

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

На правах рукописи

Плотникова Анастасия Геннадьевна

**М. Горький и кинематограф:
историко-литературный и биографический аспекты**

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук

Специальность 5.9.1. – Русская литература
и литературы народов Российской Федерации

Москва 2025

Диссертация выполнена в отделе изучения и издания творчества А.М. Горького ФГБУН Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук

Научный консультант: Полонский Вадим Владимирович,
доктор филологических наук,
член-корреспондент РАН,
директор ФГБУН Институт мировой литературы
имени А.М. Горького Российской академии наук

Официальные
оппоненты: Уртминцева Марина Генриховна,
доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой славянской филологии
Института филологии и журналистики
ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский
Нижегородский государственный университет
имени Н.И. Лобачевского»

Семёнова Александра Леонидовна,
доктор филологических наук, профессор,
профессор кафедры журналистики
ФГБОУ ВО «Новгородский государственный
университет имени Ярослава Мудрого»

Борисова Людмила Михайловна,
доктор филологических наук, профессор,
профессор кафедры русской и зарубежной
литературы ФГАОУ ВО «Крымский
федеральный университет имени
В.И. Вернадского»

Ведущая организация ФГБОУ ВО «Московский государственный
университет имени М.В. Ломоносова»

Защита состоится «26» июня 2025 г. в 15.00 на заседании диссертационного
совета Д 24.1.080.03 на базе ФГБУН Институт мировой литературы имени
А.М. Горького Российской академии наук по адресу: г. Москва, ул. Поварская,
д. 25А, стр. 1, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке и на сайте ФГБУН
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН: www.imli.ru.

Автореферат разослан «___» апреля 2025 года.

И.о. ученого секретаря
диссертационного совета _____ В.Г. Андреева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В настоящее время горьковедение переживает период обновления, связанного, во-первых, с выпуском академического Полного собрания сочинений и писем в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН¹, во-вторых, с распространением современных методологических подходов, в том числе междисциплинарных, обуславливающих комплексное исследование биографии и творчества писателя в широком культурно-историческом и общественно-политическом контексте.

Актуальность настоящего исследования определяется тем, что творчество М. Горького стабильно привлекает внимание множества исследователей из разных областей науки (филологов, историков, искусствоведов, культурологов, киноведов). Кроме того, возрастающий интерес к междисциплинарному взгляду на литературу, связанный с усилением синтетических тенденций в современной науке, определяет целесообразность исследования связей между искусствами.

Новизна работы заключается в том, что впервые творческая биография и наследие Горького исследуются в сопоставлении с кинопроцессом 1890–1930-х годов; изучается малоизвестная, но важная часть его наследия (киносценарии); предложены новые подходы к анализу сценариев дозвукового кино; анализируется рецепция образа писателя как объекта культуры; в научный оборот вводятся более 50 ранее неизвестных документов из Архива А.М. Горького, РГАЛИ, ЦГАЛИ, ГАРФ, РГАКФД, ОР ИМЛИ РАН и других архивохранилищ.

Цель исследования – выявить и охарактеризовать основные стратегии взаимодействия писателя и кинематографа в первой трети XX века на примере творчества и общественно-культурной деятельности М. Горького.

¹ Первая серия Полного собрания сочинений М. Горького – «Художественные произведения» в 25 томах – вышла в 1968–1974 гг., с 1997 г. выпускается вторая серия «Письма» в 24 томах, на 2029 г. запланировано начало работы над третьей серией – «Публицистические и литературно-критические статьи».

Из заявленной цели проистекают следующие **задачи**:

- 1) выявить проблемно-тематические и композиционно-стилистические доминанты ранних очерков М. Горького о кинематографе (1896–1898) и определить их роль в формировании тенденций критического описания кинематографа в дискурсе Серебряного века;
- 2) изучить текстологическую историю и жанрово-стилистические особенности киносценариев Горького и определить их место в художественной системе писателя;
- 3) прояснить организационную, наставническую и творческую роли Горького в формировании кинопроцесса 1930-х годов;
- 4) выявить и охарактеризовать стратегии мифотворчества и последующей реконструкции горьковской биографии, реализуемые через документальное и художественное кино;
- 5) представить обзор и рассмотреть в историко-функциональном аспекте отечественные и зарубежные киноинтерпретации произведений Горького.

Предметом исследования являются различные стратегии взаимодействия литературы и раннего кинематографа, наблюдаемые в творческой биографии М. Горького и в связи с ней.

Объектом исследования является художественное, публицистическое, эпистолярное творчество М. Горького, рассматриваемое в совокупности и в широком культурном контексте 1890–1930-х годов.

Материалом исследования стали тексты Горького (проза, драматургия, киносценарии, публицистика, письма, заметки, биографические документы) и его современников, архивные источники, статьи в прессе 1890–1930-х годов, а также художественные и документальные фильмы, связанные с именем писателя.

Теоретическая значимость исследования связана с несколькими аспектами. Во-первых, представленная методология анализа стратегий взаимодействия кинематографа и литературы может быть использована для

подобных исследований на материале творчества других авторов. Во-вторых, в диссертации предложены новые методологические подходы к исследованию киносценариев дозвукового периода с учетом специфики их текстологии, комплекса изобразительно-выразительных средств и историко-функционального аспекта. В-третьих, использованная и дополненная методология атрибуции художественно-публицистических текстов и фотодокументов также может применяться к материалам других деятелей культурного процесса начала XX века.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования новых сведений и вводимых в научный оборот архивных документов, а также сформулированных выводов при подготовке и комментировании Полного собрания сочинений М. Горького (серий «Письма» и «Литературно-критические и публицистические статьи»), написании филологических, исторических, культурологических, искусствоведческих научных и популярных статей, монографий, учебников и учебных пособий для средней и высшей школы. Выявленные сведения могут быть востребованы в культурно-просветительской и экскурсионной деятельности.

Методологическая основа диссертации. Разнообразие задач потребовало использования различной методологии: в основном применялись описательный, историко-биографический, историко-литературный, сравнительный методы; при выявлении индивидуальных особенностей горьковского публицистического стиля для атрибуции произведений применялись элементы лингвистического анализа; при рассмотрении киносценариев Горького – метод комплексного анализа текста, структурно-семантический и стилистический методы. При рассмотрении публицистических текстов нижегородского периода применялись элементы локально-исторического метода, разработанного С.И. Архангельским и Н.П. Анциферовым. Анализ документальных и художественных фильмов осуществлялся с применением элементов историко-функционального и интермедиального подходов, а также социокультурных методов. Кроме того,

применялись базовые философские и общенаучные методы, позволяющие решить задачи диссертации.

Методологической основой исследования стали труды по теории и истории литературы и культуры М.М. Бахтина, Ю.Б. Борева, С.Г. Бочарова, В.А. Келдыша, В.В. Кожина, Н.В. Корниенко, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, В.В. Полонского, В.Ю. Троицкого, Ю.Н. Тынянова, В.Б. Шкловского, Б.А. Успенского, О. Ханзен-Лёве; ведущих горьковедов Б.А. Бялика, В.Т. Захаровой, Б.В. Михайловского, Н.Н. Примочкиной, Л.А. Спиридоновой, А.И. Овчаренко, Е.Б. Тагера, М.Г. Уртминцевой, Л.М. Фарбера. Междисциплинарная часть настоящей работы опирается на труды Л.А. Аннинского, К.С. Ахметова, Е.А. Добренко, И.В. Вайсфельда, В.Е. Вишневского, И.Н. Гращенковой, А.О. Коваловой, Е.Я. Марголита, Л.И. Сараскиной, Ю.Г. Цивьяна, Р.М. Янгирова. Значимое влияние на исследование оказали философские работы по эстетике и социологии искусства А. Базена, Р. Барта, Ж. Делёза, Ж. Лакана.

На защиту выносятся следующие **положения**.

1. Общественно-культурная деятельность и творчество М. Горького оказали существенное влияние на становление кинематографа.
2. Осведомленность писателя о тенденциях и конкретных фильмах, его последовательные попытки принять участие в кинопроцессе опровергают тезис о его отрицательном отношении к искусству экрана.
3. Очерки Горького 1896–1900 гг. задали оппозицию развлекательной и просветительской задач кино; сформировали вектор последующего участия писателя в судьбах кинематографа, которое отразилось в его планах открытия собственной киностудии в 1910-е годы, организации проекта «Секция исторических картин» в раннесоветский период и поддержке сценаристов и режиссеров в 1930-е годы.
4. Киносценарии Горького являются неотъемлемой частью его творческой системы и отражают сознательный процесс ее обновления путем внедрения элементов модернистской эстетики. В свою очередь, обращение

к новому жанру актуализирует в прозе писателя элементы литературной кинематографичности.

5. В середине 1930-х годов Горький включен в дискуссии о роли писателя в кинематографическом процессе, которые привели к усилению институциональных противоречий и конкуренции между Союзом писателей СССР и Государственным управлением кинематографии за право руководить сценарным делом.
6. Образ М. Горького как объект культуры является неотъемлемой частью советского идеологического мифа, отразившей трансформации культурной парадигмы, что проявляется в документальном и игровом кино путем выработки определенных сюжетных и визуальных канонов.
7. Произведения Горького предоставляют возможности для интерпретации в широком спектре кинематографической эстетики: драма 1910-х годов (П.И. Чардынин), импрессионистский кинематограф (Ж. Дюллак), детективный нуар (Ж. Ренуар), соцреалистическая биография (М.С. Донской), философская притча (А. Куросава), лирическая драма (А.М. Роом), киноэпос (В.А. Титов) и др. Наиболее адаптивными для кинематографа стали широко интерпретируемые пьесы «На дне» и «Васса Железнова», а также повесть «Мать».

Степень исследованности проблемы. Феномен взаимовлияния искусств известен с античных времен и осмыслялся в различных дисциплинах: философии, литературоведении, культурологии, искусствоведении и др. В отечественной гуманитарной науке в разработку этой проблемы в разное время внесли немалый вклад Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский, Р.О. Jakobson, Б.М. Эйхенбаум, И.И. Иоффе, М.М. Бахтин, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, Ю.Б. Борев и др.² В конце XX – начале XXI в. в широкий научный оборот

² Эйхенбаум Б.М. Проблемы киностилистики; Тынянов Ю.Н. Об основах кино; Тынянов Ю.Н. Кино–слово–музыка; Jakobson Р.О. Конец кино? // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М., 2016. С. 14–53, 54–84, 85–90, 263–276; Шкловский В.Б. Литература и кинематограф. Берлин, 1923. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979; Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 29–30; Иоффе И.И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Л., 1933;

вошло понятие интермедиальности (О. Ханзен-Лёве), активно развиваемое исследователями Л.Г. Кайда, И.А. Мартьяновой, Л.Н. Дмитриевской, Н.В. Тишуниной, Н.Г. Владимировой, А.Ю. Тимашковым, М.В. Немцевым, И.Е. Борисовой, Н.Н. Гашевой, А.Г. Сидоровой, Д.А. Ильговой, В.О. Чуканцовой и др.³ В целом, интермедиальные свойства искусств вызывают стабильный интерес исследователей.

Более частным аспектом является изучение взаимодействия и взаимовлияния литературы и кинематографа. В филологии эта проблема сосредоточена на нескольких аспектах: исследование писательских киносценариев (Ю.В. Бабичева, А.М. Грачева, У.А. Гуральник, С.Д. Гуревич, Т.Т. Давыдова, Н.М. Зоркая, Р.Е. Клементьев, А.О. Ковалова, М.В. Козьменко, Т.А. Купченко, М.Е. Любимова, М.В. Михайлова, С.А. Огудов, Б. Хеллман и др.)⁴; литературная кинематографичность (И.А. Мартьянова, О.А. Асеева,

Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2005; Боров Ю.Б. Литература и литературная теория XX в. Перспективы нового столетия // Теоретико-литературные итоги XX века: В 2 т. М.: Наука, 2003. Т. 1. С. 6–48.

³ Ханзен-Лёве О.А. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду. М., 2016; Кайда Л.Г. Интермедиальность – филологический континент. Вольтова дуга авторского подтекста. М., 2019; Мартьянова И.А. Кинематограф русского текста. СПб., 2011; Дмитриевская Л.Н. Словесная живопись в русской литературе. М., 2020; Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема синтеза искусств: опыт интермедиального анализа. СПб., 1998; Владимирова Н.Г. Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискурсивность. Великий Новгород, 2016; Тимашков А.Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков. СПб., 2012; Немцев М.В. Стилиевые приемы кинематографа в литературе русского зарубежья первой волны. М., 2004; Борисова И.Е. Интермедиальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме. СПб., 1999; Гашева Н.Н. Динамика синтетических форм в русской культуре и литература XIX и XX веков. Пермь, 2004; Сидорова А.Г. Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы: Литература, живопись, музыка. Барнаул, 2006; Ильгова Д.А. Визуальная поэзия в контексте интермедиальности. М., 2022; Чуканцова В.О. Проблема интермедиальности в повествовательной прозе Оскара Уайльда. СПб., 2010.

⁴ Бабичева Ю. В., Ковалова А.О., Козьменко М.В. Л.Н. Андреев и русский кинематограф 1900–1910-х годов // Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2012. № 4. С. 149–163; Грачева А.М. Анастасия Вербицкая: Легенда, творчество, жизнь // Лица: Биограф. альм. Т. 5. М.; СПб., 1994. С. 98–117; Гуральник У.А. Русская литература и советское кино. М., 1968; Гуревич С.Д. Советские писатели в кинематографе. Л., 1975; Давыдова Т.Т. «На дне» Е. Замятина: к истории одной экранизации // Известия высш. учебн. заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2013. № 3. С. 126–128; Зоркая Н.М. Кинематограф в творчестве Осипа Мандельштама // Зоркая Н.М. Кино. Театр. Литература. М., 2010. С. 119–150; Клементьев Р.Е. Кинодраматургия А.П. Платонова конца 1920-х – начала 1930-х гг.: творческая история в контекстах времени. М., 2020; Ковалова А.О. Кинодраматургия Н. Р. Эрдмана: эволюция и поэтика. СПб., 2012; Купченко Т.А. Овеществленная метафора В. Маяковского как прием кино (анализ киносценария поэта «Сердце кино») // Поэт, Поэзия и Поэтическое в литературе и кино. М., 2021. С. 105–114; Любимова М.Ю. О законе художественной экономии, фабуле и новых концах...: Е. Замятин – сценарист французского фильма «На дне» // Максим Горький: pro et contra. СПб, 2018. С. 619–632; Михайлова М.В. Анна Мар, первая женщина в профессии // Искусство кино. 2015. № 1. С. 152–164; Огудов С.А. Литературу – в кино. Советские сценарные нарративы 1920–1930-х годов. М., 2024; Хеллман Б. «Я сам виноват, что не умею писать для Кинемо». Александр Куприн и кино // Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2013. Вып. 1. С. 68–81.

Ж.Г. Коновалова, И.Р. Куряев, Т.Н. Маркова, Т.Г. Можаяева и др.)⁵; экранизация как рецепция и творческая интерпретация литературного произведения (Л.И. Сараскина, М.В. Козьменко, Р.Г. Круглов, С.А. Симонова, Д.С. Тихомиров, Т.В. Михайлова)⁶; рецепция кинематографических образов в литературе (Ю.Г. Цивьян, Р.М. Янгиров, А.М. Высочанская и др.)⁷ Однако проблема участия писателей в кинематографическом процессе скорее представлена в отдельных публикациях о творчестве Л.Н. Андреева, А.И. Куприна, О.Э. Мандельштама, А.А. Блока, Ф. Сологуба, В.В. Маяковского, Е.И. Замятина, А. Мар, А.А. Вербицкой и др., чем исследовалась системно.

История изучения темы «М. Горький и кинематограф» началась еще при жизни писателя. Первая обзорная, но весьма содержательная статья была опубликована в 1932 г. киноведом В.Е. Вишневым⁸. В ней были заданы основные векторы исследования, которые продолжались впоследствии: анализ ранних очерков о кинематографе, киносценарии писателя и экранизации его произведений.

Публицистические тексты Горького, написанные на нижегородской Всероссийской торгово-промышленной и художественной выставке в 1896 г.,

⁵ Мартянова И.А. Кинематограф русского текста. СПб., 2011; Асеева О.А. Феномен литературной кинематографичности в современном литературном процессе // Вестн. Ульяновского гос. тех. ун-та. 2010. № 3(51). С. 8–11; Коновалова Ж.Г. Кинематографические приемы в документальном романе Т. Капоте «Хладнокровное убийство» // Уч. зап. Казанск. ун-та. Сер.: Гум. науки. 2013. Т. 155, № 2. С. 197–206; Куряев И.Р. Кинематографичность отечественной прозы рубежа XX–XXI веков. Саранск, 2021; Маркова Т.Н. Кинематографические приемы как проявление формотворчества современной прозы // Вестник Челябинск. гос. пед. ун-та. 2017. № 1. С. 132–136; Можаяева Т.Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте (на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этвуд). Барнаул, 2006.

⁶ Сараскина Л.И. Литературная классика в соблазне экранизаций: Столетие перевоплощений. М., 2018; Козьменко М.В. Кино Леонида Андреева: к проблеме транспозиции литературных текстов в кинообразы // Уч. зап. Орловск. гос. ун-та. Сер. Гум. и соц. науки. 2012. № 1(45). С. 272–276; Круглов Р.Г. Художественный мир Ф.М. Достоевского на киноэкране: проблема интерпретации: на материале экранизаций романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы». СПб., 2016; Михайлова Т.В. Чудо экранизации. М., 2015; Симонова С.А. К проблеме соотношения экранизации и литературного первоисточника // Вестник ВГИК. 2011. № 10. С. 134–142; Тихомиров Д.С. Проблема интерпретации прозы Л. Андреева средствами киноязыка на примере экранизации рассказа «Он. Записки неизвестного» // Гуманитарная парадигма. 2021. № 3 (18). С. 67–77.

⁷ Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930 гг. Рига, 1991; Янгиров Р.М. Специфика кинематографического контекста в русской литературе 1910-х – 1920-х годов. М., 2000; Высочанская А.М. Рецепция искусства кино в русской литературе I половины XX века. М., 2018.

⁸ Вишневский В.Е. Максим Горький и кино (по материалам Историко-архивного кабинета НИКФИ) // Пролетарское кино. 1932. № 19/20. С. 17–25.

рассматриваются в работах И.А. Груздева, А.И. Овчаренко, Л.М. Фарбера, А.Н. Свободова, В.Н. Блохиной, Л.Б. Либединской, А.В. Сигорского, Н.А. Забурдаева и др.⁹ Существенный вклад внесли М.Г. Уртминцева и П.Е. Янина, подготовившие в 2017 г. научное комментированное издание цикла очерков «Беглые заметки» и серию статей, где анализируется общий текст высказываний писателя о Выставке 1896 г.¹⁰ Киноведческие исследования цитировали ранние очерки Горького о кинематографе значительно чаще, несколько раз «переоткрывая» и републикуя их на разных этапах (В.Е. Вишневский, С.М. Брейтбург, Л.А. Аннинский, И.В. Вайсфельд, Ю.Г. Цивьян и др.)¹¹. Зарубежные специалисты истории кино также регулярно обращаются к этим произведениям (Anthony R. Guneratne, T. Gunning, J. Leyda, S. Hidalgo, L. Pelletier, V. Pozner и мн. др.)¹².

К характеристике сценариев писателя начали обращаться со второй половины XX века (Е.Б. Тагер, Л.П. Жак, А.М. Крюкова, Е.А. Тенишева, В.Ю. Троицкий, Н.Н. Жегалов, Л.А. Спиридонова, Л.К. Оляндер, Т.Т. Давыдова, О.А. Торпакова, Е.А. Салихова, М.М. Голубков,

⁹ Груздев И.А. Горький и его время: 1868–1896. М., 1962; Овчаренко А.И. Публицистика М. Горького. М., 1961; Блохина В.Н., Либединская Л.Б. М. Горький в родном городе. Горький, 1976; Фарбер Л.М. А.М. Горький в Нижнем Новгороде: Очерк жизни и творчества. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1968; Свободов А.Н. В Нижнем Новгороде на заре XX века // Краеведческий сборник. Т. 1. Нижний Новгород, 1924. С. 252–279; Сигорский А.В. 1896 год. (К биографии А. М. Горького нижегородского периода) // Горьковская коммуна. 1945. № 135. 10 июня. С. 2; Забурдаев Н.А. В семье Кашириных: Докум. очерки. Горький, 1976.

¹⁰ Уртминцева М.Г., Янина П.Е. Паратекстуальность ранней публицистики М. Горького (1895–1901) // Научный диалог. 2019. № 7. С. 192–207; Уртминцева М.Г., Янина П.Е. Проблема культуры в цикле М. Горького «Беглые заметки» // Известия Юго-Западн. гос. ун-та. Сер.: Лингвистика и педагогика. 2018. Т. 8, № 2(27). С. 126–134; Янина, П.Е. Публицистические стратегии Горького-фельетониста (на материале цикла «Беглые заметки») // Новый филологич. вестник. 2019. № 4(51). С. 154–164; Янина П.Е. Философия прогресса в корреспонденциях М. Горького с XVI Всероссийской промышленной и художественной выставки // Горький: уроки истории. Нижний Новгород, 2016. С. 98–105.

¹¹ Вишневский В.Е. Алексей Максимович Горький // Искусство кино. 1936. № 8. С. 35–39; Брейтбург С.М. Горький и киноискусство // Искусство кино. 1949. № 4. С. 12–16; Аннинский Л.А. Лев Толстой и кинематограф. М., 1980; Вайсфельд И.В. Мастерство кинодраматурга. М., 1961; Цивьян Ю.В. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930 гг. Рига, 1991.

¹² Guneratne Anthony R. Cinehistory: The Representation of Reality in Documentary and Narrative Cinema. Bloomington, 1994; Guneratne Anthony R. The Birth of a New Realism: Photography, Painting and the Advent of Documentary Cinema // Film, Photography and Television. 1998. Vol. 10, N 2. P. 165–187; Gunning T. «Animated pictures»: tales of cinema's forgotten future, after 100 years of films // Reinventing Film Studies. Oxford, 2000; Leyda Jay. Kino: A History of the Russian and Soviet Film. New York, 1960; Hidalgo S., Pelletier L. Le mystère du «grand tableau gris»: l'animation des images fixes dans les premières projections cinématographiques // 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. 2017. N 82. Pp. 86–105; Pozner V. Gorki au cinématographe. Paris, 2023.

Н.Н. Примочкина)¹³. Однако чаще всего авторы рассматривали отдельные произведения и конкретные аспекты поэтики, ограничивались краткими упоминаниями названий или самого факта наличия в творчестве Горького сценарного жанра.

К исследованию экранизаций по произведениям Горького закономерно обращались в основном киноведы и ученые общегуманитарного направления (Е.Я. Марголит, И.Н. Гращенкова, В.А. Коршунов, Е.А. Добренко, А.О. Фролова и др.)¹⁴. Научных работ о зарубежных экранизациях существует совсем не много. В этом ряду можно назвать статьи об французской, китайской и японской адаптациях пьесы «На дне» (L. Heller, P.G. Pickowicz, Р.Н. Юренев, Л.И. Белова, Н.Н. Глаголева)¹⁵.

Можно утверждать, что представители различных гуманитарных дисциплин: филологи, киноведы, историки, культурологи, – признавая значимость деятельности и творчества М. Горького для кинематографа, ограничивались более или менее частными вопросами этой большой темы. Однако еще в 1951 г. один из наиболее авторитетных историков кинематографа В.Е. Вишневский писал: «...материалов и документов, наглядно показывающих разностороннюю и плодотворную деятельность

¹³ Тагер Е.Б. Творчество Горького советской эпохи. М., 1964; Жак Л.П. От замысла к воплощению. М., 1983; Спиридонова Л.А. М. Горький: диалог с историей. М., 1994; Оляндер Л.К. Киносценарий М. Горького «Степан Разин» в контексте русской литературной традиции XX века // Традиции в русской литературе: Сб. ст. Н. Новгород, 2000. С. 118–122; Давыдова Т.Т. Образ Степана Разина в киносценариях М. Горького, Е. Замятина, романах В. Каменского, А. Чапыгина // Acta Eruditorum. 2019. № 31. С. 40–43; Торпакова О.А. Рассказы-рукописи о каторге: опыт А.П. Чехова и А.М. Горького // Языки рукописей: сб. ст. СПб., 2000. С. 147–154; Салихова Е.А., Голубков М.М. Кинематографическая специфика сценария М. Горького «Преступники» // Littera Terra: Сб. ст. Екатеринбург: УрГПУ, 2023. С. 130–136; Примочкина Н.Н. Поэтика эксперимента: творчество М. Горького начала 1920-х гг. М., 2022; а также комментарий А.М. Крюковой, Е.А. Тенишевой, Н.Н. Жегалова, В.Ю. Троицкого к сценариям М. Горького в XIX т. Полн. собр. соч. (М., 1972).

¹⁴ Марголит Е.Я. Живые и мертвое: Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб., 2012; Гращенкова И.Н. Ромь / Роом. Видимый и невидимый. М., 2019; Коршунов В. Четыре «Матери» советского кино: от Разумного до Панфилова // Знание – сила. 2010. № 3. С. 113–119; Добренко Е. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое лит. обозрение, 2008; Фролова Т.О. Поэтика киносценариев-экранизаций 20-х гг.: (на примере сценариев «Мать» Н. Зархи, «Шинель» Ю. Тынянова, «Капитанская дочка» В. Шкловского). М., 1999.

¹⁵ Heller L. Universelle russité: Les Bas-fonds, ou Gorki revu par Zamiatine revu par Renoir // Studia Litterarum. 2018. Vol. 3, N 1. P. 196–211; Pickowicz P.G. Sinifying and Popularizing Foreign Culture: From Maxim Gorky's «The Lower Depths» to Huang Zuolin's «Ye dian» // Modern Chinese Literature. 1993. Vol. 7. N 2. P. 7–31; Юренев Р.Н. Японское киноискусство // Вопросы киноискусства: Сб. статей. М., 1956. С. 121–163; Белова Л.И. Русское слово на зарубежном экране. М., 1980; Глаголева Н. Из истории экранизации Горького за рубежом // Искусство кино. 1968. № 3. С. 8–9.

Горького в отечественной кинематографии, собрано и опубликовано еще очень мало. Необходимо эту работу, начатую в порядке личной инициативы отдельными кинокритиками и историками кино, увязать с большой и планомерной литературоведческой работой Института мировой литературы имени Горького Академии наук СССР. В частности, должна быть написана книга “Горький и кино”, необходимая литературоведам и историкам кино, которые без правильного понимания роли Горького в истории развития советского киноискусства никогда не смогут создать полноценной истории советского кино»¹⁶.

Настоящее диссертационное исследование является попыткой обобщить существующее филологическое, историческое, киноведческое, культурологическое знание по заявленной теме, сформулировать собственные выводы с учетом обширного корпуса архивных материалов и предложить перспективы для ее дальнейшего изучения.

Апробация результатов исследования. Основные результаты диссертационного исследования были представлены в виде докладов на 48 российских и зарубежных международных научных конференциях, в том числе «Горьковских чтениях» (Нижний Новгород, ННГУ–ИМЛИ РАН, 2012, 2014, 2016, 2018, 2020, 2022, 2024), «Мировое значение М. Горького» (Москва, ИМЛИ РАН, 2018), «Бунин и Горький: между двумя юбилеями» (Польша, Варшава, Варшавский университет, 2019), «Между мифом и реальностью: образы Южной Италии в России и Польше» (Италия, Неаполь, 2022), «А.М. Горький в Германии: новые подходы к теме» (Москва, ИМЛИ РАН–МГУ, 2022), «Литературное наследие Серебряного века: традиции, преемственность, актуальность» (Москва, Литературный институт им. А.М. Горького, 2022), «М. Горький: судьба, наследие, философия личности» (Москва, ИМЛИ РАН, 2023), «Русская литература XX–XXI веков как единый

¹⁶ Вишневский В.Е. Горький о кино // Искусство кино. 1951. № 1. С. 31.

процесс» (Москва, МГУ, 2023), «Аспекты трансформации художественного текста» (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН, 2023), «Академический Горький – 2024» (Москва, ИМЛИ РАН, 2024).

Результаты источниковедческой работы автора диссертации были использованы при составлении научной базы «Грезы» («Daydreams»), где собраны сведения о художественных фильмах, снятых в Российской империи, (научный руководитель к.ф.н. А.О. Ковалова). По теме диссертации издана монография «М. Горький и кинематограф» (М.: ИМЛИ РАН, 2018; издание поддержано Российским фондом фундаментальных исследований). Отдельные разыскания были обнародованы в качестве комментариев к томам 18–22 Полного собрания сочинений М. Горького (серия «Письма»; М.: Наука, 2016–2024), в 46 публикациях: главах в коллективных монографиях и статьях в научных журналах, 19 из которых входят в список изданий, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией Министерства науки и высшего образования Российской Федерации.

На основе проведенных исследований был разработан учебный курс «Творчество М. Горького и литературная жизнь 1880–1930-х годов» (36 ак.ч.), преподаваемый на дневном и заочном отделениях Литературного института имени А.М. Горького, а также ряд просветительских лекций, прочитанных в Москве, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде, Казани, Сыктывкаре и других городах Российской Федерации.

В диссертации и сопутствующих ей публикациях введены в научный оборот более 50 архивных документов. В первую очередь это материалы Архива А.М. Горького при Институте мировой литературы РАН (Москва): письма корреспондентов Горького и переписка третьих лиц: М.Ф. Андреевой, М.И. Будберг, А.С. Вознесенского, Ю.А. Желябужского, П.П. Крюкова, А.А. Курсинского, И.П. Ладыжникова, В. Мюнценберга, Е.П. Пешковой, И.А. Пырьева, А.В. Сигорского, П.Г. Тимана, В.Б. Шкловского, Б.З. Шумяцкого, Я.Ю. Эйдука, С.М. Эйзенштейна, кинофирмы «Wengerov Film», полицейского управления города Санкт-Блазиена и др.; воспоминания

о Горьком В.Р. Гардина, Ю.А. Желябужского, А.А. Бегичевой; стенограммы обсуждения горьковского сценария «Преступники» в Болшевской трудовой коммуне и встречи писателей с кинематографистами 10 апреля 1935 г.; иные документы (доклад о деятельности секции исторических картин, визитная карточка кинопродюсера С. Горона, реклама аппарата А.И. Шорина и др.).

Активно привлекались материалы Российского государственного архива литературы и искусства: документы А.М. Роома, Ю.А. Желябужского, стенограммы и протоколы совещаний писателей и кинематографистов в 1930-е годы. Также были использованы фонды санкт-петербургского Центрального государственного архива литературы и искусства (письмо З.Г. Гринберга А.В. Луначарскому от 7 апреля 1921 г., договор «Совкино» с П.П. Петровым-Бытовым о написании киносценария «Каин и Артём» по рассказу М. Горького), фонды цензурного комитета Российской империи, хранящиеся в Российском государственном историческом архиве (дело о жалобе Ш. Омона), материалы Отдела рукописей ИМЛИ РАН (письмо А.С. Вознесенского), кинематографические источники Российского государственного архива кинофотодокументов.

Диссертация соответствует паспорту научной специальности 5.9.1. – «Русская литература и литературы народов Российской Федерации» в пунктах 4 (История русской литературы XX века (1890–1920-е годы)), 5 (История русской советской литературы), 8 (История русской литературной критики и публицистики), 10 (Биография и творческий путь писателя), 12 (Индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии), 15 (Взаимообусловленность различных видов литературного творчества: письма, дневники, записные книжки, записи устных рассказов и т.п.), 26 (Взаимодействие литературы с другими видами искусства).

Структура диссертации. Диссертационное исследование состоит из Введения, пяти глав, каждая из которых включает несколько параграфов и

завершается основными выводами, Заключение и списка литературы (794 наименования).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обозначены цели и задачи исследования, охарактеризованы его предмет, объект и материал, теоретическая и практическая значимость, сформулированы положения, выносимые на защиту, осуществлен обзор основных исследований, связанных с проблемой интермедийности, взаимодействия литературы и кинематографа, истории изучения темы «М. Горький и кинематограф», приведены сведения об апробации полученных результатов и публикациях по теме исследования. Также во введении предлагается перечень десяти основных стратегий взаимодействия писателя с кинематографом в первой трети XX века, включающий отзывы литераторов о кинематографе как социальном и культурном феномене, их кинокритические высказывания, рецепцию экранного искусства и проявления литературной кинематографичности в художественных произведениях, участие писателей в организации кинематографа, адаптации своих произведений и написание ими оригинальных сценариев, восприятие писателя как объект киноизображения, деятельность кинематографистов по привлечению литераторов к процессу создания фильмов, феномен экранизации.

Первая глава **«М. Горький-писатель в эпоху рождения кинематографа: 1896–1910-е годы»** посвящена знакомству писателя с искусством экрана и хронологически охватывает период с 1890-х до конца 1910-х годов. Глава состоит из четырех параграфов. В *первом параграфе* анализируются ранние отклики писателя об искусстве экрана: очерки в цикле «Беглые заметки», написанные как корреспонденции с Всероссийской торгово-промышленной и художественной выставки 1896 года, и рассказ «Отомстил...», а также примыкающий к ним корпус очерков. Горьковские тексты отличаются от прочих репортажей о «синематографе» выраженностью

социальной проблематики, яркостью образов и насыщенностью изобразительно-выразительными средствами. Анализ произведений Горького в широком контексте газетных публикаций, мемуарных свидетельств и эпистолярных высказываний свидетельствует о погруженности писателя в исторические и социальные обстоятельства, а рассмотрение художественных особенностей – о глубинных типологических связях с литературной традицией (в частности, в аспекте функций образа «волшебного фонаря»). В этих текстах отражен процесс формирования способов описания и критики нового кинематографического искусства: дихотомия «жизнь–смерть» в предельном выражении как загробная жизнь и бессмертие; киноизображение как наглядное пособие и связанные с этим мотивы назидательности и просвещения; киномир как иллюзия, колдовство, фантазмагория, нереальное пространство, парадоксальным образом связанное с гиперреалистичностью изображения; подчеркнутая технократичность изобретения, которой автор восхищается как достижением цивилизации; социальный конфликт между изображаемым на экране и зрителем.

Во *втором параграфе* первой главы представлена практика выявления и атрибуции неизвестных ранее художественно-публицистических произведений Горького. Анализ кинематографической темы в творчестве писателя и в текстах редактируемых им периодических изданий позволил обнаружить четыре фельетона в газете «Нижегородский листок», которые могут быть атрибутированы как горьковские: первый – от 26 июля 1898 г., второй и третий – от 24 августа 1898 г., четвертый – от 12 марта 1899 г. Опираясь на методику атрибуции М.Г. Петровой, которой в 1986–1992 гг. было выявлено более 30 публицистических текстов писателя, мы проверили предположение В.Е. Вишневого о принадлежности Горькому «Маленького фельетона», опубликованного в газете «Нижегородский листок» 25 ноября 1898 г. Благодаря эпистолярным источникам (письмам А.Е. Богдановича, Ф.Д. Батюшкова, С.П. Дороватовского, А.П. Волжиной и др.), восстановлен биографический контекст жизни писателя и уточнено время и характер его

работы в газете. Проблемно-тематический анализ заметки показал наличие текстуальных совпадений с «Беглыми заметками» 1896 г. (рассуждение о кинематографе как низкопробном развлечении, проблема эксплуатации женщин, биография и характеристика деятельности Ш. Омона и др.) и рассказом «Фарфоровая свинья» (1898). Детальное рассмотрение лексики, стилистики и синтаксиса позволило обнаружить признаки, характерные для известных горьковских текстов этого периода: употребление церковнославянизмов для создания иронического эффекта («проверка приняла вид отделения овец от козлищ»), употребление кратких форм «чтоб», «пред» («являясь пред публикой»), синтаксическая инверсия («с презрением поразительным»), оригинальные эпитеты, где относительные прилагательные выступают в роли качественных характеристик («дама купеческой конструкции»), частое использование тире как авторского знака. Всё перечисленное позволяет утверждать, что по крайней мере две из трех частей указанного «Маленького фельетона» были написаны Горьким.

Восстановление неизвестной ранее истории судебного конфликта редакции «Нижегородского листка» с антрепренером и ресторатором Ш. Омоном по материалам Российского государственного исторического архива дало возможность предположить наличие еще двух произведений в рубрике «Маленький фельетон» «Нижегородского листка» (26 июля 1898 г. и 12 марта 1899 г.), которые можно атрибутировать как тексты Горького. Фельетоны сыграли в этой тяжбе значимую роль, цитировались в официальных документах цензурного управления и судебных решениях. В них также обнаруживаются текстуальные и стилистические связи с публицистическими и художественными произведениями писателя, в том числе ироническое словотворчество («омоновщина», «омонистое прошлое»), риторические фигуры.

Четыре выявленных текста атрибутированы Горькому с известной долей условности и могут быть опубликованы в разделе «Dubia» в будущем собрании публицистических произведений писателя.

Обобщение сведений о практиках взаимодействия Горького с кинематографом в «каприйский» период (1906–1913 гг.) представлено в *третьем параграфе* первой главы. Первоначально искусство экрана, которое в эти годы присутствует в жизни писателя системно, воспринимается им как коллективное демократическое развлечение, способное объединить представителей разных наций и социальных слоев посредством универсального «немого языка». В Италии, в одном из ведущих центров развития киноискусства, Горький стал свидетелем формирования нового нарративного кинематографа и наблюдал рост его изобразительно-выразительной силы и просветительских возможностей. В это же время писатель впервые становится объектом изображения кинематографа. История фильма А.О. Дранкова «Максим Горький на острове Капри» и сильный, длительный медиаэффект вокруг картины ясно показывают положение Горького на российском литературном Олимпе («следующий после Толстого»), интерес к нему отечественного и зарубежного зрителя и процесс формирования горьковского киномифа. Проведенное исследование позволило уточнить комментарии в Полном собрании сочинений Горького и атрибуцию нескольких фотодокументов в российских музеях.

В *четвертом параграфе* рассмотрены кинематографические контакты Горького в предреволюционные годы (1914–1917). Знакомство с видовыми, научными и драматическими фильмами в Европе изменило его представления о просветительском потенциале кинематографа. Он стал задумываться над проблемой экранизации своих произведений, вел переговоры об этом с Р.Д. Перским, В.Р. Гардиным, П.Г. Тиманом. Ориентированность кинематографа на коммерческую выгоду убедила Горького в необходимости участия в этом деле увлеченных, образованных, высококультурных людей, для которых приоритетной была бы общественная польза, а не личная выгода. Вместе с М.Ф. Андреевой, Ф.И. Шаляпиным, А.Н. Тихоновым, Л.Б. Красиным, И.П. Ладыжниковым, Н.А. Румянцевым в середине 1910-х годов он планировал организовать собственное кинопредприятие, основной

идеей которого было производство научно-популярных фильмов и качественных художественных экранизаций. Успеху этого начинания препятствовал целый ряд исторических, организационных, экономических и творческих обстоятельств, большинство участников оказались не готовы идти на репутационные и финансовые риски. Однако опыт организации кинопредприятия сыграл положительную роль в будущей деятельности Горького в раннесоветский период («Инсценировки истории культуры») и в 1920-е годы (сценарии). Восстановление истории горьковского «кинематографа будущего» позволяет иначе взглянуть на кинопроцесс начала XX века, изнутри осветить деятельность предпринимателей, а также дает новые сведения о биографии писателя, М.Ф. Андреевой, Ф.И. Шаляпина и их взаимоотношениях, чему способствуют впервые введенные в научный оборот эпистолярные документы Ю.А. Желябужского, Е.А. Желябужской, И.П. Ладыжникова и др.

Вторая глава **«Киносценарии Горького в контексте эпохи: динамика жанра и художественный эксперимент писателя (1910–1920-е годы)»** состоит из трех параграфов. Она посвящена кинодраматургическим опытам Горького, которые являются неотъемлемой важной частью его художественного наследия.

Произведенный в *первом параграфе* второй главы анализ профессиональных (А.Н. и А.А. Ханжонковых и А.С. Вознесенского) и писательских (Л.Н. Андреева, А.И. Куприна, Е.Н. Чирикова) сценариев позволяет выявить некоторые доминанты этого жанра в 1910-е годы. В этот период представление о канонах жанра киносценария только формируется, но очевидно, что качественная литературная основа видится действительно важной для кинодеятелей, считающих художественность основой кинематографа. В текстах отсутствует подчеркнутая утилитарность, обнаруживается широкий спектр литературных и языковых изобразительно-выразительных средств: метафоры, инверсии, усложненная композиция, вставные эпизоды, психологизм и др. Кинематографическая выразительность

реализуется в основном через систему модальностей, описание пластики героев, «визуальный звук». Происходит расширение функции традиционной драматической ремарки, а реплика персонажа в свою очередь редуцируется до жеста, взгляда или вовсе исчезает. Жанр киносценария в дозвучковом кино принципиально отличается от последующих эпох и тяготеет не к драматическому, а к эпическому роду с его описательностью, обилием литературных изобразительно-выразительных средств, сложной композицией. Наконец, расхождение режиссерского и литературного сценариев происходило уже на раннем этапе формирования жанра и не могло препятствовать реализации писательских кинопроизведений в фильмах.

Во *втором параграфе* второй главы представлен комплексный текстологический, проблемно-тематический, жанрово-стилистический анализ шести киносценариев Горького, написанных в 1920-е годы: «Из жизни первобытных людей» (1919), «Степан Разин, или Народный бунт в Московском государстве 1666–1668 годов» (1922–1923), «Жизнь одного еврея» (1922–1923), «По пути на дно», «Пропагандист», «Ход коня» (все три – 1925 г.). Эти разные по объему, степени разработанности и завершенности тексты эстетически и структурно соответствуют литературно-художественным опытам российской кинодраматургии второй половины 1910-х годов, несмотря на то что написаны были в 1920-х, что связано с биографическими и историческими обстоятельствами. Вместе с тем эти тексты носят отпечаток европейского и американского культурного процесса в этой сфере (немецкий экспрессионизм, феномен Чарли Чаплина). Горький смотрел фильмы, изучал и переосмысливал опыт других сценаристов, читал теоретическую литературу о кино, стремился постичь жанровую природу нового искусства и экспериментировал в новом для себя жанре. Темы, мотивы, типы героев, органичные его прозе и драматургии, видоизменяясь, возникают и в сценариях.

Первый киносценарий Горького «Из жизни первобытных людей» был написан для проекта «Инсценировки истории культуры», созданного под

эгидой издательства «Всемирная литература». В нем отражены представления писателя о древней истории человечества, почерпнутые из научных и философских исследований конца XIX – начала XX вв. (Ф. Энгельс, Дж. Лёбокк, Э.Б. Тейлор, Ю. Липперт, Л.Г. Морган, Н.И. Зибер, Д.Н. Кудрявский). Горький рассматривал цивилизацию как систему открытий и преобразований, способствующих улучшению жизни человека, развитию его материально-бытовой и духовной сфер. Осознавая необходимость просвещения народных масс, он видел в кинодраматическом проекте «Инсценировки истории культуры» широкие возможности для популяризации исторического научного знания.

В первой половине 1920-х годов, находясь в Германии, Горький написал два киносценария по предложению немецко-французского продюсера С. Горона: «Степан Разин» и «Жизнь одного еврея». Сведения о кинопромышленнике и горьковских сценариях дополняются впервые обнаруженными публикациями в немецкой прессе 1920-х годов.

В сценарии «Степан Разин» средневековый сюжет служит материалом для осмысления русской революции как явления. В противоречивом образе Разина сочетаются жестокость и стремление к справедливости, страстность и своеволие, личная физическая и духовная сила и неспособность противостоять стихии «русского бунта», который выходит из-под его контроля. Горький, увлеченный темой амбивалентности революции и образом исторического героя, создал яркое произведение, которое по объему, насыщенности действия, количеству действующих лиц, конфликтных кульминаций, жанровым особенностям соответствует скорее роману, чем драме. Возможно, сюжет показался кинематографистам слишком развернутым, сложным для немого кино, изобразительно-выразительные возможности которого были ограничены. Как и в сценарии о первобытном человеке, мотив немоты, органичный для дозвукового кино, возникает как внутренний элемент сюжета. Оказываясь в Персии и не зная местного языка, казаки оказываются в буквальном смысле немые, что приводит сначала к ряду комических ситуаций,

а затем – к трагедии. Таким образом, внежанровое, внехудожественное (технические ограничения) становится внутрижанровым, функциональным.

Еврейская тема, увлекавшая Горького всю жизнь, звучит в сценарии «Жизнь одного еврея». Писатель неоднократно выступал за права национального меньшинства в статьях «Погром» (1901), «Ответ на анкету по вопросу об антисемитизме» (1915), «О евреях» (1919) и др., много лет вынашивал идею создания произведения о еврее-революционере (первые следы этого замысла относятся к 1901 г.). Судьба главного героя, мальчика Абрама, с одной стороны типична (унижения, побои, остракизм), а с другой – особенна: он становится революционером, провозвестником нового мира, борцом за иную жизнь. Трехчастная структура сценария («Детство», «Отрочество», «Юность») вызывает ассоциации как с известными произведениями Л.Н. Толстого, так и с автобиографической трилогией самого Горького – историей взросления, становления человеческой души. Однако герой почти не индивидуализирован, не обладает отличительными национальными или религиозными чертами. Его реплики, которым предстояло стать титрами немого фильма, отличаются высоким стилем, книжной лексикой, он говорит штампами, характерными для горьковских молодых революционеров: «братство людей», «радость свободы» и др. В этом тексте проявляется изменение подхода Горького к жанру, стремление глубже вникнуть в кинематографическую специфику. Киносценарий в большей степени, чем предыдущие, насыщен действием, основная часть текста написана в настоящем времени. Реплики персонажей, которые Горький планировал впоследствии вывести на отдельные текстовые кадры, выделены разрядкой.

Сюжет сценария «Пропагандист» не случайно перекликается с повестью Горького «Мать» (1906): в середине 1920-х гг. Горький вел переговоры с несколькими контрагентами по поводу экранизации этого произведения. В сценарии соединяются любовная драма и история о рабочем движении, семейных конфликтах, обусловленных идейными и социальными

противоречиями, присутствуют характерные для творчества Горького мотивы: конфликт поколений, предательства. В произведении много динамичных сцен, основанных на движении, на авантюрных коллизиях: драки, пожар, обыск, арест героя, связанный с коварным предательством, его хитроумный побег из тюрьмы, погоня и романтические страсти. Несколько комических эпизодов напоминают фильмы Ч. Чаплина, что может быть связано с влиянием В.Б. Шкловского, автора многих публикаций об артисте. Переписка и дарственные надписи на книгах в Личной библиотеке писателя позволяют дополнить сведения о взаимоотношениях Горького и Шкловского в 1923–1925 гг.

Планируя экранизацию пьесы «На дне», Горький в середине 1920-х годов написал сценарий «По пути на дно», в котором представил предысторию героев. Прояснялось криминальное прошлое Луки, воссоздавалась молодость телеграфиста Сатина, возникали дамский угодник юнкер Барон, скромная горничная Настя, недавно обвенчавшийся с Василисой карточный шулер Костылев. Дополнение сюжета предысторией персонажей давало большие возможности для объяснения их характеров. В сценарии predetermined связь будущих персонажей пьесы: все они встречались в «прошлой» жизни, где они еще не стали обитателями ночлежки. Многие сталкиваются, не замечая и не запоминая друг друга, они уже – тени в загробном царстве, и только вопрос времени, когда они соберутся в одном месте. Этот мотив усиливает метафизическое звучание пьесы. В сценарии видна работа Горького с жанром: здесь мало реплик, вынесенных в интертитры, но усилена роль детально прорисованных жестов, поз, особенностей пластики как способа характеристики персонажей. Писатель прибегает к смене модальностей, которая осознается им именно как кинематографический прием, на что указывают авторские замечания на полях и в скобках. Элементы собственно кинематографической техники (смена дальнего, крупного и сверхкрупного планов, характеристика через жест и пластику и т. д.) используются автором осознанно и систематически.

«Ход коня» – объемный сценарий, в котором в свернутом виде содержатся множество сюжетов и показана история моральной деградации главного героя Якова Сорокина, его превращение в преступника-афериста и настигающее его возмездие. Сам конфликт – невозможность преступника вырваться из порочного круга и благотворное воздействие на него любви невинной девушки – распространенный мелодраматический сюжет, который у Горького существенно усложняется исследованием генезиса преступного характера: изучением детства героя, которое было чередой предательств, разочарований и потерь, а также той роковой ролью, которую играют взрослые преступники в жизни мальчика, насильно обучая его воровскому делу. Финал сценария, когда Якова целенаправленно доводят до сумасшествия его враги, может показаться немотивированным, нетипичным для писателя, однако этот персонаж родственен героям горьковских рассказов 1922–1924 гг., переживающим мучительное раздвоение, расслаивание личности. Эти мотивы косвенным образом свидетельствуют о близости творчества Горького этого периода эстетике европейского кинематографического экспрессионизма, для которого органичны мотивы безумия, сдвинутого сознания, двойничества. Неоднократно повторенное слово «сомнамбула» прямо указывает на фильм Р. Вине «Кабинет доктора Калигари», где происходит схожий поворот сюжета. Элементы экспрессионизма можно обнаружить и в описании жестокостей казацкого войска («Степан Разин»), и в трагическом финале «Жизни одного еврея», и в некоторых мотивах «По пути на дно».

В сценарии «Ход коня» очевидно стремление Горького соблюсти формальные жанровые каноны сценария. Произведение поделено на эпизоды, реплики персонажей и слова, которым предстояло стать титрами на кадрах немого фильма, выделены в тексте, акцентированы жесты и движения персонажей, а также указано, как должен быть поставлен свет в мизансценах. Однако сценарий перегружен героями и сюжетными линиями, по сложности сюжета, конфликтной структуры, композиции текст тяготеет к роману (впоследствии В.Б. Шкловский назовет это главной ошибкой сценаристов).

Несмотря на то, что ни один из шести киносценариев Горького 1920-х годов не стал фильмом и эти тексты занимают периферийное положение в художественной системе писателя, исследование их творческой истории и жанровых особенностей дает множество дополнительных биографических и литературоведческих сведений об их авторе и культурном процессе эпохи. Комплексный подход к изучению кинодраматургических текстов писателя опровергает существующее представление, что эти опыты связаны лишь с его непростым финансовым положением в 1920-е гг. и были продиктованы желанием занять свое место в богатой киноиндустрии. Существенно более значимую роль сыграло стремление Горького к стилевым и жанровым экспериментам в этот период, к новым художественным формам, к масштабному обновлению своей художественной системы. Взаимодействие с кинематографом становится для писателя новым способом творческого самовыражения, возможностью обратиться к знакомым образам и волнующим проблемам на новой жанровой основе.

В *третьем параграфе* второй главы исследуется системное присутствие большинства признаков литературной кинематографичности в прозе Горького 1920-х годов: семантическое поле и прецедентные имена, связанные с кинематографом, фрагментарность и монтажная композиция, фокализация, динамическая ситуация наблюдения, структурно-темпоральные особенности текста, сближающие его со сценарием, прием «закадрового голоса». В качестве материала взяты произведения, которые были написаны параллельно со сценариями: «Лев Толстой» (1919), «Сторож» (1923), «Городок» (1924), «Пожары» (1922–1924), «Рассказ об одном романе» (1924).

В художественном очерке «Лев Толстой» монтажная композиция создает дополнительные выразительные возможности: она позволяет сочетать разные по стилю, жанру и авторской интонации фрагменты, а само их столкновение рождает новые художественные смыслы. Структурно-темпоральные особенности текста в рассказе «Сторож» (использование глагольных форм настоящего и прошедшего времени) создают сложную

композицию произведения, которая играет важную роль в формировании комплекса авторского образа.

В рассказе «Городок», первом произведении цикла «Заметки из дневника. Воспоминания», ярко проявляются элементы авангарда, экспрессионистской поэтики (зооморфизм, контраст, интерес к «изнанке» жизни). Кинематографичность в этом тексте осуществляется на нескольких уровнях: на образно-мотивном (оптические мотивы), на грамматическом (повествование в настоящем времени), на композиционно-техническом: дробность (монтажность) повествования, смена планов изображения (общий, крупный, сверхкрупный) и др.

В рассказе «Пожары» наблюдается комплекс приемов, имитирующих кинематографическую изобразительность: своеобразная грамматическая организация, сочетающая формы настоящего и прошедшего времени, акцент на оптических образах, подчеркнутый динамизм повествования, особая колористика и др. Динамическая ситуация наблюдения становится основным объектом изображения в этом тексте, что структурно сближает его с жанром киносценария.

В «Рассказе об одном романе» также присутствуют признаки интермедиальной и, в частности, кинематографической поэтики, которая реализуется на разных уровнях. Образно-мотивная структура этого текста включает элементы кинематографической образности: изображение героя напоминает кадр на плоском экране, а также повторяет распространенный в 1920-е годы способ монтажного перехода (наплыв). Мотивы измененного сознания, сна, иллюзорности, с одной стороны, связаны с эстетикой экспрессионизма, а с другой – являются привычным маркером при описании кинематографического мира. Эти мотивы подчеркиваются цветовой и аудиальной организацией текста: упоминание мерцания, бледных неявных оттенков, отсутствие звука при движении изображения. Образ повествователя имеет типологическое и функциональное сходство с закадровым голосом в звуковом кино или аудиосопровождением в немом. При анализе произведения

также выявляются аллюзии на изобразительное и сценическое искусство: обратный экфрасис, мотивы театральности и карнавальности.

Интермедиаальный анализ, впервые примененный к творчеству Горького, позволяет охарактеризовать его поэтику с новой стороны. В рассказах 1920-х годов присутствие кинематографической поэтики становится системным, что обусловлено экспериментальным характером творчества писателя, наличием элементов экспрессионизма, импрессионизма, интересом к авангарду, влиянием европейских модернистских художественных открытий. Несмотря на критическое отношение к кинематографу, писатель испытывает его влияние как кинозритель и кинодраматург. Системный характер присутствия кинематографической поэтики свидетельствует об интересе Горького к этому виду искусства и об отражении в его художественном сознании некоторых доминант времени, важной частью которого был кинематограф.

Третья глава **«М. Горький в 1930-е годы как участник культурно-политического процесса»** состоит из трех параграфов. Она посвящена одному из наиболее драматичных и сложных для изучения периодов и в истории нашей страны, и в биографии писателя. Горький в этот период является значимой общественно-политической фигурой, и изучение механизмов его влияния расширяет представление о процессах формирования культурной политики в СССР.

В *первом параграфе* характеризуется общее участие Горького в кинематографическом процессе 1930-х годов. Степень влияния писателя, обладавшего в конце 1920-х – начале 1930-х гг. безусловным международным авторитетом и поддержкой советского правительства, на культурный процесс в Советском Союзе можно считать уникальным явлением. Не занимая высоких постов, не будучи членом ЦК партии или руководителем официального учреждения, он в то же время обладал огромными возможностями и использовал свое положение, чтобы помочь людям, чьи культурные инициативы считал полезными для общества и страны.

Полагая принципиально важным формирование положительного образа СССР на международной арене и видя в кинематографе большой потенциал средства пропаганды и агитации, Горький активно помогал продвигать советские фильмы на Запад, что отражено в переписке с Р. Ролланом, Б. Шоу, Т. Костровым, И.А. Груздевым, П.П. Сувчинским, Д.И. Курским. В то же время его высказывания о зарубежном кинематографе точны и конкретны и свидетельствуют о его осведомленности и заинтересованности. Так, в очерке «День в центре культуры» (1929) удалось идентифицировать немецкий фильм «Асфальт» («Asphalt», 1929, реж. Дж. Мэй), в отзыве на статью кинокритика Э.М. Арнольди для журнала «Литературная учеба» (1932) – американский фильм «Джунгли» («The Jungle», 1914, реж. Дж. Ирвинг).

Речь о кинематографе неизменно заходила при обсуждении главных проектов Горького 1930-х гг.: «История фабрик и заводов», «История гражданской войны», сборника «День мира», журналов «Наши достижения», «Литературная учеба», «За рубежом». Для их полноты и достоверности, а также в целях их популяризации писатель считал необходимым использовать документальный и художественный экран. Так, при подготовке «Истории Гражданской войны» Горький настаивал на работе участников проекта в киноархивах и обращался по этому поводу к руководителю Главного управления кинофотопромышленности Б.З. Шумяцкому с просьбой оказать содействие сотрудникам редакции. В начале 1930-х гг. выходил киножурнал «Наши достижения», по поводу которого с писателем советовались сотрудники «Межрабпом-фильма». В 1934 г. по материалам «Истории фабрик и заводов» был снят фильм «Секрет фирмы» (реж. В. Шмидтгоф).

Наиболее значимым для Горького был вопрос об участии писателей в кинематографическом процессе. К началу 1930-х годов многие литераторы имели опыт сценарной работы: И.Э. Бабель, В.В. Вишневский, В.М. Киршон, Б.А. Лавренев, Л.В. Никулин, М.М. Пришвин, Л.Н. Сейфуллина, А.Н. Толстой, Ю.Н. Тынянов, М.С. Шагинян, В.Б. Шкловский и др. Многие из них были знакомы с Горьким, были его корреспондентами и обсуждали в переписке и

при личном общении вопросы сценарного дела, получали рецензии писателя на свои работы.

Отзывы Горького о киносценариях начинающих авторов были частью его большой наставнической работы по воспитанию нового поколения литераторов. Среди наиболее интересных произведений, вызвавших отклик Горького, можно назвать сценарии «Разговор о погоде» М. Ильина, «Фабрика им. 8 марта» Т.Я. Любман, «Перекоп земли» И. Станкова, «Человек ищет родину» А.В. Золотницкого, «Великий безбожник» А.К. Фомина, «Котовский» Г. Коврова. Не считая себя специалистом в кинодраматическом жанре, Горький высказывался осторожно, рекомендовал авторам обратиться в специализированные институты или попробовать свои силы в прозе. Некоторые из этих авторов, как А.В. Золотницкий, впоследствии стали полноправными участниками кинопроцесса, другие остались неизвестными, но сохранившиеся в архиве писателя документы заслуживают внимания и изучения.

К Горькому также обращались ведущие кинорежиссеры и молодые авторы, делились с ним своими планами и просили о рецензии, приглашали на показы фильмов, спрашивали о его впечатлении и т.д. Одобрение писателя негласно воспринималось как необходимое, а его положительное отношение могло повлечь принципиальное изменение положения автора, от продвижения творчества до личного благополучия. Так, о поддержке белорусской кинематографии просил Горького в 1928 г. М.Л. Кресин, режиссер И.А. Пырьев интересовался его мнением о своем первом фильме «Посторонняя женщина» (1929). Писатель поддержал выпуск биографического фильма о Камо (С.А. Тер-Петросяне) после обращения Д.А. Хутулашвили, сестры революционера. В 1931–1932 гг. Горький сыграл значимую роль в истории фильма С.М. Эйзенштейна и Г.В. Александрова «Да здравствует Мексика!», обратившись к американскому писателю Э. Синклеру. В 1934 г. вступился за фильм «Веселые ребята» Г.В. Александрова и способствовал его выходу на экран. В 1935 г. он поддержал М.А. Барскую,

высоко оценив ее фильм «Рванные башмаки», и много беспокоился о проблеме становления специального детского кинорепертуара (по этому же поводу к писателю обращались Н.В. Экк, Ю.А. Желябужский и др.).

Однако отношения Горького с кинематографическим сообществом складывались сложно. Он часто высказывал мнение о фильмах и сюжетах, которое шло вразрез с официальным, и ему не всегда хватало соответствующих компетенций, чтобы по достоинству оценить художественный эксперимент в кино. Сохранились отзывы Горького о фильмах «Путевка в жизнь» Н.В. Экка, «Броненосец “Потемкин”» С.М. Эйзенштейна, «Встречный» Ф.М. Эрмлера и С.И. Юткевича, «Пышка» М.И. Ромма, «Юность Максима» Г.М. Козинцева и Л.З. Трауберга, «Гроза» В.М. Петрова, «Чапаев» бр. Васильевых, «Граница» М.И. Дубсона, «Земля» и «Иван» А.П. Довженко и др.

В 1930-е годы в представлении Горького кинематограф приобретал важное значение в процессе формирования нового социалистического общества, нужного образа СССР в международном пространстве и воспитании молодежи.

Во *втором параграфе* третьей главы восстанавливается текстологическая история и анализируются художественные особенности единственного сценария Горького для звукового кино – «Преступники» (1931–1932). Сценарий посвящен важной для него в эти годы теме – трансформации («перековке») преступных или «социально чуждых» людей в новых граждан советского государства посредством коллективного труда, образования и пропаганды в трудовых коммунах ОГПУ/НКВД. Представления Горького в связи с этой проблемой выглядят утопичными, однако они являются следствием его социально-философской концепции «нового человека», уходящей корнями в интеллектуальные и духовные искания Серебряного века, концепции А.А. Богданова, Н.Ф. Фёдорова и др.

Работа над произведением была инициирована высокопоставленными сотрудниками ОГПУ Г.Г. Ягодой и М.С. Погребинским, им также отводилась

существенная творческая роль (Погребинский должен был написать часть сценария, Ягода вносил свои правки). В 1932 г. сценарий дважды обсуждался воспитанниками Трудовых коммун № 1 и № 2 (Болшевской и Николо-Угрешской), коммунары высказывали суждения о правдоподобии сюжетных ходов, предлагали новые сцены, основанные на их жизненном опыте. Стенограмма этого обсуждения содержит следы горьковского прочтения, многие эпизоды писатель использовал при редактировании, поскольку ему было важно придать максимальную достоверность сюжету.

Сценарий не был завершен по ряду политических и организационных причин, но важнее, что сам Горький не мог не видеть трагического парадокса: ОГПУ добивалось больших успехов в ресоциализации детей, но оно же становилось причиной их социальной неустроенности, разрушая жизни родителей.

Тема сценария «Преступники» была интересна и близка Горькому, органична его социально-философским взглядам, но идея фильма была навязана писателю советским руководством, которое видело свою политическую выгоду в таком произведении. Тем не менее для писателя это был важный опыт: сам способ коллективной работы над произведением представлялся ему продуктивным, как и творческий метод, примененный в этом случае, – преобладание документальной основы над художественным вымыслом. Эти творческие практики впоследствии применялись в проектах «История гражданской войны», «История фабрик и заводов» и др.

Третий параграф посвящен сложным взаимоотношениям Союза писателей СССР под руководством Горького и Главного управления кинофотопромышленности в середине 1930-х годов.

В начале 1930-х годов Горький был включен в активизировавшиеся дискуссии о роли писателя в кинематографическом процессе, что в итоге привело к усилению институциональных противоречий, вылившемуся в серьезный конфликт между ССП и ГУКФ.

Вопрос о литераторе в кинематографе стал предметом острой дискуссии на Первом Всесоюзном съезде советских писателей в августе 1934 г. В.Г. Лидин, А.А. Сурков, И.Г. Эренбург и др. высказывали упреки к советской кинематографии в недостаточном правдоподобии образов, неверном идейном послые и, главное, – в отсутствии фильмов на современную тематику при явных успехах в экранизации классики. Кинематографисты отвечали, что сами писатели не воспринимают работу в кино как достойный труд, не желают учиться, постигать новую профессию.

4 апреля 1935 г. в Горках состоялась беседа Горького с драматургами Союза советских писателей, среди которых были В.П. Ставский, В.В. Вишневский, А.С. Щербаков, В.М. Киршон, В.Н. Билль-Белоцерковский, Н.Ф. Погодин и др. Совещание было посвящено подготовке к празднованию 20-летия советской власти, однако быстро перешло к проблемам взаимодействия литературы и кино и конкуренции между двумя искусствами, что показало острую актуальность этого вопроса и необходимость расширенной встречи.

10 апреля 1935 г. в московском Доме писателя на совещание с Горьким собралось более 300 представителей различных творческих союзов, в том числе литераторы М.Е. Кольцов, Вс.В. Иванов, П.А. Павленко, В.М. Киршон, Г. Лахути, Л.Н. Сейфуллина, кинорежиссеры Г.В. Александров, В.И. Пудовкин, С.И. Юткевич, А.П. Довженко. От Главного управления кинофотопромышленности при СНК СССР выступали руководитель Б.З. Шумяцкий и его помощник К.Ю. Юков, от Союза композиторов – Н.И. Челяпов. Дискуссия о работе писателей в кино приобрела остроконфликтный характер, взаимные обвинения литераторов и кинематографистов при всех «протокольных» формулах были решительными и бескомпромиссными. Ключевой вопрос состоял в том, кто должен руководить сценарным делом: Союз писателей или ГУКФ, литераторы или кинематографисты.

Противостояние усилилось после публикации Горьким в газете «Правда» своего выступления, извлеченного из общего контекста дискуссии и сопровождаемого фрагментом «После правки стенограммы» (впоследствии этот комплекс текстов печатался как статья «Литература и кино»). Б.З. Шумяцкий оказал сопротивление Горькому: он пытался напечатать в центральной прессе статью «Об ответственности оценок» с резкой критикой суждений писателя, а также обращался за поддержкой к первым лицам государства. Получив отказ, он действовал самостоятельно, опубликовал в газете «Кино» выступления кинематографистов на совещании 10 апреля, создавшие новый контекст статье Горького.

Конфликт, случившийся весной 1935 г. и долго упоминаемый впоследствии на различных внутрицеховых совещаниях, участниками и свидетелями воспринимался как несогласие между двумя значимыми фигурами советской культуры – М. Горьким и Б.З. Шумяцким. Однако анализ предшествующих обстоятельств и институциональных последствий показывает существенно большую его сложность. В 1935 г. обострилась конкуренция за руководство сценарным делом между Союзом советских писателей и Государственным управлением кинофотопромышленности. Это соперничество проявлялось не только в эстетическом, методологическом, производственном аспектах, но и в вопросах идеологического и политического влияния и распределения экономических ресурсов, а также необходимого личного расположения первых лиц государства.

Восстановленная в параграфе текстологическая история статьи Горького «Литература и кино» демонстрирует сложность ее конструкции и неоднозначность происхождения некоторых публицистических произведений писателя этого периода.

Четвертая глава диссертации – **«“Горьковский миф” на экране»** – предлагает обзор и анализ способов репрезентации образа писателя в документальном и игровом кино XX–XXI вв.

В *первом параграфе* приводится обзор хроникальных съемок 1920–1936 гг., в которых был запечатлен Горький, и их краткий анализ с точки зрения целеполагания, обстановки, звукового сопровождения, включения в разнообразный контекст и т.д. Впервые в советской кинохронике Горький представлен в кругу делегатов II конгресса Коминтерна в июле-августе 1920 г. в Петрограде, затем в 1928 г. на Белорусском вокзале во время его первого приезда в СССР. В поездках Горького по Советскому Союзу в 1928–1929 гг. его везде сопровождала кинокамера: при посещении Трехгорной мануфактуры, на вечере рабкоров в клубе им. Е.Ф. Кухмистерова, на пленуме Моссовета, на Всесоюзном слете пионеров, на встречах с красноармейцами, воспитанниками трудовых коммун, рабочими фабрик и заводов, крестьянами колхоза «Гигант», в Соловецком лагере особого назначения. На этих кадрах Горький – официальное лицо, рядом с ним руководители государства – М.И. Калинин, А.А. Жданов, М.П. Томский, Е.М. Ярославский, Н.К. Крупская, Л.М. Каганович и другие, хорошо знакомые советскому зрителю лица. В 1932 г., когда в СССР широко отмечалось 40-летие литературно-общественной деятельности писателя, на его дачу в Горках была командирована группа ведущих кинооператоров – Р.Л. Кармен, И.И. Беляков и М.Ф. Ошурков. Впервые он был заснят не в официальной обстановке, одновременно со съемкой была сделана синхронная запись на пленку его краткой речи о кино и обращение к делегатам Амстердамского антивоенного конгресса. Много съемок в разных ракурсах было сделано в 1934 г. на I Всесоюзном съезде советских писателей. Новые сведения о процессе этой ответственной работы можно почерпнуть в воспоминаниях А.А. Бегичевой, сотрудницы первой экспериментальной звуковой мастерской. 4 июля 1935 г. кинооператоры снимали встречу писателя с Р. Ролланом. Наконец, последние кадры, запечатлевшие Горького, были сделаны в дни его похорон.

Во *втором параграфе* освещаются три периода отечественного документального кино о писателе: 1930–1950-е, 1960–1980-е, 1990–2000-е годы. Нам удалось разыскать более 40 наименований документальных

фильмов, где он представлен монографически. В репрезентации писателя в различные периоды истории можно выделить следующие тенденции. Для фильмов 1930–1950-х годов характерно пропагандистское звучание, высокий пафос, полное следование канонической биографии, отсутствие новых данных, поверхностное описание жизни писателя, сосредоточенность на эпизодах революционной борьбы и поддержке советской власти. В 1960–1980-е годы интонация большинства документальных фильмов смягчается, появляются более частные сюжеты, связанные с горьковедческим краеведением. Яркая, насыщенная биография Горького давала большой материал для более глубокого изучения региональными киностудиями (Куйбышев, Тбилиси, Кишинев, Горький, Казань и др.). Это способствовало и формированию идентичности и культурного облика советских городов: было почетно войти в «горьковский маршрут». По-прежнему запретными оставались следующие периоды в жизни писателя: история Каприйской школы и конфликт с В.И. Лениным, причины отъезда Горького за границу в 1922 г., а после развенчания культа личности – его отношения с И.В. Сталиным в 1930-е годы. В постсоветский период документальный кинематограф концентрируется на темах, которые прежде замалчивались: личная жизнь писателя, взаимоотношения с властью в 1930-е годы, обстоятельства его смерти, а также всевозможные тайны и мистические совпадения. Основой документального сюжета становится сенсационность, а основным жанром – фильм-расследование. Необходимо отметить, что авторы касались творческой стороны жизни Горького крайне редко. Художественные произведения только упоминались, процесс их создания, замысла и воплощения не рассматривался вовсе.

Документальный кинематограф советской эпохи во многом способствовал формированию горьковского мифа, включающего стереотипные конструкции – «пролетарский писатель», «буревестник революции», «преданный соратник Ленина», «наставник советских писателей» и др.

В *третьем параграфе* четвертой главы представлено разнообразие трактовок образа М. Горького в игровом кино: какие эпизоды жизни писателя кажутся ключевыми, каким видит его каждая эпоха и как функционирует горьковский миф в контексте мифа советского. Мы можем выделить две основные сюжетно-мифологические структуры в реализации горьковского кинематографического мифа: биография молодого Горького, трактуемая как авантюрное повествование, и его поздние драматичные отношения с советской властью. Динамика развития этих структур демонстрирует и отношение официальной культуры к писателю, и изменения зрительского запроса.

При жизни Горького, в конце 1920-х – начале 1930-х годов было предпринято несколько попыток снять биографический фильм, который был бы «авторизован» самим писателем. В 1926 г. к нему обратился заведующий художественным отделом «Совкино» П.А. Бляхин, в 1928 г. похожее предложение последовало от члена правления «Совкино» М.Г. Рафеса, в 1932 г. сценарий «Писатель из народа» написал Н.Б. Лойтер. Во всех случаях Горький категорически отказывался от подобных предложений. Однако в 1936 г. он дал согласие на экранизацию автобиографической трилогии, что, в частности, было продиктовано уважением и доверием к И.А. Груздеву, работавшему над сценарием вместе с режиссером М.С. Донским.

Вопреки основной идее горьковской автобиографии («не о себе я пишу»), в кинотрилогии М.С. Донского «Детство Горького», «В людях», «Мои университеты» (1938–1940) между вымышленным героем повестей и самим писателем ставился знак равенства. Эти фильмы заложили основу горьковского биографического киномифа, который, по наблюдению Е.А. Добренко, состоял в следующем: трудное детство (грязь, теснота, унижение и побои, духовная ограниченность окружающих); любовь к книгам; нравственное совершенство положительных героев (в отличие от повести).

В биографических фильмах 1960-х годов («По Руси», 1968, реж. Ф.И. Филиппов; «Невероятный Иегудиил Хламида», 1970, реж. Н.И. Лебедев

и др.) жизнь Горького представляла как увлекательное авантюрное повествование, а процесс развития художественного таланта нигде не был показан.

В постсоветский период кинорежиссеры снова обращались к горьковской биографии («Под знаком Скорпиона», 1995, реж. Ю.В. Сорокин; «Плен страсти», 2010, реж. С.М. Митин). Эти произведения характерны для своего времени: после перемены государственного курса, открытия архивов, массовой реабилитации, падения «железного занавеса», отмены цензуры многие исторические и культурные представления претерпели радикальные изменения, и стремление развенчать и дискредитировать прежних кумиров виделось определяющим. Горький предстает в этих фильмах как трагическая фигура, малоуспешный политик, которому не хватает смелости и хитрости противостоять Ленину и Сталину, или человек, запутавшийся в разнообразных любовных связях. В фильмах 2000-х годов облик писателя в художественных фильмах и телевизионных сериалах появляется как примета эпохи, иногда принимая карикатурные формы («Империя под ударом», 2000, реж. А.И. Малюков; «Савва Морозов», 2007, реж. О.М. Сафаралиев; «Шаляпин», 2023, ред. Е.М. Анашкин).

В *четвертом параграфе* проанализированы сюжеты игровых фильмов, в которых описаны взаимоотношения Горького и В.И. Ленина. В картинах советского периода («Пролог», 1956, реж. Е.Л. Дзиган; «Сквозь ледяную мглу» 1965, реж. А.Н. Кольцатый, Л.С. Рудник; «Семья Коцюбинских», 1970, реж. Т.В. Левчук и др.) Горький изображен верным соратником Ленина, его фигура не самостоятельна, имеет подчиненный характер. Интересные наблюдения возникают при сравнении трех киноверсий одного события – встречи писателя и вождя в 1918 г. в Москве после покушения на Ленина. В фильме «В.И. Ленин в 1918 году» (1939, реж. М.И. Ромм) финальная сцена с почти умирающим Лениным композиционно связана с их спором о гуманизме в начале картины, и состояние раненого вызывает у зрителя лишь глубокое сочувствие, а правота его словно утверждается самой жизнью. В

фильме «Воздух Совнаркома» (третья часть тетралогии «Штрихи к портрету В.И. Ленина», 1967, реж. Л.П. Пчелкин) Горький и Ленин – равнозначные фигуры, ведущие напряженный «сократический» диалог в Александровском саду. Их уважительная беседа затрагивает острые темы, но совершенно не эмоциональна, высказывания героев декларативны и представляют собой цитаты из их публицистических статей. Ленин предстает прежде всего мыслителем, философом, ценящим умного собеседника – Горького. В телевизионном сериале «Под знаком Скорпиона» (1995, реж. Ю. Сорокин) тот же эпизод решен совершенно иначе: Ленин снисходительно, почти презрительно посмеивается над писателем, Горький же, напротив, выглядит страдающей фигурой, столпом, не меняющим собственных убеждений даже под влиянием сильных эмоций, и вызывает гораздо большее сочувствие, чем раненый Ленин. Изображение главного советского вождя и главного советского писателя во все периоды крайне тенденциозно и следует требованиям своего времени, а не исторической правде.

Пятая глава – «Рецепция произведений М. Горького в мировом кинематографе» – состоит из двух параграфов.

Первый параграф посвящен киноадаптациям произведений М. Горького на отечественном экране. Фильмы 1910-х гг. чаще всего представляют собой экранизации-«лубки», они основаны на известном зрителю упрощенном сюжете, персонажи литературного произведения в них узнаваемы за счет внешней формы. Однако они свидетельствуют о популярности писателя, а их исследование дает сведения о кинематографическом процессе и дополняет наше представление о биографии Горького. Большое количество киноадаптаций с упоминанием имени Горького способствовало серьезной дискуссии в профессиональной прессе о юридическом и моральном праве кинематографистов на заимствование сюжетов произведений без учета воли писателя.

Среди экранизаций 1920–1940-х годов особое внимание уделено наиболее ярким с нашей точки зрения фильмам: «Мать» (1926, реж.

В.И. Пудовкин), «Дело с застёжками» (1929, реж., сцен. А.С. Хохлова), «Каин и Артём» (1929, реж., сцен. П.П. Петров-Бытов), «Враги» (1938, реж., сцен. А.В. Ивановский), «Дело Артамоновых» (1941, реж. Г.Л. Рошаль).

В 1950–1970-е гг. фильмы по произведениям Горького ставили особенно активно, в них отражены художественные искания советских режиссеров в области экранизации классики: «Васса Железнова» (1953, реж. Л.Д. Луков, К.А. Зубов), «Мать» (1955, реж. М.С. Донской), «Мальва» (1956, реж. В.А. Браун), «Челкаш» (1956, реж. Ф.И. Филиппов), «Скуки ради» (1967, реж. А.И. Войтецкий), «Преждевременный человек» (1971, реж., сцен. А.М. Роом), «Табор уходит в небо» (1975, реж. Э.В. Лотяну).

В 1980–2000-е годы подходы к интерпретации произведений Горького стали разнообразнее. Историко-функциональный анализ фильмов «Васса» (1983, реж. Г.А. Панфилов), «Жизнь Клим Самгина» (1986, реж. В.А. Титов), «Летние люди» (1993, реж. С.В. Урсуляк), «На дне» (2014, реж. В.К. Котт) позволяет сделать ряд выводов об актуализации горьковского наследия в переломные периоды жизни страны и о наличии в нем универсальной вневременной проблематики.

История экранизаций произведений М. Горького отражает общую динамику культурного процесса в Советском Союзе. Можно заметить, что придерживавшиеся идеи буквального следования тексту режиссеры, с одной стороны, были защищены именем знаменитого писателя, с другой – существенно скованы в применении оригинальных технологий экранизации. Режиссеры, которые шли на риск, предлагая собственную интерпретацию текста Горького, развитие его идей, глубже вникали в саму ткань повествования, структуру, идею, характеры, эта творческая смелость могла как принести настоящие художественные достижения, так и повлечь за собой серьезную критику.

Во *втором параграфе* пятой главы приводится обзор зарубежных экранизаций произведений Горького. Первые фильмы, связанные с его творчеством, появились в Венгрии: «Катарина Радмилова» (1917, «Radmirov

Katalin», реж. А. Дезши), «Деньги» по рассказу «Челкаш» (1919, «Pénz», реж. С. Паллош). Больше всего киноадаптаций горьковских произведений осуществлено в Германии, в работе рассмотрены следующие: «На дне» (1919, «Nachtsyl», реж. Р. Мейнерт), «Мать» (1958, «Die Mutter», реж. М. Уоркворд, по постановке Б. Брехта), «Летние гости» по пьесе «Дачники» (1976, «Sommergäste», реж. П. Штайн,), «Дети солнца» (2015, «Kinder der Sonne», реж. П. Шенхофер).

Французский кинематограф представлен анализом фильмов «Безумству храбрых» (1926, «La folie des vaillants», реж. Ж. Дюлак), «На дне» (1936, «Les bas-fonds», реж. Ж. Ренуар), «Васса Железнова» (1972, «Vassa Geleznova», реж. П. Бадель).

Кинематограф Азии неоднократно обращался к пьесе «На дне»: «Призраки на дороге» (1921, «Rojô no reikion», «Souls on the Road», реж. М. Мурата), «Ночлежка» (1947, «Yè Diǎn», «Night Inn», реж. Х. Цюолин), «На дне» (1957, «Donzoko», реж. А. Куросава).

Подавляющее большинство зарубежных фильмов в качестве драматургической основы имеют пьесу «На дне». При этом действие пьесы переносится во Францию, в Японию или Китай, основной горьковский конфликт может сохраняться или уходить на второй план, иногда даже сложно узнать в фильме коллизии знаменитой пьесы (как в фильме М. Мурата). Причины этого можно обнаружить в области жанрового своеобразия пьесы. Во-первых, собственно сюжетные коллизии в этой пьесе играют второстепенную роль, важнее постоянный напряженный диалог, который ведут герои. Соответственно, режиссер может преобразовать сюжет, чтобы акцентировать какую-то тему, грань, в соответствии со своей художественной задачей. Во-вторых, при довольно большом количестве персонажей в пьесе автор не выделяет кого-то одного, и это дает возможность сценаристу адаптировать произведение, выводя на первый план одних героев и уводя в тень других. Наконец, именно в этой пьесе при всем социально-историческом содержании Горький достигает наибольшей универсализации истории, и

оказывается, что она вполне релевантна и средневековой Японии, и Китаю, и Франции 1930-х годов.

Кинематограф самых разных стран, эпох и жанров (авангардное кино, популярная мелодрама, телевизионная постановка) обращался к творчеству Горького. Отличающиеся по жанру, тону, творческому методу, стилистике, эти фильмы показывают, насколько разнообразный материал предлагают его проза и драматургия. Причины этого интереса могли быть разными: вдохновенность яркими героями, политический аспект, злободневная социальная проблематика, но произведения русского писателя отвечали каждой из них. Обращение к произведениям Горького часто воспринималось как политическое высказывание, как символ борьбы, активного отношения к жизни, именно поэтому его имя звучало чаще в острые исторические периоды (венгерская революция, индийская антиколониальная борьба, правление французского «Народного фронта», сложная социальная обстановка в послевоенном Китае и др.).

В **Заключении** приводятся результаты исследования, сформулированы основные выводы и перспективы изучения темы.

Как было установлено в результате источниковедческой и аналитической работы, биография и творчество Горького тесно связаны с кинематографическим процессом и представляют все многообразие стратегий взаимодействия литературы и кинематографа. Со стороны Горького это отзывы о киноискусстве в целом и рецензии об отдельных фильмах, отражающие ценностные ориентиры писателя, использование связанных с искусством экрана образов и мотивов, написание оригинальных сценариев, участие в кинопроцессе через организацию собственного предприятия или через культурно-политическое влияние. С другой стороны, существенное влияние искусства кинематографа проявляется в формировании культурно-идеологического мифа о писателе путем выработки определенных канонов его репрезентации в киноискусстве, использовании сюжетов, героев и мотивов художественных произведений в кино, а также скрытом влиянии

кинематографа на литературу на образно-тематическом, сюжетно-композиционном и стилистическом уровнях.

В результате изучения биографии писателя в ракурсе заявленной темы в широком историческом, политическом, культурном и литературном контекстах были получены конкретные значимые результаты: уточнены многие биографические сведения о Горьком и его современниках (дата посещения Горьким кинематографа в 1896 г., дата его съемки на Капри, обстоятельства съемки в Германии и др.); предложены содержательные коррективы к существующему комментарию эпистолярия писателя; обнаружены и атрибутированы как горьковские четыре новых публицистических текста 1898–1899 гг.; разработаны подходы к методологии анализа киносценария дозвукового кино на примере текстов Горького, Л.Н. Андреева, Е.Н. Чирикова, А.И. Куприна, А.С. Вознесенского, А.А. и А.Н. Ханжонковых; проанализированы киносценарии Горького с точки зрения текстологии, жанрового своеобразия, проблемно-тематических и структурных связей с синхронной литературой; определено наличие в прозе Горького элементов литературной кинематографичности; охарактеризована роль писателя в формировании советской культурной, в том числе кинематографической, политики в 1930-е годы; освещена трансформация образа Горького в отечественном кинематографе 1930–2000-х годов; произведен обзор и характеристика основных экранизаций произведений Горького.

Исследование имеет широкие научные перспективы. Продуктивным выглядит дальнейшее изучение киносценариев Горького в историко-функциональном и структурно-семантическом аспектах. Неожиданные результаты может дать анализ феномена литературной кинематографичности в романе-эпопее «Жизнь Клима Самгина». В более подробном исследовании с привлечением архивных материалов нуждается история институциональных связей и конфликтов между Союзом писателей СССР и Государственным управлением кинематографии в 1930-е годы.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Монография:

Плотникова, А. Г. М. Горький и кинематограф: Монография / А. Г. Плотникова. – М.: ИМЛИ РАН, 2018. – 336 с. ISBN 978-5-9208-0528-7

Статьи в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:

1. *Плотникова, А. Г.* «Кинематограф будущего» – неосуществлённый проект М. Горького / А. Г. Плотникова // Вестник Костромского государственного университета. – 2018. – Т. 24, № 1. – С. 34–37. (ВАК, K2)
2. *Плотникова, А. Г.* Экранизация литературных произведений. Произведения М. Горького в кинематографе («Детство», «На дне», «Жизнь Клима Самгина») / А. Г. Плотникова // Русская словесность. – 2018. – № 5. – С. 102–107. (ВАК, K2)
3. *Плотникова, А. Г.* М. Горький, кино и ОГПУ: сценарий «Преступники» / А. Г. Плотникова // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: Лингвистика и педагогика. – 2018. – Т. 8, № 2(27). – С. 66–74. (ВАК, K2)
4. *Плотникова, А. Г.* Киносценарий М. Горького о трудовых коммунах / А. Г. Плотникова // Культурное наследие России. – 2019. – № 4(27). – С. 30–36. – DOI 10.34685/NI.2019.27.4.004. (ВАК, K2)
5. *Плотникова, А. Г.* М. Горький и кинематограф: немецкие сюжеты / А. Г. Плотникова // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. – 2020. – № 4. – С. 58–62. (ВАК, K3)
6. *Плотникова, А. Г.* Киносценарии А.И. Куприна / А. Г. Плотникова // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. – 2022. – № 1. – С. 161–166. (ВАК, K3)
7. *Плотникова, А. Г.* М. Горький и серия «Библиотека поэта»: трансформация замысла / А. Г. Плотникова // Литературный факт. – 2023. – № 1(27). – С. 195–216. – DOI 10.22455/2541-8297-2023-27-195-216. (ВАК, K1)
8. *Плотникова, А. Г.* Социальная проблематика очерков М. Горького о кинематографе в историческом контексте / А. Г. Плотникова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2024. – Т. 17. Вып. 1. – С. 230–236. DOI 10.30853/phil20240033. (ВАК, K1)
9. *Плотникова, А. Г.* Леонид Андреев и «Великий Киному» / А. Г. Плотникова // Вестник Вологодского государственного университета. Серия «Исторические и филологические науки». – 2024. – № 2. – С. 60–63. (ВАК, K3)
10. *Плотникова, А. Г.* «Книга должна – и будет – звучать по всей Европе...»: М. Горький и книга «Болшевики» / А. Г. Плотникова // Культурное наследие России. – 2024. – № 2. – С. 66–71. DOI 10.34685/NI.2024.46.3.008 (ВАК, K2)
11. *Плотникова, А. Г.* Проблемы атрибуции публицистических текстов М. Горького 1896–1898 годов / А. Г. Плотникова // Вестник Московского городского педагогического университета: Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2024. – № 2. – С. 7–21. DOI 10.25688/2076-913X.2024.54.2.01 (ВАК, K2)
12. *Плотникова, А. Г.* Киносценарий «По пути на дно»: предыстория горьковских героев (к вопросу об изучении и преподавании пьесы М. Горького «На дне») / А. Г. Плотникова // Русская словесность. – 2024. – № 4. – С. 63–69. DOI 10.47639/0868-9539_2024_4_63 (ВАК, K2).

Статьи в журналах, индексируемых в международных базах данных

13. *Плотникова, А. Г.* Пьеса М. Горького «На дне» в мировом кинематографе / А. Г. Плотникова // *Studia Litterarum*. – 2020. – Т. 5, № 2. – С. 234–251. – DOI 10.22455/2500-4247-2020-5-2-234-251. (БАК, K1; Web of Science, Scopus)
14. *Плотникова, А. Г.* М. Горький и Лада Могилянская / А. Г. Плотникова // *Филологические науки. Научные доклады высшей школы*. – 2021. – № 6-1. – С. 141–147. – DOI 10.20339/PhS.6-21.141. (БАК, K1; Web of Science)
15. *Плотникова, А. Г.* Материалы Дмитровского исправительно-трудового лагеря в московском Архиве А. М. Горького 1928–1936 гг. / А. Г. Плотникова // *Вестник архивиста*. – 2023. – № 1. – С. 301–312. – DOI 10.28995/2073-0101-2023-1-301-312. (БАК, K1; Web of Science)
16. *Плотникова, А. Г.* «Без Вас очень сиротливо»: М. Горький и киносценарист А. С. Вознесенский (по новым материалам из архивов ИМЛИ РАН) / А. Г. Плотникова // *Вестник славянских культур*. – 2024. – № 71. – С. 125–136. – DOI 10.37816/2073-9567-2024-71-125-136. (БАК, K1; Web of Science)
17. *Плотникова, А. Г.* Особенности жанра профессионального киносценария в России 1910-х годов: теория и практика / А. Г. Плотникова // *Научный диалог*. – 2024. – Т. 13, № 3. – С. 233–250. – DOI 10.24224/2227-1295-2024-13-3-233-250. (БАК, K1; Web of Science)
18. *Плотникова, А. Г.* Издание писем М. Горького: история и методология / А. Г. Плотникова // *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка*. – 2024. – Т. 83, № 2. – С. 71–79. – DOI 10.31857/S1605788024020068. (БАК, K1; Scopus)
19. *Плотникова, А. Г.* М. Горький и дискуссия 1935 г. о писателе в кинематографе // *Studia Litterarum*. 2024. Т. 9, № 4. С. 302–321. DOI 10.22455/2500-4247-2024-9-4-302-321 (БАК, K1; Web of Science, Scopus)

Издание собрания сочинений М. Горького, комментирование и подготовка научного аппарата:

20. *Горький, М.* Полное собрание сочинений. Письма: В 24 т. Т. 16–22, кн. 2. – М.: Наука, 2013–2024 (ответственный секретарь издания, составитель, автор комментариев)
21. *Творчество М. Горького в контексте Серебряного века: проблема жанра* / под ред. А. Г. Плотниковой и др. М.: Литературный институт имени А.М. Горького, 2023. – 537 с. – ISBN: 978-5-7060-0195-7. – DOI: 10.24412/cl-37097-2023-1-320-395
22. *Горький, М.* Письма о литературе: Книга для студентов творческих вузов, литераторов / ред. и вступ. ст. А. Г. Плотниковой. – М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 2023. – 368 с. – (Писатели о творчестве). – ISBN 978-5-7060-0180-3.

Статьи в сборниках и коллективных монографиях

23. *Плотникова, А. Г.* «Сценарии – это дело наше...». Произведения М. Горького для кинематографа / А. Г. Плотникова // *Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте: коллективная монография* / под ред. Л. А. Спиридоновой. – М.: ИМЛИ РАН, 2017. – С. 283–327.
24. *Плотникова, А. Г.* Произведения М. Горького в мировом кинематографе / А. Г. Плотникова // *Мировое значение М. Горького. К 150-летию со дня рождения М. Горького: коллективная монография* / под ред. Л. А. Спиридоновой. – М.: ИМЛИ РАН, 2020. – С. 350–382.
25. *Плотникова, А. Г.* Киносценарии М. Горького в контексте эволюции жанра / А. Г. Плотникова // *Творчество М. Горького в контексте Серебряного века: проблема жанра* / под ред. А. Г. Плотниковой и др. – М.: Литературный институт имени А. М. Горького, 2023. – С. 320–395. – DOI: 10.24412/cl-37097-2023-1-320-395