика) была плодотворной исторической базой для изучения текстоцентризма.

Помимо того, что периодика неизбежно злободневна и политизирована, она фиксирует интересы сообщества, которые могут не проговариваться открыто. Маклюэн замечал: «Книга — это частная исповедальная форма, дающая „точку зрения“. Пресса, в свою очередь, является групповой исповедальной формой, которая обеспечивает общественное участие» [Маклюэн 2003: 231]. Периодике «удается выполнять сложную многоуровневую функцию создания группового сознания и участия, которую никогда не могла выполнить книга» [Там же: 245]. Согласно Маклюэну, пресса не ожидает новостей, но создает их из всего, что происходит в сообществе, превращаясь в его образ или срез [Там же: 240]. О схожих процессах Юрий Лотман писал так:

...поскольку культура — самоорганизующаяся система, на метаструктурном уровне она постоянно описывает самое себя (пером критиков, теоретиков, законодателей вкуса и вообще законодателей) как нечто однозначно предсказуемое и жестко организованное. Эти метаописания, с одной стороны, внедряются в живой исторический процесс, подобно тому как грамматики внедряются в историю языка, оказывая обратное воздействие на его развитие. С другой стороны, они делаются достоянием историков культуры, которые склонны отождествлять такое метаописание, культурная функция которого и состоит в жесткой переупорядоченности того, что в глубинной толще получило излишнюю неопределенность, с реальной тканью культуры как таковой. Критик пишет о том, как литературный процесс должен был бы идти [Лотман 1992: 119–120].

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

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

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

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

Кондаков объясняет сложившуюся в СССР ситуацию, сравнивая ее с золотым веком русской критики — серединой XIX века:

И критика, и литература в своем массово-политизированном бытии стали функциональными компонентами партийно-государственной идеологии [...]; само былое противостояние критики и литературы было «снято» перед лицом вездесущей монополитизированной идеологии [Кондаков 2011: 989].

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

Критика, в представлении самих критиков и их читателей, была универсальнее литературы уже потому, что она рефлексировала и критически переоценивала не только отдельных писателей и даже не только русскую литературу в целом (была не только культурной рефлексией), но и отраженную в ней действительность, и актуальные общественные идеи (одновременно была и социальной рефлексией); более того, на правах социальной рефлексии, «вторгалась» не только в интерпретацию словесных текстов, но и в саму реальность [Кондаков 2011: 966].

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

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

На русском языке первые масштабные разработки пришлось на 1920–1930-е. Вместо «языка кино» советские критики чаще говорили «специфика кино» или «искусство кино». Особенностью обсуждений в СССР был повышенный интерес к слову. Он был

велик не только в работах о языке кино в строгом смысле — то есть об эстетике фильмов. Это проявлялось и в производстве (усиление роли писателя в кинопроцессе) и институциональных отношениях (необходимости публикации кинотекстов — сценариев, записей фильмов, интервью кинодеятелей и т. д.). Так вырабатывалось представление о языке советского кино 1930-х в широком смысле: оно не исчерпывалось анализом лент и включало споры о связях между искусствами и их идеологическом соподчинении.

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

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

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

Тематическое смешение вызывала и настороженность к молодому искусству, которое, по распространенному тогда мнению, синтезировало старшие искусства: ведь кино, используя фототехнологию, заимствовало нарратив у литературы, композицию кадра — у живописи и скульптуры, внутрикадровую динамику — у театра, межкадровую и аудиальную динамику — у музыки.

С такой точки зрения ясно, что кинематографу легче всего обойтись именно без литературной повествовательности, что в 1920-х на разный лад доказали авангардисты Дзига Вертов, Вальтер Рутманн, Альберто Кавальканти, Рене Клер, Луис Бунюэль, Ганс Рихтер, Ман Рэй. Но именно тематическая смешанность и восприятие кино как синтетического искусства парадоксально подчиняли его тексту. Казалось бы, самая далекая от литературы тема специфики кино, во-первых, часто именовалась «языком кино» по аналогии с вербальностью, во-вторых, часто решалась сравнениями с литературой. Кино редко мыслилось без литературы. Это свойство есть в многомерном пересечении нюансов, часто перемежающихся, иногда противоречивых, а порой похожих до неразличения.

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

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

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

Многочисленные подобные примеры жесточайшего неравенства и расслоения даже внутри привилегированных групп говорят о том, что и относительно благополучные сообщества имели

множество предпосылок для эгоизма, зависти, собственничества, карьеристской вражды и недоверия.

Каждое слово — как если завтра война. Хронология

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

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

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

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

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

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

Власть всегда начинается с власти слов. Я убежден в этом так давно и с каждым днем все прочнее, что уже лень припоминать, чьи слова внушили мне эту мысль. Правители тоже мало думают о происхождении их веры в силу слова, но следуют ей регулярно: готовя войну, они переписут законы и подавят вольнодумцев, а развязав ее, ужесточат цензуру и усилят пропаганду. В 2013 году Владимир Паперный отметил схожесть законотворчества в советских тридцатых и в современной РФ [Паперный 2013]. У этих предвоенных периодов есть и важное различие. В сталинском СССР мобилизация отразилась в культурной политике — в поиске догматично-консолидирующей эстетики и разгроме альтернативных художественных практик и концепций. В путинской РФ никто и не думал заниматься глобальной эстетикой, поскольку власть слова упростилась: достаточно контролировать медиа и изредка сажать звезд искусства, обычно под домашний арест.

Преувеличение ли свести соцреалистический проект к выработке максимально эффективного милитаристского (в терминах соцреализма — оборонного) искусства? Или — к выработке конкурентного воинствующего стиля, призванного на службу пропаганде? Это преувеличение не сильнее обобщений о рождении тоталитаризма из духа авангарда, идеологических эффектах

сталинского ампира или православном субстрате большевистского волапюка. В этом смысле текстоцентризм обретал особые нотки законотворчества и репрессивности — в том смысле, с каким Михаил Вайскопф говорил о том, что СССР был отредактирован Сталиным. Так называемая в СССР творческая интеллигенция воспринимала себя следующим звеном редактуры, запущенной государством-главредом с прицелом на войну. Так весь поиск эстетики, необходимой СССР для предвоенной индустриализации, неразрывно сливался с агрессией к образу врага вне и внутри страны. Причем воинствующей должна была оказаться не только найденная эстетическая доктрина. Агрессивным должен быть сам характер и настроение поиска — от свирепо-нетерпимого тона дискуссий до заговорщицки-обличительного пафоса в статьях. В этом смысле интонация текстоцентризма в сфере культуры и, в частности, в кинокритике была так же милитаристична, как любые речевые практики в СССР того времени, а само время артикуляторы текстоцентризма осознавали предвоенным.

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

Введение. Да кто такой этот ваш текстоцентризм?!

* * *

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

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

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