



Между идеологией и литературой: споры о сценарии в СССР 1930-х годов

А.А. Гончаренко

УДК 791.43

АННОТАЦИЯ

На материале малоизученной периодики и впервые вводимого в научный оборот архива творческого объединения «Всероскомдрам»¹ исследованы исторические детали прекращения споров о «железном» и «эмоциональном» сценариях и появлении теории идеологического сценария. Если сценарий выражал идеологию фильма, то он являлся не только самостоятельным, но и более важным произведением, чем сам фильм. Ряд примеров раскрывает особенности литературоцентрического мышления.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

сценарий,
соцреализм,
литературо-
центризм,
железный
сценарий,
эмоциональный
сценарий

Поиск формы киносценария и выяснение требований к сценарному творчеству можно считать непреходящей проблемой, так как сценарий находится на границе между принципиально разнородными видами искусства — литературой и кинематографом. Занимая эту промежуточную позицию, сценарный труд должен связывать воедино свойства двух разных медиа — кино и текста — и примирять противоречия между ними. Ведь все, что в фильме явлено аудиовизуальными средствами, в сценарии представлено исключительно вербально. Но в то же время эта вербальность, в отличие от других жанров литературы, не имеет собственной ценности и должна быть целиком подчинена задачам создания будущего фильма. Поэтому вопрос о том, каким должен быть сценарий, актуален и сегодня. Еще острее эта проблема воспринималась тогда, когда язык кино и структуры кинопроизводства еще формировались.

Форма сценария была одной из наиболее сложных проблем в дискуссиях о кино в СССР в 1920–1930-х годах и пронизывала практически все споры о кино. На это влияло, с одной стороны, отсутствие строгой трудовой специализации (многие деятели выступали авторами и фильмов, и текстов), с другой — слабая проблематическая дифференциация была вызвана неразработанной методологией осмысления кино как аудиовизуального произведения.

¹ Всероссийское общество композиторов и драматических писателей – творческое объединение, существовавшее в 1929–1933 годах. — *Прим. авт.*

Идеологический сценарий против железного и эмоционального

В середине 1920-х существовал взгляд на сценарий как на перечисление кадров; подобные сценарии называли «номерными», «техническими» или «железными». В конце 1920-х годов *железному сценарию* был противопоставлен *эмоциональный сценарий*, который должен был питать фантазию режиссера. При этом эмоциональный сценарий мог не содержать конкретного описания того, что должно быть в кадре. Форма технического сценария была общепринятой, по таким сценариям ставились сотни кинолент, что усложняло персональную или групповую идентификацию. Теорию эмоционального сценария активно развивали С. Эйзенштейн и А. Ржешевский.

Разногласия по поводу того, каким должен быть сценарий, сводились к следующему. Считалось, что *железный сценарий* продуктивен в производстве: в нем есть количество, ракурсы и освещение кадров, перечень персонажей, актеров и декораций/натур и требования к ним, метраж, стоимость постановки и так далее. Но сценарий-план, если верить его противникам, не давал эмоционально-образного представления о будущем фильме и ограничивал строгостью указаний творческую свободу и режиссера, и сценариста, вынужденного непременно вести учет производственных моментов.

Решение конфликта предложил М. Блейман в 1933 году. Видя настроение кинообщественности, уставшей от многолетних споров о сценарии^{2,3}, Блейман указывал на ошибочность и железного и эмоционального сценариев. Определяя эти теории как крайние, Блейман словно следовал сталинской позиции: «Оба они хуже, и первый и второй уклоны. <...> ...нельзя говорить, какой из них опаснее»⁴. Занимая центристскую позицию, Блейман все же предпочитает ту из крайностей, в которой «подчеркнуто идейное значение сценария»⁵. Блейман заключает: «Чем выразительнее сценарий литературно, тем он выразительнее и зрительно <...>. Тут противоречия нет»⁶. Его вывод декларативен: литературность принимается за гарантию качества.

Блейман настаивал на примирении сторонников железного и эмоционального сценариев. Коль скоро соцреализм стремился строить композиционно-жанровые характеристики вокруг тематики, вербальное закрепление темы обретало особое значение. В 1930-х годах регулярно встречаются абсолютизации этого принципа, утверждающие особую значимость сценария как эквивалента идейно-тематического содержания фильма. Красноречивее многих высказался А. Милькин при

² Третьяков С. Сценарный кризис // Кино и культура. 1929. № 3. С. 6–10. Соколов И. За интересный сюжет // Советский экран. 1929. № 22. С. 8. Капустин А. Еще о профессиональной гордости сценариста // Пролетарское кино. 1932. № 19–20. С. 26–31.

³ Ковалова А. Сценарий в русском кино 1910–1920-х годов: к истории вопроса // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2013. № 3. С. 41–45.

⁴ Сталин И. Политический отчет ЦК XIV съезду ВКП(б) 18.12.1925 // И. Сталин. Соч.: в 18 т. Т. 7. М., 1952. С. 337.

⁵ Блейман М. Что такое сценарий? / М. Блейман. О кино — свидетельские показания. М., 1973. С. 150.

⁶ Там же. С. 151.

⁷ Обсуждение доклада Б. Балаша «Проблема формы в звуковом кино», 13.05.1933. Отдел рукописей (ОР) ИМЛИ РАН. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 223. Ч. 7. Л. 272.

обсуждении доклада Б. Балаша «Проблема формы в звуковом кино», подчеркнув: «Можно ли увидеть органическое идейное значение фильма? Конечно, нет...»⁷.

Если властные претензии к контролю эмоционального сценария ясны, то неудовлетворенность техническим сценарием, дающем весьма точное представление о готовящейся картине, понять непросто. Возможно, здесь сказывались особенности немых фильмов, художественные миры которых почти не имели вербальных аналогов и, следовательно, эффективных способов предварительной цензуры. С появлением звукового кино ситуация изменилась — на этот период приходится разрешение борьбы технического (железного) и эмоционального (литературного) сценариев. Разрешением стало появление и институциональное закрепление во второй половине 1930-х третьего вида сценария, который можно назвать идеологическим.

Для увеличения веса литературных качеств сценария фактором не менее важным, чем идейно-творческие разногласия, являлся производственный процесс. В середине 1920-х функционеры Главреперткома осознали, что цензура постфактум неактуальна и убыточна. Поэтому контроль логичнее распространить на все стадии создания фильма, начиная с утверждения заявки в тематическом плане. Это возвышало роль сценария.

Так в 1927 году В. Сольский утверждал: «...Надо говорить не только о законченных картинах, но и о картинах, находящихся в кинопроизводстве. <...> целый ряд картин <...> можно оценить уже и по сценарию»⁸. В том же ключе рассуждал и Р. Мессер: «Масштаб фильма "Друзья" <...> нельзя понять без реальной оценки возможностей, заключенных в его сценарии»⁹. И хотя Сольский говорил о планируемых к съемке фильмах, а Мессер разбирал уже вышедшие на экраны киноленты, мнения авторов идентичны: сценарий первичен для идейной оценки кинокартины.

О. Брик, заведовавший во второй половине 1920-х литотделом «Межрабпом-Русь» и сам работавший над некоторыми сценариями, отмечал: «Благодаря огромной политико-просветительской нагрузке <...> сценарий перестал быть тем, чем он должен быть и может быть в общем, фабричном деле, а стал каким-то самостоятельным литературным произведением. Когда я говорю, — стал, то имею в виду — должен стать по плану; на самом деле, — он ничем не стал, потому что эта нагрузка его раздавила»¹⁰.

Идеологическая нагрузка, «раздавившая» сценарий, и есть ответственность сценариста перед руководителями производства и партии. Технический сценарий должен был удовлетворять требованиям производителей, эмоциональный —

⁸ Сольский В. Кризис в кино // На литературном посту. 1927. № 11–12. С. 59.

⁹ Мессер Р. Эпичность или оперность // Искусство и жизнь. 1938. № 7. С. 38.

¹⁰ Брик О. По существу сценарного кризиса // Киноведческие записки. 2004. № 69. С. 312.

пропагандистов. Но идейная емкость сценария постепенно выходила на первый план.

В 1930 году была объявлена необходимость реконструировать кино, «чтобы оно помогало реконструировать страну». В связи с этим И. Соколов сделал, пожалуй, самое громкое заявление по теме: «Киносценарий как один из видов искусства — это особая форма общественного сознания»¹¹. Эта эмансипационная амбиция объясняет появление представления, по которому сценарий мыслился произведением, не нуждающимся в съемке фильма.

В марте 1929-го В. Сутырин говорил на совещании по сценарному делу: «Сценарий — это кинокартина, находящаяся в потенциальной форме <...>. Сценарий — это “заснятая”, но “непроявленная” “пленка”, и задача режиссера заключается только в том, чтобы проявить ее»¹². Этот образ мысли проявлялся и у театральных обозревателей. Они постоянно говорили о «борьбе театра с пьесой, режиссера — с драматургом»¹³ и утверждали, что «пьеса прежде всего в своем основном бытии — жанр литературный, а не театральный»¹⁴. На втором Пленуме Оргкомитета Союза советских писателей 12–19 февраля 1933 года И. Гронский заявлял: «Мы требуем, чтобы театр без мудрствований довел это правдивое произведение драматурга до зрителя»¹⁵.

Автономность литературного произведения, предназначенного для реализации в другом искусстве, не уникальна. Так, в первой половине XIX века «литературные достоинства драмы нередко ставились выше сценических. <...> Получила распространение так называемая Lesedrama (драма для чтения), создаваемая с установкой прежде всего на восприятие в чтении. Таковы “Фауст” Гете, драматические произведения Байрона, маленькие трагедии Пушкина...»¹⁶.

Но в отношении сценария подобные суждения высказывались более решительно. Во время беседы сценарного актива с руководством кинофабрик 19 апреля 1932 года Г. Павлюченко утверждал: «Фабрике нужно принять все конкретные меры к тому, чтобы сценарий стал настоящим ведущим элементом. <...> ...У режиссера широчайшее поле деятельности — осуществить замысел, который дает ему сценарист, как это делает хороший режиссер в театре. Режиссер <...> является посредником между автором сценария и зрителем»¹⁷.

Похожую мысль встречаем у Б. Бродянского: «...Сценарист — это композитор, записавший свое произведение в виде определенных нотных значков. Режиссер при этом получает роль пианиста-исполнителя. Как известно, пианист-исполнитель индивидуально окрашивает исполняемое им произведение, толкует его и т. д.»¹⁸.

¹¹ Соколов И. Сценарий периода реконструкции // Кино и жизнь. 1930. № 7. С. 9.

¹² Сутырин В. Литература, театр, кино // На литературном посту. 1929. № 10. С. 41.

¹³ Бачелис И. Театр и драматург // Молодая гвардия. 1929. № 24. С. 84.

¹⁴ Тальников Д. Театр автора // Литературный современник. 1936. № 2. С. 184.

¹⁵ Гронский И. Литература и искусство // Новый мир. 1933. № 2. С. 252.

¹⁶ Хализов В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа; 2002. С. 344.

¹⁷ Беседа сценарного актива с руководством кинофабрик. 19.04.1932. ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 223. Ч. 12. Л. 439.

¹⁸ Бродянский Б. Сценарист и режиссер // Кино и культура. 1929. № 7–8. С. 19.

¹⁹ Бродянский Б. Сценарист и режиссер // Кино и культура. 1929. № 7–8. С. 20.

Найдя метафору уместной, Бродянский, полемизируя с антивербальными убеждениями Балаша, утверждал: «...с материалом слова в конечном счете приходится иметь дело и музыканту, и скульптору даже, и художнику»¹⁹. Уверенность в универсальности слова и в неизбежном столкновении с ним напоминает о новозаветной мифологеме: «...И судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими. <...> И кто не был записан в книге жизни, тот был брошен в озеро огненное» (Откр. 20:12–15).

²⁰ Сутырин В. Как быстро и дешево делать хорошие картины // Пролетарское кино. 1932. № 15–16. С. 2.

Вернемся, однако, к взглядам Сутырина. Он предлагал оптимизировать кинематограф за счет концентрации на досъемочном периоде, по Сутырину, — творческом периоде. Тогда второй период — производственно-технический — составит минимум трудностей и рисков²⁰. Сутырин вызвал обсуждение, в котором важен блок статей, опубликованных в № 7 «Советского кино» 1933 года²¹.

²¹ Шкляревич А. Что такое «предварительный период» // Советское кино. 1933. № 7. С. 27–30. Жемчужный В. «Железный сценарий» // Там же. С. 31–40. Яворский Е. Проектировка художественных фильмов // Там же. С. 41–45.

Три автора статей с помощью схем, таблиц или терминологических штудий доказывали заявленную формулу: художественная ценность определяется предсъемочной работой. Выбранный подход столь явно укреплял позиции отвергаемого на рубеже десятилетий железного сценария, что одна из статей так и была озаглавлена — «Железный сценарий». Однако дальнейшие события показали, что куда большее влияние имел литературный сценарий, скрыто наследующий элементы эмоционального. «Авторский сценарий — это кино, осуществляемое внекинематографическими средствами»²², — утверждал М. Шнейдер. Он отталкивался от убеждения: «Слово в кино — это одна из крепчайших связей кино с культурой»²³. Так между сценарием и фильмом устанавливались строгие соотношения «оригинал — версия».

²² Шнейдер М. Авторский сценарий // Советское кино. 1934. № 7. С. 6.

²³ Там же. С. 18.

Это проявилось в связи с важным институциональным событием — первым сборником сценариев. Рецензент писал: «При издании сценариев, возможно, исчезнет “закон” однократности их постановки. <...> ...лучшие из сценариев будут в новой режиссерской интерпретации так же интересовать зрителя, как новая постановка “Пиковой дамы” или “Леса”»²⁴.

²⁴ Энк А. Книга сценариев // Звезда. 1935. № 12. С. 249.

Самодостаточность сценария

Самодостаточность сценария была рельефно продемонстрирована в связи с публикацией сценария «Чкалова»: «Фильм о Чкалове еще только снимается. Насколько удастся режиссеру и актеру образ Чкалова, сейчас трудно сказать. Но хочется говорить о Чкалове — герое литературного произведения, сценария, о герое, который, независимо от будущего фильма, уже существует в драматургии и должен быть оценен как принципиальное явление в советском искусстве»²⁵.

²⁵ Кара С. Заметки о герое // Искусство и жизнь. 1940. № 10. С. 7.

Мысль о самодостаточности сценария находила и более радикальные формы. Л. Шатов писал о сценарии «Партийного билета»: «...литературные достоинства сценария Виноградской снижены чрезмерным профессионализмом подхода к теме и материалу, “чрезмерной” оглядкой на кинематограф. Это — не в порядке дешевого парадокса — наносит ущерб и кинематографическим возможностям сценария»²⁶.

Шатов оставляет утверждение без аргументации. В то же время на обсуждении сценария Е. Виноградской «Анна» (рабочее название «Партийного билета») основной претензией к автору была неразвитость именно кинематографических решений. Особо критиковались актерские задания — об этом в один голос говорили К. Минц, Павловский, М. Лишин и А. Ржешевский. О. Леонидов обобщал причины недостатков: «Виноградская во всех своих сценариях <...> всегда старается взять тему широко, но не всегда с ней справляется, и не потому, что не умеет, <...> а потому, что с нашими кинематографическими возможностями нельзя справиться»²⁷.

В. Ермилов поддержал Шатова: «...Кино не должно подражать и литературе, и живописи. Быть верным себе, открывать в себе самом все новые возможности — такова перспектива развития кино. Чем ближе к самому себе, тем ближе и к литературе»²⁸. Ни ссылки на Гегеля, ни сравнения потенциалов кино и театра по адаптации литературы не помогают пониманию ермиловской концепции. Вероятно, критик мыслил соотношение искусств на основе тематики. И Шатов, и — особенно — Ермилов ретранслируют принцип, согласно которому литература выступает первоисточником идеи, прообразом, а иные искусства исполняют роли копий, инсценировок, интерпретаций и т. д.

Сценарий предстает в качестве прообраза во время ряда бесед в кино-секции «Всероскомдрама». Например, на обсуждении сценария Ю. Олеши «Строгий юноша» Н. Волков говорил: «[Вещь] хороша уже тем, что я не нуждаюсь в экране. Может быть, для кино это и будет неприятно. Олеша овладел прекрасной способностью показывать в словах то, что потом глаз увидит на экране и, может быть, увидит не совсем так. <...> ...мы слышали не сценарий, а видели поставленную фильму. <...> ...это фильма, поставленная сценаристом в слове. Фильма, которая будет поставлена режиссером в образах. <...> Что такое пьеса Олеши для кино? Это уже осуществленное кино, и в этом сила его конкретного мышления»²⁹.

В прениях по докладу Туркина «Кинодраматургия авангарда» Шнейдер отмечал: «...Сценарий есть уравнение со многими неизвестными <...>. Сценарий есть кинематограф в литературе, на

²⁶ Шатов Л. Сценарий и фильм «Пышка» // Советское кино. 1935. № 1. С. 44.

²⁷ Обсуждение сценария Е. Виноградской «Анна». 11.10.1933. ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 224. Ч. 10. Л. 287.

²⁸ Ермилов В. Читая сценарий // Советское кино. 1935. № 5. С. 50–51.

²⁹ Обсуждение сценария Ю. Олеши «Строгий юноша» 21.7.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 224. Ч. 1. Л. 3–5.

³⁰ Заседание кино-секции по докладу В. Туркина «Кинодраматургия авангарда». 08.05.1933. ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 223. Ч. 8. Л. 300.

³¹ Обсуждение сценария Н. Погодина «Заключенные». 14.5.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 224. Ч. 2. Л. 43.

³² Шумяцкий Б. Кинодраматургия миллионов. М., 1935. С. 82.

³³ Замечания И.В. по просмотру картины 7.V с 23 часов по 2 часа утра 8.V.1934 г. URL: <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/54732> (дата обращения: 18.08.2017).

³⁴ Туркин В. Драматургия кино. М., 2007. С. 13.

бумаге, кинематография в идеальном своем воплощении по отношению к кино, ибо момент его постановки есть момент введения той специфики, которая является кинематографической дополняющей и преобразующей сценарий»³⁰.

Обсуждая сценарий Н. Погодина «Заключенные», Н. Оттен мыслил следующим образом: «Литературный сценарий, с моей точки зрения, является словесным изложением будущего фильма так, как его видит сценарист. Сценарий может быть законченным художественным произведением <...>, если сценаристу удалось наиболее интересно и точно записать этот будущий фильм»³¹. В этом высказывании фильм хоть и представляется целью сценарной работы, но он уже существует как нечто, что сценарист может записать с той или иной точностью и интересностью.

Это проблемное поле послужило почвой для появления программной книги «Драматургия кино» В. Туркина. Еще одним важным фактором, повлиявшим на формирование «Драматургии кино», были взгляды на сценарий главы ГУКФа Б. Шумяцкого. Полемизируя с эйзенштейновской терминологией, он заявлял: «Сценарий — не “шифр”, а, выражаясь фигурально, художественно обоснованный проект будущего фильма. В сценарии должна быть большая, четкая и ясная тема, и чем целеустремленнее тематически сценарий <...>, тем четче его образы. В сценарии советского фильма должны быть даны <...> большие идеи, определяющие такие же большие образы»³².

В отличие от большинства теоретиков, свои взгляды на сценарий Шумяцкий мог базировать на высшем административном опыте. Из его записей бесед со Сталиным и членами Политбюро во время кремлевских кинопросмотров видно, что когда генсек спрашивал о методах производства, воспитательной работе режиссера и критике его работ, Шумяцкий отвечал исключительно о досъемочном, сценарном этапе³³.

В 1938 году опубликована книга профессора и сооснователя ВГИК В. Туркина «Драматургия кино», которой предписывался статус третейского судьи в сценарных вопросах. Работа создавалась несколько лет и могла испытать влияние Шумяцкого. Туркин дает повод называть разрабатываемый в 1930-х годах тип сценария идеологическим: «Если киносценарий — не “стадия состояния материала”, а полноценный идеологический продукт, художественное литературное произведение (а это так), то тем самым отношение к нему как к сырью, “полуфабрикату” должно быть категорически осуждено»³⁴.

Далее Туркин достигает вершин литературоцентрического понимания кино: «Картина может быть лучше и хуже сценария,

но рядом с ней существует сценарий, с которым ее можно сравнить. Отвлеченно говоря, по этому сценарию еще и еще раз можно снимать картину. Наконец, его можно напечатать, довести до сведения зрителя, дать зрителю возможность сравнивать картину со сценарием, прочитать сценарий, не смотря картины, так же, как можно читать театральную пьесу. Сценарий всегда может и должен быть “контрольным художественным документом”, с которым следует “сверять” кинокартину»³⁵.

Влияние этой книги проявилось почти сразу. Первая из серии статей Б. и Ф. Кравченко «О киносценарии» начиналась почти прямой цитатой из Туркина: «Литературный сценарий как один из видов художественной литературы существует и независимо от кинематографического воплощения, как существует пьеса независимо от ее исполнения на сцене»³⁶. Видя в киносценарии одного из главных врагов сценариста, авторы заявляют: «Чем четче, логичнее и правдивее (без кинематографических наворотов) будет разрешена в сценарии ситуация, тем вернее дойдет она до зрителя и тем лучше будет звучать она в общей композиции вещи»³⁷.

* * *

Заключением для описанной закономерности послужит следующий эпизод. Еще в 1930 году, в связи с вопросами массового кинообразования, В. Шкловский заметил: «Технику кино гораздо проще показать в кино, чем в книге»³⁸, а в феврале 1934 года Г. Болтянский предложил проект «Выставки-сеанса кинодраматургии», приуроченной к готовящемуся первому съезду Союза советских писателей (ССП). Одной из частей выставки планировалась демонстрация ленты «Как превращается сценарий в фильм», вот ее содержание: «Выступает крупный кино-драматург, инсценировавший произведение крупного писателя для кино (напр. Зархи по сценарию “Мать” и произведению Горького <...>). Этот докладчик зачитывает <...> яркий фрагмент из произведения писателя, по которому инсценирована фильма, затем читает тот же фрагмент в сценарной раскадровке и после нескольких пояснительных слов докладчика о принципах кино-искусства и монтажа показывается тот же эпизод — фрагмент из осуществленной (лучше всего звуковой) фильма»³⁹.

В этом утопическом проекте Болтянского (логика которого вела к идее «кино без кино») отражены представления о преобладающем значении сценария в дискуссиях 1930-х годов. Это свидетельствует о том, что сторонники этих взглядов неосознанно следовали литературоцентрическим традициям русской культуры. Однако появление нового искусства требовало переосмыслить эти традиции. На их фоне слова Н. Островского, согласно

³⁵ Туркин В.
Драматургия кино.
М., 2007. С. 14.

³⁶ Кравченко Б.
Кравченко Ф.
О киносценарии // Литературная учеба. 1939. № 8–9. С. 121.

³⁷ Там же. С. 122.

³⁸ Шкловский В.
Рукавица за поясом // Кино и жизнь. 1930. № 7. С. 11.

³⁹ Протоколы заседаний бюро п/секции кино автономной секции драматургов. 1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 265.

⁴⁰ Островский Н. Творческому коллективу Одесской кинофабрики // Молодая гвардия. 1937. № 5. С. 152.

⁴¹ Александр Роднянский: интервью Tatler... URL: <https://www.tatler.ru/geroi/aleksandr-rodnyanskij-intervyu-tatler-s-prodyuserom-otkryvshego-kanny-2017-filma-nelyubov> (дата обращения: 03.04.2018).

⁴² Илья Найшуллер — о Ленинграде, Ла-Ла Ленде и Тарантино. в Дудь. URL: https://youtu.be/_lB54TBNE?m=31m21s (дата обращения: 03.04.2018).

которым сценарий — это треть работы над фильмом⁴⁰, звучат еще вполне реалистично.

Размышления о том, каким должен быть сценарий, включены в повестку дискуссий по сей день. Это видно в позициях современных отечественных кинематографистов: так, например, А. Роднянский ценит точность сценариев А. Звягинцева: «У Андрея все кино — на бумаге»⁴¹, а И. Найшуллер делит кино на сценарное и несценарное⁴². В то же время проблема не теряет остроты именно из-за принципиальной разнородности двух медиа — кино и текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседа о кинодраматургии в связи с XVII партсъездом. 11.04.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 223. Ч. 5. Л. 187.
2. Виноградская К. О творческой технике // Как мы работаем над киносценарием / ред., предисл. И. Попов. М., 1936. С. 54–74.
3. Волощенко В. Уроки «Товара площадей» // Пролетарское кино. 1932. № 7. С. 34–39.
4. Диспут по чтке сценария Крейна «Одна дорога». 27.06.1933. ОР ИМЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 224. Ч. 13. Л. 335.
5. Доклад Туркина «Ремесло американского сценариста» и прения. 29.03.1933. ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 223. Ч. 9. Л. 328.
6. Итоги работы ЛОКАФ. ОР ИМЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 115. Л. 32.
7. Обсуждение сценария В.М. Гусева и М.И. Ромма «Товар площадей». 26.12.1931. ОР ИМЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 138. Л. 27.
8. Обсуждение сценария П.А. Бляхина «Наместник Будды». 26.02.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 224. Ч. 6. Л. 153–154.
9. Сутырин В. О сценарии и сценаристе // Советский экран. 1929. № 16.
10. Туркин В. Драматургия кино. М., 2007.

REFERENCES

1. Beseda o kinodramaturgii v svyazi s XVII part'sezdom [Talk about film dramaturgy in connection with the XVII Party Congress]. 11.4.1934. OR IMLI, f. 53, op. 1, ed. khr. 223, ch. 5. 194 p.
2. Vinogradskaya K. O tvorcheskoy tekhnike [On Creative Technique] // Kak my rabotaem nad kinostsenariem / red., predisl. I. F. Popov. Moscow, 1936, pp. 54–74.
3. Voloshchenko V. Uroki «Tovara ploshchadey» [Lessons of "The Goods of the Squares"] // Proletarskoe kino. 1932. № 7, pp. 34–39.
4. Disput po chitke stsenariya Kreyna "Oдна doroga" [Dispute by reading the Crane's script "One Road"]. 27.6.1933. OR IMLI, f. 53, op. 1, ed. khr. 224, ch. 13, pp. 329–356.
5. Doklad Turkina «Remeslo amerikanskogo stsenarista» i preniya [Turkin's speech "Craft of the American Writer" and the debates]. 29.3.1933. OR IMLI. F. 52, op. 1, ed. khr. 223, ch. 9, pp. 313–334.
6. Itogi raboty LOKAF [Results of Work of LOKAF]. OR IMLI, f. 53, op. 1, ed. khr. 115. 62 p.
7. Obsuzhdenie stsenariya V.M. Guseva i M. I. Romma "Tovar ploshchadey" [Discussion about the scenario of V.M. Gusev and M. I. Romm "The Goods of the Squares"]. 26.12.1931. OR IMLI, f. 53, op. 1, ed. khr. 138. 31 p.
8. Obsuzhdenie stsenariya P.A. Blyakhina "Namestnik Buddy" [Discussion about the scenario P.A. Blyakhina "Governor of the Buddha"]. 26.02.1934. OR IMLI, f. 53, op. 1, ed. khr. 224, ch. 6, pp. 136–173.
9. Sutyurin V. O stsenarii i stsenariste [On the Screenplay and Screenwriter] // Sovetskiy ekran. 1929. № 16.
10. Turkin V. Dramaturgiya kino [Dramaturgy of Cinema]. M., 2007.

Between Ideology and Literature: the Discussion of Screenplays in the USSR in the 1930s

Alexander A. Goncharenko

Postgraduate Student, S.A. Gerasimov Russian State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 791.43

ABSTRACT: The essay deals with the gradual cessation of discussions of the theory of the “iron” (rigid) screenplay (championed by Vladimir Sutyurin and Mikhail Bleiman) and the theory of the “emotional” screenplay (developed by Sergei Eisenstein and Aleksandr Rzheshevsky). As these two theories were discussed by very different personalities, their institutional or group identification is complicated. In the second half of the 1930s, Boris Shumyatsky and Bella Kravchenko developed the concept of the ideological screenplay. The main apologist of the ideological screenplay theory was Valentin Turkin. He expounded it in the book “The Dramaturgy of Cinema” in 1938. The same historical period saw the development of the practice of publishing scripts in and periodicals and as books, as well as the phenomenon of recording screenplays from films.

Turkin stood on a radical literature-centric position: “The film can be better or worse than the screenplay, but there is a screenplay next to it with which it can be compared. <...> With this screenplay, you can make a picture again and again. Finally, it can be printed, brought to the attention of the viewer, give the viewer the opportunity to compare the film with the screenplay, and read the screenplay without watching a movie <...>. The screenplay can and must be always a ‘verifying artistic document’”. If the screenplay expressed the ideology of the film, then it was not only an independent but also a more important work than the film itself.

The screenplay’s specificity developed in three stages: 1) the prevalence of the “iron” screenplay in the 1920s; 2) the fashion for the emotional screenplay and the beginning of the publication of screenplays in periodicals and in book form; 3) the formation of the concept of the ideological screenplay. In the Soviet culture of the 1930s, literature was considered as the primary source of ideas. Other arts played the role of copies, dramatizations, interpretations, etc. Moreover, in a number of statements, although it appears to be the goal of screenwriting, the film already exists as something that a screenwriter can write down with a certain degree of precision and excitement. The research of the genesis of the ideological screenplay conducted for this essay has been based on rare periodicals and the archive of the All-Russian Society of Playwrights and Composers (Vseroscomdram). Numerous examples cited in the essay demonstrate the features of literature-centric thinking. And such materials as articles published in periodicals and lively discussions provide well-known patterns with vivid details.

KEY WORDS: screenplay, Socialist Realism, literature-centric, “iron” screenplay, “emotional” screenplay