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

Специальность 5.9.1. –
Русская литература и литературы народов Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Научный консультант –
доктор филологических наук,
член-корреспондент РАН
Вадим Владимирович Полонский

Москва
2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 3
Глава I. М. Горький-писатель в эпоху рождения кинематографа: 1896–1910-е годы 34
§ 1. Очерки М. Горького 1896 г. и формирование основных тенденций в критике кинематографа 34
§ 2. Розыск и атрибуция неизвестных фельетонов Горького 70
§ 3. М. Горький на Капри (1906–1913 гг.) – кинозритель и киногерой: новые сведения к биографии писателя 82
§ 4. Организационная деятельность М. Горького предреволюционных лет (1914–1917 гг.): «кинематограф будущего» 100
Выводы первой главы 126
Глава II. Киносценарии Горького в контексте эпохи: динамика жанра и художественный эксперимент писателя (1910–1920-е годы) 131
§ 1. Литературные практики в киносценариях Серебряного века 132
§ 2. Киносценарии М. Горького: текстология, историко-функциональный и филологический анализ 178
§ 3. Проза Горького 1920-х годов в аспекте проблемы литературной кинематографичности 247
Выводы второй главы 287
Глава III. М. Горький в 1930-е годы как участник культурно-политического процесса 291
§ 1. Стратегии влияния писателя на культурную политику: Горький как организатор, пропагандист, наставник 293
§ 2. Сценарий М. Горького «Преступники»: история текста и художественные особенности 338
§ 3. Писатель и киносценарное дело в 1930-е годы: методологические противоречия и борьба институций 399
Выводы третьей главы 426
Глава IV. «Горьковский миф» на экране 428
§ 1. Писатель как объект: стратегии кинохроники 429
§ 2. Биография писателя в документальном кино: от портрета к расследованию 446
§ 3. М. Горький как герой советского и постсоветского экрана 466
§ 4. «Буревестник революции» как роль: М. Горький и В.И. Ленин 496
Выводы четвертой главы 510
Глава V. Рецепция произведений М. Горького в мировом кинематографе 513
§ 1. Горьковские образы на отечественном экране 516
§ 2. Разнообразие подходов к экранизации произведений Горького в зарубежном искусстве кино 590
Выводы пятой главы 625
Заключение 628
Список использованной литературы 634

ВВЕДЕНИЕ

М. Горький – одна из ключевых литературных и общественно-политических фигур XX века, его влияние на отечественную и мировую культуру трудно переоценить. В советские годы образ писателя был канонизирован и вознесен на невероятную высоту: его именем были названы города, улицы, школы, театры, киностудии и др., присутствие горьковской цитаты в литературоведческой книге служило не столько знаком качества, сколько символом принадлежности к определенной исследовательской и политической парадигме. В то же время цензурные ограничения и определенные исследовательские традиции в советской гуманитарной науке создали в горьковедении некоторую дискретность: невозможно было поднимать проблемы, которые не поддавались марксистко-ленинской методологии или выламывались из устоявшегося – канонического – представления о писателе.

Ситуация цивилизационного сдвига в России конца XX века привела к слому стереотипов, развенчанию прежних кумиров. В общественно-публицистическом дискурсе имя Горького подвергалось остракизму в связи с его спорной ролью в политическом процессе 1930-х годов, однако в академической среде, напротив, обнаружились дополнительные возможности для исследования. Произошедшая в постсоветский период «архивная революция» позволила выявить новые сведения о жизни, общественно-политической деятельности и творчестве Горького и ввести их в научный оборот.

В этой связи особое значение имеет издание академического Полного собрания сочинений в Институте мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук. Первая серия собрания – «Художественные произведения» в 25 томах – вышла в 1968–1974 гг. С 1997 г. выпускается вторая серия «Письма» в 24 томах (к 2024 г. издано 22 тома), при подготовке которой были реализованы совершенно иные подходы: публиковались все

вновь найденные и ранее напечатанные эпистолярные тексты писателя, комментарий составлялся исходя из принципа научной объективности, использовались все доступные архивные и опубликованные источники. Кроме того, в ИМЛИ РАН осуществляется подготовка проспекта третьей серии – «Публицистические и литературно-критические статьи», начало работы над которой запланировано на 2029 год. Публицистическое наследие писателя до сих пор не собрано и не опубликовано полностью, и эта серия является чрезвычайно ожидаемой научным сообществом.

Другой стороной обновления горьковедения является внедрение современных методологических подходов, а также комплексное исследование биографии и творчества писателя в широком культурно-историческом и общественно-политическом контекстах. В XXI веке возрастает интерес к междисциплинарным исследованиям, которые могут дать новую неожиданную интерпретацию уже известных сведений, эта научная тенденция также способствует новому взгляду на деятельность и творчество М. Горького.

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.

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) выявить и охарактеризовать стратегии мифотворчества и последующей реконструкции горьковской биографии, реализуемые через документальное и художественное кино;
4) определить стратегии мифотворчества горьковской биографии, реализуемые через документальные и художественные фильмы XX–XXI вв.
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, наблюдающиеся в творческой биографии М. Горького и в связи с ней.

Объектом исследования является художественное, эпистолярное и публицистическое 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 документы, 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, на примере творческого пути Горького проанализированы разнообразные стратегии взаимодействия кинематографа и литературы, эта методология 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, предложена методология атрибуции художественно-публицистических текстов и фотоматериалов, которая также может применяться к материалам других деятелей культурного процесса начала XX века.

Практическая значимость заключается в возможности использования вводимых в научный оборот архивных документов, новых сведений и сформулированных выводов при подготовке и комментировании Полного собрания сочинений М. Горького (серий «Письма» и «Литературно-критические и публицистические статьи»), а также при написании филологических, исторических, культурологических, искусствоведческих научных и популярных статей, монографий, учебников и учебных пособий для средней и высшей школы. Выявленные сведения также могут быть востребованы в 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 – методы комплексного анализа текстов, структурно-семантический и стилистический. 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 интермедиального подхода, а также социокультурных методов. Кроме того, применялись базовые философские и общенаучные методы, позволяющие решить задачи диссертации.

Методологической основой нашего исследования стали труды по теории и истории литературы и культуры М.М. Бахтина, Ю.Б. Борева, С.Г. Бочарова, В.А. Келдыша, В.В. Кожинова, 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-Леве; 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. Киноведческая часть настоящего исследования опирается на работы 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, К.Э. Разлогова, Ю.Г. Цивьяна, Р.М. Янгирова. Значимое влияние на исследования оказали философские работы по эстетике и социологии искусства А. Базена, Р. Барта, Ж. Делеза, 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 его последующего участия в судьбах кинематографа, отразившегося в 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».

Феномен взаимопроникновения искусств известен с античных времен, и, хотя впервые он был осмыслен Аристотелем в «Поэтике»[1], само явление

[1] Аристотель. Риторика. Поэтика. М.: Лабиринт, 2000. С. 149–150.

появилось значительно раньше (вспомним подробное описание щита Ахиллеса в «Илиаде» Гомера). Большое значение для филологии и искусствоведения имел трактат Г.Э. Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766), где автор писал, что наличие общих черт у представителей различных искусств, относящихся к одной эпохе, в некотором роде закономерно. «Это сходство черт, – замечал Лессинг, – <…> может быть даже очень полезно, взаимно облегчая *толкование* их произведений»[2]. На русской почве эта литературоведческая идея выражена в работах В.Г. Белинского. В статье «Разделение поэзии на роды и виды» он утверждал: «Поэзия выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление. Посему поэзия заключает в себе все элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств. Поэзия представляет собою всю *целость искусства*, всю его организацию и, объемля собою все его стороны, заключает в себе ясно и определенно все его различия»[3].

Существенный вклад в изучение этого феномена был сделан в 1920-е годы представителями школы ОПОЯЗа и близкими к ним учеными, объединившими в одно исследовательское поле литературу, изобразительное искусство и – впервые – кинематограф. В работах Ю.Н. Тынянова, В.Б. Шкловского, Р.О. Якобсона, Б.М. Эйхенбаума разрабатывались не только принципы анализа кинематографического произведения и подходы к сценарному делу, но и предлагалась методология комплексного исследования культуры, ее визуального, словесного, музыкального кода. Со стороны музыкально-драматических искусств методологию их синтетического изучения предлагал И.И. Иоффе[4].

---

[2] Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. М.: ГИХЛ, 1953. С. 419–420.
[3] Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: АН СССР, 1954. Т. 5. С. 9.
[4] Иоффе И.И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Л.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1933. 568 с.

Значительный вклад в комплексное изучение культурного контекста и связей между искусствами внес М.М. Бахтин. В своей книге «Эстетика словесного творчества» он писал: «Прежде всего литературоведение должно установить более тесную связь с историей культуры. Литература – неотрывная часть культуры, ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи. <…> наиболее напряженная и продуктивная жизнь культуры проходит *на границах отдельных областей ее*, а не там и не тогда, когда эти области замыкаются в своей специфике»[5]. Исследователь предупреждал, что при игнорировании этого аспекта «могучие глубинные течения культуры (в особенности низовые, народные), действительно определяющие творчество писателей, остаются не раскрытыми, а иногда и вовсе не известными исследователям»[6].

Изучая древнерусскую литературу и живопись как типологически сходные явления, Д.С. Лихачев предлагал распространить такой подход на искусство других периодов: «Литература и все виды других искусств управляются воздействием социальной действительности, находятся в тесной связи между собой и составляют в целом одну из наиболее показательных сторон развития культуры. Вот почему при построении истории литературы показания других искусств помогают отделить значительное от незначительного, характерное от нехарактерного, закономерное от случайного. <…> Сближения между искусствами и изучение их расхождений между собой позволяют вскрыть такие закономерности и такие факты, которые оставались бы для нас скрытыми, если бы мы изучали каждое искусство (и в том числе литературу) изолированно друг от друга. <…> Мы должны заботиться о расширении сферы наблюдений над аналогиями в различных искусствах. Поиски аналогий – один из основных приемов

[5] Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 330.
[6] Там же. С. 330–331.

историко-литературного и искусствоведческого анализа. Аналогии могут многое выявить и объяснить»[7] .

Методология «формалистов» отчасти стала предтечей структурно-семантического метода, разработанного московско-тартуской семиотической школой и Ю.М. Лотманом. В своем основополагающем научном труде «Структура художественного текста» он обращается к вопросу образования значений при столкновении структур разного типа и приходит к выводу, который кажется на первый взгляд парадоксальным: «…чем *дальше* отстоят взаимоуравниваемые в процессе перекодировки структуры друг от друга, чем *отличнее* их природа, тем *содержательнее* будет сам акт переключения из одной системы в другую»[8]. Закономерно, что работа Лотмана «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» стала классическим теоретическим исследованием о природе кинематографа.

Проблемой синтеза искусств активно интересовались отечественные ученые в 1960–1980-е годы. По эгидой Академии наук СССР была создана комиссия комплексного изучения художественного творчества научного совета по истории мировой культуры, и результаты ее работы, симпозиумов и конференций, воплотились в ряде научных сборников: «Содружество наук и тайны творчества»[9] (1968), «Художественное восприятие»[10] (1971), «Взаимодействие и синтез искусств»[11] (1978). В 1988 г. в ИМЛИ РАН была опубликована коллективная монография под редакцией Ю.Б. Борева «Методология анализа литературного произведения», где Н.Н. Примочкина предложила оригинальный подход к сопоставительному анализу произведений словесного и изобразительного искусства[12].

---

[7] Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 29–30.
[8] Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб: Искусство, 2005. С. 48.
[9] Содружество наук и тайны творчества: сб. статей / под ред. Б.С. Мейлаха. Л.: Искусство, 1968. 452 с.
[10] Художественное восприятие: сб. статей / под ред. Б.С. Мейлаха. Л.: Наука, 1971. 388 с.
[11] Взаимодействие и синтез искусств: сб. статей / под ред. Д.Д. Благого. Л: Наука, 1978. 269 с.
[12] Примочкина Н.Н. Сопоставительный анализ произведений словесного и изобразительного искусства // Методология анализа литературного произведения: сб. статей / под ред. Ю.Б. Борева. М.: ИМЛИ РАН, 1988. С. 107–226.

В 1980–1990-е годы немецко-австрийским филологом Оге Ханзен-Леве, который во многом опирался на принципы интертекстуального анализа текста, введенными Р. Бартом и Ю. Кристевой, был предложен термин «интермедиальность». Для исследования внетекстовых связей особенно актуальными стали понятия традиции, заимствования, художественного паттерна, аллюзии и реминисценции, спектра подражательных практик (пародия, оммаж и др.). Ханзен-Леве выделял три типа интермедиальности: 1) перенос нарративных, дескриптивных и дискурсивно-абстрактных мотивов; 2) характерную для искусства авангарда проекцию концептуальных моделей; 3) отражение в литературном произведении формообразующих принципов изобразительного искусства, архитектуры, музыки и кинематографа. Ученый был убежден: «…соотношение между кино и литературой образует одну из *наиболее продуктивных* центральных областей исследований интермедиальности»[13].

В XXI веке феномен интермедиальности вызывает стабильный интерес исследователей. Количество статей, поднимающих эту проблему в последние годы, исчисляется сотнями. Перечислим авторов наиболее авторитетных исследований, представленных в монографиях и диссертациях: Л.Г. Кайда, И.А. Мартьянова, Л.Н. Дмитревская, Н.В. Тишунина, Н.Г. Владимирова, А.Ю. Тимашков, М.В. Немцев, И.Е. Борисова, Н.Н. Гашева, А.Г. Сидорова, Д.А. Ильгова, В.О. Чуканцова, Е.К. Соколова, А.В. Тарасов[14] и др. Обратим

[13] Ханзен-Леве О.А. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. С. 43.

[14] Кайда Л.Г. Интермедиальное пространство композиции. М.: Флинта, 2013. 174 с.; Кайда Л.Г. Интермедиальность – филологический континент. Вольтова дуга авторского подтекста. М.: Флинта, 2019. 112 с.; Мартьянова И.А. Кинематограф русского текста. СПб.: Свое издательство, 2011. 240 с.; Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема синтеза искусств: опыт интермедиального анализа. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. 160 с.; Владимирова Н.Г. Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискурсивность. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2016. 170 с.; Тимашков А.Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2012. 23 с.; Немцев М.В. Стилевые приемы кинематографа в литературе русского зарубежья первой волны: дисс. канд. филол. наук. М., 2004. 162 с.; Борисова И.Е. Интермедиальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме: автореф. дисс. ... канд. культурол. наук. 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: дисс. … канд. филол. наук. Барнаул, 2006; Ильгова Д.А. Визуальная поэзия в контексте интермедиальности. М.: Флинта, 2022. 164 с.; Чуканцова В.О. Проблема интермедиальности в повествовательной прозе Оскара Уайльда: дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2010. 199 с. Соколова Е.К. Литературный художественный образ и кинообраз. Проблема соотношения и взаимовлияния: на примере

внимание, что сам предмет исследования требует обращения к материалу разных искусств и применения методологии разных областей знания, поэтому диссертации представлены не только по разным специальностям, но и отраслям науки: русская и зарубежная литература, культурология, искусствоведение, философия.

Большинство исследователей придерживаются следующей позиции: анализ механизма взаимопроникновения искусств чрезвычайно труден, поскольку различные знаковые системы «сопротивляются» такой перекодировке, но при этом применение элементов интермедиального анализа, позволяющее обновить оптику, может быть очень продуктивным. Особенно это касается тех искусств и тех периодов их развития, когда синтетизм становится художественной доминантой. К таким эпохам, безусловно, относится начало XX века. О таком свойстве искусства этого периода писали В.А. Келдыш, Ю.Б. Борев, И.А. Азизян, А.И. Мазаев[15] и др. «В художественном пространстве “серебряного века” интегративные тенденции возникали на разных уровнях, сказывались в большом и малом», – отмечала, например, И.В. Корецкая[16]. Похожий тезис выдвигал Е.Б. Тагер в статье «У истоков XX века» (1983), рассуждая о соприкосновении выдающихся реалистов и модернистов рубежа веков в создании новой художественной «картины мира», возникающей на почве общего ощущения «динамического катастрофизма исторически переломной эпохи»[17].

В начале XX века стремление к синтезу искусств выражается в музыкальных и живописных экспериментах М. Чюрлениса, в слиянии мелодических и поэтических принципов в «Симфониях» А. Белого, в опытах

киноинтерпретаций романов Ф.М. Достоевского: дисс. … канд. филол. наук. М., 2013. 242 с.; Тарасов А.В. Кинематограф М.А. Булгакова. К проблеме кинематографичности художественного мышления писателя: дисс. … канд. культурологии. Шуя, 2006. 185 с.

[15] Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М.: Наука, 1975. 280 с.; Борев Ю.Б. Литература и литературная теория XX в. Перспективы нового столетия // Теоретико-литературные итоги XX века: В 2 т. М.: Наука, 2003. Т. 1. Литературное произведение и художественный процесс. С. 6–48; Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. М.: Прогресс-традиция, 2001. 298 с.; Мазаев А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М.: Наука, 1992. 324 с.

[16] Корецкая И.В. Литература в кругу искусств // Русская литература рубежа веков. 1890-е – 1920-е годы. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 135.

[17] Тагер Е.Б. Избранные работы о литературе. М.: Сов. писатель, 1988. С. 289.

создания цветомузыки А.Н. Скрябина, в усилении нарративного начала в балетах М.М. Фокина и т.д. Кинематограф изначально содержал в себе колоссальный интермедиальный потенциал, хотя поначалу не воспринимался как искусство и с трудом отвоевывал это звание. Именно этот период видится нам наиболее продуктивным для изучения стратегий взаимодействия литературы и кино, поскольку мы можем наблюдать этот процесс с самого его начала, когда эти отношения только оформлялись.

В отличие от остальных видов искусства мы можем назвать конкретную дату рождения искусства экрана: в декабре 1895 г. братья Люмьер представили техническую новинку в парижском «Grand Café», а спустя несколько месяцев, в мае 1896 г., кинематограф появился в России. Советское киноведение концом раннего периода в силу политических причин называло октябрь 1917 г., что было отражено в многочисленных справочных и исследовательских трудах о кино[18]. Однако такой глубокий специалист, как В.Е. Вишневский, очевидно, ощущая это противоречие, продолжил фильмографию раннего кино, подготовив дополнительный список («Каталог фильмов частного производства»), в который были включены 352 фильма 1917–1921 гг.[19] Такой позиции придерживаются и современные киноведы, продлевая границу периода до конца 1924 г., объясняя это эстетическими и институциональными факторами. На наш взгляд, этот период завершается не революционными событиями 1917 года, а примерно 1925 годом, ознаменованным появлением картины С.М. Эйзенштейна «Стачка» – принципиально новым словом в искусстве кино. До этого момента кинематограф 1910-х и начала 1920-х годов строился по единым организационным и эстетическим принципам.

[18] См.: Вишневский В.Е. Художественные фильмы дореволюционной России: Фильмографическое описание. М.: Госкиноиздат, 1945; Рудницкий К.Л. Русское режиссерское искусство. 1908–1917. М.: Наука, 1990; История советского кино. 1917–1967: В 4 т. / Под ред. Х. Абул-Касымова, С. Гинзбурга и др. М.: Искусство, 1969–1978.

[19] Вишневский В.Е. Каталог фильмов частного производства // Советские художественные фильмы: аннотированный каталог. Т. 3. Приложения / сост. Г.К. Елизаров. М.: Искусство, 1961. С. 248–349.

В киноведческих работах феномен синтеза искусств трактуется несколько шире, поскольку проблема синтетичности здесь присутствует еще и как совмещение искусства и технологии, творчества и производства. Одним из первых системно этот вопрос исследовал С.М. Эйзенштейн, опираясь на понятие «синестезии» как особенности человеческого восприятия – взаимной корреляции показаний различных органов чувств[20]. В настоящее время теоретические поиски киноведческой науки в этой сфере располагаются на двух основных направлениях: применение литературоведческой методологии к исследованию искусства экрана[21] и проблема экранизации как интермедиального пространства[22]. В первом случае пространство фильма рассматривается как текст в широком смысле, предлагающий такое же поле для анализа и интерпретации, как и литературное произведение. Соответственно, к фильму могут быть применены возможности историко-культурного, структурно-семантического, герменевтического, мифопоэтического, психоаналитического и других литературоведческих методов. Во втором случае, отступая от логоцентризма филологии, воспринимающей все виды искусств как материал или пищу для литературы, специалисты по теории и истории кино рассматривают тот нарративный и

[20] См., напр. Эйзенштейн С.М. История крупного плана // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 1. С. 502–508.

[21] Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллин: Александра, 1994. 217 с.; Кукенков В.И. Семиотика как приграничный синтез искусств в кино // Социальные и культурные процессы в российском приграничье: Сб. статей / редколлегия: П.Л. Зайцев, Л.А. Закс. Омск: Гуманитарный университет, 2017. С. 180–184; Психоанализ литературы и кино: сб. статей / ред.-сост. Е.А. Спиркина, К.В. Ягнюк. М.: Перо, 2024. 332 с.; Воглер К. Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина, 2015. 510 с.; Полтавец Е.Ю. Мифопоэтика литературы и кино. М.: ЛЕНАНД, 2020. 199 с.; Дорошевич А.Н. Постмодернизм и кино // Дорошевич А.Н. Стиль и смысл: кино, театр, литература. М.: ВГИК, 2013. С. 55–80; Талал А. Миф и жизнь в кино. Смыслы и инструменты драматургического языка. М.: Альпина нон-фикшн, 2019. 394 с.; Корте Г. Введение в системный киноанализ. М.: ИД «ВШЭ», 2018. 360 с.; Ахметов К. Кино как универсальный язык: Лекции о кинематографе. М.: АСТ, 2019. 464 с.

[22] Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972; Мильдон В.И. Другой Лаокоон, или о границах кино и литературы: эстетика экранизации. М.: РОССПЭН, 2007. 223 с.; Сараскина Л.И. Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений. М.: Прогресс-Традиция, 2018. 584 с.; Федорова Л. Адаптация как симптом: русская классика на постсоветском экране. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 368 с.; Федосеенко Н.Г. Литературная экранизация: специфика киножанра. СПб.: СПбГИКиТ, 2016. 173 с.; Экранные искусства и литература: Звуковое кино / отв. ред. Ю.А. Богомолов. М.: Наука, 1994. 202 с.; Экранные искусства и литература: Немое кино / отв. ред. Н.М. Зоркая. М.: Наука, 1991. 244 с.; Арутюнян С.М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств: дисс. … канд. филос. наук. М., 2003. 155 с.

психологический эффект, который создает включение образов живописи, музыки или архитектуры в пространство фильма.

В филологии традиция изучения взаимодействия и взаимовлияния литературы и кинематографа сосредоточена на трех аспектах: исследование писательских киносценариев, литературная кинематографичность и экранизация как рецепция и творческая интерпретация художественного произведения. Однако проблема участия писателей в кинематографическом процессе представлена, скорее, в отдельных публикациях о творчестве Л.Н. Андреева, А. Мар, А.А. Вербицкой, А.И. Куприна, О.Э. Мандельштама, А.А. Блока, Ф. Сологуба, В.В. Маяковского, Е.И. Замятина, О.М. Брика и др.[23] Работа в кино писателей более позднего периода отражена в монографиях У.А. Гуральника и С.Д. Гуревич[24], диссертациях С.А. Огудова и Р.Е. Клементьева[25]. Необходимо также выделить ряд работ о рецепции кинематографа в литературе: классическую монографию Ю.Г. Цивьяна[26],

[23] Бабичева Ю. В., Ковалова А.О., Козьменко М.В. Л.Н. Андреев и русский кинематограф 1900–1910-х годов // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15. 2012. Вып. 4. С. 149–163; Козьменко М.В. Кинемо Леонида Андреева: к проблеме транспозиции литературных текстов в кинообразы // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2012. № 1(45). С. 272–276; Михайлова М.В. Голоса, не звучащие в унисон: Анна Мар / Мария Михайлова // Литературная учеба. 2009. № 2. С. 149–152; Грачева А.М. Анастасия Вербицкая: Легенда, творчество, жизнь / А. М. Грачева // Лица: Биографический альманах. Т. 5. М.; СПб.: Феникс; Atheneum, 1994. С. 98–117; Хеллман Б. «Я сам виноват, что не умею писать для Кинемо». Александр Куприн и кино // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15. 2013. Вып. 1. С. 68–81; Зоркая Н.М. Кинематограф в творчестве Осипа Мандельштама // Зоркая Н.М. Кино. Театр. Литература. М.: Аграф, 2010. С. 119–150; Зоркая Н.М. Кино в жизни Александра Блока // Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М.: Наука, 1976. С. 55–67; Огудов С.А. Сценарий В.В. Маяковского «Как поживаете?»: нарратив в разных видах кино // Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве: сб. статей / под ред. В.Н. Терехиной. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 341–347; Купченко Т.А. Овеществленная метафора В. Маяковского как прием кино (анализ киносценария поэта «Сердце кино») // Поэт, Поэзия и Поэтическое в литературе и кино. М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 2021. С. 105–114; Пронин А.А. Бумажный Вертов. Целлулоидный Маяковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019; Давыдова Т.Т. «На дне» Е. Замятина: к истории одной экранизации // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2013. № 3. С. 126–128; Любимова М.Ю. О законе художественной экономии, фабуле и новых концах...: Е. Замятин – сценарист французского фильма «На дне» // Максим Горький: pro et contra, антология. Современный дискурс: Антология. СПб: РХГА, 2018. С. 619–632; Неизвестные сценарии Осипа Брика / Публ., предисл. и примеч. А.В. Валюженича // Киноведческие записки. 2003. № 62. С. 81–110; Осип Брик и кино. Материалы к теме / Публ., предисл. и примеч. Р.М. Янгирова // Киноведческие записки. – 2003. – № 62. – С. 111–114.

[24] Гуральник У.А. Русская литература и советское кино. М.: Наука, 1968; Гуревич С.Д. Советские писатели в кинематографе (20–30-е годы). Л.: ЛГИТМиК, 1975.

[25] Огудов С.А. Проблемы поэтики литературы и кино в концепциях русского формализма: дисс. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2017. 284 с.; Клементьев Р.Е. Кинодраматургия А.П. Платонова конца 1920-х – начала 1930-х гг.: творческая история в контекстах времени: дисс. … канд. филол. наук. М., 2020.

[26] Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930 гг. Рига: Зинатне, 1991.

диссертации Р.М. Янгирова и А.М. Высочанской[27] и др. Феномен литературной кинематографичности в последние десятилетия привлекает исследователей словесности. Наиболее последовательно подходы к его изучению представлены в монографии И.А. Мартьяновой[28], существенный вклад принадлежит О.А. Асеевой, Ж.Г. Коноваловой, И.Р. Куряеву, Т.Н. Марковой, Т.Г. Можаевой и др.[29] Среди филологических исследований проблемы экранизации можно выделить исследования Л.И. Сараскиной, которая предлагает так называемый литературоцентрический подход, далекий от буквалистского («буква в букву, реплика в реплику, пауза в паузу») и предполагающий ответ на вопрос – «что дает новая экранизация для понимания литературного оригинала, расширяет ли она или сужает его содержание, честно ли работает с его смыслами и образами»[30]. Иными словами, филологическую науку экранизация интересует как метод художественного исследования и расширения спектра смыслов, присутствующих в произведении, но не обязательно сознательно заложенных автором. Такой подход осуществляется также в работах М.В. Козьменко, Р.Г. Круглова, Т.В. Михайловой, С.А. Симоновой, Д.С. Тихомирова[31].

---

[27] Янгиров Р.М. Специфика кинематографического контекста в русской литературе 1910–1920-х годов: дисс. … канд. филол. наук. М., 2000; Высочанская А.М. Рецепция искусства кино в русской литературе I половины XX века: дисс. … канд. филол. наук / МГУ им. М.В. Ломоносова. М., 2018.

[28] Мартьянова И.А. Кинематограф русского текста. СПб.: Свое издательство, 2011. 240 с.

[29] Асеева О.А. Феномен литературной кинематографичности в современном литературном процессе // Вестник Ульяновского государственного технического университета. 2010. № 3(51). С. 8–11; Коновалова Ж.Г. Кинематографические приемы в документальном романе Т. Капоте «Хладнокровное убийство» // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2013. Т. 155, № 2. С. 197–206; Куряев И.Р. Кинематографичность отечественной прозы рубежа XX–XXI веков: автореф. дисс. канд. филол. наук. Саранск, 2021. 25 с.; Маркова Т.Н. Кинематографические приемы как проявление формотворчества современной прозы // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 1. С. 132–136; Можаева Т.Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте (на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этвуд): автореф. дисс. … канд. филол. наук. Барнаул, 2006. 21 с.

[30] Сараскина Л.И. Литературная классика в соблазне экранизаций: Столетие перевоплощений. М.: Прогресс-традиция, 2018. С. 25.

[31] Козьменко М.В. Кинемо Леонида Андреева: к проблеме транспозиции литературных текстов в кинообразы // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные 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»: дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2016. 195 с.; Михайлова Т.В. Чудо экранизации. М.: ВГИК, 2015. 84 с.; 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.

Отдельно следует сказать об истории изучения темы «М. Горький и кинематограф», которая началась еще при жизни писателя. Первая обзорная, но весьма содержательная статья была опубликована киноведом В.Е. Вишневским[32] в 1932 г. в рамках многочисленных мероприятий, приуроченных к юбилею творческой деятельности писателя. В ней были заданы основные векторы исследования, которые продолжались впоследствии. Можно выделить три основных направления исследования этой темы, наиболее разработанных в филологической науке: анализ ранних очерков об искусстве экрана, киносценарии писателя и экранизации его произведений.

Очерки Горького о кинематографе, написанные на нижегородской Всероссийской торгово-промышленной и художественной выставке в 1896 г., часто упоминались в работах о раннем периоде творчества писателя, но в филологических исследованиях не анализировались подробно. Несколько общих слов посвящено им в книге В.Н. Блохиной и Л.Б. Либединской «М. Горький в родном городе»[33], беглого упоминания они удостоились в фундаментальной монографии А.И. Овчаренко[34]. В XXI веке к этим корреспонденциям Горького обратились М.Г. Уртминцева и П.Е. Янина, подготовившие научное комментированное издание цикла очерков «Беглые заметки»[35] и серию статей, где анализируется общий текст высказываний Горького о Всероссийской торгово-промышленной выставке 1896 г.[36]

Киноведческие исследования цитировали ранние очерки Горького о

---

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

[33] Блохина В.Н., Либединская Л.Б. М. Горький в родном городе. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1976. С. 14.

[34] Овчаренко А.И. Публицистика М. Горького. М.: Советский писатель, 1961. С. 83–120.

[35] Горький М. Беглые заметки: Нижегородская публицистика Максима Горького / Сост. М.Г. Уртминцева, П.Е. Янина. Нижний Новгород: ООО «БегемотНН», 2017. 240 с.

[36] 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-Западного государственного университета. Серия: Лингвистика и педагогика. 2018. Т. 8, № 2(27). С. 126–134; Янина, П.Е. Публицистические стратегии Горького-фельетониста (на материале цикла «Беглые заметки») // Новый филологический 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.

«синематографе» значительно чаще, несколько раз «переоткрывая» и републикуя их на разных этапах советского киноведения[37]. Наиболее авторитетными можно считать работы Л.А. Аннинского, С.М. Брейтбурга, И.В. Вайсфельда, В.Е. Вишневского, Ю.Г. Цивьяна[38]. В зарубежной гуманитарной науке чаще других к этим текстам Горького обращались Т. Ганнинг (Tom Gunning), В. Познер (Valérie Pozner), Э. Ганератни (Anthony R. Guneratne), Дж. Кинг (Geoff King), Дж. Лейда (Jay Leyda), У. Рутт (William D. Routt), А. Холоденко (A. Cholodenko), С. Идальго (Santiago Hidalgo) и Л. Пеллетье (Louis Pelletier)[39].

Второе наиболее детально изученное направление темы «Горький и кинематограф» – анализ сценариев писателя. Публикация кинодраматургического корпуса произведений Горького началась после смерти автора, а их изучение – во второй половине XX веке: в 1964 г. Е.Б. Тагер в книге «Творчество Горького советской эпохи»[40] привел краткий обзор сценариев писателя.

---

[37] Россоловская В.С. А.М. Горький об изобретении Люмьера // Кино. 1935. № 58 (710). 16 дек. С. 3; Брейтбург С. Горький и киноискусство // Искусство кино. 1949. № 4. С. 12–16; Крюкова Л.Н. А. М. Горький о кинематографе // Советские архивы. 1969. № 1. С. 103–104.

[38] Аннинский Л.А. Лев Толстой и кинематограф. М.: Искусство, 1980; Брейтбург С. Горький и киноискусство // Искусство кино. 1949. № 4. С. 12–16; Вайсфельд И.В. Горький и кино // Искусство кино. 1958. № 3. С. 128–133; Вишневский В.Е. Максим Горький и кино (по материалам Историко-архивного кабинета НИКФИ // Пролетарское кино. 1932. № 19/20. С. 17–25; Вишневский В.Е. Алексей Максимович Горький // Искусство кино. 1936. № 8. С. 35–39; Вишневский В.Е. Горький о кино // Искусство кино. 1951. № 1. С. 30–31; Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930 гг. Рига: Зинатне, 1991.

[39] Gunning T. «Animated Pictures»: Tales of Cinema's Forgotten Future, After 100 Years Of Films // Reinventing Film Studies / ed. C. Gledhill, L. Williams. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 316–331; Guneratne Anthony R. Cinehistory: The Representation of Reality in Documentary and Narrative Cinema. Bloomington: Indiana University, 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, № 2. P. 165–187; Spectacle of the real: from Hollywood to reality TV and beyond / ed. by Geoff King. Bristol; Portland: Intellect Books, 2005. P. 71–72; Pozner V. Gorki au cinématographe: «J'etais hier au royaume des ombres…» // 1895. Mille huit cent quatre-vingt-qinze. 2006. N 50. Pp. 89–113. https://doi.org/10.4000/1895.1232; Pozner V. Gorki au Cinématographe. Paris: AFRHS, 2023; 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-qinze. 2017. N 82. Pp. 86–105. https://doi.org/10.4000/1895. 5374; Leyda J. Kino: A History of the Russian and Soviet Film. New York: Collier Books, 1960; Routt William D. Looking Forward and Backward at the Same Time: Maxim Gorky Goes to the Movies // UTS Review. 1996. Vol. 2, no. 1. Pp. 72–87; Cholodenko A. The Crypt, the Haunted House, of Cinema // Cultural Studies Review. 2013. No 10 (2). Pp. 99–113; 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-qinze. 2017. N 82. Pp. 86–105. https://doi.org/10.4000/1895. 5374

[40] Тагер Е.Б. Творчество Горького советской эпохи. М., 1964. С. 316–317.

Фундаментальную работу провели в 1970-х годах текстологи Института мировой литературы, осуществившие Полное собрание сочинений писателя: они подготовили сценарии к печати (т. XIX), проанализировали их творческую историю, представили реальный и историко-литературный комментарий. Над текстами работали Л.П. Жак («Жизнь одного еврея», «Степан Разин», «Ход коня»); А.М. Крюкова («Из жизни первобытных людей»); Е.А. Тенишева («Преступники»); В.Ю. Троицкий («Пропагандист», «По пути на дно»), Н.Н. Жегалов («Степан Разин»). Л.П. Жак впоследствии, работая над монографией о текстологии «От замысла к воплощению», уделила больше внимания сценарию «Степан Разин», рассмотрев его в контексте горьковской прозы и концепции истории[41]. Этот текст исследован наиболее подробно, в том числе в монографии Л.А. Спиридоновой[42], в статьях Л.К. Оляндер[43] и Т.Т. Давыдовой[44]. Исследуя тему тюрьмы в литературе, О.А. Торпакова обращалась к сценарию «Преступники»[45], а Е.А. Салихова и М.М. Голубков осуществили общий филологический анализ этого текста[46]. Н.Н. Примочкина, анализируя прозу Горького 1920-х годов, обратила внимание на кинотекст «Ход конем»[47], где развивались мотивы ирреального, сдвинутого мира и внезапного безумия человека. Остальные авторы ограничивались краткими упоминаниями названий или самого факта наличия в творчестве Горького киносценарного жанра. Можно предположить, что более глубокой разработке этого направления препятствовала незавершенность этих текстов и неуспех писателя в попытках их экранизации (о причинах этого мы рассуждаем в Главе

[41] Жак Л.П. Разинская тема и ее решение // Жак Л.П. От замысла к воплощению. М., 1983. С. 177–271.
[42] Спиридонова Л.А. М. Горький: диалог с историей. М.: Наследие, 1994. С. 82–86; 115–123.
[43] Оляндер Л.К. Киносценарий М. Горького «Степан Разин» в контексте русской литературной традиции XX века // Традиции в русской литературе: Межвуз. сб. науч. тр. Н. Новгород: Изд-во НГПУ, 2000. С. 118–122.
[44] Давыдова Т.Т. Образ Степана Разина в киносценариях М. Горького, Е. Замятина, романах В. Каменского, А. Чапыгина // Acta Eruditorum. 2019. № 31. С. 40–43. DOI 10.25991/AE.2019.89.40.009.
[45] Торпакова О.А. Рассказы-рукописи о каторге: опыт А.П. Чехова и А.М. Горького // Языки рукописей: Сб. ст. / сост. В.Е. Багно. СПб.: Береста, 2000. С. 147–154.
[46] Салихова Е.А., Голубков М.М. Кинематографическая специфика сценария М. Горького «Преступники» // Littera Terra: Материалы XI Междунар. конф. молодых ученых, Екатеринбург, 2 декабря 2022 г. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2023. С. 130–136.
[47] Примочкина Н.Н. Поэтика эксперимента: творчество М. Горького начала 1920-х годов. М.: Директ-Медиа, 2022. С. 95.

2), а также негласная убежденность многих горьковедов, что эти произведения были написаны исключительно в финансовых, а не творческих целях.

К исследованию экранизаций по произведениям Горького закономерно обращались в основном киноведы и культурологи. Отметим, впрочем, что один из ведущих горьковедов Б.А. Бялик неоднократно консультировал режиссеров при съемках фильмов, где воспроизводился горьковский мир, и написал несколько глубоких аналитических рецензий[48]. Однако отклики Бялика, как и другие критические заметки, как правило, носили частный[49] или пропагандистский[50] характер.

Среди наиболее авторитетных исследований можно назвать монографию Е.Я. Марголита, где рассматривается горьковская биографическая трилогия, экранизированная М.С. Донским[51], и посвященную этим же фильмам статью Е.А. Добренко[52], в которой анализируется их мифогенный потенциал. В монографии И.Н. Гращенковой «Ромъ / Роом. Видимый и невидимый» уделено внимание фильму режиссера «Преждевременный человек» по неоконченной пьесе Горького «Яков Богомолов»[53]. Оригинальный взгляд на картину П.П. Петрова-Бытова «Каин и Артем» предлагает Е.А. Марголит, обнаруживая в ней элементы экспрессионистской эстетики[54].

---

[48] Бялик Б.А. Прикосновение к эпосу // Литературная газета. 1988. № 17. 27 апреля. С. 8; Бялик Б.А. Человек и история // Искусство кино. 1973. № 2. С. 73–89.

[49] Шнейдерман М. Горьковские университеты: Заметки об экранизации произведений великого писателя // Правда. 1968. № 108. 17 апреля. С. 6; Липков А. Осуществление замысла. По поводу экранизации пьесы Горького «Васса Железнова» // Искусство кино. 1983. № 7. С. 37–53; Сэпман И. Злободневность классики: О телеэкранизации романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина» // Очерки телевизионного кино: сб. статей. Л.: Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н.К. Черкасова, 1990. С. 21–35; Петрова Е.А. Трансформации исторического события в телевизионной экранизации романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина» // Narratorium [Электронный ресурс]. 2011. № 1/2. Код доступа: http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027588; дата обращения: 16.09.2024 г.

[50] Юков К. Творчество Горького – на экран! // Пролетарское кино. 1932. № 17/18. С. 6–7; Березарк И. Проблемы экранизации горьковских произведений // Искусство кино. 1938. № 6. С. 42–44.

[51] Марголит Е.Я. «Детство Горького», «В людях», «Мои университеты» // Марголит Е.Я. Живые и мертвое: Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Сеанс, 2012. С. 277–283.

[52] Добренко Е.А. Жизнь как жанр: Алеша Пешков – Максим Горький – Марк Донской // Искусство кино. 1997. № 4. С. 117–131.

[53] Гращенкова И.Н. Ромъ / Роом. Видимый и невидимый. М.: Дизайн-студия «Дом 5», 2019. С. 1051–1074.

[54] Ковалов О., Марголит Е., Киреева М. От Калигари до Сталина: советский экспрессионизм. СПб.: Порядок слов, 2019. С. 152–159.

Авторы фундаментальных работ обращаются к наиболее часто экранизированному произведению Горького – повести «Мать». Сопоставительный анализ трех вариантов киноадаптации производит Е.А. Добренко[55], а В.А. Коршунов[56] расширяет этот перечень, включая в него ранний фильм А.Е. Разумного (1919). Художественный фильм В.И. Пудовкина «Мать» (1926) почти с момента премьеры считался безусловным шедевром, и его описание, история, анализ художественного метода вошли в большинство учебников и научных монографий по истории кинематографа[57]. Отдельно следует назвать диссертацию А.О. Фроловой[58], которая применяет филологический инструментарий и проводит сравнение текста повести «Мать», киносценария, написанного Н.А. Зархи, и фильма В.И. Пудовкина: эта сложная методология представляется нам наиболее интересной и продуктивной при анализе экранизации.

Исследований зарубежных экранизаций произведений Горького существует совсем не много. В этом ряду можно назвать статьи об адаптациях пьесы «На дне»: французской (1936, реж. Ж. Ренуар)[59], китайской (1947, реж. Хуан Цуолинь)[60], японской (1957, реж. А. Куросава)[61]. Отечественные исследователи, как правило, ограничиваются упоминаниями в обзорных статьях[62].

---

[55] Добренко Е. Три матери: об экранизации романа М. Горького «Мать» // Искусство кино. 2000. № 8. С. 96–111 (расширенный вариант исследования: Добренко Е. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив / под ред. А.И. Рейтблата. М.: Новое литературное обозрение, 2008. Глава 6. «Три матери». С. 225–250).

[56] Коршунов В. Четыре «Матери» советского кино: от Разумного до Панфилова // Знание – сила. 2010. № 3. С. 113–119.

[57] См., например: История советского кино: В 4 т. М.: Искусство, 1969. Т. 1: 1917–1967. С. 282–309 (Глава 2: «В.И. Пудовкин»).

[58] Фролова Т.О. Поэтика киносценариев-экранизаций 20-х гг.: (на примере сценариев «Мать» Н. Зархи, «Шинель» Ю. Тынянова, «Капитанская дочка» В. Шкловского): дисс. ... канд. филол. наук. М., 1999. 175 с.

[59] Heller L. Universelle russité: Les Bas-fonds, ou Gorki revu par Zamiatine revu par Renoir // Studia Litterarum. 2018. Vol. 3, No. 1. P. 196–211. DOI 10.22455/2500-4247-2018-3-1-196-211.

[60] 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.

[61] Юренев Р.Н. Японское киноискусство // Вопросы киноискусства: Сб. статей и материалов / Под ред. Ю. Калашникова. М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 121–163.

[62] Белова Л.И. Русское слово на зарубежном экране. М.: Знание, 1980; Глаголева Н. Из истории экранизации Горького за рубежом // Искусство кино. 1968. № 3. С. 8–9.

Можно утверждать, что представители различных гуманитарных дисциплин: филологи, киноведы, историки, культурологи, – признавая значимость для кинематографа деятельности и творчества М. Горького, 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 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»[63].

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

Многообразие интермедиальных связей трудно поддается анализу и структурированию. Однако, остановившись на проблеме взаимодействия литературы и кинематографа, можно выделить десять основных стратегий взаимовлияния двух искусств и, соответственно, десять направлений для исследования применительно к периоду первой половины XX века. Стратегии

[63] Вишневский В.Е. Горький о кино // Искусство кино. 1951. № 1. С. 31.

взаимодействия литературы и кино осознаются нами как отношения творческие, как сложный, порой драматический процесс притяжений и взаимных отталкиваний, но демонстрирующий взаимную заинтересованность и, несмотря на отдельные несовпадения и неудачи, в целом плодотворный. Отметим, что границы между ними текучи и условны, но в качестве базовой опоры такая структура кажется нам наиболее полной и функциональной.

1. **Отзывы писателей о кинематографе как социальном и культурном феномене**. В конце XIX – начале XX века кинематограф становится частью повседневной жизни городского населения. Самые первые отклики на новинку демонстрируют повышенную эмоциональность реакции и формирование разнообразных подходов к описанию и критике кино. Это может быть «царство теней» (М. Горький), «воплощенная жизнь» (В.В. Стасов), «искусство будущего» (Л.Н. Андреев), аналог массовой литературы (К.И. Чуковский) и др. Способы описания кинематографа как явления, возникая в первых рецензиях, очерках, письмах 1895–1905 гг., быстро становятся привычными и узнаваемыми и приобретают свойства порождающих моделей. Уже первые отклики 1896 г. создают определенные дескриптивные паттерны и основу для эстетического восприятия кинематографа в последующие десятилетия.

2. **Высказывания о фильмах, кинокритика**. Кинокритика как профессия развивалась на страницах профессиональных журналов, но писательские высказывания об отдельных фильмах составляют особый дискурс, объединяющий публикации, эпистолярные и дневниковые записи, поздние мемуарные свидетельства. В 1900–1910-е годы сохраняется общий критический настрой по отношению к искусству экрана, однако интересна не только характеристика отдельных фильмов, их сюжетов, но и оценка участия в них известных актеров или авторов. Речь идет о таких элементах дискурса, как высказывания М. Горького о фильме «Дочь Пскова» (1915) с участием Ф.И. Шаляпина, рецензия О.Д. Форш на кинопостановку пьесы Л.Н. Андреева «Король, закон и свобода» и мн. др. Во-первых, собственный литературный

опыт давал писателям особую эстетическую оптику для суждения об объектах экранного искусства с позиции оценивания успешности нарративных практик. Во-вторых, сам факт отзыва писателя о конкретном фильме способствовал интеграции кинематографа в культурную жизнь, предоставлял «кредит доверия» у образованных кругов.

3. **Рецепция кинематографа в художественных произведениях.** Кинематограф с первых месяцев существования включается в образную систему художественной литературы и обогащает каждое литературное течение, встраиваясь в систему существующих знаков, эмблем и символов. В произведениях писателей так называемого «демократического» направления он связан с мотивом трагического конфликта реальности и кино (М. Горький). В символистской поэзии кинематографические образы появляются как доказательство двойственной природы бытия, ненадежности чувственного восприятия реальности («мигающий синема» – А.А. Блок). Усиливаются мортальные и инфернальные мотивы («Нас ожидает в темной зале / Загробный кинематогра́ф» – Вяч. Иванов), которые иногда приобретают иронический оттенок (Ф. Сологуб, Б.Ю. Поплавский). В творчестве футуристов кинематограф остается в первую очередь техническим изобретением и маркером будущего нового техногенного мира (В.В. Маяковский, И.В. Игнатьев).

4. **Литературная кинематографичность** в художественной словесности первой трети XX века. Кинозрительский, а потом и сценарный опыт писателей способствовал усвоению ими кинематографической эстетики и внедрению ее элементов в собственные тексты. Приемы литературной кинематографичности существовали в литературе докинематографических эпох, но после широкого распространения кино они стали восприниматься как генетически связанные с искусством экрана. На осознанность этого процесса могут указывать слова лексической группы «кино» и прецедентные имена, связанные с кинематографом. Однако по большей части усвоение киноэстетики происходило неосознанно, через общее влияние ритма и стиля

эпохи, отражение в художественном сознании некоторых доминант времени, частью которого был кинематограф, то есть мы имеем дело с кинематографичностью, имплицитно присущей текстам определенной стилистической и жанровой природы.

5. **Участие писателей в адаптации своих произведений.** Со стороны писателей также наблюдается устойчивый интерес к деятельности кинематографа. В первую очередь он выражается в их участии в адаптации собственных произведений для кино. Это совпадало с потребностями кинематографа, часто опиравшегося на знакомый зрителям сюжет. Путь переработки для экрана казался писателям очевидным и наиболее простым, поскольку практики транспозиции литературного нарратива в сценарный находились только в стадии формирования и сложность этого процесса еще не была очевидна. Вследствие этого в 1910-е годы возникают практики авторизованного рерайтинга, когда над текстом сценария-адаптации работает не сам писатель, а тот, кто лучше знаком с процессом кинопроизводства (таков случай А.И. Куприна с рассказом и фильмом «Трус»). Опыт синхронной подготовки литературного и кинематографического произведения получил Л.Н. Андреев (пьеса и фильм «Король, закон и свобода»). Другие писатели, как М. Горький, например, высказывались категорически против любых адаптаций (в том числе и сценических), настаивая на замкнутости жанровых границ, не допускающих «перевода» текста в другой вид искусства. Это влекло за собой возникновение разнообразных способов ухода кинематографистов от административной и общественной ответственности через использование формулировок «в манере», «в духе», «навеяно» и др. с указанием имени автора литературного произведения.

6. **Написание оригинальных сценариев.** Более сложной была практика подготовки писателями собственных оригинальных киносценариев. Наиболее успешным в этом отношении можно считать драматурга А.С. Вознесенского, который хоть и проявил себя практически во всех жанрах литературного творчества, но в истории кинематографа остался значительно

более известен, чем в истории литературы. Успешными с точки зрения оригинальности литературной формы также можно признать опыты Е.Н. Чирикова, А.И. Куприна, Ф.К. Сологуба, хоть и не все получили воплощение на экране. Горький обратился к этой практике в начале 1920-х годов, но использовал сценарные жанровые принципы предыдущего десятилетия. Публикация сценариев в кинематографических журналах имела в значительной степени методологическую функцию. Писательские сценарии часто характеризуются наличием выраженной социальной проблематики, использованием широкого спектра изобразительно-выразительных средств, психологизмом, небольшим количеством технических терминов. Таким образом, расхождение литературного сценария и технической режиссерской записи наблюдается уже на самом раннем этапе существования жанра. Литературные сценарии Андреева, Куприна, Чирикова, Горького, Вознесенского с проблемно-тематической и образно-мотивной точек зрения были прочно инкорпорированы в их художественное творчество, способствовали развитию жанра и повышали культурный уровень кинематографа.

7. **Писатель как объект.** С начала 1900-х годов писатель рассматривается как ценный объект изображения в кино. Влияние литературы на интеллектуальный климат России в отсутствие свободной общественной дискуссии со второй половины XIX века было очень существенным. Упорные попытки кинооператоров фирм Ш. Пате, А.О. Дранкова и др. заснять Л.Н. Толстого, «киноохота» за М. Горьким на Капри, хроникальные фильмы о Л.Н. Андрееве, А.И. Куприне и др. свидетельствуют о системном интересе к демонстрации литераторов на экране. Это, с одной стороны, связано с популярностью писателей как героев светской хроники у зрителей из разных социальных слоев, а с другой – это способ кинематографа укрепить свое положение постоянным обращением к «старшему» искусству. Было важно именно запечатление литераторов в движении на пленке, хотя их профессиональная деятельность никак не визуализировалась. В начале века

писателей показывают в бытовой обстановке, часто среди домашних, детей и внуков. В раннесоветский период способ показа писателя в кино меняется, литератор становится важным объектом изображения на официальных мероприятиях, тем самым придавая им большую значимость, вес и соединяя государственную повестку с интересами населения. Впоследствии отбор кинохроники и ее использование в документальных биографических фильмах способствовали формированию мифа о писателе, его устойчивого образа.

8. **Деятельность кинематографистов по привлечению писателей.** В начале 1910-х годов кинематографические деятели начинают работу по системному привлечению писателей к процессу создания фильмов. Это стремление продиктовано несколькими причинами. Во-первых, уже отмеченной влиятельностью литературы и социальной роли писателя. Во-вторых, намечающимся кризисом в сюжетной сфере и интуитивным, но еще не отрефлексированным пониманием общности литературных и кинематографических законов повествования. Частые обращения к Толстому, Горькому, Куприну, а также менее известным писателям или представителям массовой литературы – А.С. Вознесенскому, «сатириконцам», А. Вербицкой, А. Мар и др. – демонстрируют ощущаемую кинематографистами потребность в постоянном участии писателей в кинопроцессе. Разнообразие стратегий этого привлечения: предложения о написании сценариев, о переработке прозаических и драматургических произведений, о редактировании профессионального журнала и т.д. – говорит об интенсивном поиске путей взаимодействия со стороны кинематографа.

9. **Экранизация** кажется наиболее очевидной формой взаимодействия литературы и кинематографа, инициированной последним и выполненной на его условиях. Известный фольклорный и литературный сюжет о Степане Разине и персидской княжне послужил основой для первого российского игрового фильма «Понизовая вольница» (1908) и задал определенный стандарт в соотношении литературного и кинематографического сюжетов. Утверждение известности сюжета стало

общим местом в большинстве рекламных либретто, различными способами заявляющих о родстве фильма с литературным произведением. Экранизации раннего периода, использующие лишь внешнюю сюжетную канву, называют «лубочными» (Н.М. Зоркая), однако кинематограф развивался очень быстро и скоро перешел к иллюстрации и интерпретации литературных произведений.

10. **Участие писателей в организации кинематографа** является, скорее, исключением. Работа Л.Н. Андреева в литературном отделе кинопредприятия А.А. Ханжонкова или участие А.И. Куприна в жюри конкурса сценариев на фирме А.О. Дранкова предполагают все же творческую работу, связанную с критикой чужих текстов. Наиболее выразительный пример – деятельность Горького по организации собственной киностудии, но и здесь ведущая роль принадлежала М.Ф. Андреевой, а писателю предполагалось заведовать литературно-художественной частью.

Предлагаемый нами перечень из десяти основных стратегий взаимодействия литературы и кинематографа не является конвенциональным и исчерпывающим, однако может быть предложен в качестве основы методологии изучения этой проблемы применительно к творчеству писателей первой половины XX века. Черты этой методологической схемы обнаруживаются в монографии Л.А. Аннинского «Лев Толстой и кинематограф»[64]. Творческий путь Горького предлагает возможности для комплексного исследования всего разнообразия стратегий взаимодействия словесного и экранного искусств.

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,

[64] Аннинский Л.А. Лев Толстой и кинематограф. М.: Искусство, 1980. 288 с.

ИМЛИ РАН, 2018), «Бунин и Горький: между двумя юбилеями» (Польша, Варшава, Варшавский университет, 2019), «Rossica. Русская литература в мировом культурном контексте. Скрещение взглядов» (Москва, ИМЛИ РАН, 2020), «Серебряный век – перекресток эпох и культур» (Москва, МГПУ, 2021), «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), «СССР: Социальный опыт и культурные ценности. Феномен литературы в СССР: имена, явления, уроки» (Москва, Литературный институт им. А.М. Горького, 2022), «Литературное наследие Серебряного века: традиции, преемственность, актуальность» (Литературный институт им. А.М. Горького, 2022), «Образ будущего в русской литературе XX–XXI веков» (Москва, ИМЛИ РАН, 2023), «Горький и Шаляпин: современная культурная парадигма через призму творческого наследия гениев отечественной культуры» (Казань, Национальный музей Республики Татарстан, 2023), «М. Горький: судьба, наследие, философия личности» (Москва, ИМЛИ РАН, 2023), «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс» (Москва, МГУ, 2023), IX Международная научная конференция «Нижегородский текст русской словесности: художественное постижение национальной ментальности» (Нижний Новгород, НГПУ, 2023), «Аспекты трансформации художественного текста» (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН, 2023), «Академический Горький – 2024» (Москва, ИМЛИ РАН, 2024). Также результаты научной работы и главы диссертации обсуждались на заседаниях отдела изучения и издания творчества А.М. Горького ИМЛИ РАН в 2015–2024 гг.

Результаты источниковедческой работы автора диссертации были использованы при составлении научной базы художественных фильмов, снятых в Российской империи, «Грезы» («Daydreams») (научный руководитель к.ф.н. А.О. Ковалова).

Исследования, отраженные в диссертации, были поддержаны Российским фондом фундаментальных исследований (проекты «Время

Горького и проблемы истории», 2014–2016, исполнитель; «Творчество М. Горького в контексте Серебряного века (проблема жанра)», 2019–2021, исполнитель) и Российским научным фондом (проект «М. Горький в кругу искусств», 2023–2024, исполнитель). По теме диссертации издана монография «М. Горький и кинематограф» (М.: ИМЛИ РАН, 2018; издание поддержано Российским фондом фундаментальных исследований). Отдельные результаты и разыскания были обнародованы в качестве комментариев к томам 18–22 Полного собрания сочинений М. Горького (серия «Письма»; Наука, 2016–2024), в 46 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 для населения, 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. Крючкова, 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. 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[65];

– 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, стенограммы и протоколы совещаний писателей и кинематографистов в 1930-е годы. Также были использованы фонды 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 Артем» 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:

[65] Изданные в 1950–1960-е годы воспоминания Ю.А. Желябужского и В.Р. Гардина отличаются от хранящихся в Архиве А.М. Горького.

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, Заключения и списка использованной литературы (779 наименований).

Глава I.
М. ГОРЬКИЙ-ПИСАТЕЛЬ
В ЭПОХУ РОЖДЕНИЯ КИНЕМАТОГРАФА: 1896–1910-Е ГОДЫ

§ 1. Очерки М. Горького 1896 г. и формирование основных тенденций в критике кинематографа

Имя М. Горького тесно связано с развитием кино в России XX века. Говоря об истории кинематографа, отечественные и зарубежные исследователи всегда упоминают сообщения М. Горького 1896 г. с Всероссийской торгово-промышленной выставки в Нижнем Новгороде.

Нижегородский период жизни и творчества М. Горького подробно изучался разными исследователями. Одним из первых изыскания производили И.А. Груздев и А.Н. Свободов, большой вклад внесли Л.М. Фарбер, В.Н. Блохина, Л.Б. Либединская, А.В. Сигорский, Н.А. Забурдаев, И.К. Кузьмичев, Е.Н. Позднин[1] и др. Этот период отражен в фундаментальных монографиях о биографии Горького Л.А. Спиридоновой, И.М. Нефедовой, П.В. Басинского, А. Труайя[2] и др. Сегодня активно работают над исследованием жизни и творчества М. Горького в 1890-1900-е гг. М.Г. Уртминцева, П.Е. Янина, В.Т. Захарова, Р.А. Гоголев, А.В. Малыгина[3] и др.

---

[1] Груздев И.А. Горький. М.: Молодая гвардия, 1958; *Груздев И.А.* Горький и его время: 1868–1896. М.: Гослитиздат, 1962; Свободов А.Н. В Нижнем Новгороде на заре XX века. (К характеристике культурного и литературного гнезда) // Краеведческий сборник. Т. 1. Нижний Новгород, 1924. С. 252–279; Фарбер Л.М. А.М. Горький в Нижнем Новгороде: Очерк жизни и творчества. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1968; Блохина В.Н., Либединская Л.Б. М. Горький в родном городе. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1976; 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 Каширины: Докум. очерки. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1976; Кузьмичев И.К. Горький в Нижнем Новгороде // Волга. 1973. № 7. С. 188–191; Позднин Е.Н. Жизнь и судьба Василия Каширина и внука его Алеши. Нижний Новгород: Деком, 2018.

[2] Спиридонова Л.А. М. Горький: диалог с историей. М., 1994; Спиридонова Л.А. Настоящий Горький: мифы и реальность. М.: ИМЛИ РАН, 2013; Спиридонова Л.А. М. Горький – мыслитель, художник, человек. М.: ИМЛИ РАН, 2022. 429 с.; Нефедова И.М. Максим Горький. Л.: Просвещение, 1971. 255 с.; Басинский П.В. Горький. М.: Молодая гвардия, 2005. 450 с; Труайя А. Горький. СПб.: Амфора, 2016. 223 с.

[3] Уртминцева М.Г., Янина П.Е. Паратекстуальность ранней публицистики М. Горького (1895–1901) // Научный диалог. 2019. № 7. С. 192–207. DOI 10.24224/2227-1295-2019-7-192-207; Захарова В.Т. Проза М. Горького Серебряного века. Нижний Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2008. 116 с.; Гоголев Р.А., Малыгина А.В. Неизвестное письмо А.М. Пешкова Е.П. Пешковой: история обнаружения, вопросы атрибуции и датирования автографа писателя // Мировое значение творчества Горького: Материалы науч. конф. «Горьковские чтения – 2018». Нижний Новгород: ООО «БегемотНН», 2018. С. 254–258.

Однако очерки и рассказы Горького о кинематографе раннего периода редко исследуются в горьковедческой литературе. Мы не находим их упоминаний в одной из основополагающих работ о нижегородском периоде жизни писателя, книге «А.М. Горький в Нижнем Новгороде» Л.М. Фарбера[4], автор фундаментальной монографии «Публицистика М. Горького» А.И. Овчаренко ограничивается кратким указанием на эти тексты среди множества других[5]. Отчасти этот пробел восполняют исследования М.Г. Уртминцевой и П.Е. Яниной: в 2017 г. они подготовили научное комментированное издание цикла очерков «Беглые заметки»[6], помещенного в «Нижегородском листке», и издали серию статей, где анализировали общий текст высказываний Горького о Всероссийской торгово-промышленной выставке 1896 г.[7] В их статье «Проблема культуры в цикле М. Горького “Беглые заметки”» очеркам о «чуде Люмьера» уделяется особое внимание: жанрово-стилевой анализ этих текстов демонстрирует «отличия между публицистическими стратегиями Горького»[8]. Исследователи делают закономерный вывод: «Начав с эмоциональной передачи ощущений, вызванных контрастом, – между энергией движения и отсутствием звука и цвета на картинах, между научным и гуманистическим значением открытия братьев Люмьер и его использованием в качестве источника развлечения, причем самого низкого сорта – Горький переходит к размышлениям о роли искусства и науки в жизни, используя увиденное и осмысленное в качестве аргумента в рассуждениях о двойственной природе прогресса и его

[4] Фарбер Л.М. А.М. Горький в Нижнем Новгороде: Очерк жизни и творчества. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1968. 248 с.

[5] Овчаренко А.И. Публицистика М. Горького. М.: Сов. писатель, 1961. С. 83–120.

[6] Горький М. Беглые заметки: Нижегородская публицистика Максима Горького / Сост. М.Г. Уртминцева, П.Е. Янина. Нижний Новгород: ООО «БегемотНН», 2017. 240 с.

[7] 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-Западного государственного университета. Серия: Лингвистика и педагогика. 2018. Т. 8, № 2(27). С. 126–134; Янина П.Е. Публицистические стратегии Горького-фельетониста (на материале цикла «Беглые заметки») // Новый филологический 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.

[8] Уртминцева М.Г., Янина П.Е. Проблема культуры в цикле М. Горького «Беглые заметки» // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: Лингвистика и педагогика. 2018. Т. 8, № 2(27). С. 130.

губительном воздействии на духовную жизнь человека»[9].

Издания, посвященные Всероссийской выставке 1896 г., этот вопрос также обходят стороной. Мы имеем в виду как книги А.П. Мельникова[10] и В.И. Виноградова[11], написанные в начале XX века, так и современные исследования Ю.Н. Бубнова[12], Т.П. Виноградовой[13], Я.И. Гройсмана[14] и др. Впрочем, в этом вынужденном умолчании есть определенная логика, поскольку синематограф не был представлен в рамках выставки как достижение промышленности или искусства, а нашел место на ярмарке, рядом с другими площадными развлечениями.

Значительно чаще к ранним очеркам Горького о кинематографе обращаются специалисты по истории экранного искусства. Неоднократно писал об этих статьях В.Е. Вишневский[15], пересказывали и обильно цитировали их С.М. Брейтбург[16], Л.А. Аннинский[17], И.В. Вайсфельд[18] и др. Активно привлекал эти тексты Горького Ю.Г. Цивьян, восстанавливая историческую первичную рецепцию киносеансов в России[19], но отдельным объектом исследования они также не становились. А.А. Гончаренко упоминает статьи Горького в нескольких своих работах[20] и, объясняя политическую задачу статей В.Е. Вишневского 1930-х годов, ставит под

---

[9] Уртминцева М.Г., Янина П.Е. Проблема культуры в цикле М. Горького «Беглые заметки» // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: Лингвистика и педагогика. 2018. Т. 8, № 2(27). С. 132.

[10] Мельников А.П. Очерки бытовой истории Нижегородской ярмарки. Нижний Новгород: Изд. Нижегородского ярмарочного купечества, 1917. 288 с.

[11] Виноградов В.И. Всероссийская промышленная и художественная выставка 1896 года в Нижнем Новгороде [репринтное издание]. Нижний Новгород: Кварц, 2021. 64 с.

[12] Бубнов Ю.Н. Всероссийская промышленная и художественная выставка 1896 года в Нижнем Новгороде: к 100-летию со дня открытия. Нижний Новгород: Деком, 1996. 128 с.

[13] Виноградова Т.П. Глазами очевидца. Всероссийская промышленная и художественная выставка 1896 г. Нижний Новгород: Кварц, 2016. 184 с.

[14] Всероссийская промышленная и художественная выставка (1896; Нижний Новгород). Нижний Новгород: Деком, 2016. 167 с.

[15] Вишневский В.Е. Максим Горький и кино (по материалам Историко-архивного кабинета НИКФИ // Пролетарское кино. 1932. № 19/20. С. 17–25; Вишневский В.Е. Алексей Максимович Горький // Искусство кино. 1936. № 8. С. 35–39; Вишневский В.Е. Горький о кино // Искусство кино. 1951. № 1. С. 30–31.

[16] Брейтбург С. Горький и киноискусство // Искусство кино. 1949. № 4. С. 12–16.

[17] Аннинский Л.А. Лев Толстой и кинематограф. М.: Искусство, 1980.

[18] Вайсфельд И.В. Мастерство кинодраматурга. М.: Советский писатель, 1961.

[19] Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930 гг. Рига: Зинатне, 1991. 492 с.

[20] Гончаренко А.А. Текстоцентризм в советской кинокритике конца 1920–1930-х годов: дисс... канд. искусствоведения. М., 2019. 206 с.; Гончаренко А.А. Горький и кино: наставник искусств в системе советского литературоцентризма 1930-х годов // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Филологические науки. 2017. Том 3 (69). № 1. С. 68–80.

сомнение авторство Горького, не объясняя, впрочем, своих предположений.

Системно обращаются к очеркам Горького о кинематографе и зарубежные исследователи. Так, анализируя первые годы бытования кинематографа, о социально-политической позиции в текстах Горького пишет Э. Ганератни (Anthony R. Guneratne)[21]. Известный киновед Т. Ганнинг (Tom Gunning) обращал внимание на танатологическую природу образов, создаваемых Горьким в этих текстах[22]. Позднее эти мотивы исследовались в труде «Spectacle of the real» («Изображая реальность») под редакцией Дж. Кинга (Geoff King)[23]. Подробная аналитическая статья о ранних очерках Горького была опубликована французской исследовательницей В. Познер (Valérie Pozner)[24], которая также осуществила научный перевод горьковских текстов на французский язык[25] и в 2023 г. опубликовала этот комплекс материалов в монографии «Gorki au cinématographe»[26]. В качестве исторического источника о технической составляющей первых киносеансов рассматривали очерки Горького С. Идальго (Santiago Hidalgo) и Л. Пеллетье (Louis Pelletier)[27]. Для киноведения горьковские очерки стали своего рода «альфой» кинокритики; невозможно не согласиться исследователь из Сиднейского университета А. Холоденко (A. Cholodenko), который, полемизируя с Т. Ганнингом, утверждал: «…обзор Горького является уникальным для своего времени в его попытке охарактеризовать природу и опыт “движущейся фотографии” наиболее точным и полным образом. <…>

[21] Guneratne Anthony R. Cinehistory: The Representation of Reality in Documentary and Narrative Cinema. Bloomington: Indiana University, 1994. P. 86; Guneratne Anthony R. The Birth of a New Realism: Photography, Painting and the Advent of Documentary Cinema // Film, Photography and Television. 1998. Vol. 10, № 2. P. 165–187

[22] Gunning, T. «Animated pictures»: tales of cinema’s forgotten future, after 100 years of films // Reinventing Film Studies / ed. C. Gledhill, L. Williams. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 316–331.

[23] Spectacle of the real: from Hollywood to reality TV and beyond / ed. by Geoff King. Bristol; Portland: Intellect Books, 2005. P. 71–72.

[24] Pozner V. Gorki au cinématographe: «J’etais hier au royaume des ombres…» // 1895. Mille huit cent quatre-vingt-qinze. 2006. N 50. Pp. 89–113. https://doi.org/10.4000/1895.1232

[25] Переводы этих текстов на английский язык известны по крайней мере в 1960-х годов: Leyda Jay. Kino., New York, Collier Books, 1960. P. 407.

[26] Pozner V. Gorki au cinématographe. Paris: AFRHS, 2023. 136 p.

[27] 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-qinze. 2017. N 82. Pp. 86–105. https://doi.org/10.4000/1895. 5374

Это обзор, отмеченный богатым и богато сложным спектром идей и аффектов, настолько богатым и сложным, что, передавая “основы”, он затрагивает для меня все основные ноты и аккорды, которые более поздние комментаторы выделят как относящиеся не только к раннему кинематографу, но и к кино “как таковому”»[28]

Приведенный обзор показывает недостаточность комплексного историко-филологического анализа ранних текстов Горького о кинематографе, которые нуждаются в подробном исследовании в контексте нижегородских реалий 1890-х годов, отзывов других авторов о зарождающемся искусстве, социально-политических и культурно-эстетических взглядов писателя. В связи с этим мы будем опираться в значительной степени на столичную и региональную прессу 1890-х гг., краеведческую литературу, горьковедческие исследования, а также работы о первых годах бытования кинематографа.

1.1. Культурно-бытовые, исторические и эстетические предпосылки появления синематографа

1896 год по праву считается годом появления и мгновенного триумфа кинематографа в России. Всего через несколько месяцев после представления синематографа в «Гранд-кафе» в Париже на бульваре Капуцинок, 4 (16) мая состоялся первый показ в России, в петербургском саду «Аквариум»[29], а уже 14 (26) мая были отсняты первые кадры в России: кинооператор французского предприятия братьев Люмьер Камилл Серф запечатлел на пленке торжества по случаю коронации Николая II в московском Кремле[30]. Вслед за

[28] Cholodenko A. The Crypt, the Haunted House, of Cinema // Cultural Studies Review. 2013. No 10 (2). Pp. 104–105. Перевод наш. – *А.П.*

[29] Летопись российского кино. 1863–1929 / Под ред. А.С. Дерябина. М.: Материк, 2004. С. 15.

[30] Интересно, что разрешение на съемку было выдано также русскому инженеру Василию Ивановичу Ребикову, но стечение обстоятельств привело к тому, что впервые в России снимали на пленку именно представители французской фирмы. В течение того же 1896 г. двое русских изобретателей, А.Д. Самарский и И.А. Акимов, получили авторские свидетельства на аппараты, аналогичные люмьеровским. «Витаграф», «стробограф», «хрономотограф» – все это названия русских кинематографических аппаратов. В документах зафиксированы имена А.К. Федецкого, Б. Матушевского, В.И. Ребикова – первых операторов-экспериментаторов. Однако для того периода кинематографа оказаться быстрее часто значит больше, чем оказаться лучше. Поэтому и в России ранняя эпоха кино тесно связана с именами Огюста и Луи Люмьера и с

Петербургом и Москвой синематограф появился и в других городах страны. В течение лета 1896 года его увидели в Нижнем Новгороде, Киеве, Харькове, Ростове-на-Дону.

Синематограф не был абсолютным открытием, для его восприятия и быстрого распространения были свои исторические и культурно-бытовые предпосылки. Его появление в городской жизни предваряли долгие годы бытования волшебного фонаря – проекционного устройства, с помощью которого передавалось изображение на экран. Исследователь истории образования Н.А. Пакшина называет 1890-е годы «золотым веком волшебного фонаря на нижегородской земле» и сообщает: «…широкое распространение “волшебных фонарей” наблюдалось в городе на Волге не только в образовательной, но и в развлекательной сфере. В павильонах, что возводились на Самокатской площади Нижегородской ярмарки, с помощью проекторов постоянно демонстрировались комплекты слайдов, с которыми могли познакомиться представители самых широких кругов населения»[31]. Собственно, волшебный фонарь в различных его вариациях справедливо считают непосредственным предшественником кино[32], определившим практику его восприятия публикой. «Надо сказать, – уточняет искусствовед С.А. Филиппов, – что этот тезис является довольно дискуссионным, поскольку неясно, что здесь причина, а что – следствие. То ли, и в самом деле, волшебный фонарь облегчил процесс привыкания к экранной проекции, то ли, наоборот, кинематограф потому и стал проекционным (выбрав люмьеровскую систему, а не эдисоновскую), что зритель слишком сильно привык к волшебному

французскими кинофирмами, а российские кинематографисты рубежа веков почти не известны. Историк кино Р. Янгиров предполагал, что кинематограф Российской Империи мог пойти по совершенно иному пути, если бы в самом начале оказался в руках увлеченного техникой энтузиаста, а не заинтересованного исключительно в коммерческом успехе предприимчивого иностранца (см.: Янгиров Р.М. Начало «царской» хроники // Искусство кино. 1995. № 3. С. 56–61).

[31] Пакшина Н.А. Об одном изобретении Христиана Гюйгенса. Золотой век «волшебных фонарей» на нижегородской земле // Николай Добролюбов и нравственные и социальные уроки общественнокультурных процессов в российской и мировой истории. Нижний Новгород, 2022. С. 92.

[32] В англоязычной исследовательской литературе (Hecht H. Pre-cinema History. An Encyclopedia and Annotated Bibliography of the Moving Image Before 1896 / Edited by Ann Hecht. London; Melbourne; Munich; New Jersey: Bowker, Saur; BFI, 1993) принят термин «pre-cinema», однако если принять во внимание, что вариации «волшебного фонаря» не ушли из нашей жизни полностью до сих, целесообразным представляется предложить термин «proto-cinema» как обозначение более простой, базовой версии явления.

фонарю»[33].

В Нижнем Новгороде интерес к синематографу был обусловлен еще и традициями искусства фотографии. Мастерские М.П. Настюкова, А.О. Карелина, М.П. Дмитриева были широко известны за пределами Нижнего Новгорода и Российской Империи. Более того, на нижегородской фотографической выставке, а затем на Первом съезде фотографов в Москве, проходивших в конце марта – начале апреля 1896 г., то есть за несколько недель до появления в России синематографа, был анонсирован кинетофон – изобретение Т. Эдисона, главного конкурента Люмьеров[34]. 16 марта 1896 г. «Нижегородский листок» сообщал своим читателям: «Этот <…> аппарат дает возможность не только слышать, но и видеть исполнителей разных вокальных нумеров, передаваемых обыкновенным фонографом»[35]. Имя Эдисона нередко появлялось на страницах «Нижегородского листка», освещавшего достижения изобретателя.

Непосредственно в те июньские дни 1896 года, когда нижегородская публика впервые знакомилась с синематографом, появилось сообщение о новом изобретении Эдисона – «витаскопе». Ссылаясь на американские газеты, «Нижегородский листок» сообщал: «Витаскоп воспроизводит в натуральную величину фигуры мужчин, женщин, животных, сцены с натуры, и отражает их на экране, где они следуют перед зрителем в виде движущейся панорамы. <…> Воспроизведены даже краски; они не переданы фотографией, а делаются от руки на пластинке, что ничуть не вредит иллюзии»[36]. В заметке также подробно рассказывалось об устройстве витаскопа, о процессе записи «пластинок», о первых «сюжетах», демонстрировавшихся через новое изобретение: «водопад Ниагара, океанский пароход в минуту выхода из гавани, палуба, покрытая пассажирами, которые посылают прощальные

[33] Филиппов С.А. Две проекции. Волшебный фонарь и специфика кино // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2014. № 4. С. 140.
[34] Главное отличие аппарата Эдисона заключалось в принципиально иной форме восприятия: «сеансы» на кинетофоне мог наблюдать через окуляры только один человек, коллективный просмотр был невозможен.
[35] Новое изобретение Эдисона // Нижегородский листок. 1896. № 74. 16 марта. С. 2.
[36] Новое изобретение Эдисона // Нижегородский листок. 1896. № 170. 22 июня. С. 4.

приветствия толпе, оставшейся на набережной»[37].

Кинематографа не было среди мировых технических новинок на Всероссийской торгово-промышленной выставке в Нижнем Новгороде, место для него нашлось на ярмарке, располагавшейся рядом и работавшей каждый год, в кафешантане Шарля Омона – «Театр концерт-паризьен».

Заведения Омона, ресторатора, бизнесмена, антрепренера, пользовались популярностью. В них предлагались развлечения на любой вкус: танцевальные и клоунские номера, выступления национальных хоров, разнообразные представления. Особенностью ресторанов Ш. Омона в Москве, Санкт-Петербурге и других крупных городах было включение в развлекательную программу демонстрации технических новинок, сенсационных «чудес науки».

М. Горький, которого всегда интересовали технические достижения, писал об этом еще летом 1894 г. Ольге Юльевне Каменской, уговаривая ее приехать на нижегородскую ярмарку: «Здесь Омон, ох, какой восторг. Тебе нужно будет приехать в Нижний к половине августа, чтоб видеть все это!»[38] Что именно тогда восхитило начинающего писателя, сказать трудно. В объявлениях, помещавшихся в нижегородской прессе в те месяцы, перечислялись экзотические развлечения, представленные в заведении Омона: русский и венгерский хоры, танец «Серпантин», номер «с электрическими бриллиантами», музыкальные клоуны-эксцентрики, оркестры, газеты и журналы на 25 языках и даже тир[39].

Через два года в заметках с выставки Горький, корреспондент двух популярных региональных газет – «Нижегородского листка» и «Одесских новостей» – даст картину представлений у Омона в очерке «Развлечения»[40] в совершенно другом, разоблачительном, ключе. Можно предположить, что,

[37] Там же.
[38] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 1997. Т. 1. С. 66.
[39] [Объявления] // Нижегородский листок. 1894. № 211. 2 авг. С. 1.
[40] А. П-в [Горький М.] С Всероссийской выставки: Развлечения // Одесские новости. 1896. № 3673. 27 июня. С. 3.

став посредником между событием всероссийской значимости и читающим населением, он осознал ответственность своей роли и его оптика восприятия действительности изменилась. Он уже не мог себе позволить наивно-простодушный восторг, он стремился к анализу и критике увиденных им реалий. В текстах Горького имя Омона превращалось в нарицательное, он использовал его в обобщающем значении, говоря о «родоно-омоно-тулонских былинах»[41] или о «духе Омона-Тулона и К°»[42], имея в виду низкопробное развлечение. Видимо, читающая публика прекрасно представляла себе этот род заведений.

Летом 1896 г. Шарль Омон заранее готовил публику к приезду нового развлечения. На первых страницах нижегородских газет ежедневно печатались объявления: «Колоссальная программа увеселений! Злоба дня! Синематограф Люмьера! Чудо XIX столетия! На это открытие спешат все посмотреть!»[43] Специальная премьера синематографа для прессы состоялась 21 июня 1896 г. Сеанс демонстрации нового развлечения продолжался десять минут. В программу входили несколько коротких лент по 16–17 метров каждая. Это были фильмы, снятые Луи Люмьером, они прилагались к каждому проданному аппарату: «Улица Республики в Лионе», «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота», «Выход рабочих с фабрики Люмьера», «Завтрак бебе» («Семейный завтрак»), «Игра в экарте», «Политый поливальщик» и другие. В жанровом отношении можно обозначить их как хронику, жанровые зарисовки, комедии. Газета «Нижегородская почта» сообщала: «Вчера, 21 июня, в присутствии представителей печати, в особенной комнате при театре-ресторане Ш. Омона был дан частный пробный сеанс с замечательным аппаратом “синематограф”, изобретенным Т.А. Эдисоном и усовершенствованным французами – братьями Люмьер. “Синематограф” производит в настоящее время громадный фурор не только в Москве, но и по

[41] А. П-в [Горький М.] С Всероссийской выставки // Одесские новости. 1896. № 3660. 14 июня. С. 3.
[42] I.M. Pacatus. Беглые заметки // Нижегородский листок. 1896. № 182. 4 июля. С. 3.
[43] [Объявления] // Нижегородский листок. 1896. № 170. 22 июня. С. 1.

всей Европе, благодаря приспособлению бр. Люмьер»[44]. Корреспондент описал технические особенности зрелища: «Фотографии с натуры (больше жанрового характера) оживляются, благодаря силе электричества, так что малейшие движения человека и животных выходят вполне жизненно. Вчера была показана серия живых фотографических групп в количестве более 25 штук, из коих отметим: прибытие поезда на станцию, морское купанье, сцены уличной жизни в Лондоне, Париже и др. городах, смотр французских войск и маневр кавалерийского полка, игра трех французов (двух братьев Люмьер и их друга) в “безик”, ломка старого дома в Париже, сжигание травы на лугу и выход рабочих и работниц при фабрике бр. Люмьер. Новинке, привезенной г. Омоном, можно предсказать блестящий успех»[45].

На следующий день двери синематографа были открыты для всех. Обратим внимание на самые первые отклики. «22 июня состоялось открытие театра Омон, – писал «Нижегородский листок». – Публики было мало[46]. Программа театра довольно разнообразна и интересна. Синематограф привлек многочисленную публику, переполнявшую особое помещение, где он демонстрируется. Следовало бы демонстрирование синематографа производить и днем ввиду того, что этот превосходный аппарат интересует и ту публику, которая не посещает кафе-шантанов»[47]. Прогрессивный «Нижегородский листок» уже в первых корреспонденциях разделял потенциальных зрителей на некие категории. Газета «Нижегородская почта» была более оптимистичной: «Открытие театра-концерта Ш. Омона прошло и шумно, и весело. Публики масса. <…> Особый успех выпал на долю синематографа. Каждая картина сопровождается взрывом аплодисментов. Комната, в которой чередуются на белом экране самые сложные сцены, воспроизведенные при посредстве движущейся фотографии – всегда полна»[48].

[44] Театр и музыка // Нижегородская почта. 1896. № 39. 22 июня. С. 3.
[45] Там же.
[46] Вероятно, речь о количестве публики в ресторане Омона.
[47] Театр и музыка // Нижегородский листок. 1896. № 172. 23 июня. С. 3.
[48] Театр и музыка // Нижегородская почта. 1896. № 41. 24 июня. С. 3.

«Нижегородский листок» уделил особое внимание технической составляющей действия: «При помощи особого электрического фонаря и других приспособлений, изобретенных Люмьером, на белом экране воспроизводятся моментальные фотографические снимки, в которых изображаются различные сцены из жизни, но не в один момент, как в обыкновенной фотографии, а в довольно продолжительное время. В числе картин имеются: приход поезда, – совершенно живое изображение станционной жизни во время прихода поезда; есть прелестные картинки уличной жизни Лондона, Парижа и пр. Синематограф пока стоит еще очень дорого, но в будущем, вероятно, удастся удешевить его настолько, чтобы он мог по крайней мере для больших аудиторий заменить волшебный фонарь при различного рода публичных чтениях»[49]. Обратим внимание, что уже в первых новостных сообщениях прослеживаются два мотива: реакция зрителей и возможности применения нового изобретения в просветительских целях.

1.1. Очерки М. Горького о кинематографе

На одном из первых сеансов присутствовал молодой журналист и писатель, корреспондент «Нижегородского листка» и «Одесских новостей», Алексей Максимович Пешков. Из его письма к будущей жене Екатерине Павловне Волжиной мы знаем, что это случилось 29 июня, потому что в письме, отправленном 30 июня, Горький писал: «Час ночи. Вернулся с выставки только сейчас, п<отому> ч<то> смотрел синематограф Люмьера у Омона»[50]. (Заметим, что четырехтомная «Летопись жизни и творчества А.М. Горького» этот факт не отразила).

4 июля 1896 г. в «Нижегородском листке» (№ 182) в цикле «Беглые заметки» под псевдонимом I.M. Pacatus (лат. «немирный»)[51] был напечатан

[49] Местная хроника // Нижегородский листок. 1896. № 171. 23 июня. С. 2.
[50] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 1997. Т. 1. С. 179.
[51] О псевдонимах Горького см.: Уртминцева М.Г. Псевдоним в публицистике М. Горького (по неопубликованным материалам газеты «Нижегородский листок» (1898–1901 гг.)) // Мировое значение творчества М. Горького: коллективная монография. Нижний Новгород: ООО «Бегемот-НН», 2018. С. 163–169.

первый очерк о синематографе, а через два дня, 6 июля, – второй – в «Одесских новостях» (№ 3681) в рубрике «С Всероссийской ярмарки» под криптонимом «А. П-в». Очерки о синематографе не включались Горьким в собрания сочинений, были восстановлены и частично републикованы (с некоторыми искажениями) В.Е. Вишневским[52], время от времени появлялись в киноведческой прессе[53]. В 1953 г. в 23-м томе тридцатитомного собрания сочинений писателя был напечатан очерк «Синематограф Люмьера»[54].

Следуя своему долгу корреспондента, Горький передает фактическую сторону события, дает представление о техническом устройстве новинки. «Синематограф – это движущаяся фотография, – сообщает он. – На большой экран, помещенный в темной комнате, отбрасывается сноп электрического света, и вот на полотне экрана появляется большая – аршина два с половиной длины и полтора в высоту – фотография. <…> И вдруг что-то где-то звучно щелкает, картина вздрагивает, вы не верите глазам»[55]; «вдруг что-то щелкает, – все исчезает…»[56]. Звук щелчка сопровождал начало работы кинокамеры, а также переключения между лентами. Обратим внимание на прием, использовавшийся в первые годы кинематографии: ленты Люмьеров начинались со стоп-кадра, усиливая разницу между уже привычной статичной фотографией и новой динамичной «живой картиной». Ю.М. Лотман и Ю.Г. Цивьян называли это подлинным, внутренним, сюжетом ранних лент: «Вернемся к Люмьеру. Была ли в его фильмах драматургия? Первые зрители, безусловно, ее ощущали – для них эти сценки были рассказом о движении. Сюжетом была победа движения над материей»[57]. Корреспондент описывает и вид экрана, и особенности освещения: «Пред глазами просто кусок белого

---

[52] Вишневский В.Е. Максим Горький и кино: По материалам Историко-архивного кабинета НИКФИ // Пролетарское кино. 1932. № 19/20. С. 17–25; Вишневский В.Е. Алексей Максимович Горький: Материалы к истории кино // Искусство кино. 1936. № 8. С. 35–39; Вишневский В.Е. М. Горький о рождении кинематографа // Горьковская коммуна. 1941. № 31. 7 февраля. С. 3.

[53] См., напр.: Россоловская В. А.М. Горький об изобретении Люмьера // Кино. 1935. № 58 (710). 16 дек. С. 3.

[54] Горький М. Синематограф Люмьера // Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М.: Худ. лит., 1953. Т. 23. С. 242–246.

[55] А. П-в. С Всероссийской выставки // Одесские новости. 1896. № 3681. 6 июля. Поскольку в републикованных текстах и газетных публикациях мы обнаружили ряд разночтений, будем цитировать эти тексты Горького по первым публикациям.

[56] I.M. Pacatus. Беглые заметки // Нижегородский листок. 1896. № 182. 4 июля. С. 3.

[57] Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллин: Александра, 1994. С. 51.

полотна в широкой черной раме, и кажется, что на нем не было ничего»[58]; «в комнате, где показывают изобретение Люмьера, гаснет свет…»[59]. Дает он сведения и об истории изобретения: «Люмьер заимствовал идею движущейся фотографии у Эдисона, – заимствовал, развил и выполнил ее»[60]. Все это может нам показаться избыточными деталями, но для первых кинозрителей и читателей это были важные подробности.

Горький перечисляет увиденные им ленты. Сюжет «Улица в Париже»[61] напоминает ему гравюры или картины: «не ждешь ничего оригинального от такой знакомой картины»[62]. «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» заставляет публику волноваться – она «нервно двигает стульями»[63]. «Политый поливальщик», – первая комедия в истории кино – не выглядит забавной в изложении Горького, а тоже вызывает тревогу: «Вам кажется, что брызги долетят до вас, и вы хотите уклониться от них»[64]. «Выход рабочих с фабрики» и «Семейный завтрак» кажутся автору неуместно контрастирующими с тем местом, где они демонстрируются: «…работницы, веселые и смеющиеся, густой толпой льются на улицу из ворот фабрики. Это тоже неуместно у Омона. Зачем здесь напоминать о возможности чистой, трудовой жизни? Бесполезно»[65]. Картину «Игра в экарте» Горький описывает практически покадрово, заменяя иностранное название игры знакомым читателю[66]: «…трое солидных людей играют в вист»[67], а ранее этот же сюжет в «Нижегородском листке» назвали «игрой в безик»[68]. (Обратим внимание, что во взгляде одного из игроков Горький видит алчность, в другом варианте – жадность. Ю.Г. Цивьян, отмечая такое эмоциональное и сюжетное достраивание

[58] А. П-в. С Всероссийской выставки // Одесские новости. 1896. № 3681. 6 июля
[59] I.M. Pacatus. Беглые заметки // Нижегородский листок. 1896. № 182. 4 июля. С. 3.
[60] А. П-в. С Всероссийской выставки // Одесские новости. 1896. № 3681. 6 июля. С. 3.
[61] На самом деле, «Улица Республики в Лионе». Вероятно, в заведении Омона она демонстрировалась под таким названием: Париж публике был знаком лучше Лиона.
[62] I.M. Pacatus. Беглые заметки // Нижегородский листок. 1896. № 182. 4 июля. С. 3.
[63] А. П-в. С Всероссийской выставки // Одесские новости. 1896. № 3681. 6 июля. С. 3.
[64] I.M. Pacatus. Беглые заметки // Нижегородский листок. 1896. № 182. 4 июля. С. 3.
[65] Там же.
[66] Возможно, это делал сам Ш. Омон для привлечения публики. В таком случае мы имеем дело с первыми случаями «натурализации» фильмов.
[67] А. П-в. С Всероссийской выставки // Одесские новости. 1896. № 3681. 6 июля. С. 3.
[68] Театр и музыка // Нижегородская почта. 1896. № 39. 22 июня. С. 3.

картинки, называет этот эффект «рецептивной беллетризацией»[69]). Незамысловатые сюжеты первых лент Люмьеров описаны Горьким подробно, с документальной точностью.

Однако главное, что делает Горький в этих двух очерках – он создает эмоциональное представление о переживании, испытанном при просмотре. Он сразу заявляет: «Впечатление, производимое ими (фильмами. – *А.П.*), настолько необычно, так оригинально и сложно, что едва ли мне удастся передать его со всеми нюансами»[70].

Горький называет «чудо Люмьера» «царством теней», и его описание полно инфернальных, мрачных мотивов, изображение на экране напоминает загробный мир. Взволнованный и потрясенный, он делился своими первыми впечатлениями в «Нижегородском листке»: «Вчера я был в царстве теней. Как странно там быть, если б вы знали. Там звуков нет и нет цветов. Там все, – земля, деревья, люди, вода и воздух, – окрашено в серый однотонный цвет; на сером небе – серые лучи солнца; на серых лицах – серые глаза, и листья деревьев-то серы – как пепел. Это не жизнь, а тень жизни, и это не движение, а беззвучная тень движения»[71]. Кажется, больше всего Горького впечатлило не движение, а отсутствие звука: «И все это беззвучно, молча, так странно, не слышно ни стука колес о мостовую, ни шороха шагов, ни говора, ничего, ни одной ноты из той сложной симфонии, которая всегда сопровождает движение людей»[72]; «Перед вами кипит жизнь, у которой отнято слово, с которой сорван живой убор красок: серая, безмолвная, подавленная, несчастная, ограбленная кем-то жизнь <…> Эта беззвучная, серая жизнь в конце концов смущает и давит вас; кажется, что в ней есть какое-то предупреждение, полное неуловимого, но мрачного смысла, щемящего душу тоской»[73].

Это безмолвие тоже связано в сознании автора с образами,

---

[69] Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930 гг. Рига: Зинатне, 1991. С. 178–179.
[70] I.M. Pacatus. Беглые заметки // Нижегородский листок. 1896. № 182. 4 июля. С. 3.
[71] Там же.
[72] Там же.
[73] Там же.

напоминающими о древнегреческой мифологии или Дантовом аде: «Безмолвно колеблется под ветром пепельно-серая листва деревьев, беззвучно скользят по серой земле серые, тенеобразные фигуры людей, точно проклятые проклятием молчания и жестоко наказанные тем, что у них отняли все цвета, все краски жизни»[74]. Мотив смерти усиливается многократным усилением, умножением ассоциативной цепочки. Перечислим лексемы, создающие этот образ в двух указанных очерках: тени, проклятие, жестоко наказанные, привидения, сон, колдовство, люди умерли, обречены, вечно, предупреждение, мрачный смысл, щемящий душу тоской, сознание гаснет и мутится, жутко, веет холодом, пепел и др. Как видим, такой насыщенный семантический ряд действительно создает тотально мрачное ощущение. Кинематограф уподобляется царству мертвых, изображается в инфернальных тонах: «Вспоминаешь о привидениях, о проклятиях, о злых волшебниках, околдовавших сном целые города»[75].

При описании Горький последовательно избегает формы я-повествования, обращаясь к ней в части рассуждения о будущем синематографа или о его социальном значении. Описание происходит через формы второго и третьего лица (смотришь, видите, сидите, берегитесь, слышишь, не верите), или безличные (жутко смотреть, кажется, становится жутко), часто применяются местоимения второго лица (вы, вам, пред вами). Такая форма повествования создает некоторый художественный «эффект присутствия», и это, как мы увидим впоследствии, существенно повлияло на формы описания кинематографа в будущем.

В очерках возникают два образа смерти, о которых следует сказать отдельно. В фельетоне для «Нижегородского листка» этот образ связан со знаменитым фильмом Люмьеров «Прибытие поезда», здесь мрачные декадентские образы сменяются подлинно экспрессионистскими: «…на экране является поезд железной дороги. Он мчится стрелой прямо на вас –

[74] Там же.
[75] I.M. Pacatus. Беглые заметки // Нижегородский листок. 1896. № 182. 4 июля. С. 3.

берегитесь! Кажется, что вот-вот он ринется во тьму, в которой вы сидите, и превратит вас в рваный мешок кожи, полный измятого мяса и раздробленных костей и разрушит, превратит в обломки и пыль этот зал и это здание, где так много вина, женщин, музыки и порока»[76]. Образ поезда на люмьеровских кадрах получает отражение почти во всех ранних кинорецензиях[77], при этом сопровождается амбивалентными коннотациями. Исследователи отмечают: «Поезд – символ прогресса и технических достижений XIX века – подан автором как предвестник неумолимой гибели, которая вот-вот настигнет тех, кто сидит в зале, разрушит эту “призрачную” жизнь “заведения Омона”, да и всей Выставки, поэтому в тексте Горький постоянно повторяет опорные слова “тени”, эпитеты “серый”, “странный”, усиливающие отрицательную эмоциональную коннотацию фразы»[78]. Второй образ жестокой смерти возникает в финале этого очерка: «…я мог бы предложить несколько сюжетов для демонстрации посредством синематографа и ради развлечения ярмарочной публики, например, – следует пшюта посадить на кол, по методе турок, и фотографировать его – показывать. Это не особенно пикантно, но весьма поучительно»[79]. Слово «пшют» переводится с французского языка как «пошляк», а в русском приобретает целый ряд дополнительных значений: фат, хлыщ, пижон. Обратим внимание, что жестокая восточная казнь должна показаться «поучительной».

Понятие поучительности возникает здесь не случайно, этот мотив охватывает весь цикл очерков о Всероссийской выставке, неоднократно он звучит и в текстах, посвященных кинематографу. Горький очертил два пути, два варианта его развития. Первый – путь социально важного явления, имеющего просветительскую функцию: «Я не представляю научного значения изобретения Люмьера, но оно, несомненно, есть, и его наверное возможно

[76] Там же.
[77] О различных реакциях зрителей на движение поезда в фильме Люмьеров см.: Филиппов С. А. Чем страшен паровоз? Миф о «Прибытии поезда на вокзал Ля-Сьота» // Артикульт. 2017. № 1(25). С. 67–72.
[78] Уртминцева М.Г., Янина П.Е. Проблема культуры в цикле М. Горького «Беглые заметки» // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: Лингвистика и педагогика. 2018. Т. 8, № 2(27). С. 130.
[79] I.M. Pacatus. Беглые заметки // Нижегородский листок. 1896. № 182. 4 июля. С. 3.

применить к общей задаче науки, к усовершенствованию жизни человека, к развитию его ума»[80]. Второй, более вероятный, по предположению писателя, – путь развлекательного средства, обращающегося к самым низменным желаниям человека: «Дадут, например, картину “Она раздевается”, или “Акулина, выходящая из ванны”, или “Она надевает чулки”. Можно также сфотографировать бой канавинского мужа с своей женой и дать публике под названием “Прелести семейной жизни”»[81]. Интересно, что в первых программах Люмьеров не было подобных эротических лент (в некоторой степени сексуализированными были как раз первые фильмы Эдисона, например, «Серпантин»), но творческая прозорливость Горького позволила ему угадать саму природу зарождающегося нового искусства, которую впоследствии исследователи назвали «вуайеристической»[82]. «Эротические аллюзии с самого начала были неотъемлемой частью кинозрелища и кинематографа, – отмечает польский исследователь А. Левицки, – кино аттракционов рассматривало именно секс как приманку, которая должна была привлечь публику в кинозалы и к объективам кинетоскопов»[83]. Более того, в приведенной цитате Горький практически описал еще не существующие фильмы Э. Пиру «В ванной комнате» (1896) и Ж. Мельеса «После бала» (1897).

1.2. Социальная проблематика кинотекстов Горького[84]

С эротизмом в кино связаны и социальные мотивы, появляющиеся в очерках Горького. Он неоднократно обращает внимание на колоссальный контраст между тем, что он видит на экране и в зрительном зале. На экране –

[80] Там же.
[81] Там же.
[82] См., например: Левицки А. Десятая муза. Кинематограф как новая форма искусства. Эротизм в кино XIX–XX веков. Харьков: Гуманитарный центр, 2018. 576 с.; Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2016. 440 с.
[83] Левицки А. Десятая муза. Кинематограф как новая форма искусства. Эротизм в кино XIX–XX веков. Харьков: Гуманитарный центр, 2018. С. 165.
[84] Материалы данного раздела опубликованы: Плотникова А.Г. Социальная проблематика очерков М. Горького о кинематографе в историческом контексте // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. Т. 17. Вып. 1. С. 230–236. https://doi.org/10.30853/phil20240033

веселые работницы, выходящие с фабрики, в зале – женщины, вынужденные искать общества мужчин в ресторане «Театр-Паризьен»: «Толпа живых, подвижных, весело хохочущих женщин выступает из широких ворот, разбегается по экрану и исчезает. Все они такие милые, с такими скромными, облагороженными трудом живыми личиками. А на них из тьмы комнаты смотрят их землячки, интенсивно веселые, неестественно шумные, экстравагантно одетые, немножко подкрашенные и не способные понять своих лионских землячек»[85]. Еще бóльшую неуместность Горький находит в демонстрации фильма «Семейный завтрак» («Завтрак бебе»)[86], в котором была изображена «идиллия в трех лицах»[87]: «Молодые супруги и толстый их первенец завтракают. Они оба такие влюбленные, милые, веселые, счастливые, а бебе – такой забавный. Картина производит такое хорошее, мягкое впечатление»[88]. «Место ли этой семейной картине у Омона?» – вопрошает Горький читателя. Во втором, «одесском», очерке он более подробно останавливается на этом конфликте: «И на эту картину смотрят женщины, лишенные счастья иметь мужа и детей, веселые женщины “от Омона”, возбуждающие удивление и зависть у порядочных дам своим уменьем одеваться и презрение, гадливое чувство своей профессией. Они смотрят и смеются... но весьма возможно, что сердца их щемит тоска. И, быть может, эта серая картина счастья, безмолвная картина жизни теней является для них тенью прошлого, тенью прошлых дум и грез о возможности такой же жизни, как эта, но жизни с ясным, звучным смехом, жизни с красками. И, может быть, многие из них, глядя на эту картину, хотели бы плакать, но не могут, и должны смеяться, ибо такая уж у них профессия печально-смешная...»[89].

Социальная проблематика, связанная с сексуальной эксплуатацией

[85] А. П-в. С Всероссийской выставки // Одесские новости. 1896. № 3681. 6 июля.
[86] В фильме снимались сам Огюст Люмьер, его жена и их ребенок.
[87] I.M. Pacatus. Беглые заметки // Нижегородский листок. 1896. № 182. 4 июля. С. 3.
[88] Там же.
[89] А. П-в. С Всероссийской выставки // Одесские новости. 1896. № 3681. 6 июля.

женщин, звучит во многих художественных и публицистических произведениях Горького. Это один из самых чувствительных вопросов общественного устройства России, обострившийся в связи с Всероссийской выставкой. Как известно, публичные дома в Российской империи входили в сферу государственного регулирования, и во время такого важного мероприятия, как Выставка, этот вопрос тщательно отслеживался властями. Газета «Нижегородский листок» сухо сообщала «ярмарочную статистику»: «…зарегистрировано прибывших таких женщин на ярмарку в период времени с 3 по 12 июня до 400. Такой громадный наплыв в нынешнем году объясняется тем, что ярмарка совпала по времени с всероссийской выставкой. <…> Из показанного числа женщин легкого поведения, прибывших на ярмарку, до 300 крестьянского сословия, 80 мещанского, 12 привилегированного и 8 иностранок»[90].

Особое беспокойство властей вызывали женщины, не зарегистрированные в качестве представительниц этой профессии, но по сути выполнявшие те же функции, называли их «арфистки» («арфянки») или «этуали» (от фр. étoile – звезда, иронически). При каждом крупном ресторане были собственные артистические труппы, хоры и оркестры, которые часто представляли как иностранные – французские, восточные или американские – для привлечения публики. Артистки этих трупп по условиям контракта с заведением после выступлений развлекали гостей беседой и убеждали их сделать заказ покрупнее. В том же помещении были устроены комнаты отдыха, где состоятельный мужчина мог провести время с понравившейся хористкой. В газете «Нижегородская почта» в длинном сатирическом стихотворении «На выставочную тему» автор под псевдонимом «Нервный поэт»[91] описывал это социальное явление, иронически обыгрывая слова «выставка», «экспонент»:

[90] К ярмарочной статистике // Нижегородский листок. 1896. № 170. 22 июня. С. 3

[91] Псевдоним В.П. Платонова (см.: Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. М.: Изд-во Всесоюзн. кн. палаты, 1960. Т. 4. С. 372).

Сел с арфянкою купчина...
Эта фея, так сказать,
Начинает для почина
Ловко гостя «выставлять».
Пожирает он покорно
Портер, водку, эль, абсент…
Это – выставка, бесспорно,
А арфянка – экспонент![92]

В стихотворении упоминаются и Шарль Омон, и его модные «египетские» и «парижские» актрисы.

Однако в то же время газеты писали о тяжелых условиях жизни этих женщин, которые часто оказывались в этом положении не по своей воле. Так, 1 августа 1896 г. в заметке «Певицы без ужина» сообщалось о пианистке ресторана в Макарьевском саду, явившейся в полицейское управление с жалобой: хористкам не дают еды, «потому что хозяин француз Фери говорит – это не его дело, всякая певица должна стараться, чтобы ее накормил гость»[93]. В других корреспонденциях девушек-артисток называли «пленницами», «невольницами», сообщали, что антрепренеры не выпускали их неделями из гостиниц, не давали выходных и вообще жестоко эксплуатировали. Оказавшись в правовой «серой зоне», «арфистки» были в еще более тяжелом положении, чем женщины в домах терпимости, жизнь которых была хотя бы регламентирована законом. Через несколько лет властям пришлось принять меры. А.П. Мельников, составивший «Очерки бытовой истории Нижегородской ярмарки», писал: «Согласно официальной записке <…>, арфистки в конце концов снова завладели всеми трактирами, а с выставочного года открыл свои действия на ярмарочной территории и знаменитый московский вертеп Омона. Совсем иной оборот делу дан был при Унтербергере[94], со стороны которого ярмарочное самоуправление встретило

[92] Нервный поэт. На выставочную тему // Нижегородская почта. 1896. № 51. 4 июля. С. 3.
[93] Певицы без ужина // Нижегородская почта. 1896. № 79. 1 августа. С. 3.
[94] Павел Федорович Унтербергер, нижегородский губернатор с 1897 по 1905 гг.

поддержку: арфистки, как и вообще женский персонал в ярмарочных увеселениях, были воспрещены. В предупреждение же того, чтобы при ресторанах не развилась тайная проституция, в то же время было воспрещено не только иметь сообщения ресторанов с номерными помещениями гостиниц для приезжающих, но даже не допускалось открытия номерных помещений в одном здании с ресторанами»[95].

Об этих женщинах, ярмарочных шансонетках, Горький писал в очерке «Развлечения», входящем в цикл «С Всероссийской выставки», опубликованном в «Одесских новостях». «Я далек от обвинения всех этих “этуалей” и “неподражаемых”, “вне конкуренции” стоящих дам, – оговаривается корреспондент, – я не обвиняю их ни в чем. Они суть продукты спроса, выдвинутые временем на рынок разврата. Их создала публика, эта “культурная толпа”, наполняющая с восьми часов вечера до четырех часов утра ярмарочные кабаки. Ей нужны были образчики всех видов порока, и нужно было ей дать их в самых изящных и привлекательных формах. Вот ей и дают их»[96]. Горький описывал несколько эстрадных номеров: «Они сменяются, как в калейдоскопе, эти красивые женщины, эксцентрично одетые, или, скорее, раздетые. Они распевают такие вещи, о которых не принято говорить нигде, кроме холостых компаний»[97]. В этих описаниях подчеркивается низменный, вульгарный характер их выступлений, но наибольшее презрение вызывает у автора поведение зрителей: «Она низко склоняется над рампой, показывая публике обнаженные плечи и грудь, и публика жадными, загоревшимися глазами торопится рассмотреть через стекла биноклей и лорнетов ее роскошное, соблазнительно красивое тело, которое она показывает им с такой циничной грацией. Раздаются слова гривуазной песенки, исполняемой с французским шиком, полной

[95] Мельников А.П. Очерки бытовой истории Нижегородской ярмарки. Нижний Новгород: Изд. Нижегородского ярмарочного купечества, 1917. С. 252.
[96] А. П-в. С Всероссийской выставки: Развлечения // Одесские новости. 1896. № 3673. 27 июня. С. 3.
[97] А. П-в. С Всероссийской выставки: Развлечения // Одесские новости. 1896. № 3673. 27 июня. С. 3.

двусмысленностей, поясняемых жестами и телодвижениями»[98].

Гуманистическая позиция писателя становится еще более ясной при сопоставлении этих фрагментов со второй частью очерка, где автор встречает на берегу Волги двух мальчишек-рыболовов, которые с восторгом рассказывают ему, как ради развлечения живьем сжигают карасей, крыс и «однова даже котенка». «Все жаждут развлечений»[99], – с грустью думает рассказчик. Наряженные певицы оказываются такими же жертвами посетителей ресторана, жаждущих «пикантных удовольствий», как и животные, страдающие от шалостей бесчувственных неразумных детей.

1.3. Рассказ «Отомстил…»: первое произведение о кино

Мысль о страданиях «публичных» женщин при виде чужой семейной жизни, поднятая в очерках о кинематографе, была развита Горьким в рассказе «Отомстил…», опубликованном в «Нижегородском листке» 7 июля 1896 г. (№ 185). По общепринятому мнению отечественных и зарубежных исследователей, этот рассказ – первое художественное произведение в мире, тематически связанное с кинематографом.

Героиня рассказа, юная хористка, вынужденная искать общества мужчин в ресторане, знакомится с молодым человеком. Оба героя не имеют имен и это подчеркивает их типичность, кроме того, женщина хорошо знакома с персоналом ресторана, а мужчина охарактеризован как его завсегдатай. Именно о таких людях Горький написал за несколько дней до этого в очерке «Развлечения»: «Их следует сожалеть как существа, измученные развратом, пресыщенные и жалкие, для которых бытие более тяжело и скучно, чем для всех других людей»[100].

Короткий рассказ (сам писатель определил его жанр как «набросок») устроен довольно сложно, герои ведут два параллельных диалога: внешний и

[98] Там же.
[99] Там же.
[100] А. П-в. С Всероссийской выставки: Развлечения // Одесские новости. 1896. № 3673. 27 июня. С. 3.

внутренний, противопоставленные по принципу «ложное – истинное». Так, женщина рассказывает, «что она вообще чувствует себя утомленной этой шумной жизнью, с которой она знакомится впервые, что бывают обстоятельства, заставляющие женщину броситься в первое попавшееся место, взяться за первое предложенное дело, и что именно в силу таких обстоятельств она попала в хористки на ярмарку из своей родной Полтавы...»[101] Мужчина слушает ее, отвечает коротко, но во внутреннем монологе изливает все свое презрение: «Как все они однообразны! Вечно одни и те же истории падения, вечно один и тот же тон подчинения жизни – рабский тон – и всегда стремление выдать себя за порядочную женщину, за жертву обстоятельств...»[102] Героиня убеждает спутника заказать сначала стакан чаю, затем обед и бутылку вина, и он не отказывает ей, хотя в душе считает ее «мошенницей»: «…эти шикарно одетые торговки гораздо более низки и развратны, чем их грошовые подруги из Канавина и с Самоката, они служат даже и не разврату, а просто мошенничают на почве разврата, они гораздо чаще играют роль продажных и наедаются на счет мужчины, чем действительно продаются. Такие холодные, такие лгуньи...»[103]. В этих мыслях персонажа чувствуется его личная драма, личное разочарование, скрытое и от его спутницы, и от читателя. Героиня, пытаясь любезно развлечь молодого человека приятным разговором о музыке, внутренне глубоко несчастна: «Господи! какая дрянь эти мужчины! Являются они известно ведь зачем, и еще требуют, чтобы у них возбудили желание наслаждения, вызвали его...»[104]

Накануне этой встречи девушка смотрела фильмы в синематографе, в том числе – «Семейный завтрак», и подробно рассказывает об этом герою: «Особенно мне нравится одна картинка. Молодые супруги... муж и жена... такие, знаете, здоровые, красивые, завтракают и кормят бебе... миленького такого! Он ест и строит рожи... ах, как это мило! Вы непременно обратите

[101] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1968. Т. 2. С. 498.
[102] Там же. С. 498.
[103] Там же. С. 498.
[104] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1968. Т. 2. С. 500.

внимание на эту картину... она такая многозначительная… и, знаете, здесь эта картина как-то особенно хороша… то есть не хороша, а сильна»[105]. Простое счастье, изображенное на экране, с новой силой напоминает ей о собственной неустроенной жизни. Она мечтает о семейном счастье: «…из-под груды наносного хлама в душе женщины возникали “погибшие мечты” о другой, простой, тихой, серенько-счастливой жизни»[106]. Обнаружив «слабое место» женщины, герой нарочно говорит о недоступных ей прелестях семейного быта, цинично бередя ее душевные раны, не обращая внимания на ее протесты, «точно сказку рассказывал»: «Тогда он тихо и задушевным тоном начал говорить, как бы про себя, о прелестях, о поэзии, о значении семейной жизни и с неопределенной улыбкой все следил за выражением ее лица, мельком, исподлобья бросая на него быстрые взгляды своих серых глаз <…> “А когда маленькое, теплое, трепещущее от смеха тельце прижимается любовно к груди матери и ясные глазенки смотрят в ее глаза... <…> Сколько счастья в этот момент ощущает мать, сколько сладкого трепета сердца и могучей любви кипит в ней...”»[107]. Разговор о честной семейной жизни погружает героиню в глубокую тоску, но ее состояние только больше удовлетворяет жестокого завсегдатая ресторана. Он думает, что готов был бы заплатить больше за возможность задеть ее душу за живое. Почему же он был так жесток с ней? Внешне он объясняет себе это так: «Ему казалось, что он вправе отомстить ей за ту бесцеремонность, с которой она напросилась на его угощение, и за профессию, которой она служит, наказать ее, заставив пережить скверный, тяжелый час»[108]. Но в подтексте, во внутренней речи и в редких авторских замечаниях проявляется его огромная обида на весь женский пол, он мстит не только героине, но и кому-то, кто остается за рамками рассказа. Он оставляет девушку практически на грани отчаяния и кажется, что она близка к смерти: «Она вздрогнула и бросилась за ним, сильным движением всего тела, но снова

[105] Там же.
[106] Там же. С. 501.
[107] Там же. С. 501.
[108] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1968. Т. 2. С. 502.

опустилась на свой стул, раскрыв рот, будто она задыхалась, и схватившись рукой за левый бок...»[109] Но вместо физического умирания приходит душевное, она требует у лакея то, что даст ей возможность забыться:

– Водки! – шепнула она, – водки…

А когда он пошел, истерически крикнула вслед ему:

– Больше… больш-шой стакан![110]

В этом рассказе кинематограф становится синонимом приятной иллюзии, «сладкой лжи», которая заставляет человека растворяться в мечтах, уходя от реальности. Однако после прикосновения к приятной иллюзии столкновение с реальностью и невозможность противостоять ей делает его еще уязвимее и несчастнее.

В основу рассказа легли не только впечатления от сеанса, но и события, широко обсуждавшиеся в те дни на Выставке. Л.А. Спиридонова, комментируя рассказ в Полном собрании сочинений М. Горького, сообщает, что фабула произведения связана с трагическим случаем, произошедшим с певицей Лили Дарто в ночь с 3 на 4 июля 1896 г. Драматичная история певицы была подробно описана на страницах газеты «Нижегородская почта»: «В среду в павильоне “Африка” “Международной” гостиницы покушалась на самоубийство шансонетная певица, бельгийская подданная Евгения Бруно, по сцене Лили Дарто»[111]. Сделав четыре выстрела из револьвера, женщина ранила себя, но не погибла и была отправлена в нижегородскую Бабушкинскую городскую больницу. «Причины, побудившие Лили Дарто так рано покончить счеты с своей молодою жизнью, точно не выяснены. Говорят, однако, что дело разыгралось на романической подкладке. Дарто была безумно влюблена в одного из администраторов гостиницы, брюнета средних лет г. З<…> Свидание почему-то не состоялось, и Дарто привела свое намерение в исполнение»[112], – поясняла газетная статья. Описанная история

[109] Там же. С. 503.
[110] Там же.
[111] Покушение на самоубийство шансонетной певицы // Нижегородская почта. 1896. № 52. 5 июля. С. 2.
[112] Там же.

не была исключительной, обычной практикой было публиковать в газетах сообщения об убийствах, самоубийствах и несчастных случаях, в том же месяце «Нижегородская почта» рассказывала об утонувшем поваре, застрелившемся студенте, укушенном собакой крестьянине и др. Возможно, Горький обратил внимание на эту публикацию не только потому, что событие широко обсуждалось, но и потому, что детали суицидальной попытки удивительно напоминали историю самого молодого писателя: «Пуля, как оказалось, проникла в тело между 3 и 4 ребрами. Рана была небольшая. По заключению врача, пуля должна была пройти через легкое и застрять где-либо под лопаткой»[113]. Как известно, в 1887 г. Горький пытался покончить с жизнью, и был травмирован похожим образом.

О трагедии Лили Дарто Горький также писал в очерке «“Иветта” на Нижегородской ярмарке», опубликованном 11 июля 1896 г. в газете «Одесские новости». Называя нижегородскую шансонетку Иветтой, Горький имел в виду героиню одноименного рассказа Ги де Мопассана (1884), которая привыкла к жизни содержанки, но под влиянием обстоятельств прозревает и пытается покончить с собой (этот сюжет он кратко пересказывает в начале очерка). В очерке внимание Горького сосредоточено не на драме Лили Дарто, а на бесчувственном отношении к ней окружающих, в том числе его знакомого, «очень интеллигентного», учителя одной из московских школ. «И вот я вижу сегодня идет сей синьор мне навстречу и сияет радостью: “Знаете, у Омона роман! Застрелилась одна певичка от любви к Зессту. Ха-ха-ха! Я, знаете, собрал прекрасный материал и распишу все это – вот как!” <…> именно так, с веселым смехом и с великой радостью сообщал мне педагог о покушении на самоубийство певицы»[114]. В этом очерке, как и в рассказе «Отомстил…», появляется мотив «лжи во спасение»: «Нужно сохранять декорум, говорю я. Он имеет значение, он смягчает жизнь, сглаживает ее слишком резкие

[113] Там же.
[114] А. П-в. С Всероссийской выставки. «Иветта» на Нижегородской ярмарке // Одесские новости. 1896. № 3686. 11 июля. С. 2.

контуры, нужно беречь его. Нужно казаться добрыми, умными, честными, любящими – это совсем не трудно при нашем умении лгать <…> И вот именно с этой точки зрения я пеняю на моих сограждан за их отношения к Дарто»[115]. Горький продолжал следить за историей девушки и 16 июля сообщил читателям «Одесских новостей» о выздоровлении певицы[116], а также об обещании Омона выплатить ей полное жалование, обусловленное контрактом.

Рассказ Горького «Отомстил…» занимает всего несколько страниц, но он отражает и реально-историческую ситуацию российского города конца XIX века, и актуальные нижегородские новости, волновавшие людей в выставочные дни, и художественно-философскую систему Горького. Писатель переосмыслил реальные события и собственные впечатления от синематографа и других развлечений ярмарки и в центре произведения поставил конфликт между иллюзорным идеальным миром на экране и жестокой реальностью, преодолеть и даже просто пережить который человек не в силах.

1.4. Ранние кинорецензии и образ волшебного фонаря в научно-популярной и художественной литературе XIX века

Анализируя первые рецензии Горького, мы обратили внимание на обилие инфернальных мотивов, использованных при изображении киносеанса, парадоксальным образом сочетающихся с темой возможной общественной пользы нового изобретения. При исследовании кинотекстов М. Горького на Всероссийской выставке 1896 г. обнаруживается явное влияние традиции использования и описания другого технического средства, близкого родственника кинематографа – волшебного фонаря.

Изобретение этого проекционного приспособления приписывается голландскому ученому XVII в. Х. Гюйгенсу, хотя сам принцип проекции был известен задолго до этого. Первые упоминания о волшебном фонаре в

[115] А. П-в. С Всероссийской выставки // Одесские новости. 1896. № 3691. 16 июля. С. 2.
[116] Там же.

русскоязычных источниках мы обнаруживаем в трактате М.В. Ломоносова «Волфианская экспериментальная физика» (1745). Волшебный фонарь долгое время был приспособлением фокусников, затем появились пластины («туманные картины») с изображением иллюстраций к различным историям по типу лубочных картинок. Уже в 1861 г. М.С. Хотинский, автор книги об оптических иллюзиях, писал об общеизвестности этого механизма: «Здесь не место описывать устройство волшебного фонаря, которое можно найти в каждом курсе физики. Большая часть наших читателей, вероятно, имела случай видеть такой фонарь в натуре»[117]. Во второй половине XIX века с развитием народного образования при помощи волшебного фонаря производились демонстрации просветительского и обучающего содержания[118]. В каталоге «световых картин» для волшебных фонарей магазина Е.С. Трындина 1893 г. предлагалось более 6 тыс. сюжетов, от «Священной истории» и произведений русской классики до «Естественной истории по Брему», исторических и этнографических картин[119]. Отдельно отметим более 150 сюжетов с разными возможностями движения. В отчете Второго съезда русских деятелей по техническому и профессиональному образованию подробно, по губерниям, уездам и населенным пунктам анализировалось состояние образования в Российской империи и отмечалось не только число учащихся, стоимость обучения и прочие статистические данные, но и наличие или отсутствие в каждом учреждении волшебного фонаря и «туманных картин» для демонстрации[120]. Школы, имеющие эти приспособления, относились к числу передовых и отлично оснащенных. Этнограф и публицист А.С. Пругавин (который впоследствии будет

[117] Хотинский М.С. Рассказы о темных предметах, волшебстве, натуральной магии, обманах чувств, суевериях, фокусничестве, колдунах, ведьмах и т.п. СПб.: тип. И. Шумахера, 1861. С. 196.
[118] О практике и идеологическом значении народных чтений с волшебным фонарем см.: Котомина А.А. Археология интермедиальности: публичные народные чтения с «волшебным фонарем» в России в 1872–1915 гг. // Практики и интерпретации. 2016. Т. 1, № 4. С. 16–36; Котомина А.А. Восторженные артисты и государственные интересы // Новое литературное обозрение. 2022. № 175. С. 93–114.
[119] Каталог волшебных фонарей и световых картин магазина физико-механиков Е.С. Трындина и сыновей. М., 1893. 130 с.
[120] Труды IX секции разрешенного 2-го съезда русских деятелей по техническому и профессиональному образованию. М.: Тип. Общества распростр. полезных книг, 1896. 130 с.

сотрудничать с Горьким) в своей монографии «Запросы народа и обязанности интеллигенции в области просвещения и воспитания» писал об огромном интересе, который вызывали у крестьянства публичные чтения лекций или художественной литературы с волшебным фонарем[121]. Опираясь на материалы нижегородских исторических архивов, современный исследователь Н.А. Пакшина сообщает: «Волшебные фонари были столь широко используемы в российских учебных заведениях, что даже на стандартных бланках отчетных документов начала XX века, которые передавались в Московский учебный округ от самых небольших начальных училищ, имелся пункт с вопросом о том, используются ли волшебные фонари в учебном процессе»[122].

Волшебный фонарь, в отличие от кинематографа, удостоился места на Всероссийской торгово-промышленной выставке в разделе «Народное образование». Различные варианты устройства, механизмы и картины к нему демонстрировали Санкт-Петербургская мастерская учебных пособий и игр, Высочайше утвержденная комиссия по устройству народных чтений и издательского при ней общества, мастерские картин для волшебных фонарей и стереоскопов А.Ф. Анцыферовой, А.В. Заикина, В.Г. Курчевского, О. Рихтера и др.[123] Обратим внимание, что все предприятия экспонировались в категории «Точные инструменты для научных целей», где также присутствовали всевозможные счетные устройства, манометры, бинокли и т.п., то есть на первый план выводилась именно просветительская, социальная, а не развлекательная функция волшебного фонаря.

Однако к концу XIX века сформировалась и иная устойчивая традиция изображения волшебного фонаря – литературная, совершенно отличная от

---

[121] Пругавин А.С. Запросы народа и обязанности интеллигенции в области просвещения и воспитания. СПб.: тип. И.Н. Скороходова, 1895. 573 с.

[122] Пакшина Н.А. Об одном изобретении Христиана Гюйгенса. Золотой век «волшебных фонарей» на нижегородской земле // Николай Добролюбов и нравственные и социальные уроки общественнокультурных процессов в российской и мировой истории. Нижний Новгород, 2022. С. 92.

[123] Подробный указатель Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде. Отдел XIX. Народное образование. М.: Русское т-во печатного и издат. дела, 1896. С. 5, 47, 53.

публицистической. Большинство его упоминаний сопровождалось несколькими мотивными комплексами: во-первых, это очевидные мотивы смены изображения, стремительного движения, пестроты, калейдоскопа, во-вторых – мотивы обмана, загадки, таинственной метаморфозы, в-третьих, связанные с этим мотивы потустороннего, тревожного, инфернального, и, наконец, мотив демонстрации, наглядности, несущей элемент назидательности, обучения.

Проследим функционирование этих мотивных комплексов в нескольких произведениях XIX века. В повести Ф.В. Булгарина «Чертополох, или новый Фрейшиц без музыки» (1830) волшебный фонарь демонстрирует не кто иной как черт. На просьбу героя открыть ему будущее черт «задул свечу в комнате, вынул из кармана волшебный фонарь и сказал Чертополоху: “Смотри!”»[124]. После этого герой видит несколько сменяющихся картин, где представлено апокалиптическое будущее мира в традиционных образах: Вавилонская башня, разобщение людей, всеобщее истребление. Финал видения волшебного фонаря и финал жизни героя практически совпадают: «Черти захлопали в ладоши, раздался свист и виденье исчезло»[125]. Здесь мы видим не только элемент мистического, демонического, связанный с образом волшебного фонаря, но и явные мотивы быстрого движения, «мелькания». При этом черт, со сути, применяет волшебный фонарь в его «положительной» функции наглядного пособия, цель которого – назидание и поучение.

В начале повести М.Е. Салтыкова-Щедрина «Запутанное дело» образ волшебного фонаря возникает в связи с описанием осеннего Петербурга. Рассказчик видит город «с точки зрения кареты», быстро везущей его по улицам, отчего «и туман, <…> и меленькая острая жидкость – не то дождь, не то снег, <…> и гусиные лапки зажженного газа» – «все это, вместе взятое, дает городу какую-то поэтически улетучивающуюся физиономию, какой-то

[124] Булгарин Ф.В. Чертополох, или новый Фрейшиц без музыки // Сочинения Фаддея Булгарина. Часть шестая. Изд. 2-е, испр. СПб.: тип. А. Смирдина, 1830. С. 71.
[125] Там же. С. 73.

обманчивый колорит, делая все окружающие предметы подобными тем странным, безразличным существам, которые так часто забавляли нас в дни нашей юности в заманчивых картинах волшебного фонаря...»[126]. Здесь мы снова видим комплекс образов и мотивов, которые, с одной стороны, обогащают корпус «петербургского текста», а с другой – обретают предметность и выразительность за счет понятного для современников сравнения окружающей действительности с мелькающими нечеткими картинками в проекции волшебного фонаря. Обратим внимание здесь и на мотив «странного», загадочного и обманчивого, связанный с ностальгическим переживанием о детстве.

Вероятно, самое известное упоминание волшебного фонаря в классической русской литературе – в третьем томе романа Л.Н. Толстого «Война и мир». Накануне Бородинского сражения князь Андрей Болконский испытывает глубокие переживания, близость смерти заставляет его пересмотреть всю жизнь: «…все, что прежде мучило и занимало его, вдруг осветилось холодным белым светом, без теней, без перспективы, без различия очертаний. Вся жизнь представилась ему волшебным фонарем, в который он долго смотрел сквозь стекло и при искусственном освещении. Теперь он увидал вдруг, без стекла, при ярком дневном свете, эти дурно намалеванные картины»[127]. Прежние идеалы: «Слава, общественное благо, любовь к женщине, самое отечество», ранее исполненные глубины и таинственности, – теперь показались герою «бледными» в свете экзистенциального переживания. В этом фрагменте образ волшебного фонаря появляется дважды, и снова мы отмечаем присутствие мотивов быстрой смены изображения и мотивов иллюзии, обмана, метаморфозы. Более того, восприятие Андреем Болконским эпизодов жизни как «туманных картин», как плоскостного изображения, усиливается визуальными акцентами («без теней, без

[126] Салтыков-Щедрин М.Е. Запутанное дело // Салтыков (Щедрин) М.Е. Собр. соч.: В 20 т. М.: Худож. лит., 1965. Т. 3. С. 185.
[127] Толстой Л.Н. Война и мир // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: Худож. лит., 1940. Т. 11. С. 203.

перспективы»), и, кроме того, его поддерживают монохромные бытовые образы: «холодный белый свет» дня, дым костров, «курчавые облака», березы «с их светом и тенью». В одной из самых напряженных экзистенциальных сцен романа Толстой прибегает к образу волшебного фонаря, вводя технические детали (искусственное освещение, стекло, плоское изображение) и пробуждая у современного ему читателя целый комплекс ассоциаций – от дидактической демонстрации до ощущения иллюзорности бытия.

Отметим также присутствие сходных мотивных комплексов в повести А.А. Погорельского «Дневник, или мои вечера в Малороссии» (1828), «Записных книжках» И.Е. Забелина (1856), в романах «Былое и думы» А.И. Герцена (1854–1858), «Божедомы» (1868) и «На ножах» Н.С. Лескова (1870), повести Н.П. Вагнера «Сказки Кота-Мурлыки» (1872), пьесе А.Ф. Писемского «Хищники» (1873), очерке Е.Л. Маркова «Европейский восток» (1886), записках Н.И. Пирогова «Вопросы жизни. Дневники старого врача» (1879–1871) и др.[128]

Можно с уверенностью сказать, что к моменту появления синематографа сформировалась устойчивая образность при описании волшебного фонаря, причем не имело значения, шла ли речь о самом техническом приспособлении или оно упоминалось в метафорическом смысле: схема сохраняется вне зависимости от жанра или литературного направления. При этом элемент восприятия волшебного фонаря как наглядного пособия также присутствовал в сознании будущих кинозрителей.

Образно-семантическая структура первых, московских и петербургских, рецензий на «живые картины» во многом отличалась от горьковских. Корреспонденты столичных газет делали акцент на технической составляющей представления и его поразительном жизнеподобии и почти всегда сравнивали его с волшебным фонарем, что влекло за собой

[128] Наша задача – проследить формирование традиции изображения волшебного фонаря до 1896 г., однако отметим, что этот же образно-мотивный комплекс впоследствии возникает в творчестве А.А. Блока, М.И. Цветаевой, И.С. Шмелева, В.Ф. Ходасевича, А.С. Грина, В.В. Набокова, Ю.К. Олеши и мн. др.

определенный образный ряд.

Так, первая развернутая рецензия на «синематограф Люмьера», написанная парижским корреспондентом газеты «Новое время» И. Яковлевым, называлась «Сон наяву». «Вызвать перед физическими глазами картины природы, жизнь толпы, отделенной от нас огромным пространством и временем, заставить море бушевать, волноваться дремучий лес <…> видеть, сидя у себя в комнате, дорогих людей, уже умерших или находящихся за тридевять земель от нас, ходящими, действующими, смеющимися, или какое-нибудь великое историческое событие, целое народное торжество с тысячной толпой, принимающей в нем участие, когда эти события или торжества происходили за сотни лет до нас, – что все это как не мечта, как не пустой, но сладкий сон? А между тем этот сон теперь осуществившийся факт»[129], – восхищался Яковлев. Он напрямую называет люмьеровский аппарат волшебным фонарем и предполагает, что в будущем «каждый деревенский школьник будет видеть жизнь того народа, историю или этнографию которого будет изучать»[130]. Описывая картины, корреспондент сообщает об абсолютной реалистичности увиденных им образов, что выражается даже в грамматическом строе его описания: «…валит толпа работниц. Они бегут, разговаривая, смеясь, толкая друг дружку, поправляя на ходу свои волосы, сохраняя каждая свою походку, свои манеры»[131]; «из ворот выезжает карета, запряженная парой отличных коней. Вы видите, как у них дрожат ноздри и ходят глаза»[132]. Единственный минус изобретения, который обнаружил корреспондент «Нового времени» – неестественное «не вполне натуральное» освещение, но тут же Яковлев выражал убежденность, что нужно совсем немного времени, чтобы появилась возможность соединить синематограф, фонограф и цветную фотографию, что вызовет переворот и в индустрии развлечений, и в просвещении: «Приспособивши к нему фонограф, можно

[129] Яковлев И. Сон наяву // Новое время. 1896. № 7155. 29 января (10 февраля). С. 2.
[130] Там же.
[131] Яковлев И. Сон наяву // Новое время. 1896. № 7155. 29 января (10 февраля). С. 2.
[132] Там же.

будет разыгрывать у себя на дому любые пьесы, оперы и драмы, воспроизводить жизнь отдаленных народов, а со временем и целые страницы истории в действии»[133].

Автор заметки «Чудо XIX столетия» под псевдонимом «Некто Н.» в газете «Русский листок» сообщал: «Около часа присутствующие с интересом следили за движущимися *туманными картинами* (здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, курсив мой. – *А.П.*), которые воспроизводились посредством особого аппарата на экране. В зале было темно. Но вот на сцене появилась картина. Два молодых человека заняты чтением газеты. Обе фигуры в *натуральную величину*. Пока картина недвижна. Но вот она ожила. <…> Трудно передать впечатление, которое производят на зрителей эти движущиеся картины. Действительно, это *сама жизнь*, и не хватает только, чтоб люди на картинах еще и говорили <…> Морские купанья. <…> Какой-то свежестью веет от этой картины. Кажется, что и *в самом деле* море от вас в десяти шагах»[134]. Корреспондент «Московских ведомостей» писал 31 мая 1896 г.: «Представьте, что вы сидите в первом ряду; перед вами на занавеси освещенное круглое большое пятно (как показываются *туманные картины*), и вдруг в этом пятне прямо на вас несется поезд железной дороги. <…> вы видите совершенно *живую сцену* <…> Еще поразительная картина – морское купанье. Вода совершенно *натуральная*, видны брызги, нырянье купающихся и т.п. <…> Всех картин не перечислишь. Их очень много, и все они так *живы*, так *естественны*, так интересны, что не хочется от них оторваться»[135]. «Громадный успех имела у публики “Живая фотография”. Показано было девять живых фотографий, <…> все это представлено фотографией на большом экране так *живо*, будто на сцене суетятся, спешат, катаются на велосипеде, купаются *действительно живые* люди»[136], – сообщал обозреватель «Петербургской газеты» под псевдонимом «Алаче» и даже

[133] Там же.
[134] Некто Н. Чудо XIX столетия // Русский листок. 1896. № 126. 7 мая. С. 3.
[135] Театр и музыка. Театр и сад Эрмитаж // Московские ведомости. 1896. № 147. 31 мая. С. 5.
[136] Алаче. На открытии «Аквариума» // Петербургская газета. 1896. № 122. 5 (17) мая. С. 3

предполагал, что вскоре все театральные и эстрадные спектакли будут сняты на пленку и выступление актеров будет не нужно.

Известны и другие отзывы, в которых звучали те же самые мотивы жизнеподобия. Например, литературный критик В.В. Стасов писал брату 30 мая 1896 г.: «В какое восхищение меня привела в понедельник, движущаяся фотография <…> Удивительные это в самом деле вещи, даром, что еще не достигнуто настоящее совершенство, <…> Как летит вдруг целый поезд железной дороги из дали, вкось по картине, летит и все увеличивается и точно вот сию секунду на тебя надвинется и раздавит, точь-в-точь в “Анне Карениной” – это просто невообразимо; и как люди всякие глядят, и волнуются, и суетятся, кто вылезает из вагонов и тащит свою поклажу, кто туда уже вновь влезает, на следующую станцию, все торопятся, идут, кругом глядят, чего-то и кого-то ищут – ну просто *настоящая живая толпа*!»[137] Больше всего Стасова поразила лента «Морское купание», рассказывая о ней чрезвычайно подробно и эмоционально, он заключал: «И от всех них получается картина чудесного *оживления и жизни*, кажется, слышишь шум, гам, крики и вскрики, разговоры, громкую болтовню»[138]. Тонкий и умный критик, Стасов подмечает, что особый эмоциональный эффект зрелища достигнут не за счет содержания («что может быть ничтожнее, ординарнее, прозаичнее?»), а именно из-за кажущегося жизнеподобия. Бытовые предметы и процессы, перенесенные на экран, оказались в поле некоторого художественного сдвига, стали объектом искусства. Пораженный новым изобретением, Стасов попытался убедить Л.Н. Толстого и его семью разрешить киносъемку в Ясной Поляне именно с целью запечатлеть живого гения навсегда, увековечить его облик с помощью киноаппарата и речь с помощью фонографа. Он писал С.А. Толстой: «…потомства наши, и не одно ближайшее, а многие, многие, все – все – все, услышат речь Льва Великого, его великие слова и проникающий тон его голоса, увидят его светящиеся глаза

[137] Шифман А. В.В. Стасов о кинематографии // Искусство кино. 1957. № 3. С. 128.
[138] Там же.

<…> Как это все будет чудесно и великолепно сохранено навсегда и для всех»[139]. Съемку Толстого В.В. Стасову не удалось организовать, это было сделано позднее[140], но здесь важна сформулированная им идея бессмертия, которое мог дать кинематограф.

Горький, конечно, не знал о реакции Стасова, однако он наверняка читал отзывы в популярных столичных газетах[141], был в некоторой степени подготовлен к тому, что он увидел на сеансе. Тем интереснее обнаружить существенные отличия в его восприятии кинодейства и определить, что литературный контекст повлиял на него больше, чем сообщения в газетах.

Ранние произведения Горького о кинематографе – два «выставочных» очерка, опубликованные в «Нижегородском листке» и «Одесских новостях», рассказ «Отомстил…» и примыкающие к ним публицистические тексты о драме певицы Лили Дарто – составляют известный корпус, хотя большая часть фельетонов из «Одесских новостей» никогда не републиковалась. Эти тексты отличаются от прочих репортажей выраженностью социальной проблематики, яркостью образов и насыщенностью изобразительно-выразительных средств. Анализ произведений Горького, посвященных «синематографу», свидетельствует о погруженности писателя в социальный контекст времени, о глубинных типологических связях с традицией изображения «волшебного фонаря». В этих текстах отражен процесс формирования способов описания и критики нового кинематографического искусства.

[139] Шифман А. В.В. Стасов о кинематографии // Искусство кино. 1957. № 3. С. 128.
[140] Аннинский Л.А. Лев Толстой и кинематограф. М.: Искусство, 1980. 288 с.
[141] Репортаж Яковлева, по подсчетам Вен. Вишневского, был перепечатан более 20 раз (см.: Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930 гг. Рига: Зинатне, 1991. С. 177).

§ 2. Розыск и атрибуция неизвестных фельетонов Горького[142]

Через два года после Всероссийской выставки, 25 августа 1898 г., в «Нижегородском листке» появился еще один очерк о кинематографе[143]. Текст в рубрике «Маленький фельетон» не был подписан, но киновед В.Е. Вишневский в 1951 г. уверенно приписывал его Горькому: «Недавно в газете “Нижегородский листок” за 1898 год найдена заметка, анализ текста которой неопровержимо устанавливает, что она написана Горьким. В ней почти дословно повторяются отдельные мысли, ранее сформулированные в фельетонах Горького, печатавшихся в 1896 году»[144]. Однако исследователь не приводит сам «анализ текста» и предоставляет читателю верить на слово. Этот текст не входит ни в одну из известных библиографий Горького, не упоминается другими исследователями. В преддверии подготовки III серии Полного собрания сочинений М. Горького – «Литературно-критические и публицистические статьи» – необходимо определить авторство этого текста, опираясь на существующие исследования, биографические данные и тематико-стилистический анализ.

Мог ли Горький публиковать неподписанные заметки в «Нижегородском листке», когда весной 1898 г. вышел двухтомник его очерков и рассказов, мгновенно сделавший его известным писателем? Какие обстоятельства могли вынудить его вернуться к мелкой газетной работе, к описанию провинциальных «бытовых картинок»? И – в случае подтверждения гипотезы Вишневского – сколько текстов могут быть приписаны Горькому?

Обстоятельства жизни Горького в этот период подробно исследовала М.Г. Петрова, научный сотрудник Института мировой литературы АН СССР и один из редакторов Полного собрания сочинений Горького. В 1986 г. в «Литературной газете» была опубликована исследовательская статья, в

---

[142] Материалы данного раздела опубликованы: Плотникова А.Г. Проблемы атрибуции публицистических текстов М. Горького 1896–1898 годов // Вестник Московского городского педагогического университета: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2024. № 2(54). С. 7–21. DOI 10.25688/2076-913X.2024.54.2.01

[143] Маленький фельетон // Нижегородский листок. 1898. № 232. 25 августа. С. 3.

[144] Вишневский В.Е. Горький о кино // Искусство кино. 1951. № 1. С. 31.

которой отчасти были даны ответы на эти вопросы[145]; в 1989 г. расширенный вариант статьи вышел в коллективной монографии «Горький и его эпоха»[146]. Опираясь на материалы архива В.Г. Короленко, Петрова последовательно доказывала, что Горький осенью 1898 г., с 17 октября по 29 ноября, *ежедневно* печатал фельетоны в разделе «Маленький фельетон». Таким образом, ей удалось выявить более 30 публицистических текстов Горького, не входивших в библиографии.

Традиционная для печати конца XIX века рубрика[147] содержала зарисовки из жизни Нижнего Новгорода и всегда была подписана астронимом «***». Из четырех вероятных авторов «Маленьких фельетонов» – Н.П. Ашешова, Е.М. Ещина, С.Д. Протопопова и М. Горького, – как утверждала исследовательница, возможность реального авторства была только у Ещина и Горького. Продолжив свое исследование, филолог в 1992 г. выдвинула новое предположение: эпизодически Горький начинает печататься в этой рубрике уже в августе 1898 г. В «Литературной газете» был републикован очерк «Самокат»[148], впервые напечатанный в «Нижегородском листке» 14 августа 1898 г.[149] и убедительно атрибутированный Петровой как горьковский на основании биографических мотивов и стилистических особенностей. В 1997 г. вышел первый том Полного собрания сочинений Горького (серия «Письма»), где составитель Л.В. Дерюгина сообщала, что по предположению М.Г. Петровой (которая была ответственным редактором этого тома), в августе 1898 г. Горький опубликовал следующие произведения в «Нижегородском листке»: «Сезонный стон» (№ 220. 13 авг.), «О Самокате» (№ 221. 14 авг.), «История в опере» (№ 224. 17 авг.), «Кающаяся братия»

[145] Петрова М.Г. «Писатель должен быть пророком…»: неизвестный цикл фельетонов молодого М. Горького // Литературная газета. 1986. № 2. 8 января. С. 5.
[146] Петрова М.Г. Неизвестный цикл фельетонов Горького. История находки и проблемы атрибуции // Горький и его эпоха. Вып. 1. М.: Наследие, 1989. С. 63–77.
[147] Подробнее о характере рубрики см.: Уртминцева М.Г. «Маленький фельетон» на страницах газеты «Нижегородский листок»: проблематика и поэтика (1895–1896 гг.) // Нижегородский текст русской словесности: Сб. статей. Нижний Новгород: НПГУ им. Козьмы Минина, 2015. С. 189–196.
[148] Петрова М.Г. Потерянный Горький // Литературная газета. 1992. № 29. 15 июля. С. 6.
[149] О самокате // Нижегородский листок. 1898. № 221. 14 августа. С. 3.

(№ 230. 23 авг.)[150]. Как видим, заметка о кинематографе от 24 августа не упоминается, но по времени она вполне могла быть написана Горьким.

Однако для уверенности следует восстановить биографический контекст жизни писателя и провести тематико-стилистическое исследование заметки, обнаруженной В.Е. Вишневским.

В середине 1898 г. Горький оказался в трудной жизненной ситуации. С 6 по 31 мая он находился под арестом, и часть лета прошла в хлопотах по поводу разрешения от жандармского управления о проживании в Нижнем Новгороде. С этим были связаны и финансовые трудности. Около 11 августа Горький в письме издателю С.П. Дороватовскому, выпустившему двухтомник его «Очерков и рассказов», в ответ на предложение издать третий том написал: «Что поместить в него? “Варенька” (рассказ “Варенька Олесова”. – *А.П.*) требует основательной работы, а я сейчас должен писать что-нибудь новое, ибо денег – ни гроша»[151]. 12 августа Горький просил редактора журнала «Cosmopolis» Ф.Д. Батюшкова выслать аванс за будущий рассказ: «…я сейчас принужден работать в одной из местных газет, что мне до крайности противно»[152]. «Местная газета» – это, конечно, «Нижегородский листок», в котором Горький начал печататься в мае 1896 г., «противно» – потому что это означало возвращение к поденной газетной работе. Батюшков поддержал писателя, выслав ему аванс за рассказ «Читатель», и Горький с благодарностью ответил: «*Сто* получил и – рад! Это для меня – *месяц свободы*»[153]. Обратим внимание на эту цифру. Через некоторое время, 19 октября, ближайший нижегородский друг Горького А.Е. Богданович написал своей невесте А.П. Волжиной (родной сестре Е.П. Пешковой): «Алекс<ея> Макс<имовича> не было дома, он был в редакции “Листка”, в котором он взялся писать фельетон за *100 руб. в месяц*. Теперь он утром ходит

[150] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 1997. Т. 1. С. 539.
[151] Там же. С. 269
[152] Там же. С. 270
[153] Там же. С. 271

в редакцию»[154]. Опираясь на это подробное письмо Богдановича, М.Г. Петрова и делает вывод о работе Горького в «Маленьком фельетоне» с 17 октября. Однако сумма полностью совпадает с той, о которой Горький писал Батюшкову. Можно предположить, что именно этот аванс дал писателю недолгую передышку в финансовых проблемах, и он мог позволить себе печататься в августе и сентябре не регулярно, а с середины октября вынужден был полностью поступить в распоряжение «Нижегородского листка».

«Маленький фельетон» в «Нижегородском листке» за 24 августа 1898 г. состоит из трех частей. В первой рассказывается о планах строительства постоянного моста через Оку вместо плашкоутного, который устраивался каждый год к ярмарке, и о конфликте между городским и ярмарочным начальством по этому поводу. Текст написан сухим языком репортажа, изобилующим канцеляризмами и сложными конструкциями: «Мы указывали, что городское управление, проектируя установить сбор за проход и проезд по мосту для покрытия процентов и погашения предполагаемого займа на постройку моста, исключило ярмарочное время с 15 июля по 10 сентября из времени взимания этого сбора»[155]. Частный вопрос, хоть и очень важный для города, не выходит за пределы интересов Нижнего Новгорода, фельетон остается корреспонденцией.

Совершенно иное впечатление вызывает второй фрагмент, где изображается лотерея в пассаже Главного ярмарочного дома. Описывается общая обстановка («тесно и душно было на славу»), толкотня и хаос во время покупки билетов («О каком-либо порядке – не было и речи. Давили друг друга, пищали, кричали, ругались и наваливали свои рубли и четвертаки с презрением поразительным»), азарт и разочарование людей, «обуянных жадной, но призрачной надеждой выиграть за рубль серебряный самовар»[156].

---

[154] М. Горький и А. Богданович: дружба, рожденная на берегах Волги. Переписка. Воспоминания. Архивные публикации. Исследования. К 150-летию А.М. Горького / Ответ. ред., сост. Д.С. Московская, И.В. Мышковец. М: ИИА «Пресс-Меню», 2018. С. 124.
[155] Маленький фельетон // Нижегородский листок. 1898. № 232. 25 августа. С. 3.
[156] Там же.

Возникают яркие, конкретные и в то же время узнаваемые, типические образы: «солидная дама купеческой конструкции», выигравшая не нужный ей элемент мужской одежды, рассерженный «сударь», которому «за рубль достался бумажный рак» и «оскорбленный сим искатель счастья разорвал его и растоптал ногами». В финале фрагмента о лотерее повествование выходит на обобщающий, философский уровень: «И вид человеческой алчности невольно возбуждал старую мысль о воспитательном значении всех этих лотерей, возбуждающих такие грубые и низкие инстинкты»[157]. По похожему принципу: описание конкретной ситуации – изображение типов – философское рассуждение – были построены многие очерки «выставочные» Горького, атрибуция которых не вызывает сомнений.

Третий фрагмент, посвященный кинематографу, начинается с иронического восклицания: «А курилка все-таки жив!». «Курилкой» назван не собственно кинематограф, а место, где раньше располагался ресторан Омона, и сам тип подобных развлечений. Как уже было сказано, в 1897 г. нижегородским губернатором стал П.Ф. Унтербергер, который изменил порядки на ярмарке, в том числе запретил рестораны с «кабинетами». «Хотя на месте, где в прошлом году подвизались звезды Омона, и возник ныне некий скучнейший “электрический театр”, – однако, дух Омона по-прежнему витает в месте былого торжества своего»[158], – писал автор фельетона. Имя французского ресторатора появляется в небольшой заметке трижды, в финале автор вспоминает, что он был кучером генерала Буадефра, французского аристократа, некоторое время жившего в России. Эти же сведения (впрочем, исторически неверные) Горький сообщал в очерке о «живых картинах» «С Всероссийской выставки», напечатанном в «Одесских новостях» 6 июля 1896 г. В похожем контексте он вспоминал Омона и в очерке от 25 ноября 1898 г., атрибутированном М.Г. Петровой: «Выгнали Омона с его отвратительным вертепом, – на его месте выросло другое учреждение того же пошиба, но все

[157] Там же.
[158] Там же.

же приносившее меньше вреда, чем Омон»[159].

Новое учреждение приносит «меньше вреда», поскольку там больше не выступают живые женщины на эстраде, но показываются кинематографические ленты сомнительного содержания: «В 9 и 11 часов показывают картины “для взрослых”… Первая картина для взрослых изображает кадриль, которую исполняют дамы в панталонах. Вторая картина – “Канкан”. Третья – дама, которая раздевается и садится в ванну. Четвертая – художник рисует с натуры, а натуру изображает тоже дама и, конечно, в натуральном виде. Она делает такие движения ногами, которых и канкан не допускает. Потом следует “Свадебная ночь”… Содержание этой картины неописуемо, но она больше всего нравится публике. Публика даже гогочет от восторга, гогочет и кричит: “Еще! Ма-ало!” Хотя все эти картины – лишь тени безмолвные, но это, несомненно, тени былого, омонистого прошлого. И являясь пред публикой, они воскрешают память о том, что когда-то, на этом самом месте, показывалось живое тело, которое не только двигалось, но и распевало разные циничные песни… По всей вероятности, картины эти поставлены предпринимателем по инициативе авторов знаменитой петиции о возвращении арфисток и поставлены с целью не дать забыть ярмарочной публике о том, как хорошо было жить во время оно и как бы хорошо вернуть назад это прошлое!»[160] В этом фрагменте обнаруживаются тематические и текстуальные совпадения с очерками Горького о кино 1896 года: эротизм раннего кино и предсказанное писателем усиление этой тенденции, описание реакции публики, превращение имени Омона в нарицательное («омонистое прошлое»), упоминание «циничных песен» и «арфисток», которых кому-то не хватает на ярмарке.

Стилистические и синтаксические особенности второго и третьего фрагментов тоже вызывают в памяти горьковские тексты. М.Г. Петрова при

[159] Горький М. «Маленький фельетон» – «Нижегородский листок», 1898 / Подгот. текста и коммент. М.Г. Петровой // Горький и его эпоха. Вып. 1. М.: Наследие, 1989. С. 51.
[160] Маленький фельетон // Нижегородский листок. 1898. № 232. 25 августа. С. 3.

анализе выявленных ею фельетонов выделяет следующие признаки: наличие церковнославянизмов, употребляемых для создания иронического эффекта, употребление кратких форм «чтоб», «пред», частое использование тире как авторского знака, инверсия, оригинальные эпитеты, где относительные прилагательные выступают в роли качественных характеристик. Мы обнаруживаем все перечисленные особенности: «проверка приняла вид отделения овец от козлищ», «являясь пред публикой», «с презрением поразительным», «дама купеческой конструкции», многочисленные авторские тире и многоточия.

Обнаруживаются также прямые текстуальные совпадения третьей части «маленького фельетона» с рассказом «Фарфоровая свинья», подписанным Горьким и опубликованным в «Нижегородском листке» 25 декабря 1898 г. (№ 354). Сюжет рассказа связан с наступлением нового 1899 года и начинается с фантастического допущения. В новогоднюю ночь в темной комнате оживают фигурки на каминной полке: фарфоровая свинья, бронзовый Меркурий, гипсовый бюст Гейне, чертик из папье-маше. Свинья объясняет свою жизненную философию: «Что такое счастье? Довольство собой... и ничто иное... <…> мы, прежде всего, убеждены в пользе и необходимости хорошего питания. <…> Следующее за питанием место нужно отдать идеям... <…> И вот что особенно важно и требует много вкуса и ума – это уменье выбирать хорошие, удобные идеи... <…> нужно стараться иметь идеи при себе, но отнюдь не в себе, – к сожалению, это не всем доступно... да»[161]. Позиция фарфоровой свиньи – философия мещанства, ненавидимого Горьким пассивного отношения к жизни. Но фигурки вынуждены смолкнуть, поскольку в комнату входит человек. Он подозрительно похож по описанию на фарфоровую свинью: «…человек, вошедший в кабинет, был такой толстенький, румяный, и он, очевидно, только что покушал и музыкально рыгал»[162]. Финал рассказа – это тихий монолог нетрезвого хозяина кабинета,

[161] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1969. Т. 4. С. 480–481.
[162] Там же. С. 483.

где формулируется его жизненная позиция, сходная с философией свиньи: «И – не лю...блю п’си-мистов!.. Что т-такое? Р-раз...ве ж-жизнь? п’лха? Пу-устяки-и! Мы встр’чаем последний год столетия... та-ак сказать... с нау-укой в руках... со... со... свет-чем науки... Л-лучи Рен...тгена... жид...кий воздух, синематогр-рафф... какие картинки! Особенно к-когда она, ш-шельма, садится в ванну... мм... хе, хе, хе! И говорят – жизнь идет м-мерзко? Кто говорит? Кто-о это говоритт?.. А! я знаю!, это говорит Филипп Федорович!.. А отчего Филипп Фед...рвич говорит – жизнь п’лха? Оттого, что он имеет плохой желу-удок и не... и не... получил к рождеству награды... ясно-о!»[163] Горький здесь ставит важную проблему: в руках людей, исповедующих «мещанский» образ мысли, новейшие изобретения (лучи рентгена и синематограф) служат не улучшению жизни людей, не возвышению их духа, а сосредоточению на низменных страстях, на обжорстве и пошлости.

Все перечисленное позволяет сделать следующий вывод: второй и третий фрагменты «Маленького фельетона» от 24 августа 1898 г. можно с большой долей уверенности отнести к авторству Горького. Первый фрагмент слишком отличается тематически, композиционно и стилистически, вероятно, он написан редактором «Нижегородского листка» Е.М. Ещиным. Наш вывод подкрепляется и замечанием М.Г. Петровой: «<Горький> не был единственным автором этого раздела. Иногда его заменял Ещин, а иногда они писали одновременно, ибо “Маленький фельетон” составлялся, как правило, из нескольких главок на разные темы»[164]. «Судя по всему, – добавляет исследовательница в другой статье на эту тему, – Ещин тянул в сторону муниципальных проблем и городской злобы дня, а когда Горький не видел здесь “материала подходящего”, то сам писал на эти темы дополнительные главки в “Маленький фельетон”»[165]. Именно такую ситуацию мы видим в

[163] Там же. С. 483.
[164] Петрова М.Г. «Писатель должен быть пророком…»: неизвестный цикл фельетонов молодого М. Горького // Литературная газета. 1986. № 2. 8 января. С. 5.
[165] Петрова М.Г. Неизвестный цикл фельетонов Горького. История находки и проблемы атрибуции // Горький и его эпоха. Вып. 1. М.: Наследие, 1989. С. 76

анализируемом тексте.

Критика Омона и заведений этого рода в статьях «Нижегородского листка» продолжилась, и это привело к судебной тяжбе. 23 ноября 1898 г. в Нижегородском окружном суде состоялось рассмотрение дела по жалобе Ш. Омона[166], желавшего привлечь к ответственности редактора газеты «Нижегородский листок» Г.Н. Казачкова, но суд редактора оправдал, не найдя признаков преступления. 6 марта 1899 г. это решение подтвердила Московская судебная палата[167]. Тогда раздосадованный ресторатор обратился в Главное управление по делам печати. В прошении от 12 июля 1899 г. Ш. Омон указывал, что газета «Нижегородский листок» в «Маленьких фельетонах» (№ 202 за 1898 г. и № 69 за 1899 г.) обвиняла его в сводничестве и вредила его репутации.

Он писал: «…оглашаются обстоятельства, затрагивающие мое доброе имя и достоинство и вредящие моей чести и кроме того, составляющие злословие в виде оскорбительного обо мне отзыва в печати»[168]. Теперь французский предприниматель требовал привлечь к ответственности не редактора газеты и не автора очерка, а нижегородского вице-губернатора и цензора К.П. Фредерикса (Фридерихса) и, ссылаясь на судебный прецедент, объяснял это так: «…за оскорбление в печати в подцензурном периодическом издании отвечают не издатели, а цензоры, пропустившие подобный отзыв»[169].

В действительности в очерке от 26 июля 1898 г. (№ 202) корреспондент, описывая ярмарку, отмечал, что «омоновский дух» оттуда «еще не изгнан», характер развлечений изменился лишь формально («хористки» были запрещены), но, по сути, остался тем же, и «женщины известного пошиба» по-прежнему остаются неотъемлемой частью ресторанов. «Так вот какие формы принимает теперь омоновщина, – писал автор «Маленького фельетона». – И надо заметить, что это не составляет исключительной привилегии

[166] Литературное дело // Нижегородский листок. 1898. № 323. 24 ноября. С. 3.
[167] РГИА. Ф. 776. Оп. 13. Д. 119. Л. 7
[168] Там же. Л. 2.
[169] Там же.

учреждения, поселившегося в бывшем омоновском “Парижьене”. Во многих ярмарочных ресторанах вы услышите откровенное признание, что, по желанию, женщины доставляются в отдельные кабинеты…»[170]

12 марта 1899 г. фельетонист сообщал о решении Нижегородского суда и язвительно добавлял, что «веселый француз увековечил свое имя своею деятельностью, которая была настолько шумна, что не могла пройти бесследно» и что «в словари будущего занесены будут новые выражения: *омонизация* – развращение нравов, *омон* – человек, избравший своей профессией развращение нравов путем устройства кафе-шантанов»[171]. Шутливое предположение сбылось. Позднее, в 1902 г., в дневниках директора Императорских театров В.А. Теляковского появится фраза: «…это не балет, а *Омон*»[172] – как обозначение дешевого вульгарного представления.

Два указанных текста, опубликованных в рубрике «Маленький фельетон» «Нижегородского листка» 26 июля 1898 г. и 12 марта 1899 г. с некоторой долей условности можно причислить к горьковским. На это указывает, во-первых, общая ситуация длящегося с 1896 г. конфликта. Во-вторых, тематическая и идейная связь с «выставочными» очерками. Наконец, стилистические особенности текста – ироническое словотворчество, риторические фигуры («Или, может быть, и самый суд ему потребовался для увеличения своей популярности? Тогда заряд пропал даром…»[173]), частотное употребление тире и др. указывают на возможное авторство Горького.

Нижегородский вице-губернатор Константин Платонович Фредерикс, опытный чиновник, дал пространное объяснение. Он категорически отверг все обвинения и ответил: «Омон является у автора нарицательным именем. Оно обозначает прежние развлечения, предполагавшие участие женщин-исполнительниц концертных отделений. Отсюда выражения “омоновский дух”, “в кабинете невидимо присутствует Омон” и т.д. <…> В статье этой

[170] Маленький фельетон // Нижегородский листок. 1898. № 202. 26 июля. С. 3.
[171] Маленький фельетон // Нижегородский листок. 1899. № 69. 12 марта. С. 3.
[172] Теляковский В.А. Дневники Директора Императорских театров. 1901–1903. СПб., 2002. С. 255
[173] Маленький фельетон // Нижегородский листок. 1899. № 69. 12 марта. С. 3.

можно лишь усмотреть невыгодное мнение автора о прежних и теперешних развлечениях на ярмарке. Но такое мнение не преступно и законом не запрещено. В означенных статьях про жалобщика только и говорится, что в его кафе-концерте, получившем популярность, были женщины, были кутежи. Такие сведения являлись лишь прямым следствием объявлений и афиш, в которых самим Омоном, за его подписью, рекламировались и солистки “Парижен”, и женские хоры и рядом с этим указывалось существование хорошей кухни и большого выбора вин. Если от этих реклам доброе имя Омона не страдало, то также не могло пострадать от инкриминируемых заметок»[174]. Заместитель начальника Главного управления по делам печати В.С. Адикаевский, подводя итоги делу, записал, что причин для привлечения к ответственности Фредерикса нет, но «несмотря на отсутствие в статьях Нижегородского листка состава преступления, предусмотренного Уложением о наказаниях, все-таки статьи эти являются неприличными по тону изложения их и противоречат общему духу Устава о цензуре и печати»[175].

Таким образом, Омону было отказано тремя инстанциями, но противостояние его с Горьким не закончилось. В 1904 г., когда имя писателя уже гремело на весь мир, благодаря в особенности пьесе «На дне», в московском ресторане Ш. Омона состоялась премьера фарса «Бал на дне» (в Архиве А.М. Горького сохранилась рекламная листовка об этом спектакле с пометами Горького). Автором текста и постановщиком был Г.В. Молдавцев, который исполнял и одну из ролей. Среди героев представления были Максим Кислый (очевидно, пародия на Горького), Алешка (герой пьесы «На дне»), баронесса, доктор, аптекарь и др. Действие происходило в ночлежке, а в заключение исполнялась «босяцкая кадриль»[176]. Газета «Новости дня» сообщала, что представление пользовалось успехом: «Два дня сряду театр был совершенно полон»[177].

[174] РГИА. Ф. 776. Оп. 13. Д. 119. Л. 6.
[175] Там же. Л. 9.
[176] АГ (здесь и далее – Архив А.М. Горького, ИМЛИ РАН, Москва). БИО-14-73.
[177] Театр // Новости дня. 1904. № 7477. 31 марта (13 апреля). С. 2.

Горький, однако, не остался в долгу и через много лет в «Жизни Клима Самгина» дал подробное яркое описание московских заведений французского ресторатора, вызывающее в памяти инфернальное изображение фабрики в повести «Мать»: «Омон создал в Москве некое подобие огромной огненной печи и в ней допекал, дожаривал сыроватых россиян, показывая им самых красивых и самых бесстыдных женщин. Входя в зал Омона, человек испытывал впечатление именно вошедшего в печь, полную ослепительно и жарко сверкающих огней. Множество зеркал, несчетно увеличивая огни и расплавленный жир позолоты, показывали стены идольского капища раскаленными докрасна. Впечатление огненной печи еще усиливалось, если смотреть сверху, с балкона: пред ослепленными глазами открывалась продолговатая, в форме могилы, яма, а на дне ее и по бокам в ложах, освещенные пылающей игрою огня, краснели, жарились лысины мужчин, таяли, как масло, голые спины, плечи женщин, трещали ладони, аплодируя ярко освещенным и еще более голым певицам. Выла и ревела музыка, на эстраде пронзительно пели, судорожно плясали женщины всех наций»[178].

Анализ кинематографической темы в публицистике Горького и редактируемых им периодических изданиях позволил нам выявить и атрибутировать писателю по крайней мере четыре текста в газете «Нижегородский листок»: один от 26 июля 1898 г., два от 24 августа 1898 г., один – от 12 марта 1899 г. Системная работа по розыску и атрибуции горьковских произведений в «Нижегородском листке» за 1896–1900-е гг., их комплексному анализу, публикации и комментированию должна быть продолжена с применением системного проблемно-тематического и стилистического филологического анализа, а также историко-биографического метода, широкого привлечения эпистолярного корпуса и обнаруженных архивных материалов. После проведения соответствующего исследования эти фельетоны могут быть опубликованы в разделе «Dubia» в

[178] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1974. Т. 22. С. 336.

будущем собрании публицистических произведений писателя.

§ 3. М. Горький на Капри (1906–1913 гг.) – кинозритель и киногерой: новые сведения к биографии писателя

В конце XIX века Горький сформировал для себя достаточно четкое мнение о кинематографе: это низкопробное ярмарочное развлечение, востребованное непритязательной публикой, не имеющее ничего общего с искусством, обладающее просветительским потенциалом, но в руках антрепренеров, озабоченных лишь собственным финансовым благополучием, потворствующее самым низменным страстям народа. Такая позиция полностью соответствовала общим социально-политическим воззрениям Горького. Кинематограф же переживал период «иллюзиона», связанный с техническими экспериментами. Расцвет нарративного, драматического кино, по утверждению Т. Ганнинга, начался в 1906 г.[179]

3.1. Горький – каприйский кинозритель

Как известно, осенью 1906 г. Горький оказался в Италии на острове Капри, и оставался там до конца 1913 г. В различных источниках мемуарного и дневникового характера мы обнаруживаем ряд свидетельств об интересе писателя к европейским фильмам в этот период. Так, Ю.А. Желябужский[180], сын М.Ф. Андреевой и известный кинооператор и режиссер, вспоминал: «Там, на Капри, единственным культурным развлечением был крошечный кинематограф; он действовал всего два раза в неделю. Программа всегда состояла из нескольких картин: драма, видовая, культурфильм (нечто вроде научно-популярных короткометражек) и комедия. И нужно сказать, что Горький не пропускал буквально ни одной программы.

Обычно всем домом мы направлялись в кинематограф. На моей

[179] Gunning, T. The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde // The Cinema of Attractions Reloaded. Edited by Wanda Strauven. Amsterdam University Press, 2006. Pp. 381–388.
[180] Впоследствии Ю.А. Желябужский стал легендой советского кино, преподавал во ВГИК, его фильмография (в качестве сценариста, оператора, режиссера) насчитывает более 70 работ.

обязанности лежало закупать билеты для всех и, кроме того, закупать первые два ряда для каприйских мальчишек. Как только мы трогались из дома, нас окружала ватага юных зрителей, которые заранее знали абсолютно все: какая картина хорошая, какая плохая. Мальчишки всячески нас приветствовали, шли вместе с нами смотреть программу – некоторые в первый раз, некоторые во второй.

Когда на Капри приезжал Шаляпин, то и он шел вместе с нами в кинематограф вместе со своей женой»[181]. Желябужский также вспоминал, что вместе с Горьким каприйский кинотеатр посещал Ленин в дни своего пребывания там.

Те же подробности встречаем в воспоминаниях М.Ф. Андреевой: «С большим трудом удавалось вытащить его <Горького. – *А.П.*> на прогулку в солнечные, хотя бы и свежие дни или пойти вечером в миниатюрный кинематограф, где его ждала с нетерпением каприйская детвора, которую он снабжал входными билетами»[182].

В дневнике К.П. Пятницкого, проведшего много месяцев рядом с Горьким в Италии, неоднократно упоминаются походы в кинотеатр. Например, 25 октября (7 ноября) 1909 г. он записал: «3-6. А.М. читает “Городок” (повесть «Городок Окуров». – *А.П.*) рабочим <…> После обеда кинематограф. А.М. говорит, что через полчаса будет готова вторая часть “Городка”. 11-1. Читает»[183]. 28 ноября (11 декабря) появилась похожая запись: «Идем все в кинематограф: “Мазаниелло”. “Савойская кавалерия”»[184].

Упоминание о посещении Горьким киносеансов обнаруживаем в поздних воспоминаниях Н.А. Коварского о сценаристе и организаторе кинематографа Адриане Пиотровском. В 1933 г. Коварский попросил помощи В.А. Десницкого, литературоведа и многолетнего друга Горького, о помощи в

[181] Желябужский Ю.А. Воспоминания об отношении А.М. Горького к кино // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 216–217.
[182] Мария Федоровна Андреева. Переписка, воспоминания, статьи, документы, воспоминания о М.Ф. Андреевой. М.: Искусство, 1968. С. 199.
[183] АГ. Д-Пят. 1909.
[184] АГ. Д-Пят. 1909.

обсуждении киносценария «Гроза» по пьесе А.Н. Островского (автором сценария и режиссером фильма стал В.М. Петров). Коварский писал: «Я позвонил Десницкому. Он объяснил, что вряд ли может быть чем полезен, потому что в последний раз был, как он выразился, “в иллюзионе” вместе с Алексеем Максимовичем то ли в 1910, то ли в 1911 году»[185]. Десницкий действительно посещал Горького на Капри в этот период, только несколько раньше, в июне 1909 г.[186]

Какие же фильмы мог смотреть Горький в Италии?

В воспоминаниях Желябужского упоминаются эксцентрические комедии с Шарлем Пренсом (Принс, Charles Prince). Этот известный французский актер немого кино снялся более чем в 200 фильмах о комическом персонаже Ригадене с 1909 по 1920 гг. Желябужский воспроизводит содержание одного из фильмов, который Горький смотрел вместе с Лениным. Пренс исполнял в нем роль добродетельного вора, у которого были жена и больные дети. По состоянию здоровья их надо было отправить на морской курорт. Однажды вор украл большую сумму денег и послал жене телеграмму, в которой сообщал, что с деньгами все в порядке, дети поедут на море. Но когда он вышел на улицу, то встретил еще более нуждающегося, чем он сам, и отдал ему все украденные им деньги. И ему пришлось дать жене еще одну телеграмму, в которой говорилось, что произошли некоторые перемены, но волноваться не стоит, все будет хорошо. Ю.А. Желябужский отмечает, что В.И. Ленин охарактеризовал этот фильм как «превосходный памфлет на буржуазную благотворительность»[187].

Описание указанного Желябужским французского фильма фабрики «Пате» удалось обнаружить в российском кинематографическом журнале «Сине-Фоно» под названием «Детям нужны морские купанья». Либретто к

[185] Коварский Н.А. Адриан Пиотровский // Адриан Пиотровский. Театр, кино, жизнь: Сб. / Под ред. Е.С. Добина. Л.: Искусство, 1969. С. 328.
[186] Летопись жизни и творчества А.М. Горького: В 4 т. М.: Изд-во АН СССР, 1959. Т. 2. С. 84.
[187] Желябужский Ю.А. Воспоминания об отношении А.М. Горького к кино // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 218.

фильму было сформулировано следующим образом: «Некто Маляки, очень нуждающийся отец семейства, потерял всякую надежду достаточно заработать честным трудом и из великодушного желания предоставить детишкам возможность укрепить их здоровье морскими купаньями, решается добыть к тому средства не совсем легальными путями. Он задумывает “маленькое дельце”. Первый его дебют на воровском поприще – ограбление покинутой виллы – вполне удачен. Но, к несчастию, поиски за вторым случаем обогащения приводят его к людям, которых самих описывает безжалостный судебный пристав, и Маляки, сгоряча, тронутый их положением, в порыве доброго сердца, отдаст им весь доход со своего первого воровства, а затем начинает раскаиваться в сделанном, – хоть и жаль бедняков, но все-таки “своя рубашка ближе к телу”… и он поправляет дело так: подстерегши пристава в лесу и ограбив его еще на большую сумму, телеграфирует жене: “Дела блестящи, едем на модный курорт, закажи три платья. Твой старина Лулу”. В день отъезда трое полицейских, преклоняясь перед золотым тельцом, помогают щедрому вору поудобнее устроиться с семейством в купе 1-го класса. В Трувиль!»[188] Обратим внимание, что в пересказе Желябужского изменены многие сюжетные ходы, что смещает идейные акценты: на самом деле главный герой не случайно встречает бедное семейство, а приходит его грабить, кроме того, он выходит из ситуации победителем, взятка помогает ему решить проблему. Если в этом фильме и была сатира на буржуазное общество, то она находилась глубоко в подтексте, для большинства зрителей это была обычная для того периода комедия положений.

Интерес Горького к эксцентрической комедии может показаться неожиданным, однако эту разновидность искусства, близкую к народному театру, он ценил всегда. Позднее в очерке «В.И. Ленин» Горький вспоминал о посещении в 1907 г. во время Лондонского съезда партии небольшого театра:

[188] Новые ленты // Сине-Фоно. 1909. № 21. С. 13.

«Владимир Ильич охотно и заразительно смеялся, глядя на клоунов, эксцентриков, равнодушно смотрел на все остальное»[189]. В ответ на вопрос Горького о специфике эксцентрического искусства Ленин пояснил: «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а – интересно!»[190] На Капри Горький познакомился с неаполитанским театральным деятелем Эдуардо Скарпетто, актером, режиссером, директором театра, творчеством которого очень восхищался. В июне 1910 г. он писал Л.А. Сулержицкому: «Я все больше и горячей люблю Италию, особенно – Неаполь и – неаполитанский театр. Дружище – какой это великолепный театр! Здесь есть актер-комик Эдоардо Скарпетта, он же – директор театра “Меркаданте” и автор всех пьес, которые ставятся в этом театре. <…> Скарпетта идет от Полишинеля – от Петрушки нашего – но как!»[191] Неизвестно, какая именно пьеса впечатлила Горького, но судя по его пересказу, она тематически и проблемно похожа на комедии Пренса: «А смотрел я у Скарпетта, как голодные неаполитанцы мечтают – чего бы и как бы поесть? – смотрел и – плакал! И вся наша варварская русская ложа – плакала. Это – в фарсе? В фарсе, милый, да! Не от жалости ревели, – не думай! – а от наслаждения. От радости, что человек может и над горем своим, и над муками, над унижением своим – великолепно смеяться»[192]. В том же году писатель получил от Э. Скарпетто фотопортрет с надписью: «Максиму Горькому с большим уважением и восхищением»[193]. Впоследствии интерес к фарсу, к театру эксцентрики выразился в идее авангардного театра импровизации, о чем он писал К.С. Станиславскому в марте 1911 г.[194] О выраженном последовательном интересе Горького к итальянскому народному

[189] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1974. Т. 20. С. 18.
[190] Там же. С. 19.
[191] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2001. Т. 8. С. 92.
[192] Там же. С. 93.
[193] Летопись жизни и творчества А.М. Горького: В 4 т. М.: Изд-во АН СССР, 1959. Т. 2. С. 150. Портрет хранится в московском Музее А.М. Горького.
[194] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2002. Т. 9. С. 14.

театру дель арте подробно пишет А.В. Голубцова, которая обнаруживает отчетливое влияние этого жанра в пьесах «Фальшивая монета», «Работяга Словотеков», «Чудаки» и др. Исследовательница утверждает: «Увлечение комедией дель арте оказывается локальным, но значимым эпизодом творчества писателя: оно не оказывает системного влияния на драматургию М. Горького, но определяет ряд важных структурных особенностей горьковских пьес»[195]. Этот вывод полностью справедлив для горьковской театральной драматургии, но впоследствии именно этот опыт пригодится ему и при работе над сценариями (см. Глава 2, §2).

Другой чрезвычайно важный жанр итальянского кино, формировавшийся в 1905–1910 гг. – пеплум. Это фильмы на историческую тему либо с использованием античных или библейских сюжетов, непривычно долгого хронометража. Также отличительной особенностью была масштабность съемки: батальные сцены, обилие общих планов панорамного типа и огромное количество массовки. К.П. Пятницкий упоминает в дневнике фильм 1909 г. «Masaniello» кинофирмы «Itala Film», повествующий об эпизоде итальянской истории, связанной с восстанием 1647 г. против правления Габсбургов в Неаполитанском королевстве. В заметке, помещенной в журнале «Вестник кинематографии» в 1914 г., уже после возвращения Горького в Россию, цитировалось интервью писателя: «А.М. упомянул, между прочим, что одной итальянской фирме пришлось затратить на постановку “Quo vadis” полтора миллиона рублей, а другая фирма заплатила колоссальные деньги Габриэлю д’Аннуцио за сценарий»[196]. Речь, очевидно, была о фильме «Quo vadis» (1912) Э. Гуаццони по знаменитому роману Г. Сенкевича. Коммерческий успех фильма, по утверждению историка кино Ж. Садуля, «был переломным моментом в эволюции кинопроизводства»[197]. «Постановка этого фильма длиной 2250 метров обошлась в 60 000 франков золотом (не считая

[195] Голубцова А.В. Комедия дель арте в развитии драматургической системы М. Горького // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 423. С. 20–24. DOI: 10.17223/15617793/423/3
[196] Отголоски печати // Вестник кинематографии. 1914. № 13 (93). С. 28.
[197] Садуль Ж. Всеобщая история кино: В 6 т. М.: Искусство, 1958. Т. 2. С. 27.

уплаты авторского гонорара), – писал Садуль. – Но деньги, полученные фирмой за исключительное право проката от разных стран, составили свыше полутора миллионов франков золотом»[198]. Г. д'Аннуцио, по сообщению кинематографиста Дж. Пастроне, действительно получил около 100 тыс. франков за сценарий для фильма «Кабирия» (1914), но основная его роль состояла в разрешении поставить на афише свое имя (Пастроне утверждал, что сценарий уже был написан, когда он обратился к писателю)[199]. Впоследствии мы увидим, что эта практика – покупать знаменитое имя, а не текст, станет применимой и в российском кинематографе (см. Глава 2, §1.3).

Желябужский сообщает интересные сведения еще об одном итальянском фильме-пеплуме: «В то время на Капри снималась и затем демонстрировалась с большим успехом картина "Тиверий" <…> Фильм о римском императоре, который любил мальчиков, а когда они ему надоедали, сбрасывал их со скалы, ставила фирма Чинес. <…> по тому времени это была большая постановочная картина. Правда, на Капри удалось снять немного: развалины представляли собой только фундаменты и нижние этажи дворца. Главным образом использовали пейзаж. Актеров привезли мало, но много костюмов и переодели каприйских рыбаков в римских сенаторов. На Капри был один красавец рыбак, который давно уже бросил ловить рыбу и только позировал художникам: его переодели жрецом. Он привлекал к себе всеобщее внимание»[200]. В середине 1910-х годов итальянскими режиссерами было поставлено более 500 фильмов в этом жанре.

Упомянутая К.П. Пятницким лента «Савойская кавалерия» представляет, видимо, хроникальный фильм, посвященный одному из элитных воинских подразделений итальянской армии. Хроника долгое время была неотъемлемой частью всех киносеансов. С появлением переносных кинокамер мир захватил бум хроникальных съемок. Собственно, знаменитые

[198] Там же.
[199] Там же. С. 213–214.
[200] Желябужский Ю.А. Воспоминания об отношении А.М. Горького к кино // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 218.

кадры приближающегося поезда, снятые братьями Люмьер, были не чем иным, как первой кинохроникой. Кинематографисты снимали важные события, видовые картины, бытовые сцены, жизнь малоизвестных народов. Даже самые обычные вещи на экране синематографа казались особенными, иноземными, загадочными. Также в программу входили так называемые «видовые» или научные фильмы. Именно они, по свидетельству Желябужского, больше всего интересовали Горького. Мемуарист пишет: «С большим интересом он смотрел видовые фильмы. Его очень интересовала цейтрайферная съемка, например, распускание цветка»[201]. Цейтраферная киносъемка[202] – разновидность покадровой замедленной съемки. Такой прием применяется для фиксирования медленно протекающих процессов, таких как рост растений, кристаллов, развитие микроорганизмов[203].

Однако Горькому, большому ценителю драматического театра, совершенно не нравились экранизации, где знакомые ему сложные сюжеты были упрощены до предела. «Он был возмущен французской комедией, сделанной по сюжету пьесы Скриба “Стакан воды”, – сообщает Желябужский. – В этом фильме все было сведено к 2–3 внешним ситуациям и от комедии Скриба ничего не осталось»[204]. О каком именно фильме говорит Желябужский, также остается загадкой, требующей дополнительной работы с французскими источниками. Официальная фильмография экранизаций Э. Скриба за период 1906–1913 гг. (пребывание Горького на Капри), включает ленты «Le Huguenot» (1909), «Robert le diable» (1910), «Fra Diavolo» (1912) и «Adrienne Lecouvreur» (1913). Из этих фильмов под описание Желябужского с большой долей условности подходит лишь последний; отметим, что главную роль в нем исполнила великая Сара Бернар, и фильм пользовался большой

[201] Желябужский Ю.А. Воспоминания об отношении А.М. Горького к кино // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 217.
[202] От нем. Zeitraffer, Zeit — время, raffen — буквально собирать, подбирать, выхватывать; переносно — группировать, уплотнять.
[203] Фотокинотехника: энциклопедия / Под ред. Е.А. Иофиса. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 416–417.
[204] Желябужский Ю.А. Воспоминания об отношении А.М. Горького к кино // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 218.

популярностью. Нарративное кино еще не вошло в свои права, а Горький всегда был более чуток к сюжетостроению драматического произведения, чем к актерской игре или к режиссерским находкам.

Итак, мы имеем целый ряд свидетельств того, что кинематограф входил в круг интересов Горького в каприйский период, изучение репертуарного ряда, с которым был знаком писатель, позволяет сформировать представление не только о его индивидуальных вкусах, но и об особенностях европейского кино на раннем этапе развития.

3.2. М. Горький как объект: «киноохота»

На Капри Горький впервые стал не только зрителем, но и объектом внимания кинематографа. Впервые он попал в объектив кинокамеры в 1910 г. Ирина Коцюбинская, дочь знаменитого украинского писателя М.М. Коцюбинского, вспоминала об одной из поездок отца на Капри: «Во время одной из таких поездок Горький и Коцюбинский неожиданно оказались в центре происходящей там киносъемки. В письме к жене отец пишет: “Не помню, писал ли я тебе, что мы с Горьким попали в синематограф, и нас будут показывать. Может, и в Чернигове когда-нибудь покажут. Комичная история!” И действительно, в 1910 году вся наша семья с отцом во главе смотрела в черниговском синематографе “Мираж” кинохронику с участием Горького и Коцюбинского. Они стояли в центре толпы, и мы их сразу узнали»[205]. В том случае, вероятно, попадание Горького на пленку было случайным, оператор не имел цели запечатлеть писателей, а те не имели возможности выразить к факту съемки своего отношения.

Однако следующая съемка Горького, в 1911 г., стала сюжетом, который сам по себе мог послужить материалом для авантюрного фильма.

Особой популярностью у посетителей кинематографа пользовались ленты, запечатлевшие известных людей: венценосных особ, глав церкви,

[205] Коцюбинская И.М. О моем отце // Огонек. 1964. № 38. Сентябрь. С. 25.

художников, артистов театра и балета, писателей. Александр Осипович Дранков[206], один из пионеров российского кинематографа, достиг особых успехов в этой сфере, например, впервые снял на камеру Л.Н. Толстого в 1909 г. (этот сюжет подробно рассказан Л.А. Аннинским в книге «Лев Толстой и кинематограф», глава «Гонка с преследованием»[207]).

В начале 1911 г. по поручению Дранкова к Горькому приехал кинооператор итальянской фирмы «Чинес»[208]. История съемки Горького была подробно описана в «Петербургской газете» 6 марта 1911 г. В статье, занимающей почти половину полосы, повествование ведется от лица самого Дранкова. Приехав в Италию, чтобы передать покупателю ленты о Л.Н. Толстом, кинематографист якобы по просьбе русских граждан, проживающих в Италии, задумался о съемке Горького: «Многие выразили пожелание, чтобы все наши большие писатели были навсегда запечатлены. Тут же мне посоветовали съездить на Капри к Горькому и снять его»[209]. На предложение о съемке Горький ответил решительно: «За предложение благодарю, принять не могу»[210]. Не удовлетворившись ответом, Дранков поехал на Капри в надежде продолжить переговоры или снять Горького без разрешения. Не застав писателя дома, он принял решение дождаться его на острове и провел там несколько дней, пока тот не вернулся из Неаполя, куда отправился слушать оперу. Дранков продолжает: «Помочь мне в моем горе вызвался лучший друг Горького итальянец Энрико Моргано (хозяин ресторана

---

[206] Подробная биография А.О. Дранкова до сих пор не написана, и сведения имеют фрагментарный характер. Даже точные даты его рождения и смерти были установлены только в 2001 г. (см.: *Поздняков А.* Вечное пристанище Александра Дранкова // Киноведческие записки. 2001. № 50. С. 304–309). Он был фотографом в Севастополе (до этого держал танцкласс). Когда его карьера пошла в гору, переехал в Санкт-Петербург и добился известности благодаря удачным съемкам царской семьи, и даже был удостоен звания «Поставщик Двора Его Императорского Величества». В 1907 г., увлеченный кинематографом, он поехал во Францию учиться «у самых лучших» – в фирме братьев Пате. Осенью 1907 г. было основано акционерное общество «Дранков и К°», и с этого момента началась история кинопромышленника Дранкова, полная ярких событий, взлетов и сокрушительных поражений (см.: *Янгиров Р.М.* Дранков Александр Осипович // Великий кинемо. М.: НЛО, 2002. С. 505–508).

[207] Аннинский Л.А. Лев Толстой и кинематограф. М.: Искусство, 1980. С. 20–40.

[208] Эта фирма плотно сотрудничала с российскими кинопромышленниками, в российском прокате с 1907 по 1913 г. было более 100 фильмов, выпущенных ею. В Москве существовало официальное представительство, ее услугами пользовались и А. Ханжонков, и А. Дранков, и многие другие.

[209] К.П. У Максима Горького на о. Капри (Из приключений фотографа, бывшего на Капри) // Петербургская газета. 1911. № 63. 6 марта. С. 3.

[210] Там же.

на Капри, знакомый Горького. – *А.П.*), с которым я познакомился во время ожидания приезда писателя. Г. Моргано обещал мне уговорить Горького, а на всякий случай посоветовал поехать на следующий день на пароходную пристань к моменту прихода парохода и попытаться снять приезжающего Максима Горького. <…> Я воспользовался советом, приехал на пристань, установил аппарат. Вот показался Горький с женой. Я стал снимать. Не успел сделать и нескольких снимков, как Горький заметил меня, закрыл лицо руками и шляпой и бросился ко мне.

– Как вы смеете снимать меня без разрешения? – крикнул он по-итальянски.

Узнав, что я русский, Горький продолжал возмущаться по-русски.

На следующий день, однако, меня пригласили чрез Э. Моргано на виллу Горького. Здесь я застал и проф. Цингера (физик и математик, знакомый Горького. – *А.П.*), при котором и происходил наш разговор. <…> Принял меня Горький на этот раз очень любезно и сразу же стал просить уничтожить кинематографическую ленту, снятую с него в момент приезда.

– Почему вы, А.М., против кинематографов? – спросил я его вместо ответа.

– Я не желаю, чтобы меня снимали. Вот сняли Толстого, он и умер, – пошутил, видно, Горький. – И я вам даю слово, как только почувствую приближение смерти, тотчас же вызвать вас и тогда снимайте.

<…>

Пред прощанием Горький посоветовал мне снять итальянку Каролину, великолепно, по его словам, танцующую в кафе “Salto di Tiberio” народный танец тарантеллу»[211].

В книге очеркиста А.С. Панкратова «Встречные люди» эта же история описана с дополнительными подробностями. Кинооператор, выведенный здесь под фамилией «Семин», рассказывает: «Вдруг слышу, что Горький

[211] К.П. У Максима Горького на о. Капри (Из приключений фотографа, бывшего на Капри) // Петербургская газета. 1911. № 63. 6 марта. С. 3.

поехал в Неаполь. Я немедленно отрядил двух своих помощников операторов ждать его на лодках в Неаполитанском заливе: одного близ Неаполя, другого – подальше, а сам остался у каприйской пристани. Подходит пароход с возвращающимся Горьким. Я встал за выступ скалы, выбрал момент и стал крутить <ручку киноаппарата. – *А.П.*>. Волна заглушала стук аппарата. Кручу, кручу. Когда Горький вышел из поля аппарата, я бросился ближайшей тропинкой наперерез ему и поставил аппарат прямо на улице. Начинаю крутить. Он сначала не заметил, а потом закрыл лицо рукой. А я продолжаю крутить, потому что Горький, и закрывшийся рукой, интересен»[212]. Как и в статье «Петербургской газеты», воспроизводятся подробности с просьбой Горького уничтожить пленку и с посещением виллы писателя на следующий день. Отказ оператора уничтожить пленку в уважаемой столичной газете подразумевается, но не проговаривается прямо. В очерке Панкратова предприимчивый кинематографист явно гордится собой и своим достижением: «Он просит меня уничтожить ленту, а я только смеюсь <…> Вот таким путем Россия видела Горького. Вы скажете “нахальство”, а я отвечу: “культурное завоевание” и буду прав»[213].

Пленка, снятая Дранковым, сохранилась, она находится в Российском государственном архиве кинофотодокументов (уч. № 18094). Обилие точных деталей и их совпадение в обоих рассказах и в ленте, позволяет утверждать правдивость сообщения Дранкова: съемка на пристани, поведение Горького, съемка тарантеллы в кафе у того же Э. Моргано и др. Имена каприйских жителей, упоминаемые кинематографистом, встречаются в письмах, документах, фотоархиве Горького.

Сегодня, используя имеющиеся у нас материалы, мы можем восстановить даты этих событий. Горький уехал с Капри 5 (18) января 1911 г., о чем К.П. Пятницкий написал в дневнике: «…Горький и М.Ф. едут в Неаполь. – Зачем? – Слушать “Валькирий”: сегодня последний спектакль. Еду и я. Обед

[212] Панкратов А.С. Встречные люди: Типы. Портреты. Ярославль: тип. К.Ф. Некрасова, 1916. С. 228.
[213] Там же.

у Мюллера. Кинематограф. “Валькирии”»[214]. Обратим внимание, что неаполитанский кинематограф и высокое искусство оперы Горький вполне мог сочетать в один вечер. 8 (21) января Горький отправил из Неаполя телеграмму С.Д. Боголюбову, что подтверждается телеграфными пометами[215]. 9 (22) января Горький пишет А.В. Амфитеатрову с Капри, а 11 (24) января делится с ним же впечатлениями о посещении оперы: «Был в Неаполе, слушал “Валькирии” – хорошо!»[216]. Ближайшая поездка в Неаполь состоялась 20–23 февраля 1911 г., она была связана со встречей с четой Станиславских[217], однако вокруг этой поездки не упоминается опера. Окончательным аргументом в пользу нашей версии может стать упоминание Горьким имени профессора Цингера в письме Горького Амфитеатрову от 11 января: «Был у меня московский Цингер»[218]. Таким образом, можно утверждать, что историческая съемка Горького произошла 9 января 1911 г. Отметим, что ни в четырехтомной «Летописи жизни и творчества А.М. Горького», ни в Полном собрании сочинений и писем писателя этот факт его биографии не нашел отражения.

С этим пробелом связан ряд ошибок в атрибуции музейных фотоснимков. В описании фотографий московского Музея А.М. Горького[219], и в пятом томе писем Горького[220] датой поездки Дранкова к Горькому на Капри называют 1906 год. Остановимся на этом вопросе подробнее. В Музее А.М. Горького в Москве хранятся четыре фотографии, переснятые с этой пленки. На обороте этих снимков есть фирменные штампы: «А.О. Дранков. С.П.Б. Николаевская, 12. Телеф. 73–32» и надписи в дореформенной орфографии: «Горький заметил кинематограф<ический> аппарат», «Горький закрыл шляпой лицо», «Впереди Мария Федоровна Андреева», «Горький,

[214] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2001. Т. 8. С. 478.
[215] Там же. С. 229.
[216] Там же. С. 233
[217] Летопись жизни и творчества А.М. Горького: В 4 т. М.: Изд-во АН СССР, 1959. Т. 2. С. 185.
[218] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2001. Т. 8. С. 232.
[219] А.М. Горький и его современники: Фотодокументы: Описание. М., 1997. С. 101. (№ 377–380).
[220] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 1999. Т. 5. С. 219.

приветствуемый итальянцами». В музейной книге поступлений сказано, что эти материалы прибыли в 1938 г. из Музея Революции (ныне – Государственный исторический музей). Каким образом они попали туда, кто и когда сделал эти надписи, установить не удалось. Была ли замена даты ошибкой или сознательной фальсификацией, также не очевидно. Возможно, эти кадры были в числе тех, которые поступили в Музей революции в 1927 г., о чем писал Горькому Н.Е. Буренин, сетуя на бессистемность и «совершеннейший хаос» фотоархива с Капри, а также на «возмутительные факты спекуляции»[221]. Видимо, было соблазнительно представить эти снимки как фиксацию первого приезда Горького на Капри в 1906 г. Похожие фотографии с пленки Дранкова хранятся и в петербургском Государственном центральном музее современной истории России[222], и в нижегородском Музее А.М. Горького[223] – также с маркировкой «1906 год». Однако это не соответствует действительности: кроме уже приведенных сведений укажем, что Дранков поехал учиться киноделу и основал свою фирму только в 1907 г. и никак не мог встречать Горького на Капри в ноябре 1906-го с кинокамерой. Главное, что сам фильм, который хранится в Российском государственном архиве кинофотодокументов, датирован 1911 годом.

Итак, оператору удалось заснять лишь несколько секунд: Горький выходит из помещения, видит камеру, и, раздосадованный, закрывает лицо шляпой. Однако и этого было достаточно: 23 апреля (6 мая) 1911 г. в российский прокат вышел фильм «Максим Горький на острове Капри». Надпись на афише к фильму передавала краткое содержание: «Несмотря на все трудности при снятии, картина вышла безукоризненная. В начале ленты перед нами открывается живописная панорама на острове Капри, затем уличная жизнь острова, местные типы: старик-итальянец 98 лет, старуха 108 лет, моряк, неизменный спутник Максима Горького, танец “Тарантелла” в

[221] М. Горький. Неизданная переписка. Архив А.М. Горького. Т. XIV. М.: Наука, 1976. С. 246–247.
[222] Государственный центральный музей современной истории России. КП 3308/2108б.
[223] Государственный ордена почета музей А.М. Горького. ГМГ Ф КП-3491.

исполнении известной танцовщицы, любимицы Максима Горького, Каролины. Прибытие Максима Горького на остров Капри. Госпожа Андреева в сопровождении Максима Горького. Максим Горький прячется от кинематографа, закрывая лицо руками и шляпой. Максим Горький, приветствуемый жителями острова Капри и мн. друг.»[224]. Распространялась лента через прокатную контору С.А. Френкеля «Акосаф», бесплатно к пленке прилагались ноты «Тарантеллы» – «любимого танца Максима Горького»[225].

Фильм, однако, был хорошо принят и непритязательной российской публикой, и критикой. Увидеть знаменитого писателя-изгнанника на экране хотели все. Авторитетный журнал «Вестник кинематографии» посвятил фильму такую рецензию: «Когда-то великий художник Крамской мечтал создать портретную галерею русских писателей. Осуществление этой мечты перешло к кинематографу. Фундамент уже заложен: снят Толстой. Вторым на очереди, как и следовало ожидать, был М. Горький. Но он решительно противился всяким попыткам снять его для кинематографа. Оператору пришлось, по пословице “Цель оправдывает средства”, чуть ли не охотиться за Горьким. И в конце концов у него получилась интереснейшая лента, живо иллюстрирующая русского изгнанника на Капри. Яркое солнце, роскошь юной природы, танцовщица со жгучею “тарантеллою” – и тут же он, Горький, сутулый и вечно печальный, как человек, обреченный нести непосильную тяжесть… А вот он бежит, закрываясь шляпой, от аппарата… Наступит время, загорится проекционный фонарь, и те, которых уже не будет на земле, духовные вожди человечества, выступят из тьмы минувшего и длинной вереницей пройдут перед глазами наших потомков»[226]. Обратим внимание, что автор рецензии не столько сосредоточивается на содержании фильма (содержание как таковое, прямо скажем, отсутствует и отчасти додумывается рецензентом), сколько рассуждает о важности сохранения реального облика

[224] Сине-Фоно. 1911. № 13. С. 29.
[225] Там же.
[226] Максим Горький (Монопольная картина Акц. О-ва С.А. Френкель) // Вестник кинематографии. 1911. № 8. С. 20.

исторических личностей. Кинематограф здесь – способ победы над смертью. Неслучайно здесь возникает имя Крамского – мастера реалистического портрета. Отметим также помещение Горького на определенное место в иерархии «духовных вождей человечества» – он следует сразу за Л.Н. Толстым, что было очевидно для современников, несмотря на вынужденную эмиграцию писателя.

С успехом пройдя в двух российских столицах, лента вышла во всероссийский прокат и столкнулась с провинциальной кинематографической цензурой. Главный отечественный киножурнал «Сине-Фоно» писал: «Таганрог. Владелец электро-биографа Куликов подал в полицию для подписи анонс, извещающий почтенную публику, что вскоре у него пойдет монопольная картина “Максим Горький на острове Капри”. Помощник полицмейстера Попов через весь анонс синим карандашом вывел: “Максим Горький не заслуживает внимания, чтобы демонстрироваться на экране среди выдающихся людей. Враг государственности”»[227]. Журнал «Сатирикон» со свойственной ему иронией излагал: «А в какой чести кинематографы в провинции, можно судить по следующему сообщению “Киевской почты”. Владелец электро-биографа в Таганроге, Куликов, подал в полицию анонс, извещающий публику, что в непродолжительном времени у него пойдет монопольная картина – “Максим Горький на острове Капри”. Но помощник полицмейстера, Попов, не допустил. Да и в самом деле, в кинематографе, можно сказать, бывает самое избранное общество, самые выдающиеся люди, и вдруг такой мезальянс, как “Горький” <…> И таким образом <Попов. – *А.П.*> спас честь кинематографа, посещаемого выдающимися людьми.

Картина выпущена московской фирмой и прошла в Москве через особый цензурный комитет.

“Особый”… а чего смотрит?!»[228]

В сообщении «Сатирикона» очевиден сарказм, связанный с социальной

[227] Хроника // Сине-Фоно. 1911. № 19. С. 111.
[228] Волчьи ягоды // Сатирикон. 1911. № 26. С. 3.

характеристикой публики, посещавшей кинематограф – «самое избранное общество, самые выдающиеся люди». Успех фильма определялся совпадением читательской аудитории Горького и посетителей кинематографа: демократической небогатой, но грамотной публики. Об этом случае цензурного запрета сообщали также газеты «Утро России», «Киевская почта», «Донские епархиальные ведомости», «Нижегородский листок», «Волгарь» и др.

Публикации о ленте «Максим Горький на острове Капри» появлялись в течение нескольких лет, хотя такая ситуация совершенно не характерна для этого периода развития кинематографа. Жизнь фильма – особенно хроникально-видового бессюжетного фильма – была очень короткой – несколько недель или даже дней. Конечно, зрителей и журналистов в большей степени увлекало не содержание, а сам факт появления Горького на экране и история создания фильма, обраставшая с каждой следующей публикацией новыми скандальными подробностями. Так, журнал «Аргус» в 1913 г. в рубрике «Здесь и там» сообщал: «Крупная кинематографическая фирма, которая постоянно гонится за сенсациями и новостями, командировала на остров Капри, где уже несколько лет гостит Максим Горький, специального оператора для производства снимков. Но писатель отказался добровольно позировать для кинематографа, а также запретил произвести так называемые “случайные” снимки и демонстрировать их публично. Назойливый оператор решил снять насильно Максима Горького. Последний прикрыл лицо шляпой и стал отмахиваться суковатой палкой. Несмотря на это, лента с Горьким с большим успехом “прошла” во всех кинотеатрах Европы»[229]. В 1916 г. петроградский журнал «Кинематограф» сообщил: «На одном из просмотров в Москве демонстрировали фильму, зафиксировавшую Максима Горького в бытность писателя на Капри. Съемка была, очевидно, произведена без согласия Горького, так как на фильме он изображен закрывающим лицо

[229] Дело… в шляпе // Аргус. 1913. № 2. С. 123.

руками»[230]. Короткая лента, запечатлевшая Горького, стала настоящим долгожителем по меркам кинематографа начала XX века. Впоследствии со съемками других знаменитых писателей, Л.Н. Андреева и А.И. Куприна, таких сложностей не возникало, они и их близкие с удовольствием позировали и даже участвовали в постановочных биографических фильмах, о чем скажем ниже (см. Глава 2, §1.3).

Конечно, фильм «Максим Горький на острове Капри» нельзя причислить к шедеврам ранней русской кинематографии, но это, безусловно, важный документ эпохи, биографии Горького, истории кино, и благодаря авантюристу А. Дранкову мы имеем ценные кадры, запечатлевшие Горького каприйского периода.

Обобщение сведений о практиках взаимодействия М. Горького с кинематографом в каприйский период позволяет сделать некоторые промежуточные выводы. В 1906–1913 гг. Горький более близко знакомится с европейским кинематографом, вырабатывает представления об эстетических и просветительских возможностях разных жанров. Кино воспринимается как коллективное демократическое развлечение, способное объединить представителей разных наций и разных социальных слоев посредством «немого языка». Важно, что именно в эти годы формируется новый, нарративный, кинематограф и Горький становится свидетелем его эволюции в Италии – одном из центров развития нового искусства. Таким образом, он получает возможность наблюдать рост изобразительно-выразительной силы кино и его просветительского потенциала. С другой стороны, в это же время Горький впервые становится объектом изображения кинематографа, и хотя секунды, запечатленные А.О. Дранковым, представляют определенный интерес, существенно более важной видится вся история съемки и последующей демонстрации фильма. Они ясно показывают позицию Горького

[230] Хроника // Кинематограф (Пг.). 1916. № 3. С. 13.

на российском литературном Олимпе («следующий после Толстого»), интерес к нему отечественного и зарубежного зрителя и начало становления горьковского мифа, в формировании которого не последнюю роль сыграл кинематограф.

§ 4. Организационная деятельность М. Горького предреволюционных лет (1914–1917 гг.): «кинематограф будущего»

Просветительский потенциал кинематографа был замечен Горьким сразу, в очерках с нижегородской Всероссийской выставки. Ранний период бытования «иллюзиона» разочаровал писателя, но развитие нового искусства шло так быстро, что через некоторое время отношение Горького стало меняться. Вероятно, видовые, научные и некоторые драматические фильмы, увиденные им в Европе, повлияли на его представление о кинематографе до такой степени, что он стал планировать открытие своего собственного киноателье и задумываться над проблемой экранизации своих произведений.

4.1. Проект М. Горького и М.Ф. Андреевой «кинематограф будущего» [231]

В период пребывания на Капри Горький получал предложения об экранизации его произведений. Так, 29 мая 1913 г. к писателю обратился Роберт Давидович Перский. Он был основателем собственной фирмы в Москве – «Перфильм», а до этого служил в московском представительстве французской фирмы «Gaumont». Перский писал: «…не будете ли Вы так добры разрешить мне постановку для кинематографа одной из Ваших драм: “Дети солнца”, “На дне” или же инсценировать с Вашего разрешения один из Ваших рассказов <…> Вы можете совершенно свободно положиться на добросовестность в этом деле. Вам, вероятно, обо мне дадут самые лучшие отзывы В. Немирович-Данченко и К.С. Станиславский»[232]. Горький ответил:

[231] Материалы данного раздела опубликованы: Плотникова А.Г. «Кинематограф будущего» – неосуществленный проект М. Горького // Вестник Костромского государственного университета. 2018. Т. 24, № 1. С. 34–37.
[232] АГ. КГ-ди-8-29-1.

«Предложение Ваше сообщено мною товарищу моему, имеющему доверенность на ведение всех моих дел, – Ивану Павловичу Ладыжникову <…> С ним я и попрошу Вас вести переговоры по вопросу о постановке пьес моих для синематографа»[233]. Через некоторое время Ладыжников сообщил писателю: «Перский хотел бы поставить для синематографа “На дне”, “Челкаша” и еще переделку одного рассказа, м<ожет> б<ыть>, “Вареньку Олесову”. Как он говорит, “На дне” и переделки рассказов необходимо переработать в сжатом виде для синематографа. Первоначальную переделку в виде проекта он предлагает автору только для руководства, прося автора заняться этим самому. Обещает поставить эти переделки до 1 января 1914 г. в своих декорациях и со своей труппой, составленной из артистов Московского Малого театра. Плату предполагает по 2 коп. с проданного метра фильма. Более подробные условия обещает сообщить в особом проекте, который я пошлю Вам дополнительно. Фабрика у него небольшая, очевидно, дело еще новое. Платить больше не может. Если “На дне” пойдет, то таким путем больше 5000 рублей в течение двух лет получить нельзя, а с “Челкаша” больше 2000 рублей нельзя получить. Я обещал ему списаться с Вами, но думаю, что надо помедлить с решением этого вопроса. В Берлине просил Бориса Николаевича (Рубинштейна. – *А.П.*) узнать у крупных тамошних фирм все условия договоров с крупными авторами, да и сам в Петербурге кое с кем переговорю об этом деле. О Перском мне дали справку удовлетворительную, но видно, что дело маленькое и чувствуется у них нужда в деньгах»[234].

Удивительно, что справка, полученная Ладыжниковым о репутации Перского, была «удовлетворительной», ведь с его именем был связан громкий скандал в 1911 г. Перский нелегально, на «черном рынке», приобрел текст неизданной пьесы Л.Н. Толстого «Живой труп» и снял фильм, полностью игнорируя волю семьи писателя и уважение к авторским правам, стремясь во что бы то ни стало опередить по времени театральную премьеру. Протест

[233] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2004. Т. 11. С. 5.
[234] АГ. КГ-п-42-1-23.

дочери писателя Александры Львовны Толстой, опубликованный в прессе, восстановил справедливость, фильм появился на экранах позднее спектакля и особого успеха не имел[235]. Более того, как утверждает В.П. Михайлов, «фирма Перского <…> приобрела скандальную известность своими порнографическими лентами, а также картинами о сенсационных уголовных процессах»[236]. Узнал ли Ладыжников эти сведения, или сами условия договора его не удовлетворили, неизвестно, но он принял отрицательное решение. 27 июня (10 июля) 1913 г. он писал Горькому: «С Р. Перским дела никакого не выйдет. Он прислал проект условий, совершенно неприемлемый, и я даже не хочу посылать его Вам, а попросту отвечу Перскому отказом»[237].

Большинство кинематографистов, однако, пользовались литературными сюжетами без разрешения писателей, искусство экрана находилось в «серой зоне» в вопросе авторского права. Эта уязвимость, стремление защитить свои произведения, а также увидеть демократический кинематограф, выполняющий просветительскую задачу, привели Горького к идее собственного кинопредприятия, организацией которого он занимался с 1913 до 1917 г.

Основной идеей было производство качественных художественных экранизаций и научно-популярных фильмов. Эту концепцию Горький сформулировал позднее, в октябре 1915 г., в интервью корреспонденту журнала «Театр»: «Кинематограф меня занимает давно. Я одобряю кинематограф будущего, который, безусловно, займет исключительное место в нашей жизни. Он явится распространителем широких знаний и популяризатором художественных произведений. И когда кинематограф проникнет в демократическую среду, считаясь с требованиями и вкусами народа, тогда он станет сеять “разумное, доброе, вечное” там, где это необходимо, то его роль будет чрезвычайно высока. А это, безусловно, даст

[235] См.: Аннинский Л.А. Лев Толстой и кинематограф. М.: Искусство, 1980. С. 66–67.
[236] Михайлов В.П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. М.: Материк, 1998. С. 226.
[237] АГ. КГ-п-42-1-24.

кинематографу будущее»[238]. Этот «кинематограф будущего» и пытался создать Горький.

Его идея не была совершенно новой, на некоторых успешных кинопредприятиях пытались разнообразить репертуар видовыми фильмами по географии и этнографии, картинами с изображением научных опытов, просветительскими лентами о здоровье и гигиене и др. В профессиональной прессе в 1913–1914 гг. разгорелась дискуссия о просветительском кино. В Екатеринбурге издавался журнал «Разумный кинематограф», пропагандировавший распространение практики демонстрации научных фильмов в учебных заведениях. В Нижнем Новгороде Русское общество охранения народного здравия организовало системную работу по внедрению «просветительного кинематографа» в школы и с 1912 г. выпускало отчеты и сборники на эту тему[239]. Вопрос начинал выходить и на государственный уровень: в 1913 г. Московская городская управа обращалась в Думу с просьбой увеличить финансирование на бесплатные сеансы в городских школах, поскольку «интерес детей к кинематографическим сеансам растет: в 1912 году, когда эти сеансы были только что организованы, их посетили 49 830 школьников, в течение же первых месяцев текущего года число посещений достигло уже 68 903»[240].

Стремление к более высокому качеству фильма наблюдалось и в производстве игрового кино. В 1914 г. фирма «Тиман и Рейнгардт» начала выпускать «Русскую золотую серию»[241], задачей которой была экранизация русский классики. А.А. Ханжонков стремится приглашать артистов ведущих театров в фильмы своей кинофирмы. Одним словом, движение за качество кинематографической продукции повсеместно было все более заметным.

Идея организации кинематографического товарищества была Горькому

---

[238] М. Горький и Ф. Шаляпин о кинематографе // Театр (Петроград). 1915. № 1755. 24 окт. С. 6.
[239] Просветительный кинематограф в 1914 г. / сост. Н.М. Романов. Нижний Новгород: тип. К.М. Филипповой, 1915. 84 с.
[240] Кинематограф для школы // Живой экран. 1913. № 1. С. 17
[241] Изволов Н.А. Русская золотая серия // Киноведческие записки. 1993. № 18. С. 61–64.

близка, но главным энтузиастом этого дела была Мария Федоровна Андреева, которая после отъезда с Капри в конце 1912 г. искала возможности для самореализации. Она хотела вернуться к артистической деятельности, но это оказалось непросто. К.С. Станиславский 9 апреля 1913 г. был вынужден ей отказать в возвращении в МХТ: «В театре я могу ходатайствовать, но не решать. И я ходатайствовал, но – пока безуспешно. Враждебного отношения к Вам я не заметил и думаю, что его нет. Нет ролей, нет свободных денег; некоторое недоверие к тому, что Вы расстаетесь с прежним амплуа и помиритесь с более скромной ролью в театре; вот реплики, которые мне пришлось слышать при разговоре о Вашем возвращении на нашу сцену»[242]. Довольно успешно прошли летние гастроли в киевском театре Н.Н. Соловцова, но о постоянном месте речи не было. К тому же Андреева много времени и сил тратила на улаживание дел Горького: она заключала договор с издательством И.Д. Сытина, выясняла финансовые вопросы «Знания», вела переговоры с издательством В.Д. Бонч-Бруевича «Жизнь и знание» и др. В письме Тихонову 24 марта 1913 г. она сетовала на многие неудачи, но уверенно писала: «Не думайте, чтобы я унывала, у меня целая куча уже новых планов»[243].

Дело продвигалось трудно и медленно. Начало его можно датировать 1913 г., вероятно, этому этапу предшествовал эпистолярный диалог Горького и Андреевой, но их переписка сохранилась не полностью. Более того, писатель признавался А.Н. Тихонову в конце 1912 г., что пишет Андреевой «почти дневник»[244], то есть отправляет письма почти ежедневно, однако эти материалы не разысканы. Известно, что летом 1913 г. Горький обратился к Николаю Александровичу Румянцеву, администратору МХТ. Пояснительную запись об этом Румянцев сделал на письме Горького от 16 августа 1913 г.: «Горький мечтал об общеобразовательном кинематографе и убедил меня

[242] Мария Федоровна Андреева. Переписка, воспоминания, статьи, документы, воспоминания о М.Ф. Андреевой. М.: Искусство, 1968. С. 245.
[243] АГ. ПТЛ-4-26-33.
[244] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2004. Т. 10. С. 236.

помочь ему. Я составил компанию с ним, Л.Б. Красиным (инженер) и Ф.И. Шаляпиным. Здание должно было строиться совсем рядом с МХТ, и я должен был заведывать и тем, и другим»[245]. Румянцев начинал как актер, но вскоре стал работать в правлении театра, заведовал финансовой и хозяйственной частью. Он безмерно уважал М.Ф. Андрееву, специально для нее восстановил спектакль по пьесе Г. Гауптмана «Одинокие». Очевидно, Румянцев с энтузиазмом отреагировал на идею Горького о киностудии. Письмо его не сохранилось, но из ответа Горького следует, что к середине августа было сделано немало, появился план строительства помещения в Камергерском переулке, и скорость эта даже напугала писателя. 16 августа 1913 г. Горький писал Румянцеву: «О синематографе. Меня несколько смущает необходимость торопиться, – ведь у нас ничего еще нет! А тут – договор, 40 т., подвал на 12 лет, Камергерский переулок и всякие страхи. Почему переулок оный – наилучшее место и для какой публики оно особенно удобно? Сего не понимаю. Но – Вам лучше знать. Мне казалось бы, что меня не следует вдвигать сразу же в деловые переговоры, а нужно только опираться на меня как на литературную силу, которая обязуется посвятить себя данному делу, – хотя, опять-таки, Вам виднее, что лучше. Не поговорить ли Вам с Лианозовым и Сытиным сейчас же, пощупать почву, насколько она удобна? Попробуйте!»[246] В том же письме Горький указывал, что именно могло бы убедить известных предпринимателей участвовать в этом проекте: «Сытину следует указать на то, что кинематограф может – косвенно и прямо – послужить рекламе его изданий»[247]. Соседство со зданием Художественного театра тоже казалось Горькому неуместным, ведь важной частью репертуара он предполагал сделать засъемки спектаклей МХТ: «…удобно ли показывать в кинем<атогра>фе постановки Х<удожественного> театра?»[248] В том случае Андреева согласилась с Горьким насчет лишней спешки: «Не понимаю я и

[245] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2004. Т. 11. С. 281.
[246] Там же. С. 35.
[247] Там же.
[248] Там же.

Румянцева. Капиталист, конечно, Сытин. Напиши ему, чтобы по всем практическим вопросам он обращался ко мне, т.к. тебе и некогда, и неохота этим заниматься. Я с своей стороны написала ему то же самое, но в несколько иной форме. Торопиться снимать помещение, да еще на 12 лет столь скоропалительно, сущая нелепость на мой взгляд»[249].

М.Ф. Андреева глубоко вникала в технические, финансовые и организационные вопросы этого дела. Так, она писала Горькому 28 сентября 1913 г.: «Надеялась я Сытину все подробно рассказать о синематографе, да не вышло дело. По памятной записке, которую я ему дать успела, он сможет рассказать тебе только, очень схематически, разве об одной организационной постановке дела в настоящую минуту. Сейчас мы ищем денег, нужно тысяч 20 предварительно, чтобы заплатить нотариусу за наш договор, за общий договор со всеми вкладчиками и чтобы внести первый взнос Лианозову. Эти двадцать тысяч рублей мы тотчас же вернем из тех 90 тысяч рублей, которые нам дает “Биохром”, общество с капиталом в 2 миллиона рублей, купившее цветные ленты Подгурского (русского инженера) и покупающего или перекупающего у Давыдова-тенора кинетофон Эдисона. Но Эдисон сам изобретает биохроматические ленты, и, узнай он, что мы уже имеем русское изобретение, он своего Кинетофона нам не уступит»[250].

Этот насыщенный фактами фрагмент письма нуждается в комментарии. Успешный промышленник С.Г. Лианозов, владелец здания МХТ, предполагал построить кинофабрику во дворе театра. Его интерес к кинематографу не был случайным, позднее, весной 1917 г. он создаст свою кинофирму совместно с А.И. Манташевым. В Петровском парке на его средства был выстроен стеклянный павильон, где снимались главным образом бытовые, любовные и уголовно-психологические фильмы. Упоминаемое Андреевой общество «Биохром» было открыто в 1912 г. и предлагало услуги по цветной и черно-

[249] Семашкина М.А. «Мой долгий и мучительный роман…»: Письма М.Ф. Андреевой Горькому // Горький в зеркале эпохи: Неизданная переписка. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 226.
[250] Там же. С. 230.

белой фотографии. Ее основателем был С.М. Прокудин-Горский (Андреева ошиблась в имени), фотограф, химик, ученик Д.И. Менделеева, изобретатель, издатель, педагог и общественный деятель. Позже в фирме появилось отделение кинематографа, о котором писал журнал «Сине-фоно»: «Петроград. На днях открыло свои функции <…> акционерное общество “Биохром”, известное в коммерческих, промышленных и литературных кругах многочисленными предприятиями, функционирующими под разными фирмами. Порукой солидному ведению дела служат имена главных акционеров Общества: нефтяные короли Манташев, Лианозов, князь Челокаев, Белозерский и другие. На первых порах Общество скупило все патенты известного изобретателя Прокудина-Горского, а также некоторые английские патенты, к эксплуатации которых оно приступит в недалеком будущем <…> Летом решено построить на юге России большой павильон для производства собственных съемок»[251]. Богатая фирма, видимо, хотела расширить область своей деятельности, и начинание Горького и Андреевой пришлось весьма кстати.

Важно здесь и упоминание Т. Эдисона. Горький был в курсе технических новинок и предупреждал Румянцева и Андрееву о возможности скорого распространения более конкурентного звукового кино: «Имейте в виду, что как только войдет в жизнь кинетофон Эдисона – кинематограф уходит прочь, становится не нужен. А кинетофон уже демонстрировался в Вене, на днях будет показан в Риме и Неаполе. Учтите, – это изобретение убивает не только кинематограф, но и нанесет тяжкий удар театру»[252]. В действительности обсуждение объединения звуко- и кинозаписи обсуждалось с самого возникновения кинематографа, более того, первые аппараты Эдисона, появившиеся раньше люмьеровских, имели возможность для трансляции звука параллельно с изображением. Однако полной синхронности добиться было сложно, и эпоха звукового кино началась лишь в конце 1920-х

[251] Хейхфиц И.Е. [Б.н.] // Сине-фоно. 1914. № 4/5. 13 дек. С. 38.
[252] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2004. Т. 11. С. 35.

гг. Представление кинетофона в Вене, о котором пишет Горький, состоялось 13 августа 1913 г. (т.е. буквально за несколько дней до письма Горького), и европейские газеты сообщали о том, что новое изобретение Эдисона «революционизирует» искусство и даст ему новый импульс. Многочисленные отзывы европейской и российской прессы были изданы отдельной брошюрой в начале 1914 г.[253], что само по себе демонстрирует внимание общественности к этому событию. Изобретение кинетофона не уничтожило немой кинематограф, поскольку нужно было еще усовершенствовать и удешевить технологии, поставить производство, обучить кадры и др.

М.Ф. Андреева гордилась размахом и рациональностью планируемого предприятия. Она писала Горькому: «Дело, как видишь, затеяно большое. Если оно удастся, целая периферия окраинных синематографов, да не только в Москве, а во многих местах, обеспечена. Бархатный синематограф нам нужен вместо мецената, он даст средства и заменит рекламу, вот для чего мы о нем хлопочем. Рассчитано все так, чтобы, щедро оплачивая труд работающих в деле, никто не брал себе наживы, но отдавал ее на расширение и поддержание основной идеи»[254]. Предварительный проект организации киностудии она отправила Горькому 29 сентября 1913 г. и сообщила о финансовых основаниях и намеченном составе Совета общества:

«Капитал 150 т/р.

Учредители: Каменский В.М. 20 т/р.

Румянцев НА. 20 т/р.

Андреева М.Ф. 20 т/р.

Пайщики-вкладчики: Об-ство Биохром – 90 т/р.

Кандидаты в товарищи – А.М. Пешков и Ю.А. Желябужский.

Предлагают паи для вкладов еще на сумму в 300 т/р.

Администрация:

[253] Томас Альва Эдисон, кинетофон: Отзывы печати о демонстрировании кинетофона в Вене, Ишле и С.-Петербурге. СПб.: тип. Герольд, [1914]. 55 с.

[254] Семашкина М.А. «Мой долгий и мучительный роман…»: Письма М.Ф. Андреевой Горькому // Горький в зеркале эпохи: Неизданная переписка. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 230.

Совет Общества.

Отдел художественно-литературный: М. Горький, И.П. Ладыжников, А.Н. Тихонов.

-//- сценический: М.Ф. Андреева, КА. Марджанов, А.А. Санин.

-//- технический: В.М. Каменский, Ю.А. Желябужский, В.А. ф. Крит

-//- хозяйственно-админ. Румянцев и кого он пригласит.

Тв. – М. Биохром,

Кинефон,

Окраинные синематографы»[255].

Обратим внимание, что два человека предполагались как «кандидаты в товарищи» – Горький и сын Андреевой, будущий режиссер Ю.А. Желябужский. То есть они могли снизить репутационные риски и войти в предприятие уже после того, как оно состоится, встанет на ноги. В письме к И.П. Ладыжникову 4 декабря 1913 г. Андреева так объясняла этот момент: «Право вступить в учредители оговаривалось в самом начале для А.М. Пешкова и Юр. Андр. Желябужского. <…> А.М. устранила я в начале, чтобы не трепать его имя. Брать деньги на театр ли, на синематограф ли, нам с А. М-чем – недопустимо! Слишком дорого они стоят, и рисковать ими – грех, да на это никто порядочный и не согласится»[256]. Таким образом, Горький оставался в структуре будущего объединения как вдохновитель и прежде всего – как авторитет, литературное имя, тем более что в составе художественно-литературного отдела он был единственный знаменитый писатель. Произведения А.Н. Тихонова пользовались популярностью, но привлечен он был, разумеется, за свои деловые качества, как и И.П. Ладыжников.

В таком же привилегированном положении «кандидата в товарищи» был Ю.А. Желябужский, активно интересовавшийся новым искусством. Свой путь

[255] Семашкина М.А. «Мой долгий и мучительный роман…»: Письма М.Ф. Андреевой Горькому // Горький в зеркале эпохи: Неизданная переписка. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 236.
[256] АГ. ПТЛ 2-1-83.

в кинематографе он впоследствии отсчитывал от 1916 г., когда он поступил на кинофабрику П.Г. Тимана[257], но интерес его, как мы видим, возник задолго до этого момента. Его отношения с матерью и ранее были нежными, но теперь они укрепились через профессиональную деятельность, и Андреева признавалась Горькому: «Юрий – близок мне, он очень, как-то особенно хорош сейчас, в увлечении работой, он весь горит и светится желанием сделать хорошее»[258].

Деятельностью Василия Михайловича Каменского, принадлежавшего к известной семье нижегородских судовладельцев, Андреева не была довольна. Она жаловалась Горькому: «Скучен Вас. Мих. Каменский, которому нужно дело, – хорошо, вот на тебе дело – синематограф! Работай, возьмись энергично, организуй! Нет, ему и хочется, и боязно свою репутацию коммерсанта замарать – давать под векселем, и денег достать энергии не хватает, и денег-то своих нет, вянет, вянет, фу, ты, Господи! И выходит, что Румянцев ночами сидит составляет договор, говорит с юристами, с архитекторами, с техниками, с Леонардовым (возможно, имеется в виду актер Л.М. Леонидов. – *А.П.*) и т.д. Я ищу денег, устраиваю, хлопочу, просматриваю эти договоры, планы и тоже говорю и с юристами, и с капиталистами, и даже с техниками... Досадно на эту неприспособленность к жизни, вялость, какое-то повальное неумение взяться за дело смело и энергично»[259]. Вполне логично, что со временем Каменский отошел от этого дела и был заменен Л.Б. Красиным. «Знаешь, кого я привлекаю в качестве техника? – спрашивала Андреева Горького, – Леонида Борисовича. Каменский у меня в подозрении – очень уж вял, мало жизнедеятелен и уж очень боится риска! А Леонид сразу оценил значение и завтра даст решительный ответ. Он понимает, что это сила, он – умный! И уже у него роятся планы привлечь и капитал, и работников.

[257] АГ. ПТЛ-7-53-1.
[258] Семашкина М.А. «Мой долгий и мучительный роман…»: Письма М.Ф. Андреевой Горькому // Горький в зеркале эпохи: Неизданная переписка. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 233.
[259] Там же. С. 239.

Очень бы мне хотелось, чтобы он взялся за наш синематограф»[260]. Л.Б. Красин был приглашен не только как предприимчивый человек, старинный друг и партийный товарищ, но и как инженер, знакомый с кинотехникой. В то время он был заведующим русского отделения фирмы «Сименс и Шукерт», а в декабре 1912 г. на электротехническом съезде представлял доклад «Применение синематографа для запечатления электрических процессов в производстве» и иллюстрировал его кинолентой[261].

Привлечение в «сценический» отдел постановщиков К.А. Марджанова и А.А. Санина тоже было верным и продуманным шагом. Андрееву с ними объединял опыт работы Свободного театра, созданного в 1913 г. в Москве, нового явления в театральной жизни страны. С этими людьми у нее сразу установились теплые дружеские отношения, которые способствовали творческой свободе. Она сообщала Горькому: «Ты все спрашиваешь, каковы мои отношения с Марджановым? Пока такие, что только бы не надо еще лучше. Говорит он со мной обо всем, советуется, каждое сделанное замечание принимает восторженно, поставил меня в труппе на положение идола. Но – я его побаиваюсь, он может быть очень несдержан, бешеного нрава человек <…> Санин делает разные мины, но со мной очень любезен и мил. В театре его держат в черном теле, покрикивают на него, а я с ним неизменно вежлива и держусь, как со старым товарищем, он это понял и, кажется, оценил»[262]. Впоследствии и Санин, и Марджанов станут знаменитыми кинорежиссерами, и начало своего пути будут отсчитывать именно от этого несостоявшегося проекта.

Андреева не писала об актерах, которых предполагалось привлечь, но эту информацию встречаем в воспоминаниях Ю.А. Желябужского, он упоминал В.В. Максимова, В.И. Качалова, И.М. Москвина, Л.М. Леонидова –

[260] Там же. С. 247.
[261] Хроника // Сине-Фоно. 1913. № 8. 5 янв. С. 28.
[262] Семашкина М.А. «Мой долгий и мучительный роман…»: Письма М.Ф. Андреевой Горькому // Горький в зеркале эпохи: Неизданная переписка. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 235.

т.е. театральных звезд первой величины, принадлежавших к кругу МХТ[263]. Вспоминал Желябужский и о репертуарных планах: «Заниматься устройством культурного кинематографа решили начинать с инсценировки классиков, что, кстати сказать, делали и Тиман, и Ханжонков. С другой стороны, хотели ввести и новый современный репертуар, произведения, главным образом, литераторов, сосредоточенных вокруг “Знания”, “Летописи” и т.д.»[264] Однако к этим мемуарам следует относиться с известной осторожностью, записаны они были в 1950-е годы, и фактография в них не всегда соответствует другим источникам (например, годом этого начинания назван 1916-й).

Самой большой проблемой был поиск финансовых ресурсов. 30 сентября 1913 г. Андреева писала Горькому: «Мечусь в поисках денег, нужно до зарезу, чтобы заключить договор: Каменский – медлителен и нерешителен, да и неудобно просить его хлопотать о деньгах, а Румянцев и рад бы достать, да ему не даст никто. А не найдем денег в первых числах октября – прощай лианозовский договор, 90 т. “Биохром”, и все наше предприятие отложится в очень долгий ящик, да и доверие будет подорвано»[265]. Как и опасалась Мария Федоровна, в сентябре 1913 г. заключить договор не удалось.

В октябре-ноябре 1913 г. к этому начинанию присоединился Ф.И. Шаляпин. 1 октября Андреева просила Горького: «Ты напишешь Шаляпину, чтобы он разыскал меня и что мы с тобою не разошлись, не развелись, но действуем воедино? Для синематографа это бы очень нужно было, а то без твоего письма к нему я с ним не заговорю, он же ужасно дорог для дела!»[266] Письмо Горького Шаляпину, относящееся к этим датам, не разыскано, но вероятно, писатель выполнил просьбу, и Андреева специально приехала из Петербурга в Москву, чтобы встретиться с артистом. 29 октября

[263] Желябужский Ю.А. Воспоминания об отношении А.М. Горького к кино // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 221.
[264] Желябужский Ю.А. Воспоминания об отношении А.М. Горького к кино // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 220.
[265] Мария Федоровна Андреева. Переписка, воспоминания, статьи, документы, воспоминания о М.Ф. Андреевой. М.: Искусство, 1968. С. 218.
[266] Семашкина М.А. «Мой долгий и мучительный роман…»: Письма М.Ф. Андреевой Горькому // Горький в зеркале эпохи: Неизданная переписка. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 241.

она просила его о встрече, восхищалась его игрой в спектакле «Борис Годунов» и писала: «Алексей Максимович просил меня при случае передать Вам его привет. Пишет, что здоров сейчас, но нервен, волнуется всякими российскими невзгодами, как всегда. Летом мы с ним были вместе в Италии. Хочет побывать в России, но не знаю, удастся ли это»[267]. С этого момента имя Ф.И. Шаляпина постоянно встречается в документах будущей кинофирмы.

Видимо, во время этой поездки также было организовано общее собрание руководителей планируемого предприятия. А.Н. Тихонов сообщал об этом Горькому: «Был я в Москве. Совместно с М<арией> Ф<едоровной> устроили мы там заседание директоров будущего кинематографа, на котором выработали основы будущего устава, – теперь он, вероятно, уже подписан учредителями, т. е. Румянцевым, Леонидом Борис<овичем> (Красиным. – *А.П.*) и М.Ф. <...>. Виделся я по этому делу с Федором Ивановичем (Шаляпиным. – *А.П.*), который отнесся к нему восторженно и обещал всяческое содействие. Он говорит, что такая же точно идея пришла ему в голову вполне самостоятельно, и он сам хотел обратиться с ней к М.Ф. (о чем и намекал ей в одном из писем). Теперь задача момента – привлечь Ф.И. в качестве пайщика (отнюдь не денежного) в новое общество, и, если это удастся, судьба предприятия обеспечена. Денег можно будет достать миллионы <…> Мою роль определили как одного из заведующих репертуаром. Хорошая роль!»[268]

Ф.И. Шаляпин, очевидно, не лукавил, когда говорил Андреевой, что и ему приходила мысль об организации подобного предприятия: примерно через год, в середине 1915 г., он ее осуществит, объявив о создании кинокомпании-товарищества «Ша-рез и Ко» (Шаляпин – Резников, антрепренер артиста)[269].

---

[267] Письмо «Феномена» (Письмо М.Ф. Андреевой к Ф.И. Шаляпину) / Публ. С.В. Зыковой // Встречи с прошлым: Сб. материалов Центрального государственного архива литературы и искусства СССР. Вып. 3. М.: Советская Россия, 1987. С. 128.

[268] АГ. КГ-п-76-1-9.

[269] Подробнее см.: Плотникова А.Г. М. Горький и Ф. Шаляпин в зеркалах кинематографа // Горький и Шаляпин: современная культурная парадигма через призму творческого наследия гениев отечественной культуры. Материалы Всероссийского научного форума 12–14 марта 2023 г. Казань: Фолиант, 2023. С. 97–103.

В 1915 г. Ф.И. Шаляпин принял участие в постановке исторического фильма «Иван Васильевич Грозный» («Дочь Пскова») по пьесе Л.А. Мея «Псковитянка» и опере Н.А. Римского-Корсакова. Отклики на фильм были разноречивыми, сам артист тоже не был доволен этой работой. На премьере фильма присутствовал и Горький, ему также не понравилось то, что он увидел. 20 октября он писал Е.П. Пешковой: «Сейчас видел в синематографе Шаляпина в роли Грозного. Эх, не то все! Нищета»[270].

Несмотря на участие Ф.И. Шаляпина, Л.Б. Красина, Горького и др., к зиме 1913 г. проект все еще не был оформлен, и 4 декабря М.Ф. Андреева писала И.П. Ладыжникову: «Относительно синемо дело обстоит так: есть договор с Лианозовым, еще не подписанный, но обещанный; есть обещание Шаляпина играть исключительно для этого синематографа; есть тысяч 25–30 денег, данных двумя-тремя человеками; есть сочувствие Алексея Максимовича, но даже без права упоминать его имя; и есть обещание Л.Б. Красина принять деятельное участие в постановке техники»[271]. Ю.А. Желябужский, конечно, был прав, иронически замечая в своих воспоминаниях: «По правде говоря, единственное, чего не было – не было ни одного человека, знакомого с тем, как это делается»[272]. Собравшиеся вокруг Горького и Андреевой единомышленники были энтузиастами нового дела, но не имели практического опыта в киноделе, где уже присутствовали такие опытные предприниматели, как А.А. Ханжонков, П.Г. Тиман, Д.И. Харитонов и др. Судя по всему, договор с фирмой «Биохром» не состоялся, нет его следов в переписке участников товарищества, не найдено подобной бумаги и в архивах.

Неудачи в организации кинотоварищества очень повлияли на эмоциональное состояние Марии Федоровны Андреевой, она признавалась И.П. Ладыжникову 4 декабря 1913 г.: «Иван Павлович, дорогой мой, все это

[270] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2004. Т. 11. С. 205.
[271] Мария Федоровна Андреева. Переписка, воспоминания, статьи, документы, воспоминания о М.Ф. Андреевой. М.: Искусство, 1968. С. 267.
[272] Желябужский Ю.А. Воспоминания об отношении А.М. Горького к кино // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 219.

же ужасно! Ну, я понимаю, когда А.М. говорит об устройстве своего театра, недоволен тем, что еще ничего не сделано с синематографом, но Вы, Вы?? Можно ли делать что-нибудь, не имея ни больших денег, ни даже имен учредителей? Алексей Максимович не хочет значиться в числе учредителей, Шаляпин тоже, Красин не может, т.к. он значится полным товарищем фирмы “Сименс и Шуккерт”, Каменский боится, потому что это риск… И что же остается? Кто? Николай Александрович Румянцев, чудесный организатор, хороший администратор, очень честный, порядочный, хороший человек – но без громкого имени, без капитала и без денежных связей, без возможностей “доставать” деньги. Остаюсь, значит, я. <…> Как Вы думаете, удобная эта позиция для поисков капитала для хорошего, идейного дела? И несмотря на все это – я бьюсь, ищу, нахожу, снова теряю и снова нахожу, и до сего дня не опустила еще рук»[273].

Скорее всего, прямых жалоб от Андреевой о неудачах кинопредприятия Горький не слышал, но надо сказать, что он сам не был уверен, что идея просветительского кинематографа осуществима. Все хлопоты в течение шести месяцев не давали результата, и в начале января 1914 г. он предлагал Андреевой: «Позволь мне еще раз сказать, что, по моему мнению, ты должна бросить эту затею – на время, пока не упрочится твое положение в театре, т. е. на сцене. Я уверен, что сейчас из этой суеты ничего не выйдет, кроме излишнего утомления, раздражения, разочарования. Лично я – повторю – не верю в “деловитость” твоих партнеров»[274]. Скептицизм Горького не остановил Андрееву, она продолжила работу над этим делом, несмотря на то что ей пришлось окончательно отказаться от помещения, предложенного С.Г. Лианозовым: в письме некоему Александру Павловичу (вероятно, юристу Лианозова) она объясняла, что ее «юридический советчик» П.Н. Малянтович не рекомендовал ей подписывать этот договор[275]. «Сейчас сижу дома, сильно

[273] АГ. ПТЛ 2-1-83.
[274] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2004. Т. 11. С. 71.
[275] АГ. ПТЛ-3-3-1.

простуженная, но от этого дело не стоит – усиленно работаю по синематографу. Эх, кабы это дело удалось!»[276], – писала она Горькому 14 января 1914 г. К концу года ощутимого результата не было, общая усталость, неудачи в делах и разлука с Горьким не способствовали успеху, но и не привели к разочарованию в самой идее киностудии. Складывается ощущение, что для Андреевой этот проект был больше, чем кинопредприятие, это была ее последняя связь с Горьким, отношения с которым уходили в прошлое. В некотором смысле символична ее попытка соединить литературу и артистическое творчество через кинематограф. Однако ее воли и организационных способностей оказалось недостаточно, и большинство участников оказались не готовы идти на финансовые и репутационные риски.

4.2. М. Горький и кинофирма «Тиман и Рейнгардт»

В начале 1914 г. появилась некоторая надежда на возникшие контакты со знаменитой кинематографической фирмой «Тиман и Рейнгардт». Пауль Тиман, немецкий подданный, служил директором одного из отделений фирмы «Gaumont» в Москве. «Его вкладом в основание собственной фирмы прежде всего был кинематографический опыт. А крупный капитал в нее вложил владелец табачных фабрик в Москве немец Фридрих Рейнгардт. Предприятие “Глория” было создано в 1910 г. как крупное прокатно-производственное. Съемочный павильон был сооружен в старинном особняке и прилегающем большом саду на Пятницкой»[277]. Тиман пытался, хотя и не всегда успешно, привлечь к кинематографу элиту русского театра: К.С. Станиславского, В.И. Немировича-Данченко, актрис М.Н. Германову, Е.Н. Рощину-Инсарову и др. В 1915 г. здесь как кинорежиссер дебютировал В.Э. Мейерхольд, поставивший «Портрет Дориана Грея» по О. Уайльду. У Тимана начинали свой творческий путь Я.А. Протазанов и В.Р. Гардин. Фирма «Тиман и

[276] Семашкина М.А. «Мой долгий и мучительный роман…»: Письма М.Ф. Андреевой Горькому // Горький в зеркале эпохи: Неизданная переписка. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 248.
[277] Гращенкова И.Н. Кино Серебряного века. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. М.: Щербинская типография, 2005. С. 37.

Рейнгардт» считалась немецким предприятием, и расцвет ее был обусловлен, в том числе, и тем, что весной 1913 г. состоялось подписание совместной российско-немецкой литературной конвенции, «положения которой гарантировали взаимную защиту авторских прав на драматические (в том числе кинематографические) произведения»[278].

В начале февраля 1914 г. Андреева и Горький встречались с Александром Антоновичем Курсинским, представлявшим интересы фирмы «Тиман и Рейнгардт». Курсинский, поэт, переводчик и журналист, друг В.Я. Брюсова, З.Н. Гиппиус, А.А. Блока, в начале 1910-х годов увлекся кинематографом, писал сценарии и сотрудничал с различными киноорганизациями[279]. Будучи хорошо знакомым с литературным сообществом Москвы и Петербурга, он стал своеобразным посредником между ним и кино[280]. Во время встречи Горький и Андреева рассказали Курсинскому об идее просветительского кинематографа, и на следующий день, 7 февраля, он ответил:

«Глубокоуважаемая Мария Федоровна и Алексей Максимович!

Содержание нашей вчерашней беседы вчера же было мною передано г. Тиман. Я сообщил ему Ваши взгляды на задачи кинематографии и желательное ее направление, которыми Вы поделились со мной, и о вашем идейном активном сочувствии к тому формирующемся уже коллективу лиц, которые намерены уделить свои силы и средства, чтобы создать и двинуть дело серьезного художественного кинематографа.

В значительной степени сообщение мое не оказалось новым для моего патрона. Он достаточно осведомлен о намерениях петербургских инициаторов дела и даже назвал мне имена, которые Вам было неудобно упоминать. Взгляд

[278] Янгиров Р. Другое кино. М., 2011. С. 29.
[279] Подробнее о нем см.: Ковалова, А., Раннева, А. Символизм в раннем русском кино и сценарист-призрак Александр Курсинский // Киноведческие записки. 2020/2021. № 114/115. С. 243–264.
[280] Например, В.Я. Брюсов доверял ему полностью: «…я предоставляю Тебе, Александру Антоновичу Курсинскому, право инсценировать для синематографа все мои рассказы, уже появившиеся в печати <…> Выбор фирм, которые будут ставить эти Твои инсценировки моих произведений, я всецело предоставляю Тебе» (Валерий Брюсов и его корреспонденты. Литературное наследство. Т. 98. Кн. 1. М.: 1991. С. 355).

на предприятие у г. Тиман весьма определенный. Дело это, как чисто художественное и идейное дело, прежде всего потребует значительных материальных жертв, потребует меценатства. Если жертвы эти не окажутся достаточно крупными, чтобы в течение нескольких лет вести борьбу со вкусами миллионов кинематографических посетителей, дело будет одинаково проиграно, как в финансовом отношении, так и с идейной стороны. Только исключительно прочный финансовый фундамент в связи с интеллектуальной работой талантливых руководителей и работников дела может рано или поздно обеспечить торжество этого культурного предприятия.

И если такая прочная постановка дела практически оказалась бы осуществимой, то нет сомнения, что г. Тиман был бы готов внести в общее дело и свою долю опытности, знаний и материальных средств.

Если Алексей Максимович пожелал бы теперь же или по выяснении некоторых перспектив обменяться более подробно мнениями по этому вопросу с г. Тиман, последний не преминул бы посетить Алексея Максимовича по первому его извещению.

Переходя к вопросу моей личной компетенции – об опытной постановке Ваших миниатюр (“Хан”, “Марко”, “Зобар и Радда”), – вопросу, оставшемуся временно открытым, в силу соображений, неизвестных мне во время беседы, вынужден просить Вас, Алексей Максимович, если только это окажется возможным, выяснить его до поста. Дело в том, что, хотя постановка этих вещей может быть выполнена только летом, режиссура должна во время поста озаботиться приглашением артистов, находящихся в прямой зависимости от репертуара, так как зимняя система экстренных приглашений г<оспод> артистов в мертвый сезон применима быть не может.

С совершенным уважением,

А. Курсинский»[281]

Вероятно, даже Тиману, сочувствовавшему идее «просветительского»

[281] АГ. КГ-ди-5-31-1.

кинематографа, было ясно, что для того момента планы Горького слишком утопические. Тем не менее П.Г. Тиман был заинтересован в постановке отдельных произведений писателя и через несколько дней отправил ему телеграмму: «Ввиду сообщения газет о Вашем скором отъезде, напоминаем о возникших переговорах, просим ответить на последнее письмо Курсинского относительно Чудры, Хана и Цыгана Марко»[282]. Судя по письмам корреспондента, Горький ответил телеграммой (не разыскана), где просил уточнить конкретные условия, предлагаемые кинофирмой. 26 февраля Тиман сообщил: «Мы находим наиболее справедливым поставить эти условия в непосредственную зависимость от степени распространенности ленты предполагаемых инсценировок и предложить вам определенные отчисления с каждого проданного в России метра позитива. Нам представляется возможным определить величину этого отчисления в размере трех копеек. Приблизительная длина ленты (с тремя пьесами) – 2400 метров. Получается 72 рубля с каждой проданной ленты. Какое количество их будет продано, определить, конечно, трудно, но 15–20 лент могли бы быть нами гарантированы»[283]. Похоже, условия эти не заинтересовали Горького, хотя они были, в общем, обычными для того времени. Переговоры он не продолжил. Вероятнее всего, причины этого – не устраивавшая его пассивная роль автора, полностью передавшего контроль над своими произведениями режиссеру, а также общее недоверие к кинематографии, которую он считал в первую очередь капиталистическим производством, а уже затем искусством.

К этому времени относится еще один любопытный документ, сохранившийся в Архиве А.М. Горького – это рекламная карточка фирмы А.И. Шорина, предлагавшей «прокат синематографических фонарей, трансформаторов, реостатов» и др.: «Сим имею честь предложить Вам устройство кинематографического сеанса. Большим выбором репертуара, художественным исполнением проэкции и вообще добросовестным

[282] АГ. КГ-инГ-4-60-1.
[283] АГ. КГ-инГ-4-59-1.

отношением к взятому на себя делу надеюсь заслужить Ваше доверие»[284]. На карточке сохранились пометы рукой М.Ф. Андреевой: «Контора Тиман-Рейнгарт. Поблизости от Москвы» и др., свидетельствующие о том, что она действительно глубоко вникала в организационные и технические вопросы.

Первая мировая война заставила надолго отложить планы создания «кинематографа будущего». Как немецкий подданный, П.Г. Тиман в 1915 г. был выслан в Уфу, а перед этим, осенью 1914 г., контора его фирмы была разрушена во время немецкого погрома[285]. Тиман пытался руководить делами фирмы на расстоянии через свою жену, Елизавету Владимировну[286] (ее выслали вслед за мужем в мае 1916 г.). Затем ушли лучшие специалисты – В.Р. Гардин, Я.А. Протазанов, а многие молодые сотрудники были мобилизованы и отправлены на фронт. Фирма Тимана быстро превратилась из ведущей во второстепенную. Но главная проблема заключалась в отсутствии пленки, поставки которой из-за границы почти полностью прекратились с началом войны, что привело к серьезному производственному кризису в области кинематографа.

М.Ф. Андреева, несмотря на неуспех планируемого кинопредприятия, занялась своей артистической карьерой, играла в театре и снималась в кино. Горький поддерживал ее решение, принимал участие в обсуждении кандидатуры режиссера, которому она могла бы доверить свою роль, и писал ей в феврале 1916 г.: «Я стою за Тимана, потому что мне нравится Волков, у него прекрасно сделаны глаза. Я, конечно, понимаю, что это искусственные глаза хорошей немецкой работы, но они совсем как настоящие»[287]. Нужно пояснить, что Горький был впечатлен режиссерской работой А.А. Волкова, который поставил в 1916 г. фильм «Его глаза» по роману А.М. Федорова.

---

[284] АГ. ФЕП-кр-65-54-1

[285] Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 161.

[286] О ней подробнее см.: Kovalova A., Bagrov P. “The Life and Strange Surprising Adventures of Elizaveta Thiemann, a Baroness Who Made Films, Played the Part of Alexandra L’vovna Tolstaia, Lived Fifty Years After Her Own Death, Died in Obscurity, But Came Back to Film History: A Russian Lecture by Peter Bagrov and Anna Kovalova”. Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe, 2022. No 13 (January):148. https://doi.org/10.17892/app.2021.00013.287.

[287] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2004. Т. 12. С. 22.

Писатель не случайно обратил внимание на эту картину, в ней был оригинально показано совмещение литературы и кинематографа (на экране девушка читает книгу Федорова, на страницах которых визуализируется сюжет). Кроме того, критик «Театральной газеты» отмечал психологическую глубину и «интимность» фильма[288], что впоследствии повторяли даже критически настроенные советские киноведы[289].

5 октября 1916 г. состоялась премьера фильма «Ничтожные» по роману Е.А. Нагродской «Борьба микробов», где Андреева играла главную роль миллионерши Ирины Ракитиной. Кроме нее в фильме играли Е.В. Порфирьева, М.С. Визаров, И.Д. Лавин, Н.М. Церетели. Режиссером картины выступил А.А. Волков, а его ассистентом – Ю.А. Желябужский, делавший свои первые шаги на этом поприще. По окончании съемок фильма Желябужский писал матери 29 мая 1916 г.: «“Микробов” мы кончили. Видел я все негативы, ты вышла хорошо как с фотографической точки зрения, так и со стороны игры»[290]. Когда картина была завершена, он снова сообщил: «Вышла ты в картине очень хорошо, хотя картина средняя, благодаря дурацкому сценарию»[291]. Он помогал матери справиться с кинематографической ролью, давал ей творческие рекомендации о ракурсе и костюмах и деловые советы о гонораре и условиях, которые она могла бы потребовать у его патрона. Переписка Желябужского и Андреевой этого периода является бесценным источником информации о бытовой стороне ранней русской кинематографии.

Актер и режиссер В.Р. Гардин, также работавший тогда у Тимана, анализируя ситуацию в раннем кинематографе в своих воспоминаниях, писал об общем тематическом кризисе и успехе фильма «Ничтожные»: «Не помогла широковещательная реклама о постановке “Евгения Онегина”, не выручал и мистический репертуар: “Цветы неба и земли”, “Сильный человек”

[288] «Его глаза» [Рецензия] // Театральная газета. 1916. № 1. С. 17.
[289] Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963. С. 297.
[290] АГ. ФМА-кр-4-25-61.
[291] АГ. ФМА-кр-4-25-101.

Пшибышевского. Лишь выступление на экране в фильме “Ничтожные” по роману Нагродской, артистки Художественного театра Марии Федоровны Андреевой смогло заинтересовать широкие круги московского театрального зрителя»[292]. К высказыванию Гардина следует относиться критически, поскольку его воспоминания были опубликованы значительно позднее, в конце 1940-х годов, и часто носят след тенденциозности. Тем не менее пресса принимала фильм хорошо, в рецензии «Вестника кинематографии» сообщалось: «Очередной роман Нагродской, инсценированный “Русской золотой серией”, выгодно отличается от других романов тем, что в нем писательница не берется за решение сложных проблем <…> “Борьба микробов” – это борьба низменных аппетитов, алчных желаний, разгорающаяся вокруг миллионерши Ракитиной. Каждый из окружающих миллионершу стремится “урвать” что-нибудь в свою пользу. Сама Ирина, уже не молодая, но “молодящаяся” женщина, ищет любовных утех, и постоянно имеет возле себя “фаворита”. <…> История эта рассказана просто, отчетливо, ясно, в правдивых тонах, и потому вся картина воспринимается очень легко. Центральная фигура инсценировки, Ирина Ракитина, хорошо удалась г-же Андреевой; роль выполнена без лишних нажимов и подчеркиваний, свободно и естественно <…> Постановка тщательная, хорошо выбраны места натурных снимков»[293].

Это был не единственный киноопыт М.Ф. Андреевой. Также в 1916 г. она играла главную роль в картине «Узурпатор» по роману У. Локка. Название фильма встречается на афишах в кинопрессе, но описание его не включено в известные указатели и справочники, дата премьеры его неизвестна, не удалось также разыскать либретто или рецензий. Однако фильм неоднократно упоминается в письмах Ю.А. Желябужского к М.Ф. Андреевой. В начале 1917 г. он писал: «Сценарий “Узурпатора” еще не получен, а его тут хочет объявить еще Ханжонков, но у нас объявлено раньше, т.ч. это мы уладим, а в

[292] Гардин В.Р. Воспоминания: В 2 т. М.: Искусство, 1949. Т. 1: 1912–1921. С. 123.
[293] Критическое обозрение // Проектор. 1916. № 21. С. 10–11.

крайнем случае ты будешь играть египетский сценарий – ты помнишь»[294].

Фотографии М.Ф. Андреевой стали появляться на страницах кинематографической прессы. Так, большой ее портрет был помещен в журнале «Живой экран» в июле 1916 г.[295] рядом со статьей «Вынужденное слово», подписанной криптографом «-кий». Имя актрисы в ней не упоминалось, однако статья была ответом на полемические заявления В. Волина в «Театральной газете», который писал о недопустимости участия театральных актеров в кинематографических постановках ради «тридцати серебряников», т.е. финансовой выгоды[296]. Журналист «Живого экрана» выражал удивление позицией «Театральной газеты», которая «уделяя порядочное количество места в номере интересам кинематографа, тем самым определил к нему свое отношение» и полемизировал с Волиным: «Театр с живой речью и Великий Кино идут рядом, каждый из них в отдельности стремится к совершенству <…> за кинематографом преимущество в другом отношении. Никогда театр не может дать того, что дает кинематограф: естественных декораций природы, богатства массы и т.п. И если артист не в состоянии вложить животворящее слово в кинематографического героя, то это еще не доказывает, что он не может сильно подействовать на зрителя»[297]. Далее он перечислял знаменитых театральных артистов, снимавшихся для кинематографа: Ф.И. Шаляпина, В.А. Каралли, Н.М. Радина, Б.С. Борисова, Е.В. Гельцер, – и фотография М.Ф. Андреевой в этом контексте выглядела абсолютно органично и доказывала позицию автора: знаменитая актриса, интересующаяся кино.

Обнаруживаются также отрывочные сведения об участии Андреевой в фильме «Могла ли она так поступить?» (реж. М. Доронин) по пьесе Н.О. Лернера «Преступление», но фильмы эти не сохранились и информация о них крайне

[294] АГ. ФМА-кр-4-25-101
[295] М.Ф. Андреева // Живой экран. 1916. № 15/16. С. 19.
[296] Волин В. Сцена и экран // Театральная газета. 1916. № 24. С. 9–10.
[297] -кий. Вынужденное слово // Живой экран. 1916. № 15/16. С. 18.

скудная[298]. Кинематографический опыт пригодился Андреевой, когда после революции она была отправлена в Германию с целью закупки кинолент для советского проката. В Берлине она снялась еще в нескольких фильмах в 1920-х гг., например, «Бунт молодежи» («Jugendrausch», 1927, реж. Г. Азагаров)[299].

В 1916 – начале 1917 гг. в прессе время от времени появлялась информация о кинематографических начинаниях Горького. В Архиве А.М. Горького сохранились вырезки из газеты «Биржевые ведомости» за 1915–1916 гг. с пометами в старой орфографии, предположительно, рукой И.П. Ладыжникова. Секретарь писателя собирал для него газетные сообщения и критику; вырезки о кинематографе хранятся в отдельном конверте. Приведем наиболее интересные из этих сообщений.

30 октября 1915 г. вечерний выпуск «Биржевых ведомостей» в разделе «Кинематограф» сообщал: «Максим Горький категорически отказался от предложения, сделанного ему московской крупной кинофабрикой и предложившей 10000 р. за разрешение инсценировки некоторых рассказов его.

Приехавший в Петроград представитель московской кинофабрики жалуется:

– Андреева уломали, Чехова – имеем в портфеле, Амфитеатрова – обработали, даже Толстого фильмовали, а Горький ломается.

И фирмы забывают, что “даже Толстого” и Чехова им пришлось обкорнать после смерти.

Я имел возможность привести в нашей газете взгляд Горького на кинематографию и ее роль. Отсюда, очевидно, и “ломание” писателя. “Давать свои произведения для сытых – не в моем духе”.

Таков девиз талантливого и прямолинейного Максима Горького.

И его “фильмовать” и “обрабатывать” кинематографистам, очевидно, не удастся»[300].

---

[298] Вишневский В.Е. Художественные фильмы дореволюционной России. М.: Госкиноиздат, 1945. С. 132.
[299] Янгиров Р.М. Хроника кинематографической жизни русского зарубежья. 1918–1980: В 2 т. М.: Книжница, Русский путь, 2010. Т. 1. С. 360.
[300] Кинематограф // Биржевые ведомости. 1915. № 15180. 30 октября. Веч. вып. С. 4.

Через полгода та же газета сообщала: «Максим Горький вчера выехал на Кавказ. Писатель согласился летом инсценировать одно из своих произведений, с тем лишь, чтобы картина была продана земствам, располагающим передвижными кинематографами»[301]. В каждой заметке подчеркивалось, что если писатель и согласится на экранизацию его произведений, то это решение будет продиктовано исключительно благотворительными мотивами.

В.Р. Гардин в своих воспоминаниях рассказывал о планах экранизации рассказа «Мальва». Гардин начинал работать в кинокомпании П.Г. Тимана, а в 1915 г. открыл свое кинематографическое товарищество, объединившись с предпринимателем В.Я. Венгеровым. В 1916 г. он пришел к Горькому с предложением о постановке рассказов «Мальва» и «Челкаш» для экрана. Горький, по словам Гардина, отнесся к самой идее экранизации положительно: «А сказать правду, – очень хотелось бы видеть и “Мальву”, и “Челкаша” на экране. Ведь природа этих рассказов имеет большое значение. Весь сюжет “Челкаша” строится на параллели с природой. А “Мальва”? Вся в брызгах, в морской пене... Возможности кинематографа очень соблазнительны!»[302] Однако писатель опасался, что «попадет на экран один лишь выхолощенный сюжет. Пропадут люди, исчезнут характеры, испарится мысль. Останется голый сюжет!»[303] Горький был готов согласиться на экранизацию лишь при условии, что часть дохода от фильма будет передана в комитет социал-демократической партии. Гардин сомневался, что Венгеров принял бы эти условия, и Горький с сожалением отказал: «Кинематографу очень трудно стать настоящим искусством, пока он в руках дельцов»[304].

Встречались сообщения и об организации Горьким собственной кинофабрики, указывающие, что проект не был окончательно забыт. Так,

[301] Кинематограф // Биржевые ведомости. 1916. № 15625. 13 июня. Веч. вып. С. 4.
[302] Гардин В.Р. Воспоминания о встречах с А.М. Горьким // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 241.
[303] Там же.
[304] Гардин В.Р. Воспоминания о встречах с А.М. Горьким // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 241.

газета «Раннее утро» 10 декабря 1916 г. сообщала: «Нам передают, что Максим Горький организует кинематографическое издательское дело, в которое привлечены видные представители артистического и литературного мира. В некоторых постановках будет участвовать Ф.И. Шаляпин. Павильон для съемок кино-пьес предполагается построить или в Москве, или в Крыму»[305]. Однако революционные события 1917 года увлекли Горького, и в середине лета он писал Е.К. Малиновской в ответ на ее вопрос: «О кинематографе – ничего не придумал, да и некогда думать о нем. До иллюзионов ли в наши сугубо реальные дни?»[306] С наступлением революции идея частного кинематографического товарищества была забыта.

В предреволюционный период интерес М. Горького к кинематографу сохранялся, но приобретал иные черты. Писатель не желал оставаться пассивным зрителем или автором, чьи литературные произведения подвергались трансформации на экране. Он неоднократно проводил переговоры с кинематографистами, но систематически отказывал в праве адаптации его прозы, поскольку сомневался в способности экрана передать смысл и своеобразие его произведений и имел определенное виденье того, как должен функционировать кинематограф. Эти представления должны были реализоваться в работе собственной киностудии Горького и его соратников. В силу ряда организационных, финансовых, политических причин проект «кинематографа будущего» не состоялся, но этот опыт послужил основой для будущей деятельности Горького в последующие периоды.

Выводы первой главы

Разносторонний и глубокий интерес М. Горького к кинематографу обнаруживается на самом начальном этапе существования искусства экрана. Ранние произведения писателя о кинематографе – два «выставочных» очерка,

[305] Мир экрана // Раннее утро. 1916. № 285. 10 дек. С. 3.
[306] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2006. Т. 12. С. 161.

опубликованные в «Нижегородском листке» и «Одесских новостях», рассказ «Отомстил…» и примыкающие к ним публицистические тексты составляют известный корпус, хотя большая часть фельетонов из «Одесских новостей» никогда не републиковалась. Эти тексты отличаются от прочих репортажей выраженностью социальной проблематики, яркостью образов и насыщенностью изобразительно-выразительных средств. Анализ произведений Горького, посвященных «синематографу», свидетельствует о погруженности писателя в социальный контекст времени, о глубинных типологических связях с традицией изображения «волшебного фонаря». В этих текстах отражен процесс формирования способов описания и критики нового кинематографического искусства.

Как показал анализ ранних текстов Горького о кинематографе, писатель опирался в первую очередь на литературную традицию изображения волшебного фонаря, включавшую мотивы фантастического, а также на контекст бытования самих «туманных картин», ассоциирующихся с просвещением и образованием. Нам сложно согласиться с Л.А. Аннинским, заявившим: «Даже Горький, испытавший при виде движущихся по полотну теней не просто волнение, а настоящий философский ужас <…> не угадал ни научной, ни художественной перспективности этого нового изобретения»[307], – поскольку уже в ранних очерках Горького проявились главные тенденции, которые впоследствии мы будем наблюдать в большинстве текстов о кино. Перечислим эти мотивы:

1) дихотомия «жизнь – смерть» в предельном выражении, то есть как загробная жизнь и бессмертие;
2) киноизображение как наглядное пособие и связанные с этим мотивы назидательности и просвещения;
3) киномир как иллюзия, колдовство, фантасмагория, нереальный мир,

[307] Аннинский Л.А. Лев Толстой и кинематограф. М.: Искусство, 1980. С. 8.

парадоксальным образом связанный с гиперреалистичностью изображения;

4) подчеркнутая технократичность изобретения, которой автор восхищается как достижением цивилизации;

5) социальный конфликт между изображаемым на экране и публикой.

Исследовавшая рецепцию кинематографа в русской литературе первой трети XX века А.М. Высочанская считает, что Горький лишь «фиксировал свои впечатления от киносеанса»[308], а устойчивые рецептивные паттерны сложились позднее. Однако позволим себе не согласиться с исследователем: отмеченный ею «парадокс амбивалентности "чудесного" (уникального) и "ярмарочного" (общедоступного), "сюрреалистического" и "натуралистического" мгновенно закрепился за кинематографом и в дальнейшем отразился в символистской лирике, сформировавшей традицию восприятия кино как явления двойственного»[309] – в свернутом, но достаточно явном виде присутствует именно в комплексе ранних горьковских текстов о кино.

Образ волшебного сна, загробного царства, заложенные Горьким, закономерно были переняты символистской поэзией. Предчувствуя это, он даже иронизировал в нижегородском очерке: «Поясню, чтобы меня не обвинили в символизме или безумии». Так, А.А. Блок называл кинематограф «электрический сон наяву» («В кабаках, в переулках, в извивах», 1904), мортальные и инфернальные мотивы звучат в стихотворении Г.И. Чулкова «Живая фотография» (1908), когда поэт вопрошает об актрисах на киноэкране: «Быть может, вас уже нет на свете?»; В.Я. Брюсова[310] «Самоубийца. Картина для синематографа» (1907), Ф. Сологуба «Коля, Коля, ты за что ж» (1911), Вяч.И. Иванова («Так, вся на полосе подвижной…») и др[311]. Конфликт реального и экранного своеобразно отразился в высказываниях Л.Н. Толстого: «Необходимо, чтобы синематограф запечатлевал русскую действительность в

[308] Высочанская А.М. Рецепция искусства кино в русской литературе I половины XX века: дисс. … канд. филол. наук. М., 2018. С. 63.
[309] Там же. С. 43.
[310] В 1914 г. В.Я. Брюсов написал сценарий к фильму «Жизнь в смерти».
[311] О взаимовлиянии символизма и кинематографа см.: *Бердд, Р.* Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и Адр. Пиотровского // Новое литературное обозрение. 2006. № 5(81). С. 67–98.

самых разнообразных ее проявлениях. Русская жизнь должна при этом воспроизводиться синематографом так, как она есть, не следует гоняться за выдуманными сюжетами»[312].

К.И. Чуковский в известной статье «Нат Пинкертон и современная литература» развивал горьковскую идею о потенциальной эстетической силе кинематографа и вреде его примитивного, вульгарного использования: «Если б мог, я стихами воспел бы кинематограф, но одно в нем смущает меня: почему такая страшная власть, такое нечеловеческое, божеское могущество идет и создает “Бега тещ”? Почему “Бега тещ”, а не “Анну Каренину”? К чему же нам всем это чародейство, если “Бега тещ” его венец и предел?»[313]

Футуристы обращали внимание на техногенность кинематографа, его ультрасовременность: такие коннотации присутствуют, например, в стихотворении И. Северянина «Синематограф» (1910), в статьях Д.Д. Бурлюка «Футурист в кинематографе»[314], В.В. Маяковского «Театр, кинематограф, футуризм», «Уничтожение кинематографом “театра” как признак возрождения театрального искусства» и «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству. Что несет нам завтрашний день?», опубликованных в 1913 г. в «Кине-журнале»[315]. Однако и этот аспект присутствовал в очерках Горького, хоть и не на первом плане.

Таким образом, ранние очерки Горького заложили фундамент рецепции кинематографа в литературе. Наверное, уместно будет здесь употребить метафору, связанную с оптическим устройством – Горький, как камера обскура, вобрал в себя и бытовой, и литературный контекст, пропустил его через свой художественный, журналистский, бытописательский опыт и преобразовал в целый комплекс понятий и мотивов, которые будут звучать многие десятилетия впоследствии.

---

[312] Цит. по: Лурье С. Толстой и кино // Л. Н. Толстой / Литературное наследство. Т. 37/38. Кн. II. М.: Изд-во АН СССР, 1939. С. 716.
[313] Чуковский К.И. Нат Пинкертон и современная литература // Чуковский К.И. Собр. соч.: В 15 т. М.: Агентство ФТМ, 2012. Т. 7: Литературная критика. 1908–1915. С. 27.
[314] Бурлюк Д.Д. Футурист в кинематографе // Кине-журнал. 1913. № 22. С. 22
[315] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 1. 1912–1917. С. 275–285.

Обобщение сведений о практиках взаимодействия М. Горького с кинематографом в каприйский период позволяет сделать некоторые промежуточные выводы. В 1906–1913 гг. кинематограф постоянно присутствует в жизни писателя и воспринимается им как коллективное демократическое развлечение, способное объединить представителей разных наций и разных социальных слоев посредством «немого языка». Важно, что именно в эти годы формируется новый, нарративный, кинематограф, и Горький становится свидетелем его эволюции в Италии – одном из центров развития нового искусства. Таким образом, он получает возможность наблюдать рост изобразительно-выразительной силы кино и его просветительских возможностей. С другой стороны, в это же время Горький впервые становится объектом изображения кинематографа; кадры Дранкова ясно показывают позицию Горького на российском литературном Олимпе («следующий после Толстого»), интерес к нему отечественного и зарубежного зрителя и процесс формирования горьковского мифа. Обнаружив сильный и длительный медиаэффект вокруг нескольких кадров в фильме «Максим Горький на острове Капри», писатель убедился в необходимости участия в этом деле увлеченных, образованных, высококультурных людей, для которых приоритетной была бы общественная польза, а не личная выгода.

Отношение Горького к кино менялось, но в главном оставалось прежним: это новое искусство, подлинно демократическое, оно обладает огромным просветительским потенциалом, но в условиях, когда кинематография – в первую очередь бизнес, и лишь затем искусство, реализация этого потенциала возможна в малой степени. Этот опыт сыграл положительную роль для будущей деятельности Горького в раннесоветский период («Секция исторических картин») и в 1920-е годы (сценарии). История организации Горьким и Андреевой «кинематографа будущего» дает новые сведения о биографии писателя и актрисы, об их взаимоотношениях и о том, как формировался кинорынок в 1910-е годы и какие стратегии взаимодействия с писателем предпочитали кинематографисты.

Глава II.
КИНОСЦЕНАРИИ М. ГОРЬКОГО В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ: ДИНАМИКА ЖАНРА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ ПИСАТЕЛЯ (1910–1920-Е ГОДЫ)

Наблюдая за развитием кинематографа и будучи недовольным экранизациями 1900–1910-х годов, Горький пришел к выводу, что необходимо писать именно оригинальные сценарии, ориентированные на экранное воплощение. Позиция писателя была весьма жесткой: жанровая форма имеет огромное значение, любые попытки трансформации повести или рассказа в сценарий обречены на провал. Именно поэтому писатель категорически не давал согласие на экранизацию своих произведений. Однако для кинопромышленников имя Горького на афише могло стать гарантией высоких сборов, и в предреволюционный период вышло несколько фильмов: «Душа волжанина разбита» по повести «Фома Гордеев» (1915, реж. А.А. Чаргонин), «Илья Лунев» по повести «Трое» (1915, реж. А.Н. Бестужев), «Жизнь барона» по пьесе «На дне» (1916, реж. П.И. Чардынин), «Омытые кровью» по повести «Коновалов» (1916, реж. Б.С. Глаголин) и др. (см. подробнее в Главе 5).

Предваряя анализ киносценариев Горького, мы приведем обзор различных подходов к подготовке сценария в 1910–1920-е годы, определим, на какие теоретические положения и практические опыты ориентировался писатель, когда работал над своими кинодраматургическими произведениями. Это важно не только для обогащения представления о художественном мире автора, но и для выстраивания логики эволюции самого жанра киносценария, прослеживания эстетических исканий кинодраматургии. В настоящий обзор мы также включим анализ нескольких текстов, написанных в этот период авторами, которых условно можно назвать «писателями горьковского круга» или «демократического направления»: А.И. Куприна, Е.Н. Чирикова, Л.Н. Андреева. Далее мы рассмотрим текстологическую историю, художественные особенности и жанровую эволюцию шести киносценариев

М. Горького, написанных в 1920-е годы, и проследим, каким образом зарубежный (в частности, немецкий) и эмигрантский кинематограф повлияли на кинодраматургические поиски писателя. Также предметом нашего исследования в настоящей главе будет литературная кинематографичность горьковской прозы, которая в этот период определяется наиболее явно.

§ 1. Литературные практики в киносценариях Серебряного века[316]

Киносценарий среди драматургических жанров занимает особое положение. Это обусловлено и относительной молодостью кинематографа, и собственно спецификой жанра, предполагающего непосредственное участие в его рецепции нескольких человек: писателя, работающего над текстом сценария, режиссера, который ставит фильм, актера, который создает эмоциональный образ, зрителя, который смотрит кинокартину. Специфика жанра породила многочисленные споры о сценарии. Начавшись в период становления кинематографического искусства, они не утихают и по сей день.

Исследование киносценариев Серебряного века представляет известную сложность, обусловленную как объективными обстоятельствами, так и сложившимися в литературоведении традициями. Текстология киносценариев затруднена: в архивах сохранилось не так много образцов раннего периода, поскольку этот жанр воспринимался как периферийный, и идеи сохранения этих текстов, а тем более их вариантов, не возникало до середины 1910-х гг. Большинство сценариев этого периода мы знаем либо по публикациям тех лет в специализированных журналах «Пегас», «Вестник кинематографии» и др., либо по редким архивным материалам. Большую работу в этом отношении совершил коллектив научно-учебного проекта «Ранняя русская кинопроза» в НИУ ВШЭ, который занимался разысканием либретто и киносценариев 1910-

[316] Материалы данного параграфа опубликованы: Плотникова А.Г. Особенности жанра профессионального киносценария в России 1910-х годов: теория и практика // Научный диалог. 2024. Т. 13, № 3. С. 233–250. DOI 10.24224/2227-1295-2024-13-3-233-250

х гг. и опубликовал их в сети интернет[1]. В рамках этого проекта были представлены сценарии Е.Н. Чирикова, А.В. Амфитеатрова, З.Ф. Баранцевич, В.Р. Гардина и многих других. Публикация этих текстов дала возможность взглянуть на развитие жанра системно и выявить некоторые закономерности, которые впоследствии, в 1920-е гг., проявились в кинодраматургических опытах М. Горького.

Определенные литературоведческие традиции также оказывают влияние на возникновение и сохранение подобных лакун: изучение киносценариев в художественной системе писателей (особенно раннего периода) часто остается на периферии интереса исследователей, эти тексты редко включаются в собрания сочинений и тем более – издаются отдельно. Общее представление о включенности кинодраматургии в контекст творчества отдельного писателя мало меняет ситуацию. «Кинопьесы» представляются либо неудачными экспериментами литератора, либо его попыткой получить дополнительный доход или заявить о себе в новой, «модной», области. Чаще всего исследователи обращают внимание на тематические и образные связи сценариев с прозой и драматургией писателя или видят в этих опытах интересные биографические перипетии, однако некоторые касаются и вопросов жанрового своеобразия этих текстов и формальных поисков их авторов. Так, А.В. Сысоева анализирует интересный документ, обнаруженный в фонде Ф. Сологуба в ИРЛИ РАН и, опираясь на формальные особенности некоторых опубликованных в середине 1910-х годов сценариев, убедительно атрибутирует его как набросок авторского сценария по роману «Творимая легенда» (фильм «Навьи чары» был снят в 1916 г. В.Э. Мейерхольдом)[2]. Проблематика и поэтика киносценариев В.В. Маяковского стали предметом исследования в монографической работе

[1] Ранняя русская кинопроза: электронный ресурс // НИУ ВШЭ. Код доступа: https://hum.hse.ru/filmprose/ Дата обращения: 16.02.2021 г.
[2] Сысоева А.В. Федор Сологуб у истоков нового жанра: киносценарий «Навьих чар» // Русская литература. 2011. № 3. С. 165–169.

Н.К. Мельниковой[3], а Т.А. Купченко в своих статьях интегрирует эти тексты в литературно-кинематографический контекст начала XX века[4]. О роли кинематографического опыта в творческой биографии А.И. Куприна писал Б. Хеллман[5]; опираясь на его работы, мы обращались к анализу образно-мотивной структуры купринских сценариев[6]. На глубоких текстологических изысканиях основаны исследования, посвященные киносценариям А.П. Платонова, опубликованные учеными ИМЛИ РАН в рамках подготовки собрания сочинений писателя[7]. В диссертации Т.О. Фроловой более глубоко изучается поэтика киносценариев Н.А. Зархи, Ю.Н. Тынянова и В.Б. Шкловского[8]. Обращение к текстам, по которым сняты известные фильмы 1920-х гг., в сравнении с первоисточниками (повестями М. Горького, Н.В. Гоголя и А.С. Пушкина), позволяет автору обратить внимание на механизмы транспозиции литературного текста в кинематографический.

С другой стороны, киноведение часто рассматривает сценарий как прикладной, утилитарный элемент фильма, художественные особенности текста не принимаются во внимание, значимым остается лишь воплощение этого текста на экране. Сценарии немых фильмов и вовсе остаются за пределами интереса исследователей, которые ограничиваются лишь перечислением этих текстов. Объемный корпус литературы о кинодраматургии, который появился в конце XX – начале XXI вв., служит

---

[3] Мельникова Н.К. Киносценарии В.В. Маяковского. Проблематика и поэтика: дисс. ... канд. филол. наук. М., 1993. 224 с.

[4] Купченко Т.А. Киносценарий В.В. Маяковского «Позабудь про камин» и пьеса «Баня» в аспекте полемики с пьесой С.М. Третьякова «Хочу ребенка!» о смысле любви // Женщина модерна: Гендер в русской культуре 1890-х – 1930-х годов. Москва: Новое литературное обозрение, 2022. С. 424–442; Купченко Т.А. Овеществленная метафора В. Маяковского как прием кино (анализ киносценария поэта «Сердце кино») // Поэт, Поэзия и Поэтическое в литературе и кино. М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 2021. С. 105–114.

[5] Хеллман Б. «Я сам виноват, что не умею писать для Кинемо». Александр Куприн и кино // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15. – 2013. Вып. 1. – С. 68–81.

[6] Плотникова А.Г. Киносценарии А.И. Куприна // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. 2022. № 1. С. 164–166.

[7] Корниенко Н.В. Киносценарии в творческой истории «Котлована» // Котлован: Текст, материалы творческой истории. СПб.: Наука, 2000. С. 323–363; Суматохина Л.В. Андрей Платонов в работе над киносценарием «Песчаная учительница» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Том 6. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 519–526; Клементьев Р.Е. Кинодраматургия А. П. Платонова конца 1920-х – начала 1930-х гг.: творческая история в контекстах времени: дисс. … канд. филол. наук. М., 2020. 268 с.

[8] Фролова Т.О. Поэтика киносценариев-экранизаций 20-х гг. (на примере сценариев «Мать» Н. Зархи, «Шинель» Ю. Тынянова, «Капитанская дочка» В. Шкловского): дисс. … канд. филол. наук. М., 1999. 175 с.

сугубо практической цели – дать будущим сценаристам универсальный алгоритм для написания текста, потенциально востребованного киноиндустрией. Научно-исследовательские цели при этом оказываются вторичны. В качестве исключений можно назвать работы А.О. Коваловой о кинодраматургии Н.Р. Эрдмана[9], которая предстает не только частью интенсивно развивавшегося жанра, но и анализируется текстуально. К исследованию нарративных практик кинодраматурга А.Г. Ржешевского обращается С.А. Огудов[10]. Комплексный системный подход, сочетающий теоретические и культурно-исторические аспекты проблемы представлен в монографии К. Ахметова[11].

Таким образом, кинодраматургия, оказываясь на стыке интересов филологии и киноведения, остается малоисследованной обеими науками. Неразрешенной и не прокомментированной остается следующая системная ситуация: при разнообразии стратегий взаимодействия кинематографа и литературы, при устойчивом взаимном интересе результат этого сотрудничества часто воспринимается как отрицательный. Писатели недовольны своим опытом работы в кино, кинематографисты, предпринимая существенные усилия по привлечению литераторов, не могут воспользоваться плодами этой работы.

Ключом к решению вопроса о причинах неблагополучных результатов взаимодействия писателей и кинематографа на раннем этапе может стать системное комплексное изучение тех киносценариев, которые были поставлены, стали фильмами, выявление основных жанровых доминант киносценариев через призму теоретических концепций кинодраматургии.

---

[9] Ковалова А.О. Кинодраматургия Н.Р. Эрдмана: эволюция и поэтика: дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2012. 406 с.

[10] Огудов С.А. Киносценарий А. Г. Ржешевского «Бежин луг» в режиссерской интерпретации С.М. Эйзенштейна // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2022. Т. 19, № 3. С. 559–574. DOI 10.21638/spbu09.2022.310.

[11] Ахметов К. 125 лет кинодраматургии. От братьев Люмьер до братьев Нолан. М.: Альпина-нонфикшн, 2021. 414 с.

1.1. Жанровая специфика дозвукового киносценария

Кинематограф – синтетическое искусство, интегрирующее выразительные возможности других искусств. Ярче всех эту мысль, пожалуй, выразил великий С.М. Эйзенштейн, написав в небольшой статье «Всегда вперед!», что кино – это «чудесная новая разновидность искусства, спаявшая в одно целое, в единый синтез и живопись с драмой, и музыку со скульптурой, и архитектуру с плясом, и пейзаж с человеком, и зрительный образ с произносимым словом»[12]. Впрочем, исследователи обнаруживают более сложную природу кинематографа, отмечая, что при соединении разных видов искусства каждое из них претерпевает значительную трансформацию. «Говоря иначе, – пишет киновед А.С. Вартанов, – экранная изобразительность весьма далека от живописи, музыка кино не похожа <…> на филармоническую, а режиссерское творчество не сходно с театральным. Сказанное об отдельных компонентах кинематографического целого еще более справедливо в отношении к сценарию»[13]. Отметим, что в этой синкретичности кинематограф следует за основной тенденцией Серебряного века – объединением самых разных сфер человеческого бытия: визуального и вербального, пластического и идеологического, техники и культуры. В этой тенденции явственно ощущается влияние авангарда, заявлявшего своей доминантой обновление человека, искусства и мира вообще. Этим объясняется то, что кинематографу приходилось неоднократно «переизобретать» на собственном материале те способы организации нарратива, которые уже были известны литературе, например, модальность, монтаж, фокализация и др.

Немое кино, как может показаться, исключает из этого синтеза слово, утверждая абсолютный приоритет визуального над вербальным. Б.М. Эйхенбаум в статье «Проблемы киностилистики» писал: «Изобретение

[12] Эйзенштейн С.М. Всегда вперед! // Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1968. Т. 5. С. 209.

[13] Вартанов А.С. Четвертый род литературы (К спорам об эстетической природе кинодраматургии // Экранные искусства и литература: сб. ст. М.: Наука, 1994. С. 57.

киноаппарата сделало возможным выключение основной доминанты театрального синкретизма, слышимого слова, и замену его другой доминантой – видимым в деталях движением»[14]. Однако литературный сценарий, являясь неотъемлемой частью кинопроизводства, преодолевает это исключение, восполняя ту самую синкретичность даже в период «silent cinema». Отметим, что кино никогда не было «немым» в полном смысле слова. В дозвуковую эпоху киносеанс сопровождался музыкой тапера или симфонического оркестра, декламацией актера, комментариями оператора и др. Роль звучащего слова могли выполнять надписи на интертитрах, пояснения в программках. Прокатные конторы часто прилагали к пленке специально записанную звуковую пластинку и рекомендовали запускать их параллельно. Не будем забывать и о сложном эффекте «изображаемого звука»: «…простейшие речевые акты, включающие как собственно звуковой, так и жестовый, и мимический компоненты, могут также выражаться изобразительно»[15] (В.Ф. Руднев). При анализе сценариев мы будем обращать внимание на эту особенность повествования.

Как значимый текст и тем более как литературный жанр сценарий стал осознаваться не сразу. Первоначально это были листы с указанием местоположения и движения актеров, перечисления сцен, т. е. то, что впоследствии стали называть «режиссерской записью». Другим источником зарождающегося жанра стали либретто[16]. Основная функция кинематографических либретто заключалась в привлечении закупщиков прокатных контор и посетителей «электротеатров». Короткий текст должен был передать основное содержание фильма, создать интригу, не раскрывая

[14] Эйхенбаум Б.М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино: Теоретические работы 1920-х гг. М.: Альма Матер; Академический проект, 2016. С. 24.
[15] Руднев В.Ф. Эквиваленты звука в немом кино // Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918. М.: ИД ВШЭ, 2018. С. 235.
[16] Разграничим термины «либретто» и «синопсис», которые иногда в научной литературе используются синонимически. В нашей работе используется лишь первый, поскольку собственно синопсиса как краткого содержания будущего сценария, предложения кинопредприятию от автора в раннем кино мы практически не наблюдаем. Либретто в ранней кинокультуре – краткое содержание уже существующего фильма, подготовленное в рекламных целях. При всей их утилитарности эти тексты являются бесценным источником для изучения раннего кино, поскольку фильмов этого периода сохранилось не много.

развязку, то есть не только проинформировать будущего зрителя, но и заставить его прийти в кинотеатр. Либретто публиковались на страницах журналов и газет, посвященных театру, литературе и собственно кинематографу, на обширных рекламных плакатах, на программках, выдаваемых в кинотеатрах. Впоследствии либретто разрастается и усложняется, обогащается его изобразительно-выразительный язык (примеры этого мы увидим ниже). Типологию и особенности дореволюционных либретто убедительно анализирует А.О. Ковалова, отмечая, что эти тексты требуют более глубокого изучения с точки зрения стилистики[17].

Когда В.М. Гончаров, автор сценария первого русского художественного фильма «Понизовая вольница», обратился в Союз драматических и музыкальных писателей с просьбой об охране его авторских прав, ему отказали, поскольку сам объект права посчитали не заслуживающим внимания. В кинематографических кругах сценаристов несколько пренебрежительно называли «темачами» (т. е. тот, кто разрабатывает тему). Тем не менее словесное оформление сюжета потребовалось уже на самых ранних этапах существования кино. Исследователь А.С. Вартанов замечает: «…кинематограф даже на ранней ступени своего существования <…> не мог обходиться без контактов с литературой. Не потому только, что искусство слова с первых же дней существования кино стало поставщиком сюжетов, перипетий, человеческих характеров. Даже незамысловатые кинематографические истории, прежде чем обрести экранное воплощение, записывались с помощью слова в форме простейших либретто, нередко называемых в ту пору сценариусом»[18]. Разнообразие жанровых определений, которое наблюдается в это время, наводит на мысль о расплывчатости представлений о характере, законах этого жанра. Кроме привычного нам слова «сценарий» встречаются термины «киноповесть», «кинопьеса», «кинетургия»,

[17] Ковалова А.О. Нарративная структура дореволюционных либретто // Новое литературное обозрение. 2020. № 3. С. 120–133.
[18] Вартанов А.С. Четвертый род литературы (К спорам об эстетической природе кинодраматургии // Экранные искусства и литература: сб. ст. М.: Наука, 1994. С. 57.

«пьеса для экрана», «сценариум» и даже «двигопись»[19].

Дискуссии о свойствах кинематографа и об их отражении в сценарии шли на страницах и специализированной кинематографической прессы, и литературно-критических и общественно-политических изданий, которые к середине 1910-х годов стали выделять целые рубрики и приложения для реклам, либретто и статей о кино. Следует особо отметить публицистику А.С. Вознесенского[20], В. Веронина, Н. Петровского, которые поднимали важные теоретические вопросы взаимодействия кино с другими искусствами, особенностей кинодраматургии и др.

Руководства для кинематографистов появляются на рубеже 1910–1920-х гг. Среди них можно назвать книги Е.И. Мамурина «Кинематограф в практической жизни» (1916), «Практическое руководство по кинематографии» М.Н. Алейникова и И.Н. Ермольева (1916), сборник статей «Кинематограф» (1919) А.Е. Зарина «Техника сценария» (1923), А.С. Вознесенского «Искусство экрана» (1924) и др.[21] Авторы этих пособий давали рекомендации по выбору темы для сценария и оформлению текста, указывали необходимые элементы «кинодрамы», приводили примеры из уже поставленных произведений, знакомых любителям экранного искусства.

Одними из наиболее понятных и емких были рекомендации статьи Вс.В. Чайковского в «Журнале для женщин», обращенной к дамам, которые хотели бы попробовать силы на кинематографическом поприще. Перечисляя профессии – помощник режиссера, актриса, статистка, склейщица (монтажер) – автор отмечал, что профессия сценариста весьма популярна среди женщин. Он дал краткий «рецепт» киносценария: «Пишут сценарии следующим

[19] Ханжонков А. Первые годы русской кинематографии. М.; Л., 1937. С. 168.

[20] Вознесенский А.С. О золотом молчании // Вестник кинематографии. 1915. № 115/17–18. С. 42–43; Вознесенский А.С. Как я пишу для экрана // Обозрение театров. 1916. № 3076. С. 14–16; Веронин В. Писатели и артисты экрана // Пегас. 1915. № 2. С. 60–64; Петровский И. Кинодрама или киноповесть // Проэктор. 1916. № 18. С. 2; № 19. С. 2–3; № 20. С. 2–3.

[21] Мамурин Е.И. Кинематограф в практической жизни: популярный курс кинематографии для киновладельцев, киномехаников, кинооператоров и любителей прикладной механики. Пг.: Н. Кузнецов, 1916. 301 с.; Практическое руководство по кинематографии / Сост. под общ. ред. инж. М.Н. Алейникова и И.Н. Ермольева. М.: изд. М.Н. Алейникова и И.Н. Ермольева, 1916. 406 с.; Кинематограф: сб. статей. М.: Гос. изд-во, 1919. 94 с.; Зарин А.Е. Техника сценария: Руководство к изложению сценария для кино. Пг.: Севзапкино, 1923. 32 с.; Вознесенский А.С. Искусство экрана / Вознесенский Ал. Киев: Соробкоп, 1924. 146 с.

образом: прежде всего, пишется либретто для всей задуманной автором пьесы. Когда либретто готово, нужно разбить его на отдельные сцены, стараясь по возможности как можно более разнообразить место действия съемки. Стоит избегать сильного нагромождения ненужных в пьесе действующих лиц. Сюжетом пьесы лучше всего всегда взять истинное происшествие из жизни. <…> Когда сценарий написан, его нужно отослать режиссеру какого-либо киноателье. Оплачивают они разно: от 100 и иногда даже 500 рублей (смотря по оригинальности сюжета)»[22]. Обратим внимание на несколько моментов, рекомендованных будущим сценаристам.

Во-первых, текст следует разбить на сцены, причем места действия должны быть разными. Это существенно отличает кинодраматургию от театральной, в которой, вслед за Аристотелем, утверждалось «единство места». Конечно, в этом заключается преимущество киноизображения, допускающего многократную смену локаций в течение фильма. Эта особенность позволяет нивелировать вынужденную малогеройность немого черно-белого фильма: зритель должен быстро уяснить, какие герои в сюжете, чем они отличаются и какие отношения между ними. Требование смены локаций при малогеройности рождает парадокс, который преодолевается при помощи системы модусов.

Термин «модальность», или «модус», пришел из лингвистики, но встречается достаточно часто в трудах по теории кинематографа и в методологических руководствах по сценарной работе. Общепринятой в киноведении терминологию семиотики сделал Ю.М. Лотман в книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (1973). Исследователь писал: «…построение рассказа без разветвленной системы глагольных категорий практически невозможно. Поэтому перед кинематографом сразу встала задача прорыва через обязательное настоящее время и реальную модальность экранного действия. Реальность переживания экранного действия зрителем

[22] Чайковский Вс. Женщина в кинематографии // Журнал для женщин. 1917. № 1. С. 11.

создавала также трудности для изображения одновременности событий, совершающихся в нескольких местах и на экране представляемых последовательно. Романическое “в то время как” или “перенесемся, дорогой читатель” кинематографу запрещено»[23]. Современный киновед К.С. Ахметов выделяет пять типов модуса: модальность реального времени, воспоминания, сна, воображения, измененного сознания[24]. Каждый из них может иметь свои оттенки, менять функции, что мы увидим при дальнейшем анализе текстов. Наличие в фильме (или сценарии) нескольких модусов позволяет сделать его более сложным, динамичным при сохранении ясного сюжета. При этом почти сразу кинематограф находит десятки приемов перехода между модальностями, «целый комплекс конвенциональных маркеров»[25]: расфокус, монтажный наплыв, смена освещения и др. В дозвуковом кино наряду с перечисленными использовались кадры-интертитры, выполнявшие функцию авторской речи.

Наконец, обратим внимание на требование реалистичности сюжета – «истинное происшествие из жизни». В середине 1910-х гг. мистические истории и экзотические сюжеты сохраняют свою привлекательность, но в то же время постепенно экран приходят социальная проблематика, психологизм, усложненное повествование, что демонстрирует изменение, усложнение зрительских вкусов.

Литературные сценарии стали массово печататься на страницах кинопрессы с середины 1910-х годов, имена сценаристов упоминались в титрах фильмов, появлялись руководства по подготовке кинопьес, и о незначительности жанра уже не говорили. Кинопромышленники стали обращаться к писателям и за оригинальными сценариями, и за адаптацией известных произведений для экрана. С одной стороны, имя популярного

[23] Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 2005. С. 350.
[24] Ахметов К.С. 125 лет кинодраматургии. От братьев Люмьер до братьев Нолан. М.: Альпина-нонфикшн, 2021. С. 106.
[25] Там же.

литератора могло привлечь новых зрителей из более образованной, респектабельной среды, с другой – заключение прямых договоров с авторами бестселлеров помогало избежать тяжб об авторских правах. Но главное – стало понятно, что литература в значительной степени питает новое искусство. Возможно, кинематографисты интуитивно поняли, что новое искусство имеет в своей основе схожую с литературой нарративную природу. Именно в это время оформляется представление о том, что киносценарий – литературная составляющая – является залогом качества фильма.

1.2. Литературные киносценарии профессионалов экрана: А.А. и А.Н. Ханжонковы (Анталек), А.С. Вознесенский

Ответы на многие вопросы о свойствах «идеального» сценария может дать исследование профессиональных текстов, которые были поставлены, а фильмы по ним имели успех у зрителей и критиков. Обратимся к кинодраматургическому опыту Александра и Антонины Ханжонковых, писавших под общим псевдонимом «Анталек», и А.С. Вознесенского, одного из наиболее успешных российских киносценаристов 1910-годов. Анализ этих текстов позволит выявить, что именно ждали кинематографисты от литераторов, в чем заключались причины несоответствия написанных текстов «кинодрам» и требований постановщиков.

А.А. Ханжонков был одним из первых кинематографистов, осознавших необходимость более плотного участия литераторов в кинопроцессе. Пытаясь привлечь столичных писателей к производству фильмов, он устроил для них в феврале 1913 г. охотничий пикник под Петербургом. На празднике присутствовали А.Т. Аверченко, А.С. Бухов, Е.Н. Чириков, Б.А. Лазаревский, Тэффи, И.Д. Сургучев и др. Газета «Биржевые ведомости» писала: «На месте охоты уже заблаговременно были заготовлены полушубки, валенки, ружья и все необходимое для охоты на лосей. Предполагается инсценировать картинные сцены – сговор, привал, стойку, загон, возвращение и т. д. – и взять

их кинематографом. <…> Интересно посмотреть, насколько находчивыми актерами и режиссерами окажутся братья-писатели»[26]. Вскоре на экраны вышла пародийная лента «Корифеи русской литературы на охоте» (другое название – «Охота на лосей и диких коз в окрестностях Петербурга»)[27]. А.А. Ханжонков так описывал этот эпизод в мемуарах: «Несмотря на боевое снаряжение охотников и всю опытность местных загонщиков, охота была совершенно “бескровной”, что Аркадий Аверченко и отметил в своем “Сатириконе”, но зато время было проведено прекрасно, и беседа после ужина о достижениях русской кинематографии с помощью литературных сил затянулась далеко за полночь»[28]. Ханжонков отмечал, что литераторы хоть и подписывали договоры с киноателье, но не спешили приносить сценарии.

Причин для этого было две. Первая – скептическое отношение большей части творческой интеллигенции к кинематографу, который долго воспринимался как дешевое низкопробное развлечение. Стремительность развития кино не давала возможности многим осознать момент превращения площадного аттракциона в искусство. Газеты презрительно называли увлекавшихся кинематографом писателей «метрогонами» и упрекали их в предательстве интересов русской литературы в пользу Пате и Ханжонкова. Вторая причина – отсутствие ясного представления о жанре киносценария. Обе эти проблемы и пытался решить А. Ханжонков. Он создал в своем ателье литературно-художественный отдел, затем открыл литературно-кинематографический журнал «Пегас», где печатал киносценарии. И наконец, объявлял конкурсы на лучший сценарий, назначая приличное вознаграждение победителям. Сам он также пробовал свои силы в кинодраматургии и в соавторстве со своей супругой написал несколько сценариев.

Жена Ханжонкова, Антонина Николаевна, играла не последнюю роль в кинопредприятии, она была не только полноправной совладелицей (студия

[26] Литераторы на охоте // Биржевые ведомости. 1913. № 13381. 4 февраля (веч. вып.). С. 5.
[27] Летопись российского кино. 1863–1929 / [авт. и рук. проекта В.И. Фомин; сост.: В.Е. Вишневский и др.]. М.: Материк, 2004. С. 124–125.
[28] Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии. М.; Л.: Искусство, 1937. С. 65.

была открыта на ее деньги), но и в полном смысле сотрудницей мужа. Вместе они управляли делами студии, вместе редактировали журнал «Пегас», в ведении Антонины Николаевны были подбор актеров и костюмы. В воспоминаниях он так характеризовал ее роль в управлении киноконторой: «Жена моя также была избрана в члены правления, но не потому, что была близким мне человеком. По отзывам всех сотрудников нашей фирмы, она была активным работником в деле и хорошо его знала, участвуя во всех стадиях его развития. Специальностью своей она избрала художественную часть и работала с энтузиазмом, разрабатывая с режиссерами сценарии, следя за правильностью съемок и т. п. Она была моим незаменимым помощником…»[29]. Лев Кулешов писал, что она напоминала ему горьковскую Вассу Железнову[30]. Когда весной 1917 г. Ханжонков уехал из неспокойной Москвы в Ялту с намерением создать там новый киноцентр, его жена осталась руководить студией вплоть до своего отъезда в 1920 г.

Ханжонковы написали несколько сценариев под общим псевдонимом «Анталек» (соединение имен Антонина и Александр), сняли по ним фильмы, а затем опубликовали тексты в журнале «Пегас». Сценарии «Ирина Кирсанова», «Первого чувства раба», «Из мира таинственного», «Братья Борис и Глеб» и др., написанные опытными уже кинематографистами, дают замечательный материал для исследования. Публикация текстов сценариев в журнале имела две цели. Во-первых, это был один из способов рекламирования фильма. При этом очевидно, что такая реклама ориентирована на образованного, читающего зрителя, имеющего высокие культурные запросы. Это диктовало специфику отбора сценариев для публикации: предпочтение отдавалось объемным текстам, отличавшимся художественностью и образностью. Иными словами, публиковались лучшие сценарии. Во-вторых, публикация сценариев, написанных самими кинематографистами, имела практический, методологический смысл. Эти

[29] Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии. М.; Л.: Искусство, 1937. С. 64.
[30] Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино / [послесл. С. Юткевича]. М.: Искусство, 1975. С. 26.

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

В мемуарной книге «Первые годы русской кинематографии» Ханжонков описывал типичный сценарий 1910-х годов так: «Это были лишь списки сцен, подлежащих съемке в их хронологической последовательности. Все остальное “знал” режиссер, который и показывал актерам перед съемкой, что и как надо делать»[31]. Подобную характеристику читаем у киноведа И.В. Вайсфельда, который утверждал, что сценарий в те годы «ничем не отличался от сценария циркового представления или списка “явлений”»[32]. Однако анализ профессиональных сценариев позволяет сделать совершенно иные выводы относительно их художественных особенностей.

Фильм «Из мира таинственного» фирмы А.А. Ханжонкова вышел на экраны 25 декабря 1915 г., и действие его происходит под Рождество. Сразу после премьеры, в начале 1916 г., сценарий был опубликован в журнале «Пегас»[33]. Фабула типична для жанра мистической повести: молодой человек спасает прекрасную девушку, которая впала в летаргический сон и явилась к нему во сне, умоляя ей помочь. В кульминационный момент девушка, которую доктора сочли мертвой, встает, как гоголевская панночка, только она несет герою не погибель, а любовь и счастье[34].

Однако композиция повествования довольно замысловата за счет разнообразных модальностей: воспоминания, сна, воображения. Зритель (или читатель) узнает эту историю от постаревшего героя, вокруг которого собрались внуки и правнуки. Таким образом, мы заранее знаем, что завершение этой истории будет счастливым, и герой, несмотря на все страшные испытания, спасется. Тем не менее финал неожиданный: уснувшая загадочным сном девушка в конце фильма оказывается бабушкой, супругой

[31] Ханжонков А. Первые годы русской кинематографии. М.; Л., 1937. С. 34.
[32] Вайсфельд И. Мастерство кинодраматурга. М.: Советский писатель, 1961. С. 131.
[33] Анталек. Из мира таинственного // Пегас. 1916. № 1. С. 7–19.
[34] Попутно заметим, что мотивировка событий в сценарии — вовсе не мистическая, все объясняется с помощью науки, с позитивистских позиций. Загадочная смерть девушки — летаргический сон, а ее приход к герою во сне связан с его влюбленностью и нервным потрясением.

главного героя, прожившей вместе с ним долгую жизнь. Смена модальностей в сценарии обозначается исключительно вербальными средствами: «И перед глазами слушателей стала рисоваться картина за картиной»; «И слушателям дедушки рисуется картина…», «Дедушка кончил рассказ и сидит задумчивый»[35]. При этом нет указаний на то, как именно должны осуществляться эти переходы, хотя к середине 1910-х годов было выработано уже несколько общепринятых технических способов смены модальностей: расфокус, смена освещения, интертитр, смена цветного фильтра и др.

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

Определяющую роль в немом кинематографе играло соотношение света и темноты. Собственно, на этом основана фотография – старшая сестра кинематографа. В сценарии Анталек о контрасте света и тени говорится постоянно. Так, в одной из первых сцен на рождественском празднике дамы по команде выключают электрический свет, а затем внезапно включают лампочки на елке. «Все погружается во тьму» – елка «ярко зажигается», саму историю рассказывает старик «в темной комнате у ярко горящего камина»[36] и т. д. Встречается множество конкретных деталей, описания декораций, предметов: «мрачная комната со сводами», «Большие часы на камине. Стрелки

[35] Анталек. Из мира таинственного // Пегас. 1916. № 1. С. 10, 19
[36] Анталек. Из мира таинственного // Пегас. 1916. № 1. С. 8–10.

показывают 12 часов», «вазочка с мармеладом и стакан красного вина»[37] и др. Александр и Антонина Ханжонковы хорошо знали, что будет выглядеть особенно выразительно на экране, но не ограничивались простым техническим внедрением элементов в фильм, а встраивали их непосредственно в сюжет, делали их частью художественного мира произведения.

Немой фильм «Из мира таинственного» в каждой сцене наполнен «визуальным звуком»: рвут праздничные хлопушки, звучат рояль и труба, молодежь на празднике поет песню, девушка «звонит елочными бубенчиками», звенит дверной звонок, щелкает замок на дверях.

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

Вопреки ожиданиям, многие моменты описаны художественно, литературно, и не всегда понятно, как именно предполагается показать тот или иной элемент. Например, фрагмент: «Старик, помогавший им, видимо, скорее помеха для них, чем помощник»[38], – очевидно, имеет своей целью не визуальное представление, а внутреннюю мотивировку характера и ситуации. Можно сказать, что сценарист в этом случае оставляет пространство для творческого самовыражения и постановщика, и актера. Здесь же упомянем приемы художественной выразительности, казалось бы, избыточные в таком утилитарном жанре: «Радость светится на старческих лицах, как лампочки

[37] Там же. С. 9.
[38] Анталек. Из мира таинственного // Пегас. 1916. № 1. С. 7.

среди угрюмой зелени елки»[39]. Как предполагается это показать? Это сравнение – инструкция для режиссера, для актеров или для технического персонала? В сценарии причудливо сочетаются описания кадра – буквальные инструкции для оператора – и художественные метафоры: «В растворенную дверь видна вдали елка, и ее огоньки среди водворившейся тьмы светятся, как далекие дни юношеской радости в памяти старого человека»[40].

Очевидно, что эстетическая составляющая текста уже на этом этапе ощущается необходимой, создающей особый мир, в который верят и читатели сценария, и зрители фильма, а утилитарная – планы, эффекты, специальные термины – остается за пределами литературного сценария.

На студии А.А. Ханжонкова работал первый профессиональный киносценарист Александр Сергеевич Вознесенский[41]. Он увлекся кино в 1914 г., а до этого был более всего известен как драматург, но писал и стихи, и критические статьи, а впоследствии – мемуары[42]. Вознесенский написал более 10 сценариев, стал одним из первых сценаристов и теоретиков кинематографа, в 1918 г. руководил сценарными курсами в Петрограде, затем работал в Киеве. В 1924 г. он издал книгу «Искусство экрана», где изложил свои взгляды на эстетику дозвукового кинематографа и на жанровую специфику сценария.

Он называл немой кинематограф «искусством высокого безмолвия» и писал: «Единственно, что надо, разъясняя, подчеркивать – это разницу, которая, как бездна, разделяет два понятия: немоту и молчание. Первое понятие – начало пассивности, абсолютно чуждое кинематографу. Второе, т. е. молчание, полно той именно нутряной активности, которая и составляет главное отличие завтрашнего искусства – экрана. Неверно назвали

[39] Там же. С. 9.
[40] Там же. С. 10.
[41] Материалы данного раздела опубликованы в расширенном виде: Плотникова А.Г. «Без Вас очень сиротливо»: М. Горький и кинодраматург 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.
[42] Kovalova, A. Aleksandr Voznesenskii, the 'Kinemo-Shakespeare': Notes on the first Russian cinema dramatist // Slavonic and East European Review. 2018. Vol. 96, No. 2. P. 208–243. DOI 10.5699/slaveasteurorev2.96.2.0208.

кинематограф “великим немым”. Немоты в нем нет и не может быть. Если уж надобно прозвище, – он великий молчальник»[43]. Таким образом, в отсутствии звука он видел не недостаточность, не ущербность, а наоборот, новые, неизвестные ранее и еще не разработанные эстетические возможности. Эта концепция перекликается с идеей М. Метерлинка о «театре молчания», крайне важной для модернистской драматургии.

Анализируя связи кинематографа с традиционными пластическими искусствами – пантомимой, балетом, – Вознесенский утверждал, что кино оказывается ответом на вызовы нового времени, отвечает запросу и художников, и потребителей искусства на коренное обновление: «Пантомима – искусство до-словесное. У современного зрителя назрела надобность в некоем искусстве по-словесном»[44].

Вознесенский посвятил отдельную главу вопросу о сценарии, не только делясь собственным писательским опытом, но и делая необходимые теоретические обобщения. Он начинает с критики существующей кинодраматургии, иронически противопоставляя восприятие литераторами театральных пьес и киносценариев: «Для сцены надо уметь писать. Для кинематографа же – так полагалось до сих пор – ничего не надо. <…> при зачатии у нас кинематографии почти все, кому не удалось проникнуть со своими произведениями на сцену Корша или Незлобина, шли к Либкину, Дранкову или Ломашкину, и от них получали свое признание и свои 25 рублей. Так зародилась русская драматургия экрана»[45]. Вознесенский ставил кинодраматурга практически во главе фильма, поясняя, что подлинно художественный текст киносценария дает не только крепкую фабулу, но и материал для режиссера, оператора, актеров, статистов и др. Он утверждал, что сценарий имеет не только повествовательную, но и специфическую надтекстовую функцию, объединяющую всех участников кинопроцесса. И

[43] Вознесенский А.С. Искусство экрана. Киев: Сорабкоп, 1924. С. 22.
[44] Там же. С. 20.
[45] Там же. С. 25.

успех фильма в конечном счете зависит от точности изображения и художественного совершенства текста сценария. А.С. Вознесенский писал: «Кропотливость и изысканность литературной работы для кинематографа по указанным уже выше мотивам не только не должна уступить творчеству беллетриста или драматурга сцены, но скорее первенствовать перед ними в смысле отбора и отделки языка. Небрежность в книге может меньше повредить, чем неточность в отображении экранном. Здесь, где так изумительно четко передается “настроенность” каждого момента, описательная часть играет чрезвычайно-значительную роль не только прямую (для режиссера), но и косвенную (для актера), ибо дает как бы зрительный аккомпанемент к образу, к его лейтмотиву»[46]. Киновед И.Н. Гращенкова, прослеживая творческий путь Вознесенского, вписывает его в литературный процесс и анализирует эволюцию его собственных кинодраматических и теоретических опытов: «…по-своему оказывала на него влияние эволюция русской литературы: от многословного, многостраничного романа к малым формам повести и рассказа, а от них к чеховской миниатюре, с ее словесным минимализмом. В этот ряд драматург вписывал и немое кино»[47].

Художественные достоинства фильма, считал Вознесенский, полностью зависят от сценариста. Рассуждая о жанровой специфике киносценария, Вознесенский противопоставлял «русскую» и «американскую» киношколы. Сильные стороны первой – психологизм, ориентир на серьезную социально-философскую проблематику, преимущества второй – зрелищность и динамичность. Отдавая свои безусловные симпатии «русской школе», к которой он и сам себя относил, Вознесенский видел перспективу в соединении этих двух тенденций: «Экрану нужны “американизованные” мы и экрану нужны “онашеиные” американцы»[48].

Говоря о технике сценария, Вознесенский отдельно останавливался на

[46] Вознесенский А.С. Искусство экрана. Киев: Сорабкоп, 1924. С. 30.
[47] Гращенкова И.Н. Кино Серебряного века. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. М.: Щербинск. тип., 2005. С. 218.
[48] Вознесенский А.С. Искусство экрана. Киев: Сорабкоп, 1924. С. 72.

функциях надписей в фильме. Он выделял пояснительные, диалогические, мыслительные, эпистолярные и «отвлеченно-лирические» надписи, которые «играют роль зрительных антрактов»[49]. Он рекомендовал сценаристам не злоупотреблять титрами, стремясь достичь максимального изобразительно-выразительного эффекта пластическими и драматургическими средствами, и обратить особое внимание на «изысканный прием надписи, не имеющей прямого отношения к текущему содержанию сюжета, но освещающей его лучом лирического или философского рефлектора, вовремя направленного на сценарий»[50]. Такие титры, по мнению автора, создают необходимое настроение в фильме, хоть и не комментируют напрямую его содержание.

Вознесенский делал чрезвычайно важное замечание: «Технически сценарий должен представлять смену ремарок и реплик (или иных надписей), причем главная часть отводится, конечно, описательной ремарке, надпись же играет вводную, добавочную роль»[51]. Иными словами, в сценарии немого фильма традиционная драматическая ремарка и реплика меняются местами: авторская ремарка расширяется, становясь подробной «инструкцией» для режиссера, оператора, актера, которые получают максимум информации не только о действиях героев, но и об их среде, привычках, мотивах, особенностях характеров, о нюансах взаимоотношений и т. д. Реплика персонажа в свою очередь сжимается до жеста, взгляда или вовсе исчезает.

Необходимо заметить, что на суждения Вознесенского заметное влияние оказал его собственный опыт драматурга-новатора. Собственно, одной из черт так называемой «новой драмы», возникнувшей в конце XIX – начале XX века, было существенное расширение функции ремарки: она становится беллетризованной, включает сведения не только об обстановке, персонажах и их расположении на сцене, но и указания на настроение героев, связь с их прежним опытом, памятью и т.д.[52] (Впрочем, вопрос о взаимовлиянии «новой

[49] Там же. С. 69.
[50] Там же. С. 71.
[51] Там же. С. 68.
[52] Хализев В.Е. Драма как род литературы: поэтика, генезис, функционирование. М.: Изд-во МГУ, 1986. С. 49.

драмы» и киносценарных практик требует дополнительного исследования).

В книге «Искусство экрана» Вознесенский привел несколько собственных кинопьес, оговорив, что они не являются «образцами» жанра. В числе этих текстов – сценарий «Бог». Фильм, поставленный по этому тексту в 1918 г. в Киеве режиссером М.М. Бонч-Томашевским, носил также другое название – «Хозяин жизни». Автор объяснял это «цензурными условиями времени выпуска его», что дает основания думать, что написан сценарий был в дореволюционный период, когда именно синодальная цензура не могла допустить фильм, включающий околорелигиозные образы. Этот текст писатель приводит как «примерный образец» для будущих сценаристов.

В основе этой «пьесы для экрана» – социальный конфликт. Изображена семья столяра Данилы Кирпикова, которая терпит страшные бедствия, непосильный труд, болезни, смерть ребенка. Старший сын Данилы, Иван, изображен так: «…бледный юноша, ростом почти мальчик, с длинными обезьяньими руками, как бывают у горбатых людей. Но юноша не горбат: он только пригнут ранним трудом и, когда по рабочей привычке наклоняет короткую шею к впалой груди, далеко назад выносит сутулую спину. Это и делает порою его, сложенного прямо, полугорбатым»[53]. Иван проявляет значительные способности к наукам, становится инженером, а в финале руководит заводом и является его крупным акционером. На контрасте изображена юная Марья Сергеевна Благова (Мара) – богатая девушка, в доме которой проходят веселые артистические вечеринки и праздники. Она однажды заказывает в столярной мастерской Кирпикова стулья, и так начинаются их отношения. Мара описана подробно и поэтически: «…тонкая блондинка, с упрямой походкой, с прекрасными умными глазами, над которыми взлетают и опускаются властные крылья ресниц»[54]. Автор называет героиню не только по имени, но и оценочными словами «красавица, кокетка». Как видим, герои при первом появлении представлены подробно, гораздо

[53] Вознесенский А.С. Искусство экрана. Киев: Сорабкоп, 1924. С. 33.
[54] Там же. С. 34.

более детально, чем это обычно принято в драме. В начале сценария Марья Сергеевна окружена поклонниками, выходит замуж за одного из них, никчемного прожигателя жизни Пилина, но потом оставляет мужа ради Ивана, потрясенная силой его духа и остротой мысли. Счастье их длится недолго, в финале Иван погибает, завещав завод в собственность рабочим.

Проблематика произведения подчеркнуто социально-психологическая, любовный конфликт находится в зависимости от социального: девушка влюбляется в Ивана, когда слышит его слова: «…человек – это земной бог, только бог, который еще своей силы не знает»[55]. Эти строки, в которых явственно ощущаются горьковские мотивы, дали название произведению. Социальный контраст подчеркивается визуальными средствами – повествование идет параллельно, показаны попеременно светлые комнаты богатого дома, и темные трущобы, и столярная мастерская. При этом в целом повествование линейно, смена модальностей, используемая довольно часто в немом кино, возникает в ироническом контексте – иллюстрируются бесплодные романтические мечтания одного из героев: «Дым сгущается, потом редеет, и в воображении всплывает “она” <...>. Сцена из пасторали, и нежная флейта звучит в такт поступи белой пастушки...»[56]. Для создания драматического эффекта используется прием повествовательной инверсии в финале фильма: сначала зрителю показывают смерть Ивана и объявление его завещания, а затем – сцену, где он принимает решение об этом завещании. В этой сцене возникает образ ребенка, символизирующий новый мир, наполненный счастьем, справедливостью и благополучием.

Текст сценария Вознесенского наполнен и художественными деталями, и обобщениями, и размышлениями, демонстрирующими отношение повествователя, что сближает его с эпическими жанрами: «Почти в каждом большом городе бывает такой “интересный дом” <...>. Там встретишь и студента, и офицера, и журналиста, и заезжего актера. Всегда богато накрыт

[55] Там же. С. 48.
[56] Там же. С. 38.

стол. Все влюблены в дочь хозяина»[57]. Указания для актеров тоже облечены в беллетристическую форму: «Лицо Ивана – когда он взглянул на конверт – преображается мгновенно: умиление нежной тенью ложится на нем»[58]. Здесь нет «инструкции» для актера или режиссера, есть художественное описание психологических процессов. Интересны фрагменты, иллюстрирующие психические изменения в герое, противоречия между внутренним и видимым состоянием, особенно сложные для актера. Например, когда героиня, прекращая тет-а-тет с поклонником, приглашает его на прогулку, автор описывает его состояние: «Он, вероятно, предпочел бы остаться здесь, наедине, но – разумеется... С радостью!»[59]. Описания психологических состояний героев полны поэтических метафор и сравнений: «Марья Сергеевна ушла, и жалким отрепком паруса на потерпевшем крушение корабле показался ей почему-то зонтик, болтавшийся на палке в ее гордой руке»[60]. Много фигур речи и в описаниях обстановки кадра: «Большая осенняя луна устало золотит сонные берега и сонные струи. Черная фигурка встала на берегу»[61].

Интересно в сценарий немого фильма вплетена речь, которая не звучит, но предполагается, изображается: «Это надоело, наконец, столяру и он, оторвав от доски фуганок, сердито ткнул им в воздух, в сторону сына, как бы говоря: “чего рот разинул? за дело!..”»[62]. Или в другом фрагменте: «Добродушный толстяк – отец девушки – утешает его, снисходительно похлопывая у ключицы: “терпи, казак, атаманом будешь...”»[63]. Эти речевые фрагменты не будут вынесены в интертитры, они предназначены для читающего сценарий, кем бы он ни был: режиссером, актером, будущим сценаристом, изучающим чужие тексты, или просто читателем кинематографического журнала.

[57] Там же. С. 37–38.
[58] Там же. С. 54.
[59] Там же. С. 54.
[60] Там же. С. 56.
[61] Там же. С. 40.
[62] Там же. С. 34
[63] Там же. С. 35.

Сценарии А.С. Вознесенского, безусловно, заслуживают более тщательного исследования, мы же в рамках настоящей работы отметим только основные черты его текстов: художественность, психологизм, «изображаемое слово», социально-психологический конфликт.

Рассмотрев сценарии Александра и Антонины Ханжонковых и Александра Вознесенского, мы можем назвать этих авторов в некотором смысле «законодателями» жанра киносценария в 1910-е гг.

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

писательских кинопроизведений в фильмы.

Теперь обратимся к художественной практике – киносценариям, написанным известными литераторами в эти годы. Мы осознанно и целенаправленно обращаемся к тем авторам, которых принято называть «писателями горьковского круга», «демократического направления» или «знаниевцами», поскольку именно с их текстами Горький мог быть знаком с наибольшей вероятностью. И хотя со времени их тесного сотрудничества в издательстве «Знание» прошло время, изменились их отношения, но Горький продолжал наблюдать за литературной деятельностью товарищей. В поле нашего исследования окажутся тексты Л.Н. Андреева, А.И. Куприна и Е.Н. Чирикова.

1.3. Киносценарии писателей «горьковского круга»: Л.Н. Андреев, А.И. Куприн, Е.Н. Чириков

История взаимоотношений литературы и кинематографа в Серебряном веке во многом состоит из драматичных несовпадений. Множество писателей интересовались кинематографом: М. Горький, Л.Н. Андреев, А.И. Куприн, Е.Н. Чириков, В.В. Маяковский, А.В. Амфитеатров, А.А. Блок, Н.С. Гумилев, В.Я. Брюсов, Е.И. Замятин, Ф. Сологуб, Д.С. Мережковский и др. Однако часто они оказывались недовольны этим опытом в силу различных причин.

Рассмотрим кратко киносценарии трех знаменитых писателей – Леонида Андреева, Александра Куприна, Евгения Чирикова и их стратегии взаимодействия с кинематографом.

Леонид Андреев[64] стал одним из первых литераторов, вошедших в кинематограф. Вопрос о разнообразных стратегиях взаимодействия

[64] Материалы данного раздела опубликованы в расширенном виде: Плотникова А.Г. Леонид Андреев и «Великий Кинемо» // Вестник Вологодского государственного университета. Серия «Исторические и филологические науки. 2024. № 2. С. 60–63.

Л.Н. Андреева с кинематографом комплексно этот рассматривался в работах Ю.В. Бабичевой, А.О. Коваловой, М.В. Козьменко, Д.С. Тихомирова, И.Н. Гращенковой[65].

Вероятно, интерес писателя к эстетике немого кино можно обнаружить уже в раннем рассказе «Молчание», который, по мнению Р.Л. Красильникова, является ключевым в творчестве писателя[66]. Гнетущую атмосферу в доме священника отца Игнатия после самоубийства его дочери Веры автор характеризует так: «Это не была тишина, потому что тишина – лишь отсутствие звуков, а это было молчание, когда те, кто молчит, казалось, могли бы говорить, но не хотят»[67]. Обратим внимание на противопоставление тишины и молчания как пассивного и активного процессов, впоследствии почти в тех же выражениях говорил о специфике дозвукового кинематографа А.С. Вознесенский[68], близкий друг Андреева.

В 1909 г. газеты публиковали интересное размышление Андреева о новом искусстве в философском или скорее антропологическом ключе: «Я часто думал о цветной фотографии, <так> как сам любитель, и о кинематографе. Люди не хотят вдуматься, а между тем психологически, может быть, это завоевание даже значительнее победы воздуха. Кинематограф уничтожает единство личности. Сейчас человек сознает себя в каждое мгновение тем, что он есть в данное мгновение. Представьте, что со временем я буду иметь возможность благодаря кинематографу в любую минуту видеть себя таким, каким я был восьми лет, восемнадцати, двадцати пяти! <…> Как же я могу цельно представлять себя вот в эту минуту, когда мне возможно

[65] Бабичева Ю.В., Ковалова А.О., Козьменко М.В. Л. Н. Андреев и русский кинематограф 1900–1910-х годов // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15. 2012. Вып. 4. С. 149–163; Козьменко М.В. Кинемо Леонида Андреева: к проблеме транспозиции литературных текстов в кинообразы // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2012. № 1(45). С. 272–276; 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; Гращенкова И.Н. Кино Серебряного века. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. М.: Щербинская тип., 2005. С. 217–220.
[66] Красильников Р.Л. На пути к «подозрительному символисту»: еще раз о «Молчании» Л.Н. Андреева // Гуманитарная парадигма. 2019. № 3 (10). С. 18.
[67] Андреев Л.Н. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1995–1996. Т. 1. С. 199.
[68] Вознесенский А.С. Искусство экрана. Киев, 1924. С. 22.

сейчас же представить себя в разные моменты жизни!»[69].

Первым опытом в кинодраматургии для Л. Андреева стал сценарий «Анфиса» 1911 г. по его одноименной пьесе, вышедшей на два года раньше. Драматург основательно переработал текст, сократив количество героев и превратив некоторые описательные фрагменты в динамические. Так, в пьесе героиня Ниночка произносит: «Что я такое? Девочка, девчонка, которую еще можно на колени сажать»[70]. В киносценарии эта реплика превращается в небольшую сцену: «Ниночка кокетничает, Костомаров подзывает ее к себе и сажает на колена. А<лександра> П<авловна> хмуро качает головой, указывая глазами на бонну и детей, но Костомаров смеется, показывает руками, что Ниночка еще совсем маленькая»[71]. Андреев прибегает и к изменению общей композиции. Так, упоминание Александрой Павловной «истории» Анфисы в кинотексте трансформируется в отдельный кадр (первая картина), изображающий покаянное письмо офицера. В пьесе в репликах нескольких персонажей говорится о романе героини с этим офицером, а в сценарии драматический финал их отношений превращается в отдельную «картину». В то же время Андреев сохраняет органическую связь двух текстов, делая пометы в сценарии «здесь сцена по пиесе»[72] или в конце – «дальнейшие картины идут по пьесе»[73].

Фильм, снятый режиссером Я.А. Протазановым для товарищества «Тиман и Рейнгардт», вышел на экраны 24 января 1912 г. Картина была поставлена под влиянием театральной постановки, что отдельно отмечала кинопресса. В главных ролях блистали звезды столичных театров Екатерина Рощина-Инсарова и Владимир Максимов. М. Алейников высоко оценивал значение фильма и отмечал, что благодаря ему писатели стали проявлять последовательный интерес к киноискусству[74].

---

[69] Мысли современников. Л.Н. Андреев // Сине-Фоно. 1909. № 1. 1 окт. С. 10.
[70] Андреев Л.Н. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1995–1996. Т. 3. С. 473–474.
[71] Андреев Л.Н. Полн. собр. соч.: В 23 т. М.: Наука, 2022. Т. 7. С. 550.
[72] Там же. С. 551.
[73] Там же. С. 552.
[74] Алейников М.Н. Чувство нового // Яков Протазанов: сб. статей и материалов. М.: Госкиноиздат, 1948. С. 32.

В 1912–1913 гг. вышел программный текст Л. Андреева «Письма о театре», где он анализировал состояние театра в 1910-х гг. и его соотношение с «Великим Кинемо». Критикуя театр, он видел перспективу в разделении функций театра и кино, когда «панпсихизм» должен был стать основой новой драмы, а бессловесное действие – полностью уйти в кинематограф. Интересно, что он предвидел будущее нового искусства: «…кинематограф – не теперешний с его мертвецкими, фотографическими черными фигурами, плоско дергающимся на плоской белой стене, а тот, что будет... скоро. Могущественная техника уничтожила дрожание, увеличив чувствительность пленок, дала предметам их естественную окраску и восстановила подлинную перспективность. Что это будет? Это будет зеркало во всю пятисаженную стену, <…> зеркало есть *вторая* отраженная жизнь»[75]. Можно предположить, что, по мнению Андреева, этот новый кинематограф не заставит себя долго ждать, поскольку даже за тот год, что прошел между первым и вторым «Письмами о театре», он переменился стремительно: «Вот быстрота! Он не идет приличной поступью, как другие изобретения – он несется; он плывет по воздуху, он расползается неудержимо, как чума: и никакие художественные карантины уже не в силах остановить его нашествие. Да, кажется, уже и пытаться перестали, сдались покорно на волю победителя. Еще актеры не успели сносить башмаков, в которых яростно топали на авантюриста Кинемо – а уже служат ему и портретами своими украшают его широкозевные рекламные плакаты»[76]. Многие утверждения, высказанные в этих статьях Андреева, и сегодня звучат актуально, что обнаруживают современные исследователи: «То, что он называл театром “панпсихе”, было скорее предчувствием звукового психологического кино – той его ветви, которая сегодня называется “лирическим” кинематографом»[77]. Андреев высказывал важную мысль о способности кинематографа изменить литературу, придать ей

[75] Андреев Л.Н. Собр. соч.: в 6 т. М: Худож. лит., 1996. Т. 6. С. 518.
[76] Там же. С. 521.
[77] Бабичева Ю.В., Ковалова А.О., Козьменко М.В. Л.Н. Андреев и русский кинематограф 1900–1910-х годов // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15. 2012. Вып. 4. С. 151.

больший динамизм, лаконичность, энергию.

Важным опытом Андреева стало участие в съемках фильма «Король, закон и свобода» (1914), на истории которого остановимся подробнее. Сценарий был основан на одноименной пьесе Андреева, написанной по горячим следам событий Первой мировой войны. В августе 1914 г. Германия вероломно напала на Бельгию, проигнорировав договор о нейтралитете. Силы захватчиков многократно превосходили защищавшихся, и 25 октября было принято отчаянное решение затопить значительную часть северных территорий страны, открыв шлюзы плотин, чтобы сдержать германскую армию. Леонид Андреев был потрясен этими событиями и опубликовал несколько публицистических статей: «Бельгийцам», «Бельгия», «О Бельгии». В этом ряду была написана драма «Король, закон и свобода». В основе сюжета – история бельгийской семьи писателя Эмиля Грелье (его прототипом служил М. Метерлинк), которую разрушает война. В названии пьесы использована строчка, завершающая каждый куплет национального гимна Бельгии: «Король, свобода и закон», которая на протяжении пьесы повторяется несколько раз – ее напевает Жанна, жена писателя. На протяжении пьесы погибают герои – старший сын Грелье и старый слуга, но страстный монолог бельгийского писателя в финале звучит оптимистично: «Бельгия будет жива! Мне дано видеть, и я вижу: здесь зазвучат песни, Жанна. Здесь будет новая весна, и деревья покроются цветами <…>. И матери будут ласкать своих детей, и солнце будет светить на их головы, на их золотые головки <…>. Я вижу мой народ: вот с пальмовыми ветвями он встречает Бога, вновь сошедшего на землю»[78].

Пьеса была поставлена в театре и опубликована, но не очень хорошо принята критикой. Андреева упрекали в публицистичности, в чрезмерном пафосе, в отсутствии художественной дистанции. Ольга Форш написала подробный разбор пьесы под псевдонимом «Шах-Эддин», в котором также

[78] Андреев Л.Н. Собр. соч.: в 6 т. М: Худож. лит., 1996. Т. 5. С. 176–177.

отмечала «торопливость» Андреева: «…одна затея кристаллизовать действие, находясь фактически еще в “истории”, лишает пьесу глубины и перспективы и вульгаризирует ее до кинематографичности»[79]. Интересно, что Форш ставит знак равенства между «кинематографический» и «вульгарный», в то время как почти те же особенности пьесы ставили Андрееву в заслугу в кинематографической прессе. Журнал «Кинема» писал: «Вложив в уста действующих лиц прекрасные слова, Леонид Андреев вместе с тем создал пьесу кинематографичную. От начала до конца пьеса Л. Андреева на сцене театра рампы много теряет благодаря тому, что здесь нет той шири, где могла бы развернуться глубокая перспектива. Нет простора для батальных сцен, нет возможностей для воспроизведения всеразрушающего на своем пути грозного потока вод, хлынувших через взорванные плотины. <…> Все эти моменты на сцене слишком слабы, неэффектны. Но для кинематографии они не только возможны, но и желательны»[80].

Работа над фильмом шла параллельно с постановкой в театре. Андреев сам написал сценарий, режиссером фильма стал Петр Чардынин. А.А. Ханжонков, чья кинофирма организовала съемки, писал, что не хотел поначалу ставить «военную» картину, но спрос на них был огромен, и новая пьеса Андреева оказалась как нельзя более кстати. Кинопромышленник оставил интересные воспоминания о съемках масштабной кульминационной сцены затопления Бельгии: «На полу декоративной мастерской, примыкающей непосредственно к ателье, был разостлан огромных размеров брезент; края его со всех сторон были приподняты кверху. Эту импровизированную цистерну наполнили водой. Рядом, в ателье, декорация изображала поле, на котором у костров отдыхали немецкие солдаты после нашествия на маленькую, беззащитную страну. Результаты взрыва шлюзов были показаны очень просто: был опущен край брезента между декоративной и ателье. Вода хлынула на солдат и на костры с таким напором и в таком

[79] Шах-Эддин [Форш О.Д.] О новой пьесе Л. Андреева // Современник. 1914. № 7. С. 255–258. с. 255.
[80] «Король, закон и свобода» [рецензия] // Кинема. – 1914. – № 16-7. – С. 3.

количестве, что создалась полная иллюзия наводнения»[81].

Фильм, в отличие от спектакля, имел огромный успех. Публику тронул драматизм произведения, трагедия гордого народа, защищавшего родную землю. Рецензент писал: «Здесь нет дешевых, обычных для кинематографа, эффектов. В строгих, благородных тонах, как нельзя более подходящих к сюжету, идет картина. <…> Нам давно не приходилось видеть такой классически-строго выполненной инсценировки. Местами картина настолько захватывает изображением громадного, глубокого горя, что трудно оставаться равнодушным. <…> Эта картина не похожа на обычную макулатуру кинематографа “из военной серии”. В ней нет ни пальбы, ни намеренной шаржировки в изображении германцев. Величаво просто и благородно, и оттого до боли страшно рассказывается драма великого бельгийского народа»[82].

Сценарий «Король, закон и свобода» был опубликован в журнале «Экран и рампа» несколько месяцев спустя, в № 7 за 1915 г. Текст, атрибутированный как сценарий Л.Н. Андреева, хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства[83]. Однако этот текст был опубликован в нескольких киножурналах в те же месяцы, и нигде он не подписан именем писателя, так что авторство его остается под вопросом. В жанровом отношении этот текст тяготеет к расширенному либретто, поскольку почти никаких формальных признаков сценария в тексте нет. Он не разделен на «картины» или «сцены», в нем не помечены фразы для интертитров, описания декораций или внешнего вида актеров не также не обозначены. Однако объем текста существенно, в три-четыре раза превышает обычные рекламные либретто, публиковавшиеся в кинематографических журналах. Содержание сценария полностью совпадает с текстом пьесы, некоторые фразы повторяются дословно. Текст изобилует многоточиями,

[81] Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии. М.; Л.: Искусство, 1937. С. 84–85.
[82] Златоцвет. Сухум (Театр Самуриди) // Кинема. 1915. № 8/9. С. 10.
[83] РГАЛИ. Ф. 11. Оп. 5. Ед. хр. 5

особенно в моменты наивысшего эмоционального напряжения, а реплики персонажей переведены в косвенную речь. Однако в некоторых фрагментах особое внимание уделяется жестам, мимике, пластике героев (или актеров) что указывает на то, перед нами именно кинотекст: «И безропотно склоняет Жанна свою голову – сын умер за родину… так случилось… так должно было случиться… И только судорожно стиснутые руки и нахмуренные брови выдают в Грелье сильнейшее волнение, когда он узнает о смерти сына от своего командира»[84]. Жанр текста Андреева «Король, закон и свобода», опубликованного в журнале «Экран и рампа», представляет собой промежуточный жанр между либретто и сценарием. Можно предположить, что этот текст не принадлежал перу Андреева, поскольку в кинопрессе этого периода он несколько раз публиковался без атрибуции.

Не имея возможности анализировать каждый из сценариев Андреева, перечислим снятые в 1910-е годы фильмы, связанные с его творчеством. Пьеса «Дни нашей жизни» легла в основу двух картин – «В студенческие годы» П.И. Чардынина (1910) и «Дни нашей жизни» В.Р. Гардина (1914). В 1915 г. вышла «кинопьеса» «Екатерина Ивановна» (реж. А.Н. Уральский). Исследователи высказывают обоснованное предположение, что сценарии для фильмов Гардина и Уральского подготовили братья писателя Павел и Андрей[85]. Товарищество «Русская лента» в 1915 г. выпустило фильм Б.С. Глаголина «История одной девушки», в основу которого легли мотивы рассказа «В подвале». Акционерное общество А.О. Дранкова в 1916 г. – малоудачные ленты «Тот, кто получает пощечины» А.И. Иванова-Гая и «Не убий» («Каинова печать») В.К. Висковского. Наиболее успешной оказалась экранизация повести «Мысль», снятая В.Р. Гардиным в 1916 г. Режиссер записал по окончании съемок: «“Мысль” одна из самых удачных работ за три года моей деятельности в кинематографии»[86]. Трижды Андреев был выведен

[84] Андреев Л. Король, закон и свобода (Описание картины) // Экран и рампа. 1915. № 7. С. 15.
[85] Бабичева Ю.В., Ковалова А.О., Козьменко М.В. Л.Н. Андреев и русский кинематограф 1900–1910-х годов // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15. 2012. Вып. 4. С. 154.
[86] Гардин В.Р. Воспоминания: в 2 т. М.: Госкиноиздат, 1949. Т. 1. С. 129.

в качестве действующего лица: в фильмах «Нелли Раинцева» (1916, реж. Е.Ф. Бауэр), «Марионетки рока» (1917, реж. Е.Ф. Бауэр) и «Саботажники» (1919, реж. Н.А. Салтыков).

Л.Н. Андреев сделал много не только для признания нового искусства, придавая ему в своих статьях и высказываниях эстетическое и философское измерение, но и способствовал развитию жанра кинодраматургии, осуществляя транспозицию собственных литературных текстов в сценарии.

Александр Иванович Куприн[87] интересовался кинематографом с начала 1910-х гг. Возможно, импульсом к возникновению этого интереса стало появление в 1910 г. фильма «Поединок» (реж. А. Мэтр). Фильм «Поединок» тогда не пользовался успехом, однако возможности нового искусства заинтересовали Куприна, и он согласился сначала на документальную съемку на своей даче в Гатчине, а затем, в 1913 г., принял участие в съемках фильма-фарса «Жакомино жестоко наказан».

Артист-комик Жакомино (Джакомо Чирени), итальянец по происхождению, выступал в российских цирках с 1902 г. Жакомино хорошо знал и Горький. 22 апреля 1914 г. он писал сыну из Мустамяки: «В этом цирке есть очень хороший клоун, итальянец Жакомино, “друг Куприна”, – парень весьма остроумный <…>. Очень талантлив, хороший юморист и ловкий прыгун»[88]. Жакомино действительно дружил с Куприным и неоднократно отдыхал в его гатчинском доме. В тот день, летом 1913 г., там собралась творческая компания: кроме хозяина и циркового артиста, приехали писатель Н.Н. Брешко-Брешковский, актриса А.П. Бениовская, беллетрист А.Н. Будищев, кинорежиссер В.Ф. Гельгардт. Куприн и его гости быстро придумали фабулу, здесь же разыграли сцены, отсняли акробатические трюки Жакомино. Сам знаменитый писатель сыграл роль плутоватого шофера.

[87] Материалы данного раздела опубликованы в расширенном виде: Плотникова А.Г. Киносценарии А.И. Куприна // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. 2022. № 1. С. 161–166.
[88] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. М.: Наука, 2004. Т. 11. С. 93.

Фильм получился очень коротким, около пяти минут, не отличался особыми художественными достоинствами и был создан как творческая шутка. Однако в ряду других подобных лент он прошел на российских экранах, а через два года был приобретен кинофирмой «Светосил». Монтажники этой конторы нашли способ увеличить продолжительность фильма вдвое и с новой рекламой вторично запустить его в прокат. Куприн выразил протест по этому поводу, который напечатала газета «Биржевые ведомости»: «Сейчас показывают картинку, в которой я выступаю, но меня опять здесь подвели. Как-то на даче у меня снимали домашний спектакль для себя, в котором участвовал я и мои гости. А сейчас эта лента какими-то судьбами продана в кинематографы и ее повсюду демонстрируют»[89]. В этих словах есть некоторое лукавство: фильм «Жакомино жестоко наказан» сразу снимался для экрана, однако за несколько лет уровень кинематографа вырос и показываться в таком кинофарсе Куприну показалось уже неприличным. К тому же собственный опыт писателя в этом отношении существенно расширился.

В 1914 г., когда вся Россия торжественно отмечала 25-летний юбилей творческой деятельности Куприна, он принял участие в экранизации его раннего рассказа «Трус». Это был уже полноценный 45-минутный фильм. Сценарий был выполнен журналистом А.И. Котылевым, сотрудником кинофирмы «Русская лента». Картина пользовалась успехом у публики, ее подробное либретто было напечатано в одном из ведущих киножурналов[90]. Куприн собственноручно расписался на машинописном экземпляре сценария, однако когда фильм вышел на экран, разразился скандал. Писатель снова протестовал: «…я в этой пьесе ни при чем. <…> Мне равно неприятно как возлагать на себя чужие лавры, так и отвечать за чужое безвкусие. <…> Кроме моего имени и заглавия нет ничего похожего на мой рассказ “Трус”»[91]. Финский исследователь Бен Хеллман отмечал связанную с этим тенденцию:

[89] Фри-Дик Кинематограф // Биржевые ведомости. 1916. № 15526. 28 апреля (веч. вып.). С. 5.
[90] Новые ленты // Кине-журнал. 1914. № 12. С. 96–97.
[91] Инцидент А.И. Куприн – «Русская лента» // Театр и жизнь. 1914. № 357. 23 мая.

известные писатели и театральные актеры ради крупных гонораров соглашаются сотрудничать с кинематографистами, однако при первой возможности разрушают эти «мезальянсы», публично отрекаясь от своей работы в кино[92].

Разочаровавшись в киноадаптациях, Куприн предпринимал попытки написать оригинальный киносценарий. Первые указания на сюжет сценария «Моя звезда» относятся к 1912 г., когда писатель сообщил в интервью критику А.А. Измайлову, что работает над пьесой, в которой будет выведена «сильная натура, морской волк», а также перечислял некоторые элементы сюжета, которые впоследствии появились в сценарии[93]. Произведение осталось незаконченным, в Российском государственном архиве литературы и искусства хранятся два первых акта сценария в двух редакциях[94]. Наиболее полный вариант был опубликован в 1959 г. в журнале «Искусство кино»[95]. Киновед Ю.А. Красовский при публикации сценария, опираясь на факты творческой биографии писателя, датировал текст 1912–1917 гг. Однако форма сценария и его жанровые особенности позволяют предположить, что Куприн работал над ним и позднее, в эмигрантские годы.

Основу сюжета составляет авантюрная история, для постановки которой понадобились бы богатые декорации и огромное количество актеров, время действия – условное позднее Средневековье. Впрочем, Куприн специально оговаривает: «Относится оно (действие. – *А.П.*), в сущности, ко всяким эпохам и ко всяким странам. Поэтому полная свобода в костюмах и в перемене имен собственных»[96]. В центре сюжета мужественный, харизматичный капитан Андреа Кэй, над которым жестокий и коварный король Соллерийский решил сыграть злую шутку. Похитив спящего капитана, он хотел поместить его в королевские покои, нарядить в богатые наряды и на три дня убедить, что он-

[92] Хеллман Б. «Я сам виноват, что не умею писать для Кинемо». Александр Куприн и кино // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15. 2013. Вып. 1. С. 81.
[93] Куприн А.И. Моя звезда / вступ. ст. Ю. Красовского // Искусство кино. 1959. № 7. С. 106.
[94] РГАЛИ. Ф. 240. Оп. 1. Ед. хр. 103–104.
[95] Куприн А.И. Моя звезда / вступ. ст. Ю. Красовского // Искусство кино. 1959. № 7. С. 104–120.
[96] Там же. С. 109.

то, Андреа Кэй, и есть король. Однако розыгрыш не удался: капитан впечатляет всех придворных меткими и умными высказываниями и начинает мудро править страной, а король оказывается посрамленным.

Сценарий предваряется не просто перечислением персонажей, среди которых только поименованных – шестнадцать, но и подробным описанием главных героев. Капитан Андреа Кэй описывается так: «Один из тех великих характеров, какие выковала эпоха Возрождения, к тому закаленный трудами и опасностями дальних морских путешествий. Один из многих людей, рожденных властвовать, но черпающих во власти не наслаждение, а необходимое средство. В нем есть что-то напоминающее прекрасное дикое животное: мягкая сила и грация в движениях, сжатая, как пружина, энергия, в состоянии покоя; сверхъестественная быстрота движений в минуты опасности»[97]. В фильме должны были действовать король Соллерийский Аннибал III, его жена королева Юлия, принцесса Лианора и ее жених и множество других персонажей: «министры, придворные, фрейлины, пажи, слуги, скороходы, писцы, гонцы, герольды, доминиканские монахи, матросы, солдаты, наемные убийцы, толпа»[98]. Обращает на себя внимание юнга Беппо, который впоследствии оказывается переодетой девушкой Бьянкой, влюбленной в капитана. Куприн хотел, чтобы «эта роль исполнялась очень похожими артисткой и артистом», но понимал, что найти таких актеров было бы очень сложно. Таким образом, шекспировский мотив переодевания появляется минимум дважды: в образе капитана и Беппо.

Сценарий включает несколько динамичных массовых сцен, которые было бы интересно показать в кино. Это, например, эпизод морского сражения между командой капитана Кэя и пиратами. В нем присутствуют и рукопашный бой, и пушечные выстрелы, и абордаж, и, наконец, взрыв вражеского корабля. Впечатляет и драматичная сцена подавления народного бунта у королевского замка: «Площадь. Из-за дворца выезжают всадники, граф Дино, справа по

[97] Там же.
[98] Там же. С. 108.

шести проезжают поперек сцены. Один, два, три отряда. <…> Подъемный мост опускается. Толпа в ужасе бежит. <…> Когда площадь почти пуста, из ворот через мост скачут карьером всадники с обнаженными мечами. Проскакав мост, рассыпаются веером. Один отряд, другой, третий. Следом за ними мчатся собаки. Площадь пуста. Валяются раненые и убитые»[99]. Даже в словесном изображении этот эпизод напоминает сцены из знаменитого фильма С.М. Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”». Впечатляют требования писателя к реквизиту и сопровождению фильма. Так, по замыслу Куприна, потребовались бы не только декорации старинного замка с башнями, винтовой лестницей и подвесным мостом, но и корабли, собаки, обезьяны и даже тигр, лев или пантера.

Ранее в литературных сценариях мы почти не видели специфических технических терминов, но Куприн в каждой мизансцене добавляет указание на способ съемки: «передний план», «великий передний план», «диафрагма» и т. д. Он все время словно ведет диалог с предполагаемым режиссером, высказывая свои пожелания и задавая вопросы. Например: «Здесь, как покажет возможность. Хорошо подвести корабль прямо к набережной, во всю длину. Можно только сбросить с его кормы канат, за который тотчас же хватаются люди и укрепляют его вокруг [столба] или старой пушки, вкопанной вертикально в землю. Самого же корабля не видно»[100]; «На стеклах двигаются тени. (Можно ли их показать?)»[101]. Вероятно, эти ремарки действительно были обращены к конкретному постановщику, для которого перерабатывался сценарий, но к кому именно, выяснить пока не удалось.

Следует отметить несколько находок Куприна. В морских эпизодах неоднократно встречается указание – «Круглое поле бинокля», т. е. кадр должен быть вписан в круг и изображать то, что видит моряк в подзорную трубу. Такой прием не был редкостью, его использовал еще Ж. Мельес в

[99] Куприн А.И. Моя звезда / вступ. ст. Ю. Красовского // Искусство кино. 1959. № 7. С. 113.
[100] Там же. С. 116.
[101] Там же. С. 118.

фильме «Путешествие на Луну» (1902), но в литературных сценариях подобных указаний до сих пор не встречалось.

Куприн мастерски пользуется приемом параллельного действия, введенного в кинематографическую моду У. Гриффитом после фильма «Нетерпимость» (1916), где события развивались как бы одновременно в четырех исторических эпохах. Куприн остается в одной временной категории, но перемежает сцены на море и в замке короля, точно указывая точки их монтажа. В этом тексте Куприн реализует то, что А.С. Вознесенский называл «американским монтажом»: «Снимая взамен длинных, соответствующих ритму психологического вживания и выявления, сцен – множество зрелищных перемен, сцен-показов, так называемых “первых планов” иногда только движений руки, ноги или других мелькнувших на экране деталей, режиссер монтирует из них картину…»[102]. Именно так составлен один из напряженных моментов сценария Куприна – шахматная партия, где показаны не люди, а руки, переставляющие фигуры.

Все это указывает на увлеченность А.И. Куприна кинематографическим процессом: в сценарии «Моя звезда» очевидна его «насмотренность» современными ему фильмами. Он не только смотрит их как зритель, но и изучает технические приемы, вникает в способы рассказывания истории, доступные кинематографу. Его сценарий отличается от большинства примеров этого жанра в середине 1910-х гг. и представляет собой текст, объединяющий черты литературного сценария и режиссерской записи.

Еще большей сложностью отличается сценарий «Рахиль», над которым Куприн работал в начале 1920-х гг. Планировался многосерийный художественный фильм на библейский сюжет о Рахили и Иакове. В полном собрании сочинений Куприна опубликована лишь первая часть сценария[103], остальные хранятся в Российском государственном архиве литературы и

[102] Вознесенский А.С. Искусство экрана / Вознесенский Ал. Киев: Сорабкоп, 1924. С. 66–67
[103] Куприн А.И. Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Воскресение, 2006–2007. Т. 7. С. 467–482.

искусства[104]. К.А. Куприна, дочь писателя, вспоминала: «…первую часть сценария Куприн писал вдохновенно. Но на дальнейших эпизодах отец застрял. Будучи реалистом, он не умел выдумывать фабулу, не пережив глубоко судьбы своих героев»[105]. Вторая часть должна была рассказывать об истории Рахили и Лии в иной жизни, когда они переродились и стали грузинскими юными рабынями. В третьей части Рахиль становилась известной парижской певицей, а в финальной – девушкой, влюбленной в поэта. Только последняя часть заканчивалась счастливым финалом.

Уже находясь в эмиграции, Куприн возлагал большие надежды на свои сценарии: «Жду с нетерпением одной существенной подпоры – извещения из Нью-Йорка о судьбе моей огромной кинопьесы. Если да – вздохну свободно. Пьеса, хоть и моя, но очень хороша, так говорили мне и здешние постановщики (metteuren scene). В ней, однако, два существенных недостатка: первое – длинна; в окончательной разработке займет пять вечеров. Второе – дорога: мои знакомые парижские специалисты исчисляли ее постановку в двенадцать миллионов франков»[106]. Эти слова могли быть сказаны и «Рахили», и о «Моей звезде», исследователи расходятся в этом вопросе.

Впоследствии Куприн неоднократно выступал в эмигрантской прессе с рецензиями на новые фильмы. Уже после возвращения в СССР появлялись сообщения в прессе, что писатель ведет переговоры с советскими киноорганизациями о постановке повестей «Поединок» и «Олеся», рассказов «Штабс-капитан Рыбников» и «Гамбринус», но правдивость этих сообщений вызывает сомнение, поскольку здоровье Куприна не оставляло возможностей для работы. В любом случае, эти проекты также не были осуществлены.

Евгений Николаевич Чириков, еще один писатель из горьковского окружения, современному читателю более всего известен как драматург и

[104] РГАЛИ. Ф. 240
[105] Куприна К.А. Куприн – мой отец. М.: Советская Россия, 1971. С. 245–246.
[106] А.И. Куприн о литературе. Минск: БГУ, 1969. С. 133.

автор романа «Зверь из бездны», однако и он немало участвовал в становлении русского сценарного искусства. В 1912 г. вышел фильм по его пьесе «Колдунья» в киноателье Р. Перского, при этом сам писатель в работе над фильмом не участвовал. Недовольный этим, Чириков заключил договор с товариществом А.А. Ханжонкова и написал несколько произведений для кино. Кинематограф интересовал его не как способ заработка, а как особая форма творческого труда. Оксюморонным определением «серьезная комедия» обозначил Чириков жанр своего первого оригинального сценария «Любовь статского советника». Фильм был поставлен знаменитым режиссером П.И. Чардыниным. В этом случае публикация текста сценария предшествовала премьере фильма: журнал «Пегас» напечатал «пьесу для экрана» Чирикова в феврале, а зрителям картина была представлена в ноябре 1915 г.[107] Журнал «Проектор» в рецензии на фильм проницательно отмечал: «Картина названа не “комедией” и не “драмой”, а просто “пьесой” для экрана. Определение это, безусловно, правильно, так как в картине комический и драматический элементы смешаны в равной мере. Это придает картине большую жизненность и правдивость»[108].

В сценарии «Любовь статского советника» ощущаются поиски жанра: в разных источниках текст атрибутируется как «пьеса-картина», «пьеса для экрана», «серьезная комедия», однако с первого взгляда видно, что жанровая основа произведения отнюдь не драматическая. В тексте не перечислены действующие лица, не выделено ни одной реплики персонажей. Это прозаический текст, разделенный на 31 мизансцену. В основе сюжета – история танцовщицы Лоллы[109], которая выходит замуж за статского советника фон Брюкка, но не выдерживает скуки и закрепощенности семейной жизни, постоянных незаслуженных упреков мужа в легкомыслии и сбегает от него с

[107] Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России. М.: Госкиноиздат, 1945. С. 66–67.
[108] «Любовь статского советника» // Проектор. 1915. № 4. С. 10.
[109] Попутно укажем, что танцовщица, артистка, исполнительница – особенный образ в раннем кино, содержащий идею трансформации положения женщины. См.: Морли Р. Изображая женственность. Женщина как артистка в раннем русском кино. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

близким ей по духу скрипачом Сурдинским.

В этом сценарии Чириков виртуозно прибегает к приему смены модальностей, который позволяет ему свести к минимуму количество необходимых реплик, выносимых в интертитры. В то же время через фантазии, «грезы», сны мы узнаем о желаниях героев, о мотивации их поступков, об особенностях их характеров. Так, читатель (зритель) узнает о влюбленности фон Брюкка в Лоллу и желании жениться на ней из фантазии героя: «…он дремлет и грезит»[110], представляя, как девушка ответит ему взаимностью, как будет устроена их счастливая семейная жизнь. Показан и сон музыканта Сурдинского, который отчаянно ревнует Лоллу. Сама героиня фантазирует перед зеркалом о своем блистательном артистическом прошлом, «начинает танцевать, увлекается и кокетничает с воображаемой публикой, которая рукоплещет»[111]. В фильме Лоллу играла известная прима-балерина Большого театра Вера Каралли, и выглядела она в этой сцене очень органично. Рецензент писал: «В.А. Каралли в роли Лоллы дала такую массу тонких и разнообразных нюансов, какой не давала еще ни в одной из всех сыгранных ею ролей. Лолла в ее изображении – яркий тип женщины богемы, со свойственными ему резкостями в жестах, взглядах, словах и со всем очарованием дикой птицы, больше всего любящей свободу и трогательно томящейся в неволе»[112].

В сценарии несколько раз, даже несколько нарочито, появляется письмо. Эта художественная деталь имеет и описательную, и сюжетообразующую функцию. На бумаге с воркующими голубками пишет письмо с признанием фон Брюкк, полностью даются письма Сурдинского – его прошение о поступлении на чиновную службу и прощальное послание Лолле, а также ответ женщины, предназначенный одному мужчине, но прочитанный другим.

Предоставляя героям возможность прямой речи через письма, Чириков

[110] Чириков Е.Н. Любовь статского советника // Пегас. 1915. № 2. С. 28
[111] Там же. С. 32.
[112] Веронин В. Писатели и артисты экрана // Пегас. 1915. № 2. С. 60.

в то же время не стремится к объективности. В сценарии интенсивно звучит авторский голос, явно ощущается отношение писателя к героям. «Госпожа Лолла восхищает плешивых первого ряда»[113], – здесь оценочное слово «плешивых» принадлежит авторскому голосу и задает тон восприятия. Использование субстантива усиливает эффект деперсонализации персонажей. Читатель понимает, что фон Брюкк – из этой категории людей, бюргеров, далеких от искусства и не понимающих его ценности. В письме статский советник называет возлюбленную «Вера Николаевна», и это единственный раз, когда мы видим ее настоящее имя. Для автора она остается Лоллой, театральный псевдоним больше отражает ее сущность, чем имя, данное при рождении.

Интересно, что в сценарии немого фильма постоянно упоминается музыка. Изображается музыкальный театр, «звучат» оперы А.С. Даргомыжского «Русалка» и Дж. Пуччини «Богема», мазурка М.К. Огинского, появляются скрипка, фортепьяно, флейта, арфа. С помощью изображаемого звука проявляется контраст в настроении героини и даже в ее положении. В начале произведения, когда Лолла счастлива, выступая на сцене, ей рукоплещет публика, звучит музыка из великих опер. В середине, когда героиня изнемогает от тоски в доме мужа под пристальными взглядами матери и свекрови, она лениво одним пальцем наигрывает «Чижика», но и эта нехитрая мелодия вызывает возмущение статского советника.

Современники высоко оценили фильм по сценарию Е.Н. Чирикова. Об этом говорит хотя бы тот факт, что почти сразу после премьеры она стала объектом «пиратства», нарушения авторских прав: в псковском театре «Аврора» ее демонстрировали под названием «Внезапная страсть» без лицензии и отчисления прокатной конторе. Рецензенты отмечали «хорошие литературные надписи, пока такую редкость на экране»[114]. Подробная вдумчивая статья была напечатана в журнале «Пегас». «Эта пьеса, – сообщал

[113] Чириков Е.Н. Любовь статского советника // Пегас. 1915. № 2. С. 27.
[114] Аргус. Любовь статского советника: [рецензия] // Обозрение театров. 1915. № 2963. 16 декабря. С. 13.

рецензент, – настолько непохожа на обычный тип кинематографических комедий, что нужно было имя Евгения Чирикова, чтобы пробить брешь в рутине вкусов, утвердившихся в кинематографии. <…> Ее содержание – быт и психология; ее комизм более внутренний, чем внешний; она лишена движения в вульгарно-кинематографическом смысле, и, несмотря на все это, она более кинематографична и занимательна, чем бесконечное множество буффонад и клоунад, исчерпывающих комедийный репертуар экрана. Лишний раз этим доказывается, что художественные достижения экрана не лежат исключительно в области внешней красоты и чисто внешнего движения, а еще в большей мере связаны с психологической углубленностью и драматической значительностью характеров и содержательностью действия»[115]. Это подтверждает, что Ханжонков пытался привлечь интеллигентную требовательную публику не кричащими заголовками и яркими рекламными слоганами, а аналитическими профессиональными кинорецензиями.

Сценарий «Любовь статского советника» – характерный пример того, как опытный литератор смог привнести на экран подлинное искусство, продемонстрировав несостоятельность тезиса о природной легковесности и низкой художественности кинематографа.

Пьесой Чирикова «Евреи» заинтересовался в начале 1917 г. режиссер М.М. Бонч-Томашевский из ателье «Эра», и впоследствии вышел фильм «В их крови мы не повинны», сценарий для которой подготовил сам писатель. Эта пьеса появилась в 1903 г., и была высоко оценена Горьким. После чтения пьесы Горький написал К.П. Пятницкому: «А теперь – возрадуйтесь и возвеселитесь! Евгений Чириков написал пьесу “Евреи”. Я Вам скажу вот что – первый раз в русской литературе является произведение, так славно, метко, верно изображающее отношение к евреям. <…> Евгений коснулся всего – и отношения русских к еврейству, взаимоотношения евреев социал-демократов, сионистов, ортодоксальных и ассимиляторов. И все это сделано – хорошо,

[115] Веронин В. Писатели и артисты экрана // Пегас. 1915. № 2. С. 61.

очень хорошо! Пьеса закончена трагической картиной погрома, но и без этого она едва ли прошла бы в России даже сквозь общую цензуру. <…> Есть еще в пьесе рабочий Изаксон – не многоречивая, но очень выпуклая фигура. Да, хорошая вещь!»[116]. Горький не только выразил восхищение пьесой Чирикова, но и опубликовал ее в своем издательстве «Знание», несмотря на цензурный запрет. Более того, через несколько лет пьеса стала настолько популярна, что спектакли по ней составили серьезную конкуренцию инсценировкам горьковской драмы «На дне»[117]. Можно предположить, что пьеса «Евреи» имея большую историю публикации и постановок, оказала влияние на творчество самого Горького (вспомним о пьесе Чирикова позднее, при анализе горьковского сценария «Жизнь одного еврея»). История пьесы и фильма подробно исследована в статьях М.А. Чирикова[118], который много занимается популяризацией творчества прадеда в литературном музее писателя и в том числе восстановлением титров к фильму «В их крови мы не повинны».

Третий фильм по сценарию Евгения Чирикова – «Девьи горы» (подзаголовок – «Легенда об Антихристе») был снят в 1919 г. по мотивам его сборника рассказов «Волжские сказки». В фильме были задействованы более десяти человек, среди которых было несколько актеров МХТ. Ставил фильм выдающийся режиссер А.А. Санин. По сюжету фильма по земле ходят Сатана и Иуда и ищут «непорочную деву», которой предстоит выносить и родить Антихриста. В фильме много мистики и символики, можно рассматривать его как философскую притчу или как полурелигиозное, полусказочное повествование. Подробный анализ фильма «Девьи горы» можно найти в исследовании И.Н. Гращенковой «Кино Серебряного века», которая утверждала: «“Девьи горы” это кино масштабной эстетики, вобравшей опыт

[116] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 1997. Т. 3. С. 189–190

[117] См. об этом: Михайлова М.В. Пьеса Е.Н. Чирикова «Евреи»: актеры и роли // Нижегородский текст русской словесности. Нижний Новгород: НПГУ им. Козьмы Минина, 2015. С. 232–237.

[118] Чириков М.А. Экранизация пьесы Е.Н. Чирикова «Евреи» в контексте истории российского кинематографа // Нижегородский текст русской словесности: сб. ст. Н. Новгород: НПГУ им. Козьмы Минина, 2015. С. 237–243.

литературы, театра, живописи, музыки. Это кино большого стиля»[119].

Несмотря на то, что нам неизвестны отзывы Горького об этом и других фильмах по сценариям Чирикова, можно предположить, что писатель о них хорошо знал. Во-первых, несмотря на разлад, возникший между ними в 1916 г. по поводу статьи Горького «Две души», Горький продолжал следить за творчеством Чирикова, который когда-то был его близким товарищем. Во-вторых, Горький был высокого мнения о режиссере Санине, а о его следующем фильме «Поликушка» по повести Л.Н. Толстого высказывался восторженно. Наконец, оператором фильма «Девьи горы» выступил Юрий Желябужский, сын М.Ф. Андреевой, фактически пасынок писателя.

Оказавшись в эмиграции, Чириков не переставал интересоваться кинематографом. Уже в октябре 1921 г. в Берлинском Доме искусств он присутствовал на лекции В.Б. Шкловского «Литература и кинематограф», участвовал в дискуссии наравне с В.В. Маяковским, А. Белым, М.Ю. Левидовым, как сообщала газета «Накануне»[120]. Материалы этого мероприятия впоследствии были отражены Шкловским в книге с таким же названием, которую он позднее подарил Горькому (об этом см. ниже).

Итак, пунктирно восстановив историю взаимоотношений нескольких знаменитых писателей с кинематографом, можем обнаружить некоторые закономерности. Во-первых, интерес к киноискусству у литераторов просыпается довольно рано, в начале 1910-х гг., и многие видят в нем не только способ развлечения публики или дополнительного заработка литераторов, но и новые художественные и просветительские возможности. Во-вторых, писатели выбирали различные стратегии взаимодействия с кинематографом. Кто-то самостоятельно переделывал свои произведения, как Леонид Андреев, кто-то поручал эту работу сценаристам (и обычно это

[119] Гращенкова И.Н. Кино Серебряного века. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. М.: Щербинск. тип., 2005. С. 158.
[120] В доме искусств // Накануне. 1922. № 27. 29 октября. С. 6.

приводило к конфликту), кто-то, как Александр Куприн и Евгений Чириков писал оригинальные сценарии. Почему же эти попытки не всегда удавались? Почему сценарии литераторов оказывались невостребованными, а чужими адаптациями они были почти всегда недовольны?

Ответов на эти вопросы может быть множество: это и отсутствие внятного представления о жанре киносценария (оно сформировалось лишь ко второй половине XX в.), и объективная сложность транспозиции литературных текстов в кинообразы, и, конечно, недостатки коммуникации между писателем и кинопромышленником (который был в первую очередь бизнесменом, заинтересованным в прибыли). Безусловно, ранний кинематограф не мог удовлетворить высокие эстетические потребности писателей в связи с несовершенством технологии. Однако можно поискать ответ и в области психологии творчества. Даже нам, людям XXI в., привыкшим с детства к кинематографу и телевидению, кажется странным увидеть себя на экране. У человека существует внутренний образ себя, и реальность никогда ему не соответствует на сто процентов. Для людей начала XX в. это и вовсе казалось неестественным и пугающим. Для писателя его герои, его сюжеты – это часть его самого, часть его идентичности. Поэтому неприятие кажется неизбежным, а конфликт текста и экранного действия – закономерным.

Анализ профессиональных и писательских сценариев 1910-х годов позволяет сделать два основных вывода. Во-первых, 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. Для писателей взаимодействие с кинематографом становится новым способом творческого самовыражения, обратиться к знакомым образам и волнующим проблемам на новой жанровой основе. Во-вторых, жанр киносценария в дозвуковую эпоху принципиально отличается от

последующих эпох и тяготеет к эпическому, а не драматическому роду, с его описательностью, обилием литературных изобразительно-выразительных средств, сложной композицией. Можно также сказать, что кинодраматургия получила действительно энергичный импульс к развитию, когда осознала себя принадлежностью не драматургической, а эпической системы. Наконец, расхождение режиссерского и литературного сценария происходило уже на раннем этапе формирования жанра и не могло препятствовать реализации писательских кинопроизведений в фильмы.

В целом, в период 1910-х – начала 1920-х гг. еще сложно выявить четкие закономерности этого жанра, каждый сценарист, по сути, изобретает способ изложения заново, исходя из своего литературного или кинематографического опыта. Говоря словами А.С. Вознесенского: «Искусство должно избегать сухого принципизма и пользоваться всеми методами, органически и художественно свойственными ему»[121]. Со своей стороны пути развития нового жанра вырабатывал и М. Горький.

§ 2. Киносценарии М. Горького: текстология, историко-функциональный и текстологический анализ

В период с 1919 до 1925 гг. Горький написал шесть сценариев для дозвукового кинематографа. Перечислим их: «Из жизни первобытных людей» (1919), «Степан Разин. 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.). Это разные по объему, степени разработанности и завершенности тексты, каждый из них отличается особой сложной текстологической историей и заслуживает отдельного рассмотрения.

Киносценарии не были закончены автором и издавались после его смерти. Вероятно, это стало одной из причин невысокого внимания

[121] Вознесенский А.С. Искусство экрана. Киев: Сорабкоп, 1924. С. 69.

исследователей к этим произведениям. Так, в книге Е.Б. Тагера «Творчество Горького советской эпохи»[122] обзору сценариев посвящено около одной страницы; тематическая сторона сценария «Преступники» попала в поле исследования О.А. Торпаковой[123]. Более других изучен сценарий «Степан Разин», он подробно проанализирован в монографиях Л.П. Жак[124] и Л.А. Спиридоновой[125], а также в статьях Л.К. Оляндэр[126] и Т.Т. Давыдовой[127]. Остальные исследователи ограничиваются редкими упоминаниями тех или иных кинодраматических произведений писателя.

Безусловно, кинодраматургия – периферийный жанр в творчестве Горького, с точки зрения художественного совершенства эти тексты далеки от рассказов, повестей и пьес знаменитого автора. Однако их изучение на современном этапе чрезвычайно важно по нескольким причинам. Во-первых, киносценарии являются неотъемлемой частью художественного наследия писателя. Тематика, образная структура, идейная направленность каждого из этих произведений включены в контекст всего творчества писателя. Затем, исследование этих текстов, их творческой истории и жанровой эволюции дает нам множество дополнительных биографических сведений об их авторе. Далее, само обращение к жанру киносценария отражает художественные искания писателей в 1910–1920-е гг. И наконец, развитие этого жанра свидетельствует о парадигме трансформации кинодраматургии в русской литературе начала XX в. Включение киносценариев в корпус филологического исследования послужит обогащению наших представлений о культурной ситуации 1910–1920-х гг.

Свою принципиальную позицию по поводу участия писателя в кино

[122] Тагер Е.Б. Творчество Горького советской эпохи. М., 1964. С. 316–317.
[123] Торпакова О.А. Рассказы-рукописи о каторге: опыт А.П. Чехова и А.М. Горького // Языки рукописей: Сб. ст. / сост. В.Е. Багно. СПб.: Береста, 2000. С. 147–154.
[124] Жак Л.П. Разинская тема и ее решение // Жак Л.П. От замысла к воплощению. М., 1983. С. 177–271.
[125] Спиридонова Л.А. М. Горький: диалог с историей. М.: Наследие, 1994. С. 82–86; 115–123.
[126] Оляндер Л.К. Киносценарий М. Горького «Степан Разин» в контексте русской литературной традиции XX века // Традиции в русской литературе: Межвуз. сб. науч. тр. Н. Новгород: Изд-во НГПУ, 2000. С. 118–122.
[127] Давыдова Т.Т. Образ Степана Разина в киносценариях М. Горького, Е. Замятина, романах В. Каменского, А. Чапыгина // Acta Eruditorum. 2019. № 31. С. 40–43. DOI 10.25991/AE.2019.89.40.009.

Горький высказывал неоднократно. Он выступал за создание профессиональных литературных оригинальных сценариев и был категорически против всевозможных переделок и адаптаций произведений. Главным аргументом для Горького оказывался вопрос жанра. Писатель был убежден, что если произведение создано в эпической форме, то нет возможности перестроить его в драматургическую без потери художественной и смысловой основы. Сценарий должен быть профессиональным, литературным и написанным специально для кино. Создавая собственные сценарии, он проявил «интерес к кинематографу, стремление постичь его тайны»[128].

2.1. Киносценарий «Из жизни первобытных людей» в контексте горьковского проекта «Инсценировка истории культуры»

Уже в 1914 г., с началом Первой мировой войны, власти стали уделять внимание агитационному ресурсу кинематографа, а после революций 1917 г. и установления нового государственного режима возможности пропаганды посредством экрана приобрели первостепенное значение. Знаменитая фраза В.И. Ленина, произнесенная в беседе с Г.М. Болтянским «…из всех искусств для нас важнейшим является кино»[129] в значительной степени определила положение этого искусства в СССР. Современный исследователь Р.М. Янгиров писал: «Кино, как, впрочем, и любая другая форма искусства, оценивалось им (Лениным. – *А.П.*) однозначно-утилитарно – с точки зрения полезности или непригодности для целей политической борьбы и агитационно-пропагандистской обработки масс»[130].

Горький в целом разделял этот подход к кино, хотя и понимал его по-своему. Участие Горького в кинематографических делах зачастую было эпизодическим, но всегда – судьбоносным, определяющим. Например, в 1920

[128] Вайсфельд И.В. Мастерство кинодраматурга. М., 1961. С. 137.
[129] Вишневский В.Е. Владимир Ильич о кино // Советское кино. 1933. № 1/2. С. 10; Болтянский Г.М. Ленин и кино. М.: ГИЗ, 1925.
[130] Янгиров Р.М. Другое кино. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 130.

г. Горький узнал, что Ю.А. Желябужский делал съемку о новом гидравлическом способе добычи торфа. Он убедил молодого оператора показать эти ленты В.И. Ленину, что и случилось 27 октября 1920 г.[131] Ю.А. Желябужский впоследствии вспоминал: «И вот вскоре в Кремле состоялся просмотр. Я показал материалы, снятые на Шатуре и на другой станции. Таким образом, получилось наглядное сопоставление двух способов добычи торфа <…> Я сидел между А.М. Горьким и В.И. Лениным и сопровождал показ объяснениями, причем В.И. Ленин просил “провозглашать” как можно громче, чтобы слышали все <…> По окончании сеанса тут же в зале развернулась оживленная дискуссия между представителями “Гидроторфа” и “Цуторфа”»[132]. Через несколько дней было принято постановление Совнаркома о выделении «Гидроторфа» в специальную организацию и создана комиссия для скорейшего продвижения заказов. Ленин высоко оценил практическое применение кинематографа для демонстрации новейших промышленных методов с целью их внедрения в практику, и 27 января 1921 г. в «Гидроторф» была отправлена телеграмма из Совнаркома: «Предсовнаркома т. Ленин просит обратить Ваше внимание на то, чтобы при демонстрации кинокартины “производство торфа” аудитории давались бы живые интересные объяснения, рассчитанные на производственную пропаганду»[133]. Вспоминая о том, как Ю.А. Желябужский демонстрировал фильм о разработке торфа в присутствии Ленина, М.Ф. Андреева писала Н.Е. Буренину: «Владимир Ильич остался очень доволен выступлением Юрия и, проходя мимо меня, весело мне шепнул: “А?! Юрий-то наш – каково?!”»[134]

Горький по-прежнему видел в кинематографе большие культурно-просветительские возможности, и в рамках деятельности Высшего

[131] См.: Гак А. Поиски новых документов [Ленин и кино] // Из истории кино: Сб. ст. и материалов. Вып. 7. М.: Искусство, 1968. С. 7–20.
[132] Желябужский Ю.А. Воспоминания об отношении А.М. Горького к кино // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 223.
[133] Самое важное из всех искусств: Ленин о кино: Сб. документов и материалов. М.: Искусство, 1973. С. 72.
[134] АГ. ПТЛ-1-38-22.

художественного совета отдела театров и зрелищ возглавил проект «Инсценировка истории культуры» под эгидой издательства «Всемирная литература». Этот масштабный проект предполагал создание не менее 300 киносценариев, которые бы отражали весь процесс развития европейской цивилизации от каменного века до Октябрьской революции. Кроме Горького, в редакционную коллегию входили С.Ф. Ольденбург, А.Н. Тихонов, М.Ф. Андреева, А.А. Блок, Н.С. Гумилев, Е.И. Замятин, К.И. Чуковский, К.А. Марджанов.

25–28 сентября 1919 г. в газете «Жизнь искусства» была опубликована статья Горького «Инсценировка истории культуры», где среди прочего говорилось: «Россия должна изыскивать все новые средства и приемы просвещения масс. Одним из таких средств является инсценировка истории общечеловеческой культуры в форме театральных представлений и картин для кинематографа. Предполагается создать цепь живых картин, пантомим, пьес и сценариев для кино – ряд представлений, которые в общей связи дали бы зрителю наглядное и ясное понимание истории духовного и физического развития человечества, истории общечеловеческого творчества и труда»[135].

Идея Горького состояла в том, чтобы создать кинематографические картины о самых разных этапах развития человеческой цивилизации: жизнь первобытных людей, история религиозных культов, организация христианской церкви, картины быта разных народов, история различных открытий и изобретений, картины по истории России. «Предполагается разработать не менее трехсот тем; в общей сложности они должны создать новый театральный репертуар <…>, из картин, разработанных для кинематографов, создается связная лента»[136]. Важно, что Горький планировал именно целостный масштабный проект, связанный внутренней логикой: «Предполагается соблюдать параллелизм картин везде, где сходства или

[135] Горький М. Инсценировка истории культуры // Жизнь искусства. 1919. № 251. 25 сент. С. 1.
[136] Там же.

различия хода и характера событий наиболее ярки»[137]. Для Горького была важна идея последовательного исторического развития общества, которая впоследствии проявилась в его многочисленных проектах 1930-х годов («История женщины», «История городов», «История фабрик и заводов» и др.).

Большую роль в развитии проекта сыграл А.А. Блок[138], он много работал над разработкой планов «Истории культуры», написал статью «Об “Исторических картинах”», где освещал теоретические и философские основы проекта. (Об участии А.А. Блока в горьковском проекте подробно рассказано в монографии Е.В. Ивановой «Александр Блок: Последние годы жизни»[139]).

В докладе М. Горького и А.Н. Тихонова о деятельности секции исторических картин при петроградском театральном отделении, составленном 30 марта 1920 г., указано, что редакционная коллегия «постановила разбить все предполагаемые темы на отдельные серии по степени их значительности и в первую очередь сосредоточить свое внимание на 18 основных сценариях, которые, составляя как бы конспект общей программы, могли бы послужить исходными пунктами для дальнейшей работы»[140]. Общий план сценариев был такой: две пьесы должны быть посвящены истории первобытного общества, три – истории восточной культуры, четыре – западной культуре, две – истории религии и культов, пять – русской истории и две – истории изобретений. Предполагалось также, что Секция с помощью издательства «Всемирная литература» будет выпускать книги для культурно-просветительных организаций. «В каждую из таких книг предполагается, кроме текста самой пьесы, включить: 1) краткий очерк, объясняющий историческое содержание пьесы и связь ее с другими пьесами той же серии; 2) режиссерский план постановки, приспособленной к

[137] Там же.
[138] Подробно о роли А.А. Блока в проекте «Инсценировки истории культуры» см.: Бабичева Ю.В. Метаморфозы русской исторической драмы в 10-х годах XX века // Неординарные формы русской драмы XX столетия: Межвуз. сб. науч. тр. Вологда, 1998. С. 481–493.
[139] Иванова Е.В. Александр Блок: Последние годы жизни. СПб.; М.: Росток, 2012. 604 с.
[140] Доклад о деятельности секции исторических картин // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 249.

примитивному оборудованию провинциальных театров; 3) эскизы декораций и костюмов»[141]. По поводу этой идеи Горький обращался в Госиздат[142] и получил согласие на выдачу аванса.

За несколько лет для проекта «Инсценировка истории культуры» были написаны очень разные в жанровом отношении пьесы: «Рамзес» А.А. Блока, «Персей» К.И. Чуковского, «Гондла» и «Охота на носорога» Н.С. Гумилева, «Бакунин в Дрездене» К.А. Федина, «Огни св. Доминика» Е.И. Замятина, «Васька Буслаев» и «Протопоп Аввакум» А.В. Амфитеатрова, «Гориславич» А.П. Чапыгина. Встречаются также упоминания о произведениях В.Я. Ленского, Л.Ф. Урванцева, А.В. Шабельского, В.К. Шилейко, А.П. Воротникова, В.С. Алексеева, А. Бежецкого и других. Пьесы В.Г. Тан-Богораза «Жертвы дракона» и Н.С. Гумилева «Охота на носорога» проанализирована в статьях Е.П. Сошкина с точки зрения феномена палеофантастики[143]. Заметки Гумилева к драматической поэме «Гондла» опубликованы и исследованы В.Б. Зусевой-Озкан[144].

Горький написал для этого проекта свой первый киносценарий – «Из жизни первобытных людей». «Схема мимического представления», как обозначил жанр писатель, начинала цикл, предназначенный рассказать историю древнего мира. Тема сценария словно создана для немого кино: техническое преобладание пантомимы над речью абсолютно мотивировано тем, что изображены люди доречевой эпохи. Звуки: междометия, обращения, эмоциональные возгласы – представлены через действие, через пластику актеров. Сюжет сценария строится вокруг способности человека взаимодействовать с окружающим миром и людьми и творить. На нескольких страницах текста происходит изобретение копья, колеса, детской игры,

[141] Там же. С. 249.
[142] АГ. БИО-21-1-6.
[143] Сошкин Е.П. Русский модернизм и палеофантастика // Зеркало [Электронный ресурс]. 2020. № 55. Код доступа: https://zerkalo-litart.com/?p=12502; дата обращения: 17.09.2024 г.; Сошкин Е.П. Неизвестная пьеса Владимира Богораза-Тана // Литературный факт. 2020. № 1 (15). С. 8–41. DOI 10.22455/2541-8297-2020-15- 8-41
[144] Зусева-Озкан, В. Б. «Заметки к Гондле» Н. Гумилева / В. Б. Зусева-Озкан // Литературный факт. 2017. № 6. С. 258–266. DOI 10.22455/2541-8297-2017-6-258-266.

скорняжного и портняжного мастерства и даже заколок, украшений для волос.

В сценарии воссоздается сама последовательность изобретательства: некоторое непреднамеренное действие – его повторение – фиксация полезных свойств – усовершенствование предмета или процесса. Процесс изобретения связан не с гениальной догадкой одного члена общины, но с наблюдением, повторением, стремлением усовершенствовать и внедрить в жизненную практику случайный успех. Так острая кость сначала случайно впивается в землю, а затем становится оружием. В случайно покатившемся круглом плоском камне люди видят прообраз колеса. Горький описывает не только как человек наблюдает за природой и свойствами предметов и явлений, но и как он взаимодействует с себе подобными, подхватывает и развивает идеи окружающих. Так, девушка, подражая подруге, завязывает волосы и изобретает украшение, а юноша, повторяя за соплеменником вращение деревянной палочки, высекает огонь. Основу прогресса Горький видит в коллективном творческом труде, когда один человек дополняет и совершенствует идеи другого.

Интересна в сценарии и роль старика, главы племени: он наблюдает за окружающими, за их действиями, замечает в них нужное и распоряжается «продолжать искать», он словно руководит исследовательским и изобретательским процессом. Концепция коллективного творчества, сообщества людей, занятых общим делом, была Горькому очень близка: вспомним многочисленные горьковские проекты, начиная от «Всемирной литературы» и заканчивая «Историей Гражданской войны».

Первобытные люди в сценарии Горького решают и этические вопросы. Так, изобретатель копья доказывает, что оружие должно быть принадлежностью слабого, тогда возможности людей в племени становятся равными и все сообщество в итоге – сильнее. Юноша уговаривает возлюбленную обмануть и покинуть ее отца, так осмысляется тема предательства.

Горький наделяет людей каменного века сложным сознанием. Игра

мальчика со светом и тенью приводит его к «идее о двойственности человеческого существа»[145]. Старик, предводитель племени, подхватывает эту идею и с наступлением ночи ему вдруг «кажется, что он в себе самом носит начало ночной тьмы»[146]. Череда изобретений в произведении приводит к освоению огня, который разгоняет ночную тьму и тени, пугающие людей. Возникает символическая антитеза: тьма как невежество, страх, и огонь как просвещение и прогресс, фразеологизм «Прометеев огонь» приобретает здесь конкретное значение. Победа над тьмой приводит к возникновению искусства – хоровой песни. Исходя из этой логики, искусство видится Горькому высшей степенью прогресса. В горьковском тексте показано так много важнейших изобретений, ключевых в истории цивилизации, что современники шутили, что Горький изображает не первобытное общество («стадо»), а «первобытную академию наук»[147]. В действительности тысячи лет отделяли человека, не обладавшего даже примитивной речью, от изобретателя закрепленного веревкой копья и от создателя хоровой песни.

Представления Горького о первобытной эпохе далеки от современной палеонтологической науки, но они системны и не случайны, поскольку складывались под влиянием исследований и беллетристических произведений конца XIX – начала XX веков. Эти источники Горький называет в художественных произведениях, статьях и письмах к различным корреспондентам, многие из этих книг хранятся в Личной библиотеке писателя. Среди них необходимо назвать повести Г. Уэллса «Сказки каменного века», Й.В. Йенсена «Ледник», Ж. Рони-старшего «Вамирэх» и «Борьба за огонь», исследования Л. Леви-Брюля «Первобытное мышление», К.А. Циттеля «Первобытный мир. Очерки из истории мироздания», Ю. Липперта «История культуры», Г. и А. Мортилье «Доисторическая жизнь: Происхождение и древность человека», Л.Г. Моргана «Древнее общество, или

[145] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 176.
[146] Там же. С. 176.
[147] Бялик Б., Шнейдерман И. К статье М. Горького «Инсценировка истории культуры» // Звезда. 1937. № 6. С. 10.

Исследование линий человеческого прогресса от дикости через варварство к цивилизации», А.С. Будиловича «Первобытные славяне в их языке, быте и понятиях по данным лексикальным: Исследования в области лингвистической палеонтологии славян», Ф.А. Брауна «Первобытное население Европы», Н.И. Зибера «Очерки первобытной экономической культуры», М.М. Тебенькова «На рубеже истории и мифа: Опыт исследования о взаимодействии двух важнейших типов первобытной человеческой культуры», Дж. Лебокка «Начало цивилизации» и «Доисторические времена», Ф. Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства» и др.

Чаще других Горький упоминал британского этнолога и культуролога Э.Б. Тейлора, автора книг «Первобытная культура: Исследования развития мифологии, философии, религии, языка, искусства и обычаев» (1897), «Происхождение арийцев и доисторический человек: Исследование по доисторической этнологии и цивилизации в Европе» (1897). Обе эти книги сохранились в Личной библиотеке Горького, на второй имеются пометы писателя[148]. Книгу Тейлора Горький отправил своему 10-летнему сыну Максиму и 18–19 октября 1908 г. написал в письме: «…лучшая книга “о самых диких дикарях” – это “Первобытная культура”, написанная Тэйлором, но – она покажется тебе трудной и скучной. А легких книжек – не знаю, однако – поищу. Впрочем – ты мог бы читать и Тэйлора, с доброй помощью мамы, – эта книжка наиболее подробно описывает жизнь диких племен»[149]. Начинающим писателям П.Х. Максимову и А.Н. Лаптеву он рекомендовал изучить книги Тейлора, прежде чем обратиться к истории древнегреческой и древнеримской цивилизаций[150]. Э.Б. Тейлор считается основателем эволюционной теории развития цивилизации. Он рассматривал культуру как сознательно созданное рациональное устройство для целей улучшения жизни людей в обществе:

[148] Личная библиотека А.М. Горького в Москве: Описание. М.: Наука, 1980. № 7060, 7061.
[149] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2001. Т. 7. С. 30.
[150] Там же. Т. 9. С. 84; Т. 10. С. 87.

благополучие общества и его способность к развитию зависит от количества культурных и образованных людей. Метод Тейлора заключался в уподоблении явлений культуры – природным, подлежащим классификации в зависимости от географической и исторической принадлежности и структурированию генетических рядов. В его трудах явления культуры, подобно растениям и животным, распадаются на роды, виды, подвиды (например, внутри вида обычаев содержатся такие подвиды, как обычай наносить татуировки, обычай подпиливать зубы, обычай счета десятками и т. д.). Соответственно, подобно животным или растениям обычаи и другие культурные явления могут мигрировать из одного географического района в другой, из одной исторической эпохи в другую, этим Тейлор объяснял наличие сходных культурных черт у разных народов, живущих в разные периоды истории. Наконец, эволюция каждого изобретения, воззрения или обряда, согласно Тейлору, обусловлена не столько усилиями мысли, сколько действием механизма проб и ошибок, поощрения и наказания, а также подражанием, внушением, влиянием индивидуальных и групповых интересов. В некотором смысле сценарий Горького «Из жизни первобытных людей» можно назвать литературной иллюстрацией теории Тейлора.

В 1917 г. в горьковском издательстве «Парус» публиковалось пятое издание научно-популярной книги профессора Д.Н. Кудрявского «Как жили люди в старину: Очерки первобытной культуры», которую также высоко ценил Горький. В предисловии к первому изданию монографии Кудрявского указывались основные источники его сведений о жизни доисторического общества: Ю. Липперт, Л.Г. Морган, Н.И. Зибер, Ф. Энгельс – то есть все те авторы, воззрения которых разделял и Горький. Кудрявский видел свою задачу в том, чтобы «проследить ход культурного развития человечества»[151], объединив знания о материальной, духовной и интеллектуальной стороне жизни первобытного человека.

[151] Кудрявский Д.Н. Как жили люди в старину: Очерки первобытной культуры. Пг.: Парус, 1917. С. 10.

Кудрявский предполагает, как именно были изобретены копье и лук и как с их помощью древний человек сделал процесс охоты значительно более эффективным: «К концу палки прилаживает он заостренный камень, так что получилось копье – оружие, которое ему нужно было только с силой бросить, чтобы настигнуть животное»[152]. В сценарии Горького изображен этот процесс: «Быстро вбегает худенький юноша, хватает палку, потом полую кость, очень заостренную, торопливо насаживает ее на палку, втыкает палку в землю, удивлен тем, что она, вонзившись, стоит; юноша, выхватив палку, показывает старухе, как он будет действовать этим оружием <…> На сцену входят люди, неся убитого зверя, за ними юноша с копьем, ликующий, танцуя; родоначальник спрашивает его, как он сделал оружие, юноша объясняет процесс изобретения копья и как он нанес удар зверю»[153]. Доисторический «худенький юноша» обречен на неудачу в охоте, но дополнительное новое орудие помогает ему добиться успеха, изобретение непосредственно влияет на улучшение жизни людей. Добывание огня, возникновение религии и др. в сценарии Горького и в книге Кудрявского также описаны очень похожим образом.

Формально жанр сценария Горького «Из жизни первобытных людей» можно охарактеризовать как развернутое либретто. Это не разделенный на фрагменты текст, в котором не отмечены ни планы, ни действия камеры, ни какие-либо еще технические приемы. Нет здесь и специально выделенных надписей для кадров. Встречаются лишь некоторые краткие указания на декорации и на динамику светового оформления: «Группа скал, пещера, несколько папоротниковых пальм, далее болотистое пространство, на горизонте – лес. У входа в пещеру на камне сидит начальник рода, старик»[154]; «Вечереет, тени длиннее, гуще»[155], «Над лесом является оранжевый круг

[152] Там же. С. 15.
[153] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 174.
[154] Там же. С. 173.
[155] Там же. С. 176.

луны, и снова постепенно родятся тени»[156].

В таком тексте безусловно доминирует эпическое начало, драматургическая составляющая отходит на второй план. «Раскадровка» текста целиком поручается режиссеру, но действия, жесты, мимика персонажей здесь обрисованы детально. В то же время непрописанными остаются многие важные моменты, связанные с тем, как Горький изображает развитие самосознания древнего человека. Например, в одном из эпизодов герой видит игру света и тени, и «у него зарождается идея о двойственности человеческого существа»[157]. Разработку действия, изображения «зарождения идеи» Горький также оставляет режиссеру.

Простое линейное повествование оставляет неясными мотивы многих персонажей. Например: «Старуха свежует зверя, мужчины и женщины, наблюдая за ее работой, кланяются зверю, видимо, издеваясь над ним»[158]. Без разъяснения автора изображенное движение – поклон – можно трактовать, скорее, как глубокое уважение к животному, отдавшему жизнь ради пропитания человека, что значительно более согласуется с нашими знаниями о первобытной культуре. Передача оттенка презрительности, задуманная Горьким, требует иных действий от актеров либо дополнительного разъяснения при демонстрации фильма.

Сложно сказать, что является причиной именно такого оформления текста – неопытность Горького в этом конкретном жанре или черновой характер этой работы. Последующие сценарии, которые он пишет буквально один за другим в течение нескольких лет, выглядят совершенно иначе. В этот период, в первой половине 1920-х гг., Горький глубоко погружается в этот жанр, изучает его специфику, ставит новые творческие эксперименты. Сценарий «Из жизни первобытных людей» не только является интересным опытом писателя, но и демонстрирует движение горьковской мысли о

[156] Там же. С. 178.
[157] Там же. Т. 19. С. 176.
[158] Там же. С. 175.

развитии цивилизации и культуры.

Для проекта «Инсценировка истории культуры» Горький задумал и произведение о Василии Буслаеве (подробнее о замысле см. в книге Г.М. Ленобля «Писатель и его работа: вопросы психологии творчества и художественного мастерства[159]). Фигура этого былинного персонажа занимала Горького очень давно, еще с конца 1890-х гг.[160]. Работа была отложена, однако остался «хвастливый Васькин монолог»[161], который Горький читал в свое время А.П. Чехову, одобрившему его. В 1908 г. он даже сравнивал с образом Буслаева всю русскую литературу: «…Я люблю всей силой сердца русскую литературу – величайшую, честнейшую литературу мира, молодую и сильную, как Васька Буслаев»[162]. На Капри Горький и Ф.И. Шаляпин обсуждали либретто оперы «Василий Буслаев»[163]. Шаляпин был воодушевлен новым планом, в марте 1912 г. он писал товарищу из Милана: «…как хочется сварганить эту работу, какое несказанное спасибо тебе, мой дорогой Максимыч! У меня раскорячился ум насчет композитора! Глазунов едва ли возьмется писать, Рахманинов – мне кажется, у него нутро не такое – не подойдет он к Буслаеву. Есть такой молодой композитор – сын бывшего артиста Стравинского. <…> Я думаю притащить его к тебе – сначала, конечно, я позондирую почву и постараюсь понять, насколько способен этот молодой человек приступить к такой вещи, как Буслаев»[164].

В 1919 г. Горький фактически передал свой замысел А.В. Амфитеатрову (они и раньше, еще на Капри обсуждали этот сюжет), и тот читал пьесу «Василий Буслаев»[165] в ноябре на заседании секции исторических картин. Об

[159] Ленобль Г.М. «Василий Буслаев». К истории неосуществленного замысла М. Горького // Ленобль Г.М. Писатель и его работа: вопросы психологии творчества и художественного мастерства. М.: Сов. писатель, 1966. С. 320–354.
[160] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1971. Т. 13. С. 431–433, 561–567.
[161] Там же. Т. 6. С. 58.
[162] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2001. Т. 7. С. 14.
[163] Ревякина И.А. Шаляпин и Горький: Двойной портрет в каприйском интерьере. М.: Спутник+, 2002.
[164] Федор Иванович Шаляпин: В 3 т. / Под ред. Е.А. Грошевой. М.: Искусство, 1976. Т. 1. С. 346.
[165] Амфитеатров А. Василий Буслаев: Представление в 4 действиях. Берлин; Ревель: Библиофил, 1922.

этом сохранились воспоминания К.И. Чуковского: «На одном из заседаний <...> Александр Валентинович Амфитеатров прочитал нам свою талантливую, но аляповатую пьесу “Васька Буслаев” в псевдорусском стиле. Когда мы прослушали пьесу и Амфитеатров ушел, Горький сказал мне:

– Все же, признаться мне жалко, что эта пьеса уже написана! Много лет я мечтал о том, чтобы написать ее.

И, взяв Чукоккалу, набросал в ней следующее: «Затевал я писать “Сказ о Ваське Буслаеве” и говорил о нем, Ваське, таковы слова...». Далее Горький написал текст “хвастливого монолога” Василия Буслаева»[166].

История с замыслом о Василии Буслаеве отражена и в книге К.А. Федина «Горький среди нас». Очевидно, после выхода отдельного издания пьесы Горький реагировал с грустью и некоторой досадой: «Я, знаете, очень верю в эту идею исторических картин. Меня самого подмывало написать. И тема была превосходная – Великий Новгород, Василий Буслаев. Нет богатыря более русского – любил молодец землю, поозоровал на ней, но и потрудился славно!

– Что же вам помешало написать?

– Не что, а кто. Александр Амфитеатров помешал <...> отдал ему, что было собрано у меня о Василии. И вот недавно появилась пьеса “Васька Буслаев”... Хорошая вещь. Я полагаю – лучшее из всего когда-нибудь сочиненного Амфитеатровым»[167].

Впрочем, Горький высказывал и иное отношение к этой пьесе: 8 июня 1930 г. в письме к О.Д. Форш он снова рассказывал историю своего замысла и критически отзывался о произведении Амфитеатрова: «…он соблазнился “сюжетом” и, на мой взгляд, обработал его поверхностно, хотя и путано»[168].

Горького, несомненно, привлекал масштаб личности Буслаева, русская удаль, размах фигуры русского богатыря. Однако в варианте Амфитеатрова

[166] Чукоккала. М.: Искусство, 1979. С. 204.
[167] Федин К. Горький среди нас: Картины литературной жизни. М.: Сов. писатель, 1968. С. 34.
[168] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2017. Т. 19. С. 326.

произведение превратилось в «псевдорусскую» фольклорную стилизацию, не отражавшую в полной мере горьковского замысла.

Проект «Инсценировки истории культуры» был, казалось, близок к воплощению в преддверии Третьего конгресса Коминтерна летом 1921 г. Режиссеру К.А. Марджанову предстояло организовать грандиозную массовую постановку на Красной площади, которая должна была отображать различные этапы развития человечества и заканчиваться картинами Великой октябрьской социалистической революции. «Массовое действие на Красной площади было задумано как подлинно народное торжество – и по его содержанию, и по формам выражения этого содержания, и по составу его участников и зрителей»[169]. Над сюжетом постановки работал и А.В. Луначарский, в Кремле прошло несколько заседаний по этому поводу, но так как требовались большие затраты, от нее пришлось отказаться.

Тем не менее сам замысел представляет характерный для этого времени жанр. Подобные постановки ранних советских лет, в которых была представлена историческая инсценировка с участием огромной массовки и последующая их засъемка, были весьма популярны, и впоследствии оказали влияние на формирование киножанра историко-революционной эпопеи. Среди таких картин можно назвать ленты «Первое мая» (1919, реж. М.Е. Вернер), «Единая мировая республика труда» (1919), «Взятие Зимнего дворца» (1920) и др. Киновед Л.А. Зайцева пишет: «Театрализованные действа были одной из своеобразных форм нового идеологизированного искусства, вовлекающего огромные массы в масштабный творческий акт личного участия (фееричность, “карнавальность” по М. Бахтину – характерные свойства таких спектаклей). Они, несомненно, возбуждали в каждом из участников или зрителей чувство непосредственной причастности. Грандиозному действу? Революционной его идее? Издревней соборности?

[169] Февральский А.В., Зельдович В.Д. «Великолепный план» // В.И. Ленин и А.В. Луначарский: Переписка, доклады, документы. Литературное наследство. Т. 80. М., 1971. С. 662.

Разудалым народным гульбищам?.. Скорее – принадлежности ко всему этому сразу, пробуждая энергию духовного и пластического освоения небывалого социального перелома»[170]. В совмещении хроникальности, массовости и исторической направленности этого жанра исследователь видит предвестие таких важнейших, этапных фильмов для советского кино, как «Октябрь» С.М. Эйзенштейна (1927).

Проекту «Инсценировки истории культуры» не суждено было реализоваться по многим причинам. В первую очередь, повлияло экономическое положение государства. Дневники К.И. Чуковского, книги Н.Н. Берберовой, письма М. Горького, другие свидетельства этого времени дают сведения о в нечеловеческих условиях в послереволюционном Петрограде: нехватка еды, тепла, всего самого необходимого для жизни. Однако творческие люди не просто сохраняли присутствие духа, но и создавали масштабные проекты, писали талантливые произведения и составляли теоретические концепции. О судьбе театрального отделения «Секции исторических картин» рассказал Е.И. Замятин в воспоминаниях об А.А. Блоке: своего театра, помещения для репетиций у «Секции» не было, пьесы передавали в Народный театр, оттуда – в Василеостровский. «Секция» наложила вето на постановку «картин» в театре с сомнительной репутацией, и «Вавилонская наша башня развалилась»[171].

Впрочем, основной причиной исследователи считают нехватку «организующей воли»[172]: отсутствие единой стройной концепции и представлений о жанровой природе требуемых произведений привело к тому, что те произведения, которые были написаны для «Секции исторических картин», оказались слишком разноплановыми и не могли образовать единой системы. «Слишком много творческих стихий сошлось тогда в замысле, – считает Ю.В. Бабичева, – и наука, и социальная педагогика, и литература, и

[170] Зайцева Л.А. Становление выразительности в российском дозвуковом кинематографе. М.: ВГИК, 2013. С. 70.
[171] Замятин Е. Воспоминания о Блоке // Замятин Е.И. Собр. соч.: В 5 т. М.: Русская книга, 2004. Т. 3. С. 18.
[172] Бабичева Ю.В. Метаморфозы русской исторической драмы в 10-х годах XX века // Неординарные формы русской драмы XX столетия: Межвуз. сб. науч. тр. Вологда, 1998. С. 492.

сценическое искусство, и молодое искусство кино. Все это требовало огромного напряжения сил и больших материальных вливаний, чему жизненные обстоятельства не способствовали»[173]. Тем не менее Д.И. Золотницкий писал: «Знамением своего времени был и сам по себе коллективистский почин Горького, сплотившего вокруг общественно-полезного дела отряд литераторов»[174], а исследователи (В.Е. Вишневский, Б.А. Бялик, И.И. Шнейдерман) отмечали, что план «Инсценировки истории культуры» оказал существенное влияние на развитие советской просветительской кинематографии.

Первый киносценарий М. Горького «Из жизни первобытных людей» отражает представления писателя о древней истории человечества, почерпнутые из научных исследований конца XIX – начала XX вв., и об историческом процессе в целом. Он рассматривал цивилизацию как цепочку открытий и преобразований, способствующих улучшению жизни человека, развитию его бытовой и духовной сферы. Осознавая необходимость распространения просвещения в широкие народные массы, он видел в кинематографе большие возможности для популяризации исторического научного знания.

2.2. Сценарии М. Горького для кинофирмы «Goron-Film»

2.2.1. М. Горький в Германии

В октябре 1921 г. Горький уехал из Советской России и на несколько лет поселился в Германии. Этот недолгий, но очень важный для Горького период характеризуется глубоким духовным кризисом, связанным с разочарованием в совершившейся революции, которой он посвятил жизнь. Он писал Р. Роллану: «…я чувствую себя очень утомленным; за последние семь лет жизни в России я видел и пережил много тяжелых драм <…> Я непоколебимо верю

[173] Там же. С. 493.
[174] Золотницкий Д.И. Зори театрального Октября. М.: Искусство, 1976. С. 138–139.

в прекрасное будущее человечества, но меня болезненно смущает рост количества страданий, которыми люди платят за красоту своих надежд»[175]. Его состояние совпало с самоощущением немецкого общества в начале 1920-х годов.

После поражения в Первой мировой войне Германия находилась в тяжелом социально-экономическом положении и к моменту приезда Горького только начинала восстанавливаться. Травма войны сказывалась и на общественном климате, в котором царили пессимистические настроения. На этом фоне происходит бурное развитие экспрессионистского искусства, начавшееся в военные годы: литературы (А. Деблин, Г. Бенн, Ф. Верфель, И. Голль, А. Штрамм и др.), живописи (А. Макке, Э. Кирхнер, Э. Шиле и др.), кинематографа (Р. Вине, Ф. Мурнау, П. Вегенер, Ф. Ланг и др.), а также театра, музыки и архитектуры. «Искусство экспрессионизма, – писал А. Зверев, – пережившее свой взлет в годы первой мировой войны и сразу по ее окончании, говорило о мире, в котором разразилась катастрофа. Оно пронизано ощущением повседневной боли, неверием в разумность бытия, неотвязным страхом за будущее человека, чью жизнь направляют социальные механизмы, поминутно угрожающие ему бессмысленной гибелью»[176]. Экспрессионистская эстетика соединяет реалистичность и ирреальность, для нее характерны мотивы сдвинутого мира, безумия, сна, иллюзорности, двойничества, в центре ее внимания – надломленная, искалеченная человеческая душа.

Немецкий экспрессионистский кинематограф – особое явление мирового масштаба[177] – переживает свой расцвет в начале 1920-х годов. Исследователь Л. Айснер видит предпосылки бурного развития этого направления в кинематографе в совмещении социальной травмы с

[175] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2007. Т. 13. С. 264.
[176] Зверев А.М. Экспрессионизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: ИНИОН РАН, 2001. Стб. 1223.
[177] Этот период исследователи называют «золотым веком» немецкого кино. См.: Беленький И.В. История кино: Киносъемки, кинопромышленность, киноискусство. М.: Альпина Паблишер, 2022. С. 76–85.

традиционным для немецких романтиков восприятием мира: «Под знаком наступившей эпохи полного хаоса две крайности – маниакальное стремление психоанализа разложить переживания человека на отдельные составляющие и экзальтированное, отвергающее любую психологию мировоззрение экспрессионизма – встретились с так до конца и не изжитым мистицизмом духовного мира романтиков»[178]. В визуальной сфере экспрессионисты используют ломаные линии, темные цвета, мрачные, контрастные пространства, деформированные или подчеркнуто геометризованные декорации. Для фильмов этого времени характерны мотивы двоемирия, зеркальности, погружения в глубины человеческой психики, интерес к психопатологии. Так, в классическом фильме Р. Вине «Кабинет доктора Калигари» (1920) странное состояние героя является результатом психического медицинского эксперимента, герой в буквальном смысле доведен до безумия.

Немецкое и русское киноискусство оказываются крепко связаны именно в этой точке. После революции 1917 г. в Германию приезжает большой поток эмигрантов, в том числе представителей творческих профессий. Некоторые из них открывают собственные кинопредприятия, другие встраиваются в существующее кинопроизводство. Российские актеры, воспитанники школы «психологического» театра, особенно имеющие экранный опыт, оказались очень востребованными киноискусством, которое не требовало звучащей речи. «С 1913 по 1917 год в замкнутой атмосфере разлагавшейся царской империи русская школа кино обратилась к поискам новой, изысканной формы, предвещавшей немецкий экспрессионизм и совпавшей с французским импрессионизмом»[179], – объяснял причины их популярности Ж. Садуль.

Эмиграция пробудила и в немецком обществе интерес к «русской теме», которая была чрезвычайно популярна в Берлине начала 1920-х гг. «Russenfilm» представляли собой в основном вольные экранизации русской

[178] Айснер Л. Демонический экран. М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. С. 16.
[179] Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 4. Ч. 1: Послевоенные годы в странах Европы. М., 1982. С. 191.

литературной классики и изложение сюжетов русской истории, зачастую в вульгарно-мелодраматическом виде. «Лжедмитрий» Г. Штейгофа, «Братья Карамазовы» К. Фрелиха, «Пугачев» И.А. Сойфера и множество других фильмов заполонили берлинские экраны. Однако, как пишет киновед Р.М. Янгиров: «…русский экзотизм был не более чем модой на рынке европейского искусства, которую стимулировали политическая конъюнктура и невзыскательный массовый вкус. Подлаживаясь под них, кинематографические умельцы эксплуатировали низкопробные стереотипы русского»[180]. Однако в немецком экспрессионистском кино подход к «русской теме» был принципиально иным. Роберт Вине, автор знаменитого фильма «Кабинет доктора Калигари», поставил в 1923 г. картину «Раскольников», где снимались бывшие актеры МХТ. Его брат Конрад Вине в том же году снял менее удачную экранизацию «Власть тьмы» по пьесе Л.Н. Толстого. Общий мотив потери почвы под ногами, жизненного основания объединял русскую эмиграцию и побежденную немецкую нацию.

В то же время экспрессионизм имел широкое влияние и на советское кино. Авторы книги «Советский экспрессионизм: от Калигари до Сталина»[181], исследующие механизмы этой рецепции, включают в перечень такие разные фильмы, как «Мисс Менд» (1926, реж. Ф. Оцеп) и «Шинель» (1926, реж. Г.М. Козинцев, Л.З. Трауберг), «Каин и Артем» (1929, реж. П.П. Петров-Бытов) и «Рваные башмаки» (1933, реж. М.А. Барская), «Кащей Бессмертный» (1945, реж. А. Роу) и «Падение Берлина» (1950, реж. М.Э. Чиаурели). Это обусловлено, с одной стороны, прямым влиянием – многие советские режиссеры (как Михаил Дубсон) имели опыт сотрудничества с европейскими коллегами. С другой стороны, некоторые фильмы демонстрировались в

[180] Янгиров Р.М. «Рабы немого»: Очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом. 1920-1930-е годы. М.: Библиотека-фонд «Русское зарубежье», Русский путь, 2007. С. 81.
[181] Ковалов О., Марголит Е., Киреева М. Советский экспрессионизм: от Калигари до Сталина. СПб.: Порядок слов, 2019. 464 с.

Советской России, проводились их обсуждения в прессе[182]. Наконец, это объясняется широким спектром художественных средств в различных сферах искусства, по-своему использованных кинематографом. Как замечает В.Н. Терехина, «…программа экспрессионизма складывалась стихийно, вбирала широкий круг типологически родственных, но не принадлежащих ему явлений, привлекала многих писателей и художников, не всегда разделявших его мировоззренческие основы»[183].

В такую страну – переживавшую трудный период, принимавшую десятки тысяч новых жителей, искавшую новые способы художественного высказывания – приехал М. Горький в октябре 1921 г.

В годы пребывания в Германии его интерес к европейскому кинематографу становится постоянным. Уже в первые дни после приезда, 10 ноября 1921 г., он писал А.П. Пинкевичу, давнему корреспонденту, о своем первом впечатлении от Германии: «Поля – от Сасница до Берлина – разработаны изумительно, озимые всходы – блестящи, всюду – чисто, гладко, и всюду чувствуется мощь умной, человечьей руки, любящей свою землю. Все – как до войны было. Таково внешнее впечатление, с внутренней же стороны не все благополучно, как об этом свидетельствует бурный развратище, ресторанное житьишко и – кинематограф, где преобладают картины на темы религиозные и мистические. В моде иогизм, индусская философия и прочие ядовитые пряности»[184]. В.Ф. Ходасевич и Н.Н. Берберова, жившие рядом с Горьким сначала в Германии, затем в Чехии и Италии, свидетельствовали о постоянном присутствии этого вида развлечения в жизни писателя и его окружения. В дневнике В.Ф. Ходасевича[185] («Камер-фурьерском журнале»)

---

[182] См.: Советские деятели культуры 1920-х годов о немецком экспрессионизме / публ. В.Н. Терехиной // Постижение Запада. Иностранная культура в советской литературе, искусстве и теории. 1917–1941 гг. Исследования и архивные материалы / Отв. ред. Е.Д. Гальцова. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 268–300.

[183] Терехина В.Н. Отношение к немецкому экспрессионизму в Советской России // Постижение Запада. Иностранная культура в советской литературе, искусстве и теории. 1917–1941 гг. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 235.

[184] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2007. Т. 13. С. 256.

[185] В.Ф. Ходасевич тоже интересовался кинематографом (см.: Киномысль русского зарубежья (1918–1931). М.: НЛО, 2022. С. 220–223), а его анализ романа В.В. Набокова «Камера обскура» представляет собой оригинальное исследование литературной кинематографичности (Ходасевич В.Ф. «Камера обскура» // Ходасевич В.В. Собр. соч.: В 4 т. М.: Согласие, 1996. Т. 2. С. 297–302.

упоминания о посещении киносеансов вместе с писателем и его семьей звучат регулярно (см., например, записи от 3, 4, 9, 13 декабря 1923 г.[186]). Описывая быт писателя в Мариенгофе в начале 1924 г., Берберова рассказывала: «Один раз в неделю, по субботам, за ужином, Горький делал хитрое лицо и осведомлялся, не слишком ли на дворе холодно. Это значило, что сегодня мы поедем в кинематограф. Сейчас же посылали за извозчиком – кинематограф был на другом конце города. Никто не любопытствовал, что за фильм идет, хороший ли, стоит ли ехать. Все бежали наверх одеваться… <…> Мы, совершенно счастливые и довольные, садились в ряд, и все равно было, что нынче показывают: “Последний день Помпеи”, “Двух сироток” или Макса Линдера»[187]. Об этом же писал и Ю.А. Желябужский в воспоминаниях: «Каждый раз, когда он приезжал в Берлин, он обязательно шел в кинематограф. Мы вместе смотрели все тогдашние немецкие фильмы»[188].

В этот же период для закупки зарубежных фильмов от советского Внешторга в Европу была направлена М.Ф. Андреева. Неудача в организации совместного с Горьким кинопредприятия в 1913–1915 гг. (см. гл. 1, §4) не отвратила ее от нового искусства, и, снявшись в нескольких фильмах в России, она продолжила актерскую деятельность на студии UFA, где нашли себе творческую работу многие русские эмигранты. Из рапорта председателя по заграничному снабжению Наркомпроса З.Г. Гринберга известно, что Горький и Андреева присутствовали на кинопоказе фильма «Теория относительности А. Эйнштейна» («Die Grundlagen der Einsteinschen Relativitäts-Theorie», 1922) и что писатель эту картину не одобрил, посчитав его образы непонятными для обывателя и излишне наглядными для специалиста[189]. Близкий друг Горького Н.Е. Буренин в начале 1920-х годов отправился в Норвегию и Данию с теми же задачами, что были у М.Ф. Андреевой в Германии.

---

[186] Ходасевич В.Ф. Камер-фурьерский журнал. М.: Эллис-Лак, 2002. С. 54

[187] Берберова Н.Н. Курсив мой: автобиография. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2017. С. 177.

[188] Желябужский Ю.А. Воспоминания об отношении А.М. Горького к кино // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 225.

[189] ЦГАЛИ (СПб.). Ф. 82. Оп. 1. Д. 21. Л. 10–10 об. Письмо З.Г. Гринберга А.В. Луначарскому, 7 апреля 1922 г.

Эти свидетельства важны для понимания осведомленности Горького о ведущих тенденциях в кинопроцессе 1920-х годов, о его «насмотренности» и устойчивом интересе к этому искусству.

Упоминания кинематографа и связанных с ним образов в эпистолярных, публицистических и художественных текстах Горького встречаются чаще, хотя и остаются в рамках отрицательных коннотаций. Например, во «Фрейбургских заметках» (1922–1923) он описывает типичную комедию положений: «Кинематограф: муж жену бьет пинками в зад – общи<й> весел<ый> хохот. Заставляет ее носить на спине шкаф – хохочут, сбрасывает с лестницы – тоже хохочут. Жену играет большая красивая женщина»[190]. Буквально через несколько строк он пишет фрагмент о развлечениях в немецком курортном городке, похожий на мизансцену немого фильма: «Началось немецкое веселье: ежевечерне играет граммофон, мужчины, не торопясь, ходят по залу, и, обняв девушек и дам, толкают их коленями в нижнюю часть животов. Они говорят, что это танец. Но я не слышу музыки, я вижу только движения, и мне легко принять это безмолвное таинственное дело за систему коллективного производства абортов»[191]. То есть и негативное впечатление оказывает существенное эстетическое влияние на писателя. Вспомним, что кинематограф в Германии начала 1920-х годов становится главным искусством и расцвет немецкого киноэкспрессионизма приходится именно на годы пребывания Горького в стране. Высказывания писателя об увиденном звучат критически, так, в ноябре 1923 г. он писал М.М. Пришвину: «И здесь, и всюду в Европе наблюдается прогрессирующее понижение интереса и внимания к культуре <…> В чести только авантюрные романы, вроде “Атлантиды”, “Тарзана” и т.д., – это читают. И все больше привлекает публику немой, глупый кино, – уже вместо двух сеансов в вечер дают три, четыре»[192]. Таких высказываний в письмах встречается немало, но вместе с

[190] Горький М. Полн. собр. соч. Варианты: В 10 т. М.: Наука, 1977. Т. 5. С. 598.
[191] Там же. С. 600.
[192] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2009. Т. 14. С. 267.

этим он интересовался судьбой фильма по своей повести «Трое»[193] и специально приезжал в марте 1923 г. в Берлин, чтобы посмотреть советскую картину «Поликушка», о которой был чрезвычайно высокого мнения.[194] Желябужский вспоминал: «Огромная любовь к художнику Толстому заставила Горького особенно оценить фильм, как близкое к Толстому переложение его произведения на язык кино. Второе, что на него произвело впечатление, это чисто реалистическая игра актеров <…> И вообще понравилась картина своей художественной правдой <…> Алексей Максимович говорил о значении глубокой художественной правды в искусстве, в частности, в кинематографе, о том, что это и есть то, что даст кинематографу большое будущее, подчеркивая, что в “Поликушке” показаны характеры людей, внутреннее действие, эмоции, а не чисто внешнее коллизии»[195]. Действительно, в фильме «Поликушка» (реж. А.А. Санин) играли выдающиеся актеры: И.М. Москвин, В.Н. Пашенная, В.О. Массалитинова. Это был один из первых фильмов Советской России, получивших мировое признание.

Критические оценки образцов нового искусства не исключают общего интереса писателя к кинематографу. Как и при знакомстве с искусством экрана в 1890-е годы, его отношение остается двойственным, а негативные характеристики связаны не с самим явлением, а с тем, как оно используется в массовой культуре. Поэтому в 1920-е годы Горький не только с охотой откликается на предложения европейских и американских кинематографистов, но и сам берется написать сценарии, и его интерес к новому жанру выглядит системным.

В первой половине 1920-х годов Горький написал два киносценария по предложению продюсера С. Горона: «Степан Разин. Народный бунт в Московском государстве 1666–1668 годов» и «Жизнь одного еврея»

[193] Там же. С. 31, 382.
[194] Там же. С. 515.
[195] Желябужский Ю.А. Воспоминания об отношении А.М. Горького к кино // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 225–226.

(подробнее см. § 2.2.2 и 2.2.3). Сведения, указанные об этой персоне в комментариях к XVI тому «Архива А.М. Горького» («А.М. Горький и М.И. Будберг») и в 14-16 томах полного собрания сочинений Горького, являются ошибочными. В архиве писателя сохранилась визитная карточка от Саша Горона (Sascha Goron)[196], представителя фирмы «Горон-Париж-Фильм» («Goron-Paris-Film»). На этой карточке на немецком языке написано поздравление Горькому (очевидно, с 60-летием, отправление датировано 1928 г.), значится парижский адрес и телефон кинофирмы. Очевидно, кинофирма Горона была немецкой, Горький встречался с ним в Германии (скорее всего, в Берлине), изъяснялся Горон на немецком языке, его фильмы носят оригинальные немецкие названия. Известен и берлинский адрес организации: Berlin. SW 19, Friedrichstrasse 224. Возможно, по парижскому адресу располагалась съемочная студия, поскольку позднее, в 1950–1960-е годы там же находилась французская телекомпания «MCA-TV». Известно пять картин, снятых «Goron-Film» с 1921 по 1928 гг. О Саша Гороне упоминается в монографии Т. Эльсессера «Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary»[197] и сборнике «Expressionist Film: New Perspectives»[198]. Наиболее известными фильмами Горона были «Путь в ночь» («Der Gang in die Nacht», 1921) и «Горящая пашня» («Der Brennende Acker», 1922). Оба эти фильма снял знаменитый режиссер, один из основоположников немецкого киноэкспрессионизма Фридрих Вильгельм Мурнау. Оба эти фильма снял один из основоположников немецкого киноэкспрессионизма Фридрих Вильгельм Мурнау. К сожалению, мы не имеем сведений о знакомстве с ним Горького, хотя представить такой творческий союз было бы крайне увлекательно. Н.Н. Примочкина отмечает: «Горькому были близки многие основополагающие политические, общественные и эстетические идеи русского и немецкого экспрессионизма, его философско-этические основы:

[196] АГ. КГ-инГ-9-57-1.
[197] Elsaesser T. Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary. Routledge, 2000.
[198] Expressionist Film: New Perspectives / Ed. By F. Scheunemann. New-York, 2003.

антивоенный пафос, отвращение к войне <…>, бунтарство против старых порядков и старого искусства, острая антибуржуазная направленность<…> Экспрессионисты провозгласили человека главной и единственной ценностью в идущем к гибели мире, и это также не могло не привлекать к ним антропоцентриста и антропоморфиста Горького»[199].

В фильме Горона и Мурнау «Горящая пашня» с успехом снимался русский актер, артист Московского художественного театра, Владимир Гайдаров. Вероятно, именно он познакомил Горького с Гороном, поскольку встречался с писателем еще в Петрограде в первые послереволюционные годы, и, успев освоиться в немецком кинопроизводстве[200], Гайдаров и его супруга Ольга Гзовская пытались помочь в этом и писателю. Оба артиста отразили в своих воспоминаниях историю нереализованного замысла экранизации «На дне» в немецком кино. Гзовская писала: «…у Гайдарова было к Алексею Максимовичу деловое предложение. Гайдаров давно мечтал о роли Барона и об экранизации “На дне”. Он имел большие связи с хорошими режиссерами и крупными фирмами, часто снимался и хотел лично договориться с Алексеем Максимовичем о сценарии по пьесе “На дне”. <…> Горький сказал, что сам мечтает о постановке “На дне” в кино. Однако знает нравы кинематографистов и остерегается безоговорочно отдавать свою пьесу, как он сказал, кинематографическим безграмотным галантерейщикам-блузочникам»[201]. Примерно так же передавал в своих воспоминаниях В.Г. Гайдаров, прибавляя, что обещал Горькому прислать письмо из Берлина об экранизации пьесы, но больше в своей книге он к этому сюжету не возвращался[202].

Во второй половине 1920-х годов Горький написал еще три сценария,

---

[199] Примочкина Н.Н. М. Горький и искусство немецкого экспрессионизма: параллели и пересечения // А.М. Горький в Германии: писатель и его окружение в социокультурном и литературно-медийном пространстве / Под ред. О.А. Клинга. М.: ИМЛИ РАН, 2023. С. 75.
[200] С 1922 по 1932 гг. Гайдаров снялся в более чем 20 фильмах в Германии.
[201] Гзовская О.В. Пути и перепутья. Портреты. Статьи и воспоминания об О.В. Гзовской: сб. М.: ВТО, 1976. С. 167–168.
[202] Гайдаров В.Г. В театре и в кино. Л.; М.: Искусство, 1966. С. 146.

также связанных с попытками постановки в европейском кинематографе: «По пути на дно», «Ход коня», «Пропагандист». Пять сценариев, написанные за примерно пятилетний период свидетельствуют о неслучайности появления этого жанра в творчестве Горького.

Сама эстетическая основа сценария дозвукового кино не противоречила представлениям Горького о создании художественного образа. «Не рассказывать, а показывать», – с таким советом обращался он ко многим молодым литераторам. Наиболее подробно он говорил об этом в письме к Ф.И. Виридарской: «Никогда не начинайте рассказов “диалогом” – разговором, это прием старинный и неудачный. Нужно, чтоб читатель сначала видел, где говорят и кто говорит, т. е. беседе, голосам нужно предпослать маленькое описание обстановки, а также дать очерки лиц, фигур беседующих людей. Толстый, рыжеватый, босой говорит с маленьким, суетливым, остроносым и т. д. Место действия – изба, показать в ней что-либо характерное, что сразу осталось бы в памяти читателя <…>. Надобно именно изображать, показывать, а не только рассказывать»[203].

Идея сочетания режиссерского управления и актерской импровизации – того, на чем основывался ранний кинематографический процесс, – Горькому тоже была близка. В письме К.С. Станиславскому 29 сентября 1912 г. он излагал идею театра импровизации, где актеры получат не роль, а «характер», и будут разыгрывать различные ситуации без жесткого сценария. Горький писал о роли режиссера: «Вы направляете ход пьесы, как в свое время делал это Мольер, часто во время репетиций пьесы, созданной им, изменявший ее сообразно пониманию того или другого актера, характеров, данных автором. Вы сокращаете диалог там, где он длинен, ускоряете развитие действия там, где оно медленно»[204]. В 1920 г. он написал для театра импровизации пьесу «Работяга Словотеков»[205]. Значительно позднее, в начале 1930-х гг., он

[203] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2017. Т. 19. С. 22.
[204] Там же. Т. 10. М.: Наука, 2003. С. 156.
[205] Подробнее об этом см.: Никитин Е.Н. О «Работяге Словотекове». Новаторство жанра // Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 231–282.

поддерживал рабочий театр ЛАПП, развивавший похожие идеи[206].

Интерес к кинематографу и сценарные опыты писателя оказали влияние на его художественную манеру. Конечно, они не были основной причиной изменения его художественного метода, но их воздействие определенно просматривается.

В 1920-е годы поэтика Горького претерпевает существенную трансформацию. В ней усиливаются черты авангарда, экспрессионизма и импрессионизма. Конечно, элементы этих эстетических систем обнаруживаются и в более ранних произведениях писателя (вспомним импрессионистский пейзаж в «Мальве», экспрессионистское изображение сна Ниловны в «Матери», последовательный зооморфизм в «Детстве»), но концентрация их в творчестве первой половине 1920-х годов существенно возрастает. Горький решается на многочисленные художественные, жанровые эксперименты, особенно ярко проявившиеся в серии литературных портретов, прозаических циклах «Записки из дневника. Воспоминания», «Заметки из дневника» и «Рассказы 1922–1924 годов». «Для всех произведений этого времени характерны интенсивные поиски нового в области формы, усложнение реалистического метода, включение в него элементов и приемов символизма, импрессионизма и особенно экспрессионизма»[207], – обобщает Н.Н. Примочкина.

Процесс обновления художественной системы был для 50-летнего писателя не стихийным, а полностью осознаваемым и даже целенаправленным, волевым. В.Б. Шкловский, анализируя очерк Горького «Лев Толстой» (1923) объявил о новом периоде в творчестве писателя, о «новом Горьком»: «По техническому совершенству, да и просто по занимательности, Горький этого периода – явление совершенно

[206] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2017. Т. 19. С. 283–287.
[207] Примочкина Н.Н. М. Горький и искусство немецкого экспрессионизма: параллели и пересечения // А.М. Горький в Германии: писатель и его окружение в социокультурном и литературно-медийном пространстве / Под ред. О.А. Клинга. М.: ИМЛИ РАН, 2023. С. 79.

замечательное»[208]. Посылая в начале 1926 г. рассказ «О тараканах» в альманах «Ковш», Горький искренне интересовался мнением корреспондентов об этом произведении: «Как Вы и Груздев цените этот рассказ? Мне было бы весьма интересно – и полезно – знать, мерцает ли в нем нечто не “от Горького”? Это – серьезный вопрос для меня»[209]. И.А. Груздев поспешил ответить: «“Тараканы” Ваши меня восхитили. Какая молодость во всем, что Вы сейчас делаете!»[210]. В другом письме писатель объясняет свой новый стиль попыткой «обрить некоторую внутреннюю лохматость Горького, и, в то же время, это - ряд поисков иной формы, иного тона для “Клима Самгина”, – работы очень трудной и ответственной»[211]. Действительно, оригинальная синтетическая эстетика, выработанная в произведениях первой половины 1920-х годов, в том числе и в киносценариях, позволила Горькому создать произведение эпопейного масштаба, во всей полноте отразившее разнообразную, сложную действительность переломной эпохи.

2.2.2. «Степан Разин. Народный бунт в Московском государстве 1666–1668 годов»

Сюжетом о восстании Степана Разина Горький был увлечен еще с нижегородского периода. А.С. Деренков, нижегородский знакомый писателя, в своих воспоминаниях сообщал: «В русской истории его особенно привлекали Емельян Пугачев, Степан Разин. История последнего настолько интересовала его, что он, работая в булочной у Семенова, читал рабочим о жизни и жестокой казни Степана Разина»[212]. Подобный же эпизод мы видим в рассказе «Коновалов» (1896). В декабре 1909 г. Горький спрашивал А.В. Амфитеатрова: «Что Вы знаете о Степане Разине, кроме Костомарова, Соловьева и т.д.? Нет ли специальных исследований? У раскольников нет ли

[208] Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М.: Сов. писатель, 1990. С. 206.
[209] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2012. Т. 15. С. 370.
[210] Переписка Горького с Груздевым / Архив А.М. Горького. Т. XI. М.: Наука, 1966. С. 39.
[211] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2014. Т. 17. С. 269.
[212] Молодой Горький: Воспоминания А.С. Деренкова // Горьковская коммуна. 1945. № 141. 17 июня. С. 2.

чего? Помогите, ибо этот человек, названный Пушкиным “единственным поэтическим лицом русской истории” – спать мне не дает. Напишу я его, видимо. Может, не напечатаю, а уж напишу!»[213] Об интересе Горького к этой исторической фигуре сообщали также В.Н. Золотницкий, Д.Н. Семеновский, В.Д. Бонч-Бруевич. В первые послереволюционные годы интерес к этому историческому герою значительно возрос. 1 мая 1919 г. на Красной площади состоялось открытие памятника Степану Разину (скульптор С.Т. Коненков), где В.И. Ленин произнес торжественную речь. Но если для одной части народа было важно связанное с этим образом понятие социальной справедливости, то другим людям революция напомнила о «русском бунте», о его истоках, последствиях и о людях, которые к нему причастны. С.А. Есенин, М.И. Цветаева, В.В. Каменский, В. Хлебников, В.А. Гиляровский и многие другие писатели обращались к этой теме.

Горьковский замысел произведения о Разине много раз менял свои жанровые очертания. Речь шла и о романе, и о либретто оперы (предполагалось участие Ф.И. Шаляпина). Идея получила воплощение в виде киносценария «Степан Разин. Народный бунт в Московском государстве 1666–1668 годов»[214]. В Архиве А.М. Горького сохранились два варианта сценария «Степан Разин»[215], а кроме того – небольшие наброски с авторской пометой «К С[тепану] Р[азину]»[216] – заготовки реплик, написанных размером былинного стиха. Как выяснила составитель XIX тома Полного собрания сочинений Горького Л.П. Жак, «дорабатывая сценарий, автор вносил изменения не в машинопись, а в рукописный экземпляр, который и представляет собой последний авторский текст произведения»[217]. Ранний вариант сценария, вероятно, был начат еще в России или в первые месяцы после отъезда в 1921 г. и изначально тесно примыкал к проекту

[213] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2001. Т. 7. С. 232.
[214] Подробнее о замысле Горького см.: Жак Л.П. Разинская тема и ее решение // Жак Л.П. От замысла к воплощению. М., 1983. С. 177–271.
[215] АГ. ХПГ-46-12-1, 2.
[216] АГ. ХПГ-46-12-3. См. также: Горький М. Полн. собр. соч. Варианты: В 10 т. М.: Наука, 1978. Т. 6. С. 154.
[217] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 536.

«Инсценировки истории культуры». 12 и 16 августа 1922 г. Международный комитет рабочей помощи голодающим отправил Горькому два письма. В первом Ян Эйдук, представитель комитета, обращался к писателю со следующей просьбой: «…по мере возможности <…> уступить <…> “Стеньку Разина”. Само собой разумеется, этот комитет с удовольствием уплотит Вам гонорар наравне с прочими предпринимателями»[218]. 16 августа влиятельный руководитель «Межрабпома» Вилли Мюнценберг, которого называли «красным миллионером»[219], повторил просьбу организации: «Мы узнали через г-жу Андрееву, что Вы, дорогой товарищ, работаете над сценарием “Степан Разин”. <…> Мы настоятельно и сердечно просим Вас в принципе считать эту рукопись для нас предназначенной»[220]. 13 сентября 1922 г. было опубликовано постановление коллегии Наркомпроса РСФСР о передаче сценария Максима Горького «Стенька Разин» для постановки немецко-русскому объединенному обществу.[221] В феврале 1923 г. журнал «Печать и революция» кратко сообщил: «Максим Горький закончил свой сценарий, посвященный Степану Разину»[222]. Осенью 1923 г. общественная организация «Межрабпом» объединилась с кинофирмой «Русь»[223], и в производственном плане «Межрабпом-Русь» на 1924–1925 гг. значился фильм «Стенька Разин» по сценарию Горького, ставить картину должен был режиссер Я.А. Протазанов[224]. Вероятнее всего, эти сведения относятся к первому варианту сценария.

Когда писатель оказался в Германии, в конце 1922 г. к нему обратился С. Горон по поводу написания сценария. Очевидно, почти сразу после заключения договора, в январе-феврале 1923 г., Горький показал продюсеру первый вариант. Сведения об этом тут же появились в эмигрантской прессе. В

---

[218] АГ. КГ-рл-29-121-1.
[219] McMeekin Sean. The Red Millionaire. A political biography of Willi Munzenberg, Moscow’s secret propaganda tsar in the west. New Haven & London: Yale University Press, 2003. 408 p.
[220] АГ. КГ-инГ-3-36-1а.
[221] Летопись российского кино: 1863–1929 / Под ред. А.С. Дерябина. М.: Материк, 2004. С. 379.
[222] Печать и революция. 1923. № 2. С. 262.
[223] Интересно, что со стороны «Руси» договор подписывал Ю.А. Желябужский.
[224] Мюнценберг В. Кино и революция. М.: Межрабпом, 1925. С. 26.

январе 1923 г. берлинское «Кинообозрение», приложение к журналу «Накануне», сообщило: «По заказу одной из германских компаний М. Горький написал сценарий “Стенька Разин”. На весну запланирована экспедиция для натурных съемок на Волге и в Крыму»[225]. 13 февраля 1923 г. газета «Дни» писала, что Горький подготовил сценарий фильма о Стеньке Разине и что ведутся переговоры с Ф.И. Шаляпиным об исполнении им центральной роли в фильме[226]. Откликнулись и немецкие газеты: «Горький как киносценарист. Максим Горький, русский писатель, ныне проживающий в Германии, возвращается к своей литературной деятельности после перенесенной болезни, в настоящее время работает над сценарием фильма, героем которого является славянский национальный герой 17-го века Стенька Разин. Саша Горон, известный в Берлине как режиссер “Пылающей пашни”, будет руководить съемками фильма в Крыму и на Волге»[227], – писала газета «Vossische Zeitung» 11 февраля 1923 г.

Работа над текстом сценария «Степан Разин» продолжалась, С. Горон предложил свои правки. О переработке сценария писал Горький Ю.А. Желябужскому: «Степана только что начал писать, очень неохотно, почти с отвращением. Уверен, что из этой канители ничего не выйдет»[228]. Желябужский также вспоминал, что Горький советовался с ним о продолжении работы над произведением, о жанровой специфике сценария. Необходимость освоения новой жанровой формы, очевидно, заставляла писателя сомневаться. Желябужский писал: «…в Саарове Алексей Максимович спрашивал меня – стоит или не стоит браться за это дело? Я ему тогда ответил, что писать сценарий очень стоит, но его контрагенты мне не внушают доверия <…>. Через некоторое время, когда Алексей Максимович приезжал в Берлин, он читал наброски, причем отдельные сцены были

[225] Цит. по: Летопись российского кино: 1863–1929. М.: Материк, 2004. С. 422.
[226] Янгиров Р.М. Хроника кинематографической жизни русского зарубежья. 1918–1980: В 2 т. М.: Книжница, Русский путь, 2010. Т. 1. С. 129.
[227] Maxim Gorki als Filmdichter // Vossische Zeitung. 1923. № 71. 11 Febr. P. 3. Пер. с нем. Н.А. Лебедевой.
[228] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2009. Т. 14. С. 152.

написаны очень хорошо <…>. Но, когда Горький спросил меня, сценарий это или не сценарий, я ответил, что это, конечно, еще не сценарий, а только канва для будущего сценария, подробное либретто с интересными, но чисто литературно решенными вещами. Скажем, для кинематографа совершенно неприемлемо долгое описание внутренних мыслей, настроений, состояний Разина. Показать это невозможно»[229]. Это утверждение Желябужского кардинально расходится с позицией Вознесенского, выраженной в книге «Искусство экрана», что демонстрирует отсутствие единого взгляда на проблему киносценария в это время.

В это же время, 11 марта 1923 г., появилась дневниковая запись В.Ф. Ходасевича: «Вечером у Горького. Он засел за сценарий “Стенька Разин”»[230]. Оба мемуариста, как и высказывания самого писателя, свидетельствуют, что он отзывался о переработке сценария не как о будоражащем разум замысле, а как о неприятном нетворческом труде, которым был вынужден заниматься, оказавшись в стесненных финансовых обстоятельствах.

31 мая 1923 г. Горький выслал заказчику сценарий, исправленный согласно указаниям кинопромышленника. В сопроводительном письме перечислялись правки: «Прибавил вводную картину нравов пограничных городов; ввел новое лицо: песенника Бориса <…> смягчил характер Разина <…> подчеркнул фигуру матери»[231]. От некоторых претензий заказчика Горький решительно отказывался: «“Подчеркнуть красоту персиянок” я, конечно, не могу, это естественная задача режиссера. “Отметить особенности и отдельные черты послов к Разину” – это дело костюмера и гримера. “Романтический эпизод под Симбирском” психологически невозможен»[232]. Как следует из этих фраз, Горон хотел видеть в своем фильме не народно-

[229] Желябужский Ю.А. Воспоминания об отношении А.М. Горького к кино // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 227.
[230] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2009. Т. 14. С. 506.
[231] Там же. С. 186.
[232] Там же.

патриотическую трагедию, а сентиментальную мелодраму на экзотическом для Европы материале. В письме Горького уже очевиден начинающийся конфликт: «Думаю, что я совершенно кончил эту работу, и прошу Вас уплатить деньги»[233]. С видимым беспокойством он написал почти в тот же день П.П. Крючкову: «Разина я поправил <…> я сделал все, что нашел нужным и что мог, – требуйте деньги с Горона»[234].

Берлинская газета «Vossische Zeitung» сообщила о заключении контракта 3 июня 1923 г.[235], однако сценарий стал предметом многолетних финансовых разбирательств, в том числе и судебных. М.И. Будберг, которая принимала активное участие в литературных делах Горького, занималась и вопросами экранизации его произведений. Она и сама пыталась играть в кино, а позднее работала в кинофирме «London Films»[236].

13 декабря 1924 г. Будберг писала Горькому: «Завтра буду говорить с кинематографистом о “Стеньке Разине”»[237]. Ее деятельность, однако, привела к эскалации конфликта, о которой стало известно советскому правительству. Этот вывод можно сделать исходя из письма М.Ф. Андреевой сотруднику советских спецслужб Э.В. Рожену. В ответ на его запрос она сообщила 30 июня 1925 г.:

«1. Тов. Крючков, Петр Петрович, друг и уполномоченный по литературным делам Алексея Максимовича Пешкова – М. Горького, вел дела с г. Саша Гарроном (так в письме М.Ф. Андреевой. – *А.П.*), насколько мне известно, не от лица советского учреждения или Торгового представительства, а как *поверенный автора*.

2. Договор, заключенный с г-ном Саша Гарроном, вполне обеспечивает А.М. Пешкова – М. Горького от возможности каких-либо претензий со стороны Саши Гаррона, т.к. *не выполнил* свои обязательства, согласно

[233] Там же. С. 187.
[234] Там же.
[235] Gorki als Filmschriftsteller // Vossische Zeitung. 1923. № 259. 3 Juni. S. 3. Пер. с нем. Н.А. Лебедевой.
[236] Макдональд Д., Дронфилд Д. Очень опасная женщина. М.: Центрполиграф, 2016. С. 407–408.
[237] А.М. Горький и М.И. Будберг: Переписка / Архив А.М. Горького. Т. XVI. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 94.

договору, г-н Гаррон, *не поставив* сценария в обусловленный срок и *не заплатив* всей условленной суммы.

3. Ни тов. П.П. Крючков, ни А.М. Пешков – М. Горький, написанного М. Горьким сценария никому, кроме формы Гаррон, *само собою разумеется*, не продавали и *ни о какой компрометации М. Горького* или его поверенного *речи быть не может*, это должно быть ясно каждому, чем бы ни угрожал г-н Саша Гаррон.

4. Ставит “Стеньку Разина” не Госкино, а общество “Межрабпом-Русь”, по какому сценарию – неизвестно. Стенька Разин мифически-историческое лицо, и его фигура естественно могла вдохновить еще кого-либо, помимо М. Горького, очень жаль, если этот факт не известен в Париже лицам, коим знать об этом надлежит»[238] (выделенное здесь курсивом подчеркнуто Андреевой).

Таким образом, Андреева решительно отвергала предположения о деловой нечистоплотности Горького и его агентов. Однако 16 декабря 1925 г., Будберг сообщила Горькому ровно то, что отрицала Андреева: «С фильмами дело обстоит так: “Стеньку” перекупят в Россию и выдадут Вам недостающие 2000 после переговоров с Гороном теперь в Париже. Представитель, русский, приедет к Вам в Неаполь»[239]. Однако, как следует из письма Горького Крючкову от 4 сентября 1926 г., и через год денежные вопросы не удалось уладить: «…мошенник Горон не хочет платить мне»[240]. Как следует из упомянутой поздравительной карточки 1928 г., а также из письма М.И. Будберг от 12 августа 1927 г., где она предлагала передать Горону права на экранизацию пьесы «На дне»[241], отношения с кинопромышленником не были совершенно прекращены, но, судя по всему, и не были продуктивными.

Несмотря на интерес к сценарию, фильм не был поставлен. Нельзя сказать, что причиной невостребованности горьковского сценария стали

---

[238] АГ. ПТЛ-3-8-1. Публикуется впервые.
[239] А.М. Горький и М.И. Будберг: Переписка / Архив А.М. Горького. Т. XVI. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 125.
[240] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2013. Т. 16. С. 124.
[241] А.М. Горький и М.И. Будберг: Переписка / Архив А.М. Горького. Т. XVI. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 155–156.

какие-то его художественные недостатки. По объему действия, количеству действующих лиц, конфликтных кульминаций «Степан Разин» с жанровой точки зрения больше соответствует роману, чем сценарию. Образ Разина сложен и неоднозначен. Автор явно восхищается удалью, силой, харизматичностью героя. Степан Разин умеет говорить и с казаками, и с бурлаками, и с московскими холопами, и с астраханскими и персидскими правителями. Героиня Домна, влюбленная в Разина, говорит: «Ух, властен ты, ух, силен»[242]. Очарованно смотрит на него покоренная персидская княжна. С одной стороны, он борется за свободу: «Мы вольные люди. Москва нас не кормит, не поит, а кровь нашу досыта пьет»[243]. С другой – вся свобода для него и его войска сводится к разбойничьим бесчинствам: пьянству, грабежу, насилию. Выступление разинского войска в начале сценария было спровоцировано издевательством боярских холопов над слепыми певцами, но к финалу насилие казаков возрастает многократно и совершенно несопоставимо с изначальным импульсом. Если на первых страницах Разин спасает Домну от изнасилования, отбив ее у двоих своих соратников, отпускает невредимыми рядовых стрельцов с захваченного судна, то в конце сценария зверства достигают апогея: казаки Разина убивают маленького ребенка на руках у матери, которая пыталась укрыться в церкви. Казнь монахов, предательство по отношению к персидскому городу, издевательства над султаном и его детьми, убийство персидской княжны – неполный ряд «подвигов» казацкого войска. В начале повествования часто повторяются свободолюбивые реплики Разина: «Стонет земля наша от неправды»[244]; «Я для людей, может, душу мою погублю»[245]; «Свободу Дона берегу»[246]. В конце кажется, что уже и сам Разин не в силах контролировать разбойничье войско. Появляется мотив неуправляемости русского характера: «Не толкнешь людей,

[242] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 197.
[243] Там же. С. 190.
[244] Там же. С. 201.
[245] Там же. С. 198.
[246] Там же. С. 193.

так они никуда не пойдут. А уж коли пошли – остановить их трудно»[247]. Показательна сцена в скиту отшельника. Степан рассказывает ему свою жизнь, но настаивает, что это не исповедь, отказывается просить прощения: «Я – не каяться пришел, а рассказать»[248]. Горькому явно импонирует уверенность Разина, с которой он принимает ответственность за свои деяния. Это ярко проявляется и в сцене пытки и казни: Разин мужественно выносит мучения, изумляя терпением и стойкостью бояр и палачей. Кричащему от боли брату Фролке он говорит: «Испытал счастье свободной жизни – умей терпеть и несчастье, дурак»[249]. Свобода в представлении Разина заслуживает того, чтобы за нее страдать.

Л.А. Спиридонова считала, что в этом тексте Горький прежде всего осмыслял русскую революцию, «русский бунт»[250]. Американская исследовательница Филия Хольцман (Filia Holtzman) называла Разина и Пугачева в интерпретации Горького «волжские Робин Гуды», связывая эти образы с европейской романтической традицией изображения исторических персонажей[251]. Амбивалентность, сложность образа Разина, сочетающего в себе удаль и жестокость, свободолюбие и надменность, оттеняется сопоставлением с образом певца Бориса. Именно он, создатель песен о Разине, отчасти нивелирует жестокость героя: благодаря ему память о предводителе «народного бунта» останется в веках. Из письма Горького С. Горону следует, что образ Бориса был добавлен при переработке и являлся «стражем добрых чувств Разина»[252]. Только этот герой способен возразить Разину, призвать его к милосердию. Не в силах больше быть свидетелем грабежей и убийств, теряя способность к творчеству, Борис уходит из разинского войска, но воздает ему должное в своих песнях. Образ Бориса и сопровождающие его сказания о народных героях обрамляют повествование, придают ему лиричность и

[247] Там же. С. 204.
[248] Там же. С. 216.
[249] Там же. С. 219.
[250] Спиридонова Л.А. М. Горький: диалог с историей. М.: Наследие, 1994. С. 116–119.
[251] Holtzman F. The Young Maxim Gorky. New York, Colambia University Press, 1948. 256 p. P. X.
[252] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2009. Т. 14. С. 186.

возвышенность. Как утверждал Е.Б. Тагер, в сценарии отчасти воплотился замысел Горького о создании «народно-героической драмы»: «Широко использованные фольклорные источники, народная песня, то и дело всплывающая в фильме, и, особенно, фигура песенника Бориса, соратника Разина, впоследствии гусляра, поющего ему славу, – все это сообщает романтическое звучание опоэтизированному образу борца за народную волю»[253]. Певец Борис, уже глубокий старик, объясняет слушателям:

Кто людям послужил, тот и богу послужил,
А грехи его тяжелые – не нам судить.[254]

Пожалуй, в уста именно этого героя, столь близкого Горькому, вложено авторское мнение о Разине.

Важен образ матери Разина. Мать, благословляющая сына на борьбу – сквозной мотив для творчества Горького. В сценарии мать – «мрачная старуха в черном» – монументальный, величественный образ. Она, похоронившая одного сына (его повесили в Москве), отправляет на защиту «казацкой правды» двух других. Она символически становится матерью всего войска, его вдохновительницей: провожает казаков в путь, благословляет их, все ей кланяются. Облик матери, стоящей на берегу реки и смотрящей вдаль, является Разину в трудные, переломные моменты. Вспомнив о ней, он останавливает повешенье детей астраханского воеводы Прозоровского; мысль о ней придает ему мужества перед казнью. Образ матери Разина соотносится с образом Пелагеи Ниловны из романа Горького «Мать». Защитница и вдохновительница, она благословляет «детей»: революционеров в романе и казаков в сценарии, – на трудное дело.

Ю.А. Желябужский предполагал, что сценарий «Степан Разин» не был поставлен, потому что не соответствовал формальным кинематографическим требованиям. Однако этот текст очень отличается от предыдущего опыта Горького: он разделен на блоки, напоминающие театральные акты («Бояре и

[253] Тагер Е.Б. Драматургия М. Горького. М., 1964. С. 316.
[254] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 220.

народ», «Москва и казаки в 1666 году», «Нападение на хутор» и др.), а те в свою очередь – на краткие сцены практически покадрово. Сомнительно, чтобы французский кинематографист требовал от знаменитого русского писателя описание движения камеры или монтажных приемов – это было уже прерогативой «режиссерского сценария». В.К. Туркин писал: «Между авторским киносценарием и кинокартиной существует еще съемочный, или режиссерский, сценарий, представляющий собой точную разработку авторского сценария. Однако <…> кинодраматург в технике построения и изложения своего сценария <…> ориентируется на методы построения кинокартины и старается быть достаточно кинематографически конкретным и точным»[255]. Горький стремился изобразить и пояснить многие элементы казацкого быта. Он уточнял, что клюка – это «палка с загнутым концом», что при торговле телеги ставят в круг для защиты от возможного нападения. Ему важно было показать разные черты казачества: от традиции «казацкого круга» до процесса стрижки «под горшок». Горький выделил реплики, которым предстояло стать текстовыми ремарками немого фильма (почти все они принадлежат Разину).

Писатель использовал подлинно кинематографические приемы, например, смену модальностей. Так, мать Разина не просто рассказывает о гибели старшего сына Ивана, в тексте возникает отдельная вставная мизансцена: «Московские стрельцы вешают на дереве казака»[256]. Такой прием сейчас бы назвали «флешбэк» (обратный кадр – отклонение от линии повествования в прошлое). Еще более ярко этот прием проявляется при описании жестокой сцены расправы в Астраханской крепости: «Привели жену Прозоровского, с нею дети, одному 8 лет, другому 15. Разин велит повесить старшего на городской стене вниз головой. Вешают. Мать ползает по земле у ног Разина, он отталкивает ее ногою. Закрыл глаза, вздрогнул: пред ним возник образ матери, – опираясь на палку, она стоит на берегу реки, смотрит

[255] Туркин В.К. Драматургия кино. М., 2007. С. 19.
[256] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 191.

вдаль»[257]. Здесь этот прием имеет не просто иллюстративную функцию, он демонстрирует двойственность натуры главного героя. Подчеркнуто статичное воспоминание о матери, врывающееся в гущу действия в настоящем, контрастирует с ним и показывает противоречивость характера Разина, сочетающего буйство, жестокость и совестливость, стремление к справедливости.

В сценарии много ярких динамичных сцен: сражения, осада города, любовные сцены, страдания и смерть Разина. Часто эти сцены отличаются невероятной жестокостью, причем совершаемой и казаками, и их врагами.

Вспомним, что первый русский художественный фильм «Понизовая вольница» тоже был историей о Разине, он воспроизводил сюжет песни на слова Д.Н. Садовникова «Из-за острова на стрежень». Эпизод с убийством персидской княжны возникает и в тексте Горького, и, хотя он занимает лишь одну сцену, выглядит очень ярко. Здесь, как и в предыдущем сценарии, мотив немоты, органичный для дозвукового кино, возникает как внутренний элемент сюжета. Оказываясь в Персии и не зная местного языка, казаки становятся в буквальном смысле немы, что приводит к ряду комических ситуаций. В интертитр выносится фраза, характеризующая взаимоотношения Разина с персидской княжной: «Хорошо мне с тобою, да – немая ты, и я – немой»[258]. Языковое непонимание влечет и невозможность понять друг друга, что приводит к трагедии. Таким образом, внежанровое, внехудожественное (технические обстоятельства) становится внутрижанровым, функциональным.

Важную роль в тексте играют описания городов, становища разинского войска: «По холмам, на берегу реки, беспорядочно разбросаны шалаши: из ветвей, из парусов на веслах и баграх, некоторые накрыты кошмами, кафтанами и всякой рухлядью. Кое-где вырыты землянки. Становище окружено цепью телег, связками фашинника – это защитный вал. Торчат часовые с пищалями и копьями, поглядывая вдаль. Внутри стана – пестрое

[257] Там же. С. 214.
[258] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 207.

сборище нескольких сотен людей»[259].

Все взаимоотношения проиллюстрированы конкретными действиями, жестами персонажей: «указывает посохом», «прижимает ее руки к своему лицу» и т. д. Поступки героев полностью объяснены через эпические либо через собственно кинематографические приемы.

Сценарий Горького «Степан Разин» в целом соответствовал кинематографическим требованиям времени. Горький, увлеченный темой бунта и образом Степана Разина, создал яркое произведение, которое по объему, насыщенности действия, количеству действующих лиц, конфликтных кульминаций жанровым особенностям больше соответствует эпосу, чем драме, хотя в первых частях текста содержится много диалогов, которые сложно показать через действие. Возможно, сюжет показался кинематографистам слишком развернутым, сложным для немого кино, изобразительно-выразительные возможности которого были ограничены по сравнению со звуковым. Однако более весомой представляется причина, далекая от творческих разногласий: по техническим, финансовым или каким-либо еще обстоятельствам Горон, очевидно, не зря названный Горьким «мошенником», не стал снимать фильм, однако права на сценарий остались за ним. Таким образом, на долгое время у кинематографистов не было возможностей для постановки фильма.

Интерес к сценарию Горького не утихал и в последующие годы. Так, в ноябре 1934 г. писателю поступило предложение от фирмы «Венгеров фильм» выкупить права на произведение и поставить по нему картину: «Ввиду того, что в ближайшем будущем намечается совместная работа между Францией и Союзом и предвидится постановка картины “Петр Великий” А. Толстого, я считаю гораздо правильнее, чтобы “Стенька Разин” был поставлен не в виде какой-то бессмысленной пародии за границей, а настоящим образом, в России, с русской и французской версией, русскими режиссерами при участии

[259] Там же. С. 198.

мировых иностранных артистов и по последнему слову техники».[260] Позднее, в 1939 г., режиссерами И.К. Правовым и О.И. Преображенской был поставлен фильм «Степан Разин» по роману А.П. Чапыгина, высоко оцененному Горьким: «Это – совершенно новый тип исторического романа и вещь высокохудожественного значения. Замечательно до восторга»[261]. В.Б. Шкловский, который в середине 1930-х гг. тоже пытался работать с «разинской» темой, указывал: «Режиссеру следовало бы из любопытства посмотреть вещь Горького»[262]. Однако и сегодня сценарий Горького «Степан Разин» является фактом истории литературы, а не кинематографа, а его запутанная творческая и деловая история является отражением сложнейших культурно-экономических процессов, развивавшихся в мире в 1920-е годы.

2.2.3. «Жизнь одного еврея»

Сценарий «Жизнь одного еврея» (1923) тоже был написан по соглашению с кинематографической фирмой С. Горона, и в этом тексте проявляется изменение подхода Горького к жанру, стремление глубже вникнуть в кинематографическую специфику.

Еврейская тема увлекала Горького всю жизнь. Он неоднократно выступал за права евреев, писал о притеснении народа в статьях «Погром» (1901), «Ответ на анкету по вопросу об антисемитизме» (1915), «О евреях» (1919) и др. Он высоко ценил искусство и литературу древнего народа, его стойкость и стремление к знанию[263]. Идею создания отдельного произведения о еврее-революционере Горький вынашивал много лет. Еще в 1901 г. он писал своему другу общественному деятелю В.А. Поссе: «За последнее время я сошелся с еврейством, думаю сойтись еще ближе, изучить их и – нечто

[260] АГ. КГ-инФ-2-42-1.
[261] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2013. Т. 16. С. 103. Другие отзывы Горького о романе А.П. Чапыгина см. там же, с. 50, 57, 81.
[262] Шкловский В. Маяковский в кино // Шкловский В. За сорок лет. М., 1965. С. 219.
[263] Подробнее о еврейской теме в творчестве Горького см.: Шумский А., Левин П. Еврейская тема в творчестве Горького // Лехаим. 1999. № 10; Егорова Ю. Еврейский вопрос в жизни и творчестве М. Горького // Conversatoria Litteraria / Miedzynarodowy Rocznik Naukowy: Wspolczesna komparatystyka I jej wymiary hermeneutyczne. Rok IV-V (2011–2012). Siedlce; Banska Bystrica, 2012. С. 119–132.

написать»[264]. В том же году, сразу после завершения пьесы «Мещане», писатель начал работу над драмой о еврее-борце. Об этом он писал К.П. Пятницкому: «Завтра я начну другую пьесу. Ее я назову “Жид”. Эту – я напишу! Я ее здорово напишу, клянусь Вам! <...> Она будет поэтична, в ней будет страсть, в ней будет герой с *идеалом*, вы понимаете? Семит – значит раскаленный темперамент! Семит, верующий в возможность счастья для своего забитого народа, семит, карающий, как Илия! Ей-богу, это будет хорошо!»[265] Через некоторое время Горький писал Пятницкому, что среди героев пьесы «На дне» будет и еврей[266]. В этом виде замысел не был осуществлен, хотя тема оставалась Горькому близка. Только в 1922 г. он приступил к работе над сценарием «Жизнь одного еврея».

Название сценария указывает на типичность персонажа. История литературы знает немало таких примеров: «Записки одного молодого человека» А.И. Герцена, «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Рассказ об одном романе» М. Горького, «Один день Ивана Денисовича» А.И. Солженицына (первое название – «Один день одного зека»). Заглавие такого типа обладает интересной особенностью. С одной стороны, это прием типизации: «один» = «один из многих». С другой стороны, типичность в этом приеме лишь внешняя, то есть при всей кажущейся обыкновенности объект чем-то примечателен. Город N у Салтыкова-Щедрина становится центром мирового апокалипсиса, Иван Денисович уже потому особенный, что о нем написали, проявили внимание к его внутреннему миру, эмоциональному состоянию. В подобном названии парадоксально сочетаются типизация и указание на уникальность: «один» = «он такой один». Таким образом, и судьба главного героя сценария Горького, мальчика Абрама, с одной стороны типична (унижения, побои, остракизм), а с другой – особенна: он становится революционером, провозвестником нового мира, борцом за новую жизнь.

[264] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 1997. Т. 2. С. 183.
[265] Там же. С. 178.
[266] Там же. С. 187.

Первоначально, в конце 1922 г., Горький написал либретто «Схема сценариума. Жизнь русского еврея»[267] (опубликовано во втором томе серии «Архив А.М. Горького»[268]). Высылая текст «Схемы» Крючкову, Горький приписал: «Вот, Петр Петрович, схема, которую я могу предложить. Это, мне кажется, можно сделать интересно и не без многих эффектов. Разумеется, все это будет очень разработано, и я введу веселые сцены»[269]. «Схема сценариума» несколько отличается по содержанию от окончательного варианта, особенно в финальной части. Ключевой представляется фраза, данная в конце «Схемы»: «В его лице дан будет тип незаметного, скромного героя, человека из тех, которые жизнью и смертью своей работают для других, не ожидая наград, не имея надежд на личное счастье»[270]. Как указывала Л.П. Жак, основная работа над сценарием велась в 1923 г.[271]

Сценарий состоит из трех частей: «Детство», «Отрочество», «Юность», что вызывает ассоциации как с известными произведениями Л.Н. Толстого, так и с автобиографической трилогией самого Горького – историей взросления, становления человеческой души.

Главный герой – еврейский мальчик Абрам, который живет в приволжском городе. Его жизнь полна унижений и страданий, он постоянно подвергается притеснениям за свою национальную и религиозную принадлежность, но сам демонстрирует абсолютную терпимость к чужой религии и национальности. В нем нет ответной ненависти, он оказывается выше этих различий. Это подчеркивается неоднократно, практически к любой сцене остракизма существует «зеркальная». В первом эпизоде он любуется религиозной процессией, крестным ходом, а мальчишки, которые идут в конце, бросают в него камни и вскоре после этого совершают травестийный обряд крещения еврея в луже. Девочка Лиза отказывается дружить с Абрамом,

[267] АГ. ХПГ-15-1-1.
[268] Горький М. Пьесы и сценарии / Архив А.М. Горького. Т. II. М.: ОГИЗ, 1941. С. 229–231.
[269] АГ. ХПГ-15-1-1.
[270] Горький М. Пьесы и сценарии / Архив А.М. Горького. Т. II. М.: ОГИЗ, 1941. С. 231.
[271] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 541–542.

потому что ее задразнили сверстники, но встретив Лизу через много лет, он не испытывает к ней никакой обиды.

Юный Абрам обучается кузнечному ремеслу, и делает успехи в отличие от Петра, «удалого мальчика, озорника, но лентяя»[272], сына кузнеца. Позже Петр «принимает деятельное участие в погроме»[273], а Абрам, сам пострадавший в этом погроме («голова завязана»), дает ложные показания, помогая ему освободиться из-под ареста. В сцене погрома ясно показано, что притеснение еврейства – не злая воля отдельных людей, а целенаправленная государственная политика. Представитель закона игнорирует незащищенную часть населения: «Еврейка бросается к ногам полицейского, умоляя о защите; он, взглянув на ее, отходит прочь»[274]. Всепрощение Абрама достигает пика в сцене допроса жандармским офицером, который пытается завербовать его в шпионы и спрашивает: «…почему вы, еврей, рискуете жизнью и свободой в интересах народа, чуждого вам, ненавидящего вас?»[275] Ответ Абрама характерен для горьковского героя этого типа: «Я верю в братство людей». В уста героя вложены и другие ключевые для всего творчества Горького постулаты: «…разве я не заслужил немножко счастья?»[276], «…сколько на земле плохих и несчастных людей. А все они искали счастья»[277].

Герой сценария не обладает отличительными национальными или религиозными чертами. Ни слова не сказано об образе жизни, обрядах, бытовых религиозных правилах, которые регламентируют жизнь иудея. Возможно, мотивируется это сиротством героя, о его родителях ничего не сказано. Речевая характеристика Абрама также не обладает национальной принадлежностью. Стиль его реплик, которым предстояло стать титрами немого фильма, отличается от реплик других героев: жандарма, Лизы, Петра – приподнятостью, книжной лексикой, однако с диалектной точки зрения слова

[272] Там же. С. 223.
[273] Там же. С. 224.
[274] Там же. С. 224.
[275] Там же. С. 226.
[276] Там же. С. 221.
[277] Там же. С. 229.

Абрама абсолютно нейтральны, он говорит не просто правильным русским языком, а штампами, характерными для горьковских молодых революционеров: «братство людей», «радость свободы» и др.

На протяжении повествования герой развивается, затем приходит к революции и трагически гибнет в огне в октябре 1905 г. во время манифестации «черной сотни».

В финальной сцене образ Абрама возвышается до подлинно трагедийного. Абрам восклицает: «Граждане! Двенадцать лет я, маленький, скромный человек, работал для того, чтобы вы испытали, наконец, радость свободы…»[278]. «Маленький человек» в сценарии Горького сближается с образом Данко, символом альтруизма и самопожертвования. Он и погибает почти так же: толпа бьет его, топчет и бросает в огонь. В сцене сожжения есть аллюзия к образу Протопопа Аввакума, которого Горький в статье «О языке» называл «борцом»[279], как и Абрама в сценарии. В образе Абрама реализуется тот тип нового героя, «учителя революционного права рабочего класса» который, по мнению Горького, должен был стать «главным героем современной драмы»[280].

Киносценарий в большей степени, чем предыдущие, насыщен действием, при этом большая часть текста написана в настоящем времени: «I. Толпа людей, духовенство, во главе с епископом, несут иконы, хоругви. II. Мальчик-еврей, Абрам, сидит на заборе, любуясь религиозной процессией»[281]. Реплики персонажей, которые Горький планировал впоследствии вывести на отдельные текстовые кадры, выделены разрядкой.

Вероятно, на решение Горького написать этот сценарий повлиял не только его интерес к еврейской теме, но и недавний успех фильма «В их крови мы неповинны» по сценарию Е.Н. Чирикова. Между этими текстами определенно есть сходства: кроме национальной темы, они насыщенны

[278] Там же. С. 229.
[279] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1953. Т. 27. С. 166.
[280] Там же. Т. 26. С. 426.
[281] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 221.

социальной проблематикой, в них поднимается тема революционного движения, консерватизма и стремления к прогрессу. Однако «Евреи» Чирикова обладают гораздо большим национально-религиозным своеобразием, в то время как горьковский герой имеет, скорее, общечеловеческие черты.

Хотя сценарий «Жизнь одного еврея» и не стал фильмом, стоит отметить, что Горькому была важна работа над интересующей его темой на новой жанровой основе. Много лет спустя, в 1933 г., М. Будберг писала Горькому об угнетении евреев в Германии и вспоминала: «Помните, Вы когда-то написали сценарий о жизни еврея? Если будет у вас время и настроение, – Вы не хотели бы немного разработать сюжет? Сейчас это было бы очень кстати»[282].

2.3. Киносценарии второй половины 1920-х годов: «По пути на дно», «Пропагандист», «Ход коня»

2.3.1. «По пути на дно»[283]

Пьеса «На дне», принесшая автору всемирную известность, стала наиболее востребованной кинематографом. Известно более 20 киноверсий этой драмы, которую экранизировали российские, французские, немецкие, японские, китайские, венгерские и другие режиссеры[284] (полную фильмографию экранизаций «На дне» см. в нашей статье «Произведения М. Горького в мировом кинематографе»[285]).

Вопрос о датировке киносценария «По пути на дно» можно назвать дискуссионным. Первая полная публикация сценария сопровождалась вступительной статьей И.П. Ладыжникова, который указывал, что начало

[282] А.М. Горький и М.И. Будберг: Переписка / Архив А.М. Горького. Т. XVI. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 247.
[283] Материалы данного раздела опубликованы в расширенном виде: Плотникова А.Г. Киносценарий «По пути на дно»: предыстория горьковских героев (к вопросу об изучении и преподавании пьесы М. Горького «На дне») // Русская словесность. 2024. № 2. С. 63–69.
[284] См.: Плотникова А.Г. Пьеса М. Горького «На дне» в мировом кинематографе // Studia Litterarum. 2020. Том 5, № 2. С. 234–251. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-2-234-251
[285] Плотникова А.Г. Произведения М. Горького в мировом кинематографе // Мировое значение М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 350–382.

работы над сценарием – 1928–1930 годы. Он сообщал краткие сведения о сохранившейся рукописи, содержащей начало сценария для немой кинопостановки. Заметив, что намерение написать сценарий «На дне» возникло у писателя после неоднократных обращений к нему за разрешением переделать для кино пьесу, И.П. Ладыжников продолжал: «В процессе работы над сценарием у Горького явилась мысль дописать новые сцены, в которых он задумал дать характеры типов – Луки, Сатина, Барона, Насти, Василисы, Костылева и других, – какими они могли быть в жизни до того, как оказались “на дне”, – кем они были, как жили, чьи интересы защищали. Эти новые сцены Алексей Максимович и назвал “По пути на дно”»[286]. Таким образом, текст «По пути на дно» является частью большого киносценария, который не сохранился, а возможно, и никогда не был написан.

Один из составителей XIX тома Полного собрания сочинений М. Горького В.Ю. Троицкий датировал сценарий «По пути на дно» 1925 годом. Опубликованная в 2001 г. переписка с М.И. Будберг дает основания для еще более ранней датировки замысла.

Действительно, интерес кинематографистов к пьесе Горького обнаруживался в самом начале эпохи русского художественного кино: еще 1908 г. А.О. Дранков представил ленту «Бывшие люди – типы М. Горького», а в 1917 г. вышел фильм «Жизнь барона» П.И. Чардынина. Однако эти экранизации были очень условными и Горький не имел к ним отношения.

В 1921 г. состоялись переговоры о возможности адаптации «На дне» с конторой братьев Быстрицких. Об этом свидетельствует реплика М.И. Будберг в письме, отправленном Горькому в марте 1931 года. Будберг писала: «Очень прошу – вышлите поскорее лист с Вашей подписью, о котором я Вас уже просила для фильма. Мне нужно для высвобождения “На дне” от какого-то Быстрицкого, уверяющего, что с ним был договор в 1921»[287]. Просьба «послать лист с подписью» не уникальна. Такая схема оформления

[286] Горький М. По пути на дно // Год двадцать первый. Альманах тринадцатый. М.: Гослитиздат, 1938. С. 19.
[287] А.М. Горький и М.И. Будберг / Архив А.М. Горького. Т. XVI. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 212.

деловых документов между Горьким и Будберг применялась постоянно: в их переписке, а также в письмах Марии Игнатьевны Надежде Алексеевне Пешковой подобные просьбы встречаются неоднократно. Безгранично доверяя Будберг, Горький подписывал пустые листы или отправленные ею бланки, а она затем заполняла их договорами.

Вероятно, в письме Будберг идет речь об одном из братьев Быстрицких – Михаиле или Арнольде, российских кинопромышленниках. С 1918 г. оба они были в эмиграции, до середины 1920-х годов оба брата работали в Германии, где были членами Союза деятелей русской кинематографии и основали кинофирму «Сатурн». Возможно, там они и встречались с Горьким. Других свидетельств, относящихся к этому времени, не обнаружено, однако ситуация эта выглядит вполне правдоподобной.

М.И. Будберг пыталась устроить экранизацию пьесы на протяжении нескольких лет. Очевидно, в этом деле были некоторые успехи, потому что журнал «Советское кино» сообщал в июле 1925 г.: «Горький написал сценарий по своей пьесе “На дне”. Сценарий приобрела неизвестная американская кинофирма».[288] 20 августа 1925 г. Будберг писала Горькому: «…не осталось ли у Вас русского текста сценария “На дне”. Если найдете, пришлите очень срочно»[289]. К 16 декабря 1925 г. переговоры, казалось, пришли к какому-то промежуточному результату: «За “Дно” обещают заплатить 2.000 согласно контракту 31 декабря»[290], – однако немой фильм «На дне» так и не был поставлен.

В конце 1929 г. опять возник вопрос о фильме «На дне», теперь уже звуковом, задуманном американской организацией. 14 декабря 1929 г. М.И. Будберг сообщала П.П. Крючкову: «Американское общество “Leo Bulgakov Theatre Associates” хочет войти в переговоры относительно приобретения прав на новую постановку в Америке “На дне” в новом переводе

[288] Летопись российского кино: 1863–1929 / Под ред. А.С. Дерябина. М.: Материк, 2004. С. 491.
[289] А.М. Горький и М.И. Будберг: Переписка / Архив А.М. Горького. Т. XVI. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 114.
[290] Там же. С. 125.

и фильм, также и говорящий»[291]. Через несколько недель она оповещала Горького: «…насчет “На дне” дело обстоит так: я говорила с Крючковым здесь, что имеется это предложение, и мы решили, что его можно использовать <…> “Переделывать” Вам пьесу, конечно, не надо, сценарий пусть он сам обработает для звукового фильма и представит на одобрение»[292]. Очевидно, Горький в предыдущем несохранившемся письме высказался негативно по поводу необходимости ему самому адаптировать пьесу для кинематографа. Постановка, подготовленная режиссером Л.А. Булгаковым по новому переводу Уильяма Л. Лоуренса, состоялась, в нью-йоркском театре «Waldorf Theatre» с января по март 1930 г. прошло 72 спектакля[293], но фильм не был снят.

Итак, пытаясь продать права на экранизацию знаменитой пьесы «На дне», Горький в середине 1920-х годов написал сценарий «По пути на дно», решавший некоторые постановочные проблемы драмы.

Предыстория персонажей давала большие дополнительные возможности для объяснения их характеров. В недостаточной мотивированности поступков героев и необходимости ретроспективного взгляда на них Горького упрекал еще А.П. Чехов. 29 июля 1902 г. он писал автору «На дне»: «Смерть актера ужасна; Вы точно в ухо даете зрителю, ни с того ни с сего, не подготовив его. Почему барон попал в ночлежку, почему он есть барон – это тоже недостаточно ясно»[294]. Однако в театральном спектакле эта недостаточность отчасти могла компенсироваться речевыми характеристиками персонажей, их манерой говорить, интонацией, которые обусловливали их характеры, поступки и в конечном итоге – развитие действия. Немое кино не давало такой возможности, недостаточная мотивированность стала более очевидной, и понадобилось решать проблему

[291] АГ. КК-рл-2-20-7.
[292] А.М. Горький и М.И. Будберг: Переписка / Архив А.М. Горького. Т. XVI. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 188.
[293] Internet Broadway Database. Код доступа: https://www.ibdb.com/broadway-show/at-the-bottom-1733; Дата обращения: 18.02.2024.
[294] Чехов А.П. Полн. собр. соч.: в 30 т. М.: Наука, 1982. Т. 11. С. 12.

драматургическими средствами – дополнительными сюжетными линиями, эпизодами, параллелями, и Горький добавил историю персонажей, объясняющую логику их становления и поступков.

Этот же прием – раскрытие предыстории персонажей – был использован по крайней мере дважды применительно к горьковской пьесе. В 1917 г. вышли два фильма – в России «Жизнь Барона» (реж. П.И. Чардынин)[295], в Венгрии – «Radmirov Katalin» (реж. А. Деэши)[296], в обоих фильмах рассказывалась история героев горьковской драмы до начала основного повествования. К знаменитой горьковской драме эти ленты имели мало отношения, но потребность зрителей в предыстории персонажей ощущалась явно. Киновед В.Е. Вишневский даже предполагал, что именно после экранизации Чардынина у Горького и появилась мысль самому написать сценарий, расширяющий истории жизни героев пьесы «На дне»[297]. Документальных подтверждений тезиса Вишневского пока не нашлось, а десятилетний интервал между фильмом Чардынина и сценарием Горького свидетельствует, скорее, об отсутствии прямой связи, но можно предположить, что Горький знал об этих экранизациях, они активно рекламировались на страницах газет и журналов.

Сценарий «По пути на дно» состоит из четырех частей, которые Горький, вопреки драматургической и кинематографической традиции, называет «эпизодами»: «Лука, «Сатин», «Барон», «Настя». В этой кинопьесе писатель рассказывал о предыстории героев своей уже всемирно известной драмы «На дне», описывал жизненные коллизии, которые привели их в ночлежку. Прояснялось криминальное прошлое Луки, воссоздавалась молодость телеграфиста Сатина, возникали дамский угодник юнкер Барон, скромная горничная Настя, недавно обвенчавшийся с Василисой карточный шулер Костылев[298].

[295] См. подробнее в Главе V, § 1.
[296] См. подробнее в Главе.V, §2.
[297] Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России. М.: Госкиноиздат, 1945. С. 108.
[298] Если пользоваться терминологией XXI века, можно назвать это произведение «приквелом».

Так, Лука – деревенский староста, обманувший мужиков, завладевший лугами. Он соблазнил чужую жену, став причиной самоубийства односельчанина, бежал из-под стражи. В сценарии с образом Луки связан мотив двойничества и превращения. В начале этого эпизода появляется старик-странник «с палкой в руке, котомкой за спиною, с котелком для пищи у пояса»[299]. Лука гонит его («много вас шляется, дармоедов»), а тот отвечает фразой, которую можно принять за пророчество: «Все люди – странники на земле, все некрепко на месте сидят!»[300]. Диалог Луки и странника очень важен для Горького – он выделен курсивом, т. е. предполагалось, что он будет вынесен в интертитр. Движения и жесты старика, появляющегося буквально на мгновения, прописаны чрезвычайно детально: «Странник – идет; отошел и, обернувшись, указывает рукою в небо, качает головой»[301]. В финале эпизода в роли такого же странника оказывается сам Лука: «Дорога, уходящая глубоко вдаль. Пустынное поле. Идет странник с котомкой за плечами, с палкой в руке, у пояса – жестяной чайник и котелок: он одет совершенно так же, как странник первой картины, но это – староста, Лука»[302]. Горький видит этот фрагмент общим, дальним планом, хотя и не называет сам прием.

Встречаются и указания на крупные планы. Часто описывается лицо, например, у любовницы Луки в момент тяжелого переживания «лицо ее – тупо, но из глаз катятся слезы»[303], у Сатина «взволнованное, лицо мечтателя»[304], домохозяйка «с усталым, печальным лицом»[305]. Ярче всего это проявляется в сцене побега Луки из тюрьмы: «В окне показывается рука, пробуя крепость прутьев железа, разгибает, отрывает их, – появляется лицо старосты»[306]. Здесь используется сверхкрупный план – не просто тело человека, а отдельная его часть, действующая как бы отдельно от него

[299] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 304
[300] Там же. С. 305
[301] Там же. С. 305
[302] Там же. С. 308–309.
[303] Там же. С. 308.
[304] Там же. С. 309.
[305] Там же. С. 309.
[306] Там же. С. 308.

(вспомним особенности «американского монтажа» по А.С. Вознесенскому). В акценте на способе показа действия со стороны зрителя проявляется стремление Горького сделать свой взгляд кинематографическим, увидеть происходящее через призму возможностей нового искусства.

Во втором эпизоде Костылев, который описан как «вороватый человечек», обманывает юного мечтательного телеграфиста Сатина, заставляет его проиграться и затем участвовать в ограблении пьяного прохожего. Благородный юноша Сатин пытался отказаться от украденных денег, отдав их своей квартирной хозяйке и ее больной дочери, но в этот момент его настигла полиция. На стене своей тюремной камеры он вывел осколком стекла слова: «Все – в человеке, все – для человека!»[307] – эти слова ранее он прочитал в книге, и тогда он улыбался, как человек, «который нашел истину»[308]. Теперь же они звучат саркастически и вызывают у юноши лишь нервный смех.

Будущий Барон, а пока – высокомерный юнкер, становится свидетелем сцены, где Лука стоит над трупом односельчанина. Барон говорит своей даме с удивлением: «Оказывается, это – драма»[309]. Он называет участвующих в этой истории «люди для неприличных трагикомедий»[310], высокомерно замечает: «Идемте смотреть; мужики – это всегда смешно»[311]. Однако и сам он – через пьянство, безделье и мотовство (деньги «разлетелись, как птички») – спустя некоторое время становится таким же «бывшим человеком».

В сценарии появляется некий «тучный человек», который приводит к проституции милую горничную Настю, страдающую от неразделенной любви к молодому улану. Он объявляет Барону: «Я покупаю только женщин»[312]. Образ тучного человека, вероятно, сутенера, дан исключительно через описание его жестов и действий (кроме упомянутой фразы): он облизывает и

[307] Там же. С. 312.
[308] Там же. С. 309.
[309] Там же. С. 307.
[310] Там же. С. 307.
[311] Там же. С. 305.
[312] Там же. С. 316

подкручивает усы, закуривая, начинает разговор с Настей, наблюдает за ней из-за колонны. Этого достаточно: в соответствии с требованиями немого фильма мы видим яркий, однозначный образ неприятного, отталкивающего человека.

История Василисы придает этой героине дополнительную глубину и сложность. В сценарии она, «красивая девушка с узелком»[313], выходит из тюрьмы, у ворот которой ее дожидается Костылев – «вороватый мещанин лет сорока»[314]. В момент свадьбы у Василисы лицо «приговоренной к несчастью»[315]. Судебный приговор сменяется жизненным, очевидно, у девушки с тюремным прошлым нет иного выхода, кроме как выйти замуж за нелюбимого человека. Вполне возможно, впоследствии Костылев использовал зависимую от него Василису в криминальных делах, поскольку его принадлежность к воровскому миру очевидна.

Появляется и Наташа, девочка «лет семи-девяти», и полицейский Медведев «молодой, с глупым лицом», и толстый скорняк Бубнов. Увидев эту свадебную процессию, Барон поворачивает в противоположную сторону.

В сценарии оказывалось, что почти все будущие персонажи пьесы «На дне» встречались когда-то, в «прошлой» жизни, где они еще не стали «бывшими» людьми. Они связаны невидимыми нитями судьбы, многие сталкиваются, не замечая и не запоминая друг друга (Сатин на принудительных работах сидит на земле, мимо него проходит Настя; Лука видит случайно заехавшего юнкера Барона и т. д.). Они уже – тени в загробном царстве, и только вопрос времени, когда они соберутся в одном месте. Этот мотив усиливает метафизическое звучание пьесы. Все люди связаны, и пусть разными путями, но все попадают в одно место – в подобие загробного мира, в ночлежку, последнее пристанище.

В тексте сценария «По пути на дно» крайне мало реплик персонажей,

[313] Там же. С. 315.
[314] Там же. С. 310.
[315] Там же. С. 315.

вынесенных в интертитры, зато детально прорисованы их жесты, позы, особенности пластики. Например: «Все трое смеются раздраженно. Четвертый смотрит на них, соображает, понял, бросается с кулаками. Его сбили с ног, ушли»[316]. Сцена решается исключительно по законам немого кинематографа, при этом Горькому важно показать психическое движение человека. В другом фрагменте пластика и жестикуляция становятся способом характеристики персонажа: «На эстраде дама, с которой Барон играл в крокет, неистово декламирует стихи, у нее – преувеличенные жесты бездарного человека»[317].

Горький прибегает в этом сценарии и к приему смены модальностей, который, впрочем, не получает широкого распространения. Настя, сидя с книгой на скамье в городском саду, мечтает о своем возлюбленном, улане, видит в воображении, как она танцует с ним мазурку. Но в этом же фрагменте мимо нее по аллее проводят арестантов, что создает разительный контраст между мечтами и реальностью девушки. Этот разрыв и становится основой характера Насти в «На дне». В другом эпизоде Сатин дважды видит фигуру хромой девушки – в первый раз в реальности, второй – в воспоминании. Так объясняется его стремление продолжать карточную игру даже при плохих шансах: им руководит желание помочь девушке. Горький осознает эту смену модальности именно как кинематографический прием и ставит в скобках замечание – «Повторить картинку»[318].

Можно предположить, что эти сцены, написанные для киносценария, предполагалось включить в общий сценарий как раз в виде воспоминаний героев. Однако это бы нарушило герметичность художественного пространства знаменитой пьесы, исключив ту условность, которая в значительной степени придает философскую наполненность произведению.

В целом же можно сказать, что в этом сценарии Горький последовательно использует те повествовательные возможности, которые

[316] Там же. С. 306.
[317] Там же. С. 312.
[318] Там же. С. 310.

дает кинематограф по сравнению с театром. Неоднократная перемена места действия в сценарии «разбавляет» сценическую условность, статичность пьесы. Элементы собственно кинематографической техники (смена планов, характеристика через жест и пластику и т. д.) используются систематически и осознаются автором именно как приемы.

Киносценарий М. Горького «По пути на дно» впервые был частично напечатан в газете «Правда» в марте 1938 г.[319], и при постановках пьесы «На дне» актеры могли изучать его, как гоголевские «Замечания для господ актеров» к «Ревизору», – в поисках пояснения логики характеров, особенных ярких черт, авторских подсказок.

Из всех сценариев Горького был экранизирован только «По пути на дно». Фильм М.А. Скворцова был поставлен в 1968 г. Горьковской телестудией, роль Луки сыграл знаменитый впоследствии актер Вацлав Дворжецкий. Интересно, что он же несколькими годами ранее играл роль самого Горького в биографическом телефильме «Снова на родине» (1965, реж. М.А. Скворцов). Съемки проходили в родном городе писателя и его окрестностях, уникальная пленка до сих пор хранится в архиве Нижегородского государственного телевидения. Сценарий, конечно, был существенно переработан при экранизации – Горький писал его для немого кино, а в фильме герои говорят развернутыми репликами. Сложно говорить в этом случае о реализации горьковского замысла, очевидно, своей судьбой сценарий обязан исключительной популярности пьесы «На дне».

2.3.2. «Пропагандист»

Название сценария «Пропагандист» было дано редакторами Л.П. Белкиной и В.Н. Ланиной при первой публикации в 1940 г.[320], рукопись сохранилась в черновом виде. Основываясь на особенностях бумаги,

[319] Горький М. По пути на дно // Правда. 1938. № 85. 27 марта.
[320] Горький М. Пропагандист // Новый мир. 1940. № 8. С. 11–24.

орфографии и почерка рукописи В.Ю. Троцкий[321] относил произведение к 1923–1926 гг., Л.П. Белкина – 1925–1926 гг.[322], а в статье В.Е. Вишневского «Максим Горький и кино»[323] дается дата 1921–1922 гг. Однако прямых указаний на этот сценарий в документах, мемуарах и письмах не найдено, и вопрос точной датировки остается открытым. Изучение связи произведения с кинематографом помогает датировать его более точно.

Сюжет сценария перекликается с повестью Горького «Мать», и это не случайно: в середине 1920-х гг. писатель вел переговоры с несколькими контрагентами по поводу экранизации этого произведения. Большой вклад в это дело внесла М.И. Будберг, из писем которой выясняются некоторые детали. 20 августа 1925 г. М.И. Будберг писала Горькому о запросе европейской киноконторы: «Кажется, удастся, наконец, продать <…> и “Мать”»[324]. А 16 декабря того же года сообщала, что к Горькому приедет представитель советской кинофирмы, который «хочет заплатить за право переделки “Матери”»[325]. Мог ли это быть сотрудник фирмы «Межрабпом-Русь», под эгидой которой был поставлен знаменитый фильм В.И. Пудовкина? Невозможно утверждать наверняка, но даты этому не противоречат: премьера фильма прошла 11 октября 1926 г. Можно предположить, что Горький, вдохновленный кинематографической востребованностью повести «Мать», намерился создать драматургическое произведение на ту же тему со сходными сюжетными ходами – сценарий немого фильма, поскольку, как уже говорилось, он весьма скептически относился к разного рода жанровым «переделкам». Предполагаемая связь сценария «Пропагандист» с экранизацией «Матери» дает возможность датировать его 1925 годом.

Действие происходит в небольшом фабричном поселке, несколько молодых героев связаны с рабочим движением. Действие происходит в

[321] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 542.
[322] Горький М. Пьесы и сценарии / Архив А.М. Горького. Т. II. М.: ОГИЗ, 1941. С. 324.
[323] Вишневский В.Е. Максим Горький и кино // Пролетарское кино. 1932. № 19/20. С. 17–25.
[324] А.М. Горький и М.И. Будберг: Переписка / Архив А.М. Горького. Т. XVI. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 114.
[325] Там же. С. 125.

небольшом фабричном селе, несколько молодых героев связаны с рабочим движением. Пропагандист Лукин, которого Горький определяет как «тип интеллигента-народника», приходит из города, проводит собрания, снабжает рабочих нелегальной литературой. Лукин вовсе не является главным героем, сценарий получил название по первой строчке рукописи: «Пропагандист идет на работу». В собраниях кружка участвуют учительница Лидия, юная Соня, молодые рабочие Морозов, Соколов и другие. Группа намеревается к организовать стачку, но эти планы нарушает шпион Углов. Образ Анфисы Морозовой, вдовы рабочего и матери активиста рабочего кружка, типологически связан с образом Пелагеи Ниловны Власовой из повести «Мать». Анфиса молится за арестованного сына и его товарищей: «Господи, не дай одолеть врагам правды!»[326], помогает им, волнуется за них. В сюжете сценария соединяются любовная драма и история о рабочем движении, шпионах и семейных конфликтах, связанных с идейными и социальными противоречиями.

При описании жизни села неоднократно звучит мотив скуки, тоски, бездействия, связанных со старшим поколением. Противопоставлен ему мотив активности, бодрой, веселой и полезной деятельности молодежи. Так, в сцене пожара (от брошенной спички загораются стружки и за ними – недостроенный дом) жители собираются, чтобы посмотреть на пожар, «огонь гасят неохотно; большинство равнодушно смотрит, как некоторые пытаются затоптать ногами горящие стружки, растаскивают доски»[327], а когда зрелище прекращается – «позевывая, расходятся». (Подобные мотивы появляются примерно в этот же период в рассказе «Пожары». См. § 3.6) Бездеятельны и бесполезны представители городской власти: «Насос – рваный, вода вырывается струйками из шланга, льется на огонь бессильной, тонкой струей»[328]. Огонь побежден силами молодых: Морозова, Пети, Боброва. Некоторые герои, как

[326] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 253.
[327] Там же. С. 240.
[328] Там же. С. 241.

пожилой кузнец Сомов, чувствуют в себе силу и возможности, но способны потратить их лишь на пьянство и разрушение: «Я давно пьян, лет двадцать. Мне – скучно. Я – драться хочу!»[329]

Часто встречающиеся в творчестве Горького мотивы: конфликт поколений (кузнец Сомов и его сын), предательства (младший Сомов, Углов), самопожертвования (ранение и гибель Веры в финальной сцене), – составляют основу сценария. Главной движущей силой является любовный конфликт: треугольник между дочерью лавочника Верой, учительницей Лидией и молодым Морозовым. Почти все ключевые, по крайней мере, самые яркие, четко выписанные действия мотивированы поступками отвергнутой Веры, которая досадует и пытается бороться за свое счастье: и обыск у Лидии, и арест рабочих, и начало стачки. Кульминационным моментом произведения становится сцена, где рабочие, вдохновленные призывами Веры, силой освобождают арестованных участников стачки, и многие в результате оказываются расстреляны солдатами. Погибает и Вера, в конце произведения получая признательность Морозова и надежду на ответные чувства.

В «Пропагандисте» видно, как Горький постепенно вникает в специфику сценарного жанра. Здесь 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. В неразысканном пока интервью французской газете, процитированном в 1928 г. советском журнале «Современный театр», Горький заявил: «Сущность кинематографа – это движение»[330].

Отдельными ремарками в тексте сценария описаны лица: «тупое лицо» Сомова, «красивое, холодное лицо» учительницы Лидии, освещенное огоньком папиросы лицо пропагандиста Лукина – это уже настоящие крупные планы и своеобразная инструкция по свету для технического персонала.

Несколько комических эпизодов напоминают фильмы Ч. Чаплина:

[329] Там же. С. 240.
[330] М. Горький о театре и кино // Современный театр. 1928. № 18. С. 372.

рабочие при освобождении Лукина из тюрьмы окрашивают лица жандармов яркой краской, засыпают их сеном. Приемы Ч. Чаплина возникают не случайно. В 1923–1925 гг. Горький много общался с Виктором Шкловским, который был увлечен исследованием эстетики этого артиста, публиковал статьи о нем, а в 1925 г. под его редакцией вышла книга «Чарли Чаплин»[331]. Это издание хранится в Личной библиотеке Горького с дарственной надписью автора: «Ужасно изданная книжка. Написана левой ногой, не снимая ботинок. Желая счастья Ходасевичу. Виктор Шкловский»[332]. Исследователь рассуждал о Чаплине и в книге «Литература и кино»[333] (1923), которую он послал Горькому. Также образ Чаплина появляется в повести «Иприт»[334], написанной Шкловским в соавторстве с Вс.В. Ивановым. Горький просил Иванова прислать это произведение как раз в конце 1924 г., в период работы над сценарием «Пропагандист»[335].

Имя Чарли Чаплина в этот период активно использует и советская культура, в прессе артиста называют не иначе как «наш Чаплин», подчеркивая социальную близость его героев обществу Советской России. Анализируя этот феномен, А. Булатова пишет: «Чаплин предстает своего рода революционером культуры, способным освободить кинематограф от буржуазных конвенций, а также донести до зрителей социалистические ценности и мастерство владения телом»[336]. Горький обсуждал эти книги со Шкловским и даже поссорился с ним из-за вопроса о правильном склонении имени артиста[337]. При этом отметим, что у Горького была возможность увидеть фильмы Ч. Чаплина и в Германии, и в Италии, поэтому в использовании некоторых приемов британского артиста в горьковском сценарии нет ничего удивительного.

---

[331] Чарли Чаплин: Сб. / под ред. В. Шкловского. Л.: Атеней, 1925. 103 с.
[332] Личная библиотека М. Горького. Описание. М.: Наука, 1980. С. 238.
[333] Шкловский В. Литература и кино. Берлин: Рус. универсальное изд-во, 1923. 59 с.
[334] *Васиярова О.А.* Опыты «скрещивания» литературы и кино. «Иприт» В. Шкловского и Вс. Иванова как симбиотическое целое // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2017. № 12. С. 28–29.
[335] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2012. Т. 15. С. 101.
[336] Булатова А. «Чарли наш»: Чаплин, социализм и кинестетическая эмпатия в теоретических и художественных текстах Виктора Шкловского // Новое литературное обозрение. 2019. № 5. С. 140.
[337] В.Б. Шкловский. Письма М. Горькому (1917–1923 гг.) / подгот. А.Ю. Галушкина // De Visu. 1993. № 1. С. 45.

Сценарий «Пропагандист» не был закончен Горьким. Образ Лукина шаблонен, невыразителен, да и вся линия рабочего движения выглядит побочной, второстепенной. Сведений о планах экранизации «Пропагандиста» найти пока не удалось, но очевидно, что и эти сценарные наброски – органическая часть горьковского творчества.

2.3.3. «Ход коня»

В середине 1920-х годов Горький работал над сценарием «Ход коня». Судя по некоторым документам, к лету 1925 г. он был уже написан. Так, 20 августа 1925 г. Будберг писала Горькому: «Кажется, удастся, наконец, продать и “Ход коня”»[338]. Об окончании работы над произведением сообщила советская газета «Кино» в октябре 1926 г.[339]. Вероятно, в России о новом сценарии Горького узнали от М.Ф. Андреевой. Заинтересовался сценарием и В.Б. Шкловский, который в то время занимал пост в организации «Совкино»[340]. 22 октября 1926 г. он писал Горькому: «У Вас, говорят, есть сценарий “Ход коня”? Это я узнал из письма М<арии> Ф<едоровны>. Совкино просит его прислать. Напишите условия, пришлите рукопись»[341]. Горький не ответил Шкловскому, возможно, причиной этого был их личный конфликт. Они поссорились еще в Берлине, и в 1925 г. Горький писал Федину резко: «Шкловский – увы! “не оправдывает надежд”. Парень без стержня, без позвоночника и все более обнаруживает печальное пристрастие к словесному авантюризму»[342].

«Ход коня» – объемный сценарий, в котором в свернутом виде содержатся множество ярких сюжетов. Сценарий состоит из четырех частей, при этом последняя существенно больше остальных по объему и действие ее отнесено на десять лет. В первых трех частях главный герой Яков Сорокин (в

---

[338] А.М. Горький и М.И. Будберг: Переписка / Архив А.М. Горького. Т. XVI. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 114.
[339] Люди в кино // Кино. 1926. № 42 (162). 16 октября. С. 3.
[340] Интересно, что несколькими годами ранее Шкловский выпустил сборник статей с таким же названием: Шкловский В.Б. Ход коня. М.; Берлин, 1923.
[341] АГ. КГ-п-89-1-10.
[342] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2012. Т. 15. С. 131.

первой редакции – Тралин) – мальчик 10–12 лет, ученик провинциального гравера, человека грубого, жестокого, постоянно пьяного. Картины насилия, унижений, голода, непосильной работы, беззащитности, неприкаянности ребенка вызывают в памяти эпизоды автобиографической трилогии Горького. В описании окружающей обстановки появляется постоянный эпитет «грязный»: «старый, грязный дом в три этажа»[343], «грязный двор, заваленный всякой рухлядью», «маленькая грязная комната»[344] и т. д. Фамилия героя не случайна; неоднократно возникает параллелизм образов: в начале сценария мальчишка держит на веревке птицу, которая отчаянно пытается улететь, и это перекликается с несвободой и ущемленностью Якова Сорокина. Птица – и вольный Буревестник, и пойманные пичужки в повести «Детство» – важный символический образ для Горького.

От безысходности мальчик готов поверить каждому и полюбить всех, кто отнесется к нему по-человечески. Он попадает к кладбищенскому сторожу, который не брезгует осквернением могил ради ничтожной наживы (он выдергивает у черепов золотые зубы). Отсутствие достойных взрослых рядом не позволяет сформироваться правильным нравственным нормам в душе ребенка. Так, стремясь порадовать друга, Яков крадет деньги, покупает на них сладости и игрушки и искренне гордится своим поступком. Горький изучает причины детской преступности: мальчик ворует, потому что не видит других возможностей, а не потому, что порочен изначально. Якова Сорокина передают из рук в руки, продают, словно вещь, и он оказывается в воровской шайке, его покупает Кротов, «организатор и глава шайки воров»[345]. Сорокин и окончательно становится на преступный путь, он вынужден участвовать в ограблении ювелирного магазина, отвлекая внимание полицейского.

Жена Усатова, помощника Кротова, становится единственным другом мальчика. Она сама потеряла ребенка и тоскует, она против преступной

[343] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 260.
[344] Там же. С. 261.
[345] Там же. С. 267.

деятельности мужа, но не в силах ничего сделать: он угрожает ей расправой. Женщина хочет спасти мальчика, отослав его в монастырь к знакомой монахине. Кротов и Усатов узнают об этом плане и убивают ее. Обсуждая предстоящее убийство, преступники играют в шахматы, и фраза «шах королеве» наполняется новым смыслом – женщина гибнет.

Мальчик попадает в тюрьму и выходит оттуда уже настоящим преступником, аферистом, вором. В последней части сценария он хорошо одет, у него «резкое, нервное лицо»[346], он «похож на молодого актера»[347]. Яков организует ограбление небогатой семьи, в которой возникает жестокий разлад (члены семьи – отец, сын и дочь обвиняют друг друга в случившемся), а после влюбляется в девушку из этой семьи – Елену, случайно встретив ее в цирке. Образ жизни не оставляет герою возможностей для личного счастья. Возлюбленная отвергает Сорокина, убит ее брат, гибнет приятель Якова Трубочист. «Шах» получает другая «королева» – Яков губит репутацию и жизнь Елены и, отталкивая ее, восклицает: «Прочь! Я конь! Шах королеве!»[348]. Во всех вариантах сценария герой в финале оказывался в приюте для душевнобольных. Причина его срыва не только в злобной шутке художника и актера, которые разыграли Якова, одинаково загримировавшись. Яков потрясен мыслью: «Я – не иду, а стою на одном месте. Все идет, а я остановился навсегда. Я – погиб»[349]. Двойственность, фальшь его жизни в конце концов создала трещину в его сознании. Он воображает себя фигурой на шахматной доске, пугая людей: «Яков <…> идет по улице странной походкой; через каждые два шага вперед он делает шаг налево, снова два шага и – шаг направо»[350]; «Яков молча, с неподвижным лицом прыгает на них ходами шахматного коня, руки он держит, как ноги лошади, вставшей на дыбы, кулаки его сжаты»[351]. Мотив безумия возникает и в отношении женщин:

[346] Там же. С. 281.
[347] Там же. С. 281.
[348] Там же. С. 301.
[349] Там же. С. 295.
[350] Там же. С. 300.
[351] Там же. С. 300.

жены Усатова – «у нее лицо человека душевнобольного»[352], Елены – «она тоже, как безумная»[353]. Сумасшествие здесь результат долговременной травмы, способ вырваться из жизни, где уже все потеряно, где нет выхода.

Яков Сорокин, безусловно, родственен героям рассказов Горького 1922–1924 гг., переживающим мучительное раздвоение, расслаивание личности. Л.А. Спиридонова так писала об этом периоде в творчестве Горького: «Границей, разделившей два разных принципа изображения действительности, стали “экспериментальные” рассказы 1922–1924 гг., в которых место мифологем заняли абсурд и фантастика, свойственные не столько реалистическому, сколько модернистскому искусству. Герои этого цикла живут по законам “обратной логики”, двоятся и четверятся, чувствуя, как расщепляется их душа. Внутренний мир героя превращается в арену непрерывной борьбы реальности и вымысла, фантазии и абсурда»[354].

Финал сценария, когда Якова целенаправленно доводят до сумасшествия его враги, может показаться странным, немотивированным, нетипичным для писателя, однако именно он свидетельствует о близости творчества Горького этого периода к эстетике европейского экспрессионизма в кинематографе. Слово «сомнамбула» прямо указывает на фильм Р. Вине «Кабинет доктора Калигари», где происходит похожий поворот сюжета: доктор в собственных целях доводит молодого человека до сумасшествия, превращая его в «сомнамбулу». В контексте эстетики экспрессионизма такой поворот горьковского сюжета ощущается вполне органичным.

В сценарии «Ход коня» Горький не только детально описывает движения и жесты каждого персонажа, но и отмечает, как должен быть поставлен свет в мизансцене: «Внутри склепа. Свет падает сверху, сквозь разрушенный потолок»[355]; «Яков, освещенный огнем фонаря, стоит в воротах

[352] Там же. С. 273.
[353] Там же. С. 301.
[354] Спиридонова Л.А. Настоящий Горький: мифы и реальность. Н. Новгород: БегемотНН, 2016. С. 274
[355] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 263.

дома»[356]; «…работу его освещает лампа, накрытая абажуром»[357]. В тексте выделены реплики персонажей и слова, которым предстояло стать титрами на отдельных кадрах немого фильма. Стремление Горького соблюсти формальные жанровые каноны сценария очевидно.

Однако сценарий перегружен героями и сюжетными линиями, каждая из четырех частей сценария могла бы стать основой для отдельного фильма. О такой ошибке большинства сценаристов позднее писал В.Б. Шкловский в методической книге «Как писать сценарий» (1931): «Сценарием называется план будущего кинематографического произведения <…> нужно знать, что сценарий по своей емкости равен не роману, а рассказу <…>. Это очень приятно – работать не стесняясь, и ошибку в длине сценария делаем мы все. В результате получается лента, которую после съемки нельзя смонтировать, целые куски выпадают и оказываются в монтажной корзине. <…> Нужно помнить, обрабатывая любую часть сценария, что места мало и что то, что вы не разовьете до конца, не подадите самым точным образом, – все это пропадет для зрителя»[358].

Можно сказать, что этот сценарий по сложности сюжета, конфликтной структуры, композиции тяготеет к роману. Последняя, четвертая, часть текста сама по себе представляет отдельное произведение с целостным сюжетом. Этот сценарий мог стать основой для нескольких фильмов. Однако стремление Горького соблюсти жанровые каноны сценария очевидно. Текст поделен на эпизоды, в первой части почти нет реплик (видимо, расчет на ремарки немого кино), зато уделено особое внимание жестам и движению персонажей. Сам конфликт – невозможность преступника вырваться из порочного круга и воздействие на него любви «чистой» девушки – распространенный мелодраматический сюжет. У Горького он существенно усложняется исследованием генезиса преступного характера – изучением детства героя,

[356] Там же. С. 267.
[357] Там же. С. 271.
[358] Шкловский В.Б. Как писать сценарий: пособие для начинающих сценаристов с образцами сценариев разного типа. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. С. 9.

которое было чередой предательств, разочарований и потерь, а также той роковой ролью, которую играют взрослые преступники в жизни мальчика, насильно обучая его воровскому делу. Киносценарий «Ход коня» имеет больше сходства с прозой Горького, чем с его драматургией, а главные темы сценария характерны для всего творчества писателя.

Во второй половине 1920-х годов Горький продолжает обращаться к жанру кинодраматургии, несмотря на неудачный опыт со «Степаном Разиным» и «Жизнью одного еврея». Сценарии «По пути на дно» и «Пропагандист» тематически связаны с наиболее известными произведениями писателя – пьесой «На дне» и повестью «Мать» и помогают более глубоко раскрыть характеры горьковских героев. Сценарий «Ход коня» имеет переклички с прозой Горького и с его будущим текстом для звукового кино – «Преступники» (см. гл. 3, § 2). В этих текстах на новом уровне проявляются эксперименты Горького с художественным текстом, его пространственно-временной структурой, изобразительными приемами и композицией. Писатель продолжает развивать «кинематографическое видение», последовательно осваивать специфику кинематографического письма. В сценариях второй половины 1920-х годов проявляется опыт Горького-кинозрителя, интересующегося европейским экранным искусством.

Анализируя сценарии Горького с точки зрения их жанровой эволюции в контексте развития киноискусства 1910 – начала 1920-х гг., можно проследить, как писатель, изучая и переосмысливая опыт других сценаристов, осваивал различные художественные приемы при работе над собственными кинотекстами.

Существует мнение, что большинство сценарных опытов Горького связаны с его непростым финансовым положением в 1920-е гг., были продиктованы желанием писателя «встроиться» в богатую киноиндустрию. Однако, наверное, более логично было бы решать финансовые проблемы, выпуская произведения привычных жанров, благодаря которым писатель

приобрел мировую известность, а не браться за нечто новое с неопределенными шансами на успех. Другой путь, доступный Горькому для быстрого исправления финансовой ситуации посредством обращения к кинематографу – продать права на экранизацию своих произведений. Однако даже в этом случае писатель старался участвовать в творческом процессе и писал дополнительные тексты, которые могли бы сделать экранизацию более выразительной. Предполагаем, что куда более значимую роль сыграло стремление Горького к стилевым и жанровым экспериментам, к масштабному обновлению своей художественной системы в этот период.

Мы не всегда обладаем точными биографическими сведениями, подтвержденными документально, но по косвенным источникам информации: контактам писателя, свидетельствам мемуаристов, культурным тенденциям определенного периода, наконец, анализу самих текстов, можно сделать некоторые выводы об источниках представлений Горького о жанре киносценария. Во-первых, это теоретические и художественные работы, опубликованные в кинопрессе в середине 1910-х гг., произведения кинематографистов и писателей, его близких друзей и единомышленников. В тот период Горький, планируя открытие собственной киностудии, очевидно, интересовался достижениями нового искусства и опытами своих старых знакомых в этой сфере. Он читал журналы, мог обсуждать эти вопросы при личных встречах с А.И. Куприным, Л.Н. Андреевым и др. Поэтому киносценарии Горького необходимо рассматривать в непосредственной связи с кинодраматургией позднего Серебряного века, хотя создавались они позднее, в 1920-е гг. В период Первой мировой войны и революции Горький был вынужден сосредоточиться на публицистике, культурной и организационной работе. Оказавшись в Германии, а затем в Италии, он получил возможность вернуться к творчеству, пересмотреть многие эстетические установки, что привело к обновлению его художественной системы. С достижениями советского кино 1920-х гг. Горький смог ознакомиться на излете десятилетия.

В это же время он интересуется культурной жизнью Европы, вникает в немецкий и американский кинематограф, немецкий экспрессионизм и феномен Чарли Чаплина. Он смотрел фильмы, читал чужие сценарии и теоретическую литературу о кино, стремился постичь жанровую природу нового искусства и экспериментировал в новом для себя жанре, поскольку был готов к обновлению собственной художественной системы.

Важно отметить, что сценарное творчество Горького имеет в некотором смысле «отложенный» характер. Находясь за границей и перестав быть на несколько лет участником актуального культурного процесса в СССР, он не был вовлечен в дискуссии о сценарии 1920-х годов, а возможность увидеть советские фильмы появлялась не часто. Кроме того, к тому моменту, когда в советском кинематографе звучит призыв «Писатели – в литературу!» (1925), почти все сценарии Горького частично или полностью написаны, а работа над ними продолжается в соответствии с теми художественными представлениями писателя, которые сформировались ранее. Таким образом, киносценарии Горького эстетически соответствуют литературно-художественному контексту второй половины 1910-х годов, несмотря на то что написаны были в 1920-х, и рассматривать их следует с учетом соответствия этому литературно-художественному контексту.

Жанр киносценария в художественном мире Горького занимает периферийное положение, однако это важная часть его наследия, изучение которой помогает прояснить факты биографии писателя, устранить известные заблуждения, обогатить наши представления о культурной ситуации 1910–1920-х гг.

§ 3. Проза Горького 1920-х годов в аспекте проблемы литературной кинематографичности

3.1. Научные подходы к изучению феномена литературной кинематографичности

На кинематографичность как свойство художественного текста первыми обратили внимание теоретики кино и режиссеры. С.М. Эйзенштейн писал о кинематографической «пластичности» романов Э. Золя и монтажной композиции в произведениях А.С. Пушкина[359]. Кинематографичность в творчестве писателей XIX века, в частности, Л.Н. Толстого, отмечал М.И. Ромм в «Беседах о кино»: «…монтаж всегда присутствует в литературе, – в хорошей литературе – хороший монтаж. Наиболее интересен в этом отношении Л.Н. Толстой. Монтаж часто применяется им не только в целях выразительности, но прямиком выражает авторское отношение к происходящему»[360]. С.А. Герасимов называл пушкинскую поэму «Медный всадник» «образцом монтажного кинематографа»[361]. Эти приемы существовали в литературе докинематографических эпох, но после широкого распространения кино они стали восприниматься как генетически связанные с искусством экрана.

Понятие монтажа в искусстве многозначно, С.М. Эйзенштейн исследовал монтажные принципы в кинематографе, изобразительном искусстве, литературе, обнаруживал его в способах организации газетного листа и др. В первую очередь мы имеем в виду классическое определение: «принцип и закономерности построения художественного образа (общий монтажный принцип в искусстве)»[362], однако обратимся и к принципу монтажного столкновения, многократно раскрытому в трудах Эйзенштейна. В статье «Пушкин – монтажер» режиссер и теоретик кино так формулировал

[359] Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 178–183, 309–310, 433–450; Т. 3. С. 60–64.
[360] Ромм М.И. Беседы о кино и кинорежиссуре. М.: Академический проект, 2019. 475 с. С. 444.
[361] Герасимов С.А. Собр. соч.: В 3 т. М.: Искусство, 1983. Т. 2: Кино. Педагогика. С. 56.
[362] Кино: Энциклопедический словарь / под ред. С.И. Юткевича. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 274.

сущность этого художественного приема: «…мы имеем в монтажном сочетании не просто сумму деталей, в которую складываются элементы, образуя одно суммарно-статическое целое, а значительно большее. Это будет не сумма пяти деталей, складывающихся в одно целое. Это будет пять целых, каждое взятое под другим углом зрения, в другом аспекте, и все совмещающиеся друг в друге»[363]. Исчерпывающим нам кажется определение В.Е. Хализева: «Монтаж – способ построения кинематографического, театрального, а также литературного произведения, при котором преобладает прерывность (дискретность) изображения: в текстах соседствуют весьма разные предметы, впрямую между собой не связанные, удаленные друг от друга в изображаемом времени и пространстве»[364]. Важно, что в сопоставлении разнообразных фрагментов рождается новое значение, новый смысл.

Многое для осмысления этого феномена сделали представители формальной школы литературоведения в начале 1920-х годов. О взаимодействии и взаимовлиянии двух искусств писал В.Б. Шкловский в книге «Литература и кинематограф»[365] (Горький читал эту книгу, она хранится в его личной библиотеке). Б.А. Успенский, разрабатывая свою теорию композиции художественного произведения, неоднократно обращался к опыту экранного искусства, в частности, к понятиям «фокус», «монтаж» и др.[366] (его идеи были продолжены в исследованиях Н.Д. Тамарченко, В.Е. Хализева, В.И. Тюпы и др.). Ю.Н. Тынянов, Б.М. Эйхенбаум, Р.О. Якобсон[367] и др. также исследовали литературную кинематографичность. Ю.М. Лотман рассматривал литературу и кино как различные системы, к

[363] Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 433.
[364] Хализев В.Е. Монтаж // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.И. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. 1600 стб. Стб. 586.
[365] Шкловский В.Б. Литература и кинематограф. Берлин, 1923.
[366] Успенский Б.А. Поэтика композиции. М.: Азбука, 2000. 352 с.
[367] См., например: Эйхенбаум Б.М. Проблемы киностилистики; Тынянов Ю.Н. Об основах кино; Тынянов Ю.Н. Кино–слово–музыка; Якобсон Р.О. Конец кино? // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. / Под ред. Д.С. Дамте, Ю.В. Крайко. М.: Академический проект, 2016. С. 14–53, 54–84, 85–90, 263–276.

которым применимы схожие методы исследования (структурно-семиотический метод)[368].

Литературная кинематографичность тесно связана с категорией интермедиальности – «особого типа структурных взаимосвязей внутри художественного произведения, основанном на взаимодействии языков различных видов искусства в системе единого художественного целого»[369]. Разработкой этой проблемы применительно к русской литературе Серебряного века занимался немецко-австрийский литературовед Оге А. Ханзен-Леве, который выделял три типа интермедиальности: 1) перенос нарративных, дескриптивных и дискурсивно-абстрактных мотивов; 2) характерную для искусства авангарда проекцию концептуальных моделей; 3) отражение в литературном произведении формообразующих принципов изобразительного искусства, архитектуры, музыки и кинематографа (к этому типу относится литературная кинематографичность). Исследователь был убежден: «…соотношение между кино и литературой образует одну из наиболее продуктивных центральных областей исследований интермедиальности»[370].

В XXI веке исследование кинематографической поэтики в словесном творчестве продолжилось и существенно расширилось. Междисциплинарный характер имеет основополагающее исследование И.А. Мартьяновой «Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности», в котором описана методология выявления и характеристики этого явления в литературе второй половины XX века через призму лингвистики, культурологии, философии. Исследователь определяет понятие литературной кинематографичности таким образом: «…характеристика текста с преимущественно монтажной техникой композиции, в котором различными,

[368] Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 2005. С. 288–373.
[369] Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема синтеза искусств: опыт интермедиального анализа. СПб., 1998. С. 4.
[370] Ханзен-Леве О.А. Интермедиальность в русской культуре. М.: РГГУ, 2016. С. 43.

но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения»[371]. Также Мартьянова обращает внимание на прецедентные имена, связанные с кино, «слова лексико-семантической группы *кино*, киноцитаты, фреймы киновосприятия (крупный кадр, стоп-кадр, замедленная съемка, обратное прокручивание киноленты и др. – *А.П.*), образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в литературном тексте»[372], но относит их ко вторичным признакам кинематографичности текста. При этом, отмечает исследователь, факт положительного или отрицательного отношения писателя к кинематографу не имеет принципиального значения, поскольку усвоение киноэстетики может не осознаваться автором текста. Мартьянова считает, что проявление кинематографичности текста может быть обусловлено прежде всего «желанием руководить восприятием читателя-зрителя»[373], то есть возникновением еще одного способа воздействия на читателя.

Т.Г. Можаева в своей диссертации дополняет это представление о кинематографичности и указывает на такие признаки, как аудиовизуальная образность, монтажность, динамичность точки зрения, свободное обращение автора со временем и пространством текста, создание «иллюзии сиюминутности» с помощью форм настоящего исторического времени[374]. Само понятие литературной кинематографичности она определяет следующим образом: «…характеристика текста, которая отражает совокупность общих свойств киноискусства и литературы»[375]. Можаева разрабатывала свою методологию применительно к произведениям западноевропейской литературы, но основные ее принципы можно распространить и на другие произведения.

---

[371] Мартьянова И.А. Кинематограф русского текста. СПб.: Свое издательство, 2011. С. 7.
[372] Там же. С. 7.
[373] Там же. С. 7.
[374] Можаева Т.Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте (на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этвуд): автореф. дисс. … канд. филол. наук. Барнаул, 2006. С. 19.
[375] Там же. С. 5.

И.Р. Куряев предполагает наиболее продуктивным материалом для исследования литературной кинематографичности творчество российских писателей 1990–2000-х годов, объясняя это «изменением статуса читателя, трансформацией его в читателя-зрителя»[376], и широко использует терминологический аппарат теории кино в литературоведческом исследовании. Также среди работ о литературной кинематографичности следует отметить статьи Т.Н. Марковой, Д.С. Мокренцова, Ж.Г. Коноваловой, В.А. Бодрова, Е.В. Грудевой, Е.А. Елясиной, О.А. Асеевой[377] и др.

Обратим внимание, что большинство исследователей обращаются к анализу литературы последних десятилетий, хотя вначале это явление было отмечено в классической литературе докинематографической эпохи. Однако нам представляется наиболее интересной для изучения в этом аспекте литература периода первой трети XX века, когда писатель становится кинозрителем одновременно со своим читателем, наблюдает поиск кинематографом изобразительных и выразительных приемов, перенимает их осознанно или бессознательно либо отмечает типологические сходства методов, приемов, образной системы в своих текстах и кинофильмах. Стилистические свойства эпохи – скорость, фрагментарность, динамизм – оказали прямое воздействие на всю культурную жизнь, и кинематограф и литература испытали это влияние синхронно.

---

[376] Куряев И.Р. Кинематографичность отечественной прозы рубежа XX–XXI веков: автореф. дис. канд. филол. наук. Саранск, 2021. С. 8.

[377] Маркова Т.Н. Кинематографические приемы как проявление формотворчества современной прозы // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 1. С. 132–136; Мокренцов Д.С., Решетникова Е.А. Языковые средства создания кинематографического эффекта в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Научные горизонты. 2019. № 5 (21), ч. 1. С. 248–260; Коновалова Ж. Г. Кинематографические приемы в документальном романе Т. Капоте «Хладнокровное убийство» // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2013. Т. 155, № 2. С. 197–206; Бодров В.А. Сцены балов в «Войне и мире» и «Анне Карениной» Л.Н. Толстого: кинематографический аспект // Международный журнал экспериментального образования. 2023. № 5. С. 20–24. DOI 10.17513/mjeo.12161; Грудева Е.В., Соловьева С.А. Синтаксический повтор как средство монтажного принципа организации текста // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 424. С. 12–15. DOI 10.17223/15617793/424/2; Елясина Е.А. «Монтажность» композиции рассказа А. Грина «Крысолов» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2012. Т. 14, № 2-3. С. 715–721; Асеева О.А. Феномен литературной кинематографичности в современном литературном процессе // Вестник Ульяновского государственного технического университета. 2010. № 3(51). С. 8–11.

Литературная кинематографичность в произведениях М. Горького еще не становилась предметом детального изучения, хотя некоторые исследователи (Н.А. Анастасьев, Н.Н. Примочкина, Л.М. Борисова[378]) обнаруживают ее черты в произведениях 1920–1930-х годов как элемент экспериментальной поэтики.

При анализе этого явления в прозе Горького неизбежно возникает вопрос об отборе материала. Нам представляется наиболее продуктивным осуществить этот анализ на примере тех произведений, которые создавались параллельно интенсивной работе над киносценариями, то есть первой половины 1920-х годов[379]. Кроме того, присутствие литературной кинематографичности в этот период может быть обусловлено как культурным контекстом эпохи, на который чрезвычайно чутко откликался Горький, так и кинематографическим зрительским опытом писателя. В качестве основных объектов для анализа мы выбрали пять текстов, имеющих отличающуюся жанровую и стилистическую природу, входящих в разные циклы: очерк «Л.Н. Толстой» (1919), рассказы «Сторож» (1923), «Городок» (1924), «Пожары» (1924) и «Рассказ об одном романе» (1924). На наш взгляд, такой подход позволит продемонстрировать системное присутствие литературной кинематографичности в горьковских текстах этого периода.

Анализируя присутствие кинематографической поэтики в прозе Горького, мы будем обращать внимание на следующие моменты:

– функционирование семантического поля «кино» и «прецедентных имен», связанных с кинематографом (упоминания экрана, фильмов, киноленты и т.д.);

– изображаемая динамическая ситуация наблюдения (И.А. Мартьянова);

---

[378] Анастасьев Н.А. Продолжение диалога: Советская литература и художественные искания XX века. М.: Сов. писатель, 1987. С. 266; Примочкина Н.Н. Поэтика эксперимента: творчество М. Горького начала 1920-х годов. М.: Директ-Медиа, 2022. С. 45; Борисова Л.М., Белова Е.А. Авангардное в поэтике «Жизни Клима Самгина» М. Горького // Русская речь. 2017. № 1. С. 37.

[379] Этот подход не уникален. Например, о механизме взаимовлияния прозаического и сценарного творчества Анны Мар писала М.В. Михайлова: «В прозаических вещах основной акцент Мар делала на цвете и звуке, а в сценариях – на свете и жесте, мимике, реакции персонажей на происходящие события» (Михайлова М.В. Анна Мар, первая женщина в профессии // Искусство кино. 2015. № 1. С. 159)

– монтажные приемы в повествовании, фрагментарность, вольное обращение с временной структурой текста;

– изменение ракурса или фокуса повествователя (крупный, сверхкрупный, общий план и др.), создающее эффект наблюдения;

– «структурно-темпоральные особенности» текста (Т.Г. Можаева): глагольные формы настоящего исторического времени, создающие «эффект присутствия» и сближающие прозаическое повествование со сценарием;

– на образно-мотивном уровне кинематографичность может проявляться через мотивы сна, иллюзорности или иные проявления аудиовизуальной образности, реализуемой лексическими средствами;

– элементы экспрессионистской поэтики, свойственной стилю Горького 1920-х годов и типологически связанной с кинематографом Германии.

3.2. Семантическое поле «кинематограф» в прозе М. Горького

Непосредственных упоминаний кинематографа в художественных произведениях не очень много, и все их можно разделить на две группы.

Первая группа связана с просветительским потенциалом кинематографа, часто не востребованным. В рассказе «Один из королей республики» (1906) американский миллионер, ограниченный и циничный человек, рассуждает о науке: «Науку, которая полезна или забавна, делает Эдисон, да. Фонограф, синематограф – это полезно. А когда много книг с науками – это лишнее. Людям не следует читать книг, которые могут возбудить в уме... разные сомнения»[380]. Кинематограф снова воспринимается как техническая новинка, используемая исключительно для развлечения публики, поскольку такие люди – «мещане» – могут лишь заставить прогрессивные достижения человечества обслуживать свои низменные интересы. Тот же мотив появляется и в повести «Все то же» (1918), когда один из героев говорит: «Дед мой жил при лучине, при сальных свечах, отец – керосин жег; я могу электричество запалить, ну так

[380] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1970. Т. 6. С. 207–208.

что? Лучше я деда и отца, спокойнее живу? Пустяки все это, детские забавы! Вот граммофоны выдумали, синематографы, я вижу – это забавно, ну так что? Игрушки же это! А для души – где облегчение?»[381]

В цикле очерков «По Союзу Советов» (1929) Горький неоднократно упоминает пропагандистский фильм «Соловки» (1928) как показатель актуальности темы, но при этом он противопоставляет «серое однообразие кино»[382] и живую красоту северной природы на архипелаге. В художественном очерке «На краю земли» (1929), примыкающем к указанному циклу, мурманские рабочие рассуждают о культурных завоеваниях, которые принесла советская власть: «Раньше – куда пойдешь, чего скажешь? Теперь клуб есть, театр бывает, кинематограф, комсомол разыгрался, пионеры... большая новость жизни началась!»[383] Кинематограф причисляется к ряду новых явлений, делающих жизнь человека лучше, при этом, как и в других очерках цикла «По Союзу Советов», послереволюционная действительность противопоставляется «старому миру», «раньше» противопоставляется «теперь».

Вторая группа упоминаний кинематографа в художественных произведениях Горького представляет комплекс ассоциаций, появившихся еще в его ранних нижегородских очерках: сон, ирреальность, иллюзия и т.п. В рассказе «Мордовка» (1911) главный герой Павел, несчастливый в семейной жизни, вспоминает первые свидания с женой: «…ночные прогулки по улицам города, в морозные лунные ночи, катанье на салазках с горы, посещение галерки театра и славные минуты в залах кинематографа, – так хорошо было сидеть во тьме, плотно прижавшись друг ко другу, а перед глазами трепещет немая жизнь теней, – трогательная до слез, до безумия смешная»[384]. Для Павла кино – простое развлечение, дающее разнообразные и понятные эмоции – связано не только с влюбленностью, но и с преодолением тяжелого душевного

[381] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1971. Т. 11. С. 383.
[382] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1974. Т. 20. С. 202.
[383] Там же. С. 246.
[384] Там же. Т. 8. М.: Наука, 1970. С. 396.

кризиса, разочарования в себе и своем окружении, последовавшего за тюремным заключением: «…все разбито, затоптано, восторженно рукоплескавшие – злобно свищут тому же, что вызывало их восторг...»[385] Несколько лет назад вечера перед экраном помогали ему скрасить жизнь, а в описываемый в рассказе период он довольствуется воспоминанием о них. Синематограф предлагает иную реальность, в которую можно убежать, когда жизнь становится слишком невыносима.

В пьесе «Фальшивая монета» (1913–1926) поклонницей кинематографа оказывается молодая женщина Клавдия, ветреная и легкомысленная. Отправившись в церковь к всенощной службе, она не может устоять перед соблазном и идет смотреть картину, а муж и письмоводитель Глинкин подтрунивают над ней: «Ефимов. Весело было в церкви? – Глинкин. Сколько тысяч метров показывали?»[386] В другой сцене она произносит целый монолог, превознося искусство экрана: «Как замечательно в кинематографе было! До слез хорошо! Какое он сделал изумительное лицо, узнав, что жена изменяет ему! Какая страшная печаль была в его глазах! И губы – дрожат, дрожат... ах!.. Великий талант нужен для того, чтоб люди поняли без слов, как ты страдаешь... <…> Удивительно это – кинематограф! До него – настоящего искусства и не было»[387]. Однако авторская ремарка сообщает, что, произнося эти слова, Клавдия считает деньги, что подчеркивает меркантильность и эгоистичность этой героини. Ее панегирик звучит иронично и соотносится с такими привычными для читателя/зрителя 1910-х годов коннотациями кинематографа, как корыстолюбие, меркантильность, делячество и т.п.

Наиболее подробно мысль об иллюзорности и эскапизме кинематографа раскрывается в «Рассказе о герое» (1924). Макаров, «антигерой» произведения, человек жестокий и порочный, с самого детства боится буквально всего: насекомых, грозы, темноты, – страх становится основой его

[385] Там же. С. 396.
[386] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1972. Т. 13. С. 276.
[387] Там же. С. 286.

личности. В искусстве экрана он ищет способ отвлечься от реальности, не думать о ней. Он сообщает: «Вечерами я любил сидеть в кинематографах, наблюдать из темноты *безмолвную жизнь серых теней*, – жизнь, которая так интересна *выдуманными* опасностями или бесподобной глупостью, *призрачную* жизнь, которая не требует, чтоб о ней думали. Кинематограф действует прекрасно, стирая с души впечатления реальной жизни, как *пыль* стирается тряпкой»[388]. Горький беспощаден к герою, он убежден, что такое стремление «не думать» приводит к равнодушию, омертвению души и в итоге – к преступлению. «Теперь я сам бандит. Могу быть палачом. Все равно»[389], – таков финал развития персонажа.

Как уже было сказано, в художественной прозе Горького связанные с кинематографом сюжетные ходы и лексика встречаются нечасто. Значительно бóльшие возможности для изучения предполагает такое свойство художественного текста, как литературная кинематографичность.

Необходимо заметить, что уже в ранних произведениях писателя обнаруживаются некоторые черты, которые можно причислить к кинематографическим приемам. В рассказе «Бывшие люди» (1897) детальное описание ночлежки с акцентами на расположении источников света можно сравнить с ремаркой в пьесе или сценарии: «Внутри ночлежка – длинная, мрачная нора, размером в четыре и шесть сажен; она освещалась – только с одной стороны – четырьмя маленькими окнами и широкой дверью»[390]. Однако этот прием можно трактовать и как документализм, свойственный традициям натуральной школы, которые определенно проявляются в раннем творчестве писателя. В очерке «9 января» (1907) один из кульминационных эпизодов решен как мизансцена немого фильма. На эту мысль наводит не только акцент на динамике, на действиях персонажей, но и указание на отсутствие звука: «Офицер встал перед ним, озабоченно насупил брови, вытянул руку. Выстрела

[388] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 17. С. 336–337.
[389] Там же. С. 339.
[390] Там же. Т. 3. М.: Наука, 1969. С. 279.

не было слышно (выделено нами. – *А.П.*), был виден дым, он окружил руку убийцы раз, два и три. После третьего раза человек согнул ноги, запрокинулся назад, взмахивая правой рукой, и упал. К убийце бросились со всех сторон, – он отступал, махая шашкой, совал ко всем свой револьвер... Какой-то подросток упал под ноги ему, он его ткнул шашкой в живот»[391]. Однако в тот период кинематограф еще не знал такой художественной выразительности, не обладал соответствующими приемами для такого эмоционально сложного повествования. То есть мы имеем дело с кинематографичностью, имманентно присущей текстам определенной стилистической и жанровой природы.

Даже очевидную монтажность и фрагментарность повести «Мои университеты» можно, вслед за Е.Н. Позднины[392], объяснить стремлением автора уйти с помощью этого приема от хронологической фактографичности, которая в некоторой степени мешала писателю создавать свой биографический миф.

Мы можем обнаружить достаточное количество подобных примеров в раннем творчестве Горького, его текст легко преображается в визуальный ряд, но это, скорее, свидетельствует не о сознательном использовании им кинематографических приемов, а об отражении в его художественном сознании некоторых доминант времени, эпохи, частью которой был кинематограф. Чуткий художник, Горький интуитивно воспроизводил эти структуры в литературных произведениях.

Иная ситуация видится нам в произведениях Горького 1920-х годов, где он вырабатывал новые подходы к творчеству, претерпевая мучительный процесс перерождения, обновления своего таланта. Он обращал внимание на те литературные практики, которые раньше казались для него неприемлемыми: в эти годы он сближается, например, с Вяч.И. Ивановым и

[391] Там же. Т. 8. М.: Наука, 1970. С. 367.
[392] Позднин Е.Н. Жизнь и судьба Василия Каширина и внука его Алеши. Нижний Новгород: Деком, 2018. С. 187–190.

А.М. Ремизовым, чье творчество в 1900-е годы подвергал жесткой критике[393]. В его поле зрения оказываются и другие искусства, поражающие (хоть и не всегда восхищающие) его оригинальностью и новизной: авангардная живопись, экспрессионистский кинематограф. Писатель, переживавший тяжелый духовный кризис, глубоко чувствовал новое и осознанно или не осознанно отражал его в своих произведениях, что позволило ему выработать новые эстетические подходы к литературе. Частью этой новой эстетики становится последовательное использование приемов, характерных для кинематографа.

3.3. «Лев Толстой» (1919)

Очерк «Лев Толстой» относится к жанру литературного портрета, наиболее подробно исследованному в работах В.С. Барахова[394]. Само обозначение жанра заключает в себе интермедиальную составляющую: зримый образ создается словесными средствами.

Большинство исследователей (Н.Д. Абкина, Т.А. Марахова, В.С. Барахов, П.В. Басинский и др.[395]), обращающихся к очерку «Лев Толстой», отмечают его фрагментарность, отрывочность, наличие в составе текста разножанровых элементов. «В этом литературном портрете, – пишет Н.Н. Примочкина, – им были оригинально использованы, синтезированы, преобразованы в некое целостное единство жанровые формы дневника, воспоминаний, автобиографической прозы, письма, философского эссе и публицистики»[396]. Традиционно эту особенность объясняют его сложной текстологической историей[397]: сначала впечатления и воспоминания о

[393] См. об этом: Примочкина Н.Н. Горький и писатели русского зарубежья. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 163–168, 202–206.
[394] Барахов В.С. Литературный портрет: Истоки, поэтика, жанр. Л.: Наука, 1985. 312 с.
[395] Абкина Н.Д. Очерк А.М. Горького «Лев Толстой» // Ученые записки Горьковского университета. Вып. 29. Горький, 1956. С. 121–131; Марахова Т.А. Очерк-портрет Горького «Лев Толстой» // Ученые записки Горьковского педагогического института. Т. 68. Серия литературная. Горький, 1966. С. 102–123; Барахов В.С. Литературный портрет: Истоки, поэтика, жанр. Л.: Наука, 1985. 312 с.; Басинский П.В. Горький. Страсти по Максиму. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2018. 540 с.
[396] Примочкина Н.Н Поэтика эксперимента. М.: Директ-Медиа, 2022. С. 45.
[397] История создания очерка подробно проанализирована в монографии Н.Н. Примочкиной «Поэтика эксперимента: творчество М. Горького начала 1920-х годов» (М., 2022. С. 44–46).

Толстом Горький записывал на небольших листочках, а затем, присоединив еще несколько фрагментов, свел их в единое произведение. Надо сказать, что этот способ творческой работы был вообще близок ему. Б.А. Бялик, опираясь на материалы архива писателя, сообщал о его методе: «Когда у Горького возникал замысел какого-либо произведения, этот замысел первоначально закреплялся в отрывочных заметках, которые заносились чернилами или цветными карандашами на отдельные листки. Эти листки М. Горький засовывал под промокательную бумагу, покрывавшую его письменный стол, а затем, примерно раз в неделю, вынимал их оттуда и раскладывал по конвертам, составлявшим своеобразную картотеку замыслов. Осуществив тот или иной замысел, Горький сжигал конверт со всем содержимым»[398]. Однако и само происхождение очерка, опубликованного спустя 9 лет после смерти Л.Н. Толстого, определяет некоторые его жанровые особенности.

Человеческая память сама по себе дискретна, она выделяет одни детали и совершенно стирает другие, и мемуарно-литературный очерк рубежа веков превращает это свойство в последовательный художественный прием. О феномене незавершенности как одном из важнейших художественных принципов литературы начала XX века, расширяющем интермедиальное поле, пишет Н.Н. Смирнова: «Фрагмент отражает <…> переживание сиюминутного, ценность которого пока не известна. Здесь фрагментарность связана с экспериментом. Неудивительно, что переживание фрагментарности произведения в этом контексте возникает на пересечении искусств. Литература, театр и кинематограф – сферы, во взаимовлиянии которых, происходит новое осмысление процесса творчества, его стадиальности, фрагментации»[399]. В сложную историческую эпоху, отличающуюся тектоническими цивилизационными сдвигами, которые не в силах одномоментно вместить в себя и постичь человеческий разум, художественная

[398] Бялик Б.А. М. Горький – драматург. М.: Советский писатель, 1977. С. 319–320.
[399] Смирнова Н.Н. Незавершаемое произведение как теоретико-литературная проблема (на материале фрагментарно-эссеистической прозы в России конца XIX – первой четверти XX вв.). Дисс. … доктора филол. наук. М., 2021. С. 279.

методология в целом мигрирует в сторону фрагментарности. Сам человек ощущает себя одиноким, оторванным от людей, переживает отсутствие собственной внутренней целостности. Это, безусловно, отражается в практиках искусства: авангардная живопись, модернистский театр, расцвет художественной фотографии и др. Фрагментарность лежит в основе существования кинематографа: человеческое сознание, воспринимая отдельные кадры в определенном темпе, «достраивает» движение, связывает фрагменты в динамический процесс[400].

Применение кинематографической исследовательской оптики к анализу дискретного текста может дать новые результаты. В первую очередь следует обратить внимание на монтажный композиционный принцип повествования. Слово «монтаж» употребил В.Б. Шкловский, когда в беседе с ответственным редактором Собрания сочинений М. Горького А.И. Овчаренко подтверждал наличие тех самых заметок, о которых сказано в самом начале очерка. Шкловский сообщил: «Характеристика “Льва Толстого”, как вещи, которая составлена из разных клочков бумаги, потерянных и найденных, документально верна <…> Алексей Максимович вел своеобразный *монтаж* художественных воспоминаний»[401]. Однако последовательные рассуждения о кинематографичности очерка мы встретили лишь в монографии Н.Н. Примочкиной: «Каждый отрывок, каждый “кусочек” текста представлял собою как бы отснятый кадр, который показывал образ героя то крупным планом во весь экран, то сверху, то снизу, то с одного бока, то с другого, то изнутри, то вдруг камера отъезжала и представляла портретируемого целиком, как бы с высоты птичьего полета, в окружении других людей, на фоне пейзажа. Работа писателя в данном случае была сопоставима с работой режиссера над монтажом отснятых кадров фильма. Причем эти разноплановые кадры часто выстраивались по принципу яркой контрастности на уровне сюжета, образа и стиля. Контрастность как художественный прием вообще была характерна для

[400] Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига, 1991. С. 51.
[401] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 16. С. 581.

творческого метода Горького, но здесь она проявилась особенно резко. Таким образом, Горький нашел наиболее эффективную, адекватную предмету изображения форму для философско-эстетического постижения и художественного воплощения в жанре литературного портрета такой колоссальной по масштабу, сложности, противоречивой многоликости фигуры, каким был национальный гений России писатель Толстой»[402]. Однако предметный анализ литературной кинематографичности в произведениях Горького проводится нами впервые.

Явная фрагментарность повествования в очерке Горького дает дополнительные возможности для выразительных монтажных столкновений. При этом имеет значение не только множественность фрагментов, но и их внутреннее жанровое разнообразие: чем более разнородны эти фрагменты, тем более эффектны столкновения, тем неожиданнее художественный результат.

Начало очерка сразу задает вселенский масштаб: «Мысль, которая, заметно, чаще других точит его сердце, – мысль о боге»[403]. Уже внутри этого фрагмента максимально абстрактное сталкивается с максимально конкретным, приземленным – упоминанием стрептококковых бактерий, которые заставляют великого человека «подчинить свою волю» им. Движение авторской мысли идет от высокого к низкому, бытовому, от духовного к материальному, биологическому. Во втором фрагменте это движение осуществляется в обратном порядке: от детального отталкивающего описания рук Толстого («некрасивые, узловатые от расширенных вен») к его сравнению с Леонардо да Винчи, Саваофом, олимпийским божеством или богом русской фольклорной традиции.

В третьем и четвертом фрагментах круг описываемых лиц увеличивается, появляются образы театрального деятеля Л.А. Сулержицкого и музыканта А.Б. Гольденвейзера (отметим расширение интермедиального поля путем упоминания других искусств). Эти образы не столько

[402] Примочкина Н.Н. Поэтика эксперимента. М.: Директ-Медиа, 2022. С. 46–47.
[403] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 16. С. 260.

характеризуют окружение великого писателя (о Л.А. Сулержицком Горький написал отдельный очерк-некролог), сколько дают возможность прямого высказывания Толстого, изображения его разнообразных реакций. Монолог Толстого также организован по монтажному принципу, он разделен на примерно равные части, связанные обозначениями пауз: «помолчал минуту и добавил потише», «усмехнулся», «помолчав, добавил». Речь Толстого стилистически разнообразна и эклектична: в одной фразе он употребляет выражения «бездонная пустота» и «побироха», «свобода» и «половое чувство», «кобель» и «безграничие» и т.д. Первый же фрагмент, представляющий прямое высказывание Толстого, создает впечатление противоречивого, сложного человека, свободного от внешних условностей, имеющего оригинальный стиль мышления. Подобное стилистическое столкновение происходит в 20 и 21 фрагментах: говоря о своей бурной юности, Толстой использует «соленое мужицкое слово», а в следующем эпизоде сравнивается с Саваофом, рассуждает о философии стоиков и о французском историке религии Ж.Э. Ренане.

В очерке сочетаются отдельные фрагменты, представляющие прямые суждения Толстого и внутреннюю полемическую реакцию Горького на них, при этом собственно спор, несогласие не показаны как синхронные события и похожи на авторский закадровый голос, который звучит, возможно, через много лет. В шестом фрагменте этот заочный спор касается веры: «“Меньшинство нуждается в боге потому, что все остальное у него есть, а большинство потому – что ничего не имеет”. Я бы сказал иначе: большинство верит в бога по малодушию, и только немногие – от полноты души»[404]. В 14 фрагменте речь идет о жестоких описаниях в народной сказке: «Кто-то прислал ему превосходный вариант сказки о Христовом крестнике. Он с наслаждением читал сказку Сулеру, Чехову, – читал изумительно! Особенно забавлялся тем, как черти мучают помещиков, и в этом что-то не понравилось

[404] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 16. С. 263.

мне. Он не может быть неискренним, но если это искренно, тогда – еще хуже»[405]. Идейная полемика Горького с Толстым, начавшаяся задолго до их первой встречи, не завершилась после смерти последнего, и этот неутихающий спор Горький отразил в очерке, свободно обращаясь с временно́й основой текста. Сочетание прямых высказываний Толстого и рассуждений Горького создает особую диалогичность повествования. В присутствии двух точек зрения – объективной (прямая речь) и субъективной (комментарии автора), во введении нескольких персонажей-повествователей, каждый из которых является носителем независимой точки зрения, также проявляется явление литературной кинематографичности.

Анахронизм, нарушение хронологии, встречается в очерке «Лев Толстой» неоднократно. Самое яркое его проявление – в центре текста, в кульминационном моменте, когда после решительного критического письма Горького о Толстом появляется новость, выведенная в отдельный абзац: «Умер Лев Толстой»[406]. (В немом фильме эта фраза могла бы занимать кадр-интертитр.) Затем после мемуарного фрагмента сообщается об опровержении трагической новости и о последующем ее подтверждении. Очерк продолжается, и смерть Толстого таким образом оказывается в центре повествования, чем транслируется мысль о вневременной, вечной природе гения русской литературы. Е.Б. Тагер писал об этом: «…в литературных портретах Горького господствует принцип свободной композиции. Части произведения объединены не взаимной обусловленностью развивающихся событий, не естественной логикой последовательно развертывающегося во времени повествования, а менее явной, внутренней, смысловой связью. Они вступают в своего рода смысловую перекличку друг с другом; начинает действовать принцип сопоставления отдельных образов и мотивов, как бы проясняющих друг друга»[407]. Обоснованно предполагая в такой сложной

[405] Там же. Т. 16. С. 268.
[406] Там же. С. 295.
[407] Тагер Е.Б. Жанр литературного портрета в творчестве Горького // Тагер Е.Б. Избранные работы о литературе. М.: Сов. писатель, 1988. С. 171

композиции художественную задачу, М.В. Михайлова считает, что Горький целенаправленно оставляет ощущение неотредактированного текста, чтобы «создать впечатление той оглушающей силы, мощи, которая обрушивалась на каждого, кому дано было соприкоснуться с Толстым»[408].

Горький в очерке о Толстом прибегает к использованию разных визуальных планов. Взгляд основного повествователя может быть максимально пристальным и сосредотачиваться на деталях, например, изображении рук Толстого при игре в карты («руки у него становятся такие нервные, когда он берет карты, точно он живых птиц держит в пальцах, а не мертвые куски картона»), его лица («поднял мохнатые брови лешего»[409]), жестов («постукивая пальцем по колену»[410]), его глаз («Сила слов его была не только в интонации, не в трепете лица, а в игре и блеске глаз, самых красноречивых, какие я видел когда-либо. У Л. Н. была тысяча глаз в одной паре»[411]). Крупные и сверхкрупные планы сменяются средними и общими. Средний план более частотен, это обусловлено серийной ситуацией диалога между повествователем и героем очерка. Максимально широкий пространственно-временной охват обнаруживается в сцене встречи писателей на берегу Черного моря: «…на самом берегу, среди камней, заметил его маленькую угловатую фигурку, в сером помятом тряпье и скомканной шляпе. Сидит, подперев скулы руками, – между пальцев веют серебряные волосы бороды, и смотрит вдаль, в море, а к ногам его послушно подкатываются, ластятся зеленоватые волнишки, как бы рассказывая нечто о себе старому ведуну. День был пестрый, по камням ползали тени облаков, и вместе с камнями старик то светлел, то темнел»[412]. Пейзаж показан максимально широко: небо, море, однообразный каменистый ландшафт. Повествователю ведомо не только настоящее, но и прошлое («накануне был сильный прибой»).

[408] Михайлова М.В. Литературная критика: эволюция жанровых форм // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века: динамика жанра. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 635.
[409] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 16. С. 281.
[410] Там же. С. 281
[411] Там же. С. 300.
[412] Там же. С. 295.

И Толстой становится частью этого вечного ландшафта: «И он тоже показался мне древним, ожившим камнем, который знает все начала и цели, думает о том – когда и каков будет конец камней и трав земных, воды морской и человека и всего мира, от камня до солнца. А море – часть его души, и все вокруг от него, из него»[413]. Смена планов как частный случай литературной монтажности последовательно прослеживается в очерке Горького о Толстом.

И.А. Мартьянова, анализируя феномен литературной кинематографичности, указывает на значимость прецедентных имен, связанных со смысловым полем «кино». Прямые подобные упоминания в очерке Горького отсутствуют. Однако обратим внимание, что дважды описывается чтение кульминационной сцены из повести Толстого «Отец Сергий» о совращении главного героя (в первый раз читает Толстой, во второй раз – А.П. Чехов). С одной стороны, мотив искушения женскими чарами проходит через весь очерк. С другой – вспомним, что в 1918 г. вышел фильм «Отец Сергий», поставленный Я.А. Протазановым. Режиссер был близким товарищем и сотрудником Ю.А. Желябужского, и Горький, скорее всего, видел этот очень популярный фильм. Актуализация повести Толстого и связанных с ней мемуарных эпизодов может быть связана не только с литературным, но и с кинематографическим контекстом.

Итак, можно утверждать, что в очерке М. Горького «Лев Толстой» выражены разнообразные элементы литературной кинематографичности: наличие структурных элементов (писем, комментариев, цитат и др.), «объективирующих содержание текстов» (Т.Г. Можаева), фрагментарность, монтажность, смена планов, присутствие нескольких точек зрения, свободное обращение с пространственно-временной структурой текста и др. Монтажная композиция произведения создает дополнительные выразительные возможности: она не только позволяет сочетать разные по стилю, жанру и

[413] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 16. С. 295–296.

авторской интонации фрагменты, но и само их столкновение рождает новые художественные смыслы.

3.4. «Сторож» (1923)

Интересным для анализа интермедиальной поэтики представляется рассказ «Сторож», в котором элементы кинематографичности присутствуют скрыто, но играют важную роль в формировании комплекса авторского образа (автобиографический герой – повествователь – автор). Произведение было впервые опубликовано в 1923 г. и отражает воспоминания Горького о 1888–1889 гг. К.И. Чуковский, анализируя этот рассказ в известной статье «Две души М. Горького», назвал его «превосходной вещью»[414]. Рассказ начинается и завершается зеркальными сценами распутных оргий, одна из которых представляется повествователю торжеством жизни, а вторая – служением смерти. Эта антитеза повторяется на разных уровнях повествования.

Начало рассказа сразу вводит читателя в мир маленькой железнодорожной станции и словно синхронизирует наше восприятие с ви́дением повествователя – молодого ночного сторожа. Это подчеркивается регулярным использованием грамматических форм глаголов и деепричастий настоящего времени, сближающих повествование со сценарием: «Я – ночной сторож станции Добринка; от шести часов вечера до шести утра *хожу* с палкой в руке вокруг пакгаузов; со степи тысячью пастей *дует* ветер, *несутся* тучи снега, в его серой массе медленно *плывут* туда и сюда локомотивы, тяжко *вздыхая*, *влача* за собою черные звенья вагонов»[415]. Автобиографический рассказчик по большей части является наблюдателем. Какие бы дикие сцены не представали перед ним, он почти равнодушно, объективированно описывает их читателю: развратная Леска «задорит и хвастается», тамбовский парень «с нею деловито торгуется» и т.д. Однако как только речь заходит об активных действиях автобиографического героя, грамматический строй

[414] Чуковский К.И. Две души М. Горького // Чуковский К.И. Собр. соч.: В 15 т. М., 2012. Т. 8. С. 222.
[415] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 16. С. 138.

текста меняется – последовательно используется традиционное для литературного повествования прошедшее время: «я ее прогонял», «я задремал», «я отказался» и т.д. Фрагменты, в которых ведущим оказывается настоящее время, звучат более динамично, фрагменты в прошедшем времени – более статичны. Таким способом автор добивается эффекта отстранения рассказчика от ситуации, участником которой он не желает быть, а выйти из которой не может.

Можно сказать, что таким образом в тексте первой части рассказа сочетаются два регистра: динамический, сценарный, сопровождаемый ситуацией невольного и нежелаемого наблюдения, и статический, повествовательный, применимый к деятельности автобиографического персонажа и отделяющий его от происходящего.

Несколько раз в действие включается третий регистр, который можно с некоторой долей условности назвать мемуарным. Он относится к повествователю в состоянии, современном условному настоящему – времени создания произведения. Рассказчик оценивает себя в прошлом и формирует временную дистанцию и прямым указанием на нее, и лексическими и стилистическими средствами: «Теперь мне кажется, что предо мною разыгрывалась тяжелая драма борьбы двух начал – животного и человеческого»[416]; «Вот и в этот час, когда я пишу о том, что было более тридцати лет тому назад…»[417]. Вместе с тем Горький включает в текст рассказа примечание о своих произведениях 1900–1905 гг. «Мой спутник», «Дети солнца», сводящее разницу между повествователем и автором почти к нулю.

В финальной сцене рассказа происходит сгущение инфернальных мотивов в изображении травестированного обряда посвящения «новообращенного» посредством перверсивных сексуальных практик. Повествователь оказывается в том же положении, что и в начальных сценах рассказа – в позиции невольного наблюдателя, и мотив «зрелища» снова

[416] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 16. С. 147.
[417] Там же. С. 156.

возвращает нас к образному ряду кино: «…я срывал пучки мокрой жухлой травы и, вытирая ею лицо, руки, думал о том, что *было показано мне*»[418]. Более того, возникает мотив поучительности динамического изобразительного ряда: «...Через несколько месяцев жизнь, *сурово*, но *заботливо воспитывая* меня, напомнила мне о Петровском, *заставив* испытать одно из наиболее тяжких впечатлений бытия моего»[419]. Как мы уже писали в первой главе, мотив поучительного зрелища является устойчивым в текстах XIX–XX вв. о «туманных картинах» и в очерках самого Горького о кинематографе, что также свидетельствует о глубинных интермедиальных связях в рассказе.

В обеих сценах в изображении персонажей последовательно проявляется зооморфизм. У Лески «глаза кошки», у начальника станции, который, «как зверь, оброс шерстью», «рачьи глаза», он «орет зверем», у Степахина «не человечья рожа» и «вместо души черт медвежий»[420], о чем заявляет он сам. Отмечается их «животная сила», дикость и озверение.

В финальном фрагменте также присутствуют зооморфные элементы («афоризмы волчьей злобы», «как еж украсился иглами едких слов», «сучил ногами, как муха»[421]), но усиливаются хтонические мотивы, персонажи превращаются в живых мертвецов: «Пятеро угрюмых людей призрачно двигались в темноте подвала»; «…хриплые голоса звучали в каменной яме глухо, подземно» и др. «Дьяволова фантазия» обитателей ночлежки изобретает «церемонию уничтожения человека», «кощунственную литургию»[422].

Повествователь сравнивает эти ситуации и делает вывод: «Там было некое идолопоклонство красоте; там полудикие люди молились от избытка сил <…> Здесь – бессилие поникло до мрачного отчаяния, <…> здесь свински

[418] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 16. С. 165.
[419] Там же. С. 160.
[420] Там же. С. 145–146.
[421] Там же. С. 86–87
[422] Там же. С. 162–163.

подрывали самый корень жизни, отравляя гноем больного воображения таинственно прекрасные истоки ее»[423].

Тема смерти, небытия поддерживается и грамматическим строем, формирующим ощущение статичности: в финале рассказа почти не используется настоящее время. Темпоральная организация повествования становится еще одним способом создания контраста в рассказе.

Средняя часть произведения, сюжетно не связанная с начальным и финальным эпизодами, посвящена литературе, культурному контексту, окружавшему юного молодого повествователя, его взрослению и первым собственным творческим опытам. В рассказе звучат имена Гейне и Шекспира, Пушкина и Жуковского, Успенского и Надсона и др. Получается, что рождение писателя, его инициация происходит между жизнью и смертью, между реальностью и вымыслом, связана с предельными человеческими состояниями. Наиболее ярко это передано словами одного из персонажей рассказа П. Баженова: «Мы, кажется, и в самом деле призваны соединять несоединимое. Страшно веселимся, жестоко любим…»[424] Человек в таком положении – на грани – был обычным объектом изображения в экспрессионизме, и в то же время контраст как определяющее свойство следует признать характерным для кинематографа.

К.И. Чуковский писал, что в рассказе «Сторож» писатель «против воли любуется этим бешенством плоти и лишь в последнюю минуту, спохватившись, говорит несколько осудительных слов»[425]. Но Горький все же не прямолинеен, сцена «бешенства плоти» повторяется, и если в первом случае она знаменует торжество жизни, то во втором – лишь мрак и безысходность смерти.

Таким образом, в рассказе «Сторож» элементы кинематографичности участвуют в композиционной организации произведения, создавая

[423] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 16. С. 165–166
[424] Там же. С. 157.
[425] Чуковский К.И. Две души М. Горького // Чуковский К.И. Собр. соч.: В 15 т. М.: Агентство ФТМ, 2012. Т. 8. С. 238.

максимальный контраст чередованием «сценарного» (наиболее динамического), «литературного» (традиционного и статического) и мемуарного (отстраняющего) авторского регистра. Это же противопоставление жизни и смерти подчеркивается на образно-мотивном и структурно-темпоральном уровнях.

3.5. «Городок» (1924)

Рассказ «Городок» написан в 1924 г. и входит в цикл «Заметки из дневника. Воспоминания». Анализируя этот сборник, Н.Н. Примочкина характеризует его так: «…книга со сложной, многосоставной композицией, напоминающей мозаику. Горький задумывал ее как некое целостное, но состоящее из множества разнообразных текстовых фрагментов произведение, объединенное единым творческим замыслом»[426]. Таким образом, идея монтажной композиции лежала уже в основе замысла, задавая определенные закономерности повествования.

Рассказ начинается с отточия, функциональное значение которого очевидно: читатель сразу, без экспозиции и предисловия включается в атмосферу небольшого города[427]. Весь рассказ построен в модальности настоящего исторического времени, что не типично для Горького. Этот прием создает для читателя эффект присутствия, иллюзию, что действие рассказа разворачивается непосредственно в момент прочтения текста. Внешне текст напоминает форму киносценария: «…Сижу за городом, на лысых холмах, едва прикрытых дерном <…> Сижу у стены игрушечно маленького кирпичного ящика, покрытого железной крышей, – издали его можно принять за часовню, но вблизи он больше похож на конуру собаки. За дверью его, окованной железом, хранятся цепи, плети, кнуты и еще какие-то орудия пыток, – ими терзали людей, зарытых здесь, на холмах. Они оставлены в память городу: не

[426] Примочкина Н.Н. Поэтика эксперимента. М.: Директ-Медиа, 2022. С. 82.
[427] В основу рассказа легли воспоминания об Арзамасе, куда Горький был выслан на несколько месяцев в 1902 г.

бунтуй!»[428] Сюжетно происходит столкновение двух эпох: начала XX века и XVII–XVIII веков. При этом глаголы настоящего времени не только помогают нарисовать осязаемую картину, но и сводят воедино три временных пласта, связывая их темой бунта: время крестьянских мятежей Емельяна Пугачева и Степана Разина, 1900-е годы, предвестье первой русской революции, и начало 1920-х годов, когда происходит работа над рассказом. Угрожающее «не бунтуй!» относится не только к провинциальному городку, но и к самому автору текста, который и в царское время, и в революционные годы высказывал свое мнение, несмотря на опасность преследования властей.

Рассказ делится на эпизоды, напоминающие сцены в кинодраматургическом произведении, и даже графически оформляется похоже. В некотором смысле эти фрагменты примерно равного объема могут быть ассоциированы с кадрами киноленты. Каждая часть представляет собой микросюжет, посвященный тому или иному жителю городка. Один из них, владелец войлочного завода, «человек солидный, неглупый, четвертый год читает Карамзина “Историю Государства Российского”, дошел уже до девятого тома»[429], но на досуге развлекается подглядыванием за интимной жизнью соседей. Парикмахер Балясин, напоминающий ужа, – голова у него «маленькая, с желтыми глазами, взгляд ласково-недоверчивый»[430], – считается в городе умным человеком, но однажды, срезав человеку мозоль, погубил его. Похожий на паука картузник много рассуждает о человеческих правах и «любит писать доносы и ведет какую-то книгу, куда вписывает различные прегрешения горожан»[431]. Галерея персонажей, характеризующихся ограниченностью, глупостью, мещанством и сопряженными с ними пошлостью и жестокостью, на первый взгляд, типична для произведений Горького раннего периода или каприйских лет (вспомним «Городок Окуров»). Однако механика их изображения в «Городке» принципиально иная:

[428] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 17. С. 7
[429] Там же. С. 8.
[430] Там же.
[431] Там же. С. 10

зооморфизм, контраст, интерес к «изнанке» жизни – все это типичные черты экспрессионистской поэтики.

Горький в этом рассказе виртуозно использует технику смены ракурса (фокализация). В начале изображение города дается общим планом, с высокой точки: «С бесплодного холмистого поля дома города, серые, прижатые к земле, кажутся кучами мусора; там и тут они заросли по крыши густой пыльной зеленью. В грудах серого хлама торчит десяток колоколен и пожарная каланча, сверкают на солнце белые стены церквей, – это вызывает впечатление чистеньких полотняных заплат на грязных лохмотьях»[432]. Переходя к изображению персонажей, писатель как бы «опускает» взгляд, и в его поле зрения оказываются и трещины в пересохшей земле, и рыжеватые былинки на могилах. Наконец, сосредотачиваясь на конкретном герое, автор переходит к сверхкрупному плану: «Белок его глаза воспален, пронизан сетью кровавых жилок, и в этой сетке гордо сверкает рыжеватый круглый зрачок»[433]. Если воспользоваться кинематографической терминологией, этот прием можно назвать «close-up», то есть внезапное максимальное приближение, «наезд». Акцент на изображении глаз, на оптических метафорах и сюжетных ситуациях, связанных с наблюдением, случайным или целенаправленным подглядыванием, также следует считать элементами кинематографической поэтики. Мотив подглядывания, возникнув в изображении читателя «Истории государства Российского», повторяется в словах повествователя: «Подсматриваю я за этими людьми, и мне кажется, что прежде всего они живут глупо, а потом уже – и поэтому – грязно, скучно, озлобленно и преступно»[434].

Даже мысли в городке обретают патологический пугающий образ: «Арзамасские мысли случайны и похожи на замученных мальчишками, полуощипанных птиц, которые иногда, со страха, залетают в темные комнаты,

[432] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 17. С. 7.
[433] Там же. С. 10.
[434] Там же. С. 14.

чтоб разбиться насмерть о непроницаемый обман прозрачных, как воздух, стекол окна. Бесплодные “синие” мысли»[435]. Образы птиц вообще чрезвычайно важны в художественном мире Горького, вспомним знаменитого Буревестника, Сокола, пичужек, которых ловит Алеша в «Детстве», или первомайскую толпу в повести «Мать», напоминающую огромную птицу. Здесь же бесплодные мысли сравниваются с полумертвыми птицами.

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 рассказе 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.

3.6. «Пожары» (1922–1924)

Рассказ «Пожары» также входит в цикл «Заметки из дневника. Воспоминания». В нем не только в более выраженной степени проявляется кинематографичность литературного текста, но и обнаруживаются прямые текстуальные связи с теми киносценариями, над которыми Горький работал в середине 1920-х годов.

В произведении описано несколько случаев наблюдения рассказчика и окружающих его людей за пожарами. Собственно «динамическая ситуация наблюдения», определяемая И.А. Мартьяновой как одна из основ кинематографичности, является ведущей и многократно повторяемой в рассказе Горького. Так же, как «Городок», рассказ «Пожары» разделен на отдельные фрагменты, отстоящие друг от друга во времени и пространстве: пожары в Нижнем Новгороде на Ошарской площади, в Суетинском овраге, в

[435] Там же.

Доме трудолюбия и в заволжских лесах; история священника-еретика Золотницкого, ставшего огнепоклонником; суд над поджигателем; история домовладельца Капитона Сысоева, включенная в виде вставного эпизода. Все эти части связаны друг с другом образом огня и тем, как он воздействует на людей.

Огонь в описании Горького наделяется анималистичными чертами, описывается как живое существо со своей волей, намерениями и целями: «Возбуждающе красив был огонь. Как будто в окно, под крышу дома, прыгнул из тепловатой сырой тьмы красный зверь, изогнулся и грызет что-то; был слышен сухой треск, так трещат на зубах птичьи кости»[436]. Наблюдающий за огнем сторож Лукич также говорит о пожаре: «Ты гляди, как хитрит, а? Ведь что делает, гляди-ко ты! Так и жрет, так и жрет, ну – сила! А малое время спустя назад маленький огонечек высунулся около трубы, с долото, не больше, и начал долбить, и пошел козырять»[437]. Анимализация огня традиционна и в фольклоре, и в литературе (ср. у Ф.И. Тютчева: «…Лишь украдкой, лишь местами, / Словно *красный зверь* какой, / Пробираясь меж кустами, / Пробежит огонь живой!..»), но у Горького присутствует разнообразие этих сравнений даже в рамках одной фразы.

Жители улиц, где бушует пожар, многократно названы «зрителями», как будто речь идет о некоем представлении. Ради этого зрелища они готовы терпеть неудобства («на лица им сыплется пепел») и даже рисковать жизнью: хорошо одетый «человек в панаме», пытаясь доказать свое бесстрашие, был сбит с ног горящим бревном.

Грамматическая организация рассказа сложна: Горький постоянно сочетает настоящее, прошедшее и будущее время в рамках одного предложения: «Темной ночью февраля *вышел* я на Ошарскую площадь – *вижу*: из слухового окна какого-то дома *высунулся* пышный, лисий хвост огня и

[436] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 17. С. 15.
[437] Там же. С. 16.

машет в воздухе…»[438]; «…несколько десятков людей *спустились* вниз, где их сердито *ругают* пожарные и где падающие по откосу бревна легко *могут переломать* им ноги»[439]. Сложное обращение с грамматическим временем отчасти связано с мемуарным характером повествования: рассказчик вспоминает более или менее отдаленные во времени события. Вместе с тем такая темпоральная организация текста создает у читателя устойчивое ощущение присутствия и вместе с тем добавляет тексту динамичности.

Усиленная динамика, подчеркиваемая глагольными рядами, также проявляется во фрагменте, где описывается опасная игра «зрителей» пожара с падающими горящими бревнами: «Это не смущает людей, они *ухают*, *хохочут*, *орут*, *отбегая* от бревна, которое *катится* под ноги им, *ползут* на четвереньках по крутому срезу противоположной пожару стороны оврага и снова, черными комьями, *прыгают* вниз»[440]. Из толпы выделяется и подробно – «крупным планом» – изображается «солидный человек в щегольском пальто, в панаме на голове и в ярко начищенных ботинках»: «У него – круглое, холеное лицо, большие усы, в руке палка с золотым набалдашником, он держит ее за нижний конец, размахивает ею, как булавой, и, отбегая от бревна, падающего сверху, орет басом:

– Ур-ра-а!

<…> человек этот ничего не видит и, кажется, не слышит, у него цель храбреца мальчишки: подождать, пока горящее бревно подкатится вплоть к ногам людей, и отпрыгнуть от него последним»[441]. Золотой шарик его трости сверкает, выделяясь даже на фоне пожара, и через несколько секунд, так же сверкая (Горький использует один и тот же глагол), горящие бревна сыплются вниз, угрожая смертью «солидному человеку», и огонь мгновенно уничтожает его щегольскую шляпу.

[438] Там же. С. 15.
[439] Там же. С. 17.
[440] Там же.
[441] Там же. С. 17–18.

В написанном примерно в те же годы сценарии «Пропагандист» также показано странное поведение людей на пожаре. Но в истории о рабочем движении пассивными наблюдателями остаются представители «старого мира», а революционно настроенная молодежь смело бросается на борьбу с огнем (см. § 2.3.2).

Фрагмент суда над поджигателем в рассказе «Пожары» также напоминает киносценарий: в нем преобладает настоящее время, а краткие реплики подсудимого, судей и свидетелей могли бы легко превратиться в интертитры на экране.

Ракурс взгляда повествователя в рассказе меняется неоднократно. Он замечает самые мелкие детали: и муравьев, переносящих свое жилище, и жука-навозника, катящего шар, и скручивающийся от жара березовый лист. Однако он способен и подниматься высоко над происходящим, оглядывая широкую картину гибнущей природы: «Я видел, как нижние лапы пышных елей там, далеко, быстро теряют бархатный темно-зеленый лоск, рыжеют, ржавеют и, сразу озолотясь, брызгают во все стороны густым дождем красноватых искр, похожих на запятые. Вот искры с легким, веселым треском дружно взвились вверх, осеяв всю пирамиду елки, взвились, исчезли, а дерево стало черным, и лишь кое-где на концах голых веток мелькают маленькие желтые цветы огней. Вот еще так же быстро расцвела и погибла ель, еще и еще...»[442]

Цветовая гамма рассказа также обращает на себя внимание в свете кинематографических ассоциаций. Описание огня сопровождается упоминанием красной, желтой, золотой – яркой – колористики. Но после прикосновения огненной стихии окружающая действительность теряет цвет и жизненность, становится бледной, блеклой, неяркой: «зеленое мертво сереет или покрывается рыжей ржавчиной», «ветви курились синим дымом», серые от пепла сапоги мужиков, «голубые и сизые кудри дыма». Автор описывает общее состояние Нижнего Новгорода в период лесных пожаров: «Горький

[442] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 17. С. 32.

опаловый дым стоял над городом, в дыму висело оранжевое солнце, *без лучей*, жалкое, жуткое; особенно неприятно было видеть, как *тусклое* отражение ощипанного солнца колеблется в *мутной* воде Волги, как бы нехотя опускаясь на грязное дно ее»[443]. Этот эффект можно сравнить с популярными в конце 1910-х годов приемами расцвечивания кинопленки: Горький словно накладывает цветофильтры или применяет ручное раскрашивание деталей, когда речь идет о всполохах живого огня. Такой же колористический ассоциативный ряд (серый – мертвый) мы наблюдали в его первых очерках о кинематографе, в изображении «царства теней» ранних кинофильмов, увиденных им на Всероссийской выставке 1896 года.

Апокалиптические тона, доминирующие во фрагменте о заволжских пожарах («город превратился в коптильню людей»), свойственны экспрессионистской эстетике, неоднократно обнаруживаемой в прозе Горького этого периода. Экспрессионизм проявляется и в мотивах мистицизма, судьбы и борьбы с нею, предчувствия, безумия. Собственно, тайна огня, имеющего власть над людьми и даже над самим повествователем, является центральной мыслью рассказа: «Велико очарование волшебной силы огня. Я много наблюдал, как самозабвенно поддаются люди красоте злой игры этой силы, и сам не свободен от влияния ее. Разжечь костер – для меня всегда наслаждение, и я готов целые сутки так же ненасытно смотреть на огонь, как могу сутки, не уставая, слушать музыку»[444].

Значительная часть рассказа «Пожары» посвящена истории Капитона Сысоева, вместе с рассказчиком наблюдавшего за пожаром в нижегородском Доме трудолюбия в 1896 г. В изображении этого персонажа концентрированно присутствует лексика, связанная с оптическим рядом: «На бритом скуластом лице его глубоко в костлявых ямах *спрятаны* узкие беспокойные *глазки*. <…> он *смотрит* на людей вызывающе, с подчеркнутой наглостью. А на пожар *смотрел взглядом* человека, для которого вся жизнь и все в ней – только

[443] Там же. С. 29.
[444] Там же. С. 17.

зрелище»[445]. Сысоев придает огню магическое значение: он верит, что, сжигая в пламени чужого пожара свои остриженные ногти, он продлевает свою жизнь и привлекает успех в любовных и финансовых делах. Получив в молодости такой совет от незнакомой страшной старухи, Сысоев со временем погружается в мистицизм и испытывает судьбу, пытаясь проверить силу заговора. В результате он доходит почти до сумасшествия: «А ночью проснусь и – жду. Чего? Вообще. Ведь если одна чертовщина возможна, почему же не быть другой, еще хуже или еще лучше?»[446] В результате он гибнет внезапно на улице «от “паралича сердца”». Заключение Горьким в кавычки причины гибели указывает не только на цитату (например, из газетного сообщения), но и на неуверенность рассказчика в бытовом, медицинском характере этой смерти и, возможно, намекает на мистические причины.

В фольклоре разных народов ногтям приписывается особенное значение. С ними связан целый ряд примет и запретов, они используются в обрядах и заговорах[447]. Однако описанная Горьким сюжетная ситуация имеет не столько фольклорные, сколько литературные корни. Совет странного человека, игра с судьбой, обмен части себя на неуязвимость и успех, безумие и гибель – все это вызывает ассоциации с целым рядом произведений мировой литературы, в основании которого – легенда о Фаусте. Однако в еще большей степени сюжет этой части рассказа «Пожары» связан с пушкинской «Пиковой дамой». Как мы помним, старая графиня является Германну трижды: во сне и в двух видениях. Так и Сысоев вынужден трижды вспомнить о женщине: «А может, говорю, вас старуха прислала?»[448] В повести Пушкина Германн сходит с ума, эпизоды безумия переживает и Сысоев, но если первого уничтожают рок и жизненный провал, то горьковский герой, напротив, получает все желаемое, но это приносит ему лишь беспокойство и страдание.

---

[445] Там же. С. 19.
[446] Там же. С. 22.
[447] Левкиевская Е.Е. Ногти // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Под общ. ред. Н.И. Толстого. М.: Междунар. отношения, 2004. Т. 3. С. 427–429.
[448] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 17. С. 22.

Мотив безумия, связанного с огнем, возникает и в истории о священнике Золотницком, много лет заключенном в монастырской тюрьме: «…мысль его не работала, почти угаснув. Высушенный долголетним заключением, он мало чем напоминал жителя поверхности земли, ходил по ней, низко склонив голову и так, как будто он идет все время вниз, опускается в яму, ищет, куда бы спрятать хилое, жалобное тело свое. <…> Полуумный, он, видимо, боялся людей, но из боязни пред ними скрывал это»[449]. Психиатрическую экспертизу предлагают и молодому парню, обвиняемому в поджогах, в речах которого настолько ярко проявляется его восторг от огня, что судьи сразу убеждаются в его вине. В ответ на слова свидетеля парень произносит целый монолог о том, как начинается пожар: «Да врешь ты! Из трубы, – эх! Что ты знаешь? Чать не сразу бывает – фукнуло, полыхнуло! Слепые. Сначала – червячки, красные червячки поползут во все стороны по соломе, а потом – взбухнут они, собьются, скатятся комьями, вот тогда уж и полыхнет огонь. А у вас – сразу... <…> Да – вот так, да – вот так и начнет забирать, колыхается, как холст по ветру. В это время у него повадка птичья, тут уж его не схватишь, нет! А сначала – червяки ползут, от них и родится огонь, от этих красных червячков, от них – вся беда! Их и надо уследить. Вот их и надо переловить да – в колодцы. Переловить их – можно! Надо поделать сита, железные, частые, как для пшеничной муки, ситами и ловить, да – в болото, в реки, в колодцы! Вот и не будет пожаров. Сказано ведь: упустишь огонь – не потушишь. А – они, как слепые все равно, врут...»[450]. Этот герой наделяет огонь зооморфными чертами, подобные коннотации звучат и в словах рассказчика: он упоминает «огненного дракона», Змея Горыныча из русских сказок, «лисьи хитрости» огня, его «петушиные перья», искры названы «золотыми муравьями», конец горящего бревна похож на голову огненной змеи и т.д.

В рассказе «Пожары» мы наблюдаем комплекс приемов, имитирующих кинематографическую изобразительность: своеобразная грамматическая

[449] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 17. С. 25
[450] Там же. С. 28.

организация, сочетающая формы настоящего и прошедшего времени, акцент на оптических образах, подчеркнутый динамизм повествования, особая колористика и др.

3.7. «Рассказ об одном романе» (1924)

Основная тема «Рассказа об одном романе»– природа искусства, что подчеркивается и двойным жанровым обозначением в его заглавии. В этом произведении также обнаруживается феномен литературной кинематографичности, связанный с его образно-мотивной структурой.

Фабула рассказа имеет в своей основе элементы фантастического: героиня, молодая замужняя женщина, влюбленная в писателя Фомина, встречает в парке своего поместья Павла Волкова, персонажа недописанного романа. На протяжении повествования они обсуждают вопросы творчества, природы художественного образа и ответственности писателя перед своими творениями.

Описание Волкова и некоторые другие образы рассказа можно рассмотреть через призму кинематографической изобразительности, что дает дополнительные возможности для анализа и интерпретации текста. Герой охарактеризован так: «Человек молодой, элегантно одет, но довольно бесцветный, с длинным сухим лицом, голубоглазый, с маленькой русой бородкой. Что-то неестественное, полупрозрачное, стеклянное было в его неподвижном лице»[451]. Он плоский, как игральная карта, похож на портрет или на отражение в «воде, чуть колеблемой ветром»[452], не отражается в зеркале, черты лица его остаются неподвижны, даже когда он говорит раздраженно, струится, «точно марево в поле»[453]. Отсутствие объема, перспективы и цвета в соединении с динамичностью напоминают образ с экрана, а указание на неестественность подтверждает эту аллюзию.

[451] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 17. С. 344.
[452] Там же. С. 352.
[453] Там же. С. 353.

«Полупрозрачность» Волкова по сюжету оказывается следствием его недописанности, незавершенности, но напоминает при этом монтажный прием, широко применяемый в кинематографе немецкого экспрессионизма. Это так называемый «наплыв» – тип монтажного перехода, плавная замена одного визуального образа другим. Такой прием потряс зрителей, например, в фильме «Носферату, симфония ужаса» (реж. Ф. Мурнау) в 1922 г.

Несколько раз указывается, что Волков не отбрасывает тени; в ответ на изумленный вопрос героини он говорит: «Зачем нужна мне тень? И разве вы, во сне, видите тени? А ведь это – как сон!»[454] Эта фраза почти полностью повторяется в обращении Горького к профессору Г.В. Сегалину 4 марта 1929 г., где происходит прямое сопряжение мотива сна с кинематографическим: «…если Вас интересует изучение сновидений, не можете ли Вы сообщить мне: сопровождаются ли предметы и люди в сновидениях тенями? Видите ли Вы людей в сновидениях нормально в 3-х измерениях или же, как в кино, в 2-х? Или же – иногда – в 4-х? (Случаи, когда человек проходит сквозь стену, погружается в камень, садясь на него, и т.д.) Вопрос о генезисе или – м.б., точнее – “технике” сновидений меня давно интересует»[455]. Охарактеризовав кинематограф как «царство теней» в очерке 1896 г., Горький не только задал определенную традицию описания, но и сам следовал ей: образы тени, сна, видения, галлюцинации стали частью языка описания кино.

Колористика «Рассказа об одном романе» также работает на эти связи, поскольку повторяет цветовую организацию раннего кинематографа. Кино 1900–1920-х годов не было строго черно-белым, имело множество оттенков серого цвета, а также располагало спектром цветовых приемов (вирирование, колорирование, ручное раскрашивание), при применении которых изображение получало определенный оттенок. Это подчеркивает целый комплекс колористических характеристик персонажей и пейзажа: смутный, серый, призрачный зеленоватый оттенок, тусклые стекла, зеленоватый воздух,

[454] Там же. С. 347.
[455] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 25 т. М.: Наука, 2016. Т. 18. С. 259.

отблески зари на воде пруда, темный блеск воды, темное, мерцающее око пруда и др.

На кинематографическую образность указывает и акустическая характеристика персонажа: несколько раз на протяжении повествования он производит действия, которые должны вызвать какой-то звук, но этого звука не слышно. Трижды с вариациями повторяется наблюдение: «…листья, которые он сгребал своей тростью, *не шуршали*»[456]; «Вот он чертит по земле тростью, и женщине *показалось*, что слышно, как шуршат сухие листья»[457] и т.д. Так в немом кинематографе проявляется изобретенный им прием «изображенного звука» (В. Руднев), о котором мы писали в § 1 настоящей главы. Если в реальности визуальный образ сопровождается знакомым звуком, человеческая психика «достраивает» этот звук и зритель воспринимает его как слышимый (плачущий младенец, лающая собака, гудок парохода и др.)

Литературная кинематографичность связана и с мотивной структурой рассказа. Многократно звучит мотив безумия, видения, галлюцинации, который касается почти всех упоминаемых в рассказе лиц. Героиня предполагает безумие сначала в Волкове, а затем в себе: «Кажется, это называют галлюцинацией зрения и слуха, сложной галлюцинацией. Отчего бы это у меня? Странно. Очень странно»[458]. Волков называет своего автора, писателя Фомина, «бредовым человеком», окруженным «тесной толпою призраков, таких же безумных, как сам он»[459] и даже «небольшим домом умалишенных»[460]. Эти мотивы побудили профессора психиатрии И.Б. Галанта, изучавшего психопатологические мотивы горьковского творчества, поинтересоваться, изобразил ли писатель реальную женщину, испытавшую подобные галлюцинации[461]. Горький ответил, что рассказ – полностью вымысел и «шутка», но при этом объяснил свою позицию в

[456] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 17. С. 344.
[457] Там же. С. 344
[458] Там же. С. 350.
[459] Там же. С. 353.
[460] Там же. С. 358.
[461] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2013. Т. 16. С. 576.

технических терминах, что также наводит на мысль об образной системе, связанной с кинематографом: «…она играет только роль “приемника” некоторых мыслей автора о судьбе детей его фантазии, беспризорных детей»[462]. Мотив безумия связывает рассказ и с эстетикой экспрессионизма, исследующего глубины человеческого сознания, в том числе измененного.

Мотивы искусственности, театральности, карнавальности, звучащие в рассказе, также связаны с кинематографической темой. Писатель Фомин сравнивается со сценой, «на которой непрерывно разыгрывается бесконечная, непонятная пьеса»[463]: «Это – не человек, а передвижной театр, в котором и режиссер, и все артисты воплощены в одном лице. Очень интересно, а – ненадежно, непрочно»[464], – думает о нем героиня рассказа. Волков ей напоминает провинциального актера, который играет роль героя. Эту тему поддерживает и пятикратное появление лексемы «мистификация», и четырехкратное – слова «фокус». О выраженном карнавальном начале в «Рассказе об одном романе» пишет и Н.Н. Примочкина, анализируя произведение и называя пьесу Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» в качестве литературного претекста горьковского рассказа[465].

Интермедиальная поэтика связана в рассказе не только с кинематографичностью и театральностью, но и с изобразительным искусством. Так, героиня, устроившись в кресле на террасе, описана как полотно в манере И.И. Левитана: «Окутав плечи пуховым пензенским платком, она вышла на террасу дачи и села там в плетеное, скрипучее кресло. Багровые листья клена и желтые берез лежали у ног женщины на трех ступенях террасы и на полукруге площадки пред нею. Между деревьев парка просвечивало красноватое небо, и все вокруг обняла прозрачная, чуткая тишина осени, как-то особенно музыкально, умело и необходимо подчеркнутая струнным звоном синиц. В жемчужном зените неба неподвижно

[462] Там же. С. 146.
[463] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 17. С. 342.
[464] Там же. С. 343.
[465] Примочкина Н.Н. Поэтика эксперимента. М.: Директ-Медиа, 2022. С. 187–188, 195.

застыл бледный круг луны»[466]. Подчеркнутая статичность описания, очерченные границы «кадра» или «полотна» и цветовые акценты создают зримый образ. Описание героини в рассказе становится своего рода экфрасисом (М. Нике называет изображение героя как картины в «Жизни Клима Самгина» «обратным экфрасисом»[467]). Упоминания о портрете, рисунке звучат и при описании Павла Волкова.

В «Рассказе…» неоднократно звучит авторский голос, но он совсем не равен привычному автобиографическому повествователю в большинстве других произведений Горького. Писатель прибегает к технике «остранения», «обнажения приема», о которой писал еще в 1917 г. В.Б. Шкловский[468]. В аспекте литературной кинематографичности его можно рассмотреть как закадровый голос. Конечно, в середине 1920-х годов звуковое кино существовало в основном как технический эксперимент, но при этом аудиосопровождение в виде записей на граммофонных пластинках, актерской декламации или просто комментариев киномеханика было привычным.

В середине рассказа повествование прерывается ради пространного авторского рассуждения о читателе и его отношении к действительности. Отступление само по себе не является новаторским приемом, но последующая фраза: «Я продолжаю рассказ о романе, который не написан»[469], – обнажает этот прием и максимально приближает повествователя к автору-демиургу. Такое явное авторское присутствие реализует и другой традиционный кинематографический прием – смену ракурса (фокализацию). На протяжении большей части повествования читатель видит сюжетную ситуацию через призму восприятия героини, но в моменты появления авторского голоса фокус смещается и объекты изображения выглядят иначе.

---

[466] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 17. С. 341.
[467] Нике М. Роль экфрасиса в «Жизни Клима Самгина» М. Горького // Роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина» – роман века. Совеременный взгляд: Сб. научн. статей / под ред. О.В. Богдановой. СПб.: Изд-во РГХА, 2020. С. 185.
[468] Шкловский В.Б. Искусство как прием // Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. Пг., 1917. С. 3–14.
[469] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 17. С. 355.

Повествователь открыто демонстрирует, что, создавая рассказ, он рассчитывает на читательскую осведомленность в литературной традиции: «…женщина ушла в маленькую и, *разумеется*, уютную комнатку»[470]; «*Конечно*, женщина протерла пальцами глаза; в *подобных случаях всегда* прибегают к этому жесту, я *не помню автора*, который решился бы забыть об этом жесте»[471]; «…он писал *все то*, что пишут женщине, когда хотят нравиться ей»[472]. В другой раз он даже не дописывает фразу, предоставляя читателю домысливать ее самостоятельно: «Эти глаза не верили, что маленькая, изящная женщина, которую они так великолепно украшают...»[473] Эти указания имеют иронический подтекст, наводя на мысль об однообразности, однотипности и банальности многих литературных произведений.

Ироничен и вопрос о финале произведения, который автор задает самому себе и читателю и предлагает пейзаж: «Женщина вздохнула, глядя в даль, – там, за круглым, темным, мерцающим оком пруда, черной огромной ресницей поднимался мохнатый лес. <…> Пустынно было небо; краденый свет луны самодовольно затмил честное сияние звезд»[474]. Однако рассказ продолжается, героиня пишет письмо Фомину, получает в ответ стихотворение и оставляет мужу записку, которая является копией той, что получил Волков в недописанном романе: «Прости, Павел, но я не могу больше жить с тобой»[475]. В последних строках автор предлагает: «Следовало бы заключить этот рассказ пейзажем в лирическом тоне, но – не хочется. И так – хорошо»[476], словно забыв, что подобный пейзаж уже был описан за несколько страниц до этого. В рассказе, таким образом, присутствуют два финала. Первым – «пейзажем в лирическом тоне» – завершается линия иллюзии

[470] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 17. С. 362.
[471] Там же. С. 360–361.
[472] Там же. С. 365.
[473] Там же. С. 362.
[474] Там же. С. 361.
[475] Там же. С. 365.
[476] Там же. С. 365.

героини, в которой ей привиделся Павел Волков. Реалистическая линия получает другой, нарочито прозаический финал, в котором проявляется присутствие повествователя.

Таким образом, в «Рассказе об одном романе» присутствует целый комплекс признаков 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 видения, сна, иллюзорного, ирреального пространства 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.

Интермедиальный анализ, впервые примененный к творчеству Горького, позволяет охарактеризовать поэтику писателя с новой стороны. В его художественной прозе литературная кинематографичность проявляется на протяжении всего его творческого пути. Ее элементы обнаруживаются в ранних очерках, создавая динамический эффект, подчеркивая их документальность и достоверность. В рассказах 1920-х годов присутствие кинематографической поэтики становится системным, что обусловлено экспериментальным характером творчества Горького в этот период, 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. В текстах Горького последовательно обнаруживаются все элементы литературной кинематографичности, характерные для произведений первой трети XX века. Присутствие семантического поля и прецедентных имен, связанных с кинематографом, реализуется через конвенциональные системы описания: кино как потенциальный просветительский механизм или как путь эскапизма и забвения. Фрагментарность и монтажная композиция в наибольшей степени присутствуют в очерке «Лев Толстой», однако монтажные приемы определяются и в других рассмотренных текстах: рассказах «Пожары», «Сторож», «Городок», «Рассказ об одном романе». Динамическая ситуация наблюдения неоднократно становится основным объектом изображения в рассказе «Пожары», что структурно сближает его с жанром киносценария. 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. Во всех рассмотренных произведениях обнаруживается присутствие приема фокализации, имеющего как изобразительно-выразительные, так и композиционные функции. В рассказах Горького 1920-х годов часто возникают мотивы измененного сознания, сна, иллюзорности, что с одной стороны связывает их с эстетикой экспрессионизма, а с другой – с устоявшейся к этому времени традицией изображения кино в литературном произведении.

Выводы второй главы

Киносценарии Горького для дозвуковых фильмов являются неотъемлемой важной частью его художественного наследия. Взаимодействие с кинематографом становится для писателя новым способом творческого самовыражения, возможностью обратиться к знакомым образам и волнующим проблемам на новой жанровой основе.

Анализ профессиональных (Ханжонковых и Вознесенского) и

писательских (Андреева, Куприна, 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. Подчеркнутая утилитарность отсутствует, в текстах обнаруживается широкий спектр литературных и языковых изобразительно-выразительных средств: метафоры, инверсии, усложненная композиция, вставные эпизоды, психологизм и др. Кинематографическая выразительность реализуется в основном через систему модальностей, описание движения героев, «визуальный звук». Происходит расширение функции традиционной драматической ремарки, а реплика персонажа в свою очередь редуцируется до жеста, взгляда или вовсе исчезает. Жанр киносценария в дозвуковом 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 сценарией происходило уже на раннем этапе формирования жанра и не могло препятствовать реализации писательских кинопроизведений в фильмы.

Со своей стороны пути развития нового жанра вырабатывал и М. Горький. Его обращение к кинодраматургии было обусловлено стремлением к стилевым и жанровым экспериментам в этот период, к новым творческим формам, к масштабному обновлению своей художественной системы в этот период.

Сценарии Горького эстетически соответствуют литературно-художественным практикам 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: Горький постигал немецкий экспрессионизм и феномен Чарли

Чаплина. Он 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» отражает представления писателя о древней истории человечества, почерпнутые из научных исследований конца XIX – начала XX вв., и об историческом процессе в целом. Писатель рассматривал цивилизацию как цепочку открытий и преобразований, способствующих улучшению жизни человека, развитию его бытовой и духовной сферы. Осознавая необходимость распространения просвещения в широкие народные массы, он видел в кинодраматическом проекте «Инсценировки истории культуры» большие возможности для популяризации исторического научного знания.

Историческая мысль Горького проявляется и киносценарии «Степан Разин, или Бунт в Московском государстве», где средневековый сюжет служит способом осмысления русской революции как явления. Важная для писателя тема рабочего движения, «сопротивления среде» звучит в сценариях «Пропагандист» и «Жизнь одного еврея». Экспрессионистская эстетика в наибольшей степени проявляется в сценарии «Ход коня» – в мотивах безумия, сдвинутого сознания, двойничества. Похожие мотивы звучат и в «По пути на дно», который следует рассматривать в непосредственной связи с пьесой «На дне». Элементы экспрессионизма можно обнаружить и в описании жестокостей казацкого войска («Степан Разин»), и в трагическом финале сценария «Жизнь одного еврея».

В прозе Горького 1920-х годов обнаруживается системное присутствие большинства признаков литературной кинематографичности: семантического поля и прецедентных имен, связанных с кинематографом, фрагментарность и монтажная композиция, фокализация, ситуация динамического наблюдения, структурно-темпоральные особенности текста, сближающие его со сценарием,

прием «закадрового голоса». В рассказах Горького этого периода часто возникают мотивы измененного сознания, сна, иллюзорности, что с одной стороны связывает его их с эстетикой экспрессионизма, а с другой – с устоявшейся к этому времени традицией изображения кино в литературном произведении. Системный характер присутствия кинематографической поэтики свидетельствует, с одной стороны, об интересе Горького к этому виду искусства, а с другой – об отражении в его художественном сознании некоторых доминант времени, важной частью которого был кинематограф.

Исследование творческой истории и жанровых особенностей киносценариев Горького дает множество дополнительных биографических и литературоведческих сведений об их авторе и о культурном процессе эпохи.

Глава III

М. ГОРЬКИЙ В 1930-Е ГОДЫ КАК УЧАСТНИК КУЛЬТУРНО-ПОЛИТИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

1930-е годы – один из наиболее драматичных и сложных для изучения периодов и в истории нашей страны, и в биографии М. Горького. В эти годы он возвращается в СССР после длительного отсутствия и становится одним из наиболее активных участников политической, общественной и культурной жизни страны. Можно без преувеличения сказать, что это была вершина славы писателя в СССР, период его наибольшей социальной, организационной, управленческой активности.

Изучение этого периода биографии писателя сопровождалось целым рядом внелитературных и вненаучных факторов. Довоенное горьковедение было сосредоточено на его идеологическом портрете, а после XX съезда Горький был объявлен «верным ленинцем» и вся его деятельность, связанная со сталинским периодом, оставалась вне изучения. Советские горьковеды послесталинских десятилетий были вынуждены крайне осторожно обращаться с этим материалом и часто обходили его вниманием. В постсоветский период на волне развенчания прежних кумиров Горького обвиняли в лицемерии, прославлении рабского труда, приспособленчестве ради материальных благ, пытались «сбросить с корабля истории». Однако полное собрание сочинений и архивные материалы, регулярно публикуемые в ИМЛИ РАН, позволяют восстановить подлинный облик писателя и сформировать объективное представление о нем и о его деятельности.

Наиболее полно биография Горького этого периода рассматривалась в монографиях Л.А. Спиридоновой[1]. Вопросы организации Союза писателей СССР и Первого съезда советских писателей исследовали Е.А. Добренко,

[1] Спиридонова Л.А. М. Горький: диалог с историей. М.: Наследие, 1994. 318 с.; Спиридонова Л.А. Настоящий Горький: мифы и реальность. М.: ИМЛИ РАН, 2013. 440 с.; Спиридонова Л.А. М. Горький – мыслитель, художник, человек. М: ИМЛИ РАН, 2022. 432 с.

О.В. Быстрова, А.В. Святославский[2]. О проектах «История гражданской войны» и «История фабрик и заводов» писали Д.С. Московская, М.В. Зеленов, С.В. Журавлев[3]. Переписка Горького 1930-х годов публиковалась Л.В. Суматохиной, О.В. Быстровой, Ю.У. Каскиной, О.В. Шуган и др.[4] Многие вопросы издательской политики, проводимой при участии писателя в СССР, поднимались в коллективной монографии «М. Горький – издатель» (2024). Однако влияние Горького на кинематографический процесс и его отношения с кинематографистами в эти годы до сих пор не становились предметом исследования, хотя в архиве писателя хранится множество документов, связанных с политическими и эстетическими проблемами искусства экрана в 1930-е годы.

В 1928 г. состоялся первый приезд Горького в СССР после долгого перерыва. Посещая страну в 1929, 1931, 1932 годах, принимая решение об окончательном возвращении, он внимательно изучал те перемены, которые происходили в экономике, политике, культуре страны. Непосредственно участвуя в культурном строительстве, он видел, что функции и свойства кинематографа существенно изменились, причем писателя интересовал не столько технический прогресс, сколько изменение роли кинематографа, которую отводило ему государство. В декларациях советского правительства Горький увидел те идеологические доминанты, о которых он говорил еще в

[2] Добренко Е.А. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999. 557 с.; Быстрова О.В. «…извините, что тревожу, но как быть?»: Переписка М. Горького с П.П. Постышевым // Время Горького и проблемы истории. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 196–228; Святославский А.В. Первый Всесоюзный съезд советских писателей: взгляд из XXI века (к 80-летнему юбилею) // Культурологический журнал. 2014. № 3(17). С. 6.

[3] Историография Гражданской войны в России: Исследования и публикации архивных материалов / Отв. ред., сост. Д.С. Московская. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 560 с.; «История гражданской войны в СССР» (1935 г.): история текста и текст истории / сост. М.В. Зеленов, Д. Бранденбергер. М.: Политическая энциклопедия, 2017. 606 с. Журавлев С.В. Феномен «Истории фабрик и заводов»: горьковское начинание в контексте эпохи 1930-х годов. М: Институт российской истории РАН, 1997. 216 с.; Святославский А.В. Первый Всесоюзный съезд советских писателей: взгляд из XXI века (к 80-летнему юбилею) // Культурологический журнал. 2014. № 3(17). С. 6.

[4] Суматохина Л.В. «...Приходится писать под давлением... сорока атмосфер». Неопубликованная переписка М. Горького и В.Я. Зазубрина // Горький. Неизвестные страницы истории / под ред. Л.А. Спиридоновой. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 426–522; Быстрова О.В. Доклад М. Горького на Первом съезде советских писателей: взгляд из XXI века // Вестник Костромского государственного университета. 2018. Т. 24, № 1. С. 53–58; Каскина Ю.У., Плотникова А.Г., Шуган О.В. Переписка М. Горького с М.П. Томским // Горький. Неизвестные страницы истории / под ред. Л.А. Спиридоновой. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 137–197.

«выставочных» очерках 1896 г.: ориентир на просветительство и высокую художественную культуру. В 1930-е годы Горький ощутил, что кинематограф стал полноправной частью искусства, и отношение писателя заметно менялось. Он многократно встречался с кинематографистами, высказывая свои соображения о задачах научно-популярных и художественных фильмов, о художественных средствах, конкретных удачах и недостатках советского кино.

§ 1. Стратегии влияния писателя на культурную политику: Горький как организатор, пропагандист, наставник

Отношения Горького с советским кинематографическим сообществом складывались сложно, и не последнюю роль в этом сыграл устойчивый миф о его отрицательном отношении к искусству экрана. Для распространения этого убеждения были объективные причины, этому способствовали и некоторые дореволюционные высказывания писателя, и его неудачные попытки экранизировать свои киносценарии. Конечно, это был поверхностный взгляд на проблему. Инцидент с публикацией статьи Н.А. Лебедева в советском «Кино-журнале АРК» (Ассоциации революционной кинематографии) и реакцией на нее литературной и кинематографической общественности в этом плане показателен.

1.1. Публикация Н.А. Лебедева в «Кино-журнале АРК»

Во время пребывания Горького в Сорренто советская пресса продолжала писать о нем, в газетах и журналах печатались его произведения, выходили книги. Заехать на виллу писателя – засвидетельствовать почтение, посоветоваться, передать новости с родины – стремились многие путешественники из СССР, особенно люди творческих профессий. Одна из таких встреч произошла в сентябре 1925 г., и репортаж о ней имел существенные последствия. К Горькому приехал Николай Алексеевич Лебедев, член правления и первый секретарь Ассоциации революционной

кинематографии. События этого дня Лебедев описал в статье «У Горького. Горький о кино (Из итальянских встреч)» и опубликовал в «Кино-журнале АРК», где он был ответственным редактором[5].

Лебедев отмечал, что несмотря на «усталый, нервный вид», Горький принял делегацию «ласково», «усадил в кабинете, завел разговор о самом любимом – литературе»[6]. Состояние писателя Лебедев связал с прошедшим накануне на его вилле обыском. Действительно, рано утром 17 сентября 1925 г. на вилле «Il Sorito» итальянская полиция произвела обыск, и по этому поводу Горький писал гневные письма Б. Муссолини[7] 17 и 27 сентября, однако многие историки связывают этот инцидент не с деятельностью и взглядами Горького, а с тем, что в доме гостила М.И. Будберг, которую подозревали в связях с советской и британской разведкой[8]. В любом случае, самочувствие Горького было не лучшим, в чем сам он признавался Ф.И. Шаляпину: «…чувствую себя отвратительно», «нервы у меня ни к чорту не годятся»[9]. Усугублялось это состояние и финансовыми проблемами, о чем он сообщал П.П. Крючкову 1 октября, а у Шаляпина просил денег в долг[10].

Отправляясь на виллу Горького, Лебедев надеялся сделать несколько кинокадров и взял с собой камеру, но писатель, по обыкновению, наотрез отказался сниматься. В тех словесных и образных формулах, которые использует журналист для описания возмущения Горького, отчетливо звучит отголосок истории съемки А.О. Дранкова в 1911 г.: «Вся группа энергично принялась убеждать. Тщетно. Горький почти рассердился.

– И не уговаривайте. Решительно не буду... Как-то сижу в кинематографе. На полотне приближается какая-то точка. Ближе, ближе – прямо на меня – Толстой, Лев Николаевич! Идет живой… Даже жутко стало. А он четыре года тому назад умер… А ведь я его хорошо знал… Нет, в этой

[5] Лебедев Н.А. У Горького. Горький о кино (Из итальянских встреч) // Кино-журнал АРК. 1926. № 1. С. 2.
[6] Там же.
[7] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2012. Т. 15. С. 271–272, 274–275.
[8] Макдональд Д., Дронфилд Д. Очень опасная женщина. М.: Центрполиграф, 2016. С. 317–321.
[9] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2012. Т. 15. С. 266, 268.
[10] Там же. С. 268, 275.

вашей штуке есть какая-то мистика. Для меня не подходит»[11]. Когда Горький получил эту статью, он подчеркнул два последних предложения красным карандашом и написал на полях выразительное «Дурак»[12].

Далее в статье Лебедева приводились язвительные слова, якобы сказанные Горьким, об И.А. Бунине: «Это Бунин, тот снимался, тот как раз годится. Идет вдоль стены, в руках большой букет, идет и роняет цветы к собственным ногам. Сам – себе. Это для Бунина подходит»[13]. Напротив этого абзаца Горький поставил большой знак вопроса, это может означать, что он не говорил подобных слов. Зашел разговор и о сценариях писателя:

«– Алексей Максимыч, я читал где-то, что вы написали несколько сценариев для кинематографа. Верно ли это?

– Как же – написал!.. Даже продал какому-то предпринимателю в Париж – только денег никак не могу получить, – ответил он, явно издеваясь над темой. – Пишу, пишу для вас. В одном сценарии такого накрутил, что сам ничего не пойму – семьдесят семь приключений – замечательный сценарий… – продолжал иронизировать Горький»[14].

Корреспондент попытался «изложить азбучные истины» писателю: «…современная буржуазная беллетристика нисколько не умнее буржуазного кинематографа; кино художественно сильнее театра; кино демократичнее, и прочие совершенно тривиальные, известные любому рядовому члену ОДСК, вещи»[15]. По словам Лебедева, Горький утверждал, что кинематограф может быть полезен лишь для демонстрации природных процессов и явлений: «бактерии или кровь под микроскопом». Одним словом, он демонстрировал «полное презрение к кино»[16].

Репортаж Лебедева вызвал значительный резонанс в печати. 9 февраля 1926 г. в газете «Кино» появилась неподписанная статья «Пошлость» в

[11] Лебедев Н.А. У Горького. Горький о кино (Из итальянских встреч) // Кино-журнал АРК. 1926. № 1. С. 2.
[12] АГ. КГ-п-44-15-1.
[13] Лебедев Н.А. У Горького. Горький о кино (Из итальянских встреч) // Кино-журнал АРК. 1926. № 1. С. 2.
[14] Там же.
[15] Там же.
[16] Там же.

рубрике «Точка зрения кинозрителя», где заявлялось: «Пошлостью, глупостью и наглостью насыщена вся эта статья, начиная от заголовка и кончая последним выводом автора <…> Перо развязного журналиста изобразило Горького человеком, “не понимающим” кинематографии, но “накручивающим” сценарии ради денег»[17]. Автор заметки предлагал Ассоциации революционной кинематографии «отмежеваться» от выступления Лебедева.

Журнал «Жизнь искусства», однако, встал на сторону кинематографиста. Критикуя статью газеты «Кино», автор упрекал ее в стремлении «ползать на брюхе» перед Горьким, который является «дореволюционным» писателем, «поскольку он сейчас же после Октября отошел от революции и стал писать свои “Несвоевременные мысли”, на платформе которых стоит и поныне»[18]. В заключении статьи утверждалось: «…из пальца высосаны обвинения, давшие повод кино-газете к неожиданному налету на честного работника советского кино»[19]. Таким образом Горькому припоминали его антибольшевистскую позицию в 1917–1918 гг. и ставили под сомнение его авторитет. Надо сказать, что отъезд Горького за границу не воспринимался на официальном уровне как эмиграция, но в письмах к писателю 1926–1927 гг. часто звучит недоумение по поводу его проживания за пределами СССР (ср. у В.В. Маяковского: «Горько думать им о Горьком-эмигранте. / Оправдайтесь, / Гряньте!»[20])

В этой дискуссии весомо прозвучал фельетон М.Е. Кольцова «О подвигах, о славе», опубликованный на первой странице газеты «Правда» 16 февраля 1926 г. Автор возмущался бесцеремонностью Лебедева: «По статье выходит, что, мол, старикан выжил из ума, одичал и не признает “азбучных истин”»[21]. Поведение Горького, по мнению Кольцова, объяснялось

[17] Пошлость // Кино. 1926. № 6 (126). 9 февр. С. 2.
[18] Блюм В. Еще о кино-нравах // Жизнь искусства. № 7. 16 февр. С. 7.
[19] Там же.
[20] Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. Т. 7. С. 210.
[21] Кольцов М.Е. О подвигах, о славе // Правда. 1926. № 38. 16 февр. С. 1.

занятостью писателя и его плохим самочувствием. «“Красных туристов”, горделиво путающихся под ногами и обращающих серьезные, трагические вещи в карикатуру, надо одергивать и ставить на место»[22].

Помещение статьи Кольцова о частном, в общем-то, случае на передовице главной газеты страны может показаться избыточным, однако оно имело важный политический смысл. Руководство страны начинало планировать возвращение Горького: эта кампания развернется с 1927 г., но напоминать общественности о конфликтах писателя с властью было во всех отношениях невыгодно. Кроме того, 5 марта 1926 г. в «Правде» была помещена заметка, завершавшая дискуссию: «Мих. Кольцов считает необходимым оговорить, что в фельетоне “О подвигах, о славе” <…> первая часть не имеет в виду непосредственно тов. Лебедева, а рисует собирательный тип наших “путешественников” определенного рода. Что касается второй части, то она, само собой, относится прямо к тов. Лебедеву, подтвердившему и осудившему свои, изложенные в этой части, ошибки»[23].

Действительно, Лебедев был вынужден в следующем номере «Кино-журнала АРК» извиниться и признать «нетактичность» опубликования этой беседы. Личное письмо он отправил и Горькому: «Расстроенный Вашим пренебрежительно-недружественным отношением к кинематографу, к области, в которой работаю с энтузиазмом своих 28 лет, я сгоряча тиснул в профессиональном кино-журнале свои впечатления о беседе с Вами. Статья получилась плохая, двойственная – с одной стороны уважение к большому нашему писателю, с другой – легкомысленное изложение того, о чем не следовало бы писать без Вашего согласия. Словом – сморозил, сморозил отчаянно. За это меня били и продолжают по всем линиям бить самым жестоким образом»[24].

[22] Кольцов М.Е. О подвигах, о славе // Правда. 1926. № 38. 16 февр. С. 1.
[23] [Мих. Кольцов считает…] // Правда. 1926. № 53. 5 марта. С. 4.
[24] АГ. КГ-п-44-15-1.

Ответа Горького, как и его реакции на публикацию в «Кино-журнале АРК», не последовало. Судя по всему, Горький узнал о ней из того самого покаянного письма, отправленного в Сорренто. В результате этой кампании Лебедеву пришлось отказаться от должности редактора журнала и участия в руководстве АРК, однако карьера его в киноделе состоялась, в начале 1930-х гг. он защитил диссертацию «К вопросу о специфике кино», вплоть до своей смерти в 1978 г. преподавал во Всесоюзном государственном институте кинематографии.

Неудачное интервью не было показателем реального отношения Горького к новому искусству, множество источников мемуарно-эпистолярного характера свидетельствуют о его устойчивом интересе к кинематографу, к его положению в советском обществе и в том числе – к кинопроизводству. Рассматривая возможность возвращения в СССР, Горький с интересом воспринимал любую информацию о жизни страны. Так, в октябре 1927 г. Вс.В. Иванов сообщил ему, что отвечал на вопросы анкеты, разосланной писателям газетой «Кино» по случаю 10-летней годовщины советского кинематографа. «Там есть вопрос – “что вас поразило больше всего в это десятилетие?” Я ответил – “скука”»[25]. Горький слегка пожурил Иванова, но попросил поделиться с ним этим материалом: «Ваш ответ на анкету “Фанфары” – озорство, сударь! Но “Фанфару” Вы мне пришлите, пожалуйста»[26].

В феврале 1928 г. крестник Горького Зиновий Алексеевич Пешков написал ему из Лос-Анжелеса о съемках фильма по его мемуарам о войне в Марокко: «Будут делать кинематографическую картину с моей книги, снимая виды в Алжире и Марокко. С этой целью я хочу 17 марта в Европу, проведу в Париже дней шесть и – прямо – в Африку на два или три месяца. Подписал условно бумаги, что поеду обратно помогать в постановке моей картины»[27].

[25] АГ. КГ-п-30-1-23
[26] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2018. Т. 17. С. 81.
[27] АГ. КГ-рзн-7-1-85.

Горький просил крестника прислать «фотографии Холливуда»[28]. Фильм «The Bugle Sounds» был закончен в 1932 г., его продюсером стал знаменитый Ирвин Тальберг (Irving Thalberg). В 1934 г. кинокомпания «Metro Golden Mayer» называла «майора Зиновия Пешкова» среди своих авторов[29].

Летом 1930 г. Горького в Сорренто посетил сотрудник «Совфрахта» И. Поляков. 11 сентября в письме он напомнил писателю о разговоре, произошедшем при встрече: «Я Вам рассказал о моих мытарствах в попытке перенести к нам технику американского звукового кино, почитайте на эту тему статью Осинского в “Правде” от 4-го сентября[30]. Когда я читал ее, я весь дрожал от протеста, вспомнив всю даром потраченную мною энергию, и пишу теперь открытое письмо в “Правду” <...> Так тяжело читать фразу Осинского, что мы, выдвинувшись в 1925–27 на первое мировое место по немым фильмам, теперь же по звуковым плетемся в хвосте у всех стран мира»[31]. В архиве писателя сохранились четыре письма от Полякова, по ним можно предположить, что Горький на них отвечал, хоть эти ответы пока не разысканы. В письме к своему секретарю П.П. Крючкову Горький похвалил Полякова и назвал его «интересным парнем, с “идеями”»[32].

В декабре 1930 г. Горький в письме И.А. Груздеву критиковал язык и стиль эмигрантских газет: «Весьма сожалею, что не могу прислать Вам статейку князя Волконского о кино, – вот этот не заслуживает снисхождения, если только у него не началось размягчение мозга!»[33] Действительно князь С.М. Волконский регулярно печатал в парижской газете «Последние новости»[34] рецензии на кинофильмы и театральные постановки. Отзыв

[28] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2016. Т. 18. С. 136.
[29] The Film Daily. Production Guide and Director’s Annual. 1934 / Ed. J. Alicoate. NW., 1934. Pp. 117, 119.
[30] Имеется в виду статья: Осинский Н. О некоторых предпосылках борьбы за индустриализацию // Правда. 1930. № 244. 4 сент. С. 5.
[31] АГ. КГ-рзн-8-7-3
[32] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2018. Т. 20. С. 47.
[33] Там же. С. 150.
[34] См.: Киномысль русского зарубежья. (1918–1931) / Сост., ст. и примеч. Р.М. Янгирова, предисл. и примеч. А.И. Рейблата. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 275–281, 343–349, 352–370 и др.

Горького не касается их содержания, но свидетельствует об интересе писателя и к этому разделу прессы.

Можно с уверенностью утверждать, что к моменту возвращения Горького в СССР у него сформировался устойчивый интерес к советскому кинематографу, а также его осведомленность в области отечественного киноискусства была достаточно высока.

1.2. Издательские проекты Горького и кинематограф как средство пропаганды

В демонстрации советских фильмов за границей Горький видел широкие возможности для пропаганды социалистического мироустройства и поддерживал своих иностранных корреспондентов, которые интересовались новинками кинематографа СССР. Так, 5 февраля 1931 г. член Общества советско-швейцарской дружбы И.С. Ремезов, живший в Швейцарии недалеко от Р. Роллана, писал Горькому: «Мне хотелось бы ознакомить Р. Роллана с советскими 2-3 фильмами. Он их никогда не видел и очень интересуется. <…> Я охотно выполнил бы эту задачу, т. е. вместе с аппаратом и аппаратчиком поехал бы в Вильнев. Но я не знаю, куда обратиться, чтобы получить на одну неделю советский фильм <...> Они произведут на него огромное впечатление <…> Он увидит собственными глазами строительство социализма на нашей родине. Потом – мне легче будет его убедить относительно поездки в СССР, если здоровье позволит»[35].

Горький сразу начал оказывать активную помощь Ремезову, 9 февраля 1931 г. он написал полпреду СССР в Риме Д.И. Курскому с просьбой предоставить ленты «Турксиб» и «Земля» для демонстрации их Р. Роллану[36]. В ответном письме Курский сообщил, что фильмы отправят Роллану после демонстрации итальянским журналистам на приеме в полпредстве, однако вместо «Земли» Довженко он обещал прислать картину «Зернотрест»,

[35] АГ. КГ-п-65-8-11.
[36] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2018. Т. 20. С. 209–210.

документальный фильм о совхозе «Гигант» (1929, реж. Л.И. Степанова), вероятно, посчитав его подходящей заменой (впрочем, нельзя исключать и ошибку Курского).

С этой же просьбой Горький обратился к П.П. Крючкову и добавил: «В Англии наши фильмы сильно пропагандирует Б. Шоу. Роллан мог бы пропагандировать их в С<еверной> и Ю<жной> Америках – жители этих континентов все чаще являются к нему “на поклон”»[37]. Кстати, когда Б. Шоу летом 1931 г. посетил СССР, одним из первых мест, где он побывал, стала киностудия «Союзкино». Здесь он 25 июля произнес речь для фильма «Ленин», в которой признался: «Я тоже как Ленин. Я революционер»[38].

Обе картины: документальный фильм о строительстве Туркестано-Сибирской железной дороги «Турксиб» (1929, реж. В.А. Турин) и художественный фильм «Земля» (1930, реж. А.П. Довженко) – Горький смотрел на приеме в Полпредстве СССР в Италии 14 февраля 1931 г. «с увлечением, с какой-то детской радостью», по словам А.С. Курской[39]. «Этим фильмам, рисующим размах нашего советского строительства, Горький придавал большое агитационное значение»[40], – добавляла супруга советского посла.

По вопросу о формировании положительного образа СССР через киноискусство Горький обращался к И.В. Сталину. 12 ноября 1931 г. он писал: «Очень нравится англичанам “Путевка в жизнь”, ее показывает “О<бщест>во друзей СССР”, англичане единодушно аплодируют. Чарли Чаплин хочет, чтоб его пригласили в Союз, желает познакомиться с нашим кино»[41]. Гастроли Ч. Чаплина в СССР не состоялись, но просоветские взгляды великого артиста известны, позднее, в начале 1950-х гг., из-за них ему запретили въезд в США[42]. Г.В. Александров вспоминал, как во время их первой встречи в начале 1930-х

[37] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2018. Т. 20. С. 209.
[38] Хьюз Э. Бернард Шоу. М.: Молодая гвардия, 1966. С. 190
[39] Курская А.С. Горький в Италии в 1928 // Горький в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1955. С. 619.
[40] Там же. С. 620.
[41] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2018. Т. 20. С. 349.
[42] Чаплин Ч. Моя удивительная жизнь: Автобиография. М.: Бомбора, 2020. С. 491–502.

годов Чаплин сказал ему: «В Голливуде не делают кино, здесь делают деньги. Учиться киноискусству надо там, где сделан “Броненосец Потемкин”»[43].

В конце 1920-х гг. у Горького возникла идея журнала «За рубежом». Размышляя над концепцией журнала (первый номер вышел в 1930 г.), он писал А.В. Луначарскому 8 января 1929 г.: «Мне думается, что пора бы создать журнал для крестьян, журнал, который знакомил бы нашего мужика с бытом западноевропейского его собрата, с приемами и условиями работы на земле, с предрассудками, обычаями и вообще – со всею жизнью современного крестьянина Дании, Голландии, Германии, Франции»[44]. Кинематограф он считал одним из источников информирования советских людей о заграничной жизни, но понимал и опасность искажения этих представлений через кино. Ответственному редактору журнала Т. Кострову он писал 13 марта 1930 г. «Что именно должны мы показать нашему читателю? В общих словах – нравы и вкусы “послевоенной” буржуазии: небывало уродливое развитие роскоши, распад семьи, положение детей <…> ее развлечения и т.д. Нужно показать читателю Союза Советов буржуазную газету, кинофильму, театр, книгу и все, что относится к области “духовной жизни”. Нужно показать полицию, суд, церковь и все прочее, что служит самозащите буржуазии. Все это надобно делать в формах полубеллетристических очерков. Дидактика этих очерков и удобочитаемость выиграют, если мы сумеем показать факты в освещении сатиры и юмора»[45]. О тех же задачах журнала он писал в статье «Каким должен быть “За рубежом”», в письмах к П.П. Сувчинскому, И.А. Груздеву и др. и неизменно упоминал кинематограф среди тех явлений, которые, по его мнению, наиболее ярко и доступно характеризовали западный образ жизни.

Редактируя журнал «За рубежом», Горький и сам готовил для него материалы. В аспекте нашей темы интересен очерк «День в центре культуры», написанный в январе 1930 г., где писатель подробно пересказывал содержание

[43] Александров Г. Описание встречи с Чарли Чаплином / публ. Л. Пушкаревой // Искусство кино. 1998. № 3. С. 68.
[44] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2016. Т. 18. С. 185.
[45] Там же. Т. 19. М.: Наука, 2017. С. 256.

фильма, увиденного им в Европе: «Они входят в кино. Там показывают “блестящий боевик”, безмолвно разыгрывается серая тяжелая драма: полицейский, честный старик, имеет сына, тоже честного полицейского. Сын арестует воровку, очень красивую, богато одетую девушку, усаживает ее в автомобиль, везет в полицию. Девушка артистически плачет, она буквально моет слезами лицо свое, и мягкосердечная публика тронута, тысячи две мужчин и женщин сокрушенно молчат»[46]. Между юным полицейским и воровкой завязываются романтические отношения, осложненные рядом недоразумений. Затем появляется любовник героини, только что ограбивший банк. Полицейский в схватке убивает его и идет признаваться в этом преступлении своему отцу, который разочарован поведением сына, но все же находит в себе силы поддержать его. Горький в этом очерке имеет в виду немецкий фильм «Асфальт» 1929 г. («Asphalt»; реж. Дж. Мэй (Joe May)). Продюсером фильма выступил Эрих Поммер, автор знаменитого «Метрополиса» (1927). Фильм «Асфальт» пользовался успехом в Европе, и до сих пор остается в сфере внимания исследователей, отмечающих операторскую работу, изображение атмосферы Берлина 1920-х гг. и отличную игру актеров. Его считают одним из последних фильмов немецкого экспрессионизма или «протонуаром», опередившим свое время[47].

Горький в очерке «День в центре культуры» приводит содержание фильма «Асфальт» как пример неискреннего буржуазного искусства, намекая на манипуляции авторов, готовых всегда следовать вкусам толпы («услужливый режиссер, зная публику, знает, что ей не нравится»[48]), на эмоциональную податливость публики, готовой смеяться, плакать и испытывать возбуждение вслед за героями («мягкосердечная публика тронута, тысячи две мужчин и женщин сокрушенно молчат»[49]) и др. При этом писатель

[46] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1974. Т. 20. С. 277.
[47] Gordon, Thomas. The Sweet Smell of Asphalt: Discovering Joe May’s 1929 Masterwork // Bright Lights: Film Journal. 2006. 1 November. https://brightlightsfilm.com/sweet-smell-asphalt-discovering-joe-mays-1929-masterwork/
[48] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1974. Т. 20. С. 277.
[49] Там же. С. 277.

не только не замечает художественных достижений фильма, но и оставляет почти без внимания его финал, заявляя коротко: «Все кончилось вполне благополучно: вор убит, воровка арестована, порядок торжествует, публика аплодирует двум поколениям честных полицейских»[50]. Однако развязка более сложна и драматична: когда молодой полицейский оказывается в тюрьме, героиня, мучимая совестью, признается в своих преступлениях и добровольно принимает наказание, чтобы, искупив вину, вновь соединиться с возлюбленным. Следует признать, что Горький, ставя на первый план пропагандистскую задачу, в этом очерке не только не стремится оценить художественные особенности фильма, но и пренебрегает очевидными содержательными деталями.

Участие Горького в работе журналов не ограничивалось «директивами» и установочными статьями, в начале 1930-х гг. он регулярно присылал редактору вырезки из зарубежных газет, сообщал о фактах и явлениях, которые следовало осветить.

Интересен отзыв Горького о статье кинокритика Э.М. Арнольди, подготовленной в середине 1932 г. для журнала «Литературная учеба», где в том числе печатались работы об искусстве экрана. Статья не разыскана, но из отзыва можно частично восстановить ее содержание. «Арнольди, – писал Горький И.А. Груздеву в июле 1932 г., – статья возбуждает вопрос о воспитательном значении таких сценариев, каковы “Кинометла” и подобные. Весьма сомнительно, чтобы такие картины научили чему-нибудь людей технически неквалифицированных, которые и являются производителями брака. Нет сомнения, что такие кинокартины очень понравятся врагам рабочего класса. Пример с “Джунглями” – неудачен, фильм, о котором говорит автор, рекламировал упаковочную машину и не имел отношения к скандалу на Чикагских бойнях. В конце дана цитата из какой-то “Большой Библии”. Цитата кажется выдуманной автором, а такие выдумки недопустимы, ибо те

[50] Там же. С. 278.

зрители, которые читают Библию, обязательно подчеркнут неточность и скомпрометируют фильм. В общем, статья очень плохая»[51]. Эта небольшая рецензия свидетельствует о значительной эрудиции Горького, но комментарий к письму, опубликованный в 11-м томе «Архива А.М. Горького»[52] и 21-м томе Полного собрания сочинений писателя (серия «Письма»), ошибочен и требует коррекции.

Вероятно, статья Э.М. Арнольди была посвящена изображению в кино проблем экологии труда. Цикл экранных репортажей «Кинометла» выпускался в начале 1930-х гг. студией «Ленфильм», и выпуск № 3 (1931) был как раз посвящен «борьбе с браком в производстве товаров широкого потребления»[53]. Говоря о фильме «Джунгли», Горький, вероятно, имел в виду картину «The Jungle» 1914 г. (реж. Дж. Ирвинг), снятую по одноименному произведению Э. Синклера. Сюжет этого социального романа, изданного в 1907 г., связан с тяжелой работой главного героя на скотобойне. Синклер работал с документами и в своем произведении с глубокой натуралистичностью показал антисанитарию, ужасающие условия труда рабочих, их невыносимый быт. Став достоянием гласности, эти факты вызвали в прессе большой скандал, имевший административные и даже законодательные последствия. Однако Дж. Ирвинг, восстанавливая в фильме сюжетную канву романа, значительно снизил градус социальной напряженности, сосредоточился не на тяжелых условиях труда работников, а на изображении производственных процессов. На афише фильма было указано: «The terrific story of the beef packing industry»[54] («Потрясающая история индустрии говяжьих консервов»). Роман Синклера многократно упоминался в центральной советской прессе. Возможно, Арнольди не видел самого фильма, но знал его литературную основу и читал упоминания о нем

[51] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2019. Т. 21. С. 181–182.
[52] Переписка А.М. Горького с И.А. Груздевым / Архив А.М. Горького. Т. XI. М.: Наука, 1966. С. 292; Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2019. Т. 21. С. 619.
[53] Советские художественные фильмы: 1917–1930. Аннотированный каталог. М., 1961. Т. 1. С. 429.
[54] The Jungle. Код доступа: https://www.imdb.com/title/tt0004182/mediaviewer/rm2903932672/?ref_=tt_md_5. Дата обращения: 14.08.2024.

(например, в журнале «Пролетарское кино»[55]). Необходимо учитывать и политический контекст начала 1930-х годов: после Шахтинского дела (1928) обвинение во «вредительстве» на производстве было страшным, а политически мотивированная компания по поиску «вредителей» продолжалась. Можно предположить, что эту тему поднимала и статья Арнольди, тем более что другие его публикации в журнале «Советское кино» были написаны в подобном духе. Этот эпизод также свидетельствует об осведомленности Горького в области зарубежного, в частности, американского кино.

Речь о кинематографе неизменно заходила при обсуждении главных проектов Горького 1930-х гг.: «Наши достижения», «История фабрик и заводов», «История гражданской войны», «День мира». Для полноты их воплощения, а также для их популяризации писатель хотел использовать документальный и художественный экран.

Журнал «Наши достижения» выпускался с 1929 г. и был основан Горьким для демонстрации успехов социалистического строительства. В установочной статье писатель сообщал о цели издания: «В Стране Советов разрастается вихрь творчества, идет огромная работа, но о грандиозном размахе этой работы у работников нет целостного представления, никто до сей поры не позаботился дать полную и широкую картину этой бешеной работы»[56]. Иными словами, он стремился рассказать советским гражданам об их стране, о разнообразной деятельности, которая развивалась в разных ее регионах, формировать у них «ощущение советской идентичности»[57]. В первый год выхода журнала на фабрике «Межрабпом-фильм» возникла идея о регулярном выпуске киножурнала с тем же названием. Сотрудники кинофабрики «Межрабпом-фильм» А.Я. Попов и Ф. Акимов написали Горькому о своей идее 17 декабря 1929 г.: «Кратко наш проект… Киножурнал

[55] Потамкин Гарри Аллан. «Муви»: Американское кино // Пролетарское кино. 1931. № 10/11. С. 82–85.
[56] Горький М. О журнале «Наши достижения» // Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1953. Т. 24. С. 410.
[57] Брандернбергер Д. Кризис сталинского агитпропа. Пропаганда, политпросвещение и террор в СССР. 1927–1941. М.: РОССПЭН, 2017. С. 76.

выходит первое время ежемесячно – регулярно (потом добьемся еженедельного выпуска) <…> Вся работа киногруппы, съемочный план – детально проработаны с редакцией журнала “Наши Достижения”. Обязательно – сотрудничество в группе одного представителя от Вашего журнала <…> В дальнейшем – журнал охватит самые широкие участки строительства и быта Союза»[58]. Горький поддержал молодых кинематографистов и посоветовал им обратиться к П.П. Крючкову, которому тут же их рекомендовал[59]. Уже в начале января 1930 г. секретариат «Наших достижений» предоставил такой ответ:

«В ответ на ваше предложение взять на себя редактирование кадров из цикла “Достижения СССР на экране” сообщаем:

1. Согласны на присвоение вашим кадрам названия “Наши достижения на экране”.

2. Согласны редактировать текст кадров и визировать их выпуск участием в общественных просмотрах кинохроники.

3. В целях всемирной экономии времени просим Вас тексты кинолент в окончательном виде предоставлять в распоряжение ответственного секретаря тов. Урицкого за 6–7 дней до выпуска картины.

4. Все финансовые и административные функции по выпуску “Н.Д. на экране” принимает на себя “Межрабом-фильм”.

5. Ввиду крайней перегрузки сотрудников журнала “Наши достижения” от посылки постоянного представителя на киносъемки мы временно воздержимся.

P.S.: В случае неудовлетворительного составления кинокадров, выправить которые мы будем лишены возможности, редакция оставляет за собой право расторгнуть соглашение и снять название фильма»[60].

[58] АГ. КГ-изд-44-53-1.
[59] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2018. Т. 19. С. 166.
[60] АГ. КГ-изд-45-26-1.

Действительно, некоторое время киножурнал «Наши достижения» выходил на экраны. Например, в РГАКФД хранится пленка режиссера И.Г. Грабского[61], на которой запечатлены Шатурская ГРЭС, электропоезд, выпущенный Мытищинским заводом, нефтяные вышки в Грозном и т. д.

А.Н. Тихонов сообщал Горькому в ноябре 1931 г., что многие организации, в том числе «Союзкино», хотят включиться в работу по «Истории фабрик и заводов»[62]. В 1934 г. по материалам этого горьковского проекта был снят фильм «Секрет фирмы» (реж. В. Шмидтгоф). При подготовке «Истории Гражданской войны» Горький настаивал на том, чтобы участники проекта просматривали кинопленки 1917–1921 гг.[63]. Он писал 2 февраля 1935 г. руководителю Главного управления кинофотопромышленности Б.З. Шумяцкому с просьбой оказать содействие сотрудникам редакции: «По нашим сведениям, за время 1917 года и гражданской войны различными кино-объединениями было произведено много хроникальных съемок. Нет сомнений, что среди этих материалов имеются весьма ценные фотографии. Мы уже довольно давно разыскиваем следы этих съемок. Вы нас крайне обяжете, если отдадите распоряжение по своей системе помочь нашим сотрудникам обследовать все архивы»[64].

Горький считал принципиально важным формирование положительного образа СССР на международной арене и прилагал немалые усилия для этого. Считая кинематограф, в том числе художественный, наиболее наглядным средством пропаганды и агитации, он активно помогал продвигать советские фильмы на Запад. Также он считал необходимым использовать документальные материалы киноархивов при работе над историческими трудами в качестве источников и иллюстраций.

---

[61] РГАКФД. Уч. № 1833.
[62] АГ. КГ-п-77-1-24.
[63] Найда С.Ф., Рыбаков М.В. Роль А.М. Горького в организации издания «История гражданской войны в СССР» // Вопросы истории. 1958. № 8. С. 76.
[64] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2025. Т. 22, кн. 2. С. 192–193.

1.3. Советские писатели и кино

К середине 1930-х годов значительная часть опытных писателей имела кинематографический опыт, который заключался в написании оригинальных сценариев или в переделке своих и чужих эпических и драматических произведений для кино. Перечислим лишь тех, кто играл активную и значительную роль в литературном процессе. Так, И.Э. Бабель написал «Блуждающие звезды» в 1926 г., в 1934 г. трудился над сценарием по поэме Э.Г. Багрицкого «Дума про Опанаса», в 1935 г. писал диалоги для сценария фильма «Летчики», в 1936 г. помогал С.М. Эйзенштейну в работе над «Бежиным лугом»[65]. М.М. Пришвин в 1935 г. написал сценарий для фильма «Хижина старого Лувена» по своей книге «Жень-шень»[66]. А.Н. Толстой имел в этом отношении богатый опыт еще в дореволюционный период, а в середине 1930-х работал над сценарием по роману «Петр Первый» совместно с режиссером В.М. Петровым. Л.Н. Сейфуллина хотела превратить в кинопьесу свой рассказ «Таня», заключила договор со студией, но фильм так и не состоялся[67]. Много работал для кино Л.В. Никулин, новаторский сценарий по повести Н.В. Гоголя «Шинель» создал Ю.Н. Тынянов. Необычный сценарий «Строгий юноша», напоминающий о художественных и социальных экспериментах ранних 1920-х гг., написал в 1934 г. Ю.К. Олеша. Пять комедийных сценариев написали И. Ильф и Е. Петров; принимали участие в работе над экранизациями своих произведений В.В. Вишневский, В.М. Киршон, Б.А. Лавренев. Членами в большей степени кинематографического, а не литературного сообщества воспринимались писатели В.Б. Шкловский, М.С. Шагинян, Н.Р. Эрдман. Все это литераторы, хорошо знакомые с Горьким, многие из них были его корреспондентами.

Масштабное празднование 40-летнего юбилея творческой деятельности Горького осенью 1932 г. практически завершило процесс его возвращения. По-

[65] Пирожкова А.Н. «Я пытаюсь восстановить черты…». О Бабеле – и не только о нем. М.: АСТ, 2013. С. 192–195.
[66] Советские художественные фильмы: 1930–1957. Аннотированный каталог. Т. 2. М., 1961. С. 77.
[67] РГАЛИ. Ф. 631, оп. 2, ед. хр.117. Лл. 26–32.

своему откликнулся на это событие мир кинематографа: в журнале «Пролетарское кино»[68] вышли две основополагающие статьи – К.Ю. Юкова «Творчество Горького – на экран»[69] и В.Е. Вишневского «Максим Горький и кино»[70]. В них писатель объявлялся «бесспорным авторитетом в деле пролетарского искусства»[71]. Продолжая эту мысль, Юков писал: «Поэтому в задачу творческой деятельности советской кинематографии входит не только экранизировать все лучшее из творчества Горького, но усвоить и творческий метод Горького, развивать этот метод в своей специфически кинематографической творческой практике <…> Горький должен явиться своеобразной “творческой платформой” советской кинематографии»[72]. Таким образом было заявлено положение Горького как лидера не только в литературном, но и во всем культурном процессе, что впоследствии вызвало ряд конфликтов (см. §3).

В 1934 г. вышел номер журнала «Искусство кино» (№ 8/9), приуроченный к Первому съезду советских писателей. В конце номера приводилась «Библиография», где перечислялись писатели, творившие для кино. Было указано более 60 оригинальных сценариев, причем в это число включались и те авторы, которые работали до революции, хотя во вступительной статье утверждалось, что художественная кинематография зародилась в советские годы. Кроме указанных нами выше авторов упоминались А.Н. Афиногенов, Л.А. Кассиль, М.Ф. Чумандрин, П.А. Павленко, Г.К. Никифоров, С.И. Малашкин, Ю.П. Герман, Н.Н. Асеев, В.А. Каверин и др. Более того, в этом ряду присутствовали такие авторы, как А.С. Вознесенский, А.В. Амфитеатров, Е.И. Замятин, Е.Н. Чириков, некоторые из которых находились в эмиграции, а другие (как Вознесенский) давно были исключены из советского кинопроцесса.

---

[68] Через несколько месяцев журнал обретет свое окончательное название – «Искусство кино».
[69] Юков К.Ю. Творчество Горького – на экран! // Пролетарское кино. 1932. № 17/18. С. 1–18.
[70] Вишневский В.Е. Максим Горький и кино (по материалам Историко-архивного кабинета НИКФИ) // Пролетарское кино. 1932. № 19/20. С. 17–25.
[71] Юков К.Ю. Творчество Горького – на экран! // Пролетарское кино. 1932. № 17/18. С. 18.
[72] Там же.

Отзывы Горького на киносценарии начинающих авторов были частью его большой наставнической работы по воспитанию нового поколения писателей. В значительной степени эта работа была сосредоточена вокруг журнала «Литературная учеба» и альманаха «Год шестнадцатый», но ежедневно в дом писателя поступали десятки рассказов, романов, стихотворений, поэм, пьес и др. В Архиве А.М. Горького находятся более 2370 единиц хранения – рукописи авторов, более половины из них имеют правки Горького. При этом необходимо учесть, что в большом количестве случаев исправленная рукопись возвращалась автору. Были среди них и авторы киносценариев.

Так, в июне 1931 г. к Горькому обратилась слушательница сценарных курсов Государственного института кинематографии Т. Любман. Она отправила писателю свой сценарий «Фабрика им. 8 марта» и просила его высказать свое мнение[73]. Горький ответил: «Кинотехника мне совершенно не знакома и о достоинствах сценария Вашего я не могу судить под этим углом зрения, а, вероятно, именно такая оценка интересна для Вас. Техники шелкового дела я тоже не знаю, так что Вы обратились не по адресу. Дайте рукопись Вашу кому-либо из кинорежиссеров»[74]. Последующих шагов будущей сценаристки установить, к сожалению, не удалось, в известных фильмографиях это имя отсутствует.

Литератор Иван Станков, автор нескольких пьес на исторические темы, прислал Горькому свою «кинодраму» «Перекоп земли». 29 июня 1931 г. писатель ответил: «Мне думается, что каждый из нас, литераторов Союза Советов, должен хорошо знать следующее: он обращается к читателям, не искушенным в премудростях словесного творчества и не очень широко осведомленным в области истории, – это обязывает его, литератора, к предельной ясности темы, простоте и четкости образов, к точности языка.

[73] АГ. КГ-нп/б-35-16-1
[74] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2018. Т. 20. С. 273

“Перекоп земли” не отвечает ни одному из этих требований. Все в кино-драме Вашей произвольно. Читатель, знакомый с романом Джованиоли “Спартак”, будет смущен смертью гладиатора, истолкованного Вами. Индус едва ли может знать библейскую легенду о Каине. Таких произвольных и неверных толкований Вы допустили немало. Язык “драмы” слишком далек от простоты и ясности. “Переливные огни лучей Ганга” – выдуманы плохо: Ганг – мутная, грязная река, и, конечно, слабо отражает лучи солнца. Кардинал у Вас превращается в папу, затем – снова становится кардиналом. Все фигуры сделаны грубо. Общее впечатление: надуманность, совершенно лишенная элементов “вдохновения” – творчества “от души”. Возможно, что я ошибаюсь, но вещь эта определенно не понравилась мне»[75]. Горький подходит к анализу сценария так же, как к анализу прозаического произведения, обращает внимание на историческую достоверность, функциональность детали в художественном тексте, точность языка.

В начале 1935 г. Алексей Владимирович Золотницкий, сын давнего нижегородского друга Горького, прислал писателю литературный сценарий звуковой кинокартины «Человек ищет родину» и также просил об отзыве[76]. Горький сомневался, стоит ли ему высказываться: первая строчка его письма – «О “черновике лирической кинопьесы” отказываюсь судить, ибо…» – зачеркнута. Решив все-таки дать рецензию, Горький написал: «В “черновике лирической кино-пьесы” отсутствуют живые люди, даны только схемы. И по поводу этого черновика можно будет говорить лишь тогда, когда Вы превратите его в роман»[77]. Эпический жанр оставался для Горького более привычным, и в отношении него он готов был высказываться. А.В. Золотницкий продолжил работу в кино, в 1940-х гг. работал с

[75] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2018. Т. 20. С. 284–285.
[76] АГ. КГ-нп/а-11-54-2.
[77] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2025. Т. 22, кн. 2. С. 203.

С.М. Эйзенштейном[78], Л.В. Кулешовым[79], выступал как режиссер и сценарист, специалист по дубляжу.

Анатолий Кузьмич Фоминов весной 1935 г. отправил Горькому свой сценарий «Великий безбожник» о жизни Б. Спинозы. Фоминов заявлял, что его произведение написано в связи с призывом Горького «об обогащении кино новыми темами» (видимо, речь о выступлении 10 апреля 1935 г., см. § 3). Будучи преподавателем философии в Центральном аэрогидродинамическом институте им. Н.Е. Жуковского, Фоминов предложил тему для фильма, связанную с его непосредственной профессией. «Настоящее либретто, – писал Фоминов, – я разослал нескольким киноорганизациям, от которых *получил хороший отзыв*, так сказать – *на отлично*. Но при этом *выяснилась убогость и отсталость тех, кто призваны насыщать кино тематикой*, т. е. ведающих сценарийным бюро»[80] (выделенные здесь курсивом слова были подчеркнуты Горьким при чтении письма). Автор подробно рассказывал о тех «мытарствах», которые он прошел, получив отказы от «Ленфильма», «Мосфильма» и «Союзтехфильма». Фоминов ссылался на некий «исчерпывающий устный ответ»: «Он в основном состоял в том, что антирелигиозная проблематика устарела и нет надобности на эту тему ставить фильм»[81]. Он рассчитывал на заступничество Горького, поскольку общеизвестен был его интерес к научным и историческим темам.

Однако отзыв писателя был жестким: «Лица, которые читали Ваше “либретто для сценария”, говорили Вам неправду, когда отзывались о либретто “на отлично”, оценивали его “блестяще”. Выбрать из биографии Спинозы или кого-либо иного несколько кусков – это не значит сделать какое-то либретто. Как специалист-философ Вы, разумеется, знаете, как много зависит от терминологии. Что значит “либретто” в приложении к понятию “сценарий”? Вы очень неумело сделали черновой набросок сценария,

[78] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1823.
[79] РГАЛИ. Ф. 2679. Оп. 2. Ед. хр. 151.
[80] АГ. КГ-п-82-16-1.
[81] Там же.

обнаружив при этом недостаточное знание литературного языка. Советую Вам, бросьте это дело, явно непосильное для Вас»[82].

Рукопись сценария Фоминова, содержащая пометы Горького, сохранилась в архиве писателя[83]. Замечания Горького носят в основном стилистический и фактологический характер. Жизнь Фоминова сложилась драматично, хоть это и не было связано с его неудачей в кино: по какой-то причине он был уволен из ЦАГИ, в феврале 1936 г. был арестован и провел три года в Севвостлаге. После Великой Отечественной войны он сотрудничал с Государственным академическим театром им. Моссовета, занимался литературной работой.

Некоторые присланные Горькому предложения о сценариях вполне соответствовали потребностям времени. Так, 13 апреля 1935 г. к нему обратился житель Москвы Григорий Ковров, прислав сценарий о легендарном участнике гражданской войны Г.И. Котовском (текст не разыскан). «В сценарии, – писал автор, – отражены события: революция пятого года, годы реакции, империалистическая война, война гражданская, годы восстановительного периода»[84]. Ковров просил Горького организовать ему серию «аудиенций с большими людьми нашего времени (Ворошиловым, Буденным, Якиром и др.)», предлагал ему исправить ошибки в сценарии и обещал, что «“Котовский” будет значительно лучше, чем “Чапаев”». Корреспондент также сообщил писателю, что один из экземпляров сценария он отправил Алексею Николаевичу Гарри, который во время Гражданской войны был адъютантом Котовского. Дальнейшую историю сценария проследить не удалось, скорее всего, Горький его не видел, однако нельзя не заметить «своевременность» предложенной Ковровым темы. В 1935 г. оживились дискуссии о формах празднования 20-летней годовщины революции, и произведения, воспевающие ее героев, могли получить

[82] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2025. Т. 22, кн. 2. С. 303–304.
[83] АГ. РАв-пГ-45-10-1.
[84] АГ. КГ-ди-5-44-1.

дополнительную поддержку. В РГАЛИ хранятся два нереализованных киносценария этого периода о Г.И. Котовском – А. Горина (1935)[85] и Л.И. Погумирского, П.Т. Петрова и М.Н. Герсеванова (1940)[86], а также письмо литератора Ю.А. Красовского в «Межрабпомфильм» (1935)[87], где он настаивал на необходимости срочного создания фильма на эту тему. Как известно, фильм был снят лишь в 1942 г. (реж. А. Файнциммер, автор сцен. А. Каплер).

Горький продолжал придерживаться строгой позиции по поводу приоритета литературы относительно кинематографа[88], и, если был уверен в литературном таланте собеседника, настаивал на его работе в словесном искусстве. Так, в январе 1936 г. М. Ильин (родной брат С.Я. Маршака) прислал Горькому свой киносценарий «Разговор о погоде», написанный совместно с Еленой Сегал (рукопись хранится в архиве Горького с его правкой[89]). Сюжет об изобретении возможности регулировать погоду был ранее использован в одном из рассказов в книге Ильина «Горы и люди: Рассказы о перестройке природы»[90]. Тема «управления природой» была Горькому интересна, у Ильина действительно были литературные способности, он умел объяснять сложные естественно-научные вещи простым языком. Горький не только рекомендовал книгу Ильина в несколько советских издательств, но и помог организовать ее перевод на иностранные языки, а затем подготовил предисловие для американского издания. «Книга “Горы и люди”, – писал Горький, – рассказывает о том, как энергия людей, освобожденных от необходимости борьбы друг с другом за кусок хлеба, вступает в борьбу с природой за власть над нею, как коллективная энергия планомерно и непрерывно вносит в стихийную игру сил природы разумное начало…»[91].

[85] РГАЛИ. Ф. 2450, оп. 2, ед. хр. 796.
[86] РГАЛИ. Ф. 2452, оп. 3, ед. хр. 3643.
[87] РГАЛИ. Ф. 3265, оп. 1, ед. хр. 102.
[88] Подробнее об этом см. § 3.
[89] АГ. Рав-пГ-21-10-1.
[90] Ильин М. Горы и люди: Рассказы о перестройке природы. Л.: Детгиз, 1935.
[91] Горький М. Соб. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1952. Т. 27. С. 479.

Однако когда Ильин прислал писателю киносценарий, тот отреагировал резко отрицательно: «Дорогой мой Ильин, будет очень хорошо и вполне достойно Вас, если Вы зачеркнете этот сценарий “Разговор о погоде”. Он – удачен, но как попытка влить “новое вино в старые меха”. <…> Я предвижу возражения; “кино – самое популярное средство культурного воспитания масс” и т. д. Но я не сегодня убедился в том, что зрительные впечатления так же нестойки, как сновидения. Люди плачут в кино? Плачут и во сне. Нет, Вам не следует портить Вашу тему, искажая ее, снижая ее значимость экраном! <…> Пишите на эту тему повесть. Пишите ее хотя бы по плану сценария, но – прежде повесть! Позднее из нее можно будет состряпать и сценарий. Но необходимо, чтобы тема эта была сначала прочитана, продумана, а затем уже и в дополнение – показана на экране. Тогда это будет не просто – сон, а – явь, ибо книга есть реальность, существующая во времени более действенно и длительно, чем кинолента»[92]. Обратим внимание, что Горький и спустя 40 лет после своих очерков на Всероссийской выставке продолжает описывать кинематограф в тех же образах: сновидение, эфемерность, недолговечность.

Ильин не стал возражать могущественному покровителю, но задал более глубокий вопрос: «...следует ли нам, писателям, работать в кино или не следует. <…> Нашим киноработникам недостает часто настоящей, глубоко культуры. Правильно ли будет, если писатели предоставят кино его судьбе <…>? Ведь кинодраматургия, как и всякая драматургия, есть область литературы»[93]. В заключение письма Ильин сообщил, что сценарий «пошел на фабрике в работу» еще до получения письма. Таким образом, одобрение Горького хоть и было желательно, но к 1935–1936 гг. уже не было принципиально важным и не обладало прежней силой. Ильин опубликовал сценарий через несколько месяцев после смерти Горького, в октябре 1936 г. в журнале «Молодая гвардия»[94], но фильм так и не был поставлен.

[92] Горький М. Соб. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1952. Т. 30. С. 416–417.
[93] АГ. КГ-п-31-2-1.
[94] Ильин М., Сегал Е. Разговор о погоде: киноповесть // Молодая гвардия. 1936. № 10. С. 10–18.

В письме Горькому корреспондент упомянул и еще один свой замысел – «Будущий человек». Перед Великой Отечественной войной Ильин вместе с Сегал и режиссером Дзигой Вертовым будут работать над фильмом о развитии человеческой цивилизации от палеолита до современности и будущего (название изменится на «Как человек стал великаном» или «Сказка о великане»), и в этом замысле также прослеживается влияние горьковских идей, развиваемых в проекте «Инсценировки истории культуры» в начале 1920-х годов.

1.4. Горький и советские режиссеры

Часто внимания, одобрения и поддержки Горького добивались и состоявшиеся кинематографисты. Например, в 1928 г., еще до первого приезда Горького в СССР, ему написал один из первых организаторов советского кинопроизводства Михаил Леонтьевич Кресин: «Белорусская Советская Социалистическая Республика создала свою Государственную Кино-организацию “Белгоскино”. В задачу “Белгоскино” входят постановки фильм не только узко национального характера, но фильмы, в самом широком смысле рисующую борьбу рабочих и крестьян с миром капиталистов.

Зная Ваше внимательное и чуткое отношение к кино, мы убедительно просим Вас, дорогой Алексей Максимович, помочь нашей Кино-организации Вашим содействием. Выразиться это содействие может двояким путем: написать нам или оригинальный или по какому-нибудь Вашему произведению сценарий, либо указать, что по Вашему мнению можно и интересно из Ваших произведений инсценировать на экране.

Получив Ваше принципиальное согласие, мы не замедлим выработать условие Вашего гонорара.

“Белгоскино” только теперь оборудовало свою собственную фабрику в Ленинграде, (как наиболее крупном и культурном центре) и Ваша поддержка

была бы чрезвычайно ценным вкладом для молодой кино-организации Белоруссии»[95].

5 июня 1929 г. Горькому написал И.А. Пырьев, режиссер и будущий руководитель «Мосфильма»: «Вчера во вторник 4/VI в зале Правления Совкино Вы смотрели кино-картину “Посторонняя женщина”[96], режиссером которой являюсь я, – это моя первая самостоятельная режиссерская работа. И мне бы, для избежания моих ошибок в дальнейшей работе – очень и очень хотелось знать Ваше, Алексей Максимович, мнение, которое для меня будет очень ценным и нужным»[97]. Ответ Горького неизвестен, однако обращение Пырьева к нему не было случайным или формальным: фильм этот должен был показаться ему интересным. В нем поднималась проблема «новой женщины» и новой социалистической морали, при которой нет места мещанской ревности, подозрениям и сплетням[98], – вопрос, всегда волновавший писателя. Фильм, поставленный по сценарию Н.Р. Эрдмана и А.Б. Мариенгофа, не сохранился, но оказал существенное влияние на советскую комедию[99].

Узнавая о новых, по его мнению, необходимых фильмах, Горький реагировал эмоционально. В апреле 1931 г. он опубликовал в «Правде» статью «О работе неумелой, небрежной, недобросовестной и т.д.»[100], в которой среди прочего подверг критике книгу А.И. Окулова «Камо». Вскоре после этого он получил письмо от Джаваиры Аршаковны Хутулашвили, сестры легендарного героя революции Камо (С.А. Тер-Петросяна), которая благодарила писателя за справедливую критику и сообщала: «Госкинпром Грузии взялся за постановку картины “Камо”, причем я была приглашена на читку сценария и, само собой разумеется, внесла все зависящие от меня поправки...»[101]. Горький ответил ей

[95] АГ. КГ-ди-5-51-1.
[96] Отметим, что этот факт не отражен в «Летописи жизни и творчества А.М. Горького».
[97] АГ. КГ-ди-8-19-1.
[98] См.: Смагина С.А. Новая женщина в кинематографе переходных исторических периодов. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 210.
[99] Ковалова А.О. Кинодраматургия Н. Р. Эрдмана: эволюция и поэтика: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2012. С. 26.
[100] Горький М. О работе неумелой, небрежной, недобросовестной и т.д. // Правда. 1931. № 108. 19 апреля. С. 2–3.
[101] АГ. КГ-рл-28-57-1.

теплым письмом 31 октября 1931 г.: «Такие фильмы нам необходимы, их воспитательное влияние на молодежь должно быть огромно и глубоко. А для того, чтоб оно было глубоким, нужно показать Камо так просто и правдиво, таким беззаветно храбрым, спокойным и ясным, каким он был. Он был человеком без позы и был художником революции. Искренно, всей душою желаю успеха Госкино в его работе»[102]. Письмо было опубликовано в тбилисской газете «Заря Востока», и в заметке рядом сообщалось: «Госкинпром Грузии приступил к постановке большой художественной революционно-исторической картины “Камо” по сценарию тов. Алхазишвили <...> Картину ставит режиссер Ш. Веришвили, оператор – А. Дигмелов. Главная роль Камо исполняется актером грузинского театра Васо Годзнашвили. Руководитель съемочной ударной бригады т. Д. Джапаридзе»[103]. Полемика о биографии революционера создала творческий импульс и для самого Горького: в конце 1931 г. он с увлечением работал над биографическим очерком о Камо, где написал: «Для меня Камо – один из тех революционеров, для которых будущее – реальнее настоящего»[104]. Фильм о С.А. Тер-Петросяне, однако, не был снят в 1930-е годы, судьба сценария, упомянутого Хутулашвили, требует дополнительных разысканий.

В июле 1931 г. Горький получил письмо от американского писателя Э. Синклера, с которым состоял в многолетней переписке. Синклер просил о поддержке С.М. Эйзенштейна, Г.В. Александрова и Э.К. Тиссэ, которые снимали в Южной Америке фильм «Да здравствует Мексика!»[105]. Э. Синклер писал: «…зная Вашу преданность делу советской культуры и полагаясь на Ваше дружественное отношение в прошлом, я беру на себя смелость послать Вам при этом копию предложения, которое я делаю Госиздату. Я уверен в том, что Вы разделяете мое восхищение работой Эйзенштейна, и если Вы прочтете это длинное письмо, Вы узнаете, что я предпринял, стараясь помочь ему в

[102] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2018. Т. 20. С. 346.
[103] М. Горький о постановке картины «Камо» // Заря Востока (Тбилиси). 1931. № 339. 21 декабря. С. 4.
[104] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1974. Т. 20. С. 354.
[105] См. об этом: Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1971. Т. 6. С. 533–538.

работе над картиной, которую он снимает в Мексике. Не поможете ли Вы нам в этом деле? Я думаю, что Вы, вероятно, можете сделать больше, чем любой другой художник в Советской России, и я уверен в Вашем дружеском участии»[106]. Синклер принимал самое живое участие в проекте Эйзенштейна и Александрова, организовал трест для финансовой помощи проекту советских кинематографистов, но съемки затянулись, а деньги заканчивались. Как писал впоследствии Александров, «потоком пошли письма Синклера с бесконечными жалобами на нехватку денег, с требованием подробных отчетов перед “вкладчиками”»[107]. Для покрытия долгов семье американского писателя пришлось заложить дом. Горький по его просьбе ходатайствовал перед «Госиздатом» и, вероятно, перед верховным руководством страны, и старался оказать необходимую помощь. А.Б. Халатов, руководитель «Госиздата», обратился к Л.М. Кагановичу 16 августа 1931 г.: «Американский писатель Эптон Синклер обратился ко мне с письмом о выплате ему авторского гонорара в целях финансирования работы советского кинорежиссера Эйзенштейна в Америке.

Я тогда же, 26 июля с.г. обратился к т.т. Стецкому и Бубнову с письмом по этому вопросу. 7-го августа с.г. по согласованию с т. Стецким я вошел с представлением по этому делу к т. Сталину.

Вопрос о ходатайстве Синклера был включен в повестку П.Б., но рассмотрен не был и передан на разрешение Секретариата ЦК»[108].

В мае 1932 г. Эйзенштейн со съемочной группой вернулся в Москву и был вынужден все отснятые материалы оставить в Мексике. После заграничной истории доверие власти к нему было крайне низкое. Сталин писал Л.М. Кагановичу 4 июня 1932 г.: «Обратите внимание на Эйзенштейна,

[106] Переписка А.М. Горького с зарубежными литераторами / Архив А.М. Горького. Т. VIII. М., 1960. С. 308.
[107] Александров Г.В. Эпоха и кино. М., 1976. С. 151.
[108] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 114. Д. 252. Л. 40. Цит. по: Сегень А. Кремлевское кино (Б.З. Шумяцкий, И.Г. Большаков и другие действующие лица в сталинском круговороте важнейшего из искусств): Исторический роман. М.: РОССПЭН, 2021. С. 70.

старающегося через Горького, Киршона и некоторых комсомольцев пролезть вновь в главные кинооператоры СССР»[109].

Тем не менее, понимая значимость, оригинальность отснятых лент, Эйзенштейн не терял надежды на их возвращение. Оператор Э.К. Тиссэ писал Л.И. Моносзону: «Наш материал в качественном отношении непревзойденный (без хвастовства). Считаем, что эта работа явится, во всех отношениях, одной из наших лучших работ»[110]. 16 августа 1932 г. С.М. Эйзенштейн снова обратился к Горькому за помощью и написал, несколько приукрашивая ситуацию: «Рад известить Вас, что дело с мексиканской картиной, в котором Вы нам помогали “по эту сторону океана”, решается благополучно. Союзкино в лице тов. Шумяцкого имеет директиву сделать все для получения картины сюда с целью ее завершения при условии получения ее без затраты валюты.

Однако длительность в разрешении этой стороны вопроса вызвало то, что друзья Эптона Синклэра – вкладчики по картине – уже не хотят идти так же навстречу этому делу, как прежде и предлагают выкупить у них картину за наличную валюту или под векселя. Это, конечно, неприемлемо и Амкино имеет другое вполне приемлемое для обеих сторон предложение.

В реализации его снова можете помочь только Вы, телеграфно убедив Вашим большим авторитетом Синклэра в том, чтобы он сделал все от него зависящее, дабы остальные вкладчики согласились на предложения, выдвинутые нашим Амкино.

Сейчас они губят картину как цельное произведение искусства, стараясь ее по частям разбазарить по мелким дельцам в Лос-Анджелесе, что помимо гибели картины производит крайне неприятное впечатление вокруг всего дела в международных кино-кругах.

Это и заставляет меня снова беспокоить Вас нашим кино-делом и просить об отсылке Синклэру телеграммы»[111]. Эйзенштейн приложил к письму два

[109] Сталин и Каганович. Переписка. 1931–1936 гг. / Сост. О.В. Хлевнюк и др. М.: РОССПЭН, 2001. С. 137.
[110] Риганов А.В. Тиссэ. Оператор Эйзенштейна. СПб.: Сеанс, 2020. С. 313.
[111] АГ. КГ-ди-13-16-1.

варианта послания к Синклеру, на русском и на английском языках: «Прошу сделать все зависящее чтобы убедить ваших пайщиков принять предложение об окончании мексиканской фильмы Эйзенштейном в Москве на условиях, выдвигаемых Амкино и единственно для нас возможных в данный момент. Столь отрицательное решение губит большое произведение искусства и создает крайне неблагоприятное и вредное международное впечатление. Привет, *М.Г.*»[112]

Неизвестно, отправил ли Горький такое письмо Синклеру, но скорее всего, отрицательное решение уже было принято в руководстве СССР, и фильм «Да здравствует Мексика!» остался за границей, Эйзенштейну его закончить не удалось. Он был смонтирован лишь в 1979 г. Г.В. Александровым[113]. История фильма «Да здравствует Мексика!» многократно становилась объектом изучения киноведов, однако участие в ней Горького ранее не отмечалось.

Вскоре по возвращении С.М. Эйзенштейна, Г.В. Александрова и Э.К. Тиссэ из долгой американской поездки Горький пригласил их к себе в Горки. В тот день там присутствовал и Сталин, который высказал соображение о необходимости «бодрого» советского кино. Это дало толчок давнему замыслу Александрова – фильму «Веселые ребята»[114]. В 1934 г., когда картина была закончена, вокруг нее разыгралась серьезная дискуссия. «Литературная газета» в статьях А.И. Безыменского, В.Б. Шкловского, В.М. Киршона, Б. Ясенского, С.И. Кирсанова обвиняла авторов комедии в беспринципности, отсутствии социальной проблематики, «преклонении перед западом» и даже в музыкальном плагиате[115]. Кинематографисты защищались в газетах «Кино», «Комсомольская правда», журнале «Искусство кино», упрекая литераторов в

[112] Там же. Л. 3.
[113] Подробнее о судьбе фильма см.: Мексика: Политика. Экономика. Культура / Под ред. А. Ф. Шульговского. М.: Наука, 1968. С. 317–324; Клейман Н.И. Этюды об Эйзенштейне и Пушкине. М: Музей современного искусства «Гараж», 2022.
[114] О творческой истории фильма см.: Салис Р. «Нам уже не до смеха»: музыкальные кинокомедии Григория Александрова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 19–98.
[115] Безыменский А. Караул! Грабят! // Литературная газета. 1935. № 12. 28 февраля. С. 4.

косности и клевете[116]. Дискуссия получила отражение даже в выступлениях и прениях на Первом всесоюзном съезде писателей. Будущее картины оказалось под угрозой, и Г.В. Александров обратился за помощью к Горькому. Впоследствии режиссер вспоминал: «Горький поступил умно, дипломатично. Он пригласил на просмотр сельских комсомольцев из ближайших колхозов, школьников-старшеклассников и наших “противников” – писателей»[117]. Фильм понравился Горькому, а юная публика хохотала от души. Писатель особенно оценил актерские данные Л.П. Орловой, сцены с животными и драки[118], что неудивительно, учитывая его интерес к цирковой и театральной эксцентрике (см. Главу 1, § 2). Вопреки «цеховой солидарности», Горький поддержал фильм, который впоследствии вошел в списки лучших советских картин. Считается, что именно он дал название «Веселые ребята», до этого были варианты «Джаз-комедия», «Пастух из Абрау-Дюрсо» и др.

Интерес Горького к популяризации лучших театральных спектаклей через кинематограф, вероятно, был хорошо известен благодаря его дореволюционным интервью. В 1932 г. о нем напомнил В. Вишневский, собрав в одной статье наиболее значимые высказывания писателя[119]. В июле 1935 г. к Горькому обратилась актриса фабрики «Межрабпомфильм» Варвара Александровна Алехина, предложив поддержать ее инициативу: «…зафиксировать наши лучшие театральные спектакли в звуковом фильме для экранов кинотеатров Союза. К.С. Станиславский весьма сочувственно отнесся к этому делу и предложил в первую очередь снять для кино два спектакля Художественного театра: “На дне” и “Вишневый сад”. Ваша поддержка этого начинания весьма облегчила бы скорейшую его

[116] Подробнее см.: Сааков Ю.С. «Сеча в коммунальной квартире»: [История фильма «Веселые ребята»] // Искусство кино. 1995. № 2. С. 134–144.
[117] Александров Г.В. Эпоха и кино. М., 1976. С. 184.
[118] Сааков Ю.С. «Сеча в коммунальной квартире» // Искусство кино. 1995. № 2. С. 134–144.
[119] Вишневский В.Е. Максим Горький и кино (по материалам Историко-архивного кабинета НИКФИ) // Пролетарское кино. 1932. № 19/20. С. 17–25.

реализацию»[120]. К письму Алехиной прилагалась копия ее заявления директору «Мосфильма» Б.Я. Бабицкому, где она предлагала осуществить «запись на пленку лучших драматических, оперных и балетных спектаклей <…> образцовых театров». Она заверяла, что для решения этой задачи не потребуется специальных вложений, т.к. актеры, декорации музыка – все будет перенесено из спектаклей. Единственное – некоторой переработки потребует сценарий: «…надо только сократить и несколько кинематографизировать (крупные, средние планы, перебивки) уже существующую пьесу (оперу, либретто балета)»[121]. Алехина практически повторяла тезисы Горького, которые он выдвигал и в 1910-е гг., и в начале 1920-х гг.: «Культурное значение этого начинания исключительно велико: любой самый отдаленный пункт Советского Союза, где есть звуковое кино, <…> сможет увидеть лучшие спектакли образцовых наших театров в исполнении первоклассных артистов»[122]. На оригинале заявления Алехиной, как указано в документе, была надпись К.С. Станиславского: «Считаю до последней степени необходимым начать это дело немедленно, пока еще живы хорошие представители старого русского искусства сцены»[123]. Вполне вероятно, что 72-летний режиссер имел в виду первую очередь себя, хотя за 20 лет до этого активно протестовал против подобных экспериментов. Интересно, что снова, как и в откликах конца XIX века (В.В. Стасов) или 1910-х гг. (Л.Н. Андреев), возникает мотив преодоления смерти, бренности бытия. Нужно сказать, что попытки перенести театральное действие на экран предпринимались еще на заре кинематографа, в частности, балет интуитивно воспринимался как наиболее подходящий для этого в эпоху дозвукового кино, однако и в более ранний период, и в 1930-е гг. профессиональным кинематографистам была понятна утопичность такого поверхностного взгляда, какой представляла В.А. Алехина.

[120] АГ. КГ-ди-1-38-1.
[121] Там же.
[122] АГ. КГ-ди-1-38-1.
[123] Там же.

Ответ Горького на письмо Алехиной неизвестен, однако имя актрисы было ему знакомо: она играла в фильме «Рваные башмаки» (реж. М.А. Барская), который с большим успехом прошел на советских экранах в 1933 г. Для писателя он был связан в первую очередь с важнейшей проблемой производства и широкого распространения детского кинорепертуара. Кроме остросовременной проблематики (социалистическое рабочее движение в Германии), фильм был абсолютно новаторским: большую часть ролей в нем играли дети от 1,3 до 13 лет. Юные актеры поразили зрителей своей непосредственностью, искренностью, талантом, успех фильма оживил дискуссию о детском кинематографе, возникшую задолго до советского периода[124]. Однако именно в 1930-е в связи с ориентиром культурной политики на воспитание нового советского поколения этот вопрос стал особенно актуальным. В этом смысле фильм Маргариты Барской был совершенно новаторским. В ее записках, опубликованных в монографии Н.Ф. Милосердовой[125], содержится множество интереснейших замечаний о детской психологии, о формах творческой работы с детьми разного возраста, о способах эстетического и воспитательного воздействия на ребенка художественными средствами кинематографа.

16 июля 1935 г. Барскую в числе других кинематографистов пригласили на дачу Горького, где в то время гостил Р. Роллан. После этой встречи режиссер писала своему близкому другу А.Е. Милькину: «…это пребывание было прямо моими именинами, т. к. Роллан упомянул “Рваные башмаки” шесть раз, а Горький – один, стоящий всех шести. <…> Получилось так, что, давая ответ на каждый из поставленных вопросов и поясняя общее примерами, приводились “Башмаки”»[126]. Роллан хвалил фильм Барской за «ощущение эпохи, времени, которое раздвигает рамки фильма далеко за пределы его темы, ощущение особой атмосферы – и бытовой, и моральной», за режиссерское

[124] Ковалова А. Дореволюционное кино и… дети // Киноведческие записки. 2010. № 94. С. 362–377.
[125] Милосердова Н.Ф. Барская. СПб.: Сеанс, 2019. 480 с.
[126] Там же. С. 269.

мастерство и глубокий реализм, за тонкость работы с детьми. Роллану показали «Рваные башмаки» за два дня до встречи, и в своем «Московском дневнике» он отметил, что «главные персонажи – дети, исполняющие свои роли с поразительной естественностью»[127].

Еще более ценным для Барской было замечание Горького: «Потом заговорили о том, что у нас, выбирая материал для картины, забывают о том, куда эта картина политически выстрелит. Мы, мол, живем во время такой мировой заварухи, что картина подхватывается как оружие одной или другой борющейся стороной. Например, в картине “Гроза” показано наше старое, неумытое российское рыло. <…> Вот картина попадает к фашистам, и они, тоже ругая российскую прошлую дикость, используют картину в антисоветской пропаганде. “Такими картинами мы политического врага не побьем, и демонстрировать нам их там не выгодно. А бить врага мы будем такой картиной, как ‘Рваные башмаки’. Такую картину нам выгодно показывать, это политическое оружие для нас. И если б я раздавал ордена, то я бы за эту картину орден дал. Я бы ей (тут он меня уколол глазами из-под бровей)… такой орден дал (раздвинул руки на полметра)… Я бы (сделал рукой такое движение как бы поднимая тяжесть)… фунтов на пять ордена не пожалел”»[128] М.И. Ромм, вспоминая позднее обстоятельства этой встречи, пересказывал этот эпизод практически дословно[129].

Репортаж об этой встрече на подмосковной даче Горького сохранил важное высказывание писателя, не зафиксированное в остальных источниках. «Я видел много картин, и это уже придает мне смелости говорить по вопросам кино. В каждом фильме есть как бы свои сучки, и эти сучки режиссер очень любит показывать и много раз. На них он почему-то считает долгом задержаться. Почему режиссеры так любят эти сучки – не могу понять. Не хватает героям советского кино характерности. Все они похожи друг на друга.

[127] Роллан Р. Московский дневник / Публ. М.А. Ариас-Вихиль // Вопросы литературы. 1989. № 4. С. 243.
[128] Милосердова Н. Ф. Барская. СПб.: Сеанс, 2019. С. 269–270.
[129] Ромм М.И. Беседа с Горьким и Роменом Ролланом // Ромм М.И. Избранные произведения: В 3 т. М.: Искусство, 1981. Т. 2. С. 141.

А главное – из них выпало смешное. В каждом человеке, каким бы он ни был великим, есть смешные черты и нужно смело показывать эти смешные черты. Нужно показывать человека, когда он бывает один. Именно тогда он бывает особенно смешон. Он делает такие смешные жесты и поступки, над которыми действительно можно посмеяться. Попробуйте, например, изобразить человека, который, собираясь к своей возлюбленной, поправляет усы.

Второе – это несовпадение речи и смысла с жестами и поступками героя. Режиссер не учит актера играть, а его надо учить. В каждом фильме есть что-то лишнее и хочется, чтобы этого лишнего было меньше»[130].

О фильме М.А. Барской «Рваные башмаки» Горький вспоминал неоднократно. Например, планируя кадровое обеспечение детской литературы, он писал А.С. Щербакову 13 января 1935 г.: «В редакции Альманаха детлитературы я – лишний, ибо с литературой этой плохо знаком, а знакомиться – не имею времени. Меня следует заменить знающей женщиной, но не педагогом, а литераторшей. И – не следует ли пригласить Сац (Н.И. Сац, художественный руководитель Московского театра для детей. – *А.П.*)? Да постановщицу “Рваных башмаков”?»[131] Говорил он о ней и на многочисленных совещаниях литераторов и кинематографистов (см. § 3). Добавим, что впоследствии, в 1938 г., Барская вместе с А.С. Макаренко писала сценарий по его повести «Флаги на башнях»[132]. Сложно сказать, познакомились ли они через Горького, но его влияние на их судьбы очевидно. Оказавшись в конце 1930-х годов в опале, Барская написала отчаянное письмо И.В. Сталину с просьбой о справедливости и просила: «…[просмотреть] картину “Рваные башмаки” (первую детскую звуковую), за которую Горький, Роллан, Барбюс, Каганович и мировая пресса назвали меня мастером, о которой не только Горький сказал, что “такими картинами мы будем бить

[130] Гринберг М. Кинематографисты в гостях у Максима Горького и Ромэн Роллана // Кино. 1935. № 34 (686). 23 июля. С. 1.
[131] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2025. Т. 22, кн. 2. С. 162.
[132] Хиллиг Г. По следам необыкновенной дружбы: Антон Макаренко – Маргарита Барская // Хиллиг Г. В поисках истинного Макаренко: Русскоязычные публикации (1976–2014). Полтава: Изд. Р.В. Шевченко, 2014. С. 717–746.

врага – фашизм". Эта картина дала основание "Правде" и "Известиям" развернуть кампанию за детский кинофильм»[133]. К сожалению, ее мольбы не были услышаны; не имея возможности работать по профессии, она покончила жизнь самоубийством в июле 1939 г.

Зная об интересе Горького к фильмам для детей, к нему обратился режиссер Н.В. Экк, один из авторов знаменитой картины «Путевка в жизнь». «Я – работник детского кино, – писал Экк. – <…> и я не могу равнодушно смотреть на тот развал, в котором оно находится. <…> Много бед у детского кино, но основная беда – безответственность "руководящих" организаций и неграмотность – педагогическая, художественная и проч. руководителей отдельных театров. У нас есть литература по методике киноработы с детьми (в том числе и мои работы), но "руководители" не знают этой теории, и знать не хотят, и разваливают дело. Дело настолько остро, что большая группа педагогов бросила эту работу. Я пробовал писать т. Бубнову, подавал докладную записку в Ленсовет – и пр. и пр. и все это безрезультатно. Алексей Максимович! Вы – друг детей, с которого много спрашивается. Помогите и этому молодому делу – детскому кино»[134].

К письму Экк приложил свою статью «Детские болезни детского кино»[135]. В Архиве А.М. Горького хранится и другая работа на эту тему – Ю.А. Желябужского «Для детей, а не по поводу детей»[136], где предлагается свой подход к этой проблеме с учетом достижений педагогики и возрастной психологии.

Расширение производства детских фильмов связано с деятельностью Горького опосредованно, но его последовательная позиция, его усилия по организации детской литературы, образования дали свои результаты. Еще в октябре 1934 г. он писал Сталину, предлагая в числе прочих мер культурного воспитания молодежи «предложить кино создать для детей специальные

[133] Там же. С. 727–728.
[134] АГ. КГ-ди-13-28-1. Публикуется впервые.
[135] АГ. КГ-ди-13-28-2.
[136] АГ. Рав-бп-13-17-2.

фильмы по истории культуры, хотя бы в основных моментах ее развития»[137]. Разумеется, Горький не был одинок в этих устремлениях, время от времени в прессе появлялись статьи на эту тему[138], но деятельность эта без него не была системной, не затрагивала всех «слоев» общественной жизни – от вопросов государственного финансирования до репертуарных предложений и поддержки конкретных деятелей искусства. Во второй половине 1935 г. был проведен ряд расширенных производственных совещаний по учебному фильму, по сценарию для детского кино; в профессиональной прессе проблема стала обсуждаться регулярно, 10 июня 1935 г. весь номер газеты «Кино» (№ 27) был посвящен ей. В передовице «Юному зрителю – высокохудожественные произведения» сообщалось о специальном приказе Государственного управления фотокинематографии, подготовленном «в развитие постановления партии и правительства о ликвидации безнадзорности и беспризорности». В соответствии с этим приказом всем трестам и кинофабрикам полагалось обеспечить производство детских фильмов в 1936 г. в количестве не менее 25% по отношению к общему плану, увеличить лимиты негативной пленки, организовать специальные студии детских фильмов при Мосфильме и Ленфильме и др. В поддержку приказа ГУКФ приводились высказывания писателей Л.А. Кассиля, Е.Л. Шварца, режиссеров В.Н. Журавлева, Н.И. Лебедева, М.М. Степанова и др. Наконец, 22 декабря 1935 г. открылась Первая Всесоюзная конференция по планированию детских художественных фильмов[139]. Конечно, в силу особой сложности и ряда политических обстоятельств решить проблему быстро не удавалось, даже в 1939 г. О.Л. Леонидов в газете «Вечерняя Москва» писал о необходимости коренной реорганизации кинопромышленности для детей и отмечал, что «в статьях и высказываниях Горького о детской литературе содержится столько

[137] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2025. Т. 22, кн. 2. С. 69.
[138] Сац Н. Дети ждут свою фильму // Жизнь искусства. 1926. № 10. 9 марта. С. 3.
[139] Первая всесоюзная конференция по детскому фильму // Кино. 1935. № 59 (711). 23 декабря. С. 2.

тем и вопросов, что они на долгие годы могут заполнить производственные планы самой обширной детской киностудии»[140].

К Горькому обращались многие: режиссеры, сценаристы, энтузиасты кинодела, и на судьбах многих из них остался след его влияния и участия.

1.5. Горький и фильм «Борцы»

История фильма «Борцы» полна драматизма, и не последнюю роль в его создании сыграла поддержка М. Горького.

В конце 1934 г. к Горькому обратился Г.М. Димитров, деятель болгарского коммунистического движения, с предложением о создании фильма о своей истории. В 1933 г. он жил в Германии и был арестован нацистами по обвинению в причастности к поджогу Рейхстага. В ходе резонансного судебного процесса, названного Лейпцигским, Димитров построил защиту так, что превратился из обвиняемого в обвинителя нацистов. Для него, как для Павла Власова, героя горьковской повести «Мать», судебное заседание стало политической трибуной, его выступления на процессе послужили образцом для выступлений коммунистов перед судом во многих странах, были широко использованы в антинацистской пропаганде. Димитрову и его соратникам было предоставлено советское гражданство, и СССР потребовал его выдачи. 27 февраля 1934 г. они приехали в Москву, и Горький послал им свое приветствие: «Всем сердцем приветствую образцового революционера-большевика. Страшно рад приезду его и товарищей. Крепко жму руку»[141].

В конце 1934 г. Димитров просил Горького поддержать киносценарий, написанный А. Курелла в сотрудничестве с зарубежными деятелями искусств – с немецким драматургом Г. Вангенгеймом и голландским режиссером И. Ивенсом. О поддержке проекта ходатайствовал перед Горьким и Л.В. Никулин в январе 1935 г., утверждая, что «большой антифашистский

[140] Леонидов О.Л. Кино для детей // Вечерняя Москва. 1939. № 160. 15 июля. С. 3
[141] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 27. С. 153.

фильм» будет поставлен «при поддержке прогрессивных организаций всего мира»[142]. 10 января 1935 г. А. Курелла писал Горькому: «По совету тов. Димитрова я посылаю Вам первый вариант либретто, о котором тов. Димитров с Вами говорил. Мы чрезвычайно обрадовались, когда Георгий Михайлович нам сообщил, что Вы выразили согласие ознакомиться с материалом и помочь нам Вашей критикой и Вашим советом»[143]. Предполагалось, что основной вариант фильма будет на немецком языке, а для русской аудитории потребуется ряд серьезных изменений. Горький высоко оценил предложенный сценарий. 29 января 1935 г. он писал адресату: «Дорогой т. Курелла, я прочитал присланное Вами “либретто” дважды, и с литературной точки зрения оно мне кажется безукоризненным <…> Часто бывает, что режиссеры, не вдумываясь в смысл сценария, в его целевую установку, вводят в ленту излишние “красоты”, перегружают фильм пустяковой эстетикой, дешевенькой лирикой и вообще – “мармаладом”. Вот – опасность, которую надо предвидеть и необходимо избежать. Тема “В борьбе за правду”, как Вы ее пометили, требует эпической простоты, это – трагическая тема, и, хотя в ее финале – победа, но все же эту тему нужно, по возможности, обнажить от “быта”, от мелочей»[144]. Вероятно, по поводу этого замысла работники «Межрабпом-фильма» и немецкой студии «Рот-Фронт» приезжали к Горькому 9 июля 1935 г.[145]

Кинопроект о Димитрове вызвал большой интерес и наплыв желающих принять в нем участие: «На всем этом лежала печать социалистического превосходства, впечатление реальной альтернативы капитализму, которое исходило от многих предприятий Советского Союза и распространялось на весь мир, а в конфронтации с нацистским режимом приобретало

[142] АГ. КГ-п-54-1-19.
[143] Переписка А.М. Горького с зарубежными литераторами / Архив А.М. Горького. Т. VIII. М., 1960. С. 202.
[144] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 30. С. 372–373.
[145] Летопись жизни и творчества А.М. Горького: В 4 т. М.: АН СССР, 1959. Т. 4. С. 502.

дополнительный позитивный блеск, способствовавший стремлению получить там, в Москве, работу со смыслом и “по специальности”»[146].

Два варианта сценария «Борцы» хранятся в РГАЛИ[147]. Фильм вышел на экраны 10 сентября 1936 г. Главная героиня – мамаша Лемке – имеет явные типологические связи с Пелагеей Ниловной из повести Горького «Мать», она так же самоотверженно выступает за дело своих сыновей – антифашистское сопротивление. Однако подвиг Димитрова показан как акт индивидуального, личного героизма, а в 1936 г. такая трактовка была неприемлема в Советском Союзе.

Уже во время съемок начались аресты, и за три года – с 1936 по 1939 гг. – были арестованы две трети съемочной группы[148]. Скрываясь от фашистских репрессий, эти люди попали прямо в жернова советского репрессивного аппарата. Горький уже не увидел страшного финала этой истории, он действительно был увлечен идеей такого сюжета и сделал свой вклад в создание этого фильма.

1.6. Отзывы Горького о советских фильмах 1930-х годов

Осведомленность Горького о советском киноискусстве была весьма высока. В архиве писателя сохранились многочисленные либретто[149], которые присылало Управление кинематографии. Среди этих документов есть сведения не только о таких знаменитых фильмах, как «Чапаев», «Пышка», «Крестьяне» и «Гроза», но и о менее известных – «Космический рейс» (1935, реж. В.Н. Журавлев), «Полесские робинзоны» (1934, реж. И.В. Бахар, Л.М. Молчанов), «Хижина старого Лувена» (1935, ред. А.А. Литвинов, сцен. М.М. Пришвин), который в этих материалах обозначен как «Хуа-Лу». Встречаются также названия фильмов, которые, судя по всему, никогда не

[146] Агде Г. Искусство в эмиграции и фильм «Борцы» / Пер. Л. Масловой // Киноведческие записки. 2002. № 59. С. 161.
[147] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 225; Ф. 2900. Оп. 1. Ед. хр. 1290.
[148] Подробно об истории фильма и судьбах членов съемочной группы см.: Günter Agde. «Kampfer». Biographie eines Films und seiner Macher. Berlin: Das Neue Berlin, 2001. («Борцы». Биография одного фильма и его создателей).
[149] АГ. РД-Г-2-7-17, 18, 19

вышли на экран (сведения о них не включены в известные каталоги). Например, это картина Л.О. Арнштама «Фабричные заводские», сюжет которой захватывает большой промежуток времени от 1914 до 1935 г. и рассказывает о судьбе четырех героев – трех девочек и мальчика, которые становятся участниками Гражданской войны, а впоследствии – строителями социализма. Также в этих подборках имеются либретто украинских, грузинских, белорусских, туркменских и др. киностудий. Хранящиеся в Архиве А.М. Горького материалы могут стать новыми источниками для изучения кинематографического процесса 1930-х годов.

На дачах Горького, в подмосковных Горках и в крымской усадьбе Тессели, были устроены маленькие домашние кинозалы, а в Москве он мог посещать не только городские кинотеатры, но и знаменитый кремлевский. О новых фильмах писателю рассказывали члены его семьи: Максим и Надежда Пешковы, которые были большими поклонниками кинематографа, а затем и внучки Марфа и Дарья.

В многочисленных публикациях, выступлениях Горького 1930-х годов, воспоминаниях о нем сохранилось большое количество отзывов писателя о советских фильмах. Так, по воспоминаниям И.С. Шкапы, в 1934 г. состоялась долгая беседа о кино после просмотра фильма «Чапаев» (1934, реж. С.Д. Васильев, Г.Н. Васильев). Горький утверждал: «Думаю, что успех родился от счастливого сочетания чудесного материала с правильным подходом к нему режиссеров, знающих законы изобразительного искусства <…> Душой художественного произведения всегда был и будет конфликт! Не механическое столкновение слепых пешек, а конфликт, решающий важнейшие вопросы бытия героев! <…> Васильевы это поняли. Они обострили конфликты, углубили их. Сблизили, так сказать, враждебные силы <…> Фокусы формалистов-“экспериментаторов” их не соблазнили. Их настоящие учителя – Шекспир и Толстой, знавшие цену конфликта <…>

“Чапаев” – это чертовски талантливо! Да, это шедевр!»[150]. Обсуждая в этот вечер достоинства лучших советских фильмов, Горький назвал «Путевку в жизнь» Н.В. Экка, «Броненосец “Потемкин”» С.М. Эйзенштейна, «Встречный» Ф.М. Эрмлера и С.И. Юткевича, «Пышку» М.И. Ромма, «Юность Максима» Г.М. Козинцева и Л.З. Трауберга. Все эти фильмы восхищали Горького, упоминания об этом мы находим и в других источниках. Например, М.И. Ромм вспоминал, что фильм «Пышка» очень понравился Горькому и он «в одном разговоре со Сталиным рекомендовал посмотреть картину»[151]. Писателю показался забавным кинематографический казус, который случился на съемках фильма и выяснился при встрече кинематографистов с Ролланом в 1935 г. в Горках. «Меня поразило, – сказал Роллан, – что Вы так глубоко и любовно изучили Францию. Только француз знает, что Руан славится утками. И то, что у вас настоящие руанские утки во дворе гостиницы плещутся в луже, – это великолепно, это купило меня»[152]. Однако, поясняет Ромм, получились эти кадры совершенно случайно. Гладкая поверхность лужи была неудобна для съемки, и решено было пустить туда домашнюю птицу, чтобы создать рябь.

«Пышку» Горький упомянул и в торжественной телеграмме, присланной к празднованию 15-летия советской кинематографии: «Горячо поздравляю с прекрасными победами. Уверен, что чем дальше, тем более успешно будет развиваться ваша работа. Культурное значение ее в таких образцах, как “Гроза”, “Пышка”, “Чапаев”, – огромно»[153]. На это формальное послание М.И. Ромм ответил благодарным письмом: «Редко удается человеку испытать такое полное и праздничное чувство гордой радости, какое испытал я, когда 11 января на торжественном заседании в Большом Театре была оглашена Ваша телеграмма. “Пышка” – моя первая режиссерская работа, и если Вы причислили ее к образцам, если Вы сочли возможным на ее примере

[150] Шкапа И.С. Семь лет с Горьким. М., 1964. С. 241–242.
[151] Ромм М.И. Как в кино: устные рассказы. М.: Деком, 2003. С. 62.
[152] Там же. С. 66–67.
[153] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1953. Т. 27. С. 391.

утверждать культурное значение кинематографии, то это для меня самая высокая награда.

Кинематография – молодое искусство, и работа в ней режиссера – это трудная работа, требующая помимо таланта еще и огромной настойчивости, большой и разнообразной культуры, высокого уровня технических знаний и жестокого организационного упорства. Я не обладаю в полной мере ни одним из этих качеств и работать мне не легко. Я представлял себе “Пышку” в гораздо лучшем виде и выполнил едва половину задуманного. Но похвала такого человека, как Вы, Алексей Максимович, заставила меня вырасти, – я почувствовал себя и более талантливым, и более грамотным, и более энергичным. Я буду драться за то, чтобы моя следующая работа была оценена Вами еще выше»[154].

Высоко оценивал Горький и документальные фильмы. Так, он писал К.Е. Ворошилову 11 июля 1935 г.: «Вчера дважды смотрел фильм “30-е июня”, – какой изумительно радостный день был! Первый раз юность улыбнулась так хорошо, как – “из глубины души”!»[155] Вероятно, Горький посмотрел фильм «30 июня» («Счастливая юность») 10 июля 1935 г. вместе с гостившим у него Р. Ролланом, который отметил этот факт в дневнике[156].

30 июня 1935 г. состоялся парад физкультурников на Красной площади, съемке которого И.В. Сталин придавал особое агитационное значение. Еще 21 июня Б.З. Шумяцкий записал его рекомендацию: «Учтите, 30 июня в Москве состоится парад физкультурников. Тщательно подготовьтесь к организации съемки <…> Этот парад должен быть хорошо заснят»[157]. Для выполнения задания руководства было специально закуплено за границей оборудование, съемка осуществлялась с беспрецедентным размахом: 32 точки, более 25 тыс. м. отснятого материала. В начале июля был подготовлен хроникально-

[154] АГ. КГ-ди-8-33-1. Публикуется впервые.
[155] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2025. Т. 22, кн. 2. С. 292.
[156] Роллан Р. Наше путешествие с женой в СССР. Июнь – июль 1935 года // Вопросы литературы. 1988. № 4. С. 233.
[157] «Картина сильная, хорошая, но не “Чапаев”». Записи бесед Б.З. Шумяцкого с И.В. Сталиным после кинопросмотров. 1935–1937 гг. / Публ., предисл. и коммент. А.С. Трошина // Киноведческие записки. 2003. № 63. С. 144.

документальный фильм «Счастливая юность»[158]. Сталин лично отсматривал рабочий материал, давал свои рекомендации по монтажу и подбору звукового сопровождения. «Нужно понимать, – говорил он, – что такая хроника – это политически важные исторические документы. Такие кинодокументы должны увидеть миллионы»[159]. Фильм демонстрировался на VII Всемирном конгрессе Коммунистического интернационала в Москве (25 июля – 20 августа 1935 г.) и был отправлен за границу.

«Летопись жизни и творчества А.М. Горького» содержит сведения о множестве событий 1930-х годов в жизни писателя, связанных с кинематографом: многочисленные встречи с работниками кино, совещания, просмотры фильмов и отзывы о них и др. Более подробно о некоторых наиболее важных встречах, оказавших влияние на развитие взаимоотношений литературного и кинематографического сообщества и на формирование культурной политики в СССР, рассказано в § 3 настоящей главы, о хроникальных съемках, прижизненных документальных фильмах и нескольких попытках создать биографический фильм о писателе с его участием – в Главе IV.

Горький не расставался с кинематографом вплоть до последних недель своей жизни. В Тессели, на крымской даче, для него был устроен небольшой кинозал, куда регулярно привозили новые ленты. Комендант дачи-усадьбы М.И. Алексеев писал о последних месяцах, проведенных Горьким в Крыму: «Алексей Максимович очень любил кино и был готов смотреть два-три фильма подряд»[160]. Кинотехник Николай Попов сообщал[161], что в этот период Горький смотрел фильмы «Путь корабля» (1935, реж. Ю.В. Тарич), «Сокровища погибшего корабля» (1935, реж. В.А. Браун, И.М. Менакер), документальный фильм о Киевских маневрах 1935 г. Однако больше всего ему

[158] РГАКФД. Уч. № 3931, 14819.
[159] «Картина сильная, хорошая, но не “Чапаев”». Записи бесед Б.З. Шумяцкого с И.В. Сталиным после кинопросмотров. 1935–1937 гг. / Публ., предисл. и коммент. А.С. Трошина // Киноведческие записки. 2003. № 63. С. 144.
[160] Чуднов М. В Тессели // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1936. 22 июня. № 144.
[161] Попов Н. В Тессели // Сталинградская правда. 1937. № 138. 18 июня.

понравились киножурналы «С Новым годом» и «Кавалерист». Г.П. Шторм добавлял, что в Тессели Горький смотрел фильмы «Джульбарс» (1935, реж. В.А. Шнейдеров), «Человек-невидимка» (1933, реж. Дж. Уэйл) и мультипликационный фильм «Квартет» (1935, реж. А.В. Иванов, П.П. Сазонов, Э.Я. Двинский).

Некоторая мозаичность данного параграфа обусловлена сложным характером деятельности Горького в этот период. Его отношение к искусству кино в этот период изменилось. В 1917 г., шутливо поучая сына, он ставил его в один ряд с дешевыми низкопробными развлечениями: «Лет через 30, 35 ты сам убедишься, что наука приятнее женщин, табаку, синематографа и прочих удовольствий жизни сей»[162]. В 1934 г., рассказывая Р. Роллану о культурном строительстве в деревне, он поставил кинематограф в противоположный контекст: «В колхозах растет вкус к городской культуре: строятся дома для общественных собраний – “клубы”, строятся библиотеки, кино, театры»[163].

Несмотря на постоянную занятость Горького, ухудшающееся состояние здоровья и непростую общественно-политическую ситуацию в стране и мире, обнаруживается постоянное и последовательное внимание писателя к кинематографу. Он посещал основные премьеры, его отзывы о конкретных фильмах и о кино в целом были, возможно, далеки от профессиональной рецензии, но всегда демонстрировали его независимый взгляд и искренний интерес. Горький придавал большое значение участию писателей в кинематографе и сам работал над сценарием для звукового фильма «Преступники» (см. § 2). В его представлении кинематограф приобретал важное значение в формировании нового социалистического общества, правильного образа СССР в международном пространстве, воспитании молодежи.

[162] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2006. Т. 12. С. 168.
[163] Там же. Т. 22, кн. 1. М.: Наука, 2022. С. 394.

В завершение параграфа перечислим некоторые другие документы, хранящиеся в Архиве А.М. Горького, чтобы продемонстрировать источниковедческий потенциал фонда писателя. Это сценарий политического обозрения И. Ильфа и Е. Петрова «Рука Москвы»[164] (Л. Никулин на одном из экземпляров отметил, что Горький принимал участие в этой работе, но подтверждений нам найти не удалось); отрывок из сценария П.Л. Далецкого вместе с его письмом И.В. Сталину[165]; киносценарии Д. Пантелеевой «Блюминг»[166], М.Н. Гуляева «Партия Николай Ивановича»[167], И.К. Киселева «По стертым границам»[168], С.Л. Мазовера «Две жизни»[169], В. Осипова «Промежуточный пол, или превратности любви»[170], киноповесть А.Ф. Кучина «Терек»[171]; статьи А.Р. Палея «Как делается кинофильм»[172], С.С. Юдина «О роли кинематографии в деле подготовки медицинских кадров»[173], В.М. Пудовкина «Социалистическая деревня и кино»[174]; докладная записка И.И. Фидлера о применении кинематографии в школьном образовании[175]; планы научно-популярных фильмов М.Г. Дубровского «Хлеб» и «Молоко»[176] и мн. др.

§ 2. Сценарий М. Горького «Преступники»: история текста и художественные особенности[177]

13 сентября 1932 г., в разгар празднования 40-летия творческой деятельности Горького, в газете «Известия ЦИК СССР и ВЦИК» появилось сообщение: «Максим Горький написал сценарий художественного звукового

[164] АГ. ХПГ-5-2-1, 2.
[165] АГ. КГ-п-24-14-1.
[166] АГ. Рав-пГ-34-4-2.
[167] АГ. Рав-бп-9-12-1.
[168] АГ. Рав-бп-15-6-1.
[169] АГ. КГ-ди-6-57-1.
[170] АГ. КГ-нп/б-44-68-1.
[171] АГ. Рав-бп-17-34-1.
[172] АГ. РАв-пГ-34-2-1
[173] АГ. Рав-бп-39-23-1.
[174] АГ. РАв-пГ-35-22-1.
[175] АГ. КГ-рзн-11-16-1.
[176] АГ. КГ-нп/б-16-59-1, 2.
[177] Материалы данного раздела опубликованы в статьях: Плотникова А.Г. Киносценарий М. Горького о трудовых коммунах // Культурное наследие России. 2019. № 4(27). С. 30–36. DOI 10.34685/HI.2019.27.4.004; Плотникова А.Г. М. Горький, кино и ОГПУ: сценарий «Преступники» // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: Лингвистика и педагогика. 2018. Т. 8, № 2(27). С. 66–74.

фильма “Преступники”. В сценарии на материале трудкоммуны ОГПУ Горький по-новому освещает проблемы ликвидации беспризорности. Фильм будет ставить А. Роом»[178]. Похожее сообщение появилось в эти дни еще в нескольких периодических изданиях, в частности, в газете «Кино»[179]. В истории горьковского сценария отразились социальные проблемы 1920–1930-х годов и пути их решения советской властью, социально-философские взгляды писателя и его творческие эксперименты.

2.1. Проблема детской преступности: 1920–1930-е годы

Тема перевоспитания малолетних правонарушителей преступников в первые советские десятилетия была чрезвычайно актуальна. В послереволюционные годы страну захлестнула волна детской беспризорности. В 1921 г. в России насчитывалось, по разным данным, от 4,5 до 7 млн беспризорных детей[180]. Первоначально этой проблемой занимался Наркомат просвещения, но довольно скоро стало понятно, что он не располагает необходимыми ресурсами. А.В. Луначарский вспоминал, что вопросы детства и народного просвещения называли в Совнаркоме «“третьим” фронтом для обозначения его третьеочередности»[181]. 27 января 1921 г. при ВЦИК была создана комиссия по улучшению жизни детей (сокращенно – Деткомиссия), руководителем которой был назначен Ф.Э. Дзержинский, который получил полномочия для использования ресурсов ВЧК (позднее – ОГПУ, НКВД).

Ситуация требовала немедленных решений. Были открыты новые детские дома и проведены проверки в уже существующих, в городах появились специальные детские столовые, регулярно проводились масштабные облавы для задержания беспризорников. Появились

[178] Хроника // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1932. № 254. 13 сент.
[179] Кино. 1932. № 42 (513). 12 сент. С. 2.
[180] Цифры приводятся по источнику: Кривоносов А.Н. Исторический опыт борьбы с беспризорностью // Государство и право. 2003. № 7. С. 92–98.
[181] Луначарский А.В. Дзержинский в Наркомпросе // Рыцарь революции. Воспоминания современников о Ф.Э. Дзержинском. М., 1967. С. 278.

общественные организации, например, общество «Друг детей», в котором на 15 марта 1925 г. в Москве и области насчитывалось 304 777 членов[182]. В марте 1924 г. состоялась I Московская конференция по борьбе с беспризорностью, на которой были провозглашены основные принципы борьбы с этим социальным явлением. Детская беспризорность стала рассматриваться как угроза новому социальному строю, Н.К. Крупская заявила, что это «вопрос здоровья всего общественного организма»[183].

Детская беспризорность и детская преступность рассматривались как связанные явления: большинство задерживаемых детей совершали правонарушения, а в учреждениях детского призрения был практически тюремный режим. Под эгидой ВЧК (ОГПУ) стали появляться исправительные учреждения нового типа – трудовые коммуны. Рождение идеи трудовой коммуны описывал Р.П. Катанян: «Была арестована банда грабителей, считавшаяся долгое время неуловимой <…> на коллегии ОГПУ встал вопрос: как быть с малолетними помощниками бандитов? Я категорически возражал против направления ребят в исправительно-трудовые лагеря, указывая, что единственно разумным было бы применение к ним воспитательных мер. С этой целью, на мой взгляд следовало бы ОГПУ создать специальное учреждение <…> Феликс Эдмундович Дзержинский <…> принял участие в судьбе арестованных мальчиков <…>

Тогда-то и решили организовать под Москвой исправительно-воспитательную колонию для малолетних. Она называлась коммуной и была полузакрытого типа, без вооруженной охраны, без внешних признаков принуждения, с широким самоуправлением»[184].

Известны и более ранние попытки устройства подобных поселений малолетних правонарушителей, в одном из таких учреждений работали

[182] Радченко В.В. Особое внимание подрастающему поколению // Советские архивы. 1972. № 2. С. 46.
[183] Крупская Н.К. Речь на конференции по борьбе с беспризорностью // Борьба с беспризорностью: Материалы I Московской конференции по борьбе с беспризорностью 16–17 марта 1924 г. М., 1924. С. 11.
[184] Катанян Р.П. Отеческая забота // Рыцарь революции. Воспоминания современников о Ф.Э. Дзержинском. М., 1967. С. 173.

В.П. Правдухин и Л.Н. Сейфуллина, которая впоследствии описала этот опыт в повести «Правонарушители», высоко оцененной Горьким[185]. Широко известна деятельность А.С. Макаренко, который ввел в своих колониях новый метод воспитания, основанный на доверии и труде. Горький на протяжении многих лет переписывался с макаренковцами и их руководителем, а также способствовал публикации «Педагогической поэмы», считая это произведение важнейшим методологическим руководством для перевоспитания правонарушителей[186].

Самыми известными стали трудовые коммуны ОГПУ № 1 (им. Г.Г. Ягоды, Болшевская) и № 2 (им. Ф.Э. Дзержинского, Люберецкая, Николо-Угрешская). История Болшевской коммуны началась 18 августа 1924 г., когда Ф.Э. Дзержинским был подписан приказ, в котором значилось:

«1. Для борьбы с малолетними правонарушителями в возрасте от 13 до 17 лет организовать Детскую трудовую коммуну при ОГПУ на 50 человек.

2. Заведующим Детской трудовой коммуной назначается Мелихов Ф.Г.

3. Заведующего Детской трудовой коммуной подчинить во всех отношениях Погребинскому М.С., коему действовать на основании утвержденного мною плана работы»[187].

Официально Матвей Самойлович Погребинский в 1924 г. работал в должности помощника начальника Орготдела Административно-организационного управления ОГПУ при СНК СССР, но всесоюзную известность он приобрел благодаря своей работе по созданию трудовых коммун ОГПУ. Первыми коммунарами стали 18 беспризорников и 15 заключенных Бутырской тюрьмы, отобранные лично М.С. Погребинским. Его жена А.Б. Погребинская в воспоминаниях, хранящихся в Архиве А.М. Горького в ИМЛИ РАН, писала так о первых годах коммуны:

[185] См.: Суматохина Л.В. М. Горький и писатели Сибири. М.: Инфра-М, 2013. С. 140–153.
[186] См. об этом: Плотникова А.Г. М. Горький и «Педагогическая поэма» А.С. Макаренко: к истории издания // Воспитательная система А.С. Макаренко в современном социокультурном пространстве: Сб. статей / Науч. редактор А.Ю. Федосов. М.: ИТД Перспектива, 2023. С. 134–145.
[187] Гладыш С. Дети большой беды. М.: Звонница-М, 2004. С. 42.

«Беспризорных брали насильно, <и> добровольно, и вот ночью, объезжая участки, Погребинский находил ребят, где они грелись около горящих асфальтовых котлов. 2–3 ребят везли к себе на квартиру чумазых, с тысячами букашек, их купали в ванной, одевали <…> кормили, а ночью везли в Трудкоммуну на машине»[188]. Погребинский принимал большое личное участие в жизни воспитанников, многое строилось на его личном авторитете и уважении к нему детей: «Ребята из Болшевской коммуны приходили с утра и просиживали до поздней ночки, а потом, найдя отговорку, что поезда уже не ходят из Москвы в Болшево, оставались ночевать у нас»[189].

М.С. Погребинский изучал теорию воспитания, пытался выработать метод, подходящий в данных условиях: «На его столе можно было увидеть самые разнообразные материалы. Рядом с “Отчетом Московского работного дома с 1836 по 1913 год” лежали “Сахалинские очерки” и “В мире отверженных”. “Социальные этюды” Тардье, книжка профессора Белецкого “Об эмоциональном мире преступников”, “Доклад Киевского патроната малолетних преступников” заставляли его порой забывать о пище и отдыхе <…> Чем больше говорили об этом Погребинскому книги, тем спокойнее и увереннее становился он, потому что для него все яснее становилась основная причина этих неудач: в условиях капитализма, в условиях эксплоатации труд всегда является проклятием. Только у нас, где труд – источник удовлетворения общественных потребностей трудящихся, где самый труд становится радостью, первейшей потребностью человека, он способен быть самым сильным орудием перевоспитания»[190]. Основой воспитания в коммуне стали доверие к воспитуемым, относительная свобода, самоуправление, труд и учеба. Постепенно количество коммунаров росло, а небольшие рабочие цеха превратились в полноценные предприятия. После смерти Ф.Э. Дзержинского ОГПУ продолжало заниматься проблемами детской беспризорности, и

[188] АГ. МоГ-11-35-2.
[189] Там же.
[190] Болшевцы: Очерки по истории Болшевской имени Г.Г. Ягоды трудкоммуны НКВД / Под ред. М. Горького. М., 1936. С. 14–16.

Г.Г. Ягода, фактически руководивший Управлением с 1926 г., принял эстафету. Именно во время «шефства» Ягоды над трудовыми коммунами ОГПУ развитие достигло своего пика: «В 1935-м, в году, когда отмечали десятилетие коммуны, поселок коммунаров насчитывал уже три тысячи человек, а производство коммуны, начинавшееся в 1924 году с кустарных мастерских, в 1930-е годы представляло собой высокоорганизованный комбинат спортивного профиля»[191]. В 1933 г. имя Г.Г. Ягоды было присвоено Болшевской коммуне, он немало способствовал популяризации коммунарского движения, но именно это сыграло и роковую роль в судьбе воспитанников, когда после ареста комиссара госбезопасности многие из них были репрессированы.

Трудовую коммуну ОГПУ № 2, расположенную в бывшем Николо-Угрешском монастыре недалеко от железнодорожной станции Люберцы, называли «младшим братом» Болшевской коммуны. Она была создана в августе 1927 г., но фактически с 1925 г. существовала в звенигородском Саввино-Сторожевском монастыре. Постепенно детей перевезли на новое место, в объезд Москвы по железной дороге. Методика в коммуне была такая же, как в Болшево, но ребята были младше, поэтому изначально приоритетной деятельностью была учеба, а не производство. Тем не менее в коммуне функционировала фабрика музыкальных инструментов, электромеханический завод, была построена железнодорожная ветка от станции Люберцы в коммуну.

Опыт трудовых коммун ОГПУ интересовал весь мир: процент тех, кто вернулся на путь преступлений после выпуска из коммуны, был невысок. В учреждения часто приезжали иностранные гости, множество их восторженных отзывов, сохранившихся в книге записей коммуны, приводит С.Д. Гладыш в книге «Дети большой беды». Так, группа англичан в 1925 г. писала: «Мы восхищены тем, что Россия является передовой страной в

[191] Юдина С. Памяти болшевцев // Уроки истории. 2013. № 116. 30 окт. С. 11.

эксперименте о влиянии свободы на индивидуума»[192]. Немецкая группа в 1927 г. вторила им: «Мы очень рады убедиться в том, что по инициативе вождей пролетарской революции и под защитой их – в России – проводится тот педагогический эксперимент, который тщетно предлагался до сих пор мыслителями-педагогами буржуазным правительствам»[193]. Делегации из Бельгии, США, Китая, Франции, Ирландии, Канады, Венгрии, Австрии, Чехии и других стран делились своими впечатлениями в гостевом альбоме коммуны.

Для советского правительства успех «показательной» коммуны был способом создания положительного образа СССР за рубежом, что было связано не только с идеологическими, но и с экономическими причинами. В конце 1920-х – начале 1930-х годов разразилась серия международных скандалов, связанных с использованием в Советском Союзе принудительного труда заключенных, вследствие чего Европа и США ограничили закупки лесоматериалов из северных областей СССР. Поскольку древесина была важнейшей статьей советского экспорта, Совнарком принял решение выработать ответные меры, в том числе развернуть пропагандистскую кампанию.

2.2. Горьковская идея о «новом человеке» и пенитенциарные учреждения в СССР

Частью этой агитационной кампании стали, например, фильм «Соловки» (1928, реж. А.А. Черкасов), поездка Горького в Соловецкий лагерь особого назначения и его очерки в цикле «По Союзу Советов» (1929), а также его статьи «Растет хорошее дело» (1928), «О “маленьких” людях и о великой их работе» (1929), «О трудколониях ОГПУ» (1931), «По поводу одной легенды» (1931), «О воспитании правдой» (1933), «Ударницам на стройке канала Москва-Волга» (1935), «От “врагов общества” – к героям труда» (1936) и др.

[192] Гладыш С.Д. Дети большой беды. М.: Звонница, 2004. С. 102.
[193] Там же. С. 105.

Участие Горького в пропаганде советской пенитенциарной системы стало в 1990-е годы поводом для обвинения писателя в лицемерии, прославлении рабского труда, приспособленчестве ради материальных благ. Однако погружение в общий контекст истории страны и социально-философских и художественных взглядов Горького позволяет сделать иные выводы.

Идея о необходимости совершенствования человека владела Горьким с самого начала его творческого пути. Изображая «свинцовые мерзости дикой русской жизни»[194], он мечтал о том великом, совершенном, богоподобном и прекрасном Человеке будущего, о котором писал в своей поэме 1904 г. Эта мысль, связанная с ницшеанскими идеями, звучит, например, в 1912 г. в рассказе «Рождение человека» «…да ведь и солнцу часто очень грустно смотреть на людей: так много потрудилось оно для них, а – не удались людишки <…> Разумеется, есть немало и хороших, но – их надобно починить или – лучше – переделать заново»[195].

Личность, по Горькому, должна постоянно находиться в динамике, в процессе интеллектуального развития и духовного поиска. «Если в мире существует нечто поистине священное и великое, так это только *непрерывно растущий человек*»[196], – напишет он впоследствии в рассказе «Сторож» (выделено мной. – *А.П.*). Это совершенствование должно осуществляться, во-первых, через образование, науку. Пройдя трудный путь автодидакта, самостоятельно став одним из самых образованных людей своего времени, Горький признавался: «Всем хорошим во мне я обязан книгам»[197]. В многочисленных письмах к начинающим писателям он убеждал их учиться, читать, постоянно повышать свой культурный и образовательный уровень. Участвуя во множестве просветительских проектов (каприйская школа,

[194] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1971. Т. 15. С. 193.
[195] Там же. Т. 14. С. 144.
[196] Там же. Т. 16. С. 148.
[197] Горький М. О книге // Горький М. Несобранные литературно-критические статьи. М.: Гослитиздат, 1941. С. 482.

«Инсценировка истории культуры», издательство «Всемирная литература» и др.), – писатель видел необходимость образования, повышения культурного уровня человека и через это – его совершенствование. Во-вторых, для Горького характерна бесконечная вера в силу труда, преобразующего враждебный мир природы, творчество в широком смысле. Мысль о преобразовании мира обнаруживается и в повести «Фома Гордеев», в «Сказках об Италии», в «Деле Артамоновых» и др. Ярче всего она выражена в публицистических текстах Горького. Оказавшись на Всероссийской выставке 1896 г., он во всех увиденных им технических новинках предполагает возможность «послужить науке и помочь совершенствованию людей»[198]. О преодолении человеком враждебных сил природы он пишет и в статье «Разрушение личности» в 1909 г., и в советский период – в журнале «Наши достижения». Преобразуя мир, человек меняет и себя самого, его сущность проходит трансформации. Третий элемент концепции Горького о совершенствовании человека – коллективизм. Единство людей, их силы и опыта способно создать условия для великих свершений. В повести «Исповедь» коллективная воля людей совершает чудо излечения больной девушки. В «Сказках об Италии» вдохновенный труд десятков человек, объединенных общим стремлением, в буквальном смысле «сдвигает горы» – разрушает земную твердь для постройки тоннеля: происходит преобразование природы для улучшения жизни людей.

Совершенствование человека через образование, творческий труд и коллективизм – это те три столпа, на которых основывается горьковская концепция, проявляющаяся в художественном творчестве и в публицистике. Эти воззрения Горького должны рассматриваться в контексте социально-философских исканий Серебряного века[199], в наибольшей степени они соотносятся с идеей «эмпириомонизма» А.А. Богданова и «философией

[198] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1952. Т. 23. С. 246.
[199] См.: Яковлев М.В. Поэма М. Горького «Человек» в контексте духовных исканий Серебряного века // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. 2023. № 2. С. 214–222.

общего дела» Н.Ф. Федорова. Такой более широкий взгляд в последнее десятилетие превалирует над тенденциозными публицистическими высказываниями 1990–2000-х годов. Так, исследователи А.Г. Гачева и С.Г. Семенова утверждают, что Горький в этих представлениях был последователен в течение всей жизни, и все его творчество оказывается продуктом этой концепции – и жизнеутверждающие ранние произведения, и глубокие социально-философские романы, и резкая, непримиримая публицистика 1930-х годов. Они указывают: «Федоровский призыв ко всеобщему делу управления природной эволюцией, к победе над стихийными силами вне и внутри человека, над смертью оказался созвучен собственным исканиям Горького, правда, не в христианской, как у автора “Философии общего дела”, а прометеистской проекции <…> Дух мещанства противится самой онтологической, эволюционной цели человека: быть сознательным, активным орудием преобразования мира и себя самого, восхождения на все более высокую ступень власти над стихией, над материей. Эта философская подкладка неизменна и в статьях Горького последнего десятилетия, опровергая расхожее представление о превращении писателя в послушную пешку сталинского режима»[200]. Несколько иначе писала о том же Л.А. Спиридонова: «Создание мифа о новом человеке характерно для публицистики Горького последнего периода жизни. Едва ли не в каждой статье он славил “хозяина и создателя” мира – советского человека»[201]. Литературовед М.М. Голубков, анализируя цели горьковской книги о Беломорканале, формулирует их так: «Именно эта идея переделки человека, а отнюдь не компромисс с властью и тем более примитивная сервильность заставили Горького организовать книгу о строительстве Беломорканала <…> Эта книга и выражает одну из основополагающих горьковских идей: формирование в ГУЛАГе нового человека, строителя нового мира из

[200] Гачева А.Г., Семенова С.Г. Максим Горький // Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты прозаиков: В 3 т. М.: ИМЛИ РАН, 2016. Т. 1. Кн. 1. С. 210, 228.
[201] Спиридонова Л.А. Концепция личности в системе философско-эстетических взглядов М. Горького // Концепция мира и человека в творчестве М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 9–40.

уголовных преступников и социально чуждых элементов»[202]. С этим согласен и В.В. Умнягин, который, исследуя причины и последствия поездки Горького на Соловки в 1929 г., справедливо пишет: «…такие взгляды стали плодом многолетних идейных исканий и сформировались задолго до 1917 г., почему их нельзя считать прямым заигрыванием с пришедшими к власти большевиками. Опыт СЛОНа и других мест “перековки”, к которым после возвращения в СССР проявлял интерес М. Горький, был должен служить доказательством его убеждений»[203]. (В свою очередь, мы подготовили обширное исследование этой темы «Общественно-культурная деятельность Горького и пенитенциарная система СССР (1928–1936)», которое планируется к выпуску в составе коллективной монографии «Неизвестный Горький: 1930-е годы» в ИМЛИ РАН в 2026 г.).

Социально-философская концепция Горького подкреплялась его неизменным интересом к изображению представителей «социального дна», героев, оказавшихся по тем или иным причинам вне общества, воспринимаемых как «социально-опасные», и тех поступков, на которые толкает человека тяжелое социальное положение. Рассказы «Злодеи», «Как поймали Семагу», цикл «По Руси», пьеса «На дне», сценарий «Ход коня» и многие другие произведения писателя дают множество героев, преступивших закон. Почти всегда это несчастные люди, «лишние», выброшенные на обочину жизни, не нашедшие себе применения. Именно поэтому продемонстрированный ему во время поездок по СССР опыт по перевоспитанию преступников так вдохновил писателя, а общая риторика эпохи индустриализации породила новый термин – «перековка», вошедший в обиход с легкой руки Горького и широко распространенный советской прессой. Смысл термина заключался в следующем: советский человек, способный возводить заводы, изобретать механизмы, покорять новые земли,

[202] Голубков М.М. М. Горький и А.И. Солженицын: в литературном пространстве юбилейного года // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2018. № 6. С. 148.
[203] Умнягин В.В. Соловки в творчестве советских и несоветских писателей (на материале лагерной прозы Я.А. Бухбанда и Б.Н. Ширяева) // Stephanos. 2022. № 2(52). С. 30.

должен взяться за самое главное – за изменение природы самого себя и своих менее сознательны сограждан. Разумеется, представления Горького были значительно идеализированы и расходились с реалиями советской действительности.

Говоря о преступности, Горький осуждал позицию западных криминалистов, в частности, итальянского психиатра Ч. Ломброзо, утверждавшего, что склонность к нарушению закона имеет генетическую природу, что преступники – люди ненормальной физической и психической организации, люди «особой породы», и их поведение является следствием их врожденных особенностей, неким атавизмом. Для таких людей нарушение правовых норм неизбежно, а наказание не может исправить их, и следовательно, необходимо заключение на длительные сроки и применение смертной казни. Дореволюционная российская криминалистика разделяла позицию Ломброзо, в первые послереволюционные годы даже сохранялся термин «дефективные дети», означавший малолетних преступников, проституток, бродяг. Критикуя этот подход, Горький в статье «Растет хорошее дело» писал: «Советская власть видит причины преступности в условиях классового государства, в силах той зависти, жадности и лжи, без которых это государство не может существовать. <…> она хотела бы перевоспитать “правонарушителя”, возвратить его государству рабочих, как честную и разумную трудовую единицу, как человека, который сознавал бы: государство – его, и все, что он делает, он делает для себя»[204].

Именно поэтому Горький был так впечатлен идеей Соловецкого лагеря особого назначения, Белбалтлага, Дмитлага, трудовых коммун, детских колоний и других учреждений, где была декларирована идея перевоспитания преступников. Конечно, представления Горького о советской лагерной системе были далеки от реальности. Его поездка на Соловки была тщательно организована руководителями ОГПУ, писателю показывали исключительно

[204] Горький М. Растет хорошее дело // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1928. № 157. 8 июля.

«потемкинские деревни»: соловецкий театр, музей, прессу, «счастливых» заключенных. О сфабрикованных показательных политических судебных процессах 1930-х годов он также узнавал от чекистов. Во время первых поездок в СССР и после окончательного переезда из Сорренто в Москву Горький жил под постоянным неусыпным контролем представителей Государственного политического управления. Каждый шаг его отслеживался, почта просматривалась, допускались только избранные посетители[205]. Представления Горького были сформированы советскими спецслужбами, и у него были все причины, чтобы поддержать их, и в этом он был последователен.

Книги о перевоспитании правонарушителей вызывали у Горького интерес и восхищение, он оказывал поддержку их авторам. Так, в 1927 г. он восхищался книгой Л. Пантелеева и Г.Г. Белых «Республика ШКИД» («умопомрачительная книга»[206]), в 1931 г. редактировал сборник произведений бывших беспризорных «Вчера и сегодня» и написал для него предисловие[207]. Высоко оценивая опыт А.С. Макаренко по работе с «трудновоспитуемыми» детьми, Горький поддерживал и его книгу «Педагогическая поэма». В 1935 г. писатель дал положительный отзыв о книге «Атаман Пузырь»[208], написанной воспитанниками Томской трудовой коммуны ОГПУ[209]. В этом же ряду следует рассматривать книгу о строительстве Беломорско-Балтийского канала[210], которую редактировал Горький, сборник зампрокурора СССР А.Я. Вышинского «От тюрем к воспитательным учреждениям»[211], монографию И.Л. Авербах «От преступления к труду»[212] и др. Одна из последних редактируемых Горьким книг – сборник «Болшевцы: Очерки по истории Болшевской имени Г.Г. Ягоды

[205] Подробно об этом см.: Спиридонова Л.А. «Из воспоминаний о Горьком» И.М. Кошенкова // Горький. Неизвестные страницы истории. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 15–52.
[206] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2013. Т. 16. С. 252, 264, 275.
[207] Горький М. [Предисловие] // Вчера и сегодня: альманах бывших правонарушителей. М.: ГИЗ, 1931.
[208] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 30. С. 388.
[209] Дульнев Е.В., Иртышский Б.В., Корнев В.Т. Атаман Пузырь: Повесть. Томск: Кн. изд-во, 1935. 106 с.
[210] Беломорско-Балтийский канал им. Сталина: история строительства. М.: ОГИЗ, 1934. С. 12.
[211] От тюрем к воспитательным учреждениям: сб. статей / под ред. А.Я. Вышинского. М.: Советское законодательство, 1934. 449 с.
[212] Авербах И.Л. От преступления к труду: Опыт анализа и обобщения методики работ в области «перековки» в Дмитровском и др. исправительно-трудовых лагерях. М.: Советское законодательство, 1936. 223 с.

трудкоммуны НКВД»[213]. Созданный большим коллективом авторов, сборник рассказывал о становлении и развитии Трудовой коммуны ОГПУ № 1 в Болшеве, об «индивидуальных перерождениях» коммунаров[214].

Горький не только писал статьи и редактировал книги, связанные с темой детской беспризорности и преступности, но и принимал большое личное участие в решении этой проблемы в СССР. Материалы Архива А.М. Горького подтверждают, что он изучал отчеты о детской преступности[215], общался на эту тему с педагогами[216], обсуждал варианты устройства детских исправительных учреждений. Еще до установления советской власти, после Февральской революции, Горький участвовал в публичном заседании Лиги социального воспитания в июне 1917 г.[217], выступил с речью, в которой дал развернутую характеристику задач и путей воспитания молодежи. В апреле 1920 г. он предлагал В.И. Ленину «…принять решительные меры по борьбе с детской преступностью» и учредить для этого специальную организацию[218]. 2 июня 1920 г. Горький присутствовал на заседании комиссии по борьбе с детской преступностью, а 24 июня выступал на I Всероссийском съезде по борьбе с детской дефективностью[219].

В 1920-е годы Горький искренне восхищался успехами трудовых коммун, поддерживал их не только в печати, но личным присутствием. Во время путешествия по Советскому Союзу в 1928 г., писатель посетил коммуны А.С. Макаренко в Куряже и в Харькове, впервые приехал в коммуны ОГПУ № 1 (в Болшеве) и № 2 (в Николо-Угреше), которые не раз навещал впоследствии. Горький вел активную переписку с А.С. Макаренко, М.С. Погребинским, С.П. Богословским и другими деятелями коммунарского

[213] См. об этом нашу статью: Плотникова А.Г. «Книга должна – и будет – звучать по всей Европе…»: М. Горький и книга «Болшевцы» // Культурное наследие России. 2024. № 3. С. 66–71.
[214] О редакторской работе М. Горького над текстом книги подробно см.: Липтак Т. О становлении соцреализма: Максим Горький и начинающие писатели в 1930-х годах. Констанц, 2012. С. 157–177.
[215] АГ. РД-Г-2-3-8 (Детская колония в имении «Медное» (1920-е))
[216] АГ. РД-Г-3-2-10 (Бельский П. История учреждений для морально-дефективных детей (1920))
[217] Летопись жизни и творчества А.М. Горького: В 4 т. М.: Изд-во АН СССР, 1959. Т. 3. С. 40.
[218] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2007. Т. 13. С. 69.
[219] Летопись жизни и творчества А.М. Горького: В 4 т. М.: Изд-во АН СССР, 1959. Т. 3. С. 176, 180.

движения. В 1935 г. во время приезда Р. Роллана в СССР на даче Горького в поселке Горки–10 был показан самодеятельный концерт, в котором участвовали воспитанники Болшевской и Люберецкой коммун. После спектакля Горький представлял артистов Роллану: «Ведь Вы поймите только, дорогой Ромен, ведь все эти чудесные артисты – бывшие правонарушители, и не будь советской власти, что бы с ними стало? Они бы пополнили число обитателей моего “Дна”...»[220].

Горький выступал за популяризацию идеи «перековки», а одним из эффективных средств для этого он видел кинематограф, поэтому в 1931–1932 годах он был очень увлечен идеей фильма «Преступники».

2.3. Тема беспризорности в советском кинематографе

Тема перевоспитания беспризорников была вовсе не нова для советского кинематографа. Современному зрителю хорошо знаком фильм «Путевка в жизнь» (1931, реж. Н.В. Экк), однако это лишь один из представителей этого жанра. Большинство этих фильмов не сохранилось, упоминания о них мы находим в архивах, в прессе 1920-х годов, в фундаментальном аннотированном каталоге «Советские художественные фильмы»[221]. Краткий обзор этих фильмов позволит составить представление о жанре, сформировавшемся в советском кинематографе.

В 1923 г., ознаменованном пиком борьбы с детской преступностью, по заказу Чрезвычайной детской комиссии был снят художественный фильм «Беспризорные» (авт. сцен., и реж. В.Н. Карин). Сам Ф.Э. Дзержинский участвовал в создании картины в качестве консультанта. В фильме была показана энергичная и самоотверженная работа ЧК по изменению жизни малолетних проституток и уличных воришек. Зрителя знакомили с системой перевоспитания детей в специальных колониях, где основой воспитательной работы являлся труд. В мае 1923 г. об этом фильме писали газеты «Правда»,

[220] Терентьев М. Принципы воспитания // Коммуна в Николо-Угреше. М., 2012. С. 69.
[221] Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог: В 2 т. М.: Искусство, 1961.

«Известия», а также «Рабочая газета»[222], сообщая, что он будет демонстрироваться «во всех кино и на площадях»[223].

Впервые трудовая коммуна показана в 1924 г. в фильме «Теплая компания» («Жизнь беспризорных») (реж. Л. Мур). О сюжете можно судить по сведениям из газет «Правда», «Кино-неделя», «Кино-газета»[224]. В фильме «Теплая компания» выступает некий сотрудник ЧК, который собирает группу ребят, от которых отказались все остальные исправительные учреждения. Поначалу дети с недоверием относятся к новой жизни в коммуне, однако со временем, увлекшись производственной и общественной работой, они оставляют мысль о побеге. Основной сюжет дополняется авантюрной линией бывшего беспризорника, который помогает раскрыть шпионскую организацию.

В центре фильма «Марийка» (1925, реж. А.Ф. Лундин) история крестьянской девочки-сироты, которую заставили стать помощницей в воровском притоне. От преступной жизни ее спасла милиция, арестовавшая банду. Позже, вступив в пионерский отряд, Марийка полностью изменила свою жизнь и в итоге встретилась со своей старшей сестрой, которая жила и давно разыскивала ее. Словно сама судьба вознаграждает героиню за правильное решение восстановлением семьи.

Назовем еще фильмы «Мишка Звонов» (1927, реж. П. Малахов), «Раба» (1927, реж. и опер. А.А. Яловой), «Два шалуна» (1927, авт. сцен. и реж. Н. Кахидзе), «Митька, Петька и Чемберлен» (1927, реж. И. Пидлер), «Оторванные рукава» (1928, реж. Б.И. Юрцев, авт. сцен. И.А. Пырьев), «Беспризорные» (1928, реж. Д.И. Эрдман). О жизни в коммунах, о процессе

[222] Хроника // Правда. 1923. № 101. 9 мая. С. 3; Пестровский. «Беспризорные» [рецензия] // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1923. № 101. 9 мая. С. 7; Г.Р. «Беспризорные» [рецензия] // Рабочая газета. 1923. № 102. 11 мая. С. 7.
[223] Г.Р. «Беспризорные» [рецензия] // Рабочая газета. 1923. № 102. 11 мая. С. 7.
[224] Серпуховский В. «Теплая компания» [рецензия] // Правда. 1924. № 186. 19 авг. С. 8; Л. «Теплая компания»: из беседы с режиссером Лео Муром // Кино-газета. 1924. № 32 (48). 5 августа. С. 2; Ерофеев В. «Теплая компания» [рецензия] // Кино-газета. 1924. № 35 (51). 26 августа. С. 2; Ил-тр. «Теплая компания» [рецензия] // Кино-неделя. 1924. № 39. С. 6; В Госкино // Новый зритель. 1924. № 29. С. 13.

перевоспитания детей и подростков рассказывали фильмы «Лягавый» (1930, реж. П.С. Кириллов), «Золотой мед» (1928, реж. Н.Я. Береснев).

Почти во всех этих фильмах присутствуют черты универсального сюжета. В центре повествования – юный беспризорник, который пользуется авторитетом у приятелей и которого опытные воры привлекают к преступлениям. Впоследствии его арестовывают органы правопорядка и появляется сотрудник ЧК, который принимает участие в судьбе беспризорника. Чекист противостоит группе своих коллег (держится особняком, во время споров молчит, отстраненно курит), а с другой стороны – бездомным детям, для которых он стремится стать не тюремщиком, а другом, проводником в другой, светлый мир, в полезную, честную жизнь. Его усилиями жизнь детей нормализуется, упорядочивается, организуется. Как правило, в фильме появляется герой-антагонист, носитель противоположного, анархического, начала. Это классовый враг – вор или шпион, – человек, предлагающий легкую, веселую жизнь взамен необходимости трудиться. Во многих фильмах присутствует персонаж, представляющий другие организации по помощи детям, он всегда изображается в негативном ключе. Так, в фильме «Марийка» действует организация «Помгол», вследствие ее вмешательства в жизнь деревни девочка убегает в степь, и с этого побега начинаются злоключения героини. В картине «Путевка в жизнь» хорошо одетый мужчина, избивший Кольку-Свиста, предъявляет удостоверение общества «Друг детей». ЧК было важно не только показать свои успехи в деле исправления беспризорников, но и отметить несостоятельность остальных организаций. Обязательно по ходу сюжета происходит один или несколько «спадов» в энтузиазме ребят, начинающих новую жизнь. Это связано либо с внешними обстоятельствами: плохой погодой, нарушением снабжения, решениями абстрактного «начальства», либо – с чьей-то злой волей, чаще всего с происками матерых воров, которые не хотят смириться с потерей своих малолетних помощников.

Эта же сюжетная схема лежит в основе самого известного фильма о перевоспитании беспризорников – «Путевка в жизнь». Исследователи В. Михайлин и Г. Беляева обнаруживают в этой схеме сходство с выявленной Катериной Кларк моделью соцреалистического романа: «Процесс становления (советского гражданина. – *А.П.*) предполагает преодоление природы (психологической, биологической, социальной и “натуральной”) и протекает при непременном контроле со стороны более высокоорганизованного индивида или инстанции, за которыми, естественно, угадывается Партия, вооруженная единственно верным учением»[225].

В 1930 г. Н.В. Экк, А.Б. Столпер и Р.В. Янушкевич начали работу над сценарием. О творческом процессе вспоминала Регина Викентьевна Янушкевич: «В те времена в нашем кинематографе процветал жанр “культурфильма”. Межрабпом заказал нашей троице сценарий такого фильма о беспризорных детях. Для этого мы разделились по одному и приступили к поискам материала. Посещали тюрьмы и другие места не столь отдаленные, побывали в нескольких детских коммунах, общались с чекистами, сотрудниками уголовного розыска, встречались на московских улицах с беспризорниками»[226]. Изначально планировался научно-просветительский фильм, но обилие интересного материала, собранного сценаристами, убедило «Межрабпом» и Деткомиссию ВЦИК о необходимости съемок художественного фильма. Технология записи звука «Тагерфон», появившаяся в 1930 г., тоже сыграла свою роль. Актер Михаил Иванович Жаров, исполнивший роль Жигана в фильме «Путевка в жизнь», в своих воспоминаниях писал: «Появление звука в кино не застало актеров театра врасплох, наоборот, слово расширило выразительные возможности актера и добавило новые, основные краски в его творческую палитру. Мысль нашла свое ясное выражение. Мы стали себя чувствовать в седле, как всадники на

[225] Михайлин, В., Беляева, Г. Скрытый учебный план. Антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 307.
[226] Янушкевич Р.В. Великий немой заговорил / Публ. О. Романовой // Киноведческие записки. 2011. № 98. С. 59.

хорошей лошади, потому что драматический артист в немом кино тосковал по слову»[227].

Вокруг фильма появилось множество легенд. Например, говорили, что исполнитель главной роли предводителя беспризорников, Мустафы-Ферта, актер Йыван Кырла – сам беспризорник, случайно прибившийся к съемочной группе[228]. Легенду эту поддерживал и сам режиссер Н.В. Экк: «Вдруг в разгар съемки на моих глазах происходит нечто, нами никак не предусмотренное. Из пустой бочки, которая стояла на переднем плане, вылезает какая-то немыслимая физиономия. На голове женская кожаная изодранная шляпка. За ухом, на грязной тряпке, торчит деревянная ложка. А на лице с характерным восточным разрезом глаз – обаятельнейшая хитрая улыбка. Работа, естественно, останавливается. Я попросил оператора снять крупным планом эту колоритную фигуру»[229]. На самом деле Кырла учился на актерском отделении Государственного техникума кинематографии, был профессиональным актером. А легенда эта появилась потому, что приглашенный для участия в массовке молодой актер особенно удачно выступил, проявив смекалку, и тут же был утвержден на главную роль (ранее она отводилась актеру А. Новикову, он сыграл Ваську-Бузу). После того, как фильм стал популярным, Н.В. Экк придумал для артиста концертную программу, в которой тот выступал после киносеанса в костюме и гриме беспризорника. В 2009 г. в Йошкар-Оле был поставлен памятник, изображающий Й. Кырлу в образе Мустафы в последних кадрах «Путевки в жизнь».

Другая легенда связана с образом чекиста Сергеева, которого великолепно сыграл Н.П. Баталов. Долгое время считалось, что у этого героя есть один безусловный прототип – М.С. Погребинский, сотрудник ОГПУ и шеф московских трудовых коммун. Между ним и Сергеевым были черты внешнего сходства, например, Погребинский носил рыжую каракулевую шапку и даже получил из-за нее у коммунаров прозвище «Кубанка»; эта деталь

[227] Жаров М.И. Жизнь. Кино. Театр. М., 1967. С. 292.
[228] Марголит Е.Я. Живые и мертвое: Заметки к истории советского кино. СПб., 2012. С. 105.
[229] Экк Н.В. Так вот он какой, Мустафа! // Коммуна в Николо-Угреше. М., 2012. С. 246.

была передана и Сергееву. Однако и Р.В. Янушкевич, и М.И. Жаров, рассказывали еще об одном человеке, причастном к созданию «Путевки в жизнь» и ставшем прототипом чекиста Сергеева. Это консультант фильма, сотрудник комиссии по ликвидации беспризорности, Михаил Генрихович Типограф (М.И. Жаров называет «Типограф» фамилией, а Р.В. Янушкевич – «прозвищем»). «Это был комсомолец, очень любопытный человек, умница, начитанный, увлекался искусством, любил МХАТ и Баталова <…> Типограф помог Баталову найти верный подход – “зерно” роли. Несколько раз он брал с собой Баталова на “операции” и даже подарил ему для съемок свою кубанку и шинель», – так описывал этого человека Жаров[230]. Регина Янушкевич предполагала, что «этот добросердечный человек и борец с беспризорностью погиб в годы культа личности»[231]. Биографические сведения об этом человеке разыскала С.А. Бельская, научный сотрудник музея «Усадьба Костино» Музейного объединения «Музеи наукограда Королев». В ответ на наш запрос она сообщила: «Типограф Михаил Генрихович родился в 1907 году в городе Смоленске. Известно, что в 1920-е годы он работал в комиссии по ликвидации беспризорности. В годы Великой Отечественной войны воевал в составе 274 стрелковой дивизии. Убит на южной окраине Ржева 4 марта 1943 года (*ЦАМО*. Ф. 58, оп. 18001, д. 132)».

Наконец, во многих источниках сказано, что в фильме «Путевка в жизнь» рассказывается о создании Болшевской коммуны ОГПУ. Действительно, некоторые съемки велись на ее территории (в музее коммуны показывают кинокамеру, на которую снимали фильм). Однако следует говорить об обобщенном образе, в котором узнаваемы черты как Болшевской, так и Николо-Угрешской трудкоммуны. Трудкоммуна ОГПУ № 2 (Люберецкая, Николо-Угрешская) располагалась в старинном Николо-Угрешском монастыре, и Сергеев в фильме говорит: «В бывшем монастыре одном устраиваю я фабрику-коммуну. Поехали со мной, кто хочет?». В первых

[230] Жаров М.И. Жизнь. Кино. Театр. М., 1967. С. 292.
[231] Янушкевич Р.В. Великий немой заговорил / Публ. О. Романовой // Киноведческие записки. 2011. № 98. С. 59.

кадрах, изображающих коммуну, появляется высокая шатровая церковь Коломенского (там, по свидетельству Р. Янушкевич, тоже проходили съемки). Кроме того, и в Болшеве, и в Николо-Угреше были построены железнодорожные ветки от коммуны до станции. Эта дорога имеет ключевое значение в сюжете картины, и до сих пор местные жители в Люберцах и Королеве показывают «ту самую» стрелку, у которой вор Жиган зарезал бывшего беспризорника Мустафу.

Фильм «Путевка в жизнь» приобрел огромную популярность у зрителей, демонстрировался в 107 странах мира. Он получил признание советских и зарубежных кинокритиков, а в 1932 г. заслужил награду I Международного кинофестиваля в Венеции. Газета «Кино» хвалила исполнителя главной роли: «…актер <…> глубоко вскрыл изменения в психологии и навыках бывшего беспризорника, воспитывающегося в трудовой коммуне и вырастающего для сознательной классовой борьбы и социалистического строительства. Образ разработан реалистически и мастерски»[232]. Однако советская критика высказывала и определенные претензии к кинокартине: «…в основном ее политическая установка совершенно не верна <…> Классовый момент в картине отсутствует вовсе. Роль общественности, роль комсомола в борьбе с беспризорностью не показаны. Перевоспитание беспризорников в членов трудового коллектива осуществляется исключительно высоким моральным воздействием на них одного человека. Личность довлеет над коллективом <…> Это – лишний пример благодушного межрабпомовского либерализма»[233].

Вдохновленные успехом «Путевки в жизнь», режиссеры хотели снять продолжение картины. В соответствии с этим замыслом была изменена судьба одного из героев – вора Жигана. В первоначальной версии фильма Жиган, убивая Мустафу, был ранен сам и погиб. «Но возникла мысль, что Фомка Жиган может еще понадобиться для второй серии, которую собирались

[232] Хроника // Кино. 1932. № 7. 12 февраля.
[233] Еще о мягкотелом либерализме «Межрабпом-фильм» // Кино. 1932. № 2. 9 января. С. 3.

снимать, и, посоветовавшись, мы, вопреки сценарию, решили, что Жиган, убив Мустафу, исчезает. Действие второй серии <…> должно было происходить на Беломорском канале, среди “старых знакомых”, но в новых обстоятельствах. Жиган, пройдя трудный путь “перековки”, становится членом общества», – вспоминал М. Жаров[234]. Фильм «Заключенные» по сценарию Н.Ф. Погодина с похожим сюжетом действительно был снят режиссером Е.В. Червяковым в 1936 г., однако с «Путевкой в жизнь» и ее героями он сюжетно не связан. Тем не менее Горький принял определенное участие в его судьбе, о чем скажем позднее. Встречаются также упоминания о фильме «Ангел» («Крылья ангела»), над которым работал Н.В. Экк в Николо-Угрешской коммуне[235] в 1935 г., но фильм не вышел на экран.

2.4. История создания сценария «Преступники»

После изобретения звукового кинематографа у Горького появилась реальная возможность увидеть свой сценарий воплощенным на экране. Зерно его драматургии – в емком, метком слове, а не в действии, в речевой характеристике персонажа, а не в его пластике, а это могло быть реализовано только в звуковом кино.

Все это способствовало возникновению такого проекта, как фильм «Преступники», в котором бы по-новому раскрывалась история трудовых коммун по перевоспитанию несовершеннолетних правонарушителей. В нем нуждалось советское правительство. Такой проект соответствовал взглядам Горького. Кинематограф был готов воплотить в жизнь такую картину. Именно поэтому идея была воспринята всеми участниками с большим энтузиазмом.

Судя по документам Архива А.М. Горького, идея сценария о беспризорниках принадлежит Г.Г. Ягоде. В марте 1931 г. он писал Горькому о некоем своем замысле: «Вот как хотелось бы повидать Вас и мало-мало поговорить. П<етру> П<етрови>чу (Крючкову. – *Ред.*) рассказал мои идеи,

[234] Жаров М. Жизнь. Кино. Театр. М., 1967. С. 295.
[235] Егорова Е. Трудкоммуна в Николо-Угрешском монастыре // Коммуна в Николо-Угреше. М., 2012. С. 62.

зная его, уверен, что точно все передаст»[236]. Вероятно, Горький и Ягода летом 1931 г. в Москве обсуждали сценарий о беспризорниках и тогда же был написан развернутый план произведения. Позже, по возвращении в Сорренто, Горький выслал фрагмент текста с просьбой «вставить в то место фильма, где поп учит грамоте»[237]. Основное время работы над произведением – 1931–1932 годы. Горький в это время изучал статистические материалы о детской преступности, неоднократно посещал трудовые коммуны и другие воспитательные учреждения, беседовал с ребятами и педагогами. В соответствии с близкой писателю идеей «коллективного творчества» предполагалось, что он напишет только первую часть сценария, где сюжет развивается до 1922 г., а вторую часть должен был написать М.С. Погребинский. В письме от 3 января 1932 г. он писал Горькому: «Все же я надеюсь от Вас получить письмо <…> Г<енрих> Г<ригорьевич> мне говорил, что Вы напишете до 22-го года, а я должен дать наброски – Звенигорода и Болшево»[238].

Далее Погребинский давал пояснения к своей части сценария:

«1. “Кто они” написано для того, чтобы дать некоторые картинки жизни перед изъятием с улицы, а также за счет кого и как <…> пополнялся воровской мир:

А) Нюрка учащаяся, совращенная вором;

Б) Ленька беспризорный, обучаемый Козлом,

В) Гришка безнадзорный, жертва среды – мечтатель.

В то же время можно на этой основе мастеру разработать отдельные картинки. Все это могло бы пойти прологом или тиснуто в отдельные части фильма.

2. “Преступники”, конечно, написано мной далеко не полно. И тут вся надежда на Вас.

---

[236] Переписка М. Горького с Г.Г. Ягодой / Публ. Л.А. Спиридоновой // Неизвестный Горький. Вып. 3. М.: ИМЛИ РАН, 1994. С. 176.
[237] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2018. Т. 20. С. 355.
[238] АГ. КГ-од-2-31-11.

Единственное, что я мог бы еще сделать – это рассказать режиссеру и участвовать – вернее, консультировать при съемке»[239].

В этот же день Погребинский послал письмо Крючкову с просьбой «передать прилагаемый пакет Алексею Максимовичу»[240]. Уже 23 января 1932 г. Горький обещал Крючкову прислать отредактированный сценарий «на днях»[241], то есть через несколько дней после получения письма от Погребинского. К сожалению, рукопись Погребинского не сохранилась в Архиве А.М. Горького, не найдено ее следов и в других архивах, однако писатель сообщал Ягоде в конце января 1932 г.: «Вы видите, что последней части материала, данного Погребинским, я не касался, написал только введение к нему в форме чьей-то напутственной речи агентам»[242]. Уверенности в литературных способностях Погребинского не было ни у него самого, ни у Горького, ни у Ягоды, несмотря на то что под авторством шефа Болшевской коммуны вышло несколько книг. Кроме изданий «Трудовая коммуна ОГПУ» (1928) и «Фабрика людей» (1929), в 1929 г. вышла небольшая книга «Реформа тюрем и перспективы исправительно-трудового дела в СССР» (М.: НКВД СССР, 1929). Однако все это были небольшие брошюры, а не художественные сочинения. Существенные различия в стиле этих книг позволяют даже усомниться в том, что их автором был один человек. В любом случае, произведение, созданное людьми настолько разных литературных способностей и опыта, не могло быть успешным.

Архивные материалы разрешают эту загадку: в Архиве А.М. Горького сохранился автограф полного сценария, выполненный рукой писателя. Между частями сценария нет стилистического дисбаланса, можно с уверенностью сказать, что весь текст написан одним человеком – Горьким. Насколько им был использован именно тот текст, который Погребинский прислал 3 января 1932 г., установить трудно, однако при анализе сценария «Преступники» легко

[239] АГ. КГ-од-2-31-11.
[240] АГ. КК-рл-12-30-4.
[241] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2019. Т. 21. С. 44.
[242] Там же. С. 59.

выявляются связи текста с книгой «Фабрика людей» и с планом, приведенным в письме чекиста.

В конце января 1932 г. Горький отправил черновой вариант сценария Г.Г. Ягоде, и тот счел необходимым внести в текст некоторые изменения: «Вот мои маленькие, скорее, технические поправки»[243]. Текст с правкой Ягоды не разыскан. Горького привлекал коллективный метод работы над произведением, поэтому участие Погребинского и Ягоды его не смущало, кроме того, он привлекал и кинематографистов, и сотрудников, и воспитанников трудовых коммун: «Весь материал по сбору беспризорных с улиц и затем по организации колонии мы должны раздраконить тоже совместно с Мотей (М.С. Погребинским. – *Ред*.) и режиссерами, один я не могу сладить с ним»[244].

Сценарий дважды обсуждался воспитанниками Трудовых коммун № 1 и № 2. В сообщении, подготовленном для прессы, хранящемся в Архиве А.М. Горького, участие коммунаров выделялось особо: «Первая и вторая трудкоммуны ОГПУ всемерно помогают работе над фильмой, выделив в помощь фабрике специальные группы актива из среды наиболее талантливых коммунаров. Консультируют группу основатели и организаторы коммуны»[245]. Первое обсуждение состоялось 14 мая 1932 г. На том многолюдном собрании присутствовали Матвей Погребинский, руководители (Алексей Чекмазов) и рядовые члены коммун (Ермаков, Аболмасов, Ситников и другие, всего в стенограмме значатся 17 фамилий). Стенограмма этого совещания на 12 листах хранится в Архиве А.М. Горького[246] и полностью опубликована нами в монографии «М. Горький и кинематограф» в 2018 г.[247].

---

[243] Переписка М. Горького с Г.Г. Ягодой / Публ. Л.А. Спиридоновой // Неизвестный Горький. Вып. 3. М., 1994. С. 183.
[244] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2019. Т. 21. С. 59.
[245] АГ. ХПГ-43-1-3а.
[246] АГ. ХПГ-43-1-10.
[247] Стенограмма обсуждения сценария М. Горького «Преступники» // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 259–270.

Во время обсуждения воспитанники высказывали свои соображения о том, что выглядит в сценарии правдивым, а что вызывает сомнения, советовали новые сюжетные ходы и эпизоды. Предложения коммунаров были основаны на их собственном жизненном опыте: ребята вспоминали о своей прошлой беспризорной жизни, о строительстве коммуны, о существующих в ней порядках. Горький сам не присутствовал на заседании, но позднее стенограмма была ему передана, и, судя по пометам, он читал документ очень внимательно. Некоторые места отчеркнуты красным карандашом и напротив написано рукой Горького: «Взять». Действительно, многие эпизоды писатель использовал при доработке сценария.

Сравним несколько эпизодов.

Стенограмма[248]	Сценарий
Чекмазов. <…> Или, например: в темном переулке, в калитке станет несколько человек, протягивают через тротуар от фонаря к водосточной трубе проволоку. Идет прохожий, цепляется, падает, они налетают гурьбой, раздевают его и разбегаются	Идет человек, запнулся за проволоку, упал. На него бросаются беспризорные. Поп бьет его по темени, остальные сдирают пальто, пиджак, сняли ботинки, брюки – скрылись[249]
Ситников. <…> Следующий случай – с подменой поросят на Сухаревском рынке. Покупает человек поросенка, а ему так забьют голову, что успевает подменить мешок таким же самым, но с собакой. Этот момент настолько комичен, что его следует тоже показать	Рынок. Мужик держит под мышкой поросенка, другой – в мешке у его ног. Поросенка покупают двое: толстая женщина и человек в фуражке инженера. Ленька заходит сзади продавца и колет поросенка гвоздем. Толкает мужика, животное дергается, визжит, продавец оглянулся. Сергей деловито взял его мешок, положил свой – исчез. Покупатель, указывая на мешок: – А тот – крупнее? – Этот потяжельше. – Ну-ка покажи… Мужик вытряхивает из мешка собаку – хохот. Мужик ошарашенно смотрит вслед собаке, встряхивает мешок, кричит: – Ба-атюшки. Сукины дети… И мешок не мой…[250]
Ситников: Видел такой случай: гражданин продает часы <…> Подходят	«Так уходят часы». Рынок. Человек продает часы. За ним наблюдают Казимир

[248] Там же. С. 263, 267–268.
[249] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 454–455.
[250] Там же. С. 456.

три человека <…> Один берет часы, подносит к уху, а другой становится сзади его. Первый слушает, а я уже вижу, что он успел их передать товарищу. Тот ушел, я смотрю и наблюдаю, что он будет делать дальше. Продавец уже волнуется, спрашивает часы, а их нет и сам покупатель говорит, что он их не видел. Продавец и в ухо смотрит, и всячески озирается, но вещь ушла. Я был сам поражен – как это ловко делается	и Сергей. К нему подошел прилично одетый парень. <…> Парень берет часы, прикладывает их к своему уху, другой парень, стоя сзади его, вынимает часы из его руки, быстро передает их Казимиру. Первый парень ковыряет пальцем в ухе. Продавец ошарашенно смотрит на руку его и кричит: – А часы где? <…> – А были часы?[251]

Не все фрагменты, помеченные Горьким в стенограмме, были использованы в тексте сценария. Например, в окончательный вариант не вошел довольно яркий случай, рассказанный М.С. Погребинским: «…был случай, когда в магазин проникли через водосточную трубу и не знали – с чего начинать брать. Так как были голодны, то решили сначала выпить и покушать. Напились пьяными и заснули в магазине, где их утром взяли»[252]. То есть Горького в большей степени интересовали не внешние увлекательные сюжетные перипетии, а те, которые встроились бы в логику сюжета, сделали бы его более правдоподобным. Обратим также внимание, что эпизоды, предложенные болшевцами, в значительной степени выглядят как вставные и решены в эстетике дозвукового кино.

В июле 1932 г. сценарий обсуждался повторно в Болшевской коммуне. О том, как это происходило, рассказывал в письме от 30 июля 1932 г. М.С. Погребинскому А.Н. Погодин, заместитель начальника Болшевской коммуны по воспитательной работе. Надо сказать, что Погодин, в прошлом – вор-рецидивист, сам попросился в коммуну, быстро в ней прижился и вошел в руководство. Это письмо с многочисленными пометами Погребинского было передано Г.Г. Ягоде, о чем свидетельствует надпись в углу листа: «Г.Г., очень прошу прочесть. 2/VIII. П.»[253]. В письме Погодин рассказывал о текущих делах коммуны Погребинскому, который уже был назначен

[251] Там же. С. 455
[252] Стенограмма обсуждения сценария М. Горького «Преступники» // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 264.
[253] АГ. ПТЛ-13-63-1.

полномочным представителем ОГПУ при СНК СССР по Башкирской АССР, жил в Уфе и бывал в Москве нечасто. «…Генрих Григорьевич передал сценарий нам проработать и вот в день отъезда Кузнецова в отпуск собралось человек 20 у него в кабинете, и он зачитал вслух сценарий, читал 1 ч. 40 м., предложил обсудить его в целом и по частям и пожелал хорошо работать – мы ему пожелали подумать о “развитии веселой жизни в коммуне” – установка Ген<риха> Григ<орьевича> (кафе, кино и т. д.) и твоя о массовой работе, а Сергей Петрович – “об облегчении положения нового парня”. Он уехал, а мы стали обсуждать сценарий – Сергей Петрович находит социальные корни беспризорности чрезвычайно нагроможденными. Агент во второй части совсем не убедителен. Методика не видна. Побег не развернут. Зарождение коммуны дано очень прекрасно и разговоры ребят очень верны. Беспалов, Шелухин, Груздев, Михайлов находят мало в нем нашего, психологически. Бобринский рекомендует ввести больше приключенчества. По-моему, первая часть очень глубока и серьезна, но все сведено к беспризорности, а борьбы с преступностью профессиональной не видно. Вторая часть, пусть автор простит меня, разработана наскоро и схематична.

Но во всяком случае работа вокруг сценария нужна серьезная и будем анализировать каждую главу. Конструкция сценария второй части нам пока непонятна. В другой раз собрались и проработали две первые главы и надо сказать, Алексей Максимович согласился об этом после, и наконец 18-го приехал режиссер Роом, он будет ставить фильм, и мы провели с ним беседу. Друг друга поняли и дело будет. Одно только: он сторонник игры актеров-спецов на главные роли, а на вторые положения и массовки наши ребята, но думается, когда он подойдет ближе, узнает ребятишек, переменится. Рекомендует ввести в фильм 4–5 героев, ввести в сценарий фабулу и т. д. Что ж, это верно. А Сергей Петрович предложил ввести и “отрицательного” героя, которого сейчас коммуна не может переделать, и его поневоле приходится отправлять. Это тоже прекрасно и для ребят показательно.

Хотим проработать сценарий к 24, а 25 расскажем Генриху Григорьевичу. Вчера, Матвей Самойлович, я был у Алексея Максимовича, два часа с ним говорил. Он расспрашивал о прошлой жизни и пишет новые главы к сценарию, дескать, беру 1000 типов и делаю из них 1001-го и Алексей Максимович рассказывал о своей встрече с ворами и удивительно он так чутко и с улыбкой сказал: “Как-то неудобно спрашивать о прошлом”. А мне подумалось – почему? Ведь это же не праздное любопытство <…> Наоборот, хочется открыть и рассказать все, что нужно. А знаешь, я как-то чувствую себя гордым, что разговаривал с Максимычем. Как он просто спрашивал и записывал, и как мягко глядели его глаза»[254].

И Горький, и Ягода придавали работе над сценарием большое значение. Горький, например, отказался от предложения А.Б. Халатова «написать художественную книгу о достижениях 15 лет»[255], объясняя это своей загруженностью, в том числе, работой над сценарием. Ягода писал: «…мне бы очень хотелось, чтоб этот сценарий увидел экран. Можно ли надеяться?»[256].

Летом 1932 г. Горький встречался с режиссером А.М. Роомом на своей даче и обсуждал с ним фильм. В РГАКФД сохранился фрагмент черно-белой пленки, свидетельствующей об этом[257]. В газете «Кино» была опубликована статья Роома «Создадим фильму, достойную юбиляра и эпохи», где режиссер сообщал: «Сценарий еще не закончен, но то, что есть вся образная система, характерна вся речевая сторона, – представляет исключительную культурно-художественную ценность»[258].

Впоследствии Роом вспоминал о совместной с Горьким работе над сценарием: «Алексей Максимович был недоволен фильмом “Путевка в жизнь” <…> И <…> сам решил написать на эту тему сценарий <…> В нескольких беседах со мною, как режиссером этого фильма, Алексей Максимович давал

[254] АГ. ПТЛ-13-63-1.
[255] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2019. Т. 21. С. 44–45.
[256] Переписка М. Горького с Г.Г. Ягодой / Публ. Л.А. Спиридоновой // Неизвестный Горький. Вып. 3. М., 1994. С. 183.
[257] РГАКФД. Уч. № 10619, произв. № 6741.
[258] Роом А. Создадим фильму, достойную юбиляра и эпохи! // Кино. 1932. № 44. 24 сент.

очень много полезных, ценных указаний, детали, которые делали ясными, видимыми, живыми сцены сценария»[259]. Кстати, о недовольстве Горького фильмом Экка писала и Алма Кусургашева, близкая знакомая семьи писателя[260].

Работа над фильмом продолжалась, об этом уже после смерти Горького вспоминал С.М. Эйзенштейн в статье «Величайшая творческая честность»: «То было ранним летом 1934 года. В очень тесном кругу очень близких к Горькому людей Алексей Максимович делился с нами сценарным наброском для фильма о детях прошлого, детях гражданской войны и перевоспитании беспризорных»[261]. Позднее, в мемуарах 1946 г., Эйзенштейн намекал, что Горький хотел, чтобы он стал постановщиком фильма «Преступники». Последствия своего отказа режиссер описывал так: «И старик до самой своей смерти – я после этого видел его еще несколько раз – так и не мог забыть и простить мне этот outrage»[262]. Судя по всему, Горький не терял интереса к работе, но сценарий так и не был закончен, и съемки фильма даже не начинались.

2.5. Художественные особенности сценария «Преступники»

Сценарий «Преступники» впервые был напечатан в сокращенном виде во втором томе издания «Архив А.М. Горького»[263], недостающие сцены были добавлены в тридцатитомном Собрании сочинений писателя[264]. В наиболее полном и выверенном виде текст сценария приведен в 19 томе Полного собрания сочинений Горького[265]. В архиве писателя хранятся несколько документов, связанных со сценарием. Это пять авторизованных

[259] РГАЛИ. Ф. № 3044. Оп. 1. Ед. хр. 118.
[260] Погожева А.П. …Славная моя человечица… Горький и его окружение (1928–1936 гг.). Воспоминания Алмы (П.Т. Кусургашевой). М.: Муравей, 2004. С. 101–102.
[261] Эйзенштейн С.М. Величайшая творческая честность // Кино. 1936. № 31. 22 июня. С. 2.
[262] Эйзенштейн С.М. Мемуары: В 2 т. М.: Труд, Музей кино, 1997. Т. 2. С. 291.
[263] Горький М. Преступники // Горький М. Пьесы и сценарии / Архив А.М. Горького. Т. II. М., 1941. С. 280–319.
[264] Горький М. Преступники // Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1952. Т. 18. С. 323–398.
[265] Горький М. Преступники // Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 417–486. При цитировании мы опираемся на это издание.

машинописных копий, одна машинопись без авторской правки, один черновой автограф. Основным источником текста при последней публикации был принят вариант, включающий предшествующую правку Горького и имеющий рукописные вставки. Кроме того, в архиве находятся также несколько заметок и набросков, текст которых перекликается со сценарием. Поскольку произведение не было закончено, не было напечатано при жизни автора, при анализе целесообразно учитывать и основной текст, и варианты, и сопутствующие источники текста, что поможет наиболее полно раскрыть авторский замысел.

Сценарий «Преступники» состоит из двух частей. Первая описывает жизнь беспризорников в разные периоды – конец XIX века, Первая мировая война, Гражданская война, – до 1924 г., до начала активной работы ОГПУ в деле борьбы с беспризорностью. Вторая часть посвящена устройству коммун ОГПУ, их жизни и работе, перевоспитанию молодых людей в этих учреждениях. Для Горького было важно максимально приблизить сюжет сценария к действительности, к реальным событиям, поэтому в тексте встречается множество узнаваемых современниками событий и деталей.

В начале сценария Горький изображает воспитательный дом для несовершеннолетних правонарушителей в 1880-е годы. Указанием на это является табличка на воротах учреждения: «Колония малолетних преступников основана в 1885 г. тюремным комитетом на средства, пожертвованные купцом первой гильдии Я.С. Чернобыльниковым и другими именитыми гражданами»[266]. При изображении этого учреждения Горький ориентировался на собственный жизненный опыт. В очерке «По Союзу Советов» он писал: «Кое-что о жизни уличных детей я знаю от времен моего детства. В 91–92 годах видел сотни ребятишек, спасавшихся от голода в сытых краях <…> О “колониях малолетних преступников” старого, царского времени у меня тяжелые воспоминания»[267]. Там же писатель вспоминал имена

[266] Там же. С. 417.
[267] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1952. Т. 27. С. 154–155.

своих товарищей того времени, юных беспризорников, погибших вследствие различных обстоятельств: мальчика Яхонтова, Ивана Смирнова, Бориса Зубова.

В киносценарии все взрослые в колонии наделены негативными характеристиками: «полубольной, неряшливый», «небритый, лохматый, с выкатившимся глазами», «суетливый, захудалый» и т. п. Детей, сто двадцать мальчиков в возрасте от 10 до 15 лет, они называют бранными, грубыми словами: «звереныши», «скоты», «ослы», «болваны». Один из первых эпизодов – еженедельное наказание солеными розгами провинившихся воспитанников: унизительная и пугающая порка, после которой некоторые дети теряют сознание. Горький акцентирует внимание на извращенном удовольствии, которое получают надзиратели от наказания маленьких заключенных. При этом преступление детей, за которое они оказались в колонии, обычно состояло в том, что они пытались добыть еду или мешали родственникам, у которых оказались на попечении. Так, одного из мальчиков определила туда мачеха, другого – родной дядя: «родные хуже чужих»[268]. В колонии есть и школа, и мастерские, но учат детей только «закону божьему», в столярной мастерской демонстрирует свои криминальные умения юный вор Лисица, восхищая и забавляя столяра, а в сапожной мастерской надзиратель Климов сыпет на ребят ругательства и подзатыльники. Сами надзиратели уверены в полной никчемности и безрезультатности своей работы: «И на кой пес мальчишков этих берегут? Мастеровых из них не сделаем, работать они не охочи, да и сил у них нету, кормим плохо»[269]. Колония для «морально-дефективных», как их называют, детей мало отличается от тюрьмы. И руководят ею далеко не педагоги, а люди, не нашедшие себе применения в жизни, часто сами имеющие за плечами тюремное прошлое, как жена помощника смотрителя Оношенко. Из колонии есть только два выхода: первый – по достижении совершеннолетия уйти в солдаты до конца жизни,

[268] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 432.
[269] Там же. С. 420.

второй – бежать из колонии и либо погибнуть, как мальчик Ерохин, либо вернуться в преступный мир.

В небольшом фрагменте, озаглавленном «Через двадцать лет» (то есть примерно 1905 год), мы видим повзрослевшего колониста Лисицу, ставшего влиятельным преступником, «воспитавшим» уже более 50 воров, мальчишек, работающих на него. Он появляется и позже, в эпизоде, посвященном первым советским годам. Несмотря на все катаклизмы и перемены, такие люди («учителя», иронически называет их Горький), находят возможность продолжать свое дело – голодные, бездомные, одинокие дети доступны для влияния подобных преступников. Горький называет причины всплеска беспризорности в России: «…беспризорников создали семь лет войны, четыре года империалистической и три года борьбы рабочих и крестьян за власть <…> Количество беспризорных увеличил поволжский голод»[270].

В эпизоде «Бог и хлеб (19–21 годы)» показан процесс вскрытия мощей в монастыре: «Перед церковью два дерева, на сучьях сидят мальчики, человек пять. Тяжелую серебряную раку выносят из церкви, ставят пред папертью на землю. За группой людей, которые вынесли раку, следует толпа крестьян и мещан, которые присутствовали в церкви, когда брали раку. На паперти – человек в очках <…>

Толпа молчит, шевелится. Выходит благообразный седовласый старик в наглухо застегнутом пальто, молодой монах, послушник, двое рабочих, пожилая женщина и курчавый подросток. Вскрывают раку. Толпа надвигается ближе, но многие поспешно отходят прочь, особенно испуганы старухи, женщины»[271].

С 1918 по 1920 гг. в России было вскрыто 63 раки с мощами святых. 16 февраля 1919 г. коллегия Наркомата юстиции приняла постановление об организации вскрытия мощей святых на территории России, был определен порядок их инспекции и конфискации государственными органами. Советские

[270] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 459.
[271] Там же. С. 441.

власти преследовали очевидную цель – дискредитацию и ослабление влияния православной церкви, для этого было рекомендовано производить вскрытие мощей при большом скоплении публики из самых разных слоев населения. Самым известным, резонансным, стало вскрытие мощей Св. Сергия Радонежского, произошедшее 11 апреля 1919 г. Процедура была тщательно задокументирована, хроникальную съемку вели лучшие кинодокументалисты страны: Д. Вертов, Э.К. Тиссэ, С.П. Забозлаев – это было личное распоряжение В.И. Ленина. Сохранилась записка, в которой он просил: «Надо проследить и проверить, – чтобы поскорее показали эти кино во всей Москве»[272]. Это было выполнено, кадры вскрытия мощей многократно демонстрировались в советских кинотеатрах. Горький в это время находился в Петрограде и сам не видел вскрытия мощей, но, судя по тексту сценария «Преступники», процедура была ему знакома. Скорее всего, Горький читал отчет об этом в журнале «Революция и церковь»[273] и видел хроникальные кадры. В тексте сценария присутствует некий «человек в очках», очевидно, представляющий власть, именно он произносит речь: «Сейчас, граждане, вы увидите, что скрыто в этом сундуке, во что верили вы, чему поклонялись, откуда ждали чудес!»[274]. Эпизод в сценарии практически повторяет описание процесса из протоколов:

«Р а б о ч и й. Тряпки видим. Кости. Вот – череп.

Помахал черепом над головой своей и бросил его в раку»[275].

В протоколе, приведенном в журнале «Революция и церковь», читаем: «Вынул сбоку вату, распарывает швы, фигура становится плоской, толщиной в четыре пальца, снимает распоротый голубой мешок, под которым обнаруживается полуистлевшая ткань серо-коричневого цвета. Снизу лубок. По снятии шапочки с головы виден человеческий череп, лежащий частью на

[272] Гак А.М. В.И. Ленин в зрительных залах // Искусство кино. 1966. № 4. С. 7.
[273] Горев М.В. На «вскрытии» (впечатления очевидца) // Революция и церковь. 1919. № 6/8. С. 50–60.
[274] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 441.
[275] Там же.

лубке, частью на весу. Возле черепа справа виден первый шейный позвонок»[276].

Эпизод вскрытия мощей показан через призму зрения мальчиков-беспризорников, наблюдающих за процессом с дерева. Таких же зрителей зафиксировала кинокамера в Троице-Сергиевой лавре 11 апреля 1919 г. Этот фрагмент не влияет на развитие сюжета, он нужен именно как примета времени, яркое, эмоционально окрашенное событие, известное всем. Возможно, Горький хотел в этой части фильма использовать хроникальные съемки.

Следующий эпизод, изображающий деятельность продотряда в деревне, также связывает сценарий с конкретным временным периодом – первыми послереволюционными годами, Гражданской войной. Мальчики Яков и Сергей оказываются втянутыми в противостояние красных и белых, в конфликт разворачивается вокруг хлеба. На улице небольшого городка дети просят хлеба, крестьяне им «сердито отказывают», а в следующей сцене хлебом-солью встречают белых офицеров. Беспризорники помогают Красной армии, пересчитывают людей и оружие противников. Свой политический выбор они делают ситуативно – кто оказал помощь, тот и «свой».

В эпизоде «Голодный год» появляются картины голода в Поволжье, изображены приюты для голодающих детей: «Двор приюта. Несколько десятков вялых детей. Человек пятнадцать нехотя собирают различный мусор, носят его в корзинах куда-то. Большинство сидит и лежит у стен дома. Подчеркнуть слабость и вялость детей»[277]. Горький буквально одним штрихом, одной фразой показывает шокирующие настроения людей, поддерживающих идею «милосердной смерти» для этих никому не нужных детей. Действительно, такие идеи бытовали в 1920-е годы[278]. В тексте сценария это звучит так:

[276] Горев М.В. На «вскрытии» (впечатления очевидца) // Революция и церковь. 1919. № 6/8. С. 59.
[277] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 448.
[278] См. об этом: Рожков А. Беспризорники // Родина. 1997. № 9. С. 70–76.

«Пожилая женщина, стоя в окне, звонит в колокольчик. Человек в теплом пальто и валенках, подходя к ней, говорит сердито:

– Их надо водой разливать из пожарной кишки.

– Может, утопить? Да?

– И это неплохо! Куда их, к черту, эдаких?»[279]

В эпизоде показана явная неспособность таких приютов повлиять на ситуацию, хоть что-то сделать для спасения и социальной реабилитации этих детей. Приюты переполнены, дети в них гибнут от голода и болезней, снабжение учреждений в очень плохом состоянии. В этих условиях мальчик Язев и его товарищи продолжают хулиганить и воровать.

Горький был хорошо знаком с бытом таких учреждений. В архиве писателя хранится отчет об инспекции в Детской колонии в имении «Медное»[280], относящийся к началу 1920-х годов. Колония для бедных детей была организована в имении по завещанию П.Н. Лейкина в 1906 г. В 1919 г. здесь было 12 больших бараков, лазарет, два флигеля для служителей, дом для приезжих, хозяйственные постройки, столовая и церковь при столовой. Инспекция, отчет которой читал Горький, обнаружила крайне тяжелое состояние учреждения: детская смертность была огромной, не хватало еды, одежды, медикаментов, да и попросту места. Обучение детей в колонии практически не проводилось. Отмечалось, что сироты, за которыми не числились преступления, содержались вместе с малолетними правонарушителями, вследствие чего в детских бараках устанавливался практически тюремный порядок.

В части «Беспризорные» Горький изображает быт городских бесприютных детей: «Котел. В нем укладывается спать Ленька, мальчик лет 10, расстилает газетную бумагу, расправляет газету на груди, как бы надевая жилет. Тут же на куче песка группа ребят играет в карты»[281]. Дети в сценарии

[279] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 449.
[280] АГ. РД-Г-2-3-8.
[281] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 452.

Горького сознательно выбирают путь воровства, преступления, мальчик Казимир говорит: «Лучше быть вором, а не нищим. Мы не старики, чтобы милостыню просить»[282].

Своеобразным «водоразделом» сценария становится обращение комиссии ВЦИК по улучшению жизни детей, подписанное Ф.Э. Дзержинским: «Наша молодая рабочая республика вышла победительницей из ожесточенной кровавой борьбы с ее заклятыми врагами <…> Но эта великая победа трудящихся досталась не даром <…> Детская беспризорность, часто выявляющаяся в самых уродливых, ужасающих формах, как детская преступность, проституция, угрожает подрастающему поколению самыми тяжелыми последствиями и заставляет бить тревогу <…> Учитывая это тяжелое положение громадного числа детей и все грозные последствия его, деткомиссия ВЦИК, организуя совместно с НКПросом и НКЗдравом, при деятельном участии партийных и профессиональных организаций, с 30 апреля по 6 мая с.г. “Неделю беспризорного и больного ребенка”, обращается ко всем рабочим и крестьянам и всем трудящимся Советской республики с горячим призывом прийти во время ее на помощь детям»[283]. Не совсем понятно, каким образом предполагалось представить в фильме этот документ: в виде монолога актера или отдельным текстовым кадром, но для Горького он знаменует решительный переход от наказания и простого «передерживания», временного исключения несовершеннолетних преступников из общества – к возвращению их в мир социально активных трудящихся граждан.

Группа чекистов собирает детей с вокзалов, подвалов, чердаков. Их помещают в вагоны, сразу дают еду и одежду и развозят по коммунам. Находясь в неведении, ребята предполагают лишь два варианта: либо их везут «в Соловки», либо «топить, как щенят»[284]. Ярко показаны сомнения маленьких беспризорников и в первые дни в коммуне: «Дадут кашки из поганой чашки,

[282] Там же. С. 451.
[283] Там же. С. 457–459.
[284] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 462.

пожрем, охнем, да и – подохнем. Эх – ребята! Не верь милиции, держи свои позиции»[285], – высказывается выпивший балагур Ленька. Ребята не сразу понимают, что здесь им доверяют, дают возможность нести ответственность за свою собственную жизнь: на окнах нет решеток, нет охранников: «Хотите – живите, не хотите – бегите, это – ваша воля»[286]. Однако чекисты (ни у одного из них, впрочем, нет имени) терпеливы и доброжелательны, дают голодным детям вдоволь еды, новую одежду даже взамен проигранной в карты, в каких-то ситуациях действуют хитростью и добиваются авторитета у беспризорников.

При создании персонажей Горький использовал реальные прототипы. В сценарии встречаются имена знаменитых воров, руководивших преступным миром в начале 1920-х годов: Петр Никитин, Козлов, – о них тоже вспоминали коммунары в стенограмме. Во второй части сценария «Преступники» появляется мальчик Ленька. Беспризорник, маленький воришка, он попадает в Николо-Угрешскую, и затем – в Болшевскую коммуну. Этот образ становится организующим началом второй части. Из всех беспризорников он показан наиболее ярко, обладает собственной, отличимой от других речью, в его образе возникают лирические нотки. Например, он укладывает на свою кровать собаку: «Мне – все равно, а она никогда на постели не спала»[287], этот фрагмент тоже попал в текст из стенограммы. Судя по сценарию, именно изображением мечтающего Леньки должен был заканчиваться фильм: «Все спят. Ленька встал, подошел к окну, открыл. Сел на подоконник, ноги за окно <…> Стена дома. Окно. В нем Ленька сидит и тихонько поет»[288]. Прототип этого героя жил в Николо-Угрешской коммуне, которую Горький посетил 8 июня 1928 г. О нем упоминал М.А. Пешков в письме к жене: «…замечательный там человек Ленька: 10 лет, а уже 5-летний стаж бродяги,

[285] Там же. С. 464.
[286] Там же. С. 473.
[287] Там же. С. 486.
[288] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 486.

5 раз задержан и 5 раз бежал. Теперь вернулся сам в колонию»[289]. О Леньке писал М.Е. Кольцов в очерке «В монастыре»: «Алексею Максимычу деловито представляют последнюю николо-угрешскую достопримечательность – Леньку. Ему десять лет, а он уже не перечесть сколько раз за решетку попадал, всю Россию на буфере изъездил, чуть ли не Госбанк обворовывал, отсюда из коммуны два раза бегал. Когда ему уж совсем скучно, очень любитель всякие памятники с места сворачивать, кресты с могил упирать»[290].

Возможно, в очерке Кольцова возникает намек на разграбление могилы Н.С. Мартынова, убившего в 1841 г. на дуэли М.Ю. Лермонтова. В сценарии Горького есть впечатляющий эпизод, повествующий об этом. О том, что Мартынов похоронен именно в стенах монастыря, остальным колонистам сообщает Куманек, но именно Ленька предлагает «выкинуть кости из могилы». Затея завершается ужасающей картиной, травестирующей церковный обряд: «Похороны Мартына. Кладбищем, между могил, идет толпа беспризорных; впереди – Куманек, в руках его – палка, на палке – череп. Рядом с ним Ленька в рогоже на плечах, в изломанной камилавке <…> в руке его – маленький горшок на веревочке, из горшка поднимается дым. Дальше – десятка полтора мальчишек с палками, концы палок намазаны смолой или сапожным варом. Зажжены, дымят. На многих ребятах – монашеские клобуки, скуфейки, на плечах рогожи, тряпье, мешки. Орут, свистят, приплясывают:

Эх, ох, эх, ох!
Мартын подох!
Он был рыженький такой.
Со святыми упокой
Сукиного сына –
Жулика Мартына!

Процессия вышла на монастырский двор, окружила помойную яму, и под свист, крик, пляску бросают череп в яму»[291]. Эта сцена перекликается с эпизодом вскрытия мощей в главе «Бог и хлеб». Дети повторяют действия взрослых, и в их исполнении кощунство выглядит еще более чудовищным.

[289] Горький и сын / Архив А.М. Горького. Т. XIII. М., 1971. С. 252.
[290] Кольцов М.Е. В монастыре // Коммуна в Николо-Угреше. М., 2012. С. 92.
[291] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 470–471.

Действительно, склеп, где был похоронен Н.С. Мартынов, разграбили. В 1924 г. в усадьбу Иевлево-Знаменское переехала Алексеевская школьная колония бывших беспризорников МОНО. «Узнав, что в склепе похоронен тот самый Мартынов, который убил на дуэли поэта Лермонтова, колонисты выкинули оттуда останки Мартыновых», – пишет Н.А. Волкова[292]. И.И. Гудов в своих воспоминаниях свидетельствовал, что колонисты утопили найденные кости в ближайшем пруду[293].

Эпизод с разграблением могилы не только создает документальную основу произведения. Для достижения художественного эффекта Горький меняет и время, и место, и название организации, воспитанниками которой было совершено это преступление. Действие сценария происходит в звенигородском Саввино-Сторожеском монастыре, где первоначально были размещены будущие воспитанники коммуны ОГПУ № 2, а не в усадьбе Иевлево-Знаменское. Колонисты приехали в Звенигород только в 1925 г., а переезд коммуны в Николо-Угрешский монастырь произошел в 1927 г. Изображенные в произведении события происходили в другом месте и с другой организацией, но были для Горького не только явной приметой времени, но и важным элементом произведения, показывающим причинно-следственные связи в воспитательном процессе. Нездоровое возбуждение от разграбления могилы Мартынова оказывается катализатором анархических настроений, которые выливаются в настоящий бунт. Дети, не занятые ничем, кроме хулиганства, мастерят оружие и планируют побег: «Прикладывает к плечу оружие, – полено с отрезком водопроводной трубы, – зажигает спичку, из трубы извергается огонь и дым»[294]. Этот бунт Горький описывал в очерке «По Союзу Советов»: «Тысяча триста смелых ребят, собранных в тихом Звенигороде и не занятых трудом, решили объявить войну скуке мещанского городка. Они достали где-то изрядное количество пороха, наделали ружей из

[292] Волкова Н.А. Иевлево-Знаменское // Московский журнал. 2003. № 3. С. 52.
[293] Гудов И.И. Судьба рабочего. М.: Изд-во политич. лит., 1974. С. 128–131.
[294] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 471.

водопроводных труб, и однажды ночью в городе загремели выстрелы»[295]. В приведенном фрагменте очерка звучит восхищение автора, но в сценарии «Преступники» эпизод получает иную окраску. Причиной бунта становится не скука, а анархические настроения; бунт, побег не имеют никакого смысла, это чистое разрушение, хаос: «Айда, черти! Дружно, все сразу. Ну! Прямо на лавки, бей стекла, хватай, что под руку попало»[296]. Не имея под собой реальной основы, бунт прекращается так же легко, как и возникает: «Старший чекист появился откуда-то из-за монастырской гостиницы и кричит, приставив ладони рупором ко рту:

– Выдают махорку, папиросы!

В толпе – смятенье. Множество ребят обратилось вспять, окружая старшего чекиста»[297].

В центре повествования второй части сценария – история Николо-Угрешской коммуны. Создание первой коммуны ОГПУ в Болшево описывается во вставном эпизоде. Старший чекист рассказывает ребятам историю о Болшевской трудкоммуне, беспризорники воспринимают ее как «сказку»:

«Ленька. Правды нигде нет.

Старший чекист. А ты где ее искал?

Ленька. Везде.

Старший чекист. А как? Какую правду искал?

Ленька. А ты какую нашел?

Старший чекист. Вот послушай!»[298]

Дети воспринимают историю как красивый вымысел, отвечают подошедшему старику: «Проваливай, старикан, не мешай сказки слушать»[299]. Здесь происходит традиционное для Горького противопоставление лжи

[295] Там же. Т. 20. С. 156.
[296] Там же. Т. 19. С. 471.
[297] Там же.
[298] Там же.
[299] Там же.

(сказки) и правды, которое есть, например, в драме «На дне», в рассказе Луки «о земле праведной». В сценарии «Преступники» эта проблема находит совершенно новое решение. В новом советском государстве сказка, самый смелый вымысел становятся правдой. «Утешительная ложь» и правда сливаются воедино, то, что беспризорникам, только что приехавшим в коммуну, кажется невероятной сказкой, уже реализовано, уже работает и развивается в Болшево. Возможно, сценарий «Преступники» – первое и единственное позднее произведение Горького, где разрешается художественный конфликт «прекрасной лжи» и правды. В публицистике писатель неоднократно заявлял о том, что только в Советском Союзе созданы условия для реализации самых смелых мечтаний, и кажется, чем масштабнее и невероятнее были планы, тем больше восхищался ими Горький.

Горький отмечает, что усадьба фабриканта А.Н. Крафта в Болшеве связана с революционной историей: Ленин жил здесь с 17 января по 1 марта 1922 года, за это время им было подготовлено более 190 документов. Портрет Ленина воспринимается беспризорниками как икона. Входя в комнату, один из героев восклицает: «Убирай образа – мы неверующие»[300]. Для этих детей нет уже ни старых, ни новых авторитетов. Однако именно после рассказа чекиста о Ленине колонисты принимают решение об изменении собственной жизни. Это решение не навязано им извне в силовом порядке, Горькому важно, что дети, впечатленные новыми возможностями, примером Ленина, уверенностью и заботой чекистов, собираются на «совет» и рассуждают так: «Чекист ясно рассказал нам, кто мы и какие дороги лежат перед нами. Одна – в Соловки, а то и под пулю. Другая – к рабочим, а рабочие и в самом деле стали хозяевами, везде они правят, это – видно. Ежели начат бой между богатыми и бедными – середины не может быть, и – нет ее. Не с богатыми же нам идти»[301], – и единогласно голосуют за работу в коммуне. В ознаменование этого решения колонисты совершают практически религиозное действие –

[300] Там же. С. 475.
[301] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 477.

организуют ленинский уголок, символический алтарь новой власти. Перекличка революционной и религиозной тем не случайна, для Горького еще с начала 1900-х годов они связаны непосредственно, социализм становится новой религией, а молодые революционеры – апостолами новой веры. Л.А. Спиридонова пишет: «Понимая социализм как высшую форму религии, Горький <…> вкладывал в это понятие свою собственную идею Человека, и, прежде всего, мысль о духовном “воскресении” угнетенных»[302].

Часть сценария «Преступники», названная «История Болшевской колонии ГПУ» напрямую связана с книгой М.С. Погребинского «Фабрика людей». Вероятно, именно эта информация и стала основным вкладом Погребинского в сценарий. К первой книге Погребинского, «Трудовая коммуна ОГПУ», Горький написал предисловие, в котором отметил: «…маленькая книжка говорит о сложнейшем деле, – о дерзком опыте борьбы с преступностью и об удивительном успехе, одержанном в этой борьбе»[303]. Книга «Фабрика людей» вышла через год и была принципиально другой. «Трудовая коммуна ОГПУ» представляла достижения чекистов в деле перевоспитания малолетних правонарушителей и была написана в публицистическом стиле, языком газетного очерка: «Отсеиваются и оседают подростки, хотя и анархизированные жизнью “на воле”, однако наименее волевые, еще не способные или мало способные к добыче куска хлеба путем правонарушений»[304]. Очевидно, книга была ориентирована на образованного читателя, но оставалась совершенно непонятной и чуждой для тех, о ком она была написана, – для самих беспризорных подростков. «Фабрика людей»[305], небольшая брошюра на 35 страниц, была написана совершенно иначе: простым разговорным языком, в тексте множество жаргонных слов: «чердачок» (бумажник), «задок» (судимость), «лягушки» (агенты полиции), «марафет» (кокаин). Они подробно поясняются в постраничных примечаниях

[302] Спиридонова Л.А. Настоящий Горький: мифы и реальность. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 101.
[303] Погребинский М.С. Трудовая коммуна ОГПУ. М., 1928. С. 6.
[304] Там же. С. 15.
[305] Погребинский М.С. Фабрика людей. М., 1929.

и перемежаются словами и выражениями из официозной лексики: «в местах наибольшего скопления», «поставили вопрос», «окружающее население», «приобщаться к культурной жизни». Вероятно, Горький получил книгу от Погребинского летом 1929 г. и позднее мог использовать ее материал в сценарии.

В части сценария «Преступники», посвященной Болшевской коммуне, появляется персонаж по имени Сергей. Он – лидер, он пространно высказывается на собраниях. Например: «Значит, ребята, мы всерьез решаем жить здесь дружно, работать, учиться. Попробуем встать на другие рельсы. Так?»[306]. Похожий персонаж есть и в книге Погребинского, он назван Сергей Политик именно потому, что речь его всегда складная, сложная, а ребята слушают его с интересом.

Другой эпизод из «Фабрики людей» тоже был использован в сценарии Горького: «Раз такой случай был: поймали с поличным одного из ребят. Привели на собрание – решили, что необходимо его посадить. Бурное собрание было. Как посадить своего, сладко ли в тюрьме, а понимают, что посадить нужно, иначе будет худо. Нужны строгие меры, иначе – развал. Присудили. А кто же отвезет, кто повезет своего в тюрьму? Тишина. Решили просить конвой. В конвое отказали, и вынесли соломоново решение – осужденному самому пойти в ГПУ для того, чтобы отбыть наказание. Пошел сам, пришел, позвонил по телефону: “Примите, дескать, отсиживать надо”. Не верится, но факт»[307]. В сценарии «Преступники» общее собрание колонистов отправляет пойманного на воровстве мальчика по прозвищу Кашевар в ГПУ:

«Сергей (Кашевару). Ты, сволочь, завтра утром пойдешь в ГПУ. Сам пойдешь – понял? Ну – ступай к чертям, ангел голопузый.

<…>

Кашевар в ГПУ перед лицом следователя.

[306] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 477.
[307] Погребинский М.С. Фабрика людей. М., 1929. С. 30–31.

Следователь. Ну что, парень? Солоно пришлось. Выучили, как у своих воровать? Получишь пять суток ареста. Иди!»[308]

Соединяя истории Болшевской и Николо-Угрешской коммун, Горький снова обращается к реальному факту: экскурсии бунтовавших колонистов из Звенигорода в Болшево. Об этом отдельно вспоминали коммунары при обсуждении горьковского сценария: «В разъяснении значения коммуны немалую роль сыграли члены Коммуны № 1. Впоследствии экскурсия ребят в количестве 18 человек ездила в Болшево, видели тамошнюю жизнь, приехали и об этом рассказали общему собранию. После этого был резкий перелом в сторону улучшения состояния Коммуны, в сторону поворота ребят к перевоспитанию»[309].

В сценарии Горького показано недоверие вчерашних беспризорников к болшевским колонистам:

«Посещение Болшевской колонии колонистами Николо-Угрешской. Пришло человек пятнадцать. Среди них – Куманек, Язев и Ленька. Он особенно внимательно присматривается ко всему и ко всем. Отношение болшевцев к ним – снисходительное, ироническое <…>

Ленька в стороне допрашивает парня, лет 17:

– Бьют?

– Нет.

– А сами друг друга бьете?

– Тоже не бывает.

– Врешь?

Парень говорит с Ленькой улыбаясь.

– И – не воруете?

– Не требуется. Все наше, а у себя – не воруют»[310]

Уделено особое внимание взаимоотношению полов. Юноши беседуют:

[308] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 480.
[309] Стенограмма обсуждения сценария М. Горького «Преступники» // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 268.
[310] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 483.

«Как же вы с девицами? Свободно?

– Мы не собаки, мы от собачьей жизни отказались.

– Холостыми живете?

– Женимся. Только с разрешения общего собрания»[311]

В сценарии есть эпизод свадьбы коммунара с деревенской девушкой. Ленька, один из главных героев второй части, относится к торжеству с большим недоверием: «Балаган это. Подстроено все. Вроде цирка… Обманываете»[312]. Все это соответствует реальным событиям в Болшевской коммуне. А.Б. Погребинская в своих воспоминаниях рассказывала, что руководитель коммуны М.С. Погребинский сам участвовал в устройстве таких браков: договаривался с родными девушек, ручался за юношей и выполнял на свадьбе роль посаженного отца[313]. Для Горького, очевидно, важно было показать стремление коммунаров к обустройству семьи, потому что дети, которые появятся в этих семьях, будут уже совершенно другими, новыми гражданами новой страны.

Мальчиков восхищают порядки в Болшевской коммуне: «Ловко устроились», «Весело живут, черти!»[314]. Вернувшись домой, они решают установить у себя такие же порядки, чтобы жить такой же полезной, удобной и веселой жизнью: «Вы говорите им: будете работать – все будет», советует Сергей[315] (486).

Сценарий заканчивается словами «Дать цифры производства» – об этих цифрах говорил Горький в статье «О трудколониях ОГПУ», напечатанной одновременно, 14 июля 1931 г., в газетах «Правда» и «Известия ЦИК СССР и ВЦИК» (№ 192). В статье подробно и с большой точностью подсчитывалось, какую пользу приносят колонисты государству, каков прирост их количества,

[311] Там же.
[312] Там же.
[313] АГ. МоГ-11-35-2.
[314] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 484.
[315] Там же. С. 486.

социальный состав коммун ОГПУ № 1 и № 2, какова стоимость произведенной ими продукции[316].

Последняя часть сценария выглядит не законченной. Множество эпизодов лишь намечены, но не раскрыты: «Общежитие», «Политграмота», «Усадьба бывшая Крафта. Детально показать ее заброшенность, старые здания, службы, засоренный парк и так далее». Образы чекистов, которые были для Горького очень важны (он даже хотел, чтобы и в фильме играл М.С. Погребинский), и вовсе выглядят как тени, у них нет имен, внешних особенностей, они все говорят одинаковым языком, где смешиваются казенные формулировки («сорганизуйтесь», «дармоедов кормить рабочее государство не будет») с веселыми прибаутками («Ведь вы будете все хуже, придется держать вас за шиворот все туже – так?»[317]; «А парни вы – не глупые, здоровые, нужды-горя отведали много, знаете, почем сотня гребешков»[318]). В сценарии эти герои названы «чекист», «агенты», «два агента», «старший чекист» и т. д.

Очевидно, Горький планировал продолжить работу над сценарием, если бы появились реальные возможности для его экранизации. В 1930-е годы писатель был всерьез увлечен драматургией («Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», «Сомов и другие»), писал публицистические статьи, работал над романом «Жизнь Клима Самгина». Стремление к подчеркнутой реалистичности связывает художественное творчество и публицистику писателя. То, что декларируется в статьях, должно было воплотиться в художественном произведении – в сценарии. Можно предположить, что фильм изначально планировался ориентированным на иностранного зрителя. В нем было все, что создавало положительный образ ОГПУ: сценарист – всемирно известный писатель Горький, трудовые коммуны, вызывающие восторг на Западе, принятый в Европе режиссер А.М. Роом.

[316] Горький М. Публицистические статьи. М.: ОГИЗ, 1933. С. 256–259.
[317] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 473.
[318] Там же.

2.6. Причины неудачи сценария

Однако сценарий «Преступники», на который было потрачено огромное количество сил и времени, так и не стал фильмом. Произошло это по многим существенным причинам.

В 1930-е годы положение людей могло меняться с ужасающей скоростью: вчерашних героев лишали званий и привилегий, уничтожали в профессиональном отношении и физически. Такой поворот судьбы испытал и режиссер А.М. Роом, приглашенный ставить фильм по сценарию Горького. Выбор режиссера, очевидно, тоже был не случаен. В конце 1920-х – начале 1930-х годов Роом, безусловно, играл одну из ведущих ролей в кинопроцессе, занимал руководящие должности, состоял в нескольких профессиональных комиссиях и организациях, был признан публикой и обласкан властью. Его включали в «большую пятерку» советского кино (А.М. Роом, С.М. Эйзенштейн, Л.В. Кулешов, Д. Вертов, В.И. Пудовкин)[319]. Кроме того, он был принят на Западе, вел переговоры с зарубежными кинокомпаниями, выезжал за границу (в РГАЛИ сохранилось его письмо в ОГПУ по поводу поездки в Берлин в 1928 г. для переговоров с фирмой «Штаанен»[320]), в 1927 и в 1932 гг. встречался с А. Барбюсом во время его приезда в СССР. Именно Роом стал режиссером первой звуковой картины в СССР: в 1930 г. вышел на экраны документальный полнометражный фильм «План великих работ», снятый по системе звукозаписи инженера А.Ф. Шорина. Опытный, талантливый, яркий режиссер-новатор, казалось, был залогом успеха задуманного проекта.

Тем не менее Роом был первым исключен из этого проекта. Что стало тому причиной? И.Н. Гращенкова в фундаментальной монографии о режиссере предполагает, что причиной размежевания Горького и Роома стали планы по постановке фильма с таким же названием – «Преступники» – по

[319] Левидов М. Большая пятерка (режиссеры революции) // Кино. 1926. № 45 (165). 6 ноября. С. 2.
[320] РГАЛИ. Ф. 2496. Совкино. Оп. 3. Ед. хр. 11.

сценарию молодого автора В.А. Скрипицына[321]. Действительно, такие съемки предполагались (рабочее название фильма – «Крылья ангела»), но руководил ими Н.В. Экк[322]. А при обсуждении этого сценария на заседании режиссерской коллегии «Ленфильма» 13 апреля 1934 г. Л.З. Трауберг, имея в виду ситуацию с горьковским фильмом, сказал: «После дела Роома всякое упрямство режиссеров должно быть не тайнами Полишинеля, а открытым предметом обсуждения»[323]. Так что логично предположить, что причина была именно в коллизиях биографии Абрама Роома.

В 1934 г. он представил к обсуждению в Доме кино режиссерский сценарий фильма «Строгий юноша», написанный им и Ю.К. Олешей. Сценарий был восторженно принят коллегами и крайне негативно – марксистской критикой. Во всех биографиях Роома об этом периоде говорится вскользь, без подробностей: «Новая социальная и экранная эпоха – 30-е годы не приняла ни этих его интересов, ни его новых замыслов, ни его самого <…> Кончилось тем, что на долгие годы Роом выпадает из киножизни <…> И даже на несколько лет изгнан из Москвы. Эти его “украинские гастроли” оказались мучительными»[324]. В 1936 г. фильм «Строгий юноша» был все-таки снят на студии «Украинфильм» и тут же запрещен, 10 июня 1936 г. вышло постановление: «Просмотр так называемого чернового монтажа фильма “Строгий юноша” (фактически законченного фильма) приводит к выводу, что постановщик – режиссер А. Роом не только не пытался в процессе съемок преодолеть идейно-художественную порочность сценария, но еще резче подчеркнул и навязчиво выпятил его чуждую “философскую” основу и ложную систему образов. По своей идейной концепции, в трактовке образов, общим эстетическим и стилевым чертам фильм “Строгий юноша” является образцом проникновения чуждых влияний в советское искусство»[325]. Далее в

[321] Гращенкова И.Н. Ромъ/Роом. Видимый и невидимый. М.: Дом-5, 2019. С. 645–646.
[322] Егорова Е. Трудкоммуна в Николо-Угрешском монастыре // Коммуна в Николо-Угреше. М., 2012. С. 62.
[323] ЦГАЛИ. Ф. 237. Оп. 11. Д. 36. Лл. 9–10.
[324] Абрам Матвеевич Роом: Материалы к ретроспективе фильмов. М.: Музей кино, 1994. С. 4.
[325] Документы из украинских архивов и периодическая печать об истории создания кинофильма «Строгий юноша» / Публ. Р. Росляк // Киноведческие записки. 2014. № 108/109. С. 67.

том же постановлении была решена судьба режиссера на долгие годы: «По постановлению ГУКФ постановщик фильма “Строгий юноша” – А. Роом, который в свое время за недисциплинированность и трудовое разложение был уволен из Мосфильма – снимается с режиссерской работы в кинематографии»[326]. Украинская пресса писала: «Режиссер Роом встал на позиции воинствующего формализма и эстетства, которые являются враждебными советскому искусству»[327], картину «Строгий юноша» назвали «троцкистской постановкой»[328]. Роом потерял доверие властей, был лишен всех званий и наград и даже самой возможности работы в кино. Лишь во время Великой Отечественной войны он вернулся к режиссерской работе и дважды стал лауреатом Сталинской премии – в 1946 (II степени) и 1949 гг. (I степени).

В любом случае, в середине 1930-х годов от работы над фильмом «Преступники» А.М. Роом, потративший на реализацию этого замысла немало сил, был отстранен.

В эти же годы стало меняться отношение властей к самому вопросу беспризорности. В 1935 г. было объявлено о ликвидации беспризорности как социального явления. Значило ли это, что дети больше не оставались без попечения родителей, а оказавшись в трудной ситуации, получали помощь и поддержку от государства? Не совсем. Во-первых, с середины 1930-х годов детей стали забирать вместе с арестованными родителями, разрослась сеть тюремных детских домов. Детей целенаправленно разлучали с родителями, братьями и сестрами, давали им новые имена и фамилии, родственники и освободившиеся родители не могли выяснить их местонахождение. Это делалось осознанно. А.Ю. Горчева приводит фрагмент из «Директивных материалов по культурно-воспитательной работе с переселенцами», иллюстрирующий ситуацию: «Молодежь легче оторвать от родителей. Ее надо

[326] Там же. С. 68.
[327] Там же. С. 69.
[328] Там же. С. 71.

изолировать от родителей-кулаков через политвоспитание, трудовое соревнование и ударничество, общеобразовательную и профессионально-техническую подготовку, вовлечение в общественную самодеятельность, развернутую издательскую деятельность»[329].

Во-вторых, в 1935 г. появилась новая редакция Уголовного кодекса СССР, в которой понятие «беспризорность» было заменено понятием «бродяжничество» и объявлено уголовным преступлением. Циркуляр об этом появился гораздо раньше, 13 апреля 1928 г., а после введения нового УК новую норму закона стали применять повсеместно[330]. В то же время был существенно снижен возраст полной уголовной ответственности граждан, детей с 12 лет стали привлекать к ответственности с применением всех мер уголовного наказания, высшая мера применялась с 14 лет. Как справедливо заметил А.Ю. Рожков, «в конце 20-х годов борьба с беспризорностью как социальным явлением окончательно переросла в войну непосредственно с беспризорниками»[331].

Изменилась и структура детских исправительных учреждений. В связи с процессами, направленными на радикальную смену кадрового состава НКВД был арестован Г.Г. Ягода. Узнав о судьбе своего начальника и покровителя, застрелился М.С. Погребинский. Его ближайший друг и помощник А.Н. Погодин, организовавший его похороны, был арестован и расстрелян.

Педагогический опыт коммун ОГПУ и макаренковских колоний был объявлен несостоятельным, в 1937 г. была расформирована Болшевская, а в 1938 г. – Люберецкая (Николо-Угрешская) коммуна. Воспитанники коммун, у которых еще не закончились сроки заключения, были направлены в тюрьмы и лагеря, из которых мало кому из них посчастливилось вернуться. Большинство сотрудников коммун были арестованы и репрессированы. По сообщению С.Д. Гладыш, «в 1937 году за три дня (!) арестовали более 400 человек из

[329] Горчева А.Ю. Детские лагеря ОГПУ и НКВД и пресса // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика. 1993. № 4. С. 17.
[330] См.: Рожков А. Беспризорники // Родина. 1997. № 9. С. 76.
[331] Там же. С. 76–77.

Болшевской коммуны. Многие – расстреляны»[332]. Книги М.С. Погребинского были запрещены, извлечены из библиотек и уничтожены. О коммунах забыли на долгое время.

Все это привело и к кризису темы детской беспризорности в литературе и кинематографе. О педагогическом опыте 1920–1930-х годов вспомнили после Великой Отечественной войны, когда беспризорность снова достигла ужасающих масштабов. Вновь стали обращаться к методике А.С. Макаренко, а в 1955 г. вышел художественный фильм «Педагогическая поэма» (реж. А.С. Маслюков, М.З. Маевская).

В 1930-е годы Горький продолжал вести переписку с воспитанниками трудовых коммун, школ фабрично-заводского ученичества (ФЗУ), детских колоний, школ и других детских коллективов. Однако характер ее изменился: она становилась все более формальной. Личные письма сменились обезличенными коллективными посланиями, наполненными речевыми штампами, официальной газетной лексикой. Так, в 1932 г. Горький писал воспитанникам Трудкоммуны ОГПУ № 2, приглашавшим его на праздник по случаю 5-летия учреждения: «Советская власть поставила Вас в условия, где Ваши способности и таланты, примененные к общественно полезному труду, легко и решительно опровергли эту ложь хищников и паразитов трудового народа»[333]. В другом письме, адресованном «двум тысячам пионеров г. Игарки», читаем: «Хорошее письмо прислали вы. Богато светится в простых и ясных словах его ваша бодрость и ясность сознания вами путей к высочайшей цели жизни, – путей к цели, которую поставили перед вами и перед всем трудовым народом мира ваши отцы и деды»[334]. А ребята из отряда музыкальной фабрики в конце 1935 г. писали Горькому: «Наша партия, выполняя завет товарища Ленина “В стране не должно быть обездоленных

[332] Гладыш С.Д. Дети большой беды. М.: Звонница, 2004. С. 168.
[333] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2019. Т. 21. С. 199.
[334] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 30. С. 421.

детей" собрала нас, поручив УНКВД сделать из нас юных счастливых граждан СССР»[335].

Однако встречались и совсем другие письма, которые никогда не публиковались и подолгу не обрабатывались в архивах. Так, воспитанники колонии села Подворки 28 марта 1935 г. жаловались Горькому на суровые порядки в учреждении, на недостаточное питание, жестокие наказания и плохие условия, на воровство персонала, а также на бесполезность обращения за помощью в официальные органы: «Во время приезда комиссии стараются хороший обед нам дать или ужин. Это потому, чтобы замазать глаза комиссии <…> Как комиссия приедет, это для нас праздник, а как уедет, то ребят тягают по кабинетам»[336].

Множество детей обращались к Горькому лично. В архиве писателя хранятся десятки ящиков с письмами детей, одна из наиболее частых просьб в них – содействовать в освобождении или облегчении доли арестованных родителей. Приведем лишь несколько примеров. Так, 10-летний пионер из Киева Всеволод Загорулько 4 сентября 1931 г. сообщал об аресте отца, которого сослуживец ложно обвинил в контрреволюционной деятельности. Мальчик жаловался на тяжелое материальное положение семьи – на его попечении были умирающая мать и младшая сестра. Горький подчеркнул в этом письме причину ареста отца и на полях сделал помету: «Послать денег?»[337]. 12-летняя Люся Гордина и ее 9-летний брат писали 1 июля 1931 г. о приговоре отца за «недообложение налога» на три года лагеря и восемь лет ссылки[338]. После смерти их матери детей приютили знакомые, которые вследствие обстоятельств были вынуждены уехать, и дети оказались на улице. Горький, видимо, пытался помочь детям, на письме сохранились его подчеркивания красным карандашом. На руках 13-летнего Константина Егорова, написавшего Горькому письмо 29 марта 1933 г., оставалось двое

[335] АГ. ДПГ-20-11.
[336] АГ. ДПГ-20-84-1.
[337] АГ. ДПГ-5-134-1.
[338] АГ. ДПГ-4-120-1.

малолетних братьев и сестра. Он просил содействия в рассмотрении дела их матери, обвиненной в растрате, описывал свое бедственное положение: «…и теперь мы полуголодны, грязны, что делать – не знаем»[339]. Среди таких посланий выделяется письмо школьницы Виктории Соломоновны Бройде, дочери осужденного по «литературному делу» в 1934 г. С.О. Бройде: «Частые посещения некоторых писателей и разговоры о том, что они меня выселят из квартиры, неоднократные суды по этому же вопросу создают для меня очень тяжелую обстановку и не дают мне заниматься»[340]. Девушка просила заступничества Горького и прилагала копии обращений В.Б. Шкловского, П.Г. Низового, А.Н. Тихонова, А.Н. Толстого к А.Я. Вышинскому по поводу пересмотра дела Бройде (несмотря на ходатайство известных писателей, С.О. Бройде был расстрелян в 1938 г.; посмертно реабилитирован в 1959 г.).

Многое об искалеченных детских судьбах Горький мог знать из рассказов Е.П. Пешковой, которая работала в Политическом Красном кресте. Ей приходили сотни писем от обездоленных детей, родители которых были раскулачены, арестованы, расстреляны, отправлены в ссылку, умерли от нищеты и болезней. Многие обращения были адресованы сразу Пешковой и Горькому. Например, письмо детей бывшего священника Спирина, пребывающего в концлагере: «Глубокоуважаемый Алексей Максимович и Ек<атерина> Павловна! <…> Мы с 1929 года страдаем, отец, может быть, наказывается за то, что был священником, а мы за что? За что мы, дети, несем нравственные страдания и физические лишения? Мы читаем Ваши произведения и видим, что Вы поборник правды, поэтому мы смело обращаемся к Вам с просьбой <…> Просим Вас, Алексей Максимович и Екатерина Павловна, передать во ВЦИК или куда надо просьбу отца, думаем, что Вы не отвернетесь с презрением от 10-летней Лены, 8-летней Лизы, 6-летней Нины, Васи, 6 лет, Сережи, 5 лет, Акима, 4 лет, Вани, 14 лет и Серафимы 16 лет <…> Докажите, что все, что пишется и говорится в

[339] АГ. ДПГ-5-131-1.
[340] АГ. ДПГ-3-90-1.

опровержение буржуазной лжи – не одни красивые фразы»[341]. Письмо это хранится в фонде Е.П. Пешковой в ГАРФ, к нему прилагается ответ: «А.П. Спирину. 25137. 7/XII–32. В ответ на В<аше> обращение сообщаю, что заявление Ваше в ЦИК мы передали по назначению. Ответ запросите непосредственно, т. к. мы там справок не наводим»[342].

Дальнейшую судьбу этих детей выяснить сложно. Однако Горький и Е.П. Пешкова внимательно относились к каждой просьбе, пытался оказать посильную помощь. Об этом свидетельствуют документы Пешковой, пометы Горького на письмах, его многочисленные просьбы к советским чиновникам. Конечно, количество детских писем-просьб и информация в них приводили писателя к определенным выводам.

Лейтмотив большинства этих писем – крайняя нужда, пришедшая в ранее благополучную семью после ареста родителей. Получалось, что именно деятельность советских властей стала причиной того, что дети становились сиротами, беспризорниками, а впоследствии – и правонарушителями: «…количество обездоленных детей росло год от года: аресты и расстрелы, проводившиеся в массовых масштабах, увеличивали детское сиротство, разрушали семью <…> Процесс ликвидации кулачества как класса практически удвоил армию беспризорных»[343]. Более того – эти дети были рождены уже после революции, а значит, как декларировалось, власть должна была нести полную ответственность за судьбу подрастающего поколения. Конечно, все эти лозунги оказались далеки от действительности.

Когда Горький писал о беспризорниках 1920-х годов, основными причинами социального явления он называл Первую мировую и Гражданскую войны и последовавший за ними голод. Социалистическое общество, по его мнению, было изначально устроено справедливо, и здесь не могло быть

---

[341] Дети ГУЛАГа: Сб. документов / Сост. Виленский С.С., Кокурин А.И., Атмашкина Г.В., Новиченко И.Ю. М., 2002. С. 75–76.
[342] «Дорогая Екатерина Павловна…»: Письма женщин и детей Е.П. Пешковой. СПб., 2005. С. 302.
[343] Горчева А.Ю. Детские лагеря ОГПУ и НКВД и пресса // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика. 1993. № 4. С. 13–14.

беспризорников. Однако реальность оказалась иной. И стоявшие на грани беспризорности дети, и воспитанники трудовых коммун, с которыми Горький общался в 1930-е годы, потеряли семейную и социальную стабильность вследствие причин, порожденных самим советским государством: красного террора, коллективизации, борьбы с кулачеством и контрреволюцией, повсеместного уничтожения «несогласных», а также голода, вызванного не только неурожаями, но и действиями правительства. Внутриполитические процессы, были, казалось бы, направлены против взрослых, но приводили на край гибели сотни тысяч детей, потерявших родителей. Получалось, что ОГПУ (позже – НКВД) одной рукой делало этих детей сиротами, а другой – пыталось им помочь, социализировать, заставить свернуть с преступного пути, куда само же их и толкнуло.

Горький не мог не видеть и не понимать этого парадокса. Противоречие отзывалось в душе писателя, он, несомненно, видел его и в своем произведении, что не позволяло ему посчитать сценарий «Преступники» законченным. Именно в 1930-е годы в творчестве Горького неоднократно возникало противоречие между его политическими убеждениями и художественным талантом, гуманистическим в своей основе. Желая поддержать идею коллективизации в деревне, Горький задумал пьесу о кулаке, но она так и осталась в набросках. Как пишет Н.Н. Примочкина: «…пьеса (к чести для писателя) так и осталась ненаписанной. Видимо, художественный дар писателя, глубоко заложенный в нем инстинкт правды, стал непреодолимым препятствием на пути осуществления этого ложного замысла»[344]. Впечатленный процессами о «вредителях», Горький начал пьесу «Сомов и другие», но остался недоволен всеми ее вариантами и прекратил эту работу. Такая же судьба постигла сценарий «Преступники».

Тема сценария «Преступники» была интересна и близка Горькому, органична его социально-философским взглядам, но идея фильма была

[344] Примочкина Н.Н. Писатель и власть. М., 1998. С. 36.

навязана писателю руководством ОГПУ, Г.Г. Ягодой и М.С. Погребинским, которые видели в таком произведении свою политическую выгоду. Глубокий конфликт между политическими убеждениями и талантом, чутким к правде художественной литературы, а также множество сопутствующих обстоятельств: изменение внутриполитической обстановки, положения трудовых коммун, трагедия режиссера, – стали причинами того, что сценарий, на который было потрачено так много сил, времени и внимания, так и остался малоизвестным фактом литературы, а не кинематографа.

2.7. Продолжение темы «перековки»: литература и кино

Тема «перековки», перевоспитания правонарушителей продолжала интересовать Горького, и это отразилось на его участии в кинематографическом процессе.

В рамках проекта «История фабрик и заводов» необходимо рассматривать книги, посвященные теме перевоспитания заключенных: «Беломорско-Балтийский канал имени Сталина: История строительства» (1934) и «Болшевцы: Очерки истории Болшевской коммуны» (1936), которые редактировал Горький. К этим книгам примыкает ряд произведений, им рецензированных, связанных с ними тематически и идеологически. Горький помогал в подготовке творческих сборников членам Болшевской коммуны П.И. Железнову, П.А. Дроздюку, воспитанникам макаренковской колонии и самому А.С. Макаренко в публикации «Педагогической поэмы»[345], не раз участвовал в судьбе поэтессы Л.М. Могилянской и ее брата Д.М. Тася[346] и т.д.

В 1934 г. Н.Ф. Погодин, участвовавший в известной поездке 120 писателей на Беломорско-Балтийский канал, написал пьесу «Аристократы», и судьба этого произведения оказалась относительно удачной по сравнению с

[345] Плотникова А.Г. М. Горький и «Педагогическая поэма» А.С. Макаренко: к истории издания // Воспитательная система А.С. Макаренко в современном социокультурном пространстве: Сб. ст. М.: ИД «Перспектива», 2023. С. 134–145.

[346] См. об этом: Плотникова А.Г. М. Горький и Лада Могилянская // Филологические науки: Научные доклады высшей школы. 2021. № 6 (1). С. 141–147.

другими на эту же тему. Она была одной из немногих, дошедших до стадии постановки. Премьера состоялась 30 декабря 1934 г. в московском Реалистическом театре[347]. Режиссером спектакля был Н.П. Охлопков, который характеризовал его как «спектакль-карнавал»[348]. Пьеса была хорошо принята критикой, а Погодин получил предложение превратить ее в сценарий. Фильм «Заключенные» по произведению Погодина ставил талантливый режиссер Евгений Червяков. Сценарий был опубликован как образцовый в журнале «Советское кино» (1934. № 8–11) и в сборнике кинопьес, изданном к Всесоюзному съезду советских писателей. В Личной библиотеке Горького имеется экземпляр номера журнала (№ 8/9), в котором сохранились пометы писателя на сценарии Погодина[349].

Сценарий получил множество положительных отзывов, например, на совещании кинодраматургов в 1934 г. К. Юков заявил: «Всем ведь стало совершенно очевидно, что погодинские герои “Заключенных” явились новым словом в драматургии не только кино, но и театра. Погодин в кинематографе вдруг развернулся с такой широтой, какая бы не уместилась ни на какой сцене никакого самого большого театра. Погодин творчески вырос в кинематографе сразу на несколько голов»[350]. Во многих рецензиях отмечалось горьковское влияние, с этим соглашались и исследователи: «Если театр представлял зрителю действительно “аристократов” дна <…>, новую версию горьковских романтических босяков, то фильм обнаруживал трагедию “заключенных” – людей, сломанных обстоятельствами, но не потерянных для общества. Манера фильма местами приближалась к документальной при том, что в целом фильм сохранял романтический пафос сценария»[351]. Опыт Погодина был признан во всех отношениях удачным: тема «перековки» казалась продуктивной и

[347] Слово о Погодине: Воспоминания / сост. А. Волгарь. М.: Сов. писатель. 1968. 279 с. С. 74–82.
[348] Цит. по: Между молотом и наковальней. Союз советских писателей СССР. Документы и комментарии. Т. 1. 1925 – июнь 1941 гг. М.: РОССПЭН, 2011. С. 255.
[349] Личная библиотека А.М. Горького в Москве: Описание. М.: Наука, 1980. № 7761.
[350] Юков К.Ю. Текущие дела драматургии кино: Доклад на совещании кинодраматургов // Советское кино. 1934. № 8/9. С. 6–14. С. 11.
[351] Гуревич С. Советские писатели в кинематографе. Л.: Лен. Гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1975. С. 129.

актуальной, талант драматурга получал импульс к развитию от взаимодействия с кинематографом.

По стопам Погодина пытался пойти А.Н. Афиногенов, также участвовавший в поездке на Беломорканал. В 1934 г. он отправил Горькому пьесу «Портрет», в которой герои, бывшие заключенные, столкнулись с проблемой ресоциализации – возвращения в общество, которое не желало их принимать. Горький дал подробный комментарий к произведению и поддержал писателя. Пьеса была опубликована и инсценирована, но экранизации не получилось, хотя имя Афиногенова регулярно появлялось в тематических планах киностудий.

В 1935 г. сложным путем к Горькому попало письмо с описанием замысла киносценария украинских писателей Д.К. Вишневского и М.Я. Пинчевского. М.С. Погребинский, сотрудник НКВД, шеф Болшевской коммуны, хорошо знакомый с горьким, получил письмо из Харьковского областного правления Союза советских писателей. Заместитель председателя организации Ю.К. Смолич писал, что Харьковское отделение ССП «считает замысел кинопроизведения т.т. Пинчевского и Вишневского интересным» и просил «оказать этим товарищам возможное содействие»[352]. На письме Смолича Погребинский написал записку Горькому: «Дорогой Алексей Максимович! Сами понимаете, что я для писания сценария никак не подхожу. Может, Вы им поможете или покритикуете?» К этому документу он приложил письмо украинских авторов. В письме Вишневский и Пинчевский писали: «Нас давно волнует тема переделки людей, тема возвращения к большой человеческой жизнедеятельности членов общества, пораженных в прошлом ужасными пороками хищничества. <…> На эту тему можно написать роман, можно написать пьесу и киносценарий. В отношении жанра мы выбрали третье. Нам кажется, что кинофильм на тему о перековке человеческого материала будет самым доступным для широкого круга людей». Далее авторы

[352] АГ. КГ-од-2-31-27. Л. 1.

излагали «идейно-сюжетный замысел» будущего произведения. Главный герой произведения, французский художник, в начале 1920-х годов долго искал человека, в котором сосредоточились бы все пороки «нашего времени». Он находит в послереволюционной России беспризорника и преступника и создает отталкивающий, страшный образ на полотне. Много лет спустя художником владеет противоположный замысел – изобразить «благородного человека», и после тяжелых скитаний он встречает морского капитана, который оказывается наилучшим объектом для такой картины. Оказывается, что это тот же человек, что послужил героем первого полотна. В рассказе капитана о своей жизни должна была, по словам авторов, пройти «история вора и бандита, подобранного чекистами, воспитанного ими <…>, сделав из падшего человека полноценного советского капитана»[353]. В финале письма Вишневский и Пинчевский просили Погребинского о помощи – «больше собрать и глубже изучить материал о переделке человека в трудовых коммунах ГПУ-НКВД» для второй половины будущего произведения.

Вероятно, украинские писатели не рассчитывали вместо ответа Погребинского получить развернутый, подробный отзыв Горького о своем замысле: «Намечен сценарий весьма оригинально, интересно. <…> Тема его вполне заслуживает серьезнейшей, вдумчивой работы над нею, а прежде всего – эта тема, по силе ее совершенно исключительного своеобразия требует широкого знакомства с материалом»[354]. Горький рекомендовал авторам ознакомиться с «Педагогической поэмой» А.С. Макаренко, книгой И.Л. Авербах «От преступления к труду», журналом Дмитровского ИТЛ «На штурм трассы», а также советовал посетить Болшевскую коммуну и колонию Макаренко. Коснулся Горький и формальной стороны – драматургической «пружины» произведения: «Недостатком Вашей схемы сценария кажется мне то, что Вы взяли героем художника, а не капитана. Художник в плане Вашем так же пассивен, каков он и в действительности. Вместо того, чтоб водить

[353] АГ. КГ-од-2-31-27. Л. 6.
[354] АГ. ПГ-рл-8-23-1.

художника по трущобам, Вы покажите будущего капитана в трущобе, покажите всю силу его сопротивления попыткам “перековать” его свойства и страсти. Это будет более актуально»[355]. Несмотря на поддержку Горького и руководителей местного отделения Союза писателей, сценарий Вишневского и Пинчевского не был завершен, а через несколько месяцев политическая атмосфера в стране изменилась, понятие «перековка» больше не употреблялось, занимавшиеся этим вопросом чекисты были уничтожены[356].

Тем не менее приведенный обзор показывает, что, проявляя интерес к этой теме, Горький видел особые возможности для ее популяризации именно в кинематографе, а при обсуждении произведений касался не только идеологических и политических вопросов, но и жанровой основы киносценария – так, как он ее понимал.

Киносценарий «Преступники», связанный как с целым комплексом публицистических статей, писем Горького, так и с множеством посланий его корреспондентов, и общей социально-политической обстановкой 1930-х годов, отражает динамику темы «перековки» – характерного явления этого времени. В 1931–1936 гг. это была одна из приоритетных и одобряемых партийным руководством тем для литературы, находила она свое отражение и в кинематографе. Для Горького эта тема существует неотрывно от литературного и культурного контекста конца XIX – начала XX вв. – «старого мира», уничтожающего человека. В противовес ему новый социалистический строй в представлении писателя мог способствовать перерождению личности и формированию того самого «нового человека», который должен был стать хозяином мира. Положительный и действительно успешный опыт нескольких «показательных» детских и подростковых коммун был воспринят Горьким как универсальный. Однако его распространение на прочие места заключения,

[355] АГ. ПГ-рл-8-23-1.
[356] См.: Плотникова А. Г. Материалы Дмитровского исправительно-трудового лагеря в московском Архиве А. М. Горького 1928–1936 гг. // Вестник архивиста. 2023. № 1. С. 301–312. DOI 10.28995/2073-0101-2023-1-301-312.

особенно в контексте усиления тоталитарных тенденций внутренней политики, не могло закончиться успехом, а в последующие эпохи создало основание для обвинений Горького в поддержке репрессивной политики власти.

Однако для писателя был интересен и сам опыт создания киносценария для звукового фильма, это особое явление в его художественной практике. Это единственное художественное произведение, где изображается пореволюционная и советская действительность, единственный сценарий писателя для звукового кино. Комплекс обстоятельств – политических, социальных, литературных и др. – не позволили автору завершить текст сценария. Однако и в таком виде он может быть представлен на сцене или на экране. В 2019 г. это было убедительно продемонстрировано творческим коллективом Активного театра под руководством режиссера М. Перелешиной, когда к 95-летию Болшевской трудовой коммуны был поставлен спектакль-читка киносценария М. Горького «Преступники».

§ 3. Писатель и киносценарное дело в 1930-е годы: методологические противоречия и борьба институций[357]

Проблема участия писателя в кинематографическом процессе возникла практически одновременно с появлением игровых фильмов. Уже в 1910-е годы кинопромышленники А.А. Ханжонков и И.Н. Ермольев вели большую работу по привлечению опытных литераторов на свои киностудии для повышения художественного уровня фильмов. В 1920-е гг. многие писатели так или иначе пробовали силы в новом искусстве, а в 1925 г. прозвучал официальный «призыв» «Литературу – в кино»: так называлась статья в ленинградской газете «Кино», где утверждалась необходимость создания «крепкой литературной группы, тесно связанной с кинопроизводством»[358]. С этого

[357] Материалы данного раздела опубликованы: 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
[358] Литература – в кино // Кино (Л.). 1925. № 35 (115). 17 ноября. С. 1.

момента вопрос о писателе в кинематографе обсуждался довольно регулярно на официальном уровне: проводились производственные совещания, конференции, поднималась дискуссия в печати. К концу 1920-х – началу 1930-х годов более или менее успешный опыт работы в кинематографе имели уже десятки писателей: В.В. Маяковский, А.С. Серафимович, И.Э. Бабель, А.П. Платонов, А.Н. Толстой, В.Б. Шкловский, М.С. Шагинян, Ю.Н. Тынянов и мн. др. Результаты этой работы были различными, в прессе звучали уверенные утверждения вроде: «Писатель стал “своим человеком” в кино»[359]. Более того, любые публичные высказывания о проблемах в этой сфере объявлялись «еретическими мыслями»[360]. Однако на производственных совещаниях, внутрицеховых дискуссиях результаты работы писателей в кино почти всегда оценивались как неудовлетворительные, причем с обеих сторон. Литераторы упрекали кинематографистов в вольном обращении с их текстами, а режиссеры были недовольны качеством сценариев, которые можно было использовать лишь как материал, но не как готовый для постановки текст.

Литературоцентризм был свойственен российскому кинематографу почти во все периоды, однако в ситуации сценарного кризиса, обсуждаемой с середины 1920-х годов[361], дискуссия о писателе в кино приобрела новое звучание в начале 1930-х годов. Эти же процессы наблюдались и в практиках описания кинематографа, в кинокритике, партийных резолюциях и разнообразных профессиональных руководствах, что подробно анализирует в своей монографии А.А. Гончаренко, называя это явление «текстоцентризмом»[362]. Такому положению вещей способствовали объективные обстоятельства. С распространением звукового кино вербальная часть кинематографического действия стала играть более значимую роль.

[359] Финн К. Писатель стал «своим человеком» в кино // Литературная газета. 1935. № 3. 15 января. С. 3.
[360] Шумяцкий Б.З. Пути мастерства: статьи и доклады. М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 13.
[361] О причинах сценарного кризиса см.: Белодубовская М. Не по плану: кинематография при Сталине. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 125–157.
[362] Гончаренко А.А. Текстоцентризм в кинокритике предвоенного СССР. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

Кроме того, ситуация обострилась в связи с политическим курсом на унификацию культурной сферы и все большую ее подчиненность нуждам идеологии и пропаганды.

3.1. Первый Всесоюзный съезд советских писателей и юбилей советской кинематографии

Вопрос о литераторе в кинематографе стал предметом острой дискуссии на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. К началу съезда были публикованы книга сценариев[363] и двухтомный сборник статей об проблемах советской драматургии[364]. В.Г. Лидин, А.А. Сурков, И.Г. Эренбург и др. высказывали упреки к советской кинематографии в недостаточном правдоподобии образов, неверном идейном посыле и главное – в отсутствии фильмов на современную тематику при явных успехах в экранизации классики (назывались фильмы «Пышка», «Станционный смотритель», «Шинель», «Гроза» и др.). Кинематографисты парировали: сами писатели не воспринимают работу в кино как настоящий достойный труд, не желают учиться, постигать, по сути, новую профессию. Так, Н.А. Зархи, утверждая, что успех фильма определяется качеством литературного сценария, заявил: «Виноваты вы, и только вы, не захотевшие учиться нашему искусству, учиться для того, чтобы сложный и многозначный строй ваших мыслей выразить средствами кинематографа»[365]. К.Ю. Юков, один из руководителей Государственного управления кинофотопромышленности (ГУКФ) и редактор журнала «Советское кино», высказался следующим образом: «Однако нужно прямо сказать: многие драматурги, придя работать в кино, забывают, что кинематограф начинается с литературы, но в литературе еще далеко не кончается. Забывают, что кинематограф имеет свою особенность, свою специфику. Специфика кино заключается в синтезе лучших достижений

[363] Драматургия кино: Сборник сценариев. М.: Цедрам, 1934.
[364] Драматургия: Дискуссионный сборник: В 2 т. / Под ред. Б. Алперс [и др.]. М.: Сов. литература, 1933–1934.
[365] Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934: стенографический отчет. М.: Худож. лит., 1934. С. 464.

литературы, театра, живописи и тех особых выразительных средств, которыми располагает кинематографическая техника. <…> Писатель должен поставить своей задачей понять специфику кинематографа, рассказать нам о том, как он ее понял. Такое специфическое явление, как композиция кадра, монтаж, – явления далеко не простые. От них нельзя от делаться репликой: “формализм”. Над этими явлениями нужно думать, формулировать к ним свое отношение. На проработке и обсуждении проблем драматургии кино нужно организовать контакт писателей и работников кино»[366]. Таким образом, на Первом съезде советских писателей дискуссия существенно обострилась.

Между тем советская кинематография под управлением Бориса Захаровича Шумяцкого, энергичного и амбициозного партийного работника, не имевшего, впрочем, опыта в кинематографическом деле, достигла существенных результатов. Вышли фильмы С.М. Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”» и «Генеральная линия», Ф.М. Эрмлера «Обломок империи» и «Крестьяне», В.И. Пудовкина «Мать» и «Потомок Чингисхана», А.П. Довженко «Земля» и «Иван», А.М. Роома «Третья Мещанская» и «План великих работ», М.И. Ромма «Пышка» и мн. др., которые и сегодня относят к классике мирового кино. С 10 по 18 января 1935 г. широко праздновалось 15-летие советской кинематографии. В самой дате этого юбилея можно усмотреть элемент конкуренции между Союзом писателей и ГУКФ: советский кинематограф отсчитывал свое существование от 27 августа 1919 г., когда был подписан декрет о национализации кинематографа («о переходе кинематографической и фотографической промышленности и торговли в ведение Наркомпроса»)[367]. Таким образом, эти мероприятия должны были проводиться в августе–сентябре 1934 г., но это было совершенно невозможно рядом с таким масштабным событием, как Первый съезд союза советских

[366] Там же. С. 640–642.
[367] Летопись российского кино. 1863–1929 / Под ред. А.С. Дерябина. М.: Материк, 2004. С. 299.

писателей. Впрочем, как известно, и писательский съезд откладывался не раз[368], возможно, проблема заключалась лишь в административных вопросах.

11 января в газете «Правда» были опубликованы приветствия ЦК ВКП(б), Совнаркома СССР и лично И.В. Сталина: «Кино в руках Советской власти представляет огромную, неоценимую силу. Обладая исключительными возможностями духовного воздействия на массы, кино помогает рабочему классу и его партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовывать массы на борьбу за социализм, подымать их культуру и политическую боеспособность. <…> Советская власть ждет от вас смелого проникновения ваших мастеров в новые области “самого важного” (Ленин) и самого массового из искусств – кино»[369]. Приветствия к торжествам также прислали Р. Роллан, В. Маргерит, А. Барбюс и многие другие деятели культуры. М. Горький в своей теелграмме отметил фильмы «Гроза», «Пышка» и «Чапаев»[370].

С 21 февраля по 1 марта 1935 г. прошел первый Московский международный кинофестиваль, где участвовали девять стран. Главный приз – Большой серебряный кубок – был вручен киностудии «Ленфильм» за кинокартины «Чапаев» (реж. Г.Н. и С.Д. Васильевы), «Юность Максима» (реж. Л.З. Трауберг и Г.М. Козинцев) и «Крестьяне» (реж. Ф.М. Эрмлер), которые действительно демонстрировали высокий художественный и технический уровень советского кино.

Среди многочисленных мероприятий юбилейного периода обращают на себя внимание регулярные встречи кинематографистов с Горьким в Москве и подмосковных Горках. Влияние писателя на культурный процесс 1930-х годов огромно, и действия руководителей советской кинематографии демонстрируют, что его привлечение к проблемам отрасли осознавалось как необходимое. Сопоставляя две «Летописи» – российского кино и жизни и

[368] Быстрова О.В. Начиналось так… [Об организации Первого Всесоюзного съезда советских писателей] // Литературная газета. 2009. № 33. С. 5.
[369] Главное управление советской кинематографии. Товарищу Шумяцкому // Правда. 1935. № 11. 11 января. С. 1.
[370] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1953. Т. 27. С. 391.

творчества Горького – можно восстановить хронологию этих контактов в начале 1935 г., свидетельствующую о глубокой вовлеченности писателя в кинематографические вопросы.

Итак, 12 января в центральной прессе появилось приведенное выше приветствие Горького к юбилею советского киноискусства, зачитанное днем ранее на торжественном заседании в Большом театре. 17 января писатель встречался с режиссерами С.М. Эйзенштейном, А.В. Мачеретом, М.К. Калатозовым и др., приехавшими поблагодарить его за приветствие. На встрече обсуждались пути развития советского кино, проблема привлечения писателей к кинопроцессу, а Горький советовал мастерам чаще обращаться к комедийному жанру[371]. 29 января Горький написал письмо А. Курелла, выразив поддержку сценарию «Борцы» (см. § 1.5). 2 февраля он обратился к руководителю Главного управления кинофотопромышленности Б.З. Шумяцкому с просьбой предоставить хроникальные фотографии для иллюстрирования первого тома «Истории гражданской войны в СССР». В самом начале апреля писатель встречался с режиссерами Г.В. Александровым, Г.Л. Рошалем и др. и, обсуждая вопросы взаимодействия литературы и кино, предложил организовать совещание по выяснению нужд кино и всесоюзную сценарно-производственную конференцию Главного управления кинофотопромышленности совместно с Союзом советских писателей[372]. Освещая эту встречу, корреспондент газеты «Кино» с гордостью отмечал: Горький заявил, что «советское кино, являясь силой более мощной, чем театр, призвано отражать главные конфликты эпохи»[373].

3.2. Совещание драматургов у Горького 4 апреля 1935 г.

4 апреля в Горках состоялась беседа Горького с драматургами Союза советских писателей, среди которых были В.П. Ставский, В.В. Вишневский,

[371] Киноработники у А.М. Горького // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1935. № 16. 18 января. С. 4.
[372] Летопись жизни и творчества А.М. Горького: В 4 т. М.: Изд-во АН СССР, 1960. Т. 4. С. 471.
[373] Максим Горький о советском кино // Кино. 1935. № 17 (669). 10 апреля. С. 1.

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 Горький начал разговор с проблем взаимодействия литературы и кино и заговорил напрямую о конкуренции между двумя искусствами: «Драматургия у нас отстала, и есть опасность, что кинематографщики перегонят нас. Они стали хорошо работать, знаете ли <…> Наша кинематография становится все более и более мощной силой, силой, которая имеет большее значение, чем театр, в том смысле, что привлекает к себе большее количество зрителей»[374]. Далее он высоко оценил фильмы «Пышка», «Чапаев», «Граница» («Старое Дудино»), но резко раскритиковал «Юность Максима» Л.З. Трауберга («есть много безграмотного во всех отношениях»), «Крестьяне» Ф.М. Эрмлера («отвратительная сцена пожирания пельменей»), картины А.П. Довженко «Земля» («он увлекается какой-то культурностью. Сидят там люди и молчат, и долго молчат. Это скучно и вообще это не играет») и «Иван» («является вещью, лишенной внутренней связи»)[375]. В ходе совещания драматурги сообщили о своем опыте работы в кино. Например, Н.Ф. Погодин рассказал о конфликтах при работе с Козинцевым и Траубергом над картиной «Юность Максима»: «Они пригласили меня написать текст. Но ведь существует определенное правило драматургии, что нельзя написать диалог к сцене, в которую не веришь, которая насквозь ложна. <…> Я уже не говорю о том, что Козинцев и Трауберг нигде не обмолвились, что я работал вместе с ними»[376]. Погодин, однако, не отказывался от такого сотрудничества и даже предложил новый его формат: «Я уверен, что мы знаем жизнь лучше и кинорежиссеров, и театральных режиссеров, хотя бы по одному тому, что когда я хочу делать вещь, я еду на место, изучаю материал и тогда уже пишу. Я беру теперь режиссера, с которым буду работать, везу его на место, собираю людей, о которых буду писать и

[374] РГАЛИ. Ф. 631, оп. 2, ед. хр. 3. Л. 1–2
[375] Там же. Л. 2–3
[376] Там же. Л. 27

говорю – смотри. Иначе – не пишешь, а режиссеры тебе говорят, что таких людей не бывает, хотя он знает жизнь лишь по газетным заметкам. По-моему, Судаков меньше знает жизнь, чем я или Киршон»[377].

А.Е. Корнейчук, редактор и сценарист треста «Украинфильм», высказался следующим образом: «Я знаю, что раньше в кинематографии было такое течение среди режиссеров, особенно выдающихся, было мнение, что сценарий – это сырье, полуфабрикат, и что основное, – это режиссер. Теперь этого уже нет, теперь режиссеры ждут большого художественного произведения. И тов. Зархи прав, что мы часто можем написать “человек задумался”, а вот пластического выражения, как это происходит – мы не можем дать. Поэтому говорят, что режиссер нас подавляет. По-моему, мы сами даем такие произведения, которые дают режиссеру возможность трактовать его так, как он хочет. Если бы сценарий был написан хорошо и точно, то, наверное, он не мог бы его перевернуть так, как он хочет. А раз мы даем сценарий, который режиссер может трактовать как угодно, то ясно, что наш основной замысел теряется»[378].

Поддержав выступление Корнейчука, Горький отметил: «Нужно усвоить в данном случае простую вещь: сама по себе драматургическая форма имеет дело со словом в той же мере, как и с эмоцией. Требуется известная экономия слов и обязательно образ, чтобы у нас была пластика, движение самого лица. Нужно отразить, как оно двигается, как пожимает руку, как вошло и т.д. Тем самым мы обезоружим человека, цензурующего (так в МК. – *А.П.*) наши вещи»[379].

В финале совещания обсуждались характер и сроки запланированной сценарной производственной конференции, а Горький сообщил, что «видел недавно кое-кого из режиссеров, и они говорят о необходимости поговорить с литераторами и драматургами в ближайшие дни»[380].

---

[377] Там же. Л. 28.
[378] Там же. Л. 31.
[379] Там же. Л. 39-40.
[380] Там же. Л. 59.

3.3. Совещание писателей, композиторов, художников и кинорежиссеров 10 апреля 1935 г.

Такая встреча состоялась 10 апреля 1935 г., и она принесла совершенно неожиданные результаты. Стенограмма этой встречи хранится в Архиве А.М. Горького[381], частично она была опубликована в 1961 г. в журнале «Исторический архив» (№ 5–6) со ссылкой на Центральный партийный архив (ныне Российский архив социально-политической истории). Полный текст, однако, ранее не публиковался и не подвергался анализу, поэтому в нашем исследовании мы будем опираться на архивный источник.

10 апреля 1935 г. в московском Доме писателя собралось более 300 представителей различных творческих союзов: литераторы, критики, композиторы, кинематографисты. В стенограмме совещания среди выступавших, кроме Горького, указаны писатели 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. Союз композиторов представлял Н.И. Челяпов, председателем выступил секретарь Союза писателей А.С. Щербаков.

В первую очередь, Щербаков очертил круг вопросов (грядущий юбилей Октябрьской революции), которые планировалось обсудить, и формат встречи: «Очень хотелось бы, чтобы эту беседу мы провели не в порядке такого официального заседания, а в порядке дружеской, товарищеской беседы»[382]. Впоследствии и другими докладчиками подчеркивался «неофициальный» характер заседания (беседа, встреча, дружеский разговор), и вероятно, это дало многим высказаться более свободно, чем было принято на подобных мероприятиях.

---

[381] АГ. РПГ-3-20-2.
[382] АГ. РПГ-3-20-2. Л. 2–3.

Горький, сказав несколько слов о значимости 20-летия революции, почти сразу перешел к жесткой критике советского кинематографа. Отдавая должное фильму «Чапаев» и приравняв к нему по художественным достоинствам картину М.И. Дубсона «Граница» («столь же красивый, столь же мощный и столь же насыщенный»), он снова приступил к критике фильма Ф. Эрмлера «Крестьяне». Писатель заявил: «…показаны мужики, пожирающими, именно пожирающими в поте лица пельмени. Совершенно нелепо, безграмотно и совершенно невозможно, чтобы мужик, который знает цену хлеба, так как мы этого не знаем, пельмени эти выкидывал в окошко»[383]. Об этом же эпизоде он упоминал и при встрече с драматургами 4 апреля, и в письме к редактору «Правды» Л.З. Мехлису 25 марта 1935 г.

Нужно пояснить, какая именно сцена так возмутила писателя. Драматургия фильма Эрмлера основана на противостоянии новых партийных сил деревни и прежних, «кулацких» крестьян. Метафорически этот конфликт показан как «соревнование» по поеданию пельменей между молодежью и старшими жителями деревни. Несколько героев-стариков при этом идут на хитрость, один складывает часть своей порции в шапку на коленях, а другой выбрасывает два пельменя в окно. Эта сцена расположена почти в центре фильма и призвана передать идею силы и честности «новых» людей в деревне. Эпизод был настолько ярким, что его упоминали многие критики. Так, Н.А. Коварский назвал его и некоторые другие фрагменты фильма «обнаженным натурализмом, традиционным для народнической литературы» и считал их неудачными, поскольку они не создавали «фон для подлинной патетики и героики»[384].

Горький, обращая внимание на возмутившую его деталь, не говорит о главном: о трагическом конфликте произведения, о разломе деревенской семьи, о предательстве. Не упоминает он и о художественных достижениях режиссера: о сильнейшем по эмоциональному накалу эпизоде убийства

[383] Там же. Л. 5.
[384] Коварский Н.А. Эрмлер. М.: Госкиноиздат, 1941. С. 34.

героини Варвары ее мужем, о глубоко символической сцене зари, освещающей тело погибшей[385].

Однако надо сказать, что взявшись за малознакомый ему материал, Фридрих Эрмлер и сам чувствовал себя неуверенно. Завершая работу над картиной, он признавался С.М. Эйзенштейну 24 декабря 1934 г.: «…на всю жизнь дал обет никогда, ни при каких условиях не работать над деревней»[386]. Эрмлер сдержал слово. Впрочем, причиной для такого отношения к фильму было не только то, что тема режиссеру была не близка, существенно усложняли ситуацию технические трудности с монтажом и звуком, сопровождаемые административным давлением: «О “Крестьянах”. Будь они трижды прокляты. Это не мазохизм, это – нечеловеческий труд, в котором не видно конца. Съемки кончил, “монтаж” – о горе! <…> Я радуюсь, как ребенок, если мне удается свести гладко эпизод. <…> Переснимаю тихонько кое-что – в общем, занимаюсь “творением” <…> Дирекция настаивает о сдаче в 34 году, чтобы не сорвать промфинплан. Шумяцкий хочет к юбилею. Я же полагаю, что раньше 15–20 января я ни при каких удачах – не сдам»[387]. Фильм был сдан в начале февраля к Первому Международному Московскому кинофестивалю и был удостоен первой премии. Советская критика хвалила картину, А.И. Пиотровский называл ее «народной трагедией» и сравнивал с великим фильмом «Чапаев»[388]. Впоследствии киноведы 1960–1970-х гг. в основном рассматривали «Крестьян» как преддверие знаменитой картины Эрмлера «Великий гражданин» (Ю.М. Ханютин[389], И.В. Сэпман[390]), а современные исследователи отмечают художественные достижения режиссера и называют

[385] Эта сцена наводит на мысль о символической «священной жертве», которой оплачена грядущая счастливая жизнь: погибает не только Варвара, но и ее нерожденный ребенок, а именем героини называют обновленный колхоз.
[386] «Москву я ненавижу, работать там – значит ввязываться в грязную клоаку». Письма Ф.М. Эрмлера С.М. Эйзенштейну / Публ. В.В. Забродина // Киноведческие записки. 2003. № 63. С. 128.
[387] Там же. С. 129.
[388] Пиотровский А. Путь к народной трагедии [«Крестьяне»] // Кино. 1935. № 8 (660). 16 февраля. С. 3; То же // Театр. Кино. Жизнь: Избранные статьи и воспоминания об А. Пиотровском. Л.: Искусство, 1969. С. 259.
[389] Ханютин Ю.М. Художественное кино второй половины 30-х годов // История советского кино: В 4 т. М.: Искусство, 1973. Т. 2. С. 172.
[390] Сэпман И.В. Фридрих Эрмлер // Из истории Ленфильма. Выпуск 4. Л.: Искусство, 1975. С. 42.

его «одним из величайших мастеров в истории советского и мирового кино»[391] (П.А. Багров).

Продолжая свое выступление, Горький обратился к не менее знаменитому фильму «Юность Максима»: «Автор сценария или режиссер, или кто-то еще, я не знаю этой техники – не имеет представления о подпольной работе и нагородил там бог знает чего: какая-то учительница, преподающая у князя такого-то дома, занимается в воскресной школе, которая помещена чорт ее знает где, в каком-то курятнике – совершенно нелепые вещи. Это все не так было, все не так»[392]. От критики деталей он перешел к критике художественных качеств фильмов А.П. Довженко «Земля» и «Иван»: «Люди ищут каких-то фокусов, хотят эпатировать, ударить по лбу трюками и получается грубо»[393]. Вероятно, такое мнение Горького было связано с новаторством визуальной эстетики, свойственной фильмам Довженко. Действительно, для зрителя, ставящего во главу угла нарративную составляющую кинематографа, импрессионистические фильмы украинского режиссера могли показаться странными и вызывали серьезную критику (вспомним знаменитый фельетон Д. Бедного «Философы»[394]). Однако впоследствии советское киноведение превозносило фильмы Довженко: «“Земля” – первое великое произведение советского кино, всем своим замыслом обращенное в будущее»[395]. Современный исследователь Е.Я. Марголит обнаруживает в этом фильме элементы обрядовой поэтики и считает его идеальным образцом метода, рассматривающего «искусство по преимуществу как средство переустройства общества»[396]. Для Горького картины Довженко остались примером эпатажа и увлечения внешней формой.

[391] Багров П.А. Житие партийного художника [Фридрих Эрмлер: 110 лет со дня рождения] // Сеанс. 2008. № 35/36. С. 317.
[392] АГ. РПГ-3-20-2. Л. 5.
[393] Там же. Л. 6.
[394] Бедный Д. Философы // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1930. № 93. 4 апреля. С. 2.
[395] История советского кино: В 4 т. М.: Искусство, 1969. Т. 1 (1917–1931). С. 566
[396] Марголит Е.Я. Живые и мертвое. СПб.: Сеанс, 2012. С. 71.

Далее Горький предложил объединить усилия творческих работников и создать к юбилею «синтетическое» представление, где бы силой разных искусств были показаны достижения советской власти: «20-летие требует каких-то итогов, т.е. оно известно, какие итоги, и мы можем их дать в каком-то комплексном всестороннем освещении. Нужно все собрать в какой-то один ком, и если бы так организовались музыканты, драматурги, поэты, вообще литература со всеми другими искусствами и дала бы празднованию 20-летия какую-то ораторию с хорами – я уже говорил по этому поводу, большое представление с массой людей, со всякой всячиной, с большой хорошей музыкой, на хороших стихах – вот такая задача должна быть поставлена»[397].

Выступивший следом за Горьким Б.З. Шумяцкий, соблюдая риторический этикет, назвал его «признанным вождем советской культуры, советского искусства» и отметил, что авторитет писателя для кинематографистов непререкаем. Однако выразил принципиальное несогласие с оценкой писателем достижений советского кино. Вступаясь за фильм «Крестьяне», он сказал: «…мы любим наши картины не за фактографию. И я меньше всего думаю, что писатели и А.М., наш признанный вождь, ставят в кино требование правдоподобия с точки зрения фактографии. Но вместе с тем мы боремся против схематизации живых людей, против так наз. политпросветных фильм, которые чурались актера, которые чурались сюжета и т.д.

Мы боремся с чертами схематизма в тех же “Крестьянах”, в той же “Юности Максима”. Этот этап борьбы требует большой фантазии, большого творческого риска мастера, и иной раз мы принуждены пропускать отдельные недочеты с точки зрения исторической перспективы, с точки зрения исторического правдоподобия, если в картинах выражается ведущая тенденция, которую ставит перед собой сценарист и которую вместе с ним осуществляет своей постановке мастер – режиссер»[398].

[397] АГ. РПГ-3-20-2. Л. 6–7.
[398] Там же. Л. 10–11.

Горький, полемизируя с Шумяцким, назвал его речь защитой «права на брак, на бракованные вещи» и продолжил критику, назвав фильм Жарова «Гармонь» «ужасной картиной».

Горький, а затем и Кольцов предложили кинематографистам присоединиться к реализации давнего горьковского замысла – проекту «День мира»: «Между прочим, несколько раз я предлагал и наконец, это, кажется, осуществится – показать нашему читателю день мира, день всего мира, как живет этот мир сейчас, сегодня, как он жил три дня тому назад, месяц тому назад, два месяца тому назад. Взять за этот день все газеты со всего мира и выбрать из хроники этих газет все события, которые совершались, не то, что отбирать, а взять все – вот заседали, вот задавили кого-то, вот расстреляли рабочих. <…> Да, как король женился на королеве – все это очень интересно для нас, конечно. <…> И прочее, массу всяких событий: как людей выселяют из квартир, потому что за квартиры не заплачено, как люди дохнут с голода. Показать торговцев разными этакими замечательно вкусными вещами, показать, как их готовят, эти вещи, – вообще по кулинарному искусству пройтись и на фоне миллиона голодающих людей поговорить о кулинарном искусстве. <…> Вот такую затею мы можем осуществить. <…> Мы можем дать советский день, показать будничный советский день, день всей страны, начиная от Арктики и кончая границами Средней Азии до Памира, начиная от Владивостока и кончая Одессой, Астраханью или Эриванью. Весь советский наш день, что случилось за день. Нам нет надобности искусственно подчеркивать положительные явления и скрывать отрицательные. Нет, мы стремимся к этому, как простые счетчики, с полной уверенностью, что превысит положительное, несмотря на все»[399].

Этот замысел Горького был осуществлен уже после его смерти, в 1937 г. вышла книга «День мира», а в 1940 г. – документальный фильм «День нового

[399] АГ. РПГ-3-20-2. Л. 7–8.

мира»[400]. Позднее появились фильмы «День войны» (1942) и «День победившей страны» (1948), их авторы прямо указывали, что это претворение в жизнь одного из замыслов М. Горького.

Эмоциональной и решительной была речь режиссера А.П. Довженко. Он говорил, что о достижениях кино следует судить по вершинным, а не по неудачным картинам, поскольку и в литературе есть несовершенные произведения, но не они характеризуют ее. Обращаясь к вопросу об отношениях между писателями и режиссерами, он заявил: «Без преувеличения я должен сказать, что между нами существует черная кошка, есть какое-то злопыхательство»[401]. Образ черной кошки, пробежавшей между представителями двух искусств, появлялся почти во всех последующих выступлениях и впоследствии на других совещаниях. Довженко обратил внимание, что даже те писатели, которые работают в кино по несколько лет, «недостаточно освоили кинематографическую технику», и речь шла не о терминах или технических особенностях, а о драматургической специфике кинодействия: темпе, ритме, конфликте и др. Режиссер объяснил, что писатели не всегда охотно идут на сотрудничество, поскольку не видят для себя выгоды. «Мне не интересно писать сценарий. Я поеду к себе на дачу, напишу романчик, получу деньги, он будет переиздаваться и останется для будущих поколений, а твой сценарий два года покрутится, и ничего не останется»[402], – процитировал Довженко разговор с одним из литераторов. Предложение режиссера было предельно конкретным и заключалось в методологическом обучении писателей: «Нужно взять несколько плохих сценариев, имеющихся у нас, и из этих плохих сценариев сделать хорошие, или взять плохой фильм, сделанный по произведению, и не в плане митинга, а в лабораторном плане как следует разобрать его и сделать из него хороший фильм»[403].

---

[400] Фильм «День нового мира», режиссерами которого стали Р.Л. Кармен, и М.Я. Слуцкий, снимали 24 августа 1940 г. 97 операторов кинохроники. В нем зрители увидели Дальний Восток и Москву, Магнитогорский металлургический завод и пустыню Каракумы, отряд пограничников и завтрак простой семьи.
[401] АГ. РПГ-3-20-2. Л. 36.
[402] Там же. Л. 37.
[403] Там же. Л. 38–39.

Л.Н. Сейфуллина рассказала о своем опыте сотрудничества с кинофабрикой. В 1935 г. она работала над сценарием «Таня» (по ее собственному рассказу) о пионерах и их конфликтах со старшим поколением, однако консультант не принял ее текст, попросив внести специфические кинематографические правки. Однако в РГАЛИ хранится переписка Л.Н. Сейфуллиной с кинофабрикой, в которой конфликт предстает в несколько ином свете. Сотрудник Мосфильма Л.А. Инденбом[404], приведя в рецензии ряд конкретных замечаний на сценарий Сейфуллиной, указал на недостатки драматургии, литературной основы текста: «…причиной недоработанности основной коллизии, недоведенности до конца основной идеи произведения, неполноты в характеристике образов – все это коренится в одной самой основной причине – незаконченности фабульного и драматургического развития произведения. Эту доработку и необходимо произвести, для того чтобы превратить интересный материал в законченный сценарий, ценный для постановки»[405]. Пересылая рецензию Сейфуллиной, 26 февраля 1935 г. директор «Мосфильма» З.Ю. Даревский в максимально вежливых выражениях предложил ей три варианта: доработать сценарий самостоятельно или передать его другому автору с возможностью редактирования самой писательницей окончательного варианта. Даревский писал: «Мы готовы на любое предложение Ваше, исходя из желания довести до конца начатую работу и пустить в производство сценарий, который обеспечит нам нужную и интересную картину»[406]. 9 марта 1935 г. Сейфуллина ответила резким письмом, в котором отказалась продолжить работу над текстом и запретила любое его дальнейшее использование: «История с использованием моих “Правонарушителей” в “Путевке в жизнь” больше не повторится <…> Заказанный вами сценарий в основном, не отделанном

[404] В будущем – успешный кинорежиссер и организатор кинопроцесса, принимал участие в работе над такими фильмами, как «Дети капитана Гранта» (1936, реж. В.П. Вайншток, Д.Г. Гутман), «Иван Грозный» (1944. Реж. С.М. Эйзенштейн, «Девчата» (1961, реж. Ю. Чулюкин) и мн. др.
[405] РГАЛИ. Ф. 631, оп. 2, ед. хр.117. Л. 27.
[406] Там же. Л. 28

окончательно виде, но уже дающем возможность решить, принят он или не принят, я считаю написанным»[407]. В результате договор с писательницей был аннулирован, но аванс за сценарий остался за автором.

На совещании 10 апреля Сейфуллина так подытожила свое выступление: «Для этого мы вас должны слушать, а вы нас должны слушать, потому что мы приносим к вам в кино свое творчество»[408].

Примирительно звучало выступление В.М. Киршона: «…неужели вы думаете всерьез, что могут существовать разногласия между этими двумя отрядами советского искусства? Неужели вы думаете, что эта самая кошка, ничтожное и маленькое животное, несмотря на свой черный цвет, не может быть легко раздавлена нашими дружескими объятиями? Думается мне, что вопрос об этих разногласиях между двумя нашими отрядами, безусловно, будет разрешен»[409].

Режиссер Г.В. Александров много рассуждал о технических возможностях кинематографа, ссылаясь на те ленты, которые он видел во время своего пребывания в Америке. В финале он заявил: «Почему кинематограф искусство синтетическое? <…> Авторы считают, что когда они написали сценарий, то они решают все дело в кинематографе. А я, как режиссер, получив от автора сценарий, приглашаю еще композитора, который может многое сделать в картине. Я разговариваю с художником. <…> Надо рассматривать кинопроизведение как труд огромного коллектива творческих работников»[410]. Выступление Александрова более всего заинтересовало Горького, когда режиссер рассказал об просмотренных им в Америке научно-популярных фильмах: «Мне пришлось видеть картину, которая называется “Стакан воды”. Человек подносил его ко рту, чтобы выпить, задумывался, приближал глаз, и глаз приближался к воде настолько, что увеличение было сделано в 1 млн раз. Когда мы смотрели на экран, то мы попадали в царство

[407] Там же. Л. 30.
[408] АГ. РПГ-3-20-2. Л. 43.
[409] АГ. РПГ-3-20-2. Л. 46–47.
[410] Там же. Л. 57.

водяных микробов, химических кристаллов необычайной красоты, которые там плавали. Это фильм в 6 частях, и я смотрел его с неослабным интересом. Автор менял величину увеличения – то он увеличивал в 10 тыс. раз, и мы попадали в одну среду, то в 20 тыс. раз, и мы попадали в другую среду. Эти водяные джунгли произвели на меня такое впечатление, как ни один художественный фильм»[411]. В финале совещания Горький вернулся к выступлению Александрова и порекомендовал ему связаться с учеными, в частности, с профессором Всесоюзного института экспериментальной медицины Э.С. Бауэром.

Кинорежиссер В.И. Пудовкин, автор знаменитого фильма «Мать» по произведению Горького, также высказывался весьма жестко, упрекая писателей в безответственном отношении к сценарному делу и в пренебрежении к кинематографу: «Я утверждаю, что никогда для писателя сценарий не был решающим произведением в его творческой биографии <…> Сценарий был некоей платформой отхода от литературного творчества. Тут были две формы. Приходит писатель и говорит – возьмите мой роман и инсценируйте его, как хотите. Это вежливая форма. Другая форма – это когда писатель брал нечто такое, что он может делать сбоку. На что он может не потратить главную кровь, на чем он может сберечь энергию своего сердца и мозга для основной литературной работы. И это он давал кино»[412]. Он также отметил неправоту Горького в отношении фильма «Крестьяне» и произведений Довженко.

Таким образом, атмосфера совещания была предельно конфликтной, но почти все участники совещания сходились в следующем:

– в звуковом кино роль литературы возрастает многократно, и участие писателей в сценарном деле должно стать системным и постоянным;

[411] Там же. Л. 56.
[412] АГ. РПГ-3-20-2. Л. 67.

– успешный опыт взаимодействия писателей и кинематографистов является, скорее, исключением, и эта ситуация осознается обоими «лагерями» как неприемлемая и требующая срочных конкретных мер;

– для решения этих вопросов необходим постоянно действующий орган, организующий совещания, методологические консультации, специальное обучение;

– необходимо в ближайшее время созвать Всесоюзную конференцию сценаристов по образцу съезда писателей, на которой можно было бы обсудить все принципиальные вопросы.

В заключение дискуссии снова взял слово Горький. Он поставил прямой вопрос: «…кто лучше, кто значительнее, кинематография или литература? <…> кто кого учит, литератор учит кинематографиста или кинематографист литератора»[413]. Ответ писателя был однозначным: «…мне все-таки кажется, что литератор-то немножко больше знает, чем режиссер. У него поле зрения шире, у него количество опыта больше, он более подвижный в пространстве человек»[414]. Его финальные слова звучали, в целом, примирительно: «…несмотря на все противоречия, которые обнаружились, <…> мы до чего-то договоримся и договоримся, безусловно, до чего-то хорошего. За всем тем, что здесь было сказано, чувствуется желание делать. Чувствуется, что многим, а может быть и всем – наслаждение делать уже знакомо, а это такая большая вещь, при помощи которой создаются грандиозные события»[415]. На этом встреча была завершена, но последовавшие за ней события существенно обострили конфликт между кинематографистами и литераторами.

3.4. Результаты и последствия совещаний у Горького

Получив стенограмму заседания, Горький сделал множество стилистических правок, добавлений и замен, чтобы этот текст подходил для

[413] АГ. РПГ-3-20-2. Л. 83.
[414] Там же. Л. 84.
[415] Там же. Л. 88.

публикации в газете. Более того, он присоединил к нему фрагмент «После правки стенограммы», который свел на нет весь примирительный пафос финала совещания. «Критика Шумяцким картины “Граница” поверхностна и шаблонна. <…> Прелестная речь Шумяцкого, обнаружившая “недюжинное ораторское искусство”, и речи его гвардии, режиссеров, тоже рисуют их очень хорошими ораторами. Приятно напомнить себе, что они умеют не только говорить, но и делать. Но следует сказать, что лично мне выступление Шумяцкого и “иже с ним” внушило невеселый вопрос: зачем приходили эти люди? Затем ли, чтоб найти и установить в работе своей линию дружеского единения с литераторами, или же только для того, чтоб отстоять в неприкосновенности какие-то занятые ими позиции, традиции, права?»[416] Речь Горького, сформированная из четырех фрагментов – выступления, ответа Шумяцкому, заключительного слова и приписки, появившейся после совещания, была опубликована в газете «Правда» 14 апреля, спустя четыре дня после заседания[417]. Общий контекст горьковского высказывания без выступлений других писателей и деятелей кино из этой публикации был не вполне ясен.

Очевидно, обнаружив такую речь Горького в «Правде», где прямо и жестко критиковались кинематографисты, Шумяцкий был возмущен, и уже на следующий день, 15 апреля, он прислал в газету свою статью «Об ответственности оценок». За несколько месяцев 1935 года его тексты не раз были напечатаны в «Правде»[418], и видимо, он был уверен в успехе.

Однако главный редактор «Правды» Л.З. Мехлис, получив статью Шумяцкого, сразу же переслал ее Горькому и, устраняясь от конфликта, приписал от себя: «Посылаю копию ответа. Получил только что. Ни одной

[416] Литература и кино. Речь А.М. Горького на совещании писателей, композиторов, художников и кинорежиссеров 10 апреля 1935 года // Правда. 1935. № 103. 14 апреля. С. 2.
[417] В таком виде этот текст был перепечатан в тридцатитомном собрании сочинений Горького (М., 1953. Т. 27. С. 433–441), фрагментарность этой статьи объясняется ее текстологической историей.
[418] Шумяцкий Б.З. Искусство миллионов // Правда. 1935. № 11. 11 января. С. 2; Шумяцкий Б.З. Славный сын великого племени // Правда. 1935. № 26. 27 января. С. 3; Шумяцкий Б.З. Темпы и ритм социалистического реализма // Правда. 1935. № 74. 16 марта. С. 2, 3; Шумяцкий Б.З. Отвечаем делом: о картинах «Летчики» и «Новый Гулливер» // Правда. 1935. № 81. 23 марта. С. 2 и др.

строчки не читал. Привет»[419]. Таким образом, статья попала сразу к Горькому, минуя советскую печать.

В статье «Об ответственности оценок» Шумяцкий кратко повторил выдвинутые им на совещании тезисы о важности масштабных тем, о «подлинно массовом» характере киноискусства, продолжил защищать фильм «Крестьяне», отмечая его исключительное правдоподобие: «Так, в станице Славинской один из бригадиров колхоза публично заявил, что его судьба похожа на судьбу Егорки (героя фильма. – *А.П.*) и призывал к борьбе с кулаком. Фильм прекрасно выполнил свою мобилизующую роль»[420]. Надо сказать, что за несколько недель до этих событий Шумяцким была организована кампания поддержки фильма «Крестьяне»: в деревнях проводились просмотры с обсуждением картины, в газете «Кино» публиковались десятки писем от «благодарных колхозников»[421].

Сохранив необходимые дипломатические формулы «наш друг Горький», «вождь советской культуры», Шумяцкий опровергал главные утверждения Горького: «…мы, кинематографисты, будем оспаривать неправильное положение о превосходстве писателя над режиссером»[422]. Он объяснял это стремлением «бороться с зазнайством и с успокоенностью наших киномастеров так же, как и с высокомерием некоторых наши товарищей из *смежных областей искусств* (выделено мной. – *А.П.*), которые до самого последнего времени смотрели на кино как на низменное искусство, а на кинематографистов как на “париев”»[423]. Он обобщил слова режиссеров, сказанные на совещании 10 апреля: «Мы создаем писателю все условия для работы и материальные, и творческие, но писатель, идя в кинематографию, должен так же тщательно работать над кинопроизведением, как он работает

[419] АГ. КГ-п-50-27-13.
[420] Там же. Л. 1.
[421] См.: Колхозники о «Крестьянах»: Твоя картина волнует радостно; Мы это пережили; Правильная картина // Кино. 1935. № 14 (666). 22 марта. С. 1; «Крестьяне» в Московском доме кино: Проверка жизнью; Настоящая картина про нас // Кино. 1935. № 15 (667). 28 марта. С. 1 и др.
[422] АГ. КГ-п-50-27-13. Л. 4.
[423] Там же. Л. 3.

над произведением литературным, должен учитывать специфику кинематографического искусства, должен понимать, что коллективность процесса творчества не ограничивается встречей с режиссером при приеме сценария и затем при приеме фильма»[424].

Шумяцкий также критиковал организацию совещания. Оказалось, что кинематографисты рассчитывали на «узкое совещание» с писателями, а оказались на расширенном собрании, куда остальные – литераторы, художники, композиторы, – были приглашены по вопросу подготовки к 20-летию Октября.

Статья завершалась прямыми нападками на Горького: «А.М. “обошел” вопросы работы писателя в кино. Больше того, в самом тоне указаний А.М. о недостатках наших фильмов, в его похвалах по адресу отдельных произведений <…> – во всех этих речах было, по существу, продолжение, а может быть, и углубление старых разноречий»[425].

Почему руководитель советской кинематографии вел себя настолько уверенно, был готов к открытому конфликту с Горьким, авторитет которого в советском обществе был, казалось бы, незыблемым? В первую очередь потому, что чувствовал полное покровительство руководителя государства – И.В. Сталина. Известно, что вождь лично просматривал все новые фильмы, и с этой целью в Кремле был устроен небольшой кинозал, за который полностью отвечал Шумяцкий[426]. Авторы «Истории российской кинематографии» И.Н. Гращенкова и В.И. Фомин так характеризуют положение Шумяцкого: «Пользуясь личным присутствием, начальник ГУКФа мог воочию наблюдать реакцию Сталина на показываемые фильмы, слышать его реплики по ходу просмотра. Если у сидящих в зале возникали какие-то вопросы, Шумяцкий оперативно отвечал на них, а когда после окончания “сеанса” возникал обмен

[424] Там же. Л. 4.
[425] АГ. КГ-п-50-27-13. Л. 5.
[426] См.: «А дряни подобно “Гармонь” больше не ставите?..» Записи бесед Б. З. Шумяцкого с И. В. Сталиным после кинопросмотров. 1934 г. / Публ., предисл. и коммент. А. С. Трошина // Киноведческие записки. 2002. № 61. С. 281–346.

мнениями, у него появлялась возможность непосредственно поучаствовать в обсуждении и повернуть его в более благосклонное для себя русло[427]. Важно, что в ходе этих киносеансов Сталин не только решал судьбу конкретных картин, но и определял общую политику кинодела, принимал важнейшие решения. И у Шумяцкого была возможность влиять на некоторые из них. Вероятно, из этих бесед он знал, что между Горьким и Сталиным после Первого съезда писателей наступило существенное охлаждение, и безоговорочной поддержки вождя Горький больше не имел.

Тем не менее статья Шумяцкого в «Правде» напечатана не была, и он поступил иначе, повторив 17 апреля в газете «Кино», основном печатном органе ГУКФ, публикацию речи Горького, но в сопровождении высказываний кинематографистов. В таком виде текст главного советского писателя выглядел уже не неоспоримым утверждением, а частью полемики, становилась очевидной концентрация Горького на несущественных деталях при критике фильмов, а предложения, выдвигаемые режиссерами, выглядели, напротив, основательными и серьезными.

Корреспондент газеты «Кино» под псевдонимом Гринвет дал краткий обзор совещания, назвав основных участников и пересказав их главные тезисы. Однако эта заметка создает впечатление, что встреча прошла спокойно и бесконфликтно, что мастера культуры были, скорее, согласны друг с другом, чем обнаруживали существенные противоречия: «Кинематографисты пришли к писателям за активной конкретной помощью в создании кинопроизведений, еще более возвышающих “самое важное из искусств”. И писатели идут навстречу кинематографистам»[428].

Точку в конфликте, казалось, поставил разговор руководителя ГУКФ с Л.М. Кагановичем 18 апреля в том же кремлевском кинотеатре. В записках Шумяцкого этот эпизод описан так: «В конце беседы выяснилось, что Горький

[427] Гращенкова И.Н., Фомин В.И. История российской кинематографии (1896–1940 гг.). М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2016. С. 475.
[428] Гринвет. На совещании писателей с участием композиторов, художников и кинорежиссеров // Кино. 1935. № 18 (670). 17 апреля. С. 3.

сильно заболел и уехал на Юг (в Крым). В этой связи при всей правоте позиции кинематографистов хотелось бы не начинать полемики с ним, тем более что самый факт спора с ним на заседании и помещение речей кинематографистов в газете “Кино” дали яркий, четкий ответ на неправильные утверждения А.М. Не хотелось бы разжигать сейчас этот спор, тем более что это первое высказывание Горького по кино, к тому же ведь в основном оно было произведено в устной речи. В личном же плане посоветовал, чтобы работники кино немного помолчали и к ноябрьским дням дали бы ответ делом – новыми картинами»[429]. Шумяцкий снова чувствовал себя победителем, его правоту признали руководители государства, более того, в тот же день, 18 апреля, был подписан приказ о летней командировке большой делегации кинематографистов в Европу и Америку[430].

Горький действительно 17–18 апреля уехал в Крым, на дачу Тессели, и можно предположить, что в этом решении конфликт с Шумяцким сыграл не последнюю роль. Как правило, Горький стремился провести в Москве майские торжества, заранее планировал поездки и сообщал корреспондентам о своем отъезде. В письмах марта-апреля 1935 г. мы не видим указания на такие планы, более того, в прессе появлялись сообщения о том, он планирует председательствовать на Всесоюзном совещании киносценаристов, назначенном на 3 мая[431].

Отъезд Горького, однако, не прекратил конфликта, но выявил более значительные его основания. 7 мая 1935 г. секретарь Союза советских писателей А.С. Щербаков сообщил Горькому: «Шумяцкий сценарно-производственное совещание писателей и киноработников сорвал. Вышло это так. В самый разгар подготовки ко мне пришел Юков и заявил: “У нас нет денег на совещание”. Почувствовав недоброе, я заявил: “Если у вас нет денег,

[429] «Картина сильная, хорошая, но не “Чапаев”…» Записи бесед Б.З. Шумяцкого с И.В. Сталиным после кинопросмотров 1935–1937 гг. / публ., предисл. и ком. А.С. Трошина // Киноведческие записки. 2003. № 63. С. 136.
[430] Гращенкова И.Н., Фомин В.И. История российской кинематографии (1896–1940 гг.). М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2016. С. 517.
[431] См.: Писатель в кино // Советское искусство. 1935. № 18. 17 апреля. С. 2.

мы берем все расходы на себя". Затем оказалось, что дело не в деньгах. Юков стал приводить пустяковые и мелочные факты из деятельности Оргкомиссии, которые в ходе разговора отпадали один за другим. Казалось, опять в главном все было согласовано. И вдруг в "Киногазете" появляется инспирированное Шумяцким сообщение[432], в котором Оргкомиссия обвиняется в смертных грехах и в доказательство приводятся такие факты:

А) Комиссия не в тех выражениях, как было обусловлено, опубликовала доклад ГУФКа,

Б) сняла с обсуждения сценарий "Зори Парижа" и "Под куполом цирка".

На комиссии (а как известно, в нее входит большинство кинематографистов) выяснилось, что доклад назван в точности так, как это предложил ГУФК, обсуждать сценарий "Зори Парижа" ГУФК не предлагал, сценарий "Под куполом цирка" никем не снимался.

Шумяцкий, таким образом, совершенно по-хамски опорочил работу людей. Возмущению не было предела. Решили на комиссии принять два документа, один более резкий для директивны органов, второй более деликатный – для печати. Я решил об этом возмутительном факте написать хозяевам»[433]. В РГАЛИ хранится докладная записка от В.М. Киршона, А.П. Довженко и С.И. Соколовской в Оргкомитет Всесоюзной сценарной конференции, в которой пересказывались те же обстоятельства «срыва» мероприятия и было предложено перенести мероприятие на осень[434].

Горький выразил Щербакову полную поддержку: «…нелепое поведение генерала от кинематографии заслуживает – на мой взгляд – весьма серьезного внимания и жестокого и жестокого отпора. Заслуживает генерал этого потому, что – на мой взгляд – партия и Советская власть в их заботе о культурном воспитании масс должны желать крепкого, дружеского единения всех искусств, а установление приоритета какого-то одного искусства над всеми

[432] Имеется в виду заметка: Накануне сценарно-производственного совещания // Кино. 1935. № 20. 30 апреля. С. 4.
[433] Диалог писателей. Из истории русско-французских культурных связей XX века. 1920–1970. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 90–91.
[434] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2, ед. хр. 116. Л. 72–74.

прочими – вовсе не в интересах партии и способно лишь вызвать обостренную борьбу самолюбий. Кинематографический генерал, в письме, которое Вы правильно назвали “документом войны” (имеется в виду статья “Об ответственности оценок”. – *А.П.*), открыто заявил о праве кино командовать литературой. Завтра Шумяцкий заявит о необходимости подчинения музыки и живописи целям кино. Грозная форма его заявления о приоритете кино над литературой была бы смешной, если б в нашей действительности не наблюдалась тенденция утилизации искусства как зрелища. <…> Так что Шумяцкий в некотором роде “идет в ногу” с прошлым, когда не учили, а – успокаивали»[435].

Действительно, с этого момента Щербаков регулярно отправлял докладные записки в ЦК ВКП(б) по поводу поступков Шумяцкого. И.Н. Гращенкова и В.И. Фомин уверены, что именно действия Щербакова привели к тому, что позднее против Шумяцкого было инициировано расследование Комиссии партийного контроля, которое в итоге повлекло за собой существенное ухудшение политического положения киноотрасли и ее руководителя[436].

Тем не менее Всесоюзное совещание киносценаристов готовилось, в секции кинодраматургов при Союзе советских писателей проходили регулярные заседания, обсуждались планы, составлялись списки писателей и кинематографистов, которых следовало пригласить на мероприятие[437]. В Ленинграде была проведена предварительная конференция 27 апреля 1935 г., на которой председательствовал А.Н. Толстой[438]. Однако, отложив организацию Всесоюзного совещания на осень, Союз советских писателей по сути лишился руководящей позиции в этом вопросе. Управление кинематографии было заинтересовано в переводе киносценарного дела под

[435] АГ. ПГ-рл-55-1-11.
[436] Гращенкова И.Н., Фомин В.И. История российской кинематографии (1896–1940 гг.). М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2016. С. 463–464.
[437] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2, ед. хр. 115. Протоколы заседаний кинобюро при Союзе советских писателей.
[438] Конференция ленинградских писателей и кинематографистов // Кино. 1935. № 21 (673). 8 мая. С. 2.

свое влияние, и постепенно добилось желаемого. В сентябре начал работу сценарный факультет при ВГИК, а в конце 1935 г. кинобюро при Союзе писателей было упразднено и вместо него при ГУКФ создавалась под председательством Б.З. Шумяцкого «центральная литературная редакция из кинодраматургов и писателей, которая централизованным порядком у себя осуществляет заготовку и прием сценариев»[439].

Шумяцкий, убеждавший Сталина в необходимости капитальной реорганизации советской кинематографии, строивший амбициозные планы на строительство масштабного киногорода на юге страны, добивавшийся увеличения государственного финансирования киноотрасли, надолго отложил проблему работы писателя в кинематографе. Со временем эстетические и методологические проблемы в этом деле потеряли определяющее значение, уступив идеологическим вопросам. Приток писателей был отчасти институализирован сценарным факультетом ВГИК, но в целом он продолжился тем же путем, что и ранее. Заинтересованные в новом жанре писатели методом проб и ошибок осваивали работу в кинодраматургии. Впрочем, регулярно издававшиеся сборники киносценариев и руководства по их производству ускоряли этот процесс и были методологической помощью для авторов.

Конфликт, случившийся весной 1935 г. и долго упоминаемый впоследствии на различных внутрицеховых совещаниях, участниками и свидетелями его воспринимался как несогласие между двумя значимыми фигурами советской культуры – М. Горьким и Б.З. Шумяцким. Однако анализ предшествующих обстоятельств и последствий показывает существенно бóльшую его сложность. В 1935 г. обострилась борьба между Союзом советских писателей и Государственным управлением кинофотопромышленности не только в эстетическом, методологическом,

[439] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2, ед. хр. 115. Л. 7.

производственном аспектах, но также и за расположение первого лица государства, а главное – в вопросах идеологического и политического влияния и распределения экономических ресурсов.

Выводы третьей главы

Влияние Горького, обладавшего в конце 1920-х – начале 1930-х гг. безусловным международным авторитетом и поддержкой советского правительства, на культурный процесс в Советском Союзе трудно переоценить. Не занимая высоких постов, не будучи членом ЦК или руководителем официального учреждения, он в то же время обладал огромным авторитетом и мог использовать свое положение, чтобы помочь людям, чьи культурные инициативы считал полезными для общества и страны.

В этот период к Горькому обращались ведущие режиссеры и молодые авторы, зрелые и начинающие писатели делились с ним своими планами и просили о рецензии или помощи в публикации. Кинематографисты приглашали на показы фильмов, спрашивали о впечатлении писателя, присылали сценарии и также нередко просили о заступничестве. Одобрение Горького негласно воспринималось как необходимое, а его положительное отношение могло повлечь принципиальное изменение положения автора, от продвижения творчества (публикации книг и статей, разрешения фильмов и др.) до личного благополучия (улучшение бытовых условий, переезд в столицу, материальная помощь и т.д.).

Однако его отношения с кинематографическим сообществом складывались сложно. Репутация Горького в отношении кинематографа была весьма неоднозначной, мнение о том, что писатель «не любит кино» стало общепринятым (не в последнюю очередь благодаря публикации Н.А. Лебедева в 1926 г.). Он часто высказывал о фильмах и сюжетах мнение, которое шло вразрез с официальным, и ему не всегда хватало соответствующих

компетенций, чтобы по достоинству оценить художественный эксперимент в кино.

Интерес писателя к социальным преобразованиям в СССР и его убежденность в более значительных возможностях звукового кино по воздействию на зрителя способствуют работе писателя в 1931–1932 гг. над киносценарием «Преступники» об истории коммунарского движения в СССР и трудовых коммун по перевоспитанию малолетних правонарушителей. В истории создания этого текста отразились не только проблемно-тематические доминанты горьковских социально-политических представлений, но и его попытки внедрить практики коллективного творчества[440].

В начале 1930-х годов Горький был включен во вновь активизировавшиеся дискуссии о роли писателя в кинематографическом процессе, что в итоге привело к усилению институциональных противоречий, вылившемуся в серьезный конфликт между Союзом советских писателей и Государственным управлением кинематографии. Горький в этот период занимает совершенно особое положение, в большей степени он воспринимается как политическая и общественная фигура, и изучение механизмов этого влияния расширяет представление о процессах формирования культурной политики в СССР.

Материалы, хранящиеся в Архиве А.М. Горького, в силу ряда причин ранее неизвестные специалистам, могут стать новыми источниками для изучения кинематографического процесса в СССР 1930-х годов.

[440] Эти же практики применялись в проектах «История гражданской войны», «История фабрик и заводов» и др.

Глава IV
«ГОРЬКОВСКИЙ МИФ» НА ЭКРАНЕ

Кинематограф, появившись изначально как способ отражения реальности, быстро обретает способность к ее трактованию и трансформации. О способности хроникального и игрового кинематографа формировать представления зрителей об окружающей действительности писали многие исследователи. Особенно актуальным этот аспект оказывается применительно к советскому кино и раннему послесоветскому этапу как антагонисту предшествующего. В.С. Листов, размышляя о документальной основе исторических фильмов «Шестое июля», «Иван Грозный», «Суворов» приходит к однозначному выводу: «…миф влиятельнее факта»[1]. М.А. Штейнман справедливо называет миф, в том числе кинематографический, «толкованием современного события»[2], указывая на значимость такого рода устойчивых представлений в сфере политического дискурса. Исследованию формирования и функционирования исторического мифа в экранном искусстве сталинского периода посвящает монографию Е.А. Добренко[3]. К анализу архетипических структур в кино, влияющих через специфические культурные механизмы на представления людей об истории и современности, обращались Н.А. Хренов, Е.Я. Марголит, К.Э. Разлогов, А. Талал[4] и многие другие исследователи. В этом смысле представляется необходимым при анализе многообразия стратегий взаимодействия, осуществляемых между литературой и кинематографом, обратиться к тому образу, который формируется при жизни и после смерти писателя.

---

[1] Листов В.С. И дольше века длится синема. М.: Материк, 2007. С. 58.

[2] Штейнман М.А. Неполитический потенциал политического мифа в массовой культуре // Вестник РГГУ. Серия: Политология. История. Международные отношения. Зарубежное регионоведение. Востоковедение. 2009. № 1. С. 39–40.

[3] Добренко Е.А. Музей Революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

[4] Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. М.: Аграф, 2006; Марголит Е.Я. Живые и мертвое: Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Сеанс, 2012; Разлогов К.Э. Кинопроцесс XX – начала XXI века. Искусство экрана в социодинамике культуры. М.: Трикста, Академический проект, 2016; Талал А. Миф и жизнь в кино. Смыслы и инструменты драматургического языка. М.: Альпина нон-фикшн, 2019.

Случай М. Горького при этом – особый. Образ писателя целенаправленно формировался при его жизни как им самим в художественной прозе, так и его окружением и широкими массами, закреплялся, «бронзовел» в советскую эпоху, ниспровергался и развенчивался в постсоветскую. В настоящее время с появлением объективных исследований научный образ Горького становится более объемным, сложным, однако массовые представления по-прежнему укладываются в ряд конструкций, заданных предшествующими эпохами. В качестве источников этих представлений принято указывать автобиографический нарратив самого писателя, включающий не только трилогию «Детство», «В людях», «Мои университеты», но и многочисленные рассказы, воспоминания, публицистические статьи. Во вторую очередь это мемуарные свидетельства, частично имеющие беллетризованный характер (в этом смысле показательна рассмотренная ниже история книги К.А. Федина «Горький среди нас»). Однако далеко не последнюю роль в формировании и закреплении этих представлений сыграл кинематограф: через кинохронику, документальные и игровые фильмы он создавал образ «великого пролетарского писателя», «буревестника революции», соратника или оппонента В.И. Ленина, а позднее – трагическую фигуру.

§ 1. Писатель как объект: стратегии кинохроники

Кинематограф начался с кинохроники. Первые фильмы представляли собой короткие зарисовки реальной жизни: шумной улицы, городского вокзала, фабричной толпы и др. Однако уже в ранних сюжетах Люмьеров и Эдисона прослеживается внимание к ракурсу, композиции кадра, соотношению фигуры и фона, статики и динамики, то есть проявления искусства в его изначальном смысле – эстетический объект, сделанный руками и волей человека. Тяготение синематографа к искусству проявлялось и в отборе объектов изображения. Уже в первые годы кинематографисты, зная об интересе масс к знаменитым людям, обращались к высокопоставленным

персонам, известным деятелям и даже монархам с предложением запечатлеть их на пленке и часто получали согласие.

В Российской империи, как уже говорилось в первой главе, кинематограф после первых же показов в Москве и Петербурге в 1896 г. фиксирует коронацию императора и торжества по этому случаю. С начала 1900-х годов кинематографисты осаждают просьбами о съемке Л.Н. Толстого, который после долгого сомнения все же согласился[5]. После смерти великого писателя А.О. Дранков и другие кинофабриканты считали важнейшей задачей запечатлеть Горького, и результатом этих стремлений стал хроникально-видовой фильм «М. Горький на острове Капри», история которого была подробно описана в первой главе. Несколько метров пленки, на которых писатель закрывает лицо шляпой, не только стали бесценным документом, но и задали определенный стереотип восприятия, поддержанный ироничным слоганом фильма «Кому на Руси жить хорошо, тому и на Капри живется неплохо». Эта интонация соответствовала представлению об итальянской эмиграции Горького как о приятном отпуске, наполненном праздностью, мечтаниями и наслаждениями. Как известно, эти периоды у Горького были наполнены напряженной творческой работой, и закономерно по количеству написанных произведений существенно превосходили периоды интенсивной общественной деятельности. Тем не менее миф сформировался и стал устойчивыми, что позволило в 1927–1928 гг. развернуть кампанию по возвращению Горького в СССР: письма, десятками отправлявшиеся в Сорренто, были полны именно такими мотивами и упреками[6].

1.1. Горький в объективе зарубежной кинохроники

Похожая история неразрешенной съемки произошла весной 1922 г. в Германии[7]. Уехав из советской России в октябре 1921 г., Горький лечился в

[5] Аннинский Л.А. Лев Толстой и кинематограф. М.: Искусство, 1980. С. 29–34.
[6] Спиридонова Л.А. Настоящий Горький: мифы и реальность. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 176–179.
[7] Материалы данного раздела опубликованы: Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф: немецкие сюжеты // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. 2020. № 4. С. 58–62.

санатории г. Санкт-Блазиена, подыскивая квартиру в Берлине. Это было для него тяжелое, нервное время. Проблемы со здоровьем, отсутствие дома, туманные финансовые перспективы, удаленность от Родины в сложный для нее период, неприязнь эмигрантского общества – все это создавало нервозную обстановку, что ощущается в письмах этого периода. Кроме жизненных обстоятельств нездорового Горького беспокоил постоянный шум в санатории. «Здесь визжат колеса тачек, гремит адова машина, рвут камень, пилят, строгают, колотят молотками по дереву, камню, – это санатория? Это издевательство над людями»[8], – писал он 18 марта 1922 г. П.П. Крючкову. «Жить здесь становится невыносимо: поставили еще одну машину – она мелет камни <…> Сообрази же: снег – сырость и холод, круглая пила, машина, которая мешает камень и цемент, машина, которая дробит камень, машина подо мной – электрическая прачешная – взрывы динамита…»[9], – описывал он 21 марта 1922 г. в письме М.Ф. Андреевой, убеждая ее помочь в скорейшем поиске квартиры. Раздражение, нервозность стали основным состоянием Горького в эти недели.

19 марта Горький вышел на улицу в сопровождении З.А. Пешкова, и дорогу им перегородил человек с киноаппаратом. Это был Альберт Герр, представитель немецкой кинофирмы «Express-Film». Видимо, оператор получил задание снять на пленку Максима Горького, поскольку фирма специализировалась на лентах документального, хроникального содержания. В настоящее время известно около 100 фильмов, снятых «Express-Film» за период с 1908 по 1920 гг. В этих фильмах были показаны немецкие праздники и африканские саванны, кремации на острове Бали и военные учения, Закавказская железная дорога и производство часов. Особый интерес для кинофирмы представляли съемки известных людей, в фильмотеке были кадры, изображающие английского короля Эдуарда VII с супругой, графа Цеппелина, императора Вильгельма II и других исторических лиц. Штаб-

[8] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2009. Т. 14. С. 40
[9] Там же.

квартира кинофирмы базировалась во Фрайбурге, всего в 60 километрах от Санкт-Блазиена, поэтому кинооператор А. Герр приехал и поселился в том же санатории, где жил Горький.

Писатель был до такой степени возмущен бесцеремонным поведением Герра, что на следующий день обратился в полицию. В Архиве А.М. Горького сохранилось его заявление от 20 марта 1922 г.: «Писатель Максим Горький, находящийся в санатории на лечении, подает жалобу о том, что вчера, несмотря на его возражения, Альберт Герр, проживающий в доме священника, снимал его на свой киноаппарат. Настоящим Максим Горький просит принять меры по изъятию у господина Герра соответствующей пленки»[10]. Резолюция должностного лица, приложенная к жалобе, гласила: «Жандармерии приступить к выяснению всех обстоятельств дела. По всей вероятности, господин Герр уже уехал. Допрос Горького не проводить»[11].

В начале апреля Горький уехал в Берлин и там получил комплект документов, касающихся этого инцидента, которые полиция Санкт-Блазиена выслала ему 6 апреля: «Господину Горькому, писателю, находящемуся в настоящее время в Берлине. Настоящим направляем Вам результат выяснения обстоятельств дела. В случае неполучения Вами пленки мы готовы к дальнейшему содействию в решении вопроса»[12]. Полиция сообщала, что выяснила личность дерзкого кинооператора: «В данном случае речь идет о кинотехнике Альберте Герре из г. Фрайбурга. Согласно реестру, оный родился 31.04.1890 или 03.04.1890. Господин Герр ночевал 19/20.03.1922 в доме»[13].

Руководитель «Express-film» Адольф, желая уладить неприятный эпизод, уверял Горького в глубоком почтении и писал 30 марта из Фрайбурга: «Многоуважаемый господин! От нашего оператора господина Герра, которого мы послали в целях натурных съемок, мы узнали, что он снимал и Вашу высокоуважаемую персону. От здешнего окружного управления мы получили

[10] АГ. КГ-инГ-1-1-1. Перевод С. Колбина.
[11] Там же.
[12] Там же.
[13] Там же.

за это время предписание передать Вам изображающий Вас фильм, с каковым указанием мы в избежание всяческих проволочек вполне согласны. Однако мы не хотели бы упустить случай выразить Вам наше сожаление по поводу этого неприятного для нас происшествия, поскольку оно привело к вполне оправданным с Вашей стороны заблуждениям. Не надеясь, что Вы будете так любезны извинить нас, мы даем Вам по поводу этого происшествия следующие извинения. Наш оператор, узнав во время своего пребывания в Санкт-Блазиене о том, что Вы находитесь сейчас там, считал, что он может использовать этот случай и снять вас для пополнения нашей исторической галереи наиболее значительных и знаменитых людей мира. Само собой разумеется, что мы приветствовали бы выполнение его намерения, если бы оно было проведено с Вашего согласия, и настоящим мы позволяем себе обратиться к Вам с просьбой дать нам задним числом Ваше любезное согласие. Мы были бы Вам обязаны за это чрезвычайной благодарностью и охотно готовы приготовить для Вас оттиск фильма.

Ожидая благосклонного ответа,
остаемся
с глубоким уважением,
“Экспресс-фильм Ко”
Адольф»[14].

Очевидно, инцидент был улажен, хоть и «благосклонного ответа» немецкие кинематографисты не получили. Пленку передали Горькому, с нее были сделаны снимки, один из которых опубликован в Полном собрании сочинений М. Горького (серия «Письма», т. 14)[15].

Случаи на Капри и в Санкт-Блазиене породили легенду о том, что Горький не любит кинематограф и все, что с ним связано. Однако очевидно, что раздражение писателя вызывала бесцеремонность операторов режиссеров, с которой они преследовали знаменитых людей, а не сам факт киносъемки.

[14] АГ. КГ-инГ-1-1-1. Перевод М. Опариной.
[15] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2009. Т. 14. С. 41.

Камера запечатлела Горького в Италии еще раз, но уже в Сорренто. В малоизвестной немецкой хронике 1919–1927 гг.[16], вероятно, попавшей в РГАКФД после Великой отечественной войны вместе с другими трофейными лентами, Горький изображен со своей снохой Надеждой Алексеевной Пешковой. На руках Пешковой – младенец, предположительно, Марфа Пешкова. Кадры из Сорренто крайне немногочисленные, Горький появляется между сюжетами о похоронах жертв уличных столкновений в Вене в июле 1927 г. и о марше английских войск. В этой пестрой хронике мы видим индийские города, короля Египта, шествие ку-клукс-клана, демонстрацию в Берлине. Видимо, пленка – один из многочисленных киножурналов, описывающих самые разные события в мире. Тем важнее, что частная жизнь русского писателя оказалась значительной для обширной международной панорамы. В. Земсков, описывая в статье «Бесценные кадры» основные горьковские кинохроники, хранящиеся в Архиве кинофотодокументов, упоминает эту ленту, хотя и называет ее «французской»[17]. Однако существует вероятность, что эти кадры были сняты советским оператором и лишь затем через киножурналы попали в зарубежную ленту. 13 октября 1925 г. газета «Вечерняя Москва» сообщала: «Сегодня утром в Москву вернулся оператор Культкино, сделавший в Италии ряд снимков. Им заснято несколько эпизодов из жизни Максима Горького. Хроника в ближайшее время поступит в прокат»[18].

В этих лентах есть общее: они либо созданы без согласия Горького, либо запечатлели его в нейтральной обстановке. Сами по себе они не создают какой-либо социальной репрезентации писателя, впечатление создается контекстом: видовыми съемками и историей «добывания» кадров в фильме Дранкова, сопредельностью с европейской кинохроникой или

[16] РГАКФД. Уч. № 13931.
[17] Земсков В. Бесценные кадры // Литературная газета. 1971. № 38. 15 сентября. С. 7.
[18] Максим Горький на экране // Вечерняя Москва. 1925. № 234. 13 октября.

внекинематографическими обстоятельствами (местонахождение пленки, снятой в Санкт-Блазиене, неизвестно).

1.1. Хроникальные съемки советского периода

Политическое и агитационное значение кинохроники было известно с начала Первой мировой войны, однако в Советской России это средство массовой коммуникации быстро обрело системное значение. Авангардные эксперименты Дзиги Вертова и других кинодокументалистов показали, насколько сильным может быть эстетическое и пропагандистское воздействие этого типа экранного искусства.

В раннесоветской кинохронике Горький представлен в кругу делегатов II конгресса Коминтерна в июле–августе 1920 г. в Петрограде. В РГАКФД хранится несколько кинодокументов, посвященных этому событию, на многих из них появляется Горький. Самый подробный хроникальный фильм был снят Петроградским кинокомитетом (операторы Л.К. Вериго-Даровский, Н.Ф. Григор, Н.Ф. Козловский)[19]. В хронике, кадры из которой использовались потом многие десятилетия, показана встреча делегатов Конгресса на Николаевском (ныне Московском) вокзале. Появляются лица делегатов: Ю.Ю. Мархлевского, П. Леви, Дж. Рида, М. Кашена и других. Их встречают К.Б. Радек, Г.Е. Зиновьев, Н.И. Бухарин, С.С. Зорин и другие. В поле зрения камеры попадают важные объекты Петрограда: Смольный институт, Марсово поле, Таврический дворец. Смысловым центром фильма становится доклад В.И. Ленина и выступления других делегатов. Широко известна переснятая с хроники фотография делегатов Конгресса, выходящих после заседания из дворца Урицкого (Таврического дворца). Она опубликована, например, в Полном собрании сочинений М. Горького (серия «Письма». Т. 13)[20]. На этом фото Горький стоит сразу за Лениным, эти две фигуры выделяются на общем фоне. Уже хроникальными съемками задается

[19] РГАКФД. Уч. № 34376, 12919.
[20] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2007. Т. 13. С. 106.

идея, которая будет поддерживаться во многих документальных и художественных фильмах о писателе. Здесь Горький – верный соратник Ленина, практически его опора, благодаря которой вождь смело идет вперед. За долгие годы вследствие меняющейся политической обстановки с этой фотографии с помощью ретуши убирали то одних, то других людей. До тех пор, пока в книге «В.И. Ленин и А.М. Горький» не остались только два человека: вождь и писатель[21]. Фильм заканчивается видами набережной Невы и праздничного фейерверка, от него остается ощущение масштабного оптимистического празднества, единения политики и культуры, России и Европы на новом историческом этапе. Хроника, очевидно, широко демонстрировалась и в России, и за рубежом, поскольку на одном из вариантов, хранящихся в РГАКФД, поясняющие титры даны на датском языке[22].

Первый приезд писателя после долгого перерыва в 1928 г. значил для власти очень многое, стал делом государственной важности, и это отразилось на способе его засъемки. Хроникальных съемок Горького 1928–1936 гг. сохранилось немало, впоследствии именно они стали основой для большинства документальных фильмов о писателе.

Студия «Совкино» сняла яркий и эмоциональный фильм, посвященный встрече Горького на Белорусском вокзале во время его первого приезда в СССР в 1928 г[23]. На вокзальной площади – тысячи людей. Среди встречающих мы видим К.С. Станиславского, И.М. Москвина, Н.П. Баталова, А.В. Луначарского, Н.И. Бухарина и других политиков и деятелей искусства. Горькому устраивают овации, его несут на руках по перрону, он произносит речь на привокзальной площади. 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

[21] В.И. Ленин и А.М. Горький: Письма, воспоминания, документы. М.: АН СССР, 1958. С. 330.
[22] РГАКФД. Уч. № 34376.
[23] РГАКФД. Уч. № 10625.

Моссовета, на Всесоюзном слете пионеров, на встречах с красноармейцами, воспитанниками трудовых коммун, рабочими фабрик и заводов, крестьянами колхоза «Гигант» и даже 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.

Горькому показывали новую страну, но и он был в некотором роде заново представлен советским гражданам. Эти кадры использовались в десятках «Совкиножурналов», кратких документальных фильмах, которые предшествовали каждому развлекательному кинопоказу. Советскому зрителю говорили: вот он, Горький, он здесь, с нами, он нас понимает и поддерживает, восхищается нами, он – наш, советский. В 1930-е годы не существовало слов «политтехнология», «PR», но сами методы были хорошо знакомы и активно применялись. Авторитет Горького-писателя для российского читателя был безусловным, рассказы и повести его были хорошо известны, популярность его не ставилась под сомнение. Совершенно иная ситуация складывалась в отношении политической позиции Горького. В конце 1920-х годов ему часто приходили письма, где советские рабочие, крестьяне, студенты недоуменно спрашивали его о причинах его жизни за границей, в ответ писатель вынужден был оправдываться. Советское руководство нуждалось в присутствии Горького в своих политических целях, но необходимо было и сформировать общественное мнение. Хроники, где Горький постоянно появлялся рука об руку с руководителями советского государства, поддерживали его лояльность, статус «буревестника революции», показывали его как абсолютного союзника партии и правительства.

Можно сказать, что в 1928 г. в Советском союзе состоялись первые профессиональные съемки Горького. Для съемки писателя выделялись лучшие российские операторы: Б.К. Макасеев, В.С. Ешурин, И.И. Беляков, М.Ф. Ошурков.

В 1932 г. в СССР широко отмечалось 40-летие литературно-общественной деятельности Горького, в числе прочего специально снимались документально-хроникальные фильмы о писателе.

Немой фильм, снятый режиссером В.И. Будиловичем[24], был смонтирован из кинохроники, снятой в 1928–1932 гг. В фильме показаны встреча Горького на Белорусском вокзале, выступление писателя на вечере рабкоров Москвы, посещение им промышленных предприятий и воинской части в 1928–1929 гг., а также присутствие Горького на трибуне Мавзолея во время военного и физкультурного парадов в 1931 г.

Большой популярностью у зрителей пользовался документальный фильм «Наш Горький»[25] (это название будет использовано еще не раз: в 1936, 1968 годах). Во-первых, это был фильм новаторский, звуковой, хотя и голоса были записаны отдельно и синхронизированы при монтаже. Главное – Горький в этом фильме представал почти обычным человеком: он был в домашней обстановке, общался с семьей, гулял с внучками. При съемке от операторов потребовались предельная деликатность, профессионализм и верный подход к писателю. 11 сентября 1932 г. на дачу в Горках была командирована группа кинооператоров – Р.Л. Кармен, И.И. Беляков и М.Я. Ошурков. «Они взяли с собой звукозаписывающую передвижку системы “Шоринофон”, еще очень далекую от совершенства, – ведь звуковое кино в те годы только осваивалось. Одновременно со съемкой была сделана синхронная запись на пленку его выступления»[26], – писал сотрудник Госкиноархива В.Р. Ходорковский. Горького снимали в саду, на балконе дома и в кабинете за рабочим столом.

Писатель во время съемок произнес краткую речь о кино, которая хоть и не вошла в юбилейный фильм, впоследствии активно цитировалась: «Я скажу несколько слов о кинематографе, о его роли, которой он пока что не

[24] РГАКФД. Уч. № 9957.
[25] РГАКФД. Уч. № 13333, 9844.
[26] Ходорковский В.Р. А.М. Горький о кино // Искусство кино. 1960. № 5. С. 125.

выполняет. При всех средствах, которыми он обладает, кинематограф мог бы играть огромную роль в мире. В частности, в нашей стране эта роль была бы значительней, чем где-либо в других странах. Я не говорю уже о применении кинематографа в школьном деле. Он должен ознакомить школу с историей культуры, дать школьнику ясное представление о таких трудных, скажем, науках, как биология, например, во всех ее дисциплинах. Мог бы показать трудящимся историю культуры, в частности, историю русской культуры, которую мы совершенно не знаем.

Кинематограф мог бы показать и взрослому – огромной человеческой массе, которая учится быть хозяином жизни, – все, что совершается сейчас в мире, и все, что когда-то было, и все, что делается и даже что намерены делать. Мне кажется, что деятели кинематографа должны приложить все усилия, чтобы сделать из кинематографа мощное орудие культуры, – орудие, которое помогло бы глубже стать нашей массе в позицию людей, которые умеют чувствовать, что нужно и не нужно нашей стране, что нужно утвердить и что надо отбросить»[27].

В тот же день было записано обращение Горького к делегатам Амстердамского антивоенного конгресса[28], который прошел 27–29 августа 1932 г. Горький был приглашен на конгресс и избран в президиум, однако правительство Голландии отказало писателю в визе, и, проведя несколько дней в Берлине, он вернулся в Москву. Речь «Делегатам антивоенного конгресса» (также печаталась под заголовком «Речь, которая не была произнесена»[29]) публиковалась в «Правде» и «Известиях» 5 сентября (№ 246), а звукозапись, сделанная 11 сентября Ошурковым и Беляковым, транслировалась по радио.

В фильм «Наш Горький» также были включены речи о Горьком Н.К. Крупской и академика А.Н. Баха, а также рабочего завода им.

[27] Горький М. Собр. соч: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1953. Т. 26. С. 359.
[28] РГАКФД. Уч. № 10623.
[29] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1953. Т. 26. С. 341–350.

И.В. Сталина Салова. Над фильмом, кроме М.Ф. Ошуркова и И.И. Белякова, работали режиссер Н.В. Соловьев, звукооператоры З.Г. Залкинд и А.И. Карасев.

В 1934 г. состоялся I Всесоюзный съезд советских писателей. Его подготовка и проведение широко освещались в прессе, и кинохроника работала очень активно. Ценные воспоминания об этих днях оставила Анна Алексеевна Бегичева, работник первой экспериментальной звуковой мастерской. Именно эта студия работала над записью звука, который впоследствии синхронизировали с киноизображением, – так создавались первые звуковые фильмы. Бегичевой было поручено сделать запись речей основных докладчиков. В Архиве А.М. Горького хранятся два варианта этих мемуаров, первый датируется 1968 годом и называется «Горький у микрофона»[30]. Второй, гораздо более объемный вариант, написанный в 1974 г., называется «Живой голос Горького (К 40-летию I съезда Союза советских писателей)»[31]. Бегичева описывает волнение, сопровождавшее работу: «…директор (писатель Иолтуховский) долго инструктировал нас, как вести себя с писателями, особенно с Алексеем Максимовичем. Вопросов не задавать, поменьше расхаживать за кулисами <…> Но ведь это же Горький! С ним не прорепетируешь, как с артистом. И как подступиться к нему. И на какой высоте подвешивать микрофон?! Волнений множество. Задача архитрудная»[32]. Запись проходила трудно, но Горький, по воспоминаниям, хоть и раздражался от требований кинематографистов, все-таки старался облегчить их работу.

«Коротенькая запись вступительного слова открытия съезда получилась, как говорится, комом. Говорил тихо, глуховато, сильно окая и часто кашляя. Несовершенные тогда аппараты кинохроники издавали такой шум, что заглушали отдельные слова Горького, шум налезал на нашу запись. Свет

[30] АГ. МоГ-1-48-1.
[31] Бегичева А.А. Горький у микрофона // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 271–284.
[32] Там же. С. 274.

юпитеров, направленный из зала, бил в глаза. Алексей Максимович вздрагивала от неожиданных вспышек. Отворачивался от света и – тогда звук его голоса еле доходил до микрофона.

В перерыве спросил:

– Ну, как?

– Плохо! – сказала в отчаянии. – Надо говорить в микрофон.

– Угу… Понял. Обещаю. Да-с! Ведь я это делаю в первый раз, – кивнул приветливо <…>

Основной доклад слушали с большим вниманием. <…> Когда кинохроника включала свои аппараты и лампы, звук голоса снова затухал, его забивал шум. Свет слепил глаза. Горький нервничал, чаще кашлял, делал паузы.

– Погасите эту свечку! – сказал вдруг громко. Юпитера погасли, но ненадолго. Скоро они снова ослепили трибуну.

– Да погасите вы эту чертову свечку! – осердился Алексей Максимович.

Зал оживился. Послышался веселый смех. После этого “свечка”, на наше счастье, погасла надолго. Горький стал говорить четче, громче, спокойнее. Запись пошла ровнее» [33].

По воспоминаниям Бегичевой, Горький показывал ей и ее бригаде, кого и когда необходимо записывать. Так появились фонограммы С. Стальского, Л.М. Леонова, Д. Бедного, П.Г. Тычины и других.

«Через два дня после записи речь Горького была проявлена, напечатана, смонтирована. Еще не закончился съезд, а уже 3 и 5 сентября она передавалась с пленки в эфир по всему миру»[34]. Анне Бегичевой и ее команде была объявлена благодарность «за самоотверженность и инициативу и исключительную оперативность», «за энтузиазм в работе и осознание

[33] Там же. С. 275–276.
[34] Там же. С. 276.

значимости записи 1-го Всесоюзного съезда писателей», фотокопия соответствующего приказа хранится в Архиве А.М. Горького[35].

Операторы М.Ф. Ошурков, Н.А. Самгин и С. Сегаль снимали I Съезд советских писателей. На этих пленках[36], мы видим, как делегаты съезда входят в Дом Союзов, видим президиум съезда под председательством М. Горького, выступления с трибуны Горького, К.Ю. Юкова и других участников. Камера выхватывает лица А.А. Фадеева, К.И. Чуковского, А.Н. Толстого, Б.Л. Пастернака, И.Г. Эренбурга и многих других известных писателей. Торжественно выглядит момент, когда представители авиазавода передают в подарок съезду модель восьмимоторного самолета «Максим Горький»[37]. М.Ф. Ошурков тоже вспоминал работу кинохроники на съезде: «17 августа вечером Горький открывал съезд. Он долго не мог начать говорить, “юпитеры” нагрели зал и слепили ему глаза; наконец, надевая очки, Алексей Максимович строго и в тоже время шутливо сказал: “Уберите этот бесовский свет!” <…> Во время перерыва между заседаниями я снял Алексея Максимовича беседующим с ашугом Сулейманом Стальским и с Софьей Иовной Гринченко, колхозницей, прототипом героини романа Ставского “Разбег”»[38]. Позже Ошурков замечал: «Алексей Максимович резко жестикулировал, временами хмурился, чем-то был недоволен; к сожалению, занятый съемкой, я не запомнил их разговора»[39]. Эти хроникальные съемки были использованы в вышедшем в том же 1934 г. в документальном звуковом фильме «Инженеры человеческих душ», посвященном I Всесоюзному съезду советских писателей (реж. И.П. Копалин).

Те же операторы – М.Ф. Ошурков, И.И. Беляков, Р.Л. Кармен – снимали пребывание Р. Роллана в гостях у Горького в 1935 г. 4 июля Роллан записал в

[35] АГ. МоГ-1-48-2
[36] РГАКФД. Уч. № 10620.
[37] Агитационный самолет-гигант АНТ-20 «Максим Горький», самый большой для своего времени, был построен летом в 1934 г. и трагически разбился 18 мая 1935 г. Погибло 49 человек, в том числе члены экипажа, сотрудники ЦАГИ и их родственники (шестеро детей), летевшие в качестве пассажиров.
[38] Ошурков М.Ф. Горький в дни работы съезда // Советская культура. 1984. № 98. 16 авг. С. 3.
[39] Ошурков М.Ф. Потом, потом… // М. Горький в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 321

дневнике: «Утром в парке нас снимают вдвоем с Горьким на кинопленку»[40]. Ошурков о том дне оставил потрясающие воспоминания: «В этот день к нему приехали советские писатели для встречи с Р. Ролланом. Встреча проходила в зале, где мы не могли снимать, поэтому около выхода из дачи в сад мы поставили плетеный соломенный диванчик и по окончании встречи попросили сесть Роллана и Горького, сзади стояла жена Роллана – Мария Павловна. Видя, что мы снимаем для кино, они вели непринужденную беседу <…> После этого я снял их гуляющих по саду и беседующих около фонтана»[41]. В конце дня Горький попросил Ошуркова снять его в черной крылатке, подаренной ему в 1928 г. в Самаре в память о его работе там в 1895 г. Конечно, оператор был вдохновлен тем, что писатель сам попросил сделать кадры. «Я помог Алексею Максимовичу надеть привезенный костюм и шляпу, очень большую и широкополую, черного цвета; такого же цвета была накидка. Пришлось попросить Алексея Максимовича выйти из комнаты на балкон, где было светлее, и не делать резких движений – съемка велась замедленно. Я очень волновался, но, к счастью, все получилось хорошо. После съемки я горячо благодарил Горького, а он, прощаясь, сказал своим волжским окающим говором: “Только обязательно дайте под этим снимком подпись, что в этом костюме-крылатке я ходил в 1895 г. в городе Самаре”»[42]. Снятая Ошурковым пленка хранится в РГАКФД вместе со съемкой Роллана в московском Кремле[43]. Эти кадры были неверно интерпретированы в многочисленных периодических изданиях в дни широкого празднования 150-летнего юбилея Горького: сразу несколько журналистов объяснили их крайним консерватизмом писателя, который предпочитал одеваться одинаково и в 1890-е, и в 1930-е годы. Анна Бегичева писала, что и эту съемку планировалось озвучить синхронно, но не удалось хорошо записать звук: «…ни Горький, ни Роллан уже не могли записываться. Оба были больны. Алексей Максимович

[40] Роллан Р. Московский дневник // Вопросы литературы. 1989. № 3. С. 237.
[41] Ошурков М.Ф. Потом, потом… // М. Горький в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 321.
[42] Там же. С. 322.
[43] РГАКФД. Уч. № 10340.

сильно кашлял, задыхался. Закутавшись, он вышел на крыльцо, извинился, сказал, что не может долго говорить»[44].

В последний раз Горького снимали в дни его похорон[45]. 19 июня 1936 г. происходило прощание в Колонном зале Дома Союзов, где был установлен гроб с телом писателя. Тысячи и тысячи людей шли отдать дань уважения любимому писателю. Была снята траурная процессия, митинг на Красной площади, траурные мероприятия в Ленинграде, закладка урны с прахом в кремлевскую стену 20 июня. Сюжет в целом немой, озвучены синхронно только выступления В.М. Молотова, А.И. Микояна, А.Н. Толстого. Фильм получился довольно большой, из семи частей, общим метражом 1287 м.

Все хроникальные съемки советского периода активно использовались в «Союзкиножурналах», причем не только в СССР. Известны немецкие, американские, французские киножурналы, включавшие съемки, сделанными советскими операторами.

Кинохроники с участием Горького сохранилось не очень много, но и по этим немногим документам можно сделать некоторые выводы. Документалисты 1910-х – начала 1920-х годов пытались снять Горького на пленку только ради выпуска сенсационного зрелища, получения коммерческой выгоды и повышения собственного статуса. У них не было ни концепции съемки, ни режиссуры. Для начального периода развития кино этого было достаточно: люди хотели видеть знаменитостей «живыми», даже если те настойчиво избегали этого. В раннюю советскую эпоху (1920-е годы) целью хроникеров была максимально объективная фиксация исторических событий: съездов, парадов, запуска электростанций и заводов. Фокус камеры был направлен, скорее, на предмет, а не на человека. Горький здесь – свидетель эпохи, участник основных ее событий. В начале 1930-х годов происходит формирование нового канона советской кинохроники: она должна

[44] Бегичева А.А. Горький у микрофона // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 283.
[45] РГАКФД. Уч. № 10630.

представлять некий новый идеализированный грядущий мир. Рассуждая об этом процессе, киновед Г.С. Прожико пишет: «Выразительность осознается как акцентный выбор моментов трудового энтузиазма героев, оптимизм синхронных высказываний, искренность лексики и интонации, переданных прежде всего крупными планами»[46]. Соответственно меняется способ представления М. Горького. Официальные съемки остаются, писатель по-прежнему чаще всего снят рядом с первыми лицами государства во время торжественных мероприятий, но меняется ракурс, чаще встречается крупный план, образ становится несколько более личным, близким. Таким образом, беседа Горького с Сулейманом Стальским или с крестьянкой Гринченко оказывается гораздо более ценной, чем малоудачная в техническом отношении съемка официального доклада писателя. Снимая Горького в домашней обстановке, при непринужденном разговоре с Р. Ролланом, общении с внучками, операторы не создают интимный портрет писателя, а скорее, уравнивают официальное и бытовое, демонстрируя их единство. Формулируя основные методы работы хроникера, Б.З. Шумяцкий в 1935 г. писал так: «При засъемке документального объекта мастер кинохроники должен прежде всего найти такой угол зрения, который, во-первых, наиболее ярко вскрывал бы содержание данного материала, во-вторых, выражал бы отношение к нему мастера и в-третьих, создавал бы объекту повышенную эмоциональность, выразительность и впечатляющую силу»[47]. Хроникальная съемка движется от простой фиксации действительности к идее, концепции. Монтаж и режиссура дают дополнительные возможности не только для изобразительного ряда, но и для его наполнения идеологическим содержанием в документальном кино. Подчеркнутая объективность «киноглаза» уходит в прошлое, хроника становится способом пропаганды.

[46] Прожико Г.С. «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью…» Мифотворчество отечественной кинохроники 1930-х годов // Вестник ВГИК. 2023. Т. 15, № 2 (56). С. 13.
[47] Шумяцкий Б.З. Пути мастерства: статьи и доклады. М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 42.

§ 2. Биография писателя в документальном кино: от портрета к расследованию

В жанре документально-биографического кино часто используются хроникальные съемки, однако их отбор, комбинация и комментарий представляют собой поле творчества авторов фильма. Документальный материал здесь служит для создания художественного образа, авторское высказывание режиссера зависит от его художественной или идейной (идеологической) задачи.

О М. Горьком было снято множество документальных фильмов, описывающих его жизнь и общественно-литературную деятельность в разные периоды с разных сторон. Стилистика, отбор материала и идеологическое наполнение фильмов в значительной степени свидетельствуют о предпочтениях и целях эпохи. Рассказывая о Горьком, документалисты отражали особенности искусства и задачи своего времени.

2.1. «Наш Горький»: 1930–1950-е гг.

Первый документальный фильм о писателе появился почти сразу после его смерти. 22 июня 1936 г. в печати было опубликовано сообщение: «Московская студия “Союзкинохроники” в ближайшие дни выпустит на экраны Союза хроникальный фильм “Наш Горький”, посвященный памяти Алексея Максимовича <…> Общий размер фильма составит около 1000 метров»[48]. Киноочерк смонтировала режиссер Л.И. Степанова. К 1936 г. она уже была одним из ведущих документалистов, автором более 20 фильмов, в том числе знаменитого «Есть метро!» (1935). Впоследствии она стала лауреатом пяти Сталинских премий. В фильме «Наш Горький» были использованы хроникальные съемки приезда Горького в 1928 г., его выступлений в Колонном зале Дома Союзов, беседы с Р. Ролланом и похорон. Однако специально для фильма был впервые снят на пленку домик

[48] Кино. 1936. № 31 (743). 22 июня. С. 3.

Кашириных в Нижнем Новгороде (в 1936 г. – Горьком), сделана подборка изображений книг писателя – в переводах на разные языки мира. Киноочерк Степановой стал первым в ряду многочисленных документальных лент, стереотипно описывающих жизнь «буревестника революции»: нищее тяжелое детство, бунтарский казанский период, сотрудничество с Лениным в подготовке революции, возвращение в СССР. О причинах отъезда Горького за границу в 1921 г. умалчивалось, спорные биографические моменты обходились стороной.

В 1941 г. Л.В. Никулин написал сценарий документального биографического фильма «Максим Горький» для режиссера С.Д. Бубрика. В этот фильм вошли хроникальные кадры, а также специально были произведены съемки мест, связанных с биографией М. Горького: Нижний Новгород, Казань, камера в Петропавловской крепости, где находился в заключении Горький. Делали съемки спектаклей по пьесам Горького, также в фильм были включены фотографии, изображающие Горького с Л.Н. Толстым, А.П. Чеховым, Р. Ролланом. Как свидетельствуют материалы фонда С.Д. Бубрика, хранящиеся в РГАЛИ[49], в 1946 г. режиссер вновь обратился к этому фильму (вероятно, при подготовке к 80-летнему юбилею писателя). Он работал над сценарием, составил перечень кинохроник с участием Горького, переписал дикторский текст. Однако дальше работа не продолжилась. Фильм был заново переработан только в 1958 г. Во втором варианте фильма количество материалов существенно увеличилось при сохраненном хронометраже, добавились пейзажи Грузии, дом в деревне Кирьявала (Мустамяки), виды дачи Горького в Крыму и дома на Малой Никитской улице, другие натурные съемки. Заново был прочитан дикторский текст (в варианте 1941 г. – В. Лебедев, в 1958 г. – О. Хмара). Главное – в соответствии с духом «оттепели» были вырезаны практически все упоминания и изображения И.В. Сталина. В целом, сохранялся общий подход к биографии писателя: она

[49] РГАЛИ. Ф. 2689. Оп. 1. Ед. хр. 2, 3.

трактовалась полностью в соответствии с биографической трилогией. Первый фильм заканчивался репликой диктора: «Товарищ Максим Горький всегда жив среди нас! Он жив потому, что дело, которому он отдал свой гений, – победило! Он жив потому, что любовь побеждает смерть!» Последняя фраза принадлежит И.В. Сталину, так он высказался о ранней сказке Горького «Девушка и смерть». В варианте 1958 г. этот финал был заменен изображением памятника Горькому на площади Белорусского вокзала, который был установлен в 1951 г. Интересно, что в марте 1958 г., анонсируя фильм «Максим Горький», «Литературная газета» представляла его как совершенно новую ленту: «Скоро на экраны выйдет новый документально-биографический фильм “Горький”, снятый режиссером С.Д. Бубриком по сценарию Л. Никулина»[50]. О редакции 1941 г. не было сказано ни слова.

С.Д. Бубрик, по сути, стал зачинателем жанра кинопортрета, кинобиографии в советском кинематографе. Он был режиссером фильмов о В.В. Маяковском (1941), В.Г. Белинском (1948), А.С. Пушкине (1948), Л.Н. Толстом (1953), А.П. Чехове (1954), Р. Тагоре (1961) и др.

Пестрая, насыщенная биография Горького, его яркая жизнь давали большой материал для более глубокого изучения региональными киностудиями. В 1950–1960-е годы вышли фильмы «По горьковским местам» Куйбышевской студии кинохроники (1958, реж. В. Плотникова, сцен. А. Прессман), «Начало пути. Горький в Грузии» (1963, реж. Р. Чиаурели, сцен. Б. Пирадов), «Горький в Молдавии» (1968, реж. В. Калашников), «Горький в Самаре» (1968, реж. В. Плотникова), «Горький в Нижнем Новгороде» (1968, реж. М. Каростин, сцен. С. Фих), «Его университеты» (1968, реж. В. Стрелков, сцен. М. Елизарова, В. Стрелков). В этих фильмах раскрывалась роль определенных городов в жизни и творчестве М. Горького. Это способствовало и формированию идентичности и культурного облика советских городов: было почетно войти в «горьковский маршрут».

[50] Два фильма о Горьком // Литературная газета. 1958. № 37. 27 марта. С. 2.

2.2. Писатель и человек: 1960–1980-е гг.

Кажется, впервые о Горьком как о писателе, а не только общественно-политическом деятеле, о его художественных произведениях стали говорить авторы фильма «Строки Горького» в 1961 г. Режиссер Ф.А. Тяпкин, уже зарекомендовавший себя образцовыми с идеологической точки зрения документальными фильмами «Рукописи Ленина» (1960), «Знамя партии» (1961), впоследствии – заслуженный деятель искусств РСФСР (1969), поставил фильм по сценарию Л.А. Белокурова и А.М. Шумского. В фильме в официально-пропагандистском духе говорилось о «Горьком – буревестнике революции», авторе «Песни о Соколе», «Песни о Буревестнике», пьесы «На дне» и романа «Мать», приводились общеизвестные высказывания Горького и Ленина. Центральной темой документального фильма был гуманизм писателя, однако трактовался он своеобразно: о конфликте с Лениным на этой почве не было и речи, более того, спокойный, уверенный «вождь» предстает учителем мятущегося, ищущего писателя.

С фильма «Строки Горького» началась традиция перемонтажа документальных фильмов в короткометражные (5–15 минут) ленты для школы. На основе этого фильма были смонтированы многие учебные фильмы на студии «Школфильм»: «Рождение афоризма» (1985, реж. Л.П. Прессман), «Поэзия подвига» (1985, реж. Л.П. Прессман).

Фильм «Страницы большой дружбы» (1965, реж. В.В. Моргенштерн, сцен. В. Максимова, А.М. Шумский), рассказывал о встречах В.И. Ленина и М. Горького в 1917–1921 гг. Здесь были использованы архивные материалы Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, Института мировой литературы имени А.М. Горького. В фильме, основанном на изобразительных материалах, зритель видел фотографии Горького и Ленина, их рукописи, книги. Дикторский текст в фильме читал артист Н.К. Черкасов, уже исполнявший до этого роль М. Горького в фильмах «Ленин в 1918 году» (1939), «Академик Иван Павлов» (1949), а также в спектаклях «Ленин» (1939) и «Грозовой год» (1957) Ленинградского академического театра драмы

им. А. С. Пушкина. Речь гениального актера, много работавшего над образом писателя, значительно украсила фильм. Были использованы и хроникальные съемки: похороны В.И. Ленина, выступления Горького в колхозе «Гигант», на I Всесоюзном съезде советских писателей. Фильм «Страницы большой дружбы» органически связан с лентой «Строки Горького»: А.М. Шумский (впоследствии – автор книги «Горький и советский очерк») участвовал в создании обоих сценариев, а режиссеры Моргенштерн и Тяпкин неоднократно работали вместе (самый известный их фильм – «Как работал Маяковский», 1947). Видимо, поэтому сохранялся покровительственный тон по отношению к Горькому со стороны официальной власти. Так, в каталоге Ю.А. Филановского «Горький и кино» фильм «Страницы большой дружбы» сопровождается аннотацией: «В этот сложный период развития пролетарской революции партия и В.И. Ленин проявили много внимания и заботы об А.М. Горьком»[51]. Фигура Горького оставалась не самостоятельной, писатель словно «начинался» со взаимоотношений с партией и ценность его – в трактовке режиссеров 1940-х – начала 1960-х годов – была именно в этом.

В 1966 г. вышел фильм С.Д. Арановича и Б.Т. Добродеева «Друг Горького – Андреева». В центре его внимания – история жизни М.Ф. Андреевой, ее взаимоотношений с Горьким, участия в революционном движении, театральной карьеры. О создании этого фильма позднее вспоминал сценарист, Б.Т. Добродеев. Госкино готово было выделить фильму об Андреевой лишь десять минут экранного времени, но благодаря вмешательству М.И. Ромма, прочитавшего и высоко оценившего сценарий, было принято решение о полноценном часовом документальном фильме. Заступничество Ромма оправдалось: в 1967 г. на Международном кинофестивале в Лейпциге картина была удостоена главного приза «Золотой голубь». При создании фильма авторы много общались с личным секретарем Андреевой С.Ф. Хундадзе, работали с документами в архивах. Фильм

[51] Филановский Ю.А. Горький и кино: Аннотированный каталог художественных, хроникально-документальных и научно-популярных фильмов. М., 1968. С. 7.

строился на монологах Марии Федоровны (озвучила В.П. Марецкая) и на ее диалогах с Горьким (Е.З. Копелян), Чеховым (А.А. Попов), Лениным. Добродеев отмечал, что привлечение профессиональных актеров для озвучивания документального кино было новаторством, но «никакие дикторы с их металлически монотонными голосами эту творческую задачу решить не могли»[52]. С.Д. Аранович предпочитал фотографию хронике, поскольку она давала больше возможностей пристального «всматривания» в лицо героя. В фильме было использовано более 1000 различных фотографий. С помощью некоторых кинематографических приемов удавалось добиться «живой картинки». Критика приняла фильм хорошо, о нем писали: «Документальная кинематография все больше и больше тяготеет к художественной образности. Она уже не хочет только фиксировать, а хочет создавать. Образ никогда не фиксируется, он создается. Это и ново, и перспективно»[53].

Присутствие в фильме фигуры В.И. Ленина, с одной стороны, давало дополнительные возможности при прохождении государственной комиссии, а с другой – создавало трудности. Добродеев впоследствии объяснял: «И во имя спасения фильма нам порой приходилось что-то недоговаривать, что-то утаивать от зрителя, когда мы сталкивались с очередным табу»[54]. Горький и Ленин были сакральными фигурами, и это стало серьезным препятствием при подготовке следующего фильма творческого дуэта Арановича и Добродеева.

Накопив значительный материал при работе над картиной «Друг Горького – Андреева», авторы решили продолжить разговор о писателе и приступили к съемкам фильма «Максим Горький. Последние годы (1926–1936)» (1968). На волне подготовки к 100-летию Горького авторам разрешили поездки в Италию и во Францию, откуда Добродеев привез рукописи «Московского дневника» Р. Роллана, позднее использованные в фильме. Авторы много общались с родными и близкими Горького: Надеждой

[52] Добродеев Б. Сюжеты вокруг сюжетов // Искусство кино. 2000. № 9. С. 133; см. о фильме подробнее: Добродеев Б.Т. Было – не было.... М.: Проза и К, 2010.
[53] Блейнман М. Кадр № 21 // Искусство кино. 1967. № 7. С. 86.
[54] Добродеев Б. Сюжеты вокруг сюжетов // Искусство кино. 2000. № 9. С. 134.

Алексеевной Пешковой и ее дочерями Марфой и Дарьей, а также с Марией Игнатьевной Будберг, Людмилой Ильиничной Толстой (вдовой А.Н. Толстого), Ириной Шаляпиной (дочерью Ф.И. Шаляпина). С.Д. Аранович обращался в ИМЛИ им. А.М. Горького, в Архив и Музей писателя, консультировался у известных горьковедов, показывал сценарий Б.А. Бялику, Е.Б. Тагеру. Готовый фильм был показан семье Пешковых и очень им понравился. Однако на просмотре присутствовал Л.М. Леонов, который немедленно позвонил в ЦК КПСС и выразил возмущение фильмом, назвав его «идеологической диверсией». После этого было принято решение обсудить фильм «в закрытом порядке» во всех инстанциях. Основные претензии партийных чиновников к фильму формулировались так: «В каком контексте воспринимается в вашей картине эпизод гибели самолета “Максим Горький”? Хотите сказать, что это крах иллюзий писателя? И почему вы все время хотите подчеркнуть его одиночество? Это же ложь. Его всегда окружали люди, миллионы благодарных читателей! <…> Вы превратили Горького какого-то нытика и пессимиста…»[55]. Такая реакция повлекла крах фильма: «Наказание было известно заранее – “Горький. Последние годы” нашел свое место на известном “кладбище” запрещенных фильмов, положен на пресловутую “полку”. На целых двадцать два года»[56]. Надо сказать, что в 1970 г. авторы предприняли попытку второй редакции фильма, назвав его «Встречи с Горьким» и убрав наиболее «опасные» фрагменты, но и это не помогло картине выйти к зрителю. Фильм Арановича и Добродеева был запрещен к показу, что, однако, не помешало использовать отдельные его материалы в нескольких коротких учебных фильмах для школы. Среди них «Быть на земле человеком» (1971, реж. Я.Э. Дихтер), «Максим Горький. Кинодокументы» (1989, реж. Л. Иринин). В 1987 г., реабилитированный, документальный фильм о последних годах Горького был среди первых картин, награжденных отечественной кинопремией «Ника».

[55] Добродеев Б. Сюжеты вокруг сюжетов // Искусство кино. 2000. № 10. С. 146.
[56] Там же. С. 135.

Фильм «Максим Горький. Последние годы» значительно отличается от многочисленных «официально-юбилейных» фильмов этого периода. Настроение этого фильма совершенно иное, отличающееся от более ранних лент: не пропагандистское и не лирическое. Фильм представляет собою размышление о закате жизни писателя, о его трагической истории, основанной на документах и печальных авторских размышлениях (озвучены Е.З. Копеляном) о вечной несвободе русского художника. Писатель показан как философ и глубокий пессимист, сомневающийся, страдающий человек. Впервые освещается его сложное отношение к крестьянству (цитируется брошюра «О русском крестьянстве»), осторожно упоминается о разногласиях с Лениным в 1918 г. Фокус документалистов задерживается на архивных кадрах кинохроники, поздних фотографиях и портретах.

Говоря о последних годах писателя, Аранович и Добродеев сосредоточены не на общественной деятельности или публицистике Горького, а на романе «Жизнь Клима Самгина», на его художественной и философской стороне.

Анализируя закадровый текст фильма и его совпадения с эпистолярием и публицистикой Горького, М.Г. Уртминцева и В.Г. Скачкова делают справедливый вывод: «Несмотря на то, что авторы фильма имели в своем распоряжении далеко не полный перечень писем, созданный ими и пролежавший на полке больше двадцати лет фильм уже тогда стал существенным вкладом в горьковедческие исследования личности и творчества писателя. В нем отразилась философски и эстетически выверенная концепция судьбы большого художника, завершившейся трагедией разочарования и прозрения. И подтверждением ее в значительной степени оказывается закадровый текст, содержание которого не согласуется с жизнеутверждающей патетикой визуального плана»[57]. Действительно, впервые документальный фильм о Горьком заканчивался не бодро-

[57] Уртминцева М.Г., Скачкова В.Н. Закадровый текст в документальном кинодискурсе // Научный диалог. 2022. Т. 11. № 6. С. 334–349. DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-6-334-349.

пропагандистским тоном. Финал его пессимистический, даже трагический: в нем звучат последние слова Горького: «Конец героя. Конец романа. Конец автора».

Объясняя свой выбор материала, документалисты утверждали, что отсутствие внятных источников информации о жизни Горького в 1930-е годы «привело к созданию неких мифов, неких апокрифов, особенно когда шла речь о великой и трогательной дружбе Ленина и Сталина с основоположником метода социалистического реализма, того метода, который и самому Горькому представлялся довольно туманно»[58]. Именно поэтому они заинтересовались этим периодом, желая разгадать тайну, добраться до истинных, человеческих, психологических причин поступков писателя в 1930-е годы. В восприятии Арановича и Добродеева Горький – умный, прекрасный, но слабый человек (как они повторяют вслед за дневниками Р. Роллана), соблазнившийся посулами Сталина и глубоко страдающий от этого в последние годы своей жизни.

Столетний юбилей М. Горького в 1968 г. был встречен многочисленными мероприятиями, изданиями и, конечно, фильмами. Один за другим выходили биографические картины, рассказывающие о различных этапах жизни писателя.

В небольшом двадцатиминутном фильме «Встречи в Ялте» (1967, реж. А.М. Шафран, сцен. Л.А. Белокуров, А.М. Шумский) рассказывается история знакомства двух великих писателей: М. Горького и А.П. Чехова. На фоне лирических видовых съемок Крыма цитируются письма, приводятся отрывки из воспоминаний. Пейзажи не отвлекают внимание от материала: фотографий, рукописей, афиш, – поскольку пленка черно-белая, что традиционно для этого жанра. Авторы фильма освещают также историю постановки пьесы «Мещане» и взаимоотношения Горького с Московским художественным театром. Музыкальный ряд фильма – фортепьянная классическая музыка начала XX

[58] Добродеев Б. Сюжеты вокруг сюжетов // Искусство кино. 2000. № 10. С. 135.

века: П.И. Чайковский, С.В. Рахманинов, С.И. Танеев – соответствует музыкальным вкусам писателя. Фильм быстро поступил в прокат и тут же стал объектом критики. Так, М.А. Кушниров писал о нем, иронически вскрывая речевые штампы: «…комментарий не открывает нового – “их дружба – волнующая и поучительная страница в истории русской культуры” <…> Это не скрывает отсутствия глубоко личного интереса к теме, отсутствия минимального творческого азарта <…> Действительно, взаимная симпатия Чехова и Горького была велика, но нельзя упрощать ее»[59]. Документальный фильм «Встречи в Ялте» занял определенное место в ряду ему подобных небольших биографических зарисовок.

Режиссер-оператор Е.Г. Покровский и сценарист Г.Е. Фрадкин, посетив в конце 1966 г. остров Капри, отсняли объемный материал, из которого впоследствии получилось три документальных фильма: «Ленин в Италии», «Итальянская страница» и «На Капри у Горького». Все они, разумеется, связаны тематически, цитаты, фотографии, образы переходят из одной ленты в другую, но все же фильмы получились совершенно разным.

«Итальянская страница» (1968, реж. Е.Г. Покровский, сцен. Г.Е. Фрадкин) рассказывает о жизни Горького на острове Капри, о причинах, которые привели его в эмиграцию, о его карийском окружении. В центре повествования – встреча на Капри Горького и Ленина в 1908 г. В аннотации режиссера к фильму было указано: «Широко использованный в фильме архивный материал, фотопортреты и натурные съемки действительных мест встречи В.И. Ленина с А.М. Горьким, а в текстовой части – цитаты из переписки, статей Ленина и Горького, воспоминаний Н.К. Крупской и М.Ф. Андреевой дают представление о глубоком взаимном уважении, существовавшем, несмотря на временные расхождения, между вождем революции и пролетарским писателем». «Временные расхождения» – это принципиальный идейный конфликт, приведший к многолетней размолвке

[59] Кушниров М. Три фильма о Горьком // Искусство кино. 1968. № 7. С. 39–40.

писателя и вождя. Затрагивая эту тему, советские кинематографисты были вынуждены проходить по тончайшему опасному лезвию, отделявшему неправду от запрещения фильма. Однако Герман Ефимович Фрадкин (1904–1993) был уже опытным сценаристом[60] и раскрывал эту тему виртуозно. В трактовке Фрадкина «заблуждения» Горького связаны лишь с его горячей, увлекающейся натурой, Ленин же снова – мудрый и терпеливый учитель, с пониманием относящийся к «метаниям» талантливого ученика. Однако конкретики в этом споре не хватило даже советским официальным критикам: «…авторы подчас склонны отделаться общеизвестными фактами, словно боясь оступиться в нечто сложное и спорное»[61]. Многие лица, появляющиеся на показанных фотографиях, никак не прокомментированы. Например, показана знаменитая фотография, на которой Ленин на террасе играет в шахматы с А.А. Богдановым. Однако ни фамилия последнего, ни его роль в конфликте совершенно не упомянуты. Фильм «Итальянские страницы» рассказывает не столько о Горьком, сколько о роли Ленина в его жизни.

Совершенно иным оказался фильм «На Капри у Горького» (1968, реж. Е.Г. Покровский, сцен. Г.Е. Фрадкин). Его создали те же авторы и в то же время, что и «Итальянскую страницу», и тематически они очень близки. Однако снятый на цветной пленке, что было в новинку, он превратился в прекрасный видовой импрессионистический фильм. Видимо, его составили недостаточно содержательные, недостаточно «идейные» кадры, не вошедшие в фильм «Итальянская страница». Именно поэтому фильм оказался гораздо более художественным, поэтическим и выделяется на общем фоне. Критики ленту категорически не приняли: «“На Капри у Горького” представляется нам совершенно пассивной»[62]. Великолепный изобразительный ряд был воспринят, скорее, как недостаток: «Очень все в ней красиво – и море, такое сильное и глубокое, и ослепительно-белые стены, и тяжелая сочная зелень.

[60] В 1966 г. Фрадкин получил Государственную премию за сценарии к фильмам «Рукописи Ленина» (1960), «Знамя партии» (1961), «Ленин. Последние страницы» (1963).
[61] Кушниров М. Три фильма о Горьком // Искусство кино. 1968. № 7. С. 43.
[62] Там же. С. 39.

Конечно, подобными видами никого нынче не удивишь, но глаз привычно услаждается»[63]. Прекрасные итальянские пейзажи возрождают в памяти страницы «Сказок об Италии» и ранних романтических произведений Горького. Можно сказать, что «Итальянская страница» и «У Горького на Капри» перекликаются, дополняют друг друга, а стремление развести «идейное содержание» и красочный изобразительный ряд – требование жанра и эпохи.

Интересно построен документальный фильм «Драматургия Горького» (1967, реж. Я.Э. Дихтер). В нем в обзорном виде даны основные проблемы пьес М. Горького. Фрагменты из пьес «На дне», «Мещане», «Враги» воспроизводят идейную борьбу перед революцией 1905 года. Фильм содержит фрагменты из спектакля «Дачники» (монолог Суслова об обывателях) и пьесы «На дне» (монолог Сатина о человеке), фрагменты из спектакля «Егор Булычов и другие». Основная идея фильма в том, что Горький видел и знал Россию далекого прошлого, но в своих пьесах он «стремился дать образ нового человека». Фильм изначально создавался как учебный материал для студентов театральных и литературных вузов, однако благодаря широкому использованию фрагментов из классических спектаклей оказался весьма удачен и рекомендован в широкий прокат.

В 1968 г. О.Б. Рейзман представила фильм «Буревестник». Это была ее третья попытка рассказать о биографии писателя, в 1958 г. в качестве оператора она участвовала в создании второй редакции фильма «Максим Горький» С.Д. Бубрика. Еще раньше, в 1955 г., она работала над короткометражным киноочерком «Горький». Повествование в фильме «Буревестник» сосредоточено вокруг объединенного пленума Союза писателей СССР и Союза писателей РСФСР, посвященного столетнему юбилею М. Горького. Главным итогом его жизненного пути представляется именно создание Союза советских писателей, организация литераторов.

[63] Там же.

В фильме приводятся фрагменты выступлений С.В. Михалкова, Р.Г. Гамзатова, М.А. Дудина, а также зарубежных писателей К. Найира, И. Цветкова, М.Т. Леон.

Непосредственно самому юбилею М. Горького был посвящен фильм с многократно использованным ранее названием «Наш Горький» (1968, реж. Л.С. Данилов, сцен. Ю.Б. Каравкин). Небольшой фильм показывал, как страна отмечала столетие великого писателя. Информации о Горьком в фильме крайне мало: кинохроника 1930-х годов лишь обрамляет повествование о юбилейных торжествах. Зритель видит возложение венков к памятникам в Москве и на родине писателя, к Кремлевской стене, где захоронен его прах, экскурсии в горьковских музеях в разных городах страны и выставки его произведений в библиотеках. Кульминацией фильма стало торжественное заседание в Кремлевском Дворце съездов, посвященное юбилею писателя. Среди выступающих мы видим К.А. Федина, Л.М. Леонова, Л.С. Соболева, Ч.Т. Айтматова и других. Особый интерес вызывает интервью с Е.П. Пешковой, которой не стало за три года до юбилея Горького. Фильм заканчивается фрагментами из спектаклей «На дне», «Егор Булычев и другие».

1970-е годы прошли под знаком столетнего юбилея В.И. Ленина, ему посвящались книги, выставки, художественные и документальные фильмы. Следующий документальный фильм о М. Горьком появился лишь в 1980 г. – «Максим Горький» (реж. М.М. Клигман, сцен. В. Самойлович). Двадцатипятиминутный научно-популярный цветной фильм прошел почти незамеченным, хотя в творческом багаже Марии Марковны Клигман уже были фильмы-очерки о А.П. Чехове, М.А. Волошине, художнике Е.А. Кибрике, архитекторе Б. Растрелли. Однако в 1980 г. фильм «Максим Горький» был совершенно не замечен критикой и надолго лег на полку студии «Леннаучфильм».

В 1980-е годы студией «Центрнаучфильм» был осуществлен масштабный проект «Великие имена России». Серия документальных фильмов, посвященных видным деятелям российской науки и культуры, была

предназначена в первую очередь для зарубежного зрителя. Небольшие получасовые картины, рассказывающие о жизни А.А. Блока, А.Н. Островского, И.И. Мечникова, И.П. Павлова, Н.И. Пирогова и многих других, были переведены на множество языков. В 1984 г. в этой серии появился фильм «Горький. Годы и дни» (реж. И.П. Калинина, сцен. Т.Н. Янсон). Биография писателя дается здесь пунктирно и обрамляется образами волжских пейзажей. Особый лиризм повествованию придает появление купающихся в Волге мальчишек в лучах закатного солнца в начале и в конце фильма. Украшают фильм записи русских песен в исполнении Ф.И. Шаляпина. В целом, биография Горького рассказывается в полном соответствии с советским каноном: детство у Кашириных, трудовая юность, первые рассказы, участие в революционном движении и т.д. Острый вопрос о разногласиях Ленина и Горького в каприйский период трактуется осторожно: «На Капри писатель оказался в окружении тех, кто резко разошелся с Лениным в вопросах мировоззрения». Вместе с цитатой Ленина о политической «бесхарактерности» Горького это создает впечатление неспособности писателя принимать личные решения, отстаивать (или даже иметь) собственные убеждения, что вполне соответствует общему дискурсу малой субъектности Горького в соотношении с Лениным. Совершенно не касаются создатели фильма и другого краеугольного вопроса – взаимоотношений Горького с властью в 1930-е годы. В соответствии с идеей фильма последние годы писателя – это I Всесоюзный съезд советских писателей (в 1984 г. праздновался полувековой юбилей съезда), смерть сына, встреча с Р. Ролланом. Нет и намека на имена Сталина или других членов ЦК, с которыми, как известно, Горький много общался. Освещая биографию писателя, авторы фильма «Горький. Годы и дни» виртуозно избегают сложных, неоднозначных вопросов, спорных моментов. Это вполне объяснимо с учетом того, что вся серия «Великие имена России» предназначалась «на экспорт», но практически ничего нового, не известного советскому зрителю ранее, в фильме не появилось.

Горьковская тема в документальном кино переживала серьезный кризис: все хроникальные съемки были известны и использованы многократно, большинство фотографий, цитат, образов тоже стали хрестоматийными. В рамках «разрешенных» тем горьковской биографии все было освоено. Требовалось выходить за эти границы, задавать сложные вопросы, пытаться разобраться в философии писателя, в его художественном мире, но на том культурно-историческом этапе это было невозможно. Собственно изучения творчества Горького-писателя в документальном кино советского периода было очень мало: кроме востребованных цитат из «Буревестника», документалисты вспоминали «Детство», ранние рассказы и пьесы, вскользь упоминали «Жизнь Клима Самгина», редко цитировали наиболее известную публицистику. Общим приемом стало использование фрагментов фильмов и спектаклей по произведениям Горького, причем кадры из фильмов М.С. Донского «Детство Горького», М.И. Ромма «В.И. Ленин в 1918 году» преподносились как документальные.

2.3. Развенчание кумиров: 1990–2000-е гг.

К концу XX века казалось, что биография Горького известна каждому, и 1980-1990-е годы прошли под знаком отторжения, попытки развенчания, ниспровержения этой фигуры. Одно за другим уходили из школьной программы его произведения, его портрет был на некоторое время снят с передовицы «Литературной газеты», пропадал интерес широкого читателя и зрителя. Однако с открытием архивов, с появлением новых публикаций интерес к Горькому возобновился. В 1990 г. увидело свет первое в России издание книги «Несвоевременные мысли»[64], до этого находившейся под запретом, в 1997 г. начала выходить вторая серия полного собрания сочинений Горького – «Письма»[65]. Оказалось, что в биографии Горького очень много не исследованного, даже не упомянутого. Формат документальных фильмов

[64] Горький М. Несвоевременные мысли: Заметки о революции и культуре. М.: Советский писатель, 1990.
[65] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. Т. 1–22. М.: Наука, 1997–2025.

тоже изменился: на первый план выходили не полнометражные ленты, а небольшие, исследующие тот или иной аспект жизни писателя. Научно-популярное и документальное кино были ориентированы теперь не на киноэкран, а на телевидение. С одной стороны, это дало дополнительные возможности для небольших центральных и региональных студий, с другой – диктовало определенные особенности жанра: краткость, остросюжетность, акцент на привлекательных для широкого зрителя моментах (личная жизнь, смерть, мистика, загадки).

В 2000 г., на рубеже тысячелетий, вышел фильм с ярким названием «Страсти по Максиму» (реж. М.А. Гуреев, сцен. П.В. Басинский). Важно отметить, что автор сценария – П.В. Басинский, известный литературовед и журналист, впоследствии издавший несколько книг о Горьком: в 2005 г. вышла биография писателя в серии «Жизнь замечательных людей», в 2008 – «Максим Горький. Миф и биография», а в 2011 – книга «Страсти по Максиму. Девять дней после смерти», все эти книги выдерживали по много изданий. Таким образом, документальный фильм 2000 г. – один из его первых подступов к биографии и творчеству великого писателя.

В центре внимания фильма «Страсти по Максиму» – поездка Горького в Соловецкий лагерь особого назначения в 1929 г. Сама тема – сотрудничество Горького с ОГПУ, со сталинскими властями, была совершенно новой, закрытой дважды: сначала после ареста и расстрела руководства ОГПУ-НКВД в 1937–1938 гг., а затем – после смерти И.В. Сталина. Авторы фильма скорее задают вопросы, чем высказывают какие-то суждения. Что привело Горького на Соловки? Что подвигло его писать хвалебные отзывы о карцере? О чем думал он, стоя на Секирной горе – самом страшном кошмаре соловчан? Авторы пытаются найти ответы в биографии писателя, в его философских воззрениях, в тех культурных пластах, влияние которых испытал на себе Горький.

В фильме сочетаются библейские цитаты (в первых кадрах звучат слова из Евангелия от Матфея, само название ленты намекает на библейский

контекст), народные легенды (история Секирной горы), выдержки из документов ОГПУ, фразы из писем и публицистических статей Горького. Объективность авторов фильма подчеркивается бесстрастным голосом Андрея Руденского. Актер хорошо знаком с горьковской темой: в телесериале «Жизнь Клима Самгина» он играл главную роль. Аннотация к фильму гласит: «…фильм – попытка создания образа Максима Горького, не только прозаика, драматурга и общественного деятеля, но и Горького-философа»[66]. Действительно, философским взглядам Горького уделена существенная доля экранного времени, но о реализации этих взглядов в его прозе и драматургии почти не говорится. Горький снова оказывается политиком, общественным деятелем, просто человеком интересной судьбы, но – не писателем. Между тем, фильм стал ярким событием в культурной жизни страны, многократно транслировался на телеканале «Культура», а также получил диплом III Евразийского телефорума в 2000 г.

В 2006 г. была выпущена серия небольших тридцатиминутных фильмов «Свидетели времени. Эпистолярный жанр» о переписке ключевых личностей российской истории и культуры. Героями этих фильмов стали Иоанн Грозный и Андрей Курбский, П.Я. Чаадаев и А.С. Пушкин, актеры М.М. Названов и О.А. Викландт. Третий фильм в этой серии открывает зрителю переписку М. Горького и Р. Роллана – «напряженный диалог о теории и практике революции, об особенностях культурных и социальных традиций России и Франции, о влиянии литературы на реальность»[67]. Кажется, впервые авторы документального фильма ориентировались не на четкий авторский сценарий, а на тот образ, который вырастал в процессе научного диалога между экспертами из разных стран. В фильме дают краткие интервью специалисты Института мировой литературы им. А.М. Горького Л.А. Спиридонова, М.А. Ариас, а также зарубежные филологи Франсуа Эйшар и Антонино де

[66] Страсти по Максиму (2000, реж. М.А. Гуреев, сцен. П.В. Басинский).
[67] Свидетели времени. Эпистолярный жанр. М. Горький и Р. Роллан (2006, реж. и сцен. М. Дроздова, А. Киселев)

Анжелис. Основой фильма становятся письма Горького и Роллана, размышления ученых, приходящих к главному выводу: в отличие от Роллана, Горький никогда не был «над схваткой», не хотел этого и не имел такой возможности. Его выбор – всегда быть в центре, в гуще главных событий. Именно в этом и кроется корень большинства их разногласий.

Личная жизнь знаменитых людей всегда интересовала общество. Не стал исключением и Горький. В 2007 г. вышел документальный фильм «Четыре жены буревестника революции» (реж. А.Н. Столяров, сцен. М.В. Собе-Панек) в цикле «Больше, чем любовь». Авторы фильма собрали много интересной информации, однако в погоне за сенсацией даже аннотацию к своему произведению начали с откровенной ошибки: «Алексей Максимович Горький был женат четыре раза, если не считать романтических увлечений молодости и случайных романов в зрелости» (в некоторых источниках текст изменен: «трижды»). Как известно, Горький вступил в брак лишь один раз – в 1896 г. с Е.П. Волжиной. Биография писателя здесь построена как череда его романов, влюбленностей. Чуть ли не бóльшую роль, чем Горький, здесь играют фигуры О.Ю. Каминской, Е.П. Волжиной, М.Ф. Андреевой, М.И. Будберг. Фильм построен по принципу обратной хронологии – начинается он со смерти писателя (утверждается, что М.И. Будберг убила его ядом). Горький же предстает абсолютно не самостоятельным, жертвой манипуляций предприимчивых женщин. Биографический материал, хорошо обработанные кадры кинохроники – все подчиняется одной цели – представить наиболее скандальную, «популярную» версию жизни и смерти «буревестника революции».

Проект «Самарские судьбы» существует с начала 2000-х годов и включает в себя крупный интернет-портал, ежемесячный журнал, цикл телепередач. Это яркое явление в области региональной медиакультуры, журнал «Знамя» писал о нем в 2010 г.: «Проект “Самарские судьбы” остается качественно задуманным и качественно реализованным. Полагаю, что даже самого космополитично настроенного читателя журнал может сделать чуть

более благорасположенным к Самаре и губернии – к ее природе, истории, культуре и быту, промышленности, политике, искусству и повседневности»[68]. В 2007 г. в рамках этого проекта был подготовлен телевизионный фильм о М. Горьком (реж. Д.Б. Ионов, сцен. А.В. Игнашов). Авторы фильма не только рассказывают о самарском периоде в жизни писателя: о его работе в местных газетах, знакомстве с Екатериной Волжиной, впоследствии ставшей его женой, рассказах этого времени. В большей степени их интересует роль Горького в жизни города в течение всего XX и в начале XXI века. Повествование сопровождают интервью ведущих самарских деятелей культуры: главного библиографа Самарской научной библиотеки А.Н. Завального, актрисы самарского театра им. А.М. Горького В.А. Ершовой (архивные съемки), сына основателя Самарского дома-музея М. Горького В.А. Соболева. Использованы фрагменты кинохроники, фильмов «Наш Горький» (1932), «Горький. Последние годы» (1968) и др. Авторы картины выполнили чрезвычайно сложную задачу: сохранить объективность и уважение, несмотря на то что Горький в своих фельетонах очень критично отзывался о Самаре, ее жителях, укладе, порядках. Сегодня масштабный медиапроект «Самарские судьбы» насчитывает более тысячи документальных фильмов, и абсолютно закономерно, что имя Горького было здесь в числе первых.

В 2008 г. к 140-летию писателя вышло самое, пожалуй, полное, четырехсерийное документальное киноисследование о нем с лаконичным названием «Горький». Его авторами стали Л.Я. Лурье и Д.Л. Быков*. Этапы биографии писателя приводятся в хронологическом порядке с привлечением обширного архивного материала. Позднее вышла книга Д. Быкова «Был ли Горький?». Несмотря на провокационное название, отсылающее к роману «Жизнь Клима Самгина», эта монография демонстрирует большой интерес к жизни и творчеству писателя. В предисловии к книге Быков писал, что фильм

[68] Бабичева А.В. Самарские судьбы: самый увлекательный сюжет // Знамя. 2010. № 8. С. 238–239.

* Минюст РФ объявил Д.Л. Быкова иностранным агентом.

«вызвал споры, доказавшие, что списывать Горького со счетов отнюдь не пора. В нашей нынешней сонной оторопи, в почти поголовной летаргии все еще имеет смысл обращаться к последним вопросам, первоисточникам, социальным утопиям и антиутопиям – иными словами, усыпляющая стабильность еще не есть венец общественного развития, и никаким консюмеризмом человеческие потребности не исчерпываются. Горький продолжает будоражить умы, как занимался этим при жизни, – поскольку безошибочным чутьем угадывал самую больную проблему и самого сильного противника»[69]. К сожалению, художественное творчество писателя, собственно литература снова осталась вне поля зрения кинематографистов, в чем они признавались сами: «Художественное качество его текстов здесь играет роль второстепенную – хотя по самому строгому счету он войдет в первую десятку русских прозаиков XX века, кто бы ее ни составлял»[70].

Можно назвать еще несколько документальных проектов о Горьком: фильм из цикла «Кремлевские похороны» (2008, реж. О. Демина, Ю. Сатарова), «Максим Горький» в серии «После смерти (Post mortem)» (2009, сцен. Л.Я. Лурье), «М. Горький. Возвращение в ад» (2011, реж. И.И. Гелейн), «Сталин и писатели. Максим Горький» по книге Б.М. Сарнова (2011, реж. В. Буробин, сцен. А. Родионов), телевизионное расследование «Кто убил Максима Горького» из серии «Дело темное» (2011, реж. И. Старикова, сцен. И. Трушкин), «1907 – Максим Горький» в цикле Н. Сванидзе «Исторические хроники» (реж. Е. Стародубцева, сцен. С. Луковников). Кроме этих, более или менее цельных киноисследований, существует огромное количество телевизионных и радиопередач, ток-шоу, дискуссий[71]. Не многие из них вносят какой-то вклад в изучение такой сложной, противоречивой фигуры, как Горький, однако все они свидетельствуют о том, что интерес к этому человеку не угас. Другое дело, что в подобных опытах он предстает как герой

[69] Быков Д. Был ли Горький? М., 2008. С. 6. Минюст РФ объявил Д.Л. Быкова иностранным агентом.
[70] Там же. С. 7.
[71] См.: Фильмография // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С 300–308.

скандальной светской хроники, носитель некоторой государственной или даже инфернальной тайны, но никак не писатель, не автор романов, пьес, рассказов, которые, безусловно, заслуживают больше внимания, чем отдельные спорные моменты его биографии.

Документальных фильмов о М. Горьком существует множество. В представлении Горького научно-популярным кинематографом можно выделить следующие тенденции. В советское время запретными, сложными для освещения были 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 со Сталиным в 1930-е годы. В советском литературоведении, кинематографе и массовом сознании сформировались определенные стереотипы – «буревестник революции», «преданный соратник Ленина», «наставник советских писателей» и др. 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. Необходимо отметить, что крайне редко документалисты касались творческой стороны жизни Горького. Художественные произведения только упоминались, процесс их создания, замысла и воплощения не рассматривался вовсе. Наверное, такой кинодокументалистики мы дождемся лишь в будущем.

§ 3. М. Горький как герой советского и постсоветского экрана

М. Горький стал для России особой знаковой фигурой, зеркалом, которое отражает состояние общества. Еще при жизни писателя о нем и его биографии рассказывали легенды и анекдоты[72], писали стихи, рассказы, пьесы. Эта личность настолько многогранна, универсальна, что каждое

[72] Максим Горький в карикатурах и анекдотах. СПб., 1903. (Репринт 1995).

поколение находит в ней нечто для утверждения своих, идей, часто противоположных представлениям предшественников.

Жизнь и деятельность таких людей с течением времени обрастает огромным количеством представлений, стереотипов. Механизм мифологизация биографии в культуре и, в частности, в кинематографе привлекает к себе внимание исследователей. Множество работ посвящено фильмам «Чапаев», «Александр Невский», «Иван Грозный», важнейшим для формирования идентичности советской государственности и культуры[73]. Изучается «киноленинниана», трансформации образа И.В. Сталина, общие стратегии и механизмы изображения героев и антагонистов[74]. Чаще всего биографический миф в кинематографе развивается как «история золушки», или, если воспользоваться терминологией Кристофера Букера, «из грязи в князи» («rags to riches»)[75]. Е.Я. Марголит и А.В. Зябликов обнаруживают наличие агиографических мотивов в кинобиографиях[76]. Как пишет В.И. Мильдон, «…идет процесс утраты историческим персонажем собственной жизни и приобретения вымышленной»[77].

Рассматривая трансформацию образа Горького в игровом кинематографе разных эпох, мы не ставим цели оценить кинокартины с точки зрения их художественного совершенства или соответствия исторической правде, а предлагаем сосредоточиться на том, какие эпизоды жизни писателя

---

[73] Марголит Е.Я. Игра в Чапаева: автор – герой – зритель как сюжет «Чапаева» // Марголит Е.Я. Живые и мертвое. СПб.: Сеанс, 2012. С. 157–198; Добренко Е.А. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: НЛО, 2008. 424 с.; Широкорад А.Б. История России в кадре и за кадром: Мифы и тайны советского кино. М.: Вече, 2018. 384 с.; Киселева А.А. Формирование отношения к Российской истории в СССР 1930–1940-х гг. (на материале исторического кино) // Studia Culturae. 2021. № 47. С. 130–141; Зименков Н.А. От «Чапаева» до «Брата»: былинный герой в отечественном кинематографе // Между артхаусом и массовым кино: о стилевых и жанровых границах в киноискусстве. М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 2021. С. 77–82; Neuberger J. This Thing of Darkness: Eisenstein's Ivan the Terrible in Stalin's Russia. Ithaca: Cornell UP, 2019. 424 p.

[74] Образы Ленина и Сталина на экране: сб. статей. М.: Госкиноиздат, 1939; Логинов В., Ханютин А. Загробная жизнь В. И. Ленина // Искусство кино. 1994. № 7. С. 88–97; Маматова Л. Модель киномифов 30-х годов: гений и злодейство // Искусство кино. 1991. № 3. С. 88–97.

[75] Booker C. The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories. London; New York: Continuum, 2004. P. 51–68.

[76] Марголит Е.Я. Живые и мертвое. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. С. 277–282; Зябликов А.В. Формирование советской идентичности средствами отечественного кинематографа в 1920–50-х гг.: к постановке проблемы // Вестник Костромского государственного университета. 2022. Т. 28, № 3. С. 52–62. https//doi.org/10.34216/1998-0817-2022-28-3-52-62.

[77] Мильдон В.И. Монолог для хора: двойник-призрак. Образы Ленина и Сталина в советском кино 30–40-х гг. // Киноведческие записки. 1999. № 43. С. 338.

кажутся ключевыми, каким видит его каждая эпоха и как функционирует горьковский миф в контексте мифа советского. Мы можем выделить две крупные темы, две основные сюжетно-мифологические структуры в реализации горьковского кинематографического мифа: это биография молодого Горького, трактуемая как авантюрное повествование, и драматичные отношения писателя с советской властью. Динамика развития этих тем демонстрирует и отношение официальной культуры к писателю, и изменения зрительского запроса.

3.1. «Писатель из народа»: попытки создания художественно-документальной кинобиографии Горького

Яркая, разноплановая, богатая событиями биография писателя давала широкие возможности для ее изображения в кино. В создании собственного биографического мифа Горький принимал активное участие еще с 1899 г., когда он отправил в письме журналисту Д.М. Городецкому[78] рассказ о своей жизни, который был напечатан в журнале «Семья» без ведома автора и положил начало публичной биографии писателя. Впоследствии Горький признавался К.П. Пятницкому: «Автобиография моя – моя неприятность. Меня коробит, когда я читаю о ней или слышу про нее <…> Автобиография мне нужна как материал для одной повести, и больше того, что, к сожалению, напечатано, я ничего не могу добавить»[79].

Биографическая трилогия «Детство», «В людях», «Мои университеты» для самого писателя имела особое значение, хотя и в остальном его творчестве автобиографические мотивы часто носят первостепенный характер. История взросления человека, рассказанная от первого лица, сопровождаемая обилием ярких деталей, воспринималась как документальный рассказ, а не как художественная литература с известной степенью условности и обобщения. Споры «было – не было» начались с момента публикации произведений и не

[78] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 1997. Т. 1. С. 357–358.
[79] Там же. С. 41.

утихают до сих пор. Этими вопросами много занимались нижегородские горьковеды[80], несколько статей опубликовано О.С. Крюковой[81], наиболее полным можно считать исследование Е.Н. Позднина[82].

Безусловно, автобиография Горького в значительной степени беллетризована. Об этом напрямую сказано в повести «Детство»: «…ведь не про себя я рассказываю, а про тот тесный, душный круг жутких впечатлений, в котором жил – да и по сей день живет – простой русский человек»[83]. Об этом писал один из первых биографов и исследователей творчества Горького И.А. Груздев: «Не биографию, не исповедь, не портрет дает он в своих повестях. Он писал историю, свидетелем которой был. Не его судьба в центре повести, а история русского народа, как она отразилась в судьбе его семьи и встреченных им людей»[84]. Л.А. Спиридонова сформулировала эту особенность так: «Творя миф о самом себе, Горький использует реальные исторические и автобиографические факты, но подчиняет их определенному художественному заданию»[85].

Попытки целенаправленно создать биографию Горького в советском кино предпринимались неоднократно. Поскольку было хорошо известно о его негативном отношении к экранизациям, у кинематографистов возникла идея синтетического произведения, которое бы объединило физический образ Горького и его произведения.

В 1926 г. к Горькому обратился заведующий художественным отделом «Совкино» П.А. Бляхин. К тому времени он уже был широко известен как сценарист культового фильма «Красные дьяволята» (1923, реж. И.Н. Перестиани). Бляхин писал Горькому 11 ноября 1926 г: «Акционерное

[80] Забурдаев Н.А. В семье Кашириных: документальные очерки. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1976.; Фарбер Л.М. А.М. Горький в Нижнем Новгороде: Очерк жизни и творчества. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1968.
[81] Крюкова О.С. Максим Горький: в лабиринтах биографического мифа // Горький – художник и мыслитель. Горьковские чтения – 2016. Нижний Новгород: ООО «БегемотНН», 2016. С. 62–68.
[82] Позднин Е.Н. Жизнь и судьба Василия Каширина и внука его Алеши. Нижний Новгород: Деком, 2018.
[83] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1971. Т. 15. С. 20.
[84] Груздев И.А. Горький. М., 1958. С. 212.
[85] Спиридонова Л.А. Настоящий Горький: мифы и реальность. М., 2013. С. 351.

общество “Совкино” (“Советское кино”) включило в текущий производственный план постановку фильмы на тему “Писатель из народа”. Это тема, имеющая большое культурное значение для страны, приобретет особенную ценность, если при оформлении ее будут использованы фактические материалы из жизни популярного в рабочей среде писателя. Поэтому “Совкино” просит Вашего разрешения воспользоваться при разработке сценария наиболее интересными моментами из Вашей биографии и сделать в фильме соответствующие ссылки. Сценарий будет прислан Вам на согласование»[86]. Горький не замедлил ответить: «Разумеется, я решительно против того, чтобы данные моей биографии искусственно втискивались в чью-то чужую мне жизнь. И не представляю: как это можно сделать? Для того, чтобы можно было изобразить объективные условия развития “писателя из народа”, следует начать с Ломоносова, не забыть Вольнова, Слепушкина и т. д. Затем, Семен Подъячев, Дрожжин, Суриков развивались ведь не в тех условиях, как, например, Иван Вольнов и как развиваются современные наши “самоучки”. Нужно быть гениальным художником, чтоб создать все это разнообразие условий в один ком, понятный читателю или зрителю. Нет, Вы меня оставьте в стороне»[87]. Бляхин, очевидно, был чрезвычайно огорчен отказом Горького. Возможно, работы по созданию фильма были уже начаты, и требовалось лишь формальное согласие писателя, а столь решительный отказ уничтожил все планы. Тем не менее Бляхин предпринял еще одну попытку, 4 декабря 1926 г. он написал Горькому: «Уважаемый товарищ! Наше письмо было понято Вами не совсем правильно. “Совкино” не предполагало использовать Ваши биографические данные для отвлеченной, безличной картины “для чужой жизни”. Мы указывали, что фильма будет ставиться на тему “Писатель из народа”, и, считая, что именно Ваша биография дает чрезвычайно ценный, живой и образный материал для оформления данной

[86] АГ. КГ-ди-1-50-1.
[87] Вишневский В. Максим Горький и кино (по материалам Историко-архивного кабинета НИКФИ) // Пролетарское кино. 1932. № 19/20. С. 22.

темы, просили Вашего разрешения использовать ее, имея в виду выпуск будущей картины под названием “Максим Горький”. Еще раз отмечаем, что нами будут приняты все меры к подбору лучшего режиссера и действующих лиц и вообще к наиболее совершенному художественному оформлению. Настоятельная просьба пересмотреть Ваше решение в благоприятном смысле. Одновременно “Совкино” просит Вас принять участие в работах кино путем представления тем, либретто или просто материалов для сценария»[88]. Это письмо Бляхина осталось без ответа.

Всего два года спустя, в 1928 г., похожее предложение последовало от М.Г. Рафеса, члена правления «Совкино»[89]. Ответ Горького снова был отрицательным: «Видеть себя на экране мне было бы крайне неприятно, потому что такой “показ” носил бы характер рекламы. Уверяю Вас, что я предпочел бы видеть портрет мой на обложках мыла – серьезно. А вот я, пожив еще года три, надеюсь скончаться, и тогда полностью к услугам кинематографа. Тогда уж мне все равно: “мертвии срама не имуть”. Теперь же убедительно прошу: повремените»[90].

В 1932 г., на волне празднования 40-летнего юбилея творческой деятельности Горького возник замысел еще одного фильма о биографии писателя. Н.Б. Лойтер, сценарист «Межрабпом-фильма», написал сценарий звукового фильма «Максим Горький». Б.Я. Бабицкий, директор «Межрабпома», очевидно, понимал, что получить согласие Горького будет сложно, поэтому он обратился к влиятельным партийным деятелям за поддержкой. Так, он писал А.В. Луначарскому (письмо не разыскано), но 18 марта 1932 г. тот дал отрицательный ответ: «Мне кажется, что всякое посредничество здесь является неуместным»[91]. Сценарий был также передан для отзыва Н.К. Крупской, которая в целом его одобрила, но рекомендовала убрать жестокие сцены драк в семействе Кашириных, порки детей и

[88] АГ. КГ-ди-1-50-2.
[89] АГ. КГ-ди-14-55-1.
[90] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2014. Т. 17. С. 189.
[91] РГАЛИ. Ф. 2626. Оп. 1. Ед. хр. 68.

покушения на самоубийство. Она также советовала: «Рядом с прошлым надо дать современного Горького – борца за дело пролетариата, борца против мещанства, темноты и проч.»[92] Н.А. Семашко принял деятельное участие в судьбе фильма. Бабицкий обратился к нему 10 марта 1932 г.: «“Межрабпом-фильм”, включив в свой производственный план звуковую фильму “О Максиме Горьком”, считает категорически необходимым, исходя из сценария, который при сем прилагается, его личное участие в этой фильме, как лица, ведущего рассказ о себе. Настоящим “Межрабпом-фильм” обращается к Вам как к председателю Общества содействия Центральному литературному музею, безусловно заинтересованному в этом деле с точки зрения задачи Музея, с просьбой содействовать получению соответствующего согласия от товарища Горького на его участие в этом фильме. Ваше содействие желательно в виде личного письма к М. Горькому, которое мы намерены послать ему одновременно с сценарием, в силу чего просим ускорить Ваш ответ. Для сведения считаем необходимым добавить, что намечающиеся съемки М. Горького являются совершенно независимыми от остальных съемок и рассчитаны на минимальное количество времени»[93].

Резолюция Семашко, которую он написал на письме Бабицкого 17 марта 1932 г., была положительной: «Идею – представить старый мир труда по рассказам Горького – я считаю очень удачной. Конечно, редакторам и режиссерам надо хорошенько посмотреть отдельные сцены (я бы, например, выбросил картину о фокусах клоуна – зачем это?). Письмо Горькому прилагаю»[94]. В том письме Н.В. Семашко сообщал писателю: «Дорогой Алексей Максимович. “Межрабпом-фильм” возымел, по моему мнению, очень удачное намерение – изобразить старый быт труда по Вашим рассказам: они настолько ярки, что дадут очень хорошее представление, особенно в форме кино, о том, как жили и как работали трудящиеся в старое время <…>

[92] Там же.
[93] Там же.
[94] РГАЛИ. Ф. 2626. Оп. 1. Ед. хр. 67.

Поэтому, хотя я не любитель Вас беспокоить <…>, но присоединяю свой голос к просьбе “Межрабпома” о том, чтобы Вы приняли участие в съемках, которые, как клянутся авторы, Вас много не затруднят. Ваше “звуковое сопровождение” несомненно придало бы очень большой интерес этой полезной фильме»[95].

Сценарий Н.Б. Лойтера хранится в Архиве А.М. Горького[96], содержание его заключается в переложении сюжета автобиографической трилогии и некоторых ранних рассказов. Предполагалось, что связки между эпизодами будет осуществлять сам Горький. Судя по тексту сценария, планировалось снять отдельно несколько сцен, где писатель должен был произносить определенный текст. Например: «Максим Горький – так я подписался под первым моим рассказом “Макар Чудра”. Настоящая моя фамилия Пешков, имя – Алексей»[97]. В конце фильма Горький должен был посетить государственный хлебозавод: «Перед глазами Горького, рассматривающего последовательно ряд цехов и знакомящегося с рабочими моментами на хлебозаводе, соответственно возникает жуткий подвал – пекарня Василия Семенова и рабочие моменты в этой пекарне»[98]. Фильм должен был завершаться словами Горького: «От крендельных мастерских и пекарен Семеновых до государственных хлебозаводов... От изнурительного и унизительного труда на благо Семеновым до труда как дела чести, доблести и славы. Как интересно, как хорошо, как славно жить...»[99]. Конструкция текста напоминает горьковский цикл очерков «По Союзу Советов» (1928–1929): вдохновляющие картины современности вызывают в памяти образы страшного прошлого, а вся конструкция связывается воедино образом рассказчика. Таким образом, сценарист предполагал довольно значительное участие самого писателя в съемках фильма в качестве актера. Кроме того, присутствие Горького в

[95] АГ. КГ-од-2-20-4
[96] АГ. РАв-пГ-28-1-1.
[97] Там же.
[98] Там же.
[99] АГ. РАв-пГ-28-1-1.

картине создавало бы ощущение, что сюжет автобиографических произведений писателя, переработанный Лойтером, и есть настоящая его биография.

Горький внимательно прочитал сценарий и везде подчеркнул свое имя. Его первоначальная реакция была довольно резкой. Он был категорически против участия в создании фильма и в июне 1932 г. написал Н.В. Семашко: «Я ознакомился с материалом для сценария “Горький” и – разрешите мне высказаться по этому поводу.

Решительно отказываюсь от моего личного участия в сценарии, потому что большинство зрителей оценит это участие как небывалую саморекламу и этой оценкой уничтожит небольшую пользу, которую, может быть, принес бы фильм. Если признано, что сценарий на тему моей биографии “нужен для советского международного пролетариата”, как пишет Динамов (С.С. Динамов, сотрудник Агитпропа ЦК ВКП(б). – *А.П.*), то на материале данном едва ли можно построить фильм достаточно интересный и революционно воспитательный.

Тема труда использована очень узко: не показана работа крендельщиков, грузчиков и т. д. Затем: сценарий следовало бы строить не на этой теме как главной – она должна сопровождать историю революционного воспитания некоего индивидуума. Ведь эту тему можно бы, попутно, показать условия труда и – главное – воспитание молодежи в “жаркое” время»[100].

Видимо, чиновники и авторы сценария продолжали убеждать писателя в необходимости фильма, но он колебался. 13 августа 1932 г. сотрудник «Межрабпом-фильма» М.И. Лифшиц напоминал секретарю Горького П.П. Крючкову: «Очень прошу ускорить ответ по сценарию Лойтера “Из жизни Горького” (название условное)»[101]. Позже писатель все-таки ответил Крючкову: «П<етр> П<етрович>, в конце концов, пожалуй, придется разрешить, а то они начнут стряпать сами и тогда испекут чепуху. Но

[100] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2018. Т. 21. С. 164.
[101] АГ. КК-рл-9-22-1.

разрешать надобно при условии личного наблюдения моего за работой сценариста и режиссера»[102]. Однако, видимо, творческое согласие между писателем, сценаристом и режиссером так и не было достигнуто, и фильм по сценарию Лойтера поставлен не был. Вместо него к юбилею вышли документальные фильмы, представлявшие собой монтаж из хроникальных съемок жизни писателя в 1928–1932 гг. (см. выше).

Неоднократные попытки кинематографистов поставить фильм о жизни Горького показали, что писателю была крайне неприятна идея о постановке художественного (а значит, имеющего значительную долю вымысла) фильма по мотивам его биографии и что он никогда не даст согласие на такой фильм. К кинобиографии Горького вернулись только в 1936 г.

3.2. Биографическая кинотрилогия М.С. Донского как мифотворчество

Илья Александрович Груздев, много лет изучавший биографию Горького, работавший над собранием его сочинений, скрупулезно уточнявший детали в переписке с писателем, стал автором сценариев для экранизации трилогии[103], режиссером которой стал Марк Семенович Донской: «Детство Горького» (1938), «В людях» (1939), «Мои университеты» (1940). Еще в 1925 г. Груздев издал переложение биографических повестей писателя, назвав его «Жизнь и приключения Максима Горького по его рассказам». Само название книги имеет авантюрный оттенок, в духе плутовского романа. Книга пользовалась огромной популярностью и выдержала большое количество переизданий. Замысел кинотрилогии появился еще при жизни Горького. Сам М.С. Донской писал, что поделился с писателем идеей фильма во время встречи в 1936 г. Горький тогда отнесся резко отрицательно к тому, что картина будет поставлена в ближайшее время: «Нехорошо воздвигать

[102] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2018. Т. 21. С. 167.
[103] В третьем фильме, «Мои университеты», И.А. Груздев указан в качестве «консультанта». На самом деле разработкой сценария он занимался вместе с И.Э. Бабелем, а к 1940 г., когда вышел фильм, имя Бабеля было уже под запретом, и графу «сценарист» сняли совсем.

человеку памятник при жизни!»[104]. Однако материалы Архива А.М. Горького говорят о том, что писатель не всегда был так категоричен. 5 января 1936 г. И.А. Груздев сообщил ему, что «Межрабпом-фильм» и ряд других кинофабрик обратились к нему с просьбой написать сценарий по его книге «Жизнь и приключения Максима Горького по его рассказам»[105]. Через несколько дней, 10 января, Горький ответил: «Не люблю я, когда мои книжки переделывают для театра, для кино, однако, сие, видимо, неизбежно. Ну, тогда, пускай акт сей совершится при некотором моем участии в нем»[106].

Участие Горького в создании фильма не состоялось (он мог бы работать над сценарием или выступать в качестве консультанта), через несколько месяцев он скончался, и почти сразу после его смерти был осуществлен масштабный проект, который закрепил многие вехи и значимые детали горьковского биографического мифа. Для Марка Донского горьковская тема навсегда стала вершиной его творчества, именно она позволила его творческой индивидуальности раскрыться в полную силу в непростое время конца 1930-х годов. Около 10 лет до того Донской работал в кинематографе, но именно «Детство Горького» в 1938 г. сделало его знаменитым режиссером. Блестящие знания Груздева, увлеченность и профессионализм Донского, великолепный актерский ансамбль стали залогом творческой удачи.

Название фильма – «Детство Горького» – сразу создает некоторую заданность восприятия и изгоняет любую долю условности. Зрителю предлагают не просто экранизацию повести, не «Детство», и даже не «Детство Алеши Пешкова» (хотя именно о нем идет речь), а именно Максима Горького, «великого пролетарского писателя». Это впечатление усиливается и визуальным рядом в начале каждого фильма: появляется кадр с гипсовым барельефом писателя и знаменитым горьковским росчерком, а также надпись: «Памяти великого русского писателя Алексея Максимовича Горького».

[104] Марк Донской: Сб. М.: Искусство, 1973. С. 20.
[105] АГ. КГ-п-23-1-84.
[106] АГ. ПГ-рл-12-1-122.

Соответственно, все, что происходит с юным героем, – это некие ступени, которые привели его к литературе, к величию, к бессмертию, ведь финал этой биографии зрителю уже известен. Кинокритики 1930-х годов писали: «Советская общественность предъявляет одно основное и главное требование к авторам кинотрилогии о великом пролетарском писателе: показать, как рос, развивался, формировался характер юного Горького»[107]. Сложность этой задачи в полной мере осознавалась авторами фильма.

Кинотрилогия «Детство Горького», «В людях», «Мои университеты» стала базой для создания массовых представлений о жизни писателя. Юный Алексей Лярский, сыгравший главную роль в первом и втором фильмах, по утверждению современников, был внешне очень похож на молодого Горького. В «Детстве Горького» он произносит мало реплик, оказывается в позиции наблюдателя, вокруг него кипит та самая «густая, пестрая, невыразимо странная жизнь»[108]. Зритель видит быт семейства Кашириных, описанный в повести: злобу, зависть, побои и унижения, – однако изображение зла не становится самоцелью. Критик писал: «Следуя повести Горького, драматург нигде не прибегает к гиперболизации, изображение ужасов, с которыми на каждом шагу сталкивается юный Алеша Пешков, нигде не становится самоцелью. В сценарии сохранено горьковское чувство меры и художественного такта»[109].

Для достижения режиссерского замысла – показа духовной эволюции героя, влияния на него среды и главное – сопротивления этой среде, было допущено всего два значительных отступления от текста повести. Первое заключается в изображении постояльца Кашириных, которого Алеша прозвал «Хорошее Дело». В повести Горького он присутствует на определенном отрезке повествования, а после отъезда остается в сознании главного героя на долгие годы: с ним сравниваются многие другие персонажи. В фильме

[107] Марфин С. «В людях» // Искусство кино. 1939. № 2. С. 25.
[108] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1971. Т. 15. С. 20.
[109] Аринич В. «Детство Горького» // Искусство кино. 1938. № 6. С. 46.

Донского оказывается, что постоялец – «враг царского режима», на чердаке Кашириных он изготавливает бомбы, а в конце фильма оказывается арестантом, каторжником, и по этапу проходит через город. Мотив революционной борьбы в горьковском киномифе появляется уже на начальном этапе. Другое отступление – включение в сюжет нового героя, безногого мальчика Леньки из рассказа «Страсти-мордасти». Через этих двух героев проводится важная для Донского тема неволи, тюрьмы. Арестанты появляются в фильме много раз. Хорошее Дело становится заключенным, а Ленька находится в тюрьме своего тела, не имея возможности выйти в желанное «чисто поле». В конце фильма, в финальных оптимистических кадрах Алексей осуществляет мечту мальчика – мастерит тележку и вывозит его в «чисто поле». Для самого героя Алеши Пешкова вся жизнь старого мира с ее нищетой, грязью, убожеством и насилием – тюрьма. Он повторяет, как заклинание: «Не буду терпеть!». А в финале, стоя на широкой дороге, восклицает, обращаясь то ли к своим друзьям, то ли непосредственно к кинозрителю: «Прощайте, я иду в люди!». (Вспомним, что в повести Горького Алеша физически никуда не уходит, остается в том же городе, только поступает в услужение к Сергеевым). Так, по мысли Донского и Груздева, начиналось формирование великого писателя.

Рецензии на фильм были в основном положительные, особенно отмечали великолепную актерскую работу Варвары Осиповны Массалитиновой (бабушка Акулина) и Михаила Константиновича Трояновского (дед Каширин). Судя по воспоминаниям В.О. Массалитиновой, знаменитой актрисы Малого театра, мысль сыграть в «Детстве» бабушку Акулину завладела ею задолго до приглашения от Донского, сразу после выхода в свет картины В.И. Пудовкина «Мать» (1926). В 1929 г. Массалитинова встретилась с Горьким лично и спросила его мнение относительно роли бабушки. «За скромным столом, приготовленным к завтраку, я встретила Алексея Максимовича. Он бросил вскользь взгляд на меня, как на новое лицо. Я никогда не забуду этой встречи. Высокий, сутулый,

в сереньком теплом костюме с трубочкой в зубах стоял Горький. Он, конечно, был предупрежден о моем визите и о цели его. После долгих разговоров об итальянском народном театре Горький встал и пригласил нас осмотреть скульптуры на него. Из них Крандиевской была самая удачная. И вдруг, взглянув на меня, Алексей Максимович сказал одну фразу: “Подхóдите, только нос у моей бабки был ‘крышей’. Учтите это”. Этим самым замечанием он как бы благословил меня на образ Бабушки»[110]. Действительно, актрисе пришлось проводить много времени для наложения грима в соответствии с пожеланиями Горького.

В то же время к игре юного Лярского критика предъявляла серьезные критические замечания: «Мы не видим в Алеше истоков могучей лирической горьковской силы, могучей его любви к природе, к человеку, всего мощного многообразия горьковской натуры, – ведь должна же была сказаться в детстве эта поэтическая мощь! В фильме Алеша наблюдает да слушает, но почти бездействует. Отсюда некоторая монотонность, статичность образа»[111]. Кинокритик С. Марфин писал: «Сложного процесса роста психики, сознания, характера молодого Горького А. Лярский не сумел показать <…> это также искажает образ юного Горького, будущего “буревестника революции”»[112]. Как правило, эти пассажи заканчивались выражением надежды на второй и третий фильмы.

Относительная «бездейственность», созерцательность героя, с точки зрения современных исследователей, объясняется тем, что «взгляд ребенка и взгляд художника <…> заведомо отождествлены <…> произведение Донского в целом приобретает характер авторского лирического высказывания со свободным соединением внутренне завершенных эпизодов. “Пафос дистанции” оказывается тут пафосом самостояния личности, способностью

[110] Как я стал киноактером: страницы невышедшей книги / публ. А. Андреевой, В. Забродина // Киноведческие записки. 2000. № 47. С. 165.
[111] Габрилович Е.И. «Детство Горького» // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1938. № 142. 21 июня. С. 4.
[112] Марфин С. «В людях» // Искусство кино. 1939. № 2. С. 25.

противостоять хаотическому напору жизненной стихии»[113]. Словом, именно то, за что Донской и Груздев претерпели от критики, определило принципиальное значение этих фильмов для мирового кинематографа.

Однако второй фильм – «В людях» – разочаровал критиков. Вторая повесть горьковской трилогии отличается большей дробностью: юный герой переходит с одной работы на другую, возвращается в дом бабушки и деда, снова поступает на работу, встречается с разными, очень яркими, людьми, попадает во множество ситуаций (Е.Н. Позднин объясняет это увеличивающейся дистанцией между реальными жизненными обстоятельствами и повествованием[114]). Авторам фильма пришлось ограничиться тремя сюжетными блоками: жизнь Алеши у Сергеевых, работа на пароходе и в иконописной лавке. Главное объединяющее начало – тема книг, чтения, образования. Люди оцениваются юным героем в зависимости от их отношения к книгам.

Исполнитель главной роли в фильме «Мои университеты» Н.И. Вальберт при внешнем сходстве с Горьким выглядел еще более скованным и неестественным. Современники признавали, что оба актера «одинаково лишены индивидуальности, натянуты, связаны, точно ответственность задачи – сыграть будущего великого писателя – заранее сковала их, лишила естественности, простоты»[115]. Для обоих молодых актеров – для Алексея Лярского и Николая Вальберта – роль Горького, к сожалению, стала первой и последней в кино. Но причина этого была не в их актерском даровании: оба они погибли на фронтах Великой Отечественной войны.

В трилогии Марка Донского между вымышленным героем повестей Горького «Детство», «В людях» и «Мои университеты» и великим писателем ставился знак равенства. Эти три фильма заложили основу горьковского

[113] Марголит Е. Живые и мертвое. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. С. 287.
[114] Позднин Е.Н. Жизнь и судьба Василия Каширина и внука его Алеши. Нижний Новгород: Деком, 2018. С. 156–157.
[115] Ханютин Ю.М. С дистанции времени // Марк Донской: Сб. М., 1973. С. 53.

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 (в отличие от повести).

Именно с трилогии Донского начинается традиция превращения биографии Горького в подобие агиографии: «Донской “поднял”, “олитературил” горьковский текст на всех его уровнях, перемонтировав жизнь в житие»[116], – утверждает Е.А. Добренко. Агиографические мотивы замечал и В.А. Шенталинский, об этом феномене он писал: «Горький – писатель без биографии. В многочисленных изданиях, посвященных ему, повторяется один и тот же набор хрестоматийных, тщательно процеженных данных, уложенных в некое подобие жития»[117].

Во всех трех фильмах Донского нет практически никаких намеков на творческое будущее героя. Хорошее Дело в «Детстве Горького» уговаривает маленького Алешу: «Записывай все, что бабушка рассказывает». В «Моих университетах» Пешков пишет только известную записку перед попыткой самоубийства. Все это не похоже на опыты будущего писателя. «Примечательно, что творческая карьера, как и революционная деятельность героя, канонизированного именно в качестве родоначальника “пролетарской литературы” и “Буревестника революции”, остается за пределами повествования»[118], – пишет Е. Марголит.

[116] Добренко Е.А. Жизнь как жанр // Искусство кино. 1997. № 4. С. 124.
[117] Шенталинский В.А. Воскресшее слово: Главы из книги // Новый мир. 1995. № 4. С. 171.
[118] Марголит Е.Я. Живые и мертвое. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. С. 287.

3.3. Жизнь как авантюра: «По Руси» (1968), «Невероятный Иегудиил Хламида» (1970)

Следующим звеном кинобиографии Горького и продолжением ее авантюрной линии стала история его путешествий. Фильм режиссера Ф.И. Филиппова «По Руси», вышедший на экраны в 1968 г. (премьера состоялась в марте и была приурочена к 100-летнему юбилею писателя), поставлен по рассказам М. Горького «Макар Чудра», «Однажды осенью», «Коновалов», «Двадцать шесть и одна», «Мой спутник», «Вывод», «На соли», «Женщина». Несмотря на то, что название фильма совпадает с заглавием сборника, впервые опубликованного в 1923 г. (рассказы печатались ранее в периодической печати и в сборниках), из книги был использован лишь один рассказ – «Женщина». Драматург А.Д. Симуков[119] написал сценарий фильма, использовав героев, эпизоды, ситуации из новелл Горького, написанных в разное время. Все они объединены личностью рассказчика и героя. В фильме «По Руси» различие это реализовано буквально: есть молодой человек Алексей, который становится свидетелем и участником некоторых сюжетных ситуаций, и есть рассказчик Максим, от лица которого ведется авторское повествование.

Роль молодого Горького в фильме «По Руси» сыграл А.В. Локтев, который приобрел всенародную славу после фильма «Я шагаю по Москве» (1963, реж. Г.Н. Данелия). Критики отмечали «поразительное портретное сходство артиста театра имени Пушкина Алексея Локтева с Алексеем Пешковым»[120], однако упрекали его в «академизме» и чрезмерной сдержанности[121].

Странствуя, молодой человек, как и Алеша в биографической трилогии, наблюдает действительность. Но в фильме «По Руси» он и вмешивается в

[119] А.Д. Симуков был многим лично обязан Горькому, который читал, редактировал и публиковал в журнале «Колхозник» его первые рассказы в 1935 г.
[120] Сенин М. «По Руси» // Советский экран. 1968. № 4. С. 21.
[121] Шнейдерман М. Горьковские университеты: Заметки об экранизации произведений великого писателя // Правда. 1968. № 108. 17 апреля. С. 6.

ситуации, пытается в них разобраться и поступить правильно: спасти женщину, которую избивают, образумить мужиков на соляном прииске. «Молодой Горький везде слышит спор о правде, везде видит контрасты, столкновение проблем, не умозрительных, а реальных, сталкивающихся, как льдины, в ледоход ломающие дощатый причал. В этом мире неразрешимого Алексей ищет все объясняющей прочности»[122], – писал Ю. Ситников.

В отличие от фильмов Донского, важная для писателя тема книги, чтения связана в большей степени не с образом молодого Горького. Главная мысль о литературе в фильме вложена в уста булочника Коновалова, которого блестяще сыграл артист Р.С. Филиппов: «Как все это премудро, господи! Написал человек книгу... бумага и на ней точечки разные – вот и все. И умер. А книга осталась»[123].

Герой фильма «По Руси» путешествует, выживает, видит людей и говорит с ними, но как именно это странствие повлияло на формирование писателя – не прояснено. В текстах рассказов Горького, выбранных сценаристом, намеки на это есть, однако в фильме они никак не использованы. Например, в рассказе «На соли» Горький не приводит всей речи автобиографического героя, растрогавшей рабочих промысла, а только описывает ее, перелагает через косвенную речь: «…я начал говорить им. Я начал с того, что я такой же человек, как и они, что мне так же хочется есть, что для этого я так же должен работать, что я пришел к ним, как к своим, родным мне по положению людям, что я считал их не ниже и не хуже себя»[124]. Яркое, мощное слово – вот что заставляет мужиков переменить свое отношение к герою. В рассказе эта фигура умолчания усилила эмоциональный эффект, но в кино этот прием не сработал. Алексей выглядит сломленным, несчастным, страдающим человеком, он не покоряет окружающих, а может лишь молить их о пощаде. «Авторы фильма выбрали лишь слова отдельных

[122] Ситников Ю. Преображение слова // Искусство кино. 1968. № 8. С. 86.
[123] «По Руси», 1968, реж. Ф.И. Филиппов, сцен. А.Д. Симуков, опер. Э.М. Савельева.
[124] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1968. Т. 1. С. 198.

реплик, не стали искать приема, передающего отчаянную и трогательную речь Алексея, и получилось, что людей на промысле растрогал самый вид чужого страдания, хотя у Горького они были побеждены силой духа и слова, им рожденного»[125].

Молодой честный бродяга Алексей и Максим Горький связаны только мотивами автобиографических произведений. Это отмечала и критика: «К сожалению, авторы кое-где рисуют людей упрощенно, поверхностно. Но есть в фильме немало сцен и героев, к которым найден горьковский ключ, и поэтому они оставляют сильное впечатление»[126]. Фильм не является удачной экранизацией и не стал ярким опытом в изображении писателя, однако, безусловно, он важен для горьковской темы в кино.

Процесс формирования характера писателя изображается и в фильме «Невероятный Иегудиил Хламида» (1970, реж. Н.И. Лебедев). Роль Максима Горького в фильме сыграл А.И. Кочетков. В картине разворачивается история пребывания Алексея Пешкова в Самаре. Он прибывает в город в 1895 г. по совету В.Г. Короленко и начинает работу в самарских периодических изданиях. Пешков пишет яркие, едкие фельетоны, не оставляющие никого равнодушным.

В центре внимания создателей фильма также находится история любви Алексея Пешкова к юной Екатерине Волжиной, служившей корректором «Самарской газеты». 30 августа 1896 г. в самарском Вознесенском соборе состоялось их венчание. Кажется, зритель впервые увидел молодого, влюбленного, полного сил и творческих идей Горького. Важно, что именно в Самаре сформировался узнаваемый внешний вид Горького в первую половину жизни, овеянный «романтическими» представлениями: черная крылатка, широкополая шляпа, русская рубашка, подпоясанная кавказским поясом. В фильме «Невероятный Иегудиил Хламида» с юмором показана реакция горожан на оригинальное одеяние Горького.

[125] Ситников Ю. Преображение слова // Искусство кино. 1968. № 8. С. 89.
[126] Ревич В.А. По Руси // Спутник кинозрителя. 1968. № 9. С. 7.

Хотя в Самаре Горький прожил менее трех лет, именно в эти годы были заложены многие важные основы его мировоззрения и творчества. Кроме женитьбы, с этим городом связано многое: первые значительные гонорары (за репортажи с Нижегородской ярмарки для «Одесских новостей» он получил 800 рублей), публикация нескольких важных рассказов и начало работы над первым крупным произведением – повестью «Фома Гордеев».

Герой фильма «Невероятный Иегудиил Хламида» постоянно существует в резком конфликте с окружающими, приобретает врагов и друзей, в конце – получает литературный успех и уезжает в столицу. В картине Горький предстает как человек, который способен пошатнуть косные мещанские устои города Самары. Эпатажный, «богемный» внешний вид писателя сочетается с его острым, ярким словом, которое заставляет обывателей «проснуться» и посмотреть на себя иначе. Влиятельные люди Самары пытаются «приручить» Пешкова, склонить его на свою сторону, заставить его изменить обличительную риторику. Сначала журналиста приглашают на званый обед, а когда становится ясно, что он неподкупен, к нему подсылают хулиганов, чтобы избить. В самом начале фильма Алексей Пешков говорит: «Мне до всего есть дело!» Эта фраза, словно реплика из биографической трилогии «Не буду терпеть!», – становится ключевой для понимания образа главного героя. Горький в этом фильме, в первую очередь, честный, неподкупный журналист, начинающий писатель, который пишет свои первые рассказы и очерки.

Автором оригинального сценария фильма «Невероятный Иегудиил Хламида» был А.К. Гладков[127], яркий драматург, который искренне интересовался всем, что было связано с Горьким[128]. Фильм отличается и ярким актерским составом: помимо А.И. Кочеткова, в фильме блистали О.В. Басилашвили, А.С. Демьяненко, А.К. Граве. К сожалению, сейчас этот

[127] РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 432, 548. Материалы о сценарии А.К. Гладкова «Невероятный Иегудиил Хламида».
[128] См.: Александр Гладков: Попутные записи / Публ., предисл. и примеч. С.В. Шумихина // Новый мир. 2006. № 11. С. 119–140.

фильм практически неизвестен зрителю, а в 1970 г. на него поступило множество рецензий, особенно в региональной прессе, он был тепло принят и критиками, и зрителями. В газете «Ленфильма» «Кадр» писали: «Картина состоялась. Самой удачной особенностью ее является выбор актеров, и главное – центрального исполнителя. Это необыкновенно удачный выбор. Поразительное сочетание наружности и характера»[129]. Интересную особенность фильма подметил М.Ю. Блейнман: «Автор сценария счастливо избегает сентиментальности, почти неизбежного умиления тем, что, в будущем знаменитый писатель претерпевал неудачи, жил бедно, пребывал в неизвестности. Это достигнуто тем, что Гладков нигде и ни в чем не предупреждает события. Он как бы еще не знает будущую судьбу своего героя, как не знает ее герой»[130].

Фильм, однако, создавался с множеством трудностей, литературный сценарий обсуждался и перерабатывался неоднократно, и мнения комиссий на его счет были зачастую прямо противоположные. Об этом свидетельствуют материалы о сценарии А.К. Гладкова «Невероятный Иегудиил Хламида», хранящиеся в РГАЛИ. Например, писатель М.Н. Кураев ставил в заслугу Гладкову, что в сценарии «нет традиционной ходульно-помпезной фигуры героя»[131]. С ним был согласен редактор сценарного отдела Е.С. Добин: «Это не человек, который шагает по площади у Белорусского вокзала <…>, а просто человек с большим внутренним содержанием, с огромными возможностями и не нужно, чтобы они раскрывались слишком рано. Иегудиил Хламида – это еще не Горький, но мы видим уже Максима Горького»[132]. Однако именно эта особенность образа позволила обвинить сценариста в том, что главный персонаж «зауряден», что «непонятно, почему он “невероятный”», что «Горький представляется как честный, прогрессивный журналист и не

[129] Обсуждаем завершенные работы киностудии: «Невероятный Иегудиил Хламида» // Кадр (Ленинград). 1969. № 17. 26 сент.
[130] Блейнман М.Ю. Источник // Советская культура. 1970. № 36. 26 марта. С. 3.
[131] РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 432.
[132] Там же.

более»[133] (из заключения по первому варианту сценария). А.К. Гладков переработал текст, его убедили убрать многие диалоги и монологи, которые были особенно дороги автору, поскольку он широко использовал переписку Горького и его раннюю публицистику.

Съемки проходили в конфликтной обстановке. После окончания работы над фильмом актер А.И. Кочетков писал Гладкову: «Примите мое спасибо Вам, как писателю и драматургу. О том, что это искренне, говорит хотя бы уже то, что неизменным спутником моим в процессе всех съемок был выкраденный мною в группе литературный (первый) вариант сценария. Драка шла за каждую фразу диалога»[134]. В этом же письме Кочетков между прочим признавался, что давно мечтал «поработать в хорошем сценарии над ролью Горького». Действительно, до фильма «Невероятный Иегудиил Хламида» Кочетков играл Горького в эпизодах, и, конечно, ему хотелось осуществить столь значительный актерский проект. В письме есть намек на намерение «Ленфильма» поставить еще одну картину о Горьком «с учетом уже определенного актера»[135]. К сожалению, такой фильм не был создан. «Невероятный Иегудиил Хламида» о самарском периоде в жизни Горького – последний советский биографический фильм о писателе.

Однако Кочетков сыграл роль Горького семь раз, его называли «Горьким советского кино». Не столько внешнее сходство, сколько профессионализм и талант, а также глубокое понимание художественной задачи дали ему возможность воплотить образ великого писателя на экране. При этом разница в возрасте актера и исполняемого им героя часто была очень большой, например, в фильме «Я – актриса» (1980) он играл Горького в 1904 г., а сам уже отметил 50-летний юбилей. А в фильме Бакинской киностудии «Так рождается песня» (1957, реж. М.Ю. Микайлов) Афанасию Кочеткову было всего 27 лет, а играть ему пришлось 66-летнего Горького. В этом фильме

[133] Там же.
[134] РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 281.
[135] Там же.

рассказывается о жизни, творчестве, общественной деятельности дагестанского поэта и певца Сулеймана Стальского, и роль Горького эпизодическая. Однако не случайно название фильма почти точно повторяет заглавие одного из рассказов Горького – «Так сложили песню». Горький, сумевший вовремя оценить поэта, сыграл огромную роль в его биографии. В финале фильма Горький и Стальский встречаются на Первом съезде советских писателей, и звучат знаменитые слова из заключительной речи Горького на съезде: «На меня, и, я знаю, не только на меня, произвел потрясающее впечатление ашуг Сулейман Стальский. Я видел, как этот старец, безграмотный, но мудрый, сидя в президиуме, шептал, создавая свои стихи. Затем он, Гомер XX века, изумительно прочел их. Берегите людей, способных создавать такие жемчужины поэзии, какие создает Сулейман».

3.4. Наставник и драматург

В фильме режиссеров М.З. Маевской и А.С. Маслюкова «Педагогическая поэма» (1955) рассказывается об А.С. Макаренко и его деятельности по перевоспитанию малолетних преступников. Преодолевая многочисленные бюрократические и социальные препятствия, Макаренко выстраивает свою педагогическую систему и добивается успеха. Горький появляется в самом конце кинофильма – он посещает колонию Макаренко. О приезде Горького рассказывал и сам великий педагог в книге «Максим Горький в моей жизни»[136]. Приветствуя колонистов, писатель в фильме произносит слова, почти точно повторяющие письмо Горького Макаренко от 3 июня 1926 года: «Земля эта – поистине наша земля. Это мы сделали ее плодородной, мы украсили ее городами, избороздили дорогами, создали на ней всевозможные чудеса, мы, люди, в прошлом – ничтожные кусочки бесформенной и немой материи, затем – полузвери, а ныне – смелые зачинатели новой жизни. Будьте здоровы и уважайте друг друга, не забывая,

[136] Макаренко А.С. Максим Горький в моей жизни. М., 2014. С. 12–15.

что в каждом человеке скрыта мудрая сила строителя и что нужно ей дать волю развиться и расцвести, чтоб она обогатила землю еще бóльшими чудесами»[137]. Допущенный сценаристами анахронизм (на самом деле Горький посетил колонию Макаренко летом 1928 г.) не влияет на общий замысел. Фильм завершается яркой, энергичной сценой сенокоса, в котором Горький участвует наравне с колонистами. Горький в фильме «Педагогическая поэма» выступает как некое мерило правоты Макаренко, в методы которого ранее никто не верил.

Особо следует сказать о фильме «Я – актриса» (1980, реж. В.Ф. Соколов), где рассказывается история великой русской театральной примы В.Ф. Комиссаржевской. Горький (А. Кочетков) появляется лишь в одном эпизоде – он читает коллективу Театра В.Ф. Комиссаржевской свою пьесу «Дачники». Об этом событии он писал Е.П. Пешковой в августе 1904 года: «Моя пьеса пойдет у Комиссаржевской, сегодня я ее читаю режиссерам. Театр Комиссаржевской – дело новое, солидное и, кажется, будет хорошо поставлено»[138]. Спектакль был поставлен, премьера состоялась 10 ноября 1904 года. В пьесе «Дачники» В.Ф. Комиссаржевская исполняла роль Варвары Михайловны, К.В. Бравич – роль Басова. Фильм «Я – актриса», кажется, единственный, где Горький делает что-то, связанное с его литературой. И хотя мы по-прежнему не видим творческого процесса, но нам показано уважительное, восхищенное отношение писателя к Комиссаржевской, которое выражается через передачу ее театру пьесы для первой постановки.

Художественный кинематограф советского периода не пытался монографически разрабатывать биографию Горького дальше самарских лет, поскольку возникало слишком много цензурных сложностей. Образ Горького – пролетарского писателя, «буревестника революции», борца за счастье трудового народа – сформировался, устоялся, закоснел, стал привычен,

[137] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2013. Т. 16. С. 71.
[138] Там же. Т. 4. С. 124.

незыблем, монументален и неприкосновенен. Всякая попытка вспомнить, каким он был на самом деле, представить его более сложным, подвергалась суровой критике.

Показательна в этой связи история книги К.А. Федина «Горький среди нас». Сразу после выхода книга была с энтузиазмом встречена читателями, но крайне сурово – партийной критикой. Ю.Б. Лукин, автор одной из наиболее развернутых статей, порицал Федина за упоминание имен «белоэмигрантов» Ремизова и Сологуба и писал: «…Горький, представая перед нами лишь в отношениях и связях с небольшой группой людей литературного мира, выглядит не тем Горьким, какого мы знаем – страстно и многообразно любящего жизнь человека и не менее страстно ненавидящего врагов человечества <…> Горький был беззаветным другом трудящихся и вдохновителем борьбы за новое свободное общество. Горький вне этой напряженной ищущей жизни – разве это Горький? <…> Идейная тенденциозность писателя, осознанные им высокая мораль, перспектива развития общества, партийность идеи писателя – против этого восстает Федин, против того, что проверено жизнью, всем развитием литературы»[139]. В сообщении наркома госбезопасности СССР В.Н. Меркулова А.А. Жданову о настроениях писателей (1944) говорится, что Л.М. Леонов в том же донесении высказывался так: «Книга Федина о Горьком плохая. Недопустимо опубликование писем и высказываний Горького без учета, что это в итоге *исказит образ Алексея Максимовича* (выделено мной. – *А.П.*). Горький не сразу стал тем писателем и учителем жизни, которого высоко чтит Советская страна. И бестактно сейчас, в интересах личной писательской биографии публиковать то, что было сказано Горьким совсем в другое время, на иной стадии нашей общественной и литературной жизни»[140].

В ответ на подобные нападки К.А. Федин так отзывался о критике в адрес своей книги: «Горький – человек великих шатаний, истинно-русский,

[139] Лукин Ю.Б. Ложная мораль и искаженная перспектива // Правда. 1944. № 177. 24 июля. С. 4.
[140] Власть и художественная интеллигенция: Сб. документов. М., 2002. С. 526.

истинно-славянский писатель со всеми безднами, присущими русскому таланту, уже прилизан, приглажен, фальсифицирован, вытянут в прямую марксистскую ниточку всякими Кирпотиными и Ермиловыми»[141].

Несколько позже подобная ситуация сложилась вокруг книги И.С. Шкапы «Семь лет с Горьким»[142]. Нарушать стройность представлений о сакральной фигуре Горького стало невозможно, и это убивало любую творческую мысль.

3.5. Поиск постсоветского периода: «Под знаком Скорпиона» (1995), «Плен страсти» (2010)

К теме горьковской биографии кинорежиссеры обратились уже в самом конце XX века. В 1995 г. вышел телевизионный сериал «Под знаком Скорпиона» (реж. Ю.В. Сорокин), а в 2010 г. – «Плен страсти» (реж. С.М. Митин). Эти произведения характерны для своего времени. После перемены государственного курса, после открытия архивов, массовой реабилитации, падения «железного занавеса», отмены цензуры абсолютно все исторические установки претерпели радикальное изменение, вплоть до противоположных. Велико оказалось стремление развенчать и дискредитировать прежних кумиров.

Фильм «Под знаком Скорпиона» рассказывал об одном из самых спорных периодов русской истории – об Октябрьской революции 1917 года и о роли разных исторических лиц в этих событиях. При изображении Горького кинематографистам в большей степени оказался интересен тот аспект, который был абсолютным табу для советских режиссеров – личная жизнь Горького. Казалось, что для советского читателя и зрителя этой темы вообще не существовало. Говоря иронически, Горький был одинок и связан нежными чувствами только с советской страной. В постсоветские годы, наоборот,

---

[141] Там же. С. 525.

[142] См.: Шуган О.В., Егорова Ю.М. Судьба страны, человека и книги: И.С. Шкапа «Семь лет с Горьким» // Литературный календарь: книги дня. 2011. № 4. С. 4–20.

оказался сильнее интерес к частной жизни великих людей. В этом есть некоторая логика, «сила противодействия». Беда в том, что, отклоняясь в противоположную сторону, люди снова пропускали главное, центр, самую суть.

В сериале «Под знаком Скорпиона» Горький (в исполнении В.А. Порошина, сыгравшего также эпизодическую роль писателя в фильме «Враг народа – Бухарин» (1990, реж. Л.Г. Марягин)) мечется между политикой, журналистской, издательской деятельностью и своими женщинами. Возлюбленные Горького, особенно М.И. Будберг, – жестокие манипуляторы, использующие писателя в своих политических и личных целях. Горький то признается Муре в любви, то с ожесточением говорит: «Как же я Вас ненавижу!» В жизни этого Горького нет лишь одного – литературы: «слишком мало показан как писатель, самостоятельно мыслящий интеллектуал»[143]. За письменным столом Горький показан в фильме неоднократно, но это почти никогда не связано с литературой. Он принимает посетителей, размышляет, задумчиво чертит на листке. Кстати, в фильме стол писателя всегда в хаосе, в рваных и мятых бумагах, хотя современники не раз отмечали, что там всегда был идеальный порядок. О художественных произведениях писателя нет речи вовсе, упоминаются лишь публицистические статьи. Например, о брошюре «О русском крестьянстве» говорится в связи со скандалом в России и в эмигрантских кругах, вызванным ее публикацией. Также Ф.И. Шаляпин (в исполнении В.Ф. Степанова) вскользь называет статью «Если враг не сдается, его уничтожают».

Сериал отличается множеством фактических ошибок и откровенных фальсификаций. Пожалуй, самая грубая вольность сценаристов – линия сына Горького Максима Пешкова. Здесь он погибает, когда, мучимый ревностью, следит за своей женой Надеждой и разбивается, сорвавшись с большой высоты. Коварный Ягода (Г.Р. Сайфулин) затаскивает его, искалеченного и

[143] Баранов В. Горькая клубничка // Культура. 1996. № 29. 13 июля. С. 7.

полумертвого, в машину и «подбрасывает» бесчувственное тело к дому Горького. Впрочем, авторы неоднократно указывают, что это лишь их «версия». На чем основана эта версия, остается неизвестным.

Телесериал «Под знаком Скорпиона» вызвал огромный ажиотаж, на него последовала масса откликов. Названия статей говорят сами за себя: «Горький – любовник и Ленин – уголовник»[144], «Сериалы... и скандалы»[145], «Горькая клубничка»[146], «Горько за Горького»[147], «Чай с рыбьей философией»[148] и т. д. Большинство статей содержат резкую критику телесериала за ошибки в фактографии, датах и особенно – в трактовке личности Горького, Ленина и Сталина. В.П. Вишняков писал: «Да, Горький, доверившийся лукавому диктатору, был зачастую по-детски простодушен. Но юродивым-то он не был и уж, конечно, не был глуп. Экранный же двойник заставляет его в этом заподозрить. Да, Сталин был груб и коварен, но вряд ли туп и карикатурен, как местами в фильме»[149]. Были, однако, и осторожные похвалы: «Думается, фильм в итоге получился полезный, так как показывает перипетии судьбы крупнейшего писателя, перешедшего от решительного неприятия крайностей революционной ломки к поддержке идей социалистического строительства, связанной с колебаниями и компромиссами, и, наконец, к психологическому противостоянию Сталину»[150], – писал В.И. Баранов. Резонанс был настолько велик, что про фильм вспоминали даже авторы диссертаций по истории России: «Критическая мысль в подобных работах утратила общемировоззренческие ориентиры в подходе к анализу наследия и деятельности Горького, и ее переосмысление проходит с издержками и непростительными просчетами»[151].

---

[144] Молодцова В. Горький – любовник и Ленин – уголовник: несвоевременные мысли о несвоевременном фильме // Российская газета. 1996. № 126 (1486). 6 июля. С. 4.
[145] Кутайсов А. Сериалы... и скандалы // Нижегородские новости. 1993. 10 июля. С. 13.
[146] Баранов В.И. Горькая клубничка // Культура. 1996. № 29. 13 июля. С. 7.
[147] Боссарт А.Б. Горько за Горького // Общая газета. 1996. № 26 (154). 4–10 июля. С. 12.
[148] Вишняков В.П. Чай с рыбьей философией: жизнь и смерть А.М. Горького глазами современного обывателя // Правда. 1996. № 98. 10 июля. С. 4.
[149] Там же.
[150] Баранов В. Горькая клубничка // Культура. 1996. № 29. 13 июля. С. 7.
[151] Тарико П.В. Общественно-политическая деятельность Горького с 1917 по октябрь 1921 г.: Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. ист. наук. Брянск, 1996. С. 7.

Несмотря на все недостатки, фильм был очень популярен. Он несколько раз был показан на центральных российских каналах, практически одновременно с фильмом вышла книга «Под знаком Скорпиона»[152], иллюстрированная кадрами из фильма. Безусловно, фильм стимулировал некоторый новый виток интереса к писателю, к его жизни и наследию, хоть это и не было связано с литературой[153].

В телевизионном сериале «Плен страсти» (2010, реж. С.М. Митин) тема личной жизни Горького становится центральной. Фильм построен как воспоминание: в последнюю ночь умирающий Горький обращается к главным моментам своей жизни, и связаны они в основном с его возлюбленными женщинами. Георгий Тараторкин, сыгравший роль Горького, стал настоящим стержнем фильма, благодаря его работе образ писателя выглядит как законченное художественное высказывание. Сам актер говорил, что, готовясь к роли, он специально читал переписку Горького, изучал материалы его биографии[154]. Интересно, что Тараторкин уже играл Горького ранее, в самом начале своего творческого пути. В Ленинградском театре юного зрителя был поставлен спектакль «Хозяин», где актер представлял молодого Пешкова.

Горький в фильме терзаем любовными страстями, переживаниями за большую семью, мучительным поиском компромисса с советской властью и оказывается за письменным столом редко, эти ситуации довольно случайны и необязательны. В фильме упоминаются названия художественных произведений писателя (прежние фильмы игнорировали даже этот момент): «На дне», «Жизнь Клима Самгина». Но к их замыслу, творческой истории авторы фильма не обращаются совсем.

Сериал «Плен страсти» оказался между желанием авторского коллектива создать действительно качественное историческое кино,

---

[152] Лапшин А.А. Под знаком Скорпиона. М.: Крон-Пресс, 1995.
[153] Иванова-Гладильщикова Н. Несвоевременный буревестник // Известия. 2001. № 144. 10 авг. С. 3 (Приложение «Известия – Наука»).
[154] Александров Г. Георгий Тараторкин, актер: «Горький чтил женщин» // Литературная газета. 2010. № 45/46. 17 нояб. С. 4. (Приложение «Наше московское кино»)

основанное на документах, и требованиями продюсеров, заботившихся о материальной выгоде. Тараторкин так отзывался об этом в интервью корреспонденту газеты «Комсомольская правда»: «Мне эта работа очень дорога при всех безобразиях, которые творятся на телевидении. Я даже успел поругаться с продюсерами, которые поменяли первоначальное название “Горькие сны” на “Плен страсти”. Согласитесь, это же пóшло! Им все равно: что фильм о Горьком снимать, что шоу на коньках “Лед и пламень”. Фигурировало и такое название – “Любовь буревестника”. Слава Богу, хоть от этого отказались. Пошляки и циники»[155].

В этом фильме снова отсутствует Горький-писатель, но, по крайней мере, авторы сделали серьезный шаг в сторону от Горького-политика. «К писателю Горькому будут возвращаться, – убежден режиссер фильма, – лишь только пройдет период неприятия того, что связано с ним как с политиком, и тогда останется только художник»[156].

Совсем уж карикатурен образ Горького, не писателя и не политика, а «дамского угодника» в таких фильмах, как «Империя под ударом» (2000, реж. А.И. Малюков), «Савва Морозов» (2007, реж. О.М. Сафаралиев). Он ухаживает за актрисами и балеринами, которые увлекают его социалистическими идеями.

Перечислим еще несколько фильмов и сериалов последних лет, где возникает образ Горького. В этих фильмах лицо писателя – скорее, примета эпохи, чаще – 1910–1920-х годов, реже – сталинского времени. Роль Горького играли Алексей Осипов (2004, «Моя Пречистенка», реж. Л.М. Гладунко), Владимир Кузнецов (2005, «Есенин», реж. И.Г. Зайцев), Александр Степин (2006, «Секретная служба Его Величества», реж. И.Е. Каленов), Дмитрий Сутырин (2011, «Маяковский. Два дня», реж. Д.Л. Томашпольский), Андрей Смоляков (2014, «Орлова и Александров», реж. В.Н. Москаленко), Р.А. Ладнев

[155] Плешакова А. Георгий Тараторкин сыграет историю страсти Максима Горького // Комсомольская правда. 2010. 30 нояб.
[156] Петров И. Любимые женщины писателя Горького // Литературная газета. 2010. № 33/34. С. 1. (Приложение «Наше московское кино»)

(2023, «Шаляпин», ред. Е.М. Анашкин). Добиваясь относительного портретного сходства с помощью современного грима, актеры почти не имели творческой задачи раскрыть образ писателя. Горький в этих фильмах – участник определенной социальной группы – театрального, литературного, партийного общества.

В этих образах мы наблюдаем такое же явление, как и в фильмах советской эпохи. Это тот же штамп, но со знаком «минус», тот же набор условных признаков, благодаря которым зритель сразу узнает Горького. Усы Горького, как кепка Ленина или бакенбарды Пушкина – узнаваемый элемент, добавляющий правдоподобия сюжету в целом.

Итак, биография Горького в советском и российском кино предстает довольно односторонней. Горький – человек трудной судьбы, но биографические фильмы поставлены по его произведениям, а не по исследованиям его жизни и творчества. Горький в советских фильмах – взрослеющий юноша, переживающий многочисленные жизненные невзгоды, зрелый общественный деятель, но не писатель, не творец, не автор всемирно известной прозы и пьес. Остается надеяться, что в XXI веке «Детство» будет поставлено как художественное произведение, а научная биография Горького станет основой для качественного кинопродукта. Ведь на самом деле она ярче и интереснее любого вымысла и домысла.

§ 4. «Буревестник революции» как роль: М. Горький и В.И. Ленин

Кинообраз Горького во многом строится вокруг темы его взаимоотношений с В.И. Лениным. «Вождь мирового пролетариата» после смерти очень быстро стал объектом поклонения, превратившись в символ, идол. Достоинство каждого исторического деятеля той эпохи определялось его взаимоотношениями с Лениным. Впоследствии до конца советского периода состоятельность каждой публицистической или научной статьи подтверждалась обязательным использованием ленинских цитат.

В советском кинематографе тема «Ленин и Горький» была отражена во множестве фильмов. Обычно рассматриваются два аспекта взаимоотношений писателя и вождя: революционная деятельность и отношения в послеоктябрьский период.

4.1. Ленин и Горький в революционном движении в рецепции отечественного кино

Первый аспект был более предпочтителен для советских кинорежиссеров: до каприйского конфликта в 1910 г. явных разногласий у Горького и Ленина практически не было. Для достижения идеологических целей авторы биографических фильмов советского периода часто поступаются фактологией, их безусловно нельзя рассматривать как источник исторической правды.

В фильме «Пролог» (1956, реж. Е.Л. Дзиган) рассказывается о начале революции 1905 года после Кровавого воскресенья. Ленин (в исполнении Н.С. Плотникова) управляет организацией восстания из-за границы и очень близко к сердцу принимает события в России. Горький в исполнении П.П. Кадочникова появляется в небольшом, но очень важном эпизоде: примерно в середине фильма Горький оказывается среди революционно настроенных рабочих и читает им «Буревестника». Сцена чтения стихотворения соединяется с картинами морской бури и реющей над волнами черной птицы. Далее изображается восстание на броненосце «Потемкин». Таким образом, посредством образов из стихотворения Горького авторы фильма связали революционные события в рабочей среде и на флоте. Ленин в этом фильме – мудрый «генерал», планирующий сражение в штабе, генерирующий идеи. Горький – вдохновитель революционных масс на переднем крае, реализует идеи Ленина. Они не встречаются лично, не разговаривают, но связаны одной задачей, одним делом.

Фильм «Сквозь ледяную мглу» (1965, реж. А.Н. Кольцатый, Л.С. Рудник) рассказывает о жизни Ленина в 1906–1907 гг. в Финляндии после

поражения первой русской революции. Горький в исполнении А.И. Кочеткова появляется лишь в одной сцене в начале фильма. Писатель и вождь встречаются на конспиративной квартире в Гельсинфорсе. Ленин (Ю.И. Каюров) уговаривает писателя ехать в Америку для сбора средств в пользу партии, но главное – «рассказать правду о русской революции». Горький выглядит растерянным и неуверенным: «О чем я скажу? О залитой кровью Пресне? О тьме, которая нависла над Россией?»[157] Решения его по поводу поездки мы так и не услышим в фильме, но биография Горького сама дает ответ: в феврале 1906 г. он отправился в Америку. Тон Ленина по отношению к Горькому снисходительно-поучительный. Хотя писатель и выглядит бывалым революционером (соблюдает «конспирацию», узнает запах взрывчатки, знает о «шпиках»), Ленин знает и понимает куда больше, «сквозь ледяную мглу» пессимизма он видит перспективу, в отличие от разочарованного Горького: «А ведь в этой тьме уже новый свет брезжит <…> Мы должны изучить опыт этой революции, проверить его и передать массам как руководство для грядущей борьбы». Ленин добродушно хохочет: «Конспиратор!», когда оказывается, что именно Горький нечаянно привел за собой шпиона. Горький узнаваем: во внешности акцентируются скулы, широкие усы и резкие черты лица («Больно уж внешность у меня приметная», – сокрушается он), в поведении – широкие жесты, «оканье» и периодический кашель. Эти черты всегда выделяются гримерами и режиссерами.

В фильме «Семья Коцюбинских» (1970, реж. Т.В. Левчук) рассказывается история незаурядной семьи украинского писателя и философа М.М. Коцюбинского. В 1909–1912 гг. он несколько раз отдыхал на Капри, подолгу жил у Горького, а в 1910 г. встретился там с Лениным. Ирина Коцюбинская, дочь писателя, рассказывала: «Беседы с ним на литературные темы во время морских прогулок или за чашкой чая у Горького на протяжении тринадцати дней, проведенных вместе на острове Капри в 1910 г., до конца

[157] Сквозь ледяную мглу, 1965, реж. А.Н. Кольцатый, Л.С. Рудник, сцен. Д.Г. Василиу, опер. А.Н. Кольцатый.

жизни оставались в памяти отца»[158]. В фильме этому эпизоду уделено немало времени. В доме на Капри Ленин (А.Ф. Трощановский), Горький (А.И. Кочетков) и Луначарский (Р.А. Александров) жарко спорят о богоискательстве, о «философии страдания», о литературе, а Коцюбинский (А.Д. Гай) примиряет их лирической репликой о красоте реального окружающего мира. Герои вспоминают дискуссию о «махизме», много говорят о литературе, в том числе об украинской. Особенно впечатляет момент, когда Горький, Ленин и Коцюбинский, стоя на скалах, любуются картиной морского шторма, и Горький при этом читает вслух свою «Песнь о Буревестнике». В многочисленных беседах с Лениным Горький в основном защищается, оправдывается, разводит руками. Ленин, напротив, уверен, резок, насмешлив и напорист. Однако каждую ерническую шутку он смягчает улыбкой, жестом, и впечатления конфликта не остается.

Двухсерийный художественный фильм «Красный дипломат» (1971, реж. С.Д. Аранович) посвящен Леониду Борисовичу Красину и его участию в революционном движении. Красин (В.С. Бурхарт) приходит к Горькому (А.И. Кочетков) просить денег для покупки типографии. Горький знакомит его с Саввой Морозовым (Д.Ю. Банионис), который принимает участие в революционном движении. Горький всецело предан делу революции. Интересно, что та же ситуация обыгрывается в сериале «Савва Морозов» (2007, реж. О.М. Сафаралиев), но в трактовке кинематографа XXI века действия Горького (А.Ю. Осипов) продиктованы его влюбленностью в М.Ф. Андрееву, которая оказывается ярой революционеркой и даже постоянно носит револьвер в чулке. У Сафаралиева Горький снова не самостоятельная фигура, а лишь преданный поклонник актрисы, готовый ради нее на любую авантюру. Он не отвечает прямо на вопросы Морозова, прячет глаза, а в его доме, который становится конспиративной квартирой, вповалку спят грязные, хмурые люди, и всем распоряжается Л.Б. Красин (Д.В. Нагиев).

[158] Коцюбинская И. О моем отце // Огонек. 1964. № 38. Сент. С. 25.

4.2. Ленин и Горький в 1918 г.: три киноверсии одного события

Другой период взаимоотношений Горького и Ленина, о котором неоднократно рассказывал российский кинематограф, – 1917–1920-е годы, история их послереволюционных разногласий и примирений. Как известно, в середине 1918 г. отношения между Горьким и Лениным серьезно обострились, 16 июля была закрыта газета «Новая жизнь», в которой Горький резко критиковал действия и политику большевиков. В течение полутора месяцев не зафиксировано никаких контактов между писателем и вождем.

31 августа 1918 г. Ленин выступал на митинге, по окончании которого раздались несколько выстрелов. Ленин был ранен в шею и руку. Центральные газеты ежедневно публиковали бюллетень о состоянии здоровья руководителя государства. В день покушения Горький и М.Ф. Андреева послали Ленину срочную телеграмму: «Ужасно огорчены, беспокоимся, сердечно желаем скорейшего выздоровления, будьте бодры духом»[159]. В сентябре Горький приехал к Ленину в Москву, беспокоясь о его здоровье. Две летописи жизни и деятельности – Ленина и Горького – расходятся в датировке встречи: ленинская утверждает, что это произошло «не позднее 12 сентября»[160], горьковская – приблизительный «конец сентября»[161], а сводная хроника, опубликованная в книге «В.И. Ленин и А.М. Горький», и вовсе называет только месяц[162]. Во время этой встречи в московском Кремле, о которой Горький вспоминал в очерке «В.И. Ленин»[163], они говорили об интеллигенции, о ее роли в революции, в строительстве нового государства. Горьковед Б.А. Бялик даже утверждал, что «Горький уточнил с помощью В.И. Ленина свое отношение к интеллигенции»[164]. Эта беседа значила очень много для

[159] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2006. Т. 12. С. 201.
[160] Владимир Ильич Ленин. Биографическая хроника: В 12 т. М.: Политиздат, 1975. Т. 6. С. 125.
[161] Летопись жизни и творчества А.М. Горького: В 4 т. М.: АН СССР, 1959. Т. 3. С. 91.
[162] В.И. Ленин и А.М. Горький: Письма, воспоминания, документы / Под ред. Б.А. Бялика. М.: АН СССР, 1958. С. 365.
[163] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1974. Т. 20. С. 25.
[164] Бялик Б.А. Властители дум и чувств: В.И. Ленин и М. Горький. М.: Советский писатель, 1970. С. 241.

Горького, она ознаменовала резкий перелом в его взглядах, он объявил о своем «прозрении», о поддержке политики большевиков.

В советском кино Горький часто предстает чутким и тонким посредником между властью и интеллигенцией. В спорах писателя и вождя Ленин всегда побеждает, но не словом, не убеждением. Обстоятельства в фильме складываются так, что Горький вынужден признать свою неправоту. Обычно Ленин присутствует как мудрый учитель, ведущий сократический диалог, призванный привести ученика к истине. Драматичный эпизод судьбоносной встречи Ленина и Горького после ранения оказался ключевым для этого конфликта, в художественных фильмах разных периодов он изображен очень по-разному.

В начале художественного фильма «Ленин в 1918 году» (1939, реж. М.И. Ромм) Горький (Н.К. Черкасов) на приеме у Ленина (Б.В. Щукин) спорит с ним о положении интеллигенции, о многочисленных жертвах, об излишней жестокости, ходатайствует за арестованных, и Ленин упрекает его в чрезмерном гуманизме. Для Н.К. Черкасова эта роль была очень важной. Во время работы над фильмом он писал: «Роль Горького в фильме “Ленин” небольшая, но очень ответственная, Алексей Максимович два раза встречается с В.И. Лениным и беседует с ним <…> Но что это за встречи, какой глубокий идейный смысл заложен в них! Я не устаю искать все новые и новые черточки и детали облика Горького, упорно продолжая работу над поисками грима»[165]. Черкасов играл Горького трижды: один раз на сцене и дважды в кино. И впоследствии он оценивал эту роль как чрезвычайно важную в своем творчестве. О работе над ролью он рассказывал: «Зная, насколько А.М. Горький любил книги, я, войдя в кабинет В.И. Ленина, задерживался у книжной полки и простым, привычным любовным движением опускал на нее руку, как бы ласково обнимая книги, тем самым стараясь вызвать в памяти зрителя ту огромную любовь к ним, которую столь точно выразил сам

[165] Черкасов Н.К. Мои роли в 1938 году // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1938. № 241. 15 окт. С. 4.

писатель, сказавший, что книги всегда казались ему чудом <…> От людей, общавшихся с А.М. Горьким, я узнал, что Алексей Максимович ходил немного сутулясь, при разговоре часто покашливал, приближая ладонь ко рту и нередко подергивая себя за ус, что он любил жечь бумагу в пепельнице и т. п. Все эти малозначащие на первый взгляд подробности также помогли мне в работе над образом. Я приучил себя к жестам Алексея Максимовича, к несколько угловатой пластичности его физического облика, к его характерному, немного окающему волжскому говорку»[166].

Эпизодичность роли Горького представляла особую сложность для актера: «…в краткости роли заключалась ее дополнительная трудность, поскольку она не давала возможности постепенного, последовательно развивающегося раскрытия образа»[167], – писал он позднее. Упреки советской критики в адрес Черкасова были связаны именно с отсутствием собственной сюжетной линии у образа Горького, с второстепенностью этой роли: «Противоречивые ощущения вызывает в картине образ Горького. Потому ли, что у него нет своей сюжетной линии, потому ли, что он живет в картине от встречи к встрече, но, кажется нам, даровитый Черкасов не нашел точных интонаций этого замечательного образа. В роли прозвучали только отдельные реплики, отдельные кусочки, но в целом образу не хватает пластической ясности и выразительности»[168]. Несмотря на зрительский успех, сам актер был не совсем доволен своей работой: «Я нигде не отклонился от того материала, который был в моем распоряжении, но в конечном счете все получилось не совсем таким, каким должно было быть. Произошло это, думается мне, из-за недоработанности роли А.М. Горького в сценарии и чрезмерного контролирования мною внешней лепки его образа»[169]. Тем не менее Черкасов был первым актером, воплотившим образ взрослого Горького на экране, и его «Горький», конечно, удачен и известен.

---

[166] Черкасов Н.К. Беспокойные мемуары: Записки советского актера. М., 1953. С. 145–146.
[167] Там же. С. 145.
[168] Трауберг И.З. Произведение мысли и страсти // Искусство кино. 1939. № 3. С. 37.
[169] Черкасов Н.К. Беспокойные мемуары: Записки советского актера. М., 1953. С. 147.

Сцена после покушения на Ленина в фильме чрезвычайно эмоциональна. Горький приходит к нему, застает его в очень тяжелом состоянии, в полубреду. Не открывая глаз, Ленин требует: «Я слышу, это Алексей Максимович, путь он подойдет». Раненый, почти умирающий вождь говорит спутанно и отрывочно, Горький сочувственно кивает, соглашается, явно сокрушается о своих заблуждениях, поддерживая Ленина, вынужден согласиться с методами новой власти. Фокус камеры направлен на лицо раненого, вид страдающего, но не сломленного человека не может вызвать у зрителей ничего, кроме сочувствия. Зритель здесь видит, что гуманистические аргументы Горького, приводимые в первой части фильма, словно рассыпаются в пыль при виде страдания близкого друга. Анализируя эту сцену, киновед Лилия Маматова заключает: «…зритель из всего этого убежденно заключает, что теракт левой эсерки Каплан и тайные умыслы умиравших с голоду писателей и ученых суть одно и то же. И не зря арестовывают профессоров: у каждого из них припасены для народа и его вождей пули, смазанные индейским ядом»[170]. Вполне оправданными в этом ключе выглядят заявления Ленина о массовом уничтожении «контрреволюции».

Следует заметить, что именно этой сценой заканчивается вариант фильма 1956 г., который существенно отличается от первоначальной версии 1939 г.: из фильма полностью вырезан Сталин, все упоминания о нем, хотя изначально этот образ играл важную роль. В картине «Ленин в 1918 году» вождь мирового пролетариата – главный герой, но исподволь на первый план выходит Сталин. Ленин занят общим руководством и кабинетной работой, а Сталин непосредственно проводит в жизнь решения партии на фронтах и на периферии. Версия 1939 г. заканчивалась беседой выздоравливающего Ленина и Сталина, только что выигравшего очередное сражение на Волге.

В 1939 г. было актуально не только отпраздновать двадцатилетие революционных событий, но и представить Сталина любимым учеником

[170] Маматова Л.Х. Модель киномифов 30-х годов: гений и злодейство // Искусство кино. 1991. № 3. С. 95.

Ленина, его естественным преемником, и дать оправдание современным политическим процессам 1930-х годов. Вслед за Горьким зритель убеждается в необходимости жестких мер со стороны власти. Эта мысль распространяется на современную ему, зрителю, действительность: значит, и в 1937–1939 гг. действия власти оправданы. И хотя всякие упоминания о Сталине убрали при перемонтаже 1956 года, идея о необходимости кровью отвечать на кровь, отбросив гуманистические «заблуждения», осталась.

Следующий раз Н.К. Черкасов исполнил роль Горького через десять лет, в фильме «Академик Иван Павлов» (1949, реж. Г.Л. Рошаль). Роль эпизодическая, писатель снова выступает посредником между властью в лице В.И. Ленина и интеллигенцией в лице И.П. Павлова. Горького уважает дореволюционная интеллигенция, и именно через него она готова услышать, воспринять правду новой власти. Кадры фильма показывают леденящую вьюгу за окном, печку-буржуйку в лаборатории, Павлова, греющего застывшие руки, тусклый свет керосиновой лампы. Распахивается дверь, и на пороге появляется Горький – посланник Ленина. «Точными штрихами актер Н. Черкасов отлично очертил этот хорошо знакомый ему образ»[171], – писал Ю.Б. Лукин. Теперь академику Павлову передана роль заблуждающегося старика (каким ранее был Горький), не понимающего смысла новой власти. Это соотносится и с воспоминаниями Горького о Павлове: «И.П. Павлов, мне кажется, спорил с советской властью по недоразумению, потому что не имел времени серьезно подумать о значении ее работы»[172]. В фильме Горький убеждает Павлова продолжить исследования и обещает помощь Ленина. Следующий кадр показывает распоряжение Совнаркома «Об условиях, обеспечивающих научную работу академика И.П. Павлова и сотрудников». Оно размещено за обледенелым стеклом, это подчеркивает, что Ленин помогает Павлову в самое тяжелое время, понимая важность его исследований. Горький в фильме больше не появляется, хотя в реальности его

[171] Лукин Ю. Жизнь, посвященная народу // Искусство кино. 1949. № 2. С. 15.
[172] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1974. Т. 20. С. 482.

общение с великим ученым продолжалось, они встречались и переписывались. Горький-Черкасов сыграл свою роль в отношениях Павлова и советской власти.

Короткометражный художественный фильм «Аппассионата» (1963, реж. Ю.М. Вышинский) снят совершенно в «оттепельном» духе: авторов фильма прежде всего интересуют не политические убеждения Ленина и Горького, а их человеческие качества, способность откликаться на прекрасное. Фильм полностью основан на фрагменте из очерка Горького «В.И. Ленин»:

«Как-то вечером, в Москве, на квартире Е.П. Пешковой, Ленин, слушая сонаты Бетховена в исполнении Исая Добровейн, сказал:

– Ничего не знаю лучше “Apassionata”, готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!

И, прищурясь, усмехаясь, он прибавил невесело:

– Но часто слушать музыку не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей, которые, живя в грязном аду, могут создавать такую красоту. А сегодня гладить по головке никого нельзя – руку откусят, и надобно бить по головкам, бить безжалостно, хотя мы, в идеале, против всякого насилия над людьми. Гм-гм, – должность адски трудная!»[173]

Из полустраничного фрагмента получился лирический фильм, наполненный классической музыкой в исполнении пианиста Р.Р. Керера, сыгравшего роль Исайи Добровейна. Зимним вечером 1920 г. В.И. Ленин (Б.А. Смирнов), еще слабый после ранения, встретился на квартире Е.П. Пешковой с А.М. Горьким. В печке дымят сырые дрова, а два мыслителя ведут беседу о будущем России, о литературе, о предназначении искусства, о силе музыки. В.И. Ленин заочно продолжает свой спор с Г. Уэллсом по поводу его книги «Россия во мгле». К Горькому (В.Н. Емельянов) приходит пианист

[173] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1974. Т. 20. С. 42.

Исайя Добровейн и играет Шопена, а затем «Аппассионату» Бетховена. Политический конфликт между Горьким и Лениным в фильме сглажен до минимума, писатель вообще говорит крайне мало, ему отведена лишь роль слушателя, а даже не оппонента, как это было ранее, например, в фильме М.И. Ромма. Критики писали: «Было бы лучше, если бы Горький принял живое, деятельное участие в разговоре»[174]. Горький оказался идеальным «зеркалом», через которое было удобно показать любовь вождя к искусству.

В фильме «Воздух Совнаркома» (третья часть тетралогии «Штрихи к портрету В.И. Ленина», 1967, реж. Л.П. Пчелкин) В.И. Ленин, М. Горький, М.И. Ульянова, Я.М. Свердлов и другие политические и общественные деятели показаны в «оттепельном» духе: они вершат судьбы страны, но остаются людьми: сомневаются, переживают, испытывают неловкость. Фигура Горького (здесь, в отличие от «Аппассионаты», В.Н. Емельянов получил возможность создать полноценный образ писателя) обрамляет повествование: о конфликте Ленина с писателем в связи с газетой «Новая жизнь» говорят герои в первые минуты фильма и практически завершает фильм сцена беседы Ленина (М.А. Ульянов) и Горького. В фильме «Воздух Совнаркома» изображен день, когда врачи официально разрешили Ленину заниматься делами, участвовать в заседании Совета народных комиссариатов. Биографическая хроника жизни Ленина, впрочем, указывает, что уже 6 сентября он занимался работой, а 4 сентября от его имени была отправлена телеграмма в Туркестан о финансовых вопросах[175]. Авторы фильма опирались на очерк Горького «В.И. Ленин». Ленин приглашает Горького в Кремль, беседует с ним в Александровском саду. Раненый энергичен и словоохотлив, лишь иногда прижимает к себе левую руку (ср. в очерке Горького: «Я пришел к нему, когда он еще плохо владел рукой и едва двигал простреленной шеей»[176]). Беседа Ленина и Горького затрагивает острые темы, но она совершенно не

[174] Куприянов И. Ленин слушает «Аппассионату» // Литературная газета. 1963. № 74. 20 июня. С. 4.
[175] Владимир Ильич Ленин. Биографическая хроника: В 12 т. М.: Политиздат, 1975. Т. 6. С. 119.
[176] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1974. Т. 20. С. 33.

эмоциональна, герои словно обмениваются собственными цитатами. В любом случае, присутствие Горького в фильме необходимо, но оно играет совершенно иную роль, чем в фильме «Ленин в 1918 году». Скорее, Горький здесь выступает как умный собеседник, «сократический» диалог с которым позволяет Ленину высказать принципиально важные мысли. Это впечатление усиливается сугубо кинематографическим приемом: некоторые фразы Ленина даны при максимально крупном плане и отсутствии заднего плана.

В преддверии столетнего юбилея Ленин в фильме Л.А. Пчелкина предстает прежде всего мыслителем, философом, ценящим умного собеседника. Задается некая его «надмирность»: Ленин не обижается на прежние выпады Горького, он терпеливо ждет, когда товарищ «прозреет» и изменит свои взгляды. Ранение Ленина воспринимается как некоторая жертва, благодаря которой интеллигенция (в лице Горького) изменяет свое отношение к нему.

Судьба тетралогии «Штрихи к портрету В.И. Ленина» оказалась непростой. К Ленинскому юбилею была задумана серия из десяти картин о Ленине и первых послереволюционных годах. Но снято было только четыре, а после демонстрации первой части фильмы были запрещены и стали доступны зрителям лишь 20 лет спустя. Тетралогия Л.А. Пчелкина стала фактом кинематографической жизни в конце 1980-х годов, в период «перестройки» и оказалась невероятно современной, актуальной для того времени. Зрители и критики особенно отмечали актерскую работу Михаила Ульянова, говорили, что он сумел отойти от господствовавших штампов и произвести значительный прорыв в трактовке образа Ленина: «Эстетика “обожествления” была отброшена им»[177]. Открывшиеся в 1980-е годы архивы дали возможность исследователям найти фактические несоответствия. «Например, фильм третий – “Воздух Совнаркома” – начинается с титров первого советского экранного журнала “Кино-Неделя”, где впервые были

[177] Свободин А. Приближение… Заметки о четырех телевизионных эскизах о Ленине // Советская культура. 1987. № 11. 24 янв. С. 5.

показаны знаменитые документальные кадры прогулки Ленина с Бонч-Бруевичем по Кремлю. И дальше весь игровой фильм предлагается смотреть как эпизоды, которые могли бы войти в этот же номер «Кино-Недели». С титрами, с маркой студии. В действительности же прогулка Ленина по Кремлю, документально снятая в кино, состоялась значительно позже»[178], – писал историк В.С. Листов. Главный вопрос, который беспокоил людей в период тотальной переоценки исторических ценностей, повторялся из одной рецензии в другую: «Почему в сознании русских зрителей, особенно молодых, обесценена история революции?»[179]. Ответ виделся в том, что люди знают мало правды о ней: «Необходимо дальнейшее приближение к правде!»[180]. Фильм Л.А. Пчелкина, в котором активно использовалась эстетика документализма, были использованы и хроникальные кадры, и стилизация под них, отвечал именно этим требованиям времени.

Телевизионный сериал «Под знаком Скорпиона» (1995, реж. Ю.В. Сорокин) был создан на пике развенчания прежних кумиров. Режиссер ставит в центр фигуру М. Горького (В.А. Порошин), здесь он не призван «оттенять» образы Ленина (Р.З. Аюпов) или других персонажей. Горький не просто осторожно высказывает мысли по поводу жестокости и разрухи, он гневно кричит, обвиняет Ленина и Зиновьева, мучается, изнемогает от собственного бессилия. Горький – в центре политической и культурной жизни. «Буревестник революции» оказывается по другую сторону баррикад и громогласно обличает новую власть, к становлению которой он имел непосредственное отношение, переживает это как глубокую личную драму. Голос за кадром представляет автора (видимо, некую «правду истории»), который строго судит и Горького, и его оппонентов.

---

[178] Листов В.С. Чистый воздух революции. Заметки историка о фильмах «Штрихи к портрету В.И. Ленина» // Литературная газета. 1987. № 5. 28 янв. С. 2.
[179] Свободин А.П. Приближение… Заметки о четырех телевизионных эскизах о Ленине // Советская культура. 1987. № 11. 24 янв. С. 5.
[180] Там же.

Эпизод встречи Ленина и Горького в 1918 г. тоже решен совершенно по-новому. Горький приходит к Ленину словно не по своей воле, он не на шутку испуган произошедшим, он беспокоится за товарища, но это не заставляет его колебаться и менять свои взгляды. Ленин лежит на кровати, но выглядит довольно бодрым, хотя и потирает «исторически неверную» правую руку (ранена была левая). Непрерывно кашляющий, с жестко очерченными чертами лица, Горький выглядит существенно более нездоровым. Ленин спорит с Горьким, но не так, как прежде. Он снисходительно, почти презрительно посмеивается над писателем: «Ничегошеньки вы не поняли, Алексей Максимович». Тема та же – роль интеллигенции в истории России и в революции. Горький, отвернувшись от больного, упорно твердит: «Абсолютно не согласен». Пожалуй, впервые в кино в этой сцене фокус камеры – на лице Горького, а не Ленина. Сразу после сцены дается краткая справка о горьковском проекте «Всемирная литература», кажется, что именно эта встреча стала катализатором начала работы издательства. Ленин грубит Горькому и, словно извиняясь, помогает открыть масштабный проект. В «перестроечный» и постсоветский период кинематограф имел цель развенчать былых кумиров, вскрыть подлинные – часто личные, мелочные – причины их поступков. В фильме «Под знаком Скорпиона» Ленин – почти бес, жестокий, мстительный, несдержанный, мелко хихикающий, Горький же, напротив, выглядит столпом, не меняющим собственных убеждений даже под влиянием сильных эмоций. Горький в фильме 1995 г. вызывает гораздо большее сочувствие, чем раненый Ленин.

Складывается крайне интересная ситуация, требующая дальнейшего исследования и осмысления. Один и тот же исторический эпизод не только выглядит по-разному в кинофильмах разных периодов, но и выполняет совершенно разные функции, связанные с идеологической нагрузкой фильма. Об этом феномене рассуждает Е.А. Добренко в монографии «Музей Революции: советское кино и сталинский исторический нарратив»: «Репрезентация истории – это всегда репрезентация власти, поскольку

является институтом легитимации и механизмом по производству идентичности»[181]. Действительно, во всех упомянутых фильмах изображение главного советского вождя и главного советского писателя крайне тенденциозно и следует требованиям своего времени, а не требованиям исторической правды.

Выводы четвертой главы

В формировании советского мифа в национальном массовом сознании искусство (а кинематограф – особенно) играет определяющую роль, гораздо бóльшую, чем учебники истории и научные исследования. Официальный кинематограф всегда не только следовал прямым указаниям руководителей государства в художественной политике, но и улавливал собственно приоритеты, веяния, потребности той или иной эпохи. Изображая ключевых для российской истории персонажей, кинематограф способствовал формированию исторического мифа.

Сегодня, в XXI веке, мы становимся свидетелями ситуации, когда главные противостояния происходят в информационном пространстве, в мире образов и языка. Характерную историю об изменении ракурса, оценки рассказывал Г.Г. Тараторкин: «Была еще одна удивительная история, правда, с Горьким не связанная. Это случилось давно, в другом государстве, в другую эпоху. Мы тогда в Ленинграде снимали фильм *про героев-народовольцев и тирана-императора* “Софья Перовская”. Я играл народовольца Игнатия Гриневицкого и бросал бомбу в российского императора Александра II. Это была моя первая роль в кино. Спустя 35 лет я снимался в другом фильме, уже *про убийц-народовольцев и царя-мученика*, – “Любовь императора”. И надо же было такому случиться – в том же Питере, на том же самом месте, бомбу

[181] Добренко Е.А. Музей Революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое лит. обозрение, 2008. С. 8.

бросили теперь в меня, поскольку я играл Александра II»[182] (курсив мой. – *А.П.*).

В такой ситуации для исследователя, филолога, историка, да и просто для размышляющего человека становится чрезвычайно важно видеть эту перспективу, представлять, как развивались взгляды людей на одни и те же явления. Ведь Горький остается Горьким – при всей многогранности его личности, сложности его духовной жизни, событийности его биографии, а то, как воспринимает его жизнь и деятельность литературоведение, искусство, историческая наука и простые читатели, говорит гораздо больше о культурной атмосфере в 1940-е, 1960-е, 1990-е или в 2010-е годы.

В целом, можно сказать, что фильмы советской эпохи, где встречается образ Горького, сделаны более профессионально. Это вполне объяснимо: фильмы историко-патриотического содержания, снятые в идеологически правильном ключе, в Советском Союзе получали отличное финансирование, технические средства, лучшие режиссерские, актерские и технические кадры. Советские биографические фильмы более тщательно проработаны с точки зрения фактографии. И хотя авторы этих фильмов отбирали подходящий материал с идеологических позиций, а заведомо «неудобные» темы попросту обходили, трактовки совершались художественными средствами. Авторы 1930–1940-х годов шли по пути героики и романтизации. Кинематографисты «оттепельного» и брежневского периодов осуществляли художественный поиск через отказ от штампов, внимание к личности героя, к бытовым деталям. Именно поэтому фильмы эти ценны не только с точки зрения истории кинематографа, но и воспринимаются сейчас достаточно свежо и ярко. Идеологическая составляющая ушла с переменой режима, с течением времени, а художественная – осталась.

Художественные фильмы постсоветского периода делают акцент на том, что привлечет максимальный интерес широкого зрителя: любовные

[182] Александров Г. Георгий Тараторкин, актер: «Горький чтил женщин» // Литературная газета. 2010. № 45/46. 17 нояб. С. 4. (Приложение «Наше московское кино»).

скандалы и детективные сюжеты. Популярная форма «расследования» дает возможность домысливать события и даже придумывать новые. Кинематографисты «рыночной» эпохи, возможно, еще более несвободны, чем их коллеги во времена господства советской цензуры. Интересы продюсеров, стремление к популярности оказываются серьезными факторами, определяющими существование художественного кинематографа.

Увидим ли мы объективную биографию писателя Горького в кино? Сможет ли кинематограф показать не околополитическую деятельность и не любовные перипетии, а жизнь, наполненную напряженным творческим трудом? Показать, как плотно, неразрывно вплетены были в жизнь Горького «Детство» и «Дело Артамоновых», «Егор Булычов» и «Жизнь Клима Самгина». Наверное, должно пройти достаточно времени, свободного как от идеологических требований, так и от задач окупаемости культурного «продукта».

Глава V
РЕЦЕПЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. ГОРЬКОГО В МИРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Вопрос о рецепции одного искусства другим, в нашем случае – визуальной интерпретации литературных произведений – является одним из ключевых и наиболее дискуссионных. В разное время с различных позиций вопросом перевода литературных образов на язык кино занимались режиссеры, сценаристы и историки кино (С.М. Эйзенштейн, В.Б. Шкловский, Г.М. Козинцев, Л.З. Трауберг, Л. Деллюк, Ж. Эпштейн, В.И. Мильдон, М.Б. Ямпольский), специалисты по семиотике (Ю.М. Лотман, У. Эко), литературоведы (У.А. Гуральник, С.Д. Гуревич, М.В. Козьменко). В настоящее время в большинстве диссертаций, затрагивающих указанную проблему, наблюдается тяготение к культурософскому подходу, к осмыслению основных эстетических механизмов этой транспозиции и с практической точки зрения – оценку потенциальной успешности экранизации у зрителей (см. диссертации С.М. Арутюнян, М.Н. Девальер, Р.Г. Круглова, Ю.С. Магалашвили[1] и др.). Также можно заметить, что исследователи 2010–2020-х годов часто избегают термина «экранизация», предпочитая варианты «интерпретация сюжетно-образного ряда», «транспозиция образов» и др. Мы, однако, будем пользоваться этими терминами как синонимическими, поскольку задача данной главы – не анализ механизма «перевода» произведения с языка одного искусства на язык другого, а особенности рецепции горьковских произведений в отечественном и зарубежном кинематографе.

[1] Арутюнян С.М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств: дисс. … канд. филос. наук. М., 2003; Девальер М.Н. Диалог культур в литературно-кинематографическом пространстве: на примере киноинтерпретаций романа Ф.М. Достоевского «Идиот»: дисс. … канд. культурологии. СПб., 2015; Круглов Р.Г. Художественный мир Ф.М. Достоевского на киноэкране: проблема интерпретации: на материале экранизаций романов «Преступление и Наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы»: дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2016; Магалашвили Ю.С. Эстетические закономерности художественной интерпретации экранизируемых произведений искусства (на примере экранизации произведений классической литературы): дисс. … канд. филос. наук. М., 1984.

Из всего разнообразия подходов к феномену экранизации наиболее релевантным объекту нашего исследования представляется подход Л.И. Сараскиной. Среди указанных ею «аргументов сторонников экранизаций» обращают на себя внимание три: «на стыке разных искусств происходит взаимопроникновение и взаимовлияние литературы, живописи, театра, музыки; <…> “перевод” литературного произведения на язык кино невозможен без потерь, но потери потерям рознь; <…> экранизация как самостоятельное творческое произведение должна привносить нечто новое в сферу искусства – свежий взгляд на проблему и характеры»[2]. Исследователь предлагает так называемый литературоцентрический подход к анализу экранизаций, который далек от буквалистского («буква в букву, реплика в реплику, пауза в паузу») и предполагает ответ на вопрос – «что дает новая экранизация для понимания литературного оригинала, расширяет ли она или сужает его содержание, честно ли работает с его смыслами и образами»[3]. Иными словами, наиболее продуктивной, эстетически наполненной может быть экранизация как метод художественного исследования и расширения спектра смыслов, присутствующих в произведении, но не обязательно сознательно заложенных автором.

Над проблемой условий, при которых возможен «адекватный “перевод” литературного текста на экран» размышляла и Т.В. Михайлова. Настаивая на диалогической природе жанра экранизации, она писала: «Очевидно, что это удается тогда, когда режиссер строит свою киноверсию не по логике интерпретации (то есть сужения смысла, акцентирования отдельных сторон произведения), а по логике восполнения, развития выявления и сохранения авторских смыслов и привнесения новых возможностей их прочтения»[4].

Для анализа ранних кинематографических интерпретаций также продуктивной представляется классификация экранизаций, предложенная

[2] Сараскина Л.И. Литературная классика в соблазне экранизаций: Столетие перевоплощений. М.: Прогресс-традиция, 2018. С. 8.
[3] Там же. С. 25.
[4] Михайлова Т.В. Чудо экранизации. М.: ВГИК, 2015. С. 17–18.

Н.М. Зоркой. Экранизация-лубок имеет тесную связь с простонародной культурой, балаганным театром и переложениями классических литературных произведений: «Для лубка исключительно важно “что” и неважно “как” <…> Буквально все происходящее <…> на экране ориентировано на одну лишь фабулу»[5]. Экранизация-иллюстрация ориентирована на книжную культуру, просветительскую традицию, обращается к более образованному зрителю, в ней реализуется поиск нарративного языка, кинокомпозиции и др., но этот тип фильма пытается следовать первоисточнику буквально и потому неизбежно теряет литературную идентичность и не приобретает кинематографическую. Наконец, экранизация-интерпретация, предполагая более свободное обращение с литературным материалом, представляет собой принципиально новое произведение (Зоркая относит сюда, например опыты В.Э. Мейерхольда в раннем кино). Иными словами, «лубок» и «иллюстрация» представляют собой вторичные модели, а «интерпретация» – модель порождающую. Исходя из этого, мы можем считать, что все три термина не являются оценочными и не означают художественного или зрительского успеха или провала, но мы можем проследить их творческую задачу, целевую аудиторию и последующую историю.

В настоящей главе мы рассмотрим отечественные и зарубежные экранизации. Основной принцип в параграфе, посвященном российскому и советскому кино, – хронологический. При группировании фильмов во втором параграфе мы опираемся на явление национального кинематографа (французского, немецкого и т.д.), но внутри подпараграфов также действует хронологический принцип.

Разумеется, задача проанализировать абсолютно все фильмы в рамках этого исследования невыполнима, поэтому остановимся на картинах, которые показались нам наиболее яркими как с точки зрения воплощения горьковских образов, так и отражения трансформации культурной парадигмы (§ 1) или

[5] Зоркая Н.М. Кино, театр, литература. М.: Аграф, 2010. С. 52.

особенностей национального кино (§ 2). Важным критерием также выступает интенсивность общественного отклика о фильме, отраженная, в числе прочего, в рецензиях профессиональной и социально-политической прессы. Оговоримся, что это исследование рассматривает художественные фильмы не с искусствоведческой, а, скорее, с историографической и социокультурной точек зрения, чему способствует привлечение большого круга источников: архивных материалов, воспоминаний актеров и режиссеров, рецензий в периодической печати, публикаций в киноведческих трудах.

§ 1. Горьковские образы на отечественном экране

История экранизаций творчества М. Горького, которых к настоящему моменту насчитывается более 70[6], развивалась в соответствии с основными культурными тенденциями в России XX века. Фильмы по произведениям Горького снимали независимо от исторического периода, и они обнаруживали свою неугасающую актуальность. С определенной долей условности можно выделить несколько периодов в истории этих кинопостановок: от появления кинематографа до 1917 года, 1920–1940-е годы, 1950–1970-е годы, период после 1985 года. Применяя подход, проследим, как трансформации культурной парадигмы в России влияли на изменение характера экранизаций произведений М. Горького.

1.1. Ранние экранизации

Российский кинематограф обращался к экранизации произведений классической отечественной литературы уже на первом этапе своего существования. В начале XX века появились фильмы по произведениям А.С. Пушкина («Мазепа», 1909, «Пиковая дама», 1910), Л.Н. Толстого («Анна

[6] Первая фильмография экранизаций по произведениям Горького появилась в 1968 г. (Филановский Ю.А. Горький и кино: Аннотированный каталог художественных, хроникально-документальных и научно-популярных фильмов. М., 1968), вторая и наиболее полная опубликована в нашей монографии «М. Горький и кинематограф» в 2018 г. (С. 304–308). В 2020 г. нами также была опубликована фильмография зарубежных экранизаций в приложении к статье «Произведения М. Горького в мировом кинематографе» (в кн.: Мировое значение М. Горького / под ред. Л.А. Спиридоновой. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 380–382).

Каренина», 1911), Н.В. Гоголя («Мертвые души», «Тарас Бульба», 1909), Ф.М. Достоевского («Идиот», 1910). В использовании известного сюжета и имени автора кинематографисты часто видели способ привлечения публики. Появлялись многочисленные «продолжения» и альтернативные варианты классических произведений, например, «Конец Крейцеровой сонаты» (1915), «Дочь Анны Карениной» (1916) и др. Анализируя этот период, режиссер Г.Л. Рошаль писал: «Наряду с собственными киносценариями, в то время представлявшими малохудожественные шпаргалки для актерских и режиссерских импровизаций, портфели кинофабрик заполняли упрощенные, часто вульгаризируемые сценарии по классическим литературным произведениям»[7]. Если в титрах фильма использовался текст повести или рассказа, критика писала об «уважительном отношении к писателю». Понимали это и сами кинематографисты, в связи с этим появились многочисленные формулировки, которыми они снимали с себя ответственность: «по мотивам», «тема взята из произведения…», «сюжет навеян произведением…» и даже «с участием героев» такого-то писателя. Впрочем, как указывает Т.О. Фролова: «Само обращение к классической литературе было для кинематографа явлением объективно положительным. Рядом с низкопробным “парижским жанром”, с глупой комедией, со слезливой салонной мелодрамой сюжеты и образы русской прозы и поэзии, даже в упрощенных киновариантах, все-таки отличались глубиной содержания, гуманистической направленностью»[8]. Об «облагораживающем воздействии» самого обращения кинематографа к русской классике писала и Н.М. Зоркая[9].

В начале XX в. Горький был одним из наиболее популярных авторов. Сборники его рассказов раскупались мгновенно, а театры конкурировали за право постановки его пьес. Уже в 1903 г. Л.Е. Оболенский задавался вопросом

[7] Рошаль Г.Л. Кинолента жизни. М.: Искусство, 1974. С. 82.
[8] Фролова Т.О. Поэтика киносценариев-экранизаций 20-х гг.: На примере сценариев «Мать» Н. Зархи, «Шинель» Ю. Тынянова, «Капитанская дочка» В. Шкловского: дисс…. канд. филол. наук. М., 1999. С. 15.
[9] Зоркая Н.М. Кино, театр, литература. М.: Аграф, 2010. С. 55.

о причинах успеха писателя[10]. Горький оказался понятен совершенно разным слоям населения: от тех самых босяков, которых он описывал, до либеральной интеллигенции. Кинематограф, который изначально развивался как коммерческое явление, как прибыльное развлечение, не мог игнорировать творчество такого писателя и, самое главное, – его популярность.

Экранизировать творчество М. Горького пытались практически с самого начала существования художественного кино. Нельзя сказать, что экранные версии раннего этапа хорошо изучены в нашем киноведении. Большинство советских исследователей ограничивались фразами о «бездарности» и «халтурности»[11] этих попыток и не пытались их изучать, лишь немногие энтузиасты истории кино (например, В.Е. Вишневский), собирали эти материалы[12].

В 1908 г. один из первых русских кинофабрикантов А.О. Дранков анонсировал фильм «Бывшие люди – типы М. Горького». «Бывшие люди» – так назывался очерк Горького 1897 г., многие мотивы и образы которого впоследствии обнаруживаются в пьесе «На дне». Несколькими месяцами ранее этот материал уже был показан как хроника под названием «Московский Хитров рынок», но коммерческого успеха не имел. Поняв, что это название выбрано неудачно, Дранков, «учтя сильное увлечение М. Горьким»[13], выпустил киноочерк повторно под другим названием. Поначалу никто не заметил хитрость кинофабриканта, поскольку сходство образного ряда горьковской пьесы и хроникальной ленты, изображавшей жизнь самого криминогенного района Москвы, было безусловным. Недаром, по воспоминаниям М.Ф. Андреевой, актеры Московского художественного театра неоднократно посещали Хитров рынок, готовясь к постановке «На

[10] Оболенский Л.Е. Максим Горький и причины его успеха. СПб.: изд. В.И. Губинского, 1903. 143 с.
[11] Напр.: Шнейдерман И. Образы Горького на экране // Литература и кино: Сб. статей / Под ред. Н.С. Горницкой. М.; Л.: Просвещение, 1965. С. 101–150.
[12] Вишневский В.Е. Максим Горький и кино // Пролетарское кино. 1932. № 19/20. С. 17–25; Вишневский В.Е. Алексей Максимович Горький // Искусство кино. 1936. № 8. С. 35–39.
[13] Лихачев Б.С. История кино в России. М.: Academia, 1927. С. 47.

дне»[14]. Кинолента сразу приобрела популярность в России, с этой же рекламой Дранков вывез ее в Париж, где она неожиданно стала сенсацией. Таким образом, первая «экранизация» творчества Горького появилась в результате махинаций предприимчивого кинопромышленника.

В.Е. Вишневский также сообщал: «Спустя несколько лет, в декабре 1912 г., крупнейшая фирма бр. Патэ, выпуская фильм “Пасынки судьбы, или жертвы столицы”, снова повторяет трюк Дранкова; в рекламе анонсируется участие в фильме “героев Максима Горького”, снятых на подлинном Хитровом рынке»[15]. Сложно сказать, каким источником пользовался Вишневский, в известных нам источниках либретто фильма «Пасынки судьбы» (в том числе в фирменном журнале «Синема-Пате») имя Горького не упоминается[16]. Впрочем, Б.С. Лихачев в своей книге признавался, что не имея документальных источников, он обращался к памяти современников[17], скорее всего, так же делал и Вишневский.

Эти кадры получили и третью жизнь: в 1928 г. режиссер Эсфирь Ильинична Шуб использовала их (без указания авторства) для своего фильма «Россия Николая II и Лев Толстой». В ее распоряжении были ленты царской хроники и 80 метров съемок Л.Н. Толстого. Однако перед ней стояла задача монтажными средствами создать фильм, обладающий «обличительным» пафосом, поэтому кадры, отражающие жизнь социально неблагополучных районов, оказались очень подходящими. При обсуждении картины в Обществе друзей советского кино в октябре 1928 г. она говорила: «Это моя третья работа. Как и две первые, предыдущие, она сделана из старого материала <…> И вот моей задачей было выбрать тот материал, который я могла бы переключить, т. е. сделать обличительным. Удалось найти очень интересные хроники. Вы увидите Саровскую пустынь, Москву 1906 года, голодную

[14] Мария Федоровна Андреева. Переписка, воспоминания, статьи, документы, воспоминания о М.Ф. Андреевой. М.: Искусство, 1968. С. 34.
[15] Вишневский В.Е. Алексей Максимович Горький // Искусство кино. 1936. № 8. С. 37.
[16] «Пасынки судьбы» // Синема-Пате. 1912. № 9. С. 4–5; Новые ленты // Сине-Фоно. 1912. № 5. С. 36; Описание новых картин // Вестник кинематографии. 1912. № 52. С. IV.
[17] Лихачев Б.С. история кино в России. М.: Academia, 1927. 210 с. С. 210.

деревню 1906–1907 гг., Хитров рынок 1907 года. Все эти материалы очень любопытны, интересны в смысловом значении»[18]. Это также показывает, насколько яркими были те кадры.

Фильм «Бывшие люди – типы Горького» не сохранился в изначальном виде, но его вполне можно представить, прочитав очерк Горького: «Это был широкоплечий, высокий человек лет пятидесяти, с рябым, опухшим от пьянства лицом, в широкой грязно-желтой бороде. Глаза у него серые, огромные, дерзко веселые; говорил он басом, с рокотаньем в горле, и почти всегда в зубах его торчала немецкая фарфоровая трубка с выгнутым чубуком. Когда он сердился, ноздри большого, горбатого, красного носа широко раздувались и губы вздрагивали, обнажая два ряда крупных, как у волка, желтых зубов. Длиннорукий, колченогий, одетый в грязную и рваную офицерскую шинель, в сальной фуражке с красным околышем, но без козырька, в худых валенках, доходивших ему до колен, – поутру он неизменно был в тяжелом состоянии похмелья, а вечером – навеселе <…> Был он высокий, сутулый, с длинным, острым носом и лысым черепом. На костлявом, желтом лице с клинообразной бородкой блестели беспокойно глаза, глубоко ввалившиеся в орбиты, углы рта были печально опущены книзу <…> Левый бок у него был перебит в драке, лицо желтое и острое, как у лисицы, кривилось в ехидную улыбку. Тонкие губы открывали два ряда черных, разрушенных болезнью зубов, лохмотья на его узких и костлявых плечах болтались, как на вешалке»[19]. Думается, такие «типы» и на экране выглядели достаточно эпатажно, что, безусловно, привлекало публику. Здесь важно то, что эти кадры в качестве документальных публику не заинтересовали (вероятно, бродяг и вокруг достаточно), а представив «героев Горького», лента мгновенно увлекла зрителей и принесла значительный доход предприимчивому Дранкову[20].

[18] Россия Николая II и Лев Толстой: Стенограмма обсуждения фильма в Обществе друзей советского кино, октябрь 1928 // Киноведческие записки. 2000. № 48. С. 30–31; Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф. М.: Искусство, 1972. С. 258.
[19] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1969. Т. 3. С. 280.
[20] Подробнее об этом: Рогова В. Гэг Коновалова с Распутиным // Литературная Россия. 2006. № 39. 29 сент.

В киноведческой литературе встречаются упоминания о кинодекламации «Барон и Настя» («Типы Горького»)[21] (очевидно, также иллюстрация к пьесе «На дне»), поставленной в 1912 г. компанией «Фильма», владельцем которой был Торговый дом «Братья Яковлевы», но существенно важных сведений об этом фильме разыскать не удалось. Однако даже эти данные свидетельствуют о неутихавшем интересе кинематографа к творчеству М. Горького.

В 1916 г. фирмой «Кинолента» была выпущена экранизация первой горьковской повести «Фома Гордеев» под названием «Душа волжанина разбита, или Сын Волги» – «драма из жизни приволжского купечества». Александр Александрович Чаргонин, получивший известность благодаря фильму «Сонька – Золотая ручка» (1914) о приключениях знаменитой воровки, написал сценарий, сыграл главную роль и выступил режиссером фильма. Кроме него, в фильме снимались К. Немиров, В. Гордина, Т. Рудина, М. Евгеньева, З. Ольская. Основную часть съемок производил оператор И.С. Фролов. В журнале «Сине-Фоно» было опубликовано либретто фильма, представлявшее собой подробный пересказ повести. Текстуальные совпадения опубликованного либретто не позволяют, однако, утверждать, что фильм был буквальной иллюстрацией горьковского произведения: нередко рекламное либретто экранизации писалось по литературному, а не кинематографическому произведению. Сравним финалы либретто и повести. В обоих источниках в последней сцене прохожие дразнят опустившегося Фому, требуя от него сказать что-нибудь «насчет светопреставления». Однако описание главного героя отличается. Текст в «Сине-фоно» завершается так: «Он (Фома Гордеев. – *А.П.*) удалялся на берег его родной реки и часами просиживал там, он, такой жалкий и одинокий, как бы жаловался Волге о несправедливости людской»[22]. В горьковской повести Фома описан иначе: «Он какой-то истертый, измятый и полоумный. Почти всегда выпивши, он

[21] Вишневский В.Е. Художественные фильмы дореволюционной России. М.: Госкиноиздат, 1945. С. 146.
[22] Новые ленты // Сине-Фоно. 1915. № 4. С. 122–123.

появляется – то мрачный, с нахмуренными бровями и с опущенной на грудь головой, то улыбающийся жалкой и грустной улыбкой блаженненького. Иногда он буянит, но это редко случается»[23]. В горьковском герое ощущается не угасшая до конца сила, в персонаже фильма – только сломленность и разочарование. Отчасти ситуацию разъясняют названия «картин», приведенные в рекламе, которую удалось разыскать в газете «Голос Сибири»[24]: «Лицом к жизни», «И сердце устало, и сердце не радо»[25], «Перед грозой», «И все поругано, разбито»[26]. Их этих названий следует, что фильм был поставлен в привычном для раннего кинематографа сентиментально-мелодраматическом тоне, сосредоточен на пессимистических мотивах разочарования и потери.

Повесть «Трое» была впервые экранизирована в 1916 г. под названием «Илья Лунев». Кинолаборатория Н.И. Кагана объявила о начале съемок. Режиссером фильма был А.Н. Бестужев, он же планировал сыграть главную роль. В.Е. Вишневский предполагал, что постановка не состоялась вследствие прямого запрета Горького[27].

Одной из авантюр, связанных с экранизациями произведений М. Горького, стала картина «Омытые кровью» по повести «Коновалов» (реж. Б.С. Глаголин). Фильм стал произведением двух студий: фирмы А.О. Дранкова и товарищества «Русская лента». В газетах 1916–1917 гг. фильм рекламировался в таких выражениях: «Сюжет навеян одним из рассказов М. Горького», «Сенсационный, злободневный сюжет», «По мотивам, навеянным повестью Максима Горького» и т.д. Анонс к сеансу гласил: «История деревенского парня, сделавшегося в городе кумиром столичных

[23] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1969. Т. 4. С. 458.
[24] [Реклама] // Голос Сибири. 1917. № 44. 25 февраля. С. 1.
[25] Искаженная цитата из стихотворения К.Д. Бальмонта «Безглагольность» (1900). Ср.: «Войди на закате, как в свежие волны, / В прохладную глушь деревенского сада, – / Деревья так сумрачно-странно-безмолвны, / И сердцу так грустно, и сердце не радо» (Бальмонт К.Д. Из литературного наследия. Стихотворения. М.: Книга, 1989. С. 464).
[26] Вероятно, искаженная цитата из драматического этюда А.Р. Генца «Вечерний звон». Ср.: «Все в жизнь отнято, поругано, разбито, / Малютка был… и жить бы для него… / Но рядом с матерью дитя мое зарыто… / О, не понять вам горя моего!» (Генц А.Р. Драматические этюды. М.: изд. С. Рассохина, 1907. С. 14).
[27] Летопись российского кино: 1863–1929 / Под ред. А.С. Дерябина. М.: Материк, 2004. С. 206.

дам»[28]. После февральской революции, в марте 1917 г., фильм был перемонтирован, снабжен новыми титрами и переделан в «Драму из жизни Григория Распутина». Этот вариант сопровождался пояснением: «Из жизни русских темных сил»[29]. Дело в том, что отмена императорской цензуры, предполагавшей запрет на изображение в кино царской семьи и ее окружения, пробудила интерес к личности Г. Распутина, и в начале 1917 г. одна за другой выходили ленты «Темные силы – Григорий Распутин и его сподвижники» С. Веселовского, «Таинственное убийство в Петрограде 16 декабря» Н.Л. Минервина, «Царские опричники» Г.Э. Инсарова, «Люди греха и крови» А. Чаргонина. Чуткий к коммерческому успеху Дранков быстро понял, где искать свою выгоду, и «Коновалов» превратился в «Распутина».

Ко второй половине 1910-х годов на лидирующие позиции на российском кинорынке вышло предприятие Д.И. Харитонова. В 1916 г. Дмитрий Харитонов переехал из Харькова в Москву, где построил собственную киностудию. В условиях, когда все значительные режиссеры и актеры российского кино уже были заняты на других студиях, Харитонов повел агрессивную кадровую политику, чрезвычайно высокими гонорарами и обещанием полной творческой свободы он переманил к себе на работу многих ведущих кинематографистов, в том числе П.И. Чардынина, В.К. Висковского, Ч.Г. Сабинского, В.В. Холодную и других. В начале июня 1917 г. режиссер П.И. Чардынин представил зрителям фильм «Жизнь Барона» (другое название – «Васька Пепел и Барон»)[30] с необычным жанровым определением: «Схема из пьесы М. Горького “На дне”». Обозреватель газеты «Проэктор» пояснял сюжет ленты: «Как известно, Горьким даны отдельные мотивы, по которым можно составить себе приблизительное понятие о прошлом барона. Из этих отдельных бликов фантазия автора создала целую картину, повествующую о том, как жестокая судьба, благосклонная в начале к легкомысленному, но

[28] Вишневский В.Е. Художественные фильмы дореволюционной России. М., 1945. С. 108.
[29] Рогова В. Дранковский гамбит. Плейбой русского кино // Ракурсы. Вып. 8. М.: ГИИ, 2010. С. 156–157.
[30] Вишневский В.Е. Художественные фильмы дореволюционной России. М., 1945. С. 128.

симпатичному юноше, довела его до “дна”. Главной виновницей его падения представлена женщина, его жена, ничтожная, мелкая натура, развратная и жестокая в своем эгоизме»[31]. Высоко оценивалась игра В.В. Максимова и А.К. Фехнер, актеров Московского художественного театра, а также мастерство грима, который отражал возрастные изменения героя, «начиная с юношества и кончая неопределенным возрастом пьяницы-босяка»[32]. Однако автор рецензии оказался недоволен финалом экранизации: он совпадал с развязкой горьковской пьесы (сообщение Барона о повесившемся Актере) и нарушал «общую схему картины, как драмы о прошлом Барона», мешал «цельности и выдержанности ее плана». Интересно, что критик задавался вопросом: «…но согласен ли сам Горький с этой трактовкой тех мотивов, которые он только наметил в своей пьесе? <…> Зачем автору сценария (П.И. Чардынин. – *А.П.*) понадобилось созданную им самим пьесу связать с именем героя чужого произведения? Неужели только для придания ей большего интереса?»[33] В последнем вопросе ощущается и собственный ответ обозревателя, ощутимо осуждающего такой творческий метод.

Газета «Раннее утро» находила свое объяснение: «Так как М. Горький протестует против инсценировки его произведений для экрана, то теперь кинематографические фирмы заимствуют обычно лишь отдельные эпизоды или сюжеты из повестей, пьес и романов популярного писателя»[34]. В.Е. Вишневский предполагал[35], что именно после этой «экранизации» у Горького появилась мысль самому написать сценарий, расширяющий истории жизни героев пьесы «На дне»[36]. Однако документальных подтверждений этому пока не нашлось, а десятилетний интервал между фильмом Чардынина и сценарием Горького «По пути на дно» скорее свидетельствует о том, что предположение Вишневского ошибочно.

---

[31] Критическое обозрение // Проэктор. 1917. № 11/12. С. 13.
[32] Там же.
[33] Там же.
[34] Мир экрана // Раннее утро. 1916. № 178. 2 августа. С. 4.
[35] Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России. М., 1945. С. 108.
[36] См.: Глава II. Сценарии Горького. § 2.3.1. «По пути на дно».

В 1915 г. Чеслав Сабинский, режиссер предприятия И.Н. Ермольева, выпустил фильм из цикла «В омуте Москвы» и в качестве названия взял широко известную горьковскую цитату из стихотворения в прозе «Песнь о Соколе»: «Рожденный ползать – летать не может»[37]. Сюжет картины не имеет отношения ни текстам, ни к мотивам творчества Горького и представляет собой мелодраму с запутанным сюжетом, в котором есть и «дамы полусвета», и карточные шулеры, и поруганная невинность, и смерть в финале – комплекс привычных для этого жанра и времени клише. Тем не менее заимствование горьковской строчки в названии фильма, как и стихов С.Я. Надсона или К.Д. Бальмонта, говорило о широкой популярности автора и использовании ее для повышения коммерческих возможностей фильма.

Большое количество кинопостановок, которые эксплуатировали образы и мотивы горьковских произведений, вызвало в профессиональной прессе серьезную дискуссию о праве кинематографистов – юридическом и моральном – на заимствование текстов произведений без учета воли писателя. В октябре 1915 г. в одном из ведущих журналов «Сине-Фоно» вышла статья В.Е. Ермилова «Горького – или по Горькому?». Владимир Евграфович Ермилов – журналист, педагог, лично знакомый с Горьким с 1900-х годов[38], задавался вопросом: «…имеем ли мы нравственное право переделывать для кинематографа то или иное произведение писателя без авторского на то разрешения»[39]. Он останавливался на феномене интертекстуальности, вспоминая о заимствованиях Шекспира, Тургенева, Пушкина, Грибоедова и Гоголя: «…мы все и всегда заимствуем сюжеты друг у друга. И зачастую очень неуловимо»[40], – но важно переосмысление тем и идей предшественников, а не слепое повторение. Далее Ермилов писал о так называемых

[37] Вишневский В.Е. Художественные фильмы дореволюционной России. М., 1945. С. 77.
[38] Известно по крайней мере одно письмо Горького Ермилову в цитации А.А. Богданова (см.: Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2004. Т. 11. С. 158).
[39] Ермилов В.Е. Горького – или по Горькому // Сине-Фоно. 1915. № 21/22. С. 41.
[40] Там же. 42.

«подмаксимовиках», литераторах, подражавших Горькому, и утверждал, что и эти авторы не пытаются быть его копией.

Наконец, возвращаясь к предмету своей статьи – экранизациям, – он безапелляционно заявлял: «Без разрешения авторов не следует позволять себе составлять из чьего-либо сочинения сценарий. Это несомненное похищение чужой собственности. И не только по материальным соображениям, но и по духовным. Ему не безразлично знать, кто и как его переделывает. Иной так грубо, глупо, так неинтересно, безвкусно обделает вас, что вам станет стыдно пред публикой, которая примет эту чушь за ваше творчество, и подумает о вас как о жалком гешефтмахере, а не художнике-творце <…> Автор, только один автор имеет право на составление сценария к своему роману, повести или драме. Автор или лицо, которому он доверяет переделку <…> Горького может подвергнуть инсценировке такой мастер, который, по своей духовной организации, сам близок, если не равен Горькому <…> Те, кто пишут по Горькому, не считаясь с Горьким, только оскорбляют и его, и имя, и талант, и литературу»[41]. Есть основания предполагать, что статья Ермилова была написана если не по просьбе самого Горького, то под влиянием общения с ним и предметного разговора об этой проблеме. Единственное письмо писателя к автору статьи, о котором нам известно, относится к 1915 году, в это время Горький часто бывал в Москве, в переписке обсуждал предложение печататься в журнале «Друг народа», редактором которого был Ермилов. Вероятно, Горький имел непосредственное отношение к написанию этой статьи, поскольку юридических оснований привлечь кинематографистов к ответственности у него не было. Экранизации попадали в «серую зону» законодательства: при массовости этого явления юридическая система не успевала реагировать.

Статью В.Е. Ермилова следует рассматривать в контексте большой дискуссии о становлении кино как искусства, о необходимости повышения его

[41] Ермилов В.Е. Горький или по Горькому // Сине-Фоно. 1915. № 21/22. С. 43–44.

культурного и эстетического уровня, развернувшейся на страницах профессиональной прессы в середине 1910-х годов. Феномен авторского права в кинематографе обсуждался в статьях В. Веронина «Кино-литература и кино-вздор»[42], Критика (А.Г. Егоров) «Волчья мораль в кинематографическом деле»[43], редакционных передовицах журнала «Живой экран»[44] и др. Общий их смысл заключался в следующем: срочно требуются законодательные изменения, но пока их нет, моральное право на стороне литератора. Повышение культурного уровня и авторитета кинематографа возможно лишь при соблюдении этого права и уважительном отношении к литературным произведениям. Надо сказать, что при всей серьезности и весомости этих дискуссий практика кинопроизводства отставала от теории. В 1900–1910-е годы кинематограф делал свои первые шаги, не говоря уже о жанре экранизации. Не было ни отчетливого представления об авторском праве на сюжет произведения, ни понимания, как именно художественный текст может переводиться на язык кино. Ранние фильмы по произведениям М. Горького представляют собой экранизации-«лубки» (по терминологии Н.М. Зоркой), они основаны на известном зрителю и упрощенном сюжете, персонажи литературного произведения в них узнаваемы за счет внешней формы. Из общего ряда, пожалуй, выделяется «Жизнь Барона» П.И. Чардынина, где производится попытка восстановления предыстории героя, хоть и происходит это через известные сюжетные клише. Однако безусловно, эти картины являются фактом культуры, они дают сведения о кинематографическом процессе, дополняют наше представление о биографии Горького и свидетельствуют о том, какую роль играл этот писатель в жизни русского общества начала XX века.

В первые пореволюционные годы появлялось много публикаций о постановке кинокартин по произведениям Горького. Так, 22 декабря 1918 г.

[42] Веронин В. Кино-литература и кино-вздор // Вестник кинематографии. 1915. № 115/17–18. С. 48.
[43] Критик. Волчья мораль в кинематографическом деле // Вестник кинематографии. 1915. № 113/13–14. С. 34–36.
[44] К вопросу об авторском праве кинематографии // Живой экран. 1915. № 21/22. С. 15–21.

газета «Правда» (№ 279) сообщала, что с разрешения писателя готовятся для экрана его произведения «Трое» и «На дне». А 5 марта 1919 г. в «Красной газете» (№ 51) было опубликовано сообщение, что в Кинематографическом отделе Петроградского совета переработана в сценарий повесть «Жизнь ненужного человека». Эти сведения носят фрагментарный характер, но очевидно одно – несмотря на политический кризис и тяжелую экономическую ситуацию, кинематограф новой России переживал подъем интереса к творчеству Горького. Подтверждается это и словами самого писателя. 17 февраля 1919 г. он писал Е.К. Малиновской, своей давней знакомой, ставшей после 1917 г. комиссаром московских театров, в ответ на ее просьбу: «Снять для кинема “На дне” – не могу разрешить, ибо эта штука, как и все прочее, продана мною кинемохамам»[45] (экранизации пьесы в этот период неизвестны).

В 1919 г. режиссер Александр Ефимович Разумный поставил фильм «Мать» – первую экранизацию знаменитого горьковского произведения. Об истории создания фильма режиссер рассказал в своих воспоминаниях: «Кинематографический комитет продолжал реализацию своих планов. Вскоре под председательством В.Я. Брюсова члены литературного совета А.С. Серафимович, В.И. Язвицкий и другие видные литераторы начали разрабатывать перспективный тематический план экранизации классических литературных произведений. В первую очередь в план этот включены были “Мать” М. Горького, произведения Льва Толстого и Глеба Успенского <…> Мне было предложено заняться экранизацией повести М. Горького “Мать” по сценарию М. Ступиной. Я давно хотел поставить фильм о революционной борьбе рабочего класса. А повесть Горького была именно тем материалом, который мог вдохновить, как никакой другой»[46]. Александр Разумный был очевидцем революционных событий 1905 года, поэтому ему было особенно интересно реализовать замысел этого фильма. Планировалось завершить фильм к началу 1919 г.

[45] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2006. Т. 12. С. 20
[46] Разумный А. У истоков… Воспоминания кинорежиссера. М., 1975. С. 34.

В съемочную группу входили квалифицированные специалисты. За камерой работал А.А. Левицкий, опытный оператор, ставший к тому времени легендой раннего русского кинематографа. До революции он снял более 100 фильмов, в том числе знаменитый «Уход великого старца» (1912, реж. Я.А. Протазанов) о последних днях Льва Толстого. С В.Е. Егоровым, художником-декоратором фильма, Разумный был знаком ранее и восхищался его мастерством. Однако увидев впервые эскизы к «Матери», «был прямо-таки ошеломлен его талантом»[47]. Пелагею Ниловну в этом фильме играла Л.А. Сычева, актриса бывшей кинофабрики Скобелевского комитета, а роль Павла Власова исполнил артист Художественного театра И.Н. Берсенев, чей дебют в кинематографе состоялся еще в 1913 г. Берсенев впоследствии познакомился с Горьким, встречался в Берлине в конце 1921 г., а летом 1926 г. посетил писателя в Сорренто, где тот в один из вечеров читал гостям свою пьесу «Фальшивая монета». Известно также об их встречах в СССР в 1928–1929 гг., а также в период работы Горького над вторым вариантом пьесы «Васса Железнова» в 1935 г.[48]

Режиссерская разработка А.Е. Разумного по сценарию М. Ступиной сохранилась в РГАЛИ[49]. В сюжетную канву картины были включены все основные эпизоды повести: болезнь и смерть отца, первая субботняя сходка на квартире Павла, обыск и арест Павла, распространение Ниловной листовок на фабрике, возвращение Андрея и Павла из тюрьмы, первомайская демонстрация, второй арест Павла и переезд матери в город к Николаю Ивановичу, посещение матерью и Софьей дегтярников, смерть и похороны Егора, последнее свидание матери с Павлом в тюрьме, суд, гибель матери на вокзале.

Судьбу фильма в значительной степени определили экономические и бытовые обстоятельства тех лет. Общая разруха, голод, отсутствие отопления

[47] Там же. С. 35.
[48] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2013. Т. 16. С. 860.
[49] РГАЛИ. Ф. 2972. Оп. 1. Ед. хр. 4.

в павильонах не могли остановить группу энтузиастов кинодела, но отсутствие пленки существенно осложняло работу над фильмом. Разумный писал, что оператор Левицкий «должен был останавливать съемку в самый ее разгар: выключали свет, иногда на несколько дней. Он использовал перерыв, чтобы каким-то чудом договориться об обработке негатива с тремя или четырьмя лабораториями, где к тому времени был свежий проявитель. Одновременно Левицкий искал пленку у всех своих знакомых, буквально выпрашивая ее, и таким образом набрал несколько коробок»[50]. Выпуск картины на экраны существенно задержался, и режиссерский замысел не был воплощен полностью, но кинематографический комитет принял фильм единодушно, и во время первомайских торжеств 1920 г. он демонстрировался на экранах.

Судьба ленты развивалась драматично, судя по всему, какой-то руководитель решил, что документальное кино нужнее и актуальнее художественного. Фильм был разрезан и перемонтировал в виде хроники. Разумный вспоминал, как гастролировал с Передвижным театром на Дальнем Востоке и случайно увидел, «что в зале станции какая-то кинопередвижка демонстрирует фильм-очерк “1905 год”. Всмотрелся – и узнал свой фильм “Мать”, кем-то разрезанный и перемонтированный так, что кадры забастовки, нападения казаков на бастующих, аресты рабочих преподносились под видом... хроники»[51]. «Я полагал, – сообщал Разумный, – что фильм собран из остатков, не вошедших в мою ленту. К сожалению, мне впоследствии сообщили, что чьи-то небрежные руки разрезали так все позитивы»[52].

После этого фильм считался не сохранившимся, а обнаружила его уже в 1950-х годах сотрудница Архива Госфильмофонда СССР Вера Дмитриевна Ханжонкова, вдова первого русского кинопромышленника. По сохранившемуся режиссерскому сценарию фильм восстановили, хотя некоторые фрагменты оказались утраченными навсегда: «не найдены эпизоды

[50] Разумный А. У истоков… Воспоминания кинорежиссера. М., 1975. С. 35.
[51] Там же. С. 35.
[52] Там же. С. 36.

забастовки рабочих, разгрома царскими сатрапами рабочей демонстрации, сцены борьбы вокруг красного знамени. Отсутствовали и многие сцены, снятые в павильоне»[53]. Почти сразу после того, как лента была найдена и восстановлена, Н.А. Глаголева опубликовала исследование, в котором подробно сравнивала основные сцены в тексте повести Горького и в фильме 1919 г. и пришла к выводу: «Ступина и Разумный сохранили главные черты горьковских образов и в целом верно передали ход событий повести. Фильм “Мать” является, в сущности, не более чем киноиллюстрацией к литературному произведению, правда, сделанной бережно и любовно»[54].

Киновед С.С. Гинзбург, автор вступительной статьи к воспоминаниям режиссера, характеризуя фильм «Мать», тоже прибегал к этому понятию: «А. Разумный, работая с замечательными мастерами кино <…>, создал киноиллюстрацию к повести Горького, верную духу первоисточника, авторской идее и авторской трактовке событий, характеров, обстановки действия. Если же иметь в виду, что не только кинематограф, но и театр еще не обладал тогда никаким опытом воплощения рабочей тематики, то первую экранизацию “Матери” надо признать для своего времени явлением новаторским и выдающимся»[55].

С этим согласны и современные исследователи: «…фильм Александра Разумного – это экранизация-иллюстрация, ключевые принципы которой – тщательное следование оригиналу, поглавное перенесение действия из книги на экран, скрупулезное текстуальное соответствие, насколько это было возможно в немом кинематографе. Сам режиссер протестовал, когда ему приписывали попытку сделать некие художественные открытия. Никаких открытий здесь нет. Ни сценарист, ни режиссер и не пытались найти метод “перевода” горьковского текста из литературы в кино. Открытием стало само

[53] Там же. С. 36.
[54] Глаголева Н.А. Первая экранизация повести М. Горького «Мать» // Вопросы киноискусства: Сб. статей и материалов / Под ред. Ю. Калашникова. М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 112–113.
[55] Гинзбург С.С. Чувство нового [Вступ. ст.] // Разумный А.Е. У истоков… М.: Искусство, 1975. С. 5.

появление в нашем кинематографе жителей заводской слободки, то есть значение этой экранизации – тематическое»[56].

Таким образом, с жанра киноиллюстрации началась история экранизаций произведений М. Горького в советском кино.

1.2. Кинематограф 1920–1940-х годов

Нельзя сказать, что кинематограф сразу изменился после революционных событий 1917 года, хотя советская историография настаивала именно на этом, стремясь «отречься от старого мира» и прочертить границу новой цивилизации по Октябрьской революции. Предшествовавший период развития кинематографа в свете этого был обозначен как «исторический пролог»: «В решительной ломке старого были заложены основы будущего»[57].

Однако и организационно, и стилистически, и эстетически кинематограф во многом оставался почти прежним, пережив некоторый подъем в период НЭПа. Огосударствление кинематографа происходило постепенно, и часто декреты и постановления расходились с практикой. Это положение хорошо иллюстрирует фраза Ю.А. Желябужского из письма М.Ф. Андреевой от 10 мая 1923 г.: «Так и сидим: официально прокат закрыт, – а фактически работает. Павильона тоже нет, т.к. договор расторгнут, а фактически мы в нем сидим, и т.д., и т.д.»[58]. Принципиально новый этап отечественного кинематографа начинается в начале 1920-х годов с экспериментов ФЭКСов, «киноков», монтажных опытов Л.В. Кулешова, фильмов Дзиги Вертова и С.М. Эйзенштейна. Он характеризуется господством авангардных тенденций, документализмом, интересом к художественной форме, стремлением к эксперименту. Историки кино И.Н. Гращенкова и В.И. Фомин проводят границу нового этапа по фильму С.М. Эйзенштейна: «С середины 20-х гг. стал намечаться наконец некий

[56] Коршунов В. Четыре «Матери» советского кино: от Разумного до Панфилова // Знание – сила. 2010. № 3. С. 113–119.
[57] История советского кино. 1917–1967: В 4 т. М.: Искусство, 1969. Т. 1. С. 227.
[58] АГ. ФМА-кр-4-25-109.

просвет в творческих исканиях советской киномузы своей какой-то невиданной, собственно советской идентичности. Начиная, пожалуй, с эйзенштейновской “Стачки”, первое <…> поколение советского кинопризыва послереволюционных лет вдруг стало выдавать на-гора, действительно, новое, абсолютно небывалое кино»[59].

М. Горький по-прежнему оставался культовым писателем, интерес к его творчеству не ослабевал, что отразилось на экранизации его произведений.

1.2.1. «Мать» (1926)

О фильме Всеволода Илларионовича Пудовкина и Натана Абрамовича Зархи «Мать» (1926) написаны сотни рецензий и тысячи статей. Фильм скоро отпразднует свой столетний юбилей, и все это время о нем говорят киноведы, филологи и простые почитатели советского кино и творчества Горького. Премьера фильма состоялась 12 октября 1926 г., о чем сообщала газета «Известия»[60]: «На советском экране начинает демонстрироваться кинофильм “Мать” (на тему повести М. Горького)».

Фильм «Мать» был первым опытом самостоятельной режиссуры В.И. Пудовкина; для сценариста Н.А. Зархи и оператора А.Д. Головни он тоже стал первой серьезной творческой работой. Режиссер так вспоминал о процессе работы над фильмом: «Все мы трое помним ту исключительную слитность в совместной работе, которая теперь не позволяет нам точно восстановить, кому принадлежало то или иное в создании и оформлении сценария или картины. Так хорошо, органически мы были спаяны <…> Это было замечательное единство общего хода творческой работы, обусловленное чем-то, перерастающим простую техническую слаженность <…> мы хотели войти в роман, чтобы жить в нем, дышать его воздухом, гнать по своим жилам

[59] Гращенкова И.Н., Фомин В.И. История российской кинематографии (1896–1940 гг.). М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2016. С. 192.

[60] Сегодня премьера. О картине производства «Межрабпом-Русь» // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1926. № 235. 12 окт. С. 4.

кровь, пропитанную его атмосферой. И мы сделали это»[61]. Сюжет фильма настолько отличался от романа, что на афише значилось: «Тема заимствована у М. Горького» – формулировка, похожая на те, что использовали Чардынин или Бауэр в 1910-е годы. Так, был значительно укрупнен образ отца Павла, Михаила Власова (А.П. Чистяков), в фильме он – участник черносотенной банды, самостоятельный цельный персонаж. Более того, изначально, как выяснил Н.М. Иезуитов, планировалось центральным персонажем сделать именно Михаила Власова, а Пелагея Ниловна погибала в начале фильма от шальной пули во время драки рабочих с черносотенцами. Вся дальнейшая история перерождения передавалась образу отца, и в конце фильма он должен был отдать жизнь, закрывая собой Павла от военной конницы. Зархи начал разработку сценария под названием «Отец», написал полное либретто[62]. О причинах этого киновед писал: «Постановка “Матери” М. Горького в сценарной обработке Н.А. Зархи была правлением “Межрабпом-Русь” поручена первоначально режиссеру Ю. Желябужскому. Последний подходящей актрисы на роль матери, приемлемой с точки зрения его режиссерских требований, не нашел. Тогда было решено образ матери переделать в образ отца, пригласив для исполнения этой роли актера МХАТ И. Москвина. В подобных целях и была произведена переработка сценария “Мать”. Зархи ограничился, однако, только изложением общей концепции. Сценарий “Отец” так и не был написан, и дело с постановкой Ю. Желябужского заглохло»[63]. Сценарист вернулся к горьковскому варианту, и образ Ниловны (В.В. Барановская), хотя и претерпел существенные изменения по отношению к повести Горького, сохранился. Н.А. Зархи писал так: «Основной персонаж своего сценария “Мать” я задумал, грубо говоря, в прямую противоположность горьковскому образу матери. У Горького мать с самого начала сознательная женщина и неуклонно движется по пути к

[61] Пудовкин В.И. Первая фильма // Кино. 1932. № 44. 24 сент. С. 3.
[62] Зархи Н.А. Отец // Искусство кино. 1936. № 3. С. 52–53.
[63] Иезуитов Н.М. [Вступ. ст. к публикации сценария Н.А. Зархи «Отец»] // Искусство кино. 1936. № 3. С. 52.

революции. У меня она взята иначе, на внутреннем переломе, в процессе становления, перерождения. Но раньше, чем наступил этот перелом, во всем, что делает мать в первой половине сценария, есть одно ее определенное и упорное стремление – это сохранить дом, семью»[64]. Сценарист драматизировал события, насытил сюжет острым, напряженным действием, ввел мотив невольного предательства матери в сцене обыска (она показывает полицейским, где спрятано оружие и прокламации, надеясь сохранить этим жизнь сына). В сценарий не вошли некоторые сюжетные линии и мотивы повести, некоторые персонажи (например, Находка, Рыбин).

Создатели фильма «Мать» получили огромное количество восторженных отзывов. Всемирный успех «Матери» начался еще во время съемок фильма. Летом 1926 г. в Москву приехали знаменитые голливудские артисты Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс. В часы посещения киностудии им показали отрывки из снимавшихся тогда фильмов «Абрек Заур», «Мать» и «Процесс о трех миллионах»[65].

Высоко оценил картину А.В. Луначарский: «Я утверждаю, что почти на все 100 процентов фильма заснята таким образом, что кажется, будто по какому-то волшебству оператор мог непосредственно фотографировать самое действительность. Актерская игра абсолютно не чувствуется. Но при этом нет ни одной фигуры, даже фигуры из толпы, которая не была бы художественно типичной»[66]. Х.Н. Херсонский, постоянный кинообозреватель газеты «Правда», писал: «“Мать” по своему содержанию – боевая лента “Межрабпома”. Она выполнена с настоящим искусством и говорит о глубоком и радостном росте молодых сил в нашем кино»[67]. В.Б. Шкловский высказывался так: «…огромного мастерства, зрелости и большого таланта фильма»[68].

---

[64] Мусский И.А. 100 великих отечественных кинофильмов. М.: Вече, 2005. С. 30.
[65] Там же. С. 34.
[66] Луначарский А.В. Победы советского кино // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1926. № 234. 10 окт.
[67] Херсонский Х.Н. «Мать» // Правда. 1926. № 243. 21 окт. С. 4.
[68] Шкловский В.Б. «Мать» // Кино. 1926. № 36. 7 сент. С. 3.

Премьера «Матери» за рубежом состоялась в Берлине в марте 1927 г. Спустя двадцать лет В.А. Смирнов собрал отзывы иностранной прессы о фильме. Большинство их – безусловно положительные, выражающие восхищение новаторским кинематографическим искусством советского режиссера. «Berliner Herold» заявлял: «Перед нами русские фильмы. <…> Нашим старым отечественным кинопроизводствам приходит конец, потому что они не хотят идти в ногу с конкурентом, который появился так же внезапно, как и победоносно. Пудовкин встает перед нами как чудо кинематографии, как наша надежда»[69]. Журнал «Kinematographie» утверждал: «“Мать” – фильм редких художественных достоинств, сильно действующий на публику. Работа режиссера, чудесных актеров, темп и ряд сцен вызывают справедливый восторг. Режиссер Пудовкин, вместе с Эйзенштейном, должен быть поставлен теперь во главе европейских кинопостановщиков»[70]. Среди них были и чрезвычайно критические высказывания, связанные с идеологическим наполнением картины. Газета «Das Deutsche Tageblatte» писала: «Мы спрашиваем, как власти могли разрешить фильм, который смело можно назвать “Потемкин № 2”?»[71] Другие отзывы из английской, французской, швейцарской, японской прессы опубликованы в сборнике, полностью посвященном фильму «Мать»[72].

Спустя много лет ценность фильма 1926 года не снижается, его продолжают изучать. Анализируя фильм «Мать», А.В. Караганов пишет об изобразительных особенностях картины с позиции современной науки о кино: «Пудовкин счастливо избежал опасностей, какие таит в себе захлестывающая художника стихия поэтической речи, когда одна метафора наслаивается на другую и постепенно исчезает конкретика, история событий и характеров. Постановщик “Матери” нашел такое соотношение между “прямосказанием”

[69] Цит. по: Смирнов В. Сила советской правды // Искусство кино. 1949. № 3. С. 20
[70] Там же.
[71] Там же.
[72] «Мать»: Сб. / Сост. Н.А. Глаголева. М.: Искусство, 1975. С. 214–222.

повествования и иносказательной, метафорической речью, которое рождает эффект взаимообогащения двух стилевых потоков фильма»[73].

В значительной степени успех фильма – заслуга блистательных актеров, В.В. Барановской и Н.П. Баталова. Актеры Московского художественного театра, воспитанные в традициях классической театральной школы, они были прекрасно знакомы с системой К.С. Станиславского, которая тогда считалась чуждой для кинематографа. В эпоху немого кино акцент в актерской игре ставился на внешней пластике, на жестах и движениях актера, а не на его глубоких внутренних переживаниях. Актеры рассказывали о своей работе в фильме. «Я увидел, почувствовал образ Павла и с тем большим интересом углубился в изучение повести, в освоение “литературного” Павла»[74], – писал Н.П. Баталов. В.В. Барановская пыталась прояснить «механизм» этой работы: «…я много работала в студии над законом движения, над заключением эмоции в закономерную форму движения. Весьма талантливый актер “нутра”, расхлябанного вдохновения для кино не нужен. Может быть, гораздо менее талантливый мастер театрального искусства – необходим»[75]. Пудовкину удалось соединить театральный опыт актеров с кинематографическими приемами (монтаж, наезд, крупные планы и т.д.), и это наполнило фильм подлинным драматизмом, человеческими переживаниями.

Однако до сих пор не был прояснен вопрос об отношении Горького к этому фильму, которое мы можем восстановить по косвенным сведениям.

20 августа 1925 г. М.И. Будберг писала Горькому, что появилась возможность продать права на экранизацию повести «Мать»[76], а 16 декабря сообщала, что в Сорренто к писателю приедет представитель советской кинофирмы, который «хочет заплатить за право переделки “Матери”»[77]. Вполне возможно, это был сотрудник «Межрабпом-фильма», который

[73] Караганов А.А. Мать // Российский иллюзион: Антология. М.: Материк, 2003. С. 74.
[74] «Мать»: Сб. / Сост. Н.А. Глаголева. М.: Искусство, 1975. С. 202.
[75] Там же. С. 203.
[76] А.М. Горький и М.И. Будберг: Переписка / Архив А.М. Горького. Т. XVI. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 114.
[77] Там же. С. 125.

собирался провести с Горьким переговоры об экранизации. Не знать о планах экранизации еще в 1925 г. писатель просто не мог, поскольку первоначально предполагалось, что картину поставит Ю.А. Желябужский. Он близко общался с семьей Горького и обязательно бы сообщил писателю о такой возможности.

М.Н. Алейников, один из создателей и руководителей «Межрабпом-фильма», позднее вспоминал: «Алексей Максимович предоставил нам право экранизации “Матери”, но предупредил, что сам принимать участие в работе над сценарием не сможет. Однако, почувствовав сразу, что нам не избежать при экранизации существенных изменений как в развитии событий, так и в движении отдельных образов, мы снова обратились к Горькому с просьбой разрешить сценаристу приехать к нему на Капри (Горький в то время жил в Сорренто. – *А.П.*) для согласования схемы сценария. Но вследствие плохого состояния здоровья Алексей Максимович и на этот раз не мог дать согласия на наше предложение»[78]. Эти слова подтверждаются его письмом Горькому от 28 января 1927 г. на фирменном бланке кинотоварищества «Межрабпом-Русь»: «Получив в свое время через Ваш секретариат разрешение воспользоваться темой Вашей повести “Мать”, мы оставили вопрос о компенсации за это разрешение открытым, – ввиду предполагавшегося издания закона об авторском праве в отношении киноинсценировок. Теперь этот закон издан, и Вам причитается отчислений ¼ % с валовых сборов в кинотеатрах. Эти отчисления осуществляются через О<бщест>во писателей. Если Вы укажете, кому можно уплатить в Москве для Вас деньги, мы бы охотно внесли в счет предполагаемых отчислений 1000 рублей»[79].

Итак, Горький знал о том, что фильм снимается и что он будет существенно отличаться от его повести. (О драматических механизмах сценария и его отличиях от повести подробно рассказано в диссертации

[78] Алейников М.Н. Рождение «Матери» // Искусство кино. 1968. № 8. С. 56–58.
[79] АГ. КГ-Дик-14-54-2. Публикуется впервые.

Т.О. Фроловой[80].) Натан Зархи в 1932 г. писал: «Не знаю, как отнесся к моей работе Алексей Максимович, сам я с ним об этом не беседовал, отзывов его мне никто не передавал. С радостью отмечу лишь, что протеста, обычного в таких случаях, Алексей Максимович не заявлял»[81].

Определенно можно сказать, что Горький этой картины не стыдился: есть несколько свидетельств о том, что он показывал ее гостям и в Сорренто, и в Москве. Например, А.И. Цветаева в воспоминаниях «Поездка к Горькому» писала: «Из России в Италию приехавший наш представитель (Л.Б. Каменев. – *А.П.*) привез Алексею Максимовичу только что в Москве появившийся фильм “Мать”. Горький очень заинтересовался, и, после переговоров с местными властями (велись они, видимо, через Макса) было получено разрешение на просмотр этого советского революционного фильма в соррентийском кино – для Горького и его гостей»[82]. Б. Маркин сообщал: «В первый же приезд Алексея Максимовича в Москву эта картина была ему показана и произвела на него громадное впечатление»[83]. В 1935 г. к Горькому приезжал Р. Роллан. В подмосковных Горках, на даче писателя, был оборудован небольшой кинозал, и секретариат Горького вел учетную книгу под названием «Перечень киносеансов, встреч, спектаклей летом 1935 г.». Из этого документа, мы знаем, что 1 июля 1935 г. Горький вместе с Р. Ролланом смотрели фильмы «Броненосец “Потемкин”» С.М. Эйзенштейна и «Мать» В.И. Пудовкина[84]. В январе 1935 г. Горький получил письмо от двух пионерок из города Уржума – Нины Полстоваловой и Тани Лапиной с вопросами о героях повести «Мать»[85]. Школьницы интересовались судьбой прототипов героев произведения и спрашивали, почему события в повести и в фильме отличаются. Горький рассказал юным корреспонденткам, что П.А. Заломов и

[80] Фролова Т.О. Поэтика киносценариев-экранизаций 20-х гг.: (на примере сценариев «Мать» Н. Зархи, «Шинель» Ю. Тынянова, «Капитанская дочка» В. Шкловского): дис. ... канд. филол. наук. М., 1999.
[81] Зархи Н.А. Урок у Горького // Кино. 1932. № 44. 24 сент. С. 2.
[82] АГ. МоГ-13-42-2. Л. 21, 22.
[83] Маркин Б. «На дне» – в кино // Кино. 1932. № 44. 24 сент.
[84] Летопись жизни и творчества А.М. Горького: В 4 т. М.: АН СССР, 1959. Т. 4. С. 500.
[85] АГ. ДГП-11-11-1.

А.К. Заломова живы, послал номер журнала «Колхозник» (1934. № 1) с воспоминаниями Заломовой о ее революционной работе. Также Горький писал: «Картину “Мать” я видел в Италии, там ее в кино не показывают, – фашисты не любят революционных картин и такие наши картины, как “Потемкин”, “Мать” и т. д. – запрещены. Мне показывал картину наш посол, но это было давно, и я плохо помню ее, но все же помнится, что режиссер и сценарист сильно изменили события романа. Но, это объясняется условиями кинематографической техники. Согласия моего на изменения – не спрашивали, я тогда жил вне Союза»[86].

Сама идея экранизации, адаптации литературного произведения для кино была Горькому не близка, и глубокая переработка сюжета не могла понравиться. Не совсем ясным остается и механизм переговоров с автором (как следует из письма Алейникова, юридических обязательств перед писателем не возникало). Согласие писателя документально не подтверждено, но протеста, судя по всему, планы Пудовкина не вызвали. Возможно, Горький, не имея возможности существенно влиять на процесс постановки и увидев оглушительный успех фильма, просто был вынужден признать его значение.

1.2.2. «Дело с застежками» (1929)

4 мая 1929 г. состоялась премьера короткометражного тридцатиминутного фильма «Дело с застежками» режиссера Александры Сергеевны Хохловой. В главных ролях снялись П.С. Галаджев (Сенька), А. Баврин (Мишка), Г.И. Ивановская (старушка). А.С. Хохлова, жена режиссера Л.В. Кулешова и внучка основателя Третьяковской галереи П.М. Третьякова, подробно описала историю создания фильма в своих мемуарах.

В связи с приездом Горького из Италии в 1928 г. его имя было вновь на волне популярности. В.Б. Шкловский обратился к молодому режиссеру Хохловой с идеей сделать горьковский киносборник. Хохлова писала: «Мы

[86] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. М.: Наука, 2025. Т. 22, кн. 2. С. 186–187.

решили начать сборник хроникальными съемками его приезда, а потом показать инсценировки рассказов “Страсти-Мордасти”, “Двадцать шесть и одна”, “Клоун” и “Дело с застежками”»[87]. Сценарии к рассказам «Страсти-Мордасти» и «Клоун» Хохлова разрабатывала вместе с Шкловским, а «Дело с застежками» – с О.М. Бриком. В настоящее время варианты сценариев хранятся в РГАЛИ[88], кроме упомянутых рассказов, Хохлова планировала экранизировать очерк «Емельян Пиляй» и работала над этим сценарием.

Готовый сценарий «горьковской программы» режиссер предлагала в несколько кинофабрик (Белгоскино, Ленфильм, Межрабпом-Русь), но только Всероссийское фотокинопромышленное акционерное общество «Советское кино» дало согласие на постановку одного фильма – «Дело с застежками». Основным условием Главреперткома, дававшего разрешение на экранизацию, было то, что молодой режиссер сама должна получить согласие Горького. Кажется, это было равносильно отказу, надежды на положительное решение Горького было мало. В отзыве на сценарий А.С. Хохловой консультант «Совкино» В. Сольский подчеркивал: «Нет сомнения, что если картина будет поставлена даже по этому, не делающему почти никаких отступлений от рассказов сценарию, – то и тогда Горький найдет против нее возражение»[89].

Сценарий фильма в целом повторял коллизии рассказа. История о «благородном босяке» была зрителю знакома. В рассказе женщина нанимала трех босяков разобрать на дрова старую баню. Работяги были недовольны невысокой оплатой их труда и один из них, Сенька, украл пару серебряных застежек от Библии, которую она им читала во время работы. По дороге его друг Мишка узнал о преступлении, выкупил украшения и вернулся назад, чтобы вернуть украденное хозяйке.

Хохлова уже была знакома с Горьким через Ф.И. Шаляпина, поэтому сумела договориться о встрече и 15 сентября 1928 г. показала писателю

[87] Кулешов Л.В., Хохлова А.С. 50 лет в кино. М.: Искусство, 1975. С. 121.
[88] РГАЛИ. Ф. 2679. Оп. 1. Ед. хр. 1384, 1385.
[89] Цит. по: Вишневский Вен. Максим Горький и кино // Пролетарское кино. 1932. № 19/20. С. 24.

сценарий, рассказала свою идею и план. Горький, однако, сказал, что «вообще он считает себя – не для кинематографа, а кинематограф – не для себя»[90]. Однако постановку разрешил, вопреки обыкновению. Причины этого сама Хохлова видела в следующем: «Тогда я стала говорить, что мне хочется так сделать постановку, чтобы на экране не чувствовались актеры, а люди были бы как настоящие. Алексей Максимович оживился и сказал: “Да, когда чувствуются актеры, это самое ужасное”»[91]. Горький написал записку в «Совкино»: «Уважаемые товарищи, против инсценировки рассказа моего “Дело с застежками” – не возражаю. Говорю о сценарии Хохловой»[92].

Фильм был популярен и положительно оценен критикой, и Хохловой действительно удалось добиться того, «чтобы на экране не чувствовались актеры», как она обещала автору рассказа. «Когда я сдавала картину, – вспоминала она, – кто-то из начальства спросил – откуда мне удалось достать настоящих босяков для съемки. Пришлось сознаться, что один из босяков был много снимавшийся ученик Кулешова актер и художник Галаджев, а два другие – студенты ГТК»[93].

А.С. Хохлова сетовала, что ей не удалось воплотить в жизнь свою идею «горьковской кинопрограммы» в полном объеме: «А ведь наш советский зритель очень хочет видеть вещи Алексея Максимовича на экране. Доказательством этого может служить хотя бы то, что “Дело с застежками” в течение ряда лет шло беспрерывно на клубных рабочих экранах»[94].

1.2.3. «Каин и Артем» (1929)

В 1929 г. Павел Петрович Петров-Бытов написал сценарий (хранится в РГАЛИ[95]) и снял фильм по рассказу М. Горького «Каин и Артем». В главных ролях снимались замечательные актеры Эмиль Михайлович Галь (Каин) и

[90] Кулешов Л.В., Хохлова А.С. 50 лет в кино. М.: Искусство, 1975. С. 123.
[91] Кулешов Л.В., Хохлова А.С. 50 лет в кино. М.: Искусство, 1975. С. 123.
[92] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М., 2016. Т. 18. С. 37.
[93] Кулешов Л.В., Хохлова А.С. 50 лет в кино. М.: Искусство, 1975. С. 125.
[94] Хохлова А.С. Необходим киновечер о Горьком // Кино. 1932. № 44. 24 сент. С. 2.
[95] РГАЛИ. Ф. 2387. Оп. 1. Ед. хр. 1.

Николай Константинович Симонов (Артем). Фильм был популярен в СССР и демонстрировался за рубежом, например, во Франции под названием «Красный гигант», а в 1932 г. был озвучен в Париже режиссером Абелем Гансом.

Для Петрова-Бытова это была переломная и лучшая его работа. Идея фильма была предложена художественным руководителем Ленинградской фабрики «Совкино» А.И. Пиотровским. «Он увидел, что именно Павлу Петровичу с его открытым и грубоватым темпераментом удастся понять и создать в кино написанный Горьким образ волжского грузчика, который, кичась своей неуемной силой, вдруг начинает задумываться о доброте, о ценности человечности»[96]. П.П. Петров-Бытов обратился к Горькому 11 августа 1928 г.: «“Совкино” предложило мне перенести на экран несколько Ваших произведений. С большой радостью и энтузиазмом я возьмусь за это дело, если будет на то Ваше согласие. Даю Вам слово, дорогой Алесей Максимович, что я отдам всю силу разума и чувств на то, чтобы правильно передать на экране Ваши теплые, глубоко волнующие произведения. Ваши мысли и чувства, которые так дороги и близки мне, ибо многое из того, что пережили Вы, пережил в жизни и я»[97]. Ответ Горького неизвестен, но есть основания предполагать, что протеста он не выразил.

Вообще, творческий путь Петрова-Бытова сложен и парадоксален. В том же 1929 г. он выступал со статьей «У нас нет советской кинематографии». Требуя очистить кинематографию от «засилья» формальных приемов, он заявлял: «Мы ничего не можем предложить родного, близкого рабочему и крестьянину <…> “Новые Вавилоны” нужны советской кинематографии? Пусть они будут. Они нужны нам, как нужны фраки советской дипломатии»[98]. В то же время фильм «Каин и Артем» был воспринят как новаторская картина, многие сцены были построены на ассоциативном монтаже. Е.Я. Марголит,

[96] Блейман М. Павел Петров-Бытов // Двадцать режиссерских биографий. М., 1978. С. 213.
[97] АГ. КГ-ди-8-9-1.
[98] Петров-Бытов П.П. У нас нет советской кинематографии // Жизнь искусства. 1929. № 7. С. 8.

рассуждая о парадоксе Петрова-Бытова, замечает: «Все поколение режиссеров, пришедших в кино в 20-е годы, прошло школу монтажной эстетики немого кино. Немало мастеров в той или иной степени отдало дань к концу периода “интеллектуальному кино” с его монтажными метафорами отвлеченных понятий. Это увлечение задело даже тех, кто в своих пристрастиях был далек от этой эстетики»[99]. После успеха «Каина и Артема» режиссер хотел поставить «Фому Гордеева» (сценарий хранится в РГАЛИ[100]), но в его замысле усмотрели «отрыв от социальной тематики» и этот план не осуществился, как рассказывал Петров-Бытов в автобиографии «Моя общественная жизнь»[101]. Впоследствии режиссер неоднократно обращался к творчеству Горького. Так, в РГАЛИ хранится режиссерская экспозиция пьесы «Дети солнца»[102] (1942), а также «сценическая романтическая сказка для взрослых в 2-х действиях» «Дети мира» (1958)[103] с посвящением писателю.

Действие фильма «Каин и Артем» происходит в одном из волжских городов дореволюционной России. Молодая жена торговца влюбляется в грузчика Артема, красавца-богатыря, и мечтает уехать с ним в деревню. Ревнивый муж подкупает хулиганов, чтобы они избили Артема. Чудом оставшегося в живых Артема находит еврей-сапожник Каин. Во время выздоровления Артем внимательно прислушивается к беседам собирающихся у Каина революционеров, читает запрещенную литературу. У Артема впервые появляется друг, который способен понять и помочь.

Фильм стал безусловной удачей для занятых в нем актеров. В карьере Н.К. Симонова это была, пожалуй, лучшая роль. Исследователи писали, что в его Артеме «многое от Фомы Гордеева, нечто от персонажей повести “Мать” <…> Артем – лучший образ Симонова в немом кино»[104]. Особенно отмечали

[99] Марголит Е.Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития: Краткий очерк истории художественного кино // Киноведческие записки. 2004. № 66. С. 141.
[100] РГАЛИ. Ф. 2387. Оп. 1. Ед. хр. 3.
[101] РГАЛИ. Ф. 2387. Оп. 1. Ед. хр. 79.
[102] РГАЛИ. Ф. 2387. Оп. 1. Ед. хр. 5.
[103] РГАЛИ. Ф. 2387. Оп. 1. Ед. хр. 17.
[104] Морозовский А. Творческий путь Николая Симонова // Искусство кино. 1938. № 7. С. 42.

пластическое искусство артиста: «Впервые Артем – Симонов появлялся на экране спиной к зрителям. Чуть ли не во весь экран саженная спина грузчика угрожающе наступала на людей. Еще не видели мы лица Артема, а уже открывался нам его характер, характер насупленного, одержимого тревожными раздумьями, упрямого волгаря»[105].

Премьера состоялась 11 ноября 1929 г. Отзывы на фильм были весьма различными. Высоко оценил картину А.В. Луначарский: «Весь типаж – и масс, и единиц – превосходен, держится именно в рамках того абсолютно подкупающего до иллюзии доведенного реализма, который составил за границей такую славу нашим лучшим кинокартинам <…> что касается главных действующих лиц (Симонова – Артема и Галя – Каина), то нельзя найти достаточных похвал для оценки подкупающей правдивости их игры при огромных технических трудностях каждой из этих ролей. “Каин и Артем” – это подлинное искусство, и таким будет признано всюду, где только этому не помешает, может быть, лицемерие буржуазии»[106]. В то же время руководитель Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК) К.Ю. Юков отозвался о фильме крайне отрицательно: «Худшие кинематографические идеи берут здесь верх <…> В кинофильме <…> совершенно не выражена идея, заложенная в рассказе»[107].

Пожалуй, один из самых резких негативных отзывов о фильме принадлежит самому Горькому. Рассказ «Каин и Артем», впервые опубликованный в 1899 г. (Мир Божий. 1899. № 1. С. 118–146), был чрезвычайно значим для писателя, особенно в контексте еврейской темы. Уже в 1933 г., готовя сборник рассказов о евреях, он отдельно напоминал И.А. Груздеву о том, что необходимо включить в книгу этот рассказ[108]. 18 декабря 1929 г. Горький писал П.П. Крючкову, почти повторяя слова В.Е. Ермилова, написанные за 15 лет до этого: «Безграмотные нелепости,

[105] Цимбал С. Николай Симонов // Актеры советского кино. Вып. 4. Л., 1968. С. 198.
[106] Луначарский А.В. «Каин и Артем» // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1929. № 270. 20 нояб. С. 4.
[107] Юков К.Ю. Творчество Горького – на экран! // Пролетарское кино. 1932. № 17/18. С. 6–7.
[108] АГ. ПГ-рл-12-1-102.

допущенные режиссером в “Каине-Артеме”, компрометируют не режиссера, но – автора рассказа»[109]. С чем была связана такая резкая оценка Горького, отчасти указано в статье Луначарского: «Рассказ Горького существенно переделан тов. Петровым-Бытовым. Этот рассказ, как помнит читатель, беспросветен <…> Но Петров-Бытов дает просвет, и притом естественно возможный в то время и единственно остающийся и сейчас, – только уже не в качестве просвета, а в качестве целой большой светлой зари, об ожидании которой и говорится в концовке кинокартины. Этот просвет – в революции, в рабочем движении, в социализме». Изменение финала произведения сделало его восприятие совершенно иным, что вызвало протест Горького. Информация о недовольстве Горького быстро распространилась вместе с необоснованными слухами о том, что писатель противодействует продвижению фильма, потому что в начале января 1930 г. Будберг спрашивала Горького в письме: «Что думаете о “Каин и Артем” фильме, т. е. напишете ли, что не препятствуете постановке Совкино?»[110] В следующем письме она поясняла: «Ставившие фильму “Каин и Артем” в России хотят ее поставить в Германии и хотят, чтоб Вы сказали, что фильма воистину по рассказу Вашему написана. Вы говорите: нет. Это им и будет сказано»[111]. Действительно, в 1932 г. была создана звуковая версия фильма в Париже режиссером Абелем Гансом. В начале 1933 г. информация об этом фильме попала к Р. Роллану. Жена французского писателя М.П. Кудашева-Роллан писала Горькому, что в местной газете «Вевейский вестник» появилось объявление о демонстрации советского фильма по произведению Горького. В объявлении говорилось: «“Красный [Гигант]” по Горькому. Первая настоящая советская фильма, верное описание советского рая». Фильм демонстрировался в Монтре и Вильневе[112]. Горький ответил: «Фильм, о котором Вы сообщаете, вероятно, “Каин и Артем”, кстати, – очень плохой, неграмотно сделанный. Если это – он, то это – продукция

[109] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2017. Т. 19. С. 150.
[110] А.М. Горький и М.И. Будберг: Переписка / Архив А.М. Горького. Т. XVI. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 190.
[111] Там же. С. 191.
[112] АГ. КГ-инФ-4-49-8, 9.

Ленинградского кинопроизводства»[113]. Эти сообщения Будберг и отзыв Горького дают представление об отношении писателя к фильму.

Почти сразу после смерти Горького была экранизирована его автобиографическая трилогия «Детство», «В людях», «Мои университеты», о которой шла речь в главе «Образ Горького в документальном и игровом кино».

1.2.4. «Враги» (1938)

В 1938 г., когда слово «враг» звучало особенно грозно и выразительно, режиссер Александр Викторович Ивановский поставил художественный фильм по пьесе М. Горького «Враги»[114]. Написанный им сценарий был опубликован в журнале «Искусство кино»[115] и подвергся серьезной критике в печати. Особенно много претензий критики высказывали по поводу привлечения «дополнительного материала» к тексту драмы, поскольку Ивановский, желая придать событиям пьесы «Враги» максимальную историческую достоверность, обратился к архивным материалам и использовал тексты прокламаций и нелегальных газет 1905 года. И.Б. Березарк писал: «К сожалению, Ивановский, создавая свой сценарий, по-настоящему не понял эту идейную философскую глубину пьесы Горького. Он обычно скользит по поверхности, развивая интригу пьесы, которая в самом произведении Горького особой роли не играет. Он привлекает дополнительный материал, тоже иллюстративно описательный, недостаточно характеризующий изображенную здесь эпоху. Отсюда невольное обеднение горьковских образов, отсюда некоторая беспомощность режиссера, когда он использует язык горьковских персонажей»[116]. В первом варианте сценария Ивановский использовал материал и других произведений Горького, в частности, повести «Мать» и рассказа «Мордовка». Этот прием тоже был

[113] Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 2019. Т. 21. С. 346.
[114] О сценической истории пьесы «Враги» см.: Быстрова О.В. Пьеса М. Горького «Враги» // Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 74–102.
[115] Ивановский А.В. Враги // Искусство кино. 1937. № 8. С. 3–19.
[116] Березарк И.Б. О сценарии А. Ивановского «Враги» // Искусство кино. 1937. № 8. С. 21.

сурово осужден критиками. От режиссера требовалось прямое следование литературному произведению, киноиллюстрация, а отступление от текста заведомо вызывало опасения.

А.В. Ивановский существенно переработал сценарий, и 19 сентября 1938 г. состоялась премьера фильма «Враги». В роли Захара Бардина выступал В.Г. Киселев, в роли Скроботова – Б.Е. Жуковский. Я.Б. Жеймо блистала в роли юной Нади.

Кинокритика признала фильм «неудачным». Большинство рецензентов утверждало, что режиссер обеднил горьковский текст и, вынужденный сокращать время некоторых ролей ради экранного хронометража, пренебрег собственно идеей пьесы. Так, образ пожилого рабочего Левшина, один из ключевых в драме, был существенно изменен, стал эпизодическим. Д.И. Заславский писал: «Киноискусство предоставляет богатейшие средства для того, чтобы показать в полном соответствии с замыслом Горького и с исторической истиной грядущую победу рабочего класса. Постановщик этих средств не использовал. В новом фильме, как видим, есть немалые недостатки. Нельзя отказать постановщику во внимании и любви к Горькому. Но этих похвальных качеств недостаточно, чтобы создать достойную Горького картину»[117].

О работе над ролью генерала Печенегова в фильме Ивановского интересно рассказал в своих воспоминаниях В.Р. Гардин. В 1907 г. он пытался участвовать в постановке еще не изданной пьесы Горького «Враги», но цензурный запрет на нее был непреодолим. Позже он вернулся к этой пьесе в «Свободном театре» в финском поселке Териоки, но репетиции были прерваны полицией. Именно поэтому, узнав о том, что А.В. Ивановский планирует поставить фильм «Враги», Гардин сам пришел к режиссеру, прочитал сценарий и сообщил о желании сыграть роль генерала Печенегова. Гардин писал: «Отставной генерал в пьесе Горького – представитель самых

[117] Заславский Д.И. Пьеса Горького «Враги» на экране» // Правда. 1938. № 201. 23 июля. С. 4.

реакционных, самых архаических, потерявших всякий смысл проявлений русского царизма. <…> один из тех “хозяев жизни”, для которых не существует никаких социальных проблем: так было, так должно быть, так будет! Социальные порядки даны раз навсегда и его право пользоваться чужим трудом – право священное, незыблемое, механически налаженное до скончания веков <…> Генерала Печенегова обычно играли в театре дряхлым старичком, развалиной <…> Печенегов вызывал безобидный смех зрительного зала. Нет! Я не хотел, чтобы над моим Печенеговым смеялись, как над несмышленышем. Нужно добиться, чтобы смех зрителей был бы презрительным, убийственным»[118]. Чтобы добиться желаемого впечатления, Гардин тщательно продумывал внешность генерала Печенегова: грим, костюм, пластику: «Никакой стариковской небрежности в одежде! Печенегов должен быть одет строго по форме, почти щегольски <…> Молодцеватые, тщательно нафабренные усы. Два рогообразных вихра над ушами (они образовались от многолетнего ношения фуражки). Не расстается с зеркальцем и щеточкой: то и дело приглаживает жидкие волосы, поправляет усы. При какой подтянутости, при таком постоянном внимании к своей внешности, мне легче было (по контрасту) обнажать внутреннюю пустоту и неряшество моего генерала»[119].

Пьеса «Враги» входит в перечень основных, наиболее востребованных драматических произведений М. Горького, и фильм А.В. Ивановского – значительная веха ее пути в театре и кино.

1.2.5. «Дело Артамоновых» (1941)

В конце 1941 г. режиссер Григорий Львович Рошаль представил зрителям фильм «Дело Артамоновых». Работа над фильмом проходила в сложной обстановке. В 1940 г. по обвинению в «причастности к антисоветской

[118] АГ. МоГ-3-22-1.
[119] Там же.

группе» был арестован автор сценария С.А. Ермолинский[120]. Съемки заканчивались летом 1941 г., некоторые из актеров ушли добровольцами на фронт прямо со съемочной площадки. «Работа часто прерывалась сиреной тревоги. Но никто не забирался в щели: съемочная группа располагалась в тени кустов тогда еще существовавшего при “Мосфильме” дикого сада, в котором и строились декорации дома Артамоновых»[121]. Монтаж картины завершался перед самым отъездом «Мосфильма» в эвакуацию, в Алма-Ату: «В дни войны, в тревожные часы налетов фашистских стервятников, заканчивал я свою работу над “Делом Артамоновых” по роману Алексея Максимовича»[122].

Отношение Г.Л. Рошаля к творчеству Горького, к тексту романа «Дело Артамоновых» было глубоко личным. Режиссер сам встречался с Горьким дважды: во время юбилейных торжеств в сентябре 1932 г. и в 1935 г., когда группа работников искусства приезжала к Горькому и Роллану в Горках. Об этом он рассказал в очерке «А.М. Горький»[123]. Рошаль признавался, что в работе над фильмом «Дело Артамоновых» ему было важно «проникнуть в ткань языка произведения Горького, стараясь не нарушить в ней ни языка, ни стиля, ни системы образов, ни самого развития действия»[124].

В главной роли Петра Ильича Артамонова выступил актер М.С. Державин, старшего Илью Артамонова блестяще сыграл С.Д. Ромоданов. Выразительны были В.П. Балашов в роли Никиты и В.П. Марецкая в роли Натальи. Специалисты отмечали искусную работу гримеров, которым удалось создать образы героев разного возраста из одних и тех же актеров. Никита Артамонов в начале фильма совсем юный, а в конце – дряхлый старик.

---

[120] Он был дружен с М.А. Булгаковым и после его смерти вошел в комиссию по наследию писателя. Во время пребывания в тюрьме пытался покончить жизнь самоубийством. Впоследствии отправлен в ссылку. В 1943 г. после ходатайства С.М. Эйзенштейна и Н.К. Черкасова вызван в Алма-Ату для работы сценаристом при сохранении статуса ссыльного. В 1956 г. реабилитирован. В 1960-х написал сценарий «Неуловимые мстители». В 1970-е годы писал воспоминания «Трудная жизнь Михаила Булгакова».
[121] Рошаль Г.Л. Кинолента жизни. М.: Искусство, 1974. С. 265.
[122] Там же. С. 186–187.
[123] Там же. С. 184–187.
[124] Там же. С. 85.

Так же от сцены к сцене менялись лица Петра Артамонова, Натальи, Алексея, Тихона Вялова.

Основные коллизии романа «Дело Артамоновых» сохранились в фильме, хотя акценты расставлены иначе. Например, уже в первых кадрах зритель видит драку, в которой Илья Артамонов случайно убивает брата Тихона Вялова. У Горького мы узнаем об этом на последних страницах романа, а в фильме преступление Артамонова сразу задает зрительское отношение. Ни молодецкая удаль, ни крепкая хозяйственная хватка, ни облик русского богатыря уже не вызывают той симпатии, которая могла быть без этой сцены.

В то же время полностью исключена линия другого преступления, безусловно, более страшного – убийства Петром Артамоновым мальчика Павлуши Никонова. Главное преступление Петра – эксплуатация рабочих на фабрике. Яркий эпитет «гниленький», которым в романе неоднократно сопровождается описание Павлуши, передается в фильме совсем маленькому больному мальчику, возникающему в единственном эпизоде. Отсутствует и образ Веры Николаевны Поповой, возлюбленной Петра Артамонова, и многие другие.

Резонерский голос передан эпизодическому персонажу, старому ткачу Борису Морозову (Г.Д. Светлани). В финале фильма, провожая солдат (в том числе, своего правнука) на гражданскую войну, он восклицает: «Я пять царей пережил. У скольких хозяев жил, все перемерли. А я жив! Дождусь я вас! Обязательно дождусь!» (Ср. у Горького: «Трех царей да царицу пережил – нате-ко! У скольких хозяев жил, все примерли, а я – жив! Версты полотен наткал. Ты, Илья Васильев, настоящий, тебе долго жить. Ты – хозяин, ты дело любишь, и оно тебя. Людей не обижаешь. Ты – нашего дерева сук, – катай!»[125]) В слова ткача Морозова в романе вложен совершенно иной смысл, он гордится отношением старшего Ильи Артамонова к делу и к людям. В фильме эпизод

[125] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 18. С. 155.

продублирован: в первый раз почти эти же слова Морозов говорит на празднике, а второй – в самом финале. Если в романе старый ткач – образ эпизодический и, в целом, комический, то в фильме Рошаля он приобретает черты выразителя народного мнения.

Роман Горького, как мы помним, заканчивается совершенно пессимистической, мрачной сценой: Петр Артамонов сидит, сжимая в руке жалкий ломоть хлеба, осознавая полный крах своей жизни, своего дела, всего мироустройства. Появление старого ткача Морозова и его правнука в последних кадрах фильма Рошаля делает финал ярким, оптимистическим, даже праздничным.

История экранизаций произведений М. Горького в 1920–1930-е годы отражает общую динамику культурного процесса в Советском Союзе. 1920-е годы стали временем творческих дискуссий, смелых экспериментов с формой, ярких открытий, ставших частью опыта мирового кинематографа. Сценаристы стремились передать не столько «букву», сколько «дух», настроение, пафос горьковских произведений. При этом, отстраиваясь от вольного подхода дореволюционного кино, они объясняли это правом социалистического искусства. Так, публикуя в газете «Советское искусство» обзор советских экранизаций 1926–1929 гг., П.А. Бляхин писал: «Все три картины являются продуктом уже советской кинематографии, результатом работы советских режиссеров и сценаристов. Отсюда совершенно законные более или менее удачные попытки дать новую трактовку перечисленным произведениям Горького, попытки приспособить их к запросам современного советского зрителя, наполнить более ярким революционным содержанием»[126]. Несмотря на вольное обращение с текстом художественных произведений, режиссерам часто удавалось создать выдающиеся кинофильмы.

[126] Бляхин П.А. Горький в кино // Советское искусство. 1932. № 43. 21 сентября. С. 3.

Политические процессы 1930-х годов: стремление к централизации учреждений культуры, к унификации требований, предъявляемых к искусству, партийные «чистки» – существенно изменили направление художественных поисков режиссеров. Стало актуальным более пристальное внимание к тексту, к фабуле произведения. Монтажные эксперименты были объявлены «формализмом», что повлияло на выбор кинематографистами профессиональных средств и методов. Если экранизация отходила от первоначального текста, это всегда было обусловлено идеологическими, а не художественными требованиями. Кроме того, несомненно, влияла и общая атмосфера, в которой происходил процесс создания фильма: репрессии, а затем Великая Отечественная война существенно влияли на реализацию замысла творческой киногруппы. Тем не менее эксперименты 1920-х и возвращение к литературному источнику в 1930-е подготовили почву для эпохи расцвета экранизации произведений классической литературы – эпохи 1950–1970-х годов.

1.3. Экранизации 1950–1970-х годов

В период 1950–1970-х годов было создано более сорока экранизаций произведений М. Горького. В этот перечень входят наряду с широкоэкранными кинофильмами многочисленные фильмы-спектакли, подходы к созданию которых в те годы существенно изменились. Ранее кинематографисты уже пытались делать киноверсии знаменитых спектаклей МХТ, Малого театра и др., но оказалось, что невозможно перенести сценическое действие на экран механически, без учета специфики вида искусства. В 1950-е годы кинематограф подходит к этим опытам с полным пониманием особенностей такого жанра, как фильм-спектакль. При сохранении общего литературного сценария, основного актерского состава, театральной режиссуры и даже большинства декораций фильм всегда – отдельное от спектакля произведения. Его созданием руководит кинорежиссер, съемки проводятся не на сцене театра, а на натуре или в

павильоне. Постановщик фильма активно использует именно кинематографическую эстетику, добавляет необходимые планы, эпизоды и диалоги. Этот жанр позволил приобщить к высоким образцам театрального искусства широкие массы людей. Фильмы-спектакли демонстрировались не только на экранах кинотеатров, но и были в первых телевизионных трансляциях, существенно увеличивая их зрительскую аудиторию.

1.3.1. «Васса Железнова» (1953)

Одним из таких фильмов-спектаклей, поставленных по творчеству М. Горького, был фильм «Васса Железнова» (1953, реж. Л.Д. Луков). Фильм является сокращенной экранизацией постановки Государственным академическим Малым театром одноименной пьесы Горького. Как раз «Васса Железнова» сначала была показана по телевидению – 28 марта, в дни празднования 85-летия со дня рождения Горького, а позже, в ноябре, появилась на киноэкранах страны.

Режиссер Л.Д. Луков ранее уже прикасался к горьковскому материалу: в том же году он снял двухсерийный фильм-спектакль «Варвары» по спектаклю Малого театра (постановщик спектакля – К.А. Зубов), но это была скорее засъемка театрального произведения, чем самостоятельный фильм. Вероятно, в адрес этой картины была произнесена фраза критика: «А как часто бывало, что благодаря элементарной засъемке спектаклей на пленку многие и них выглядели лишь простыми копиями театральных постановок и едва умещались даже в двух сериях!»[127] Луков поставил себе задачу, которую выполнил блестяще, – сделать подлинно художественный фильм на театральном материале. Он обогатил фильм крупными актерскими планами, волжскими пейзажами, видами провинциального города, массовыми сценами, существенно расширяющими рамки сценического повествования.

[127] Зеркалова Д. «Васса Железнова» // Известия. 1953. № 280. 27 ноября. С. 4.

Режиссер М.С. Донской так писал о Л.Д. Лукове: «Увлеченность, порыв, полная отдача делу, которому он служил, – основные свойства его характера»[128]. Ответственность Лукова, его собранность, невероятную работоспособность, стремление довести каждую сцену, каждый кадр до совершенства отмечал М.И. Жаров, сыгравший в фильме роль Прохора Храпова. Актер в своих воспоминаниях приводил слова Л.Д. Лукова, сказанные перед началом съемок «Вассы Железновой»: «Я хочу передать все русское, показать все подлинное, раскрыть кажущуюся бессвязность русской речи, за которой чувствуются могучий ум и сметка. Волнуюсь, как никогда: Горький и Малый театр – два гиганта. Ответственность... Что-то будет...»[129] При этом его планы были далеки от претенциозности: «…я не буду стараться делать шедевр <…> Нет! Эта претензия сковывает и зажимает человека! Мы не будем стараться! Мы будем жить и работать в образах, по Горькому, но, как учил Чехов, без малейшего оттенка литературы и искусственности!»[130] Л.Д. Луков не просто следовал уже разработанному спектаклю, он создавал действие фильма заново, работая с текстом М. Горького. В его фонде, хранящемся в РГАЛИ, есть целая папка с записями высказываний писателя из художественных произведений, публицистики, писем[131].

Фильм отличался выдающимся актерским ансамблем. Вассу Железнову играла Вера Николаевна Пашенная. Образ, созданный этой актрисой, надолго остался в сознании зрителей: крупная, мощная, властная женщина, управляющая пароходством «Храповы и Железнова», семьей, судьбами окружающих людей. Киноведы особенно выделяли ее работу: «В свое время критика уже отметила высокую художественную правду этого создания артистки, его великолепную цельность и органическое соответствие замыслу Горького. Сейчас это еще более очевидно». Газета «Известия» писала: «В игре В. Пашенной органически слились все оттенки сложного и противоречивого

[128] Донской М.С. Слово о друге // Искусство кино. 1963. № 7. С. 88–89. С. 88.
[129] Жаров М.И. Жизнь. Театр. Кино. М.: Искусство, 1967. С. 374.
[130] Там же. С. 374.
[131] РГАЛИ. Ф. 2448. Оп. 1. Ед. хр. 146.

характера Вассы: ее недюжинный ум, широкий предпринимательский размах, особая женская властность и вместе с тем самое низменное стяжательство и судорожная страсть к барышу»[132].

Ярок образ брата Вассы, Прохора Борисовича Храпова, пьяницы и балагура, ничтожного человека, для которого жизненной целью становится коллекционирование железных замков. Его воплотил народный артист СССР Михаил Иванович Жаров. Сергея Петровича Железнова, мужа Вассы, сыграл Николай Николаевич Шамин.

Интересно решена в фильме сцена спора Вассы и ее невестки Рашели (в исполнении Е.М. Солодовой), приехавшей, чтобы забрать маленького сына Колю. Они сидят друг напротив друга, бросая жестокие, страшные обвинения, адресованные, впрочем, не лично собеседнице, а классу, той общности людей, которую она представляет. Сцена эта уникальна и по эмоциональному накалу, и по значимости в пьесе и в фильме.

Отдельного внимания заслуживает операторская работа В.А. Раппопорта. М.И. Жаров писал, что одна из самых сильных мизансцен фильма была придумана именно им: «После одной из репетиций не совсем ясно было, как же снять выход Вассы, отравившей мужа. Раппопорт предложил это сделать так: “Двери медленно открываются, и в дверях стоит потрясенная содеянным Васса, руки ее раскрыты, как на распятии, она освещена контражуром (светом за ее спиной). Будет впечатление мученичества”. Лукову понравилась эта мысль, он ее режиссерски продумал, так и снял. Эта сцена в картине производит ошеломляющее впечатление»[133]. Р.Н. Юренев отмечал: «Оператор В. Раппопорт снял пейзаж большой эмоциональной силы и глубокого смысла»[134].

[132] Зеркалова Д. «Васса Железнова» // Известия. 1953. № 280. 27 ноября. С. 4.
[133] Жаров М.И. Жизнь. Театр. Кино. М.: Искусство, 1967. С. 377.
[134] Юренев Р.Н. «Васса Железнова» на экране // Литературная газета. 1953. № 140. 26 ноября. С. 3.

Музыкальное оформление тоже играет в фильме важную роль. В музыке, созданной Л.А. Шварцем, слышатся русские песни, в том числе «Дубинушка», даются острые характеристики действующих лиц.

Фильм-спектакль «Васса Железнова» получил действительно всенародную известность. Режиссеру, актерам, в газеты и журналы приходило множество писем зрителей с благодарностью за великолепное произведение[135]. Картина снискала и мировую славу, она была дублирована на множество языков и продана почти во все страны мира. Драматургия Горького, талант актеров, профессионализм и увлеченность режиссера и остальной съемочной группы стали залогом создания шедевра.

1.3.2. «Мать» (1955)

В 1955 г. Марк Семенович Донской представил фильм по повести М. Горького «Мать». Режиссер признавался, что мечта экранизировать это произведение владела им долгие годы, а опыт, полученный при работе над автобиографической трилогией писателя (см. Главу IV), давал уверенность в значимости такой экранизации. «Шедевр Всеволода Пудовкина, совершивший триумфальное шествие по экрану мира, – писал Донской, – ко многому обязывал. Но мне хотелось приблизить свою “Мать” к горьковскому подлиннику»[136]. Именно пристальное внимание к тексту романа, к деталям быта, к историческим реалиям отличало фильм Донского. А.В. Баталов, сыгравший роль Павла Власова, отмечал: «Сценарий выверен до запятой, но Донской и во время съемок окружен консультантами, специалистами по Горькому, по быту, по истории»[137]. Для режиссера было важно снимать основные сцены именно в Сормове, в тех местах, где происходило действие романа, в окружении людей, которые особенно ценили историю Власовых и знали много об их прототипах – Заломовых.

---

[135] Зрители о фильмах // Искусство кино. 1954. № 7. С. 103–105.
[136] Донской М.С. О себе и о своем призвании // Марк Донской: Сб. М.: Искусство, 1973. С. 26–27.
[137] Баталов А.В. Судьба и ремесло. М.: Вагриус, 2005. С. 101.

Интерес жителей Сормова очень чувствовался, многие из них участвовали в массовых сценах фильма. Внимание окружающих иногда мешало при съемках, но и вдохновляло актеров, давая им дополнительное чувство ответственности за создаваемые образы. В.П. Марецкая тщательно готовилась к роли Пелагеи Ниловны: «Много мы работали с Марком Семеновичем на образом Ниловны. Все сохранившиеся портреты Заломовой и ее современниц, которые можно было посмотреть, – десятки раз пересмотрены, все, что можно прочитать, – неоднократно перечитано, и главным образом сам горьковский роман – произведение необыкновенное по своей чистоте, человечности, трогательности <…> И вот как только мы приехали, я сразу почувствовала, что женщины пожилого возраста ревниво следят за мной. Многие из них видели Заломову, помнили ее и не могли допустить, чтобы на экране она была “не такая”. Они все время корректировали меня своими взглядами, иногда и поправляли в чем-то, давали советы... Заинтересованность всех окружающих была приятна мне, заставляла больше думать, искать»[138]. Марецкая была центром действия на съемочной площадке, А.В. Баталов рассказывал, как она помогала ему, молодому актеру, освоиться в новом для него амплуа: «Она играла только для партнера, мало того, Вера Петровна играла и за меня, так как от меня требовалось одно – смотреть на нее»[139]. Спустя многие годы Баталов выражал глубокую благодарность в адрес актрисы, обладавшей «огромным человеческим обаянием, теплотой и теми народными чертами, которые придают и ее киногероиням неотразимую подлинность и земную силу»[140]. Эта кропотливая работа и самоотдача актрисы привели к успеху, киноведы восхищались силой, простотой и ясностью образа Ниловны в фильме: «У актрисы есть все для роли Ниловны: и подлинная народность, и эмоциональная выразительность, и то,

[138] Марецкая В. Поиски прекрасного // Марк Донской: Сб. М.: Искусство, 1973. С. 242–243.
[139] Баталов А.В. Судьба и ремесло. М.: Вагриус, 2005. С. 125.
[140] Там же. С. 100.

наконец, что ее героини всегда умны сердцем, чувствительны к правде, открыты “всем впечатлениям бытия”»[141].

В образе Андрея Находки, сыгранном А.А. Петровым, отчетливо проявляются черты самого Горького. В его акценте много волжского «оканья», его усы похожи на «горьковские», он курит махорку, его жестикуляция похожа на горьковскую в исполнении Н.К. Черкасова. Не совсем ясно, было ли это задумкой режиссера или это лишь зрительская ассоциация, но присутствие такого героя существенно обогащает фильм.

Внимательное отношение к тексту Горького, которое было крайне важно для М.С. Донского, не было воспринято современниками и критикой с пониманием. Более того, именно за близость к тексту романа киноведы критиковали режиссера: «Бережное отношение к роману иногда перерастает в скованность, а восхищение перед его героями подчас заставляет режиссера избегать приемов и красок, на первый взгляд способных снизить патетику фильма, а на деле таких, которые придали бы его образам лишь большую жизненную полнокровность»[142]. О. Якубович, анализируя целый ряд фильмов по Горькому, утверждал: «…совершенно очевидны потери в третьей экранизации горьковской “Матери” в фильме М. Донского, где постановщик задался целью максимально точно, “без изменений” воспроизвести горьковскую повесть. Картина напоминала чем-то фильм-спектакль»[143]. А.В. Баталов объяснял это более мягко: «В отличие от ленты Пудовкина этот фильм развивается не сам по себе, не по законам экрана, а как бы идет вслед за словом, подчиняясь законам литературного построения»[144]. Современные исследователи, в частности, Е.А. Добренко, высказывают спорное утверждение, что такой эффект возник вследствие художественного несовершенства самой повести[145].

---

[141] Владимирова З. «Душу воскресшую – не убьют!» // Марк Донской: Сб. М.: Искусство, 1973. С. 126.
[142] Там же. С. 127.
[143] Якубович О. Правда выше жалости // Советская культура. 1968. № 37. 28 марта. С. 2.
[144] Баталов А.В. Судьба и ремесло. М.: Вагриус, 2005. С. 101.
[145] Добренко Е.А. Три матери // Искусство кино. 2000. № 8. С. 96–111.

В любом случае, становится очевидно, что стремление к максимальной близости к тексту литературного произведения не является залогом его творческого или зрительского успеха, время и жанр стали требовать авторской, режиссерской интерпретации, чем просто переложения.

Рассуждая о фильме «Мать», А.В. Баталов применяет ту же метафору, что и Горький, в речи, обращенной к кинодеятелям в 1935 г. Баталов пишет: «…такое создание, вместившее в себя и обаяние поэта, и силу представления, как ручная работа краснодеревщика, мало-помалу проявляющего своим мастерством всю тайную красоту благородного дерева, – такое создание остается вершиной искусства воплощения»[146]. Горький так же сравнивал отношение кинематографа к литературному произведению с работой мастера с ценными породами дерева: «Люди привыкли обращаться с литературным материалом, – я в данном случае говорю не только о кино, но и о театре, – с пьесой или со сценарием так, как столяр с доской. Конечно, краснодеревец-столяр из простой доски может сделать прекрасную вещь»[147] (см. Главу III, § 3).

Сложность в экранизации таких широко известных произведений, как «Мать», заключается еще и в том, что произведение живет в некотором смысле «своей жизнью», каждое время и каждый человек по-своему представляет, какими именно должны быть эти герои, какие сюжетные этапы должны выходить на первый план.

1.3.3. «Челкаш», «Мальва» (1956)

В 1956 г. вышли два фильма по рассказам М. Горького: «Челкаш» (реж. Ф.И. Филиппов) и «Мальва» (реж. В.А. Браун), между которыми много общего.

А.Д. Симуков, сценарист фильма «Челкаш», так рассказывал в своих воспоминаниях о работе над фильмом: «Мы решили прикоснуться к творчеству Горького. Затеяли постановку “Челкаша”. Я сел писать сценарий.

[146] Баталов А.В. Судьба и ремесло. М.: Вагриус, 2005. С. 116.
[147] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1953. Т. 27. С. 438–439.

Боже, сколько лишних слов было у Алексея Максимовича! У сценариста тут счет особый. Мне повезло, что как раз в это время я общался с одним детским писателем, который когда-то был грузчиком в Одесском порту. Он подсказал мне ряд деталей, бытовых подробностей. На главную роль был приглашен Андрей Попов, который в дальнейшем стал народным артистом СССР <…> Получилась неплохая картина, в пять частей, за которую не стыдно. Мы хорошо заявили о себе»[148]. Работа над сценарием велась долго, в РГАЛИ хранятся четыре варианта литературного[149] и два варианта режиссерского сценария[150] к фильму «Челкаш».

Впоследствии опыт взаимодействия с горьковским текстом, приобретенный при работе над «Челкашом», А.Д. Симуков и Ф.И. Филиппов использовали при создании фильма «По Руси» (1968). Сценарий написан на основе отдельных рассказов. Кроме чрезвычайно замысловатой структуры сложность фильма была еще в необходимости представить образ самого М. Горького (подробнее фильм «По Руси» проанализирован в главе 4).

Рассказ «Мальва» пытались экранизировать несколько раз. В 1916 г. – В.Р. Гардин (см. Главу I, § 4), в 1928 г. – А.С. Хохлова, в составе «Горьковской программы» (см. Главу V, § 1.2.2), в 1941 г. над киносценарием работал драматург Н.С. Афрамеев, его сценарий хранится в РГАЛИ[151]. В 1956 г., благодаря усилиям режиссера В.А. Брауна и сценариста Н.А. Коварского, вышел фильм «Мальва».

Это яркое, цветное кино, в котором изображен сильный, необычный характер главной героини (Д.А. Ритенберга) в крепкой связи с буйной морской природой. Эта соотнесенность поддерживается и цветовой гаммой фильма, и звуковым оформлением, и монтажом.

Оба фильма – «Мальва» и «Челкаш» – участвовали в программе XVIII Международного фестиваля киноискусства в Венеции в 1957 г. и были

[148] Симуков А.Д. Чертов мост, или Моя жизнь как пылинка истории. М.: Аграф, 2008. С. 315–316.
[149] РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 1297, 1298, 1299; Ф. 2453. Оп. 5. Ед. хр. 208.
[150] РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 1300; Ф. 2060. Оп. 1. Ед. хр. 223.
[151] РГАЛИ. Ф. 1667. Оп. 1. Ед. хр. 15.

замечены. Д.А. Ритенберга получила приз в номинации «Лучшая актерская работа». С фильмом «Челкаш» на фестивале произошла почти детективная история, связанная скорее с политикой, чем с искусством. Ю.П. Егоров, руководитель советской делегации на кинофестивале, писал: «Критики итальянских газет, зрители и гости фестиваля единодушно признали советский фильм “Челкаш” лучшим среди представленных художественных короткометражек и сулили ему первую премию. Как ни странно, жюри сочло возможным вообще не присуждать премий по этому жанру»[152]. Эти фильмы объединяет особенно яркий изобразительный ряд, в чем советские киноведы упрекали режиссеров.

О.С. Дзюбинская писала о фильме «Челкаш» в статье с характерным названием «Обедненные образы»: «В фильме нет гармонического развития основного мотива произведения, нет целостности, внутреннего единства эпизодов. Он весь как бы распадается на отдельные бытовые картинки и морские виды, присоединенные к истории Челкаша и Гаврилы»; «Есть в “Мальве” и хорошие морские пейзажи, хорошие сами по себе, вне какой-либо связи с Горьким»[153]. Именно «импрессионистичность», новаторство, свежесть образного ряда положительно отмечала западная пресса и жюри Венецианского кинофестиваля.

Это же свойство обнаруживают в прозе Горького и современные исследователи. При этом В.Т. Захарова видит влияние импрессионизма в ранних рассказах писателя, в том числе в «Челкаше» и «Мальве»[154], а Н.Н. Примочкина – в пореволюционных произведениях. «Оставаясь реалистом, – пишет Примочкина, – писатель обращается к творческому опыту модернизма, использует отдельные приемы и элементы символизма и импрессионизма»[155]. Таким образом, режиссерам Ф.И. Филиппову и В.А.

[152] Егоров Ю.П. Из Венеции // Советская культура. 1957. № 120. 10 сент. С. 4.
[153] Дзюбинская О. Обедненные образы: О картинах «Мальва» и «Челкаш» // Советская культура. 1957. № 112. 20 авг. С. 3.
[154] Захарова В.Т. Проза М. Горького Серебряного века. Нижний Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2008. С. 12–13.
[155] Примочкина Н.Н. М. Горький: личность и творчество на фоне эпохи. М.: Метатекст, 2018. С. 211.

Брауну удалось методами не науки, но искусства показать некоторые черты, органически присущие текстам Горького, но еще не выявленные официальным горьковедением.

1.3.4. «Скуки ради» (1967)

В 1967 г. на Киевской киностудии им. А.П. Довженко А.И. Войтецкий представил свой фильм «Скуки ради» по одноименному рассказу М. Горького. Над сценарием трудились несколько драматургов: сам А.И. Войтецкий, Ю.Г. Ильенко, Ю.В. Пархоменко, Е.М. Хринюк.

Фабула рассказа, написанного в 1897 г., проста. На маленькой железнодорожной станции, затерявшейся в глухой степи, поезд останавливается два раза в сутки на две минуты. Тягучая скука владеет обитателями этой станции, и ради развлечения они издеваются над несчастной женщиной, кухаркой Ариной, поднимают ее на смех за роман, случившийся с отставным солдатом, и доводят ее до самоубийства. Образ змееподобного поезда, появляющийся несколько раз на протяжении повествования, создает мрачную, тревожную атмосферу: «Извергая клубы тяжелого серого дыма, пассажирский поезд, как огромное пресмыкающееся, исчезал в степной дали, в желтом море хлебов»[156]. Этот поезд, который является центром жизни обитателей степной станции, напоминает знаменитые кадры братьев Люмьер, которые продолжали поражать зрителей российской глубинки в момент публикации рассказа. Режиссер Войтецкий явно «цитирует» «Прибытие поезда», располагая этот сильный элемент кадра по диагонали – так видит состав условный зритель. При этом с точки зрения наблюдателей внутри кадра поезд движется горизонтально, параллельно им. Он не врывается в их жизнь, а проходит мимо, и они могут лишь следить за мельканием вагонов и интересной жизнью внутри.

[156] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1969. Т. 4. С. 7.

В фильме много планов, где варьируются одни и те же элементы: пейзаж, люди, детали убогого быта полустанка. Меняется погода, время года, солнце, дождь, снег, но атмосфера всепоглощающей скуки, тоски никуда не исчезает. Любая бытовая деталь на этом монотонном фоне оказывается ярким пятном и только подчеркивает это чувство. Становится понятным жадный интерес одичавших от скуки людей ко всему, что отличается от их ежедневной рутины, будь то поезд, за жизнью внутри которого они наблюдают, словно из кинозала, или живое страдание несчастной обездоленной женщины. В роли Арины снималась М.Г. Булгакова, впоследствии получившая диплом за лучшее исполнение женской роли на фестивале Закавказских республик и Украины в 1968 г. Образ, созданный Булгаковой, – пронзительный, тонкий, вызывающий у зрителя сильные переживания. Среди этих «скучных» людей она одна оказывается подлинно живой, страдающей. Визуальный ряд фильма, в котором бытовые предметы сменяются изображением бескрайней степи, подчеркивают бесконечную безысходную героини. «Все эти кадры – от приближающегося под вальс поезда до пустого кресла в центре экрана – повторяются трижды, меняются только одежда людей, когда идет дождь, да лица проезжающих в оконных рамах. Напряженная и страшная монотонность жизни “скуки ради” материализована, подчеркнута. Получился цельный в своей стилистике фильм»[157], – писал Ю. Ситников. Унылый пейзаж двора: несколько хозяйственных построек, длинная веревка, на которой полощется белье, мусор, – появляется в первых кадрах фильма и завершает его, усиливая ощущение трагизма ситуации. Люди «скуки ради» уничтожили человека, своего ближнего, и продолжают жить дальше, не вспоминая о содеянном. Даже белье висит на той же веревке, на которой повесилась Арина. В то же время станционные жители, погубившие Арину, не выглядят чудовищами, неким абсолютным злом. Они так же вызывают жалость, граничащую с презрением, зритель видит, что они – такие же жертвы обстоятельств, а души

[157] Ситников Ю. Преображение слова // Искусство кино. 1968. № 8. С. 86.

их давно мертвы. Критики упрекали создателей фильма в сочувствии к этим героям: «Нельзя не заметить, что лирическое начало в фильме “Скуки ради” – это все-таки не совсем горьковское начало: слишком по-чеховски звучит сквозная нота фильма – тоска, зовущая вдаль, вдаль, словно “в Москву! в Москву!”, слишком несчастны все вместе взятые – и палачи, и жертвы... Горький определенней и жестче»[158]. Чеховские интонации в рассказе ощущали и современники писателя, об этом писали В.Ф. Боцяновский[159], В. Кедров[160], В.А. Поссе[161] и др.

Рассказ «Скуки ради» – один из самых ярких в творчестве М. Горького, и коллектив кинематографистов, собранный А.И. Войтецким, создал выразительную экранизацию, к сожалению, недооцененную на сегодняшний день.

1.3.5. «Преждевременный человек» (1971)

В 1971 г. режиссер Абрам Матвеевич Роом завершал работу над кинематографической трилогией, которую считал главным делом своей жизни. В 1964 г. вышел фильм «Гранатовый браслет», в 1969 г. – «Цветы запоздалые», и в 1971 г. – «Преждевременный человек» по пьесе Горького «Яков Богомолов». В финальных титрах последнего фильма пояснялась концепция трилогии: «Фильмы посвящались музыке, величию женщины, красоте человеческого труда».

Как уже говорилось, А.М. Роом был знаком с Горьким, встречался с ним в 1932 г., когда готовились съемки фильма по сценарию «Преступники» (об этом см. Главу III, § 2). Он много беседовал с писателем, обсуждал темы творчества, музыки, искусства. Именно тогда, по воспоминаниям режиссера, Горький говорил с ним о «радостях творчества» в противовес «мукам», о

---

[158] Там же. С. 90.
[159] Боцяновский В.Ф. Максим Горький. Критико-биографический этюд. СПб., 1903. С. 57.
[160] Кедров В. В чем истинное значение творчества Максима Горького? Опыт критического анализа произведений М. Горького. СПб., 1904. С. 30.
[161] Поссе В.А. Певец протестующей тоски // Максим Горький: pro et contra / Вступ. ст., сост. и примеч. Ю.В. Зобнина. СПб.: РХГИ, 1997. С. 224–225.

«радости преодоления» и созидательного труда. «Встречи с великим мастером и светлым человеком оставили большой след в моей жизни, заронили мечту каким-то образом в кино проявить, выразить эти ощущения и впечатления. И когда тонкая и смелая пьеса о Якове Богомолове была опубликована, посчитал необходимым дать ей экранную жизнь, выставить на первый план взгляды Богомолова на труд, творчество, этику – взгляды, как я убежден, самого автора, Алексея Максимовича Горького»[162]. Эта пьеса была не известна широкому читателю, не имела заметной сценической и экранной истории. С одной стороны, это упрощало положение – зритель не обладал какой-либо инерцией восприятия, с другой – режиссер шел по совершенно новому пути. Литературовед Б.А. Бялик, не раз консультировавший кинематографистов, работавших с горьковским материалом, писал: «Задача, вставшая перед А.М. Роомом, была трудна уже по одному тому, что он имел дело с незаконченной пьесой, работу над которой автор прервал в начале последнего, четвертого, акта, наметив несколько возможных (равно крутых) развязок, но не отдав явного предпочтения ни одной из них»[163].

Главного героя пьесы, мелиоратора Якова Богомолова, сыграл актер И.В. Кваша. Любовная история – борьба трех мужчин за одну женщину, жену Богомолова (А.А. Вертинская) – является движущей силой сюжета и становится основой для социально-философского конфликта. Главной мыслью произведения становится дискуссия о цели человеческой человека, о роли труда в ней. Горький утверждает (а Роом усиливает эту идею), что жизнь человека, наполненная не созидательным трудом, а лишь удовольствиями и развлечениями, пуста и разрушительна. Такое существование губит не только душу праздно живущего, но и все вокруг. Миллионер Никон Букеев (в исполнении А.А. Калягина) невероятно страдает от своей бесполезной жизни, он понимает, что ему нечего предложить Ольге Богомоловой, в которую он влюблен, ее не могут заинтересовать его деньги, дома, власть, возможности. В

[162] Роом А.М. Как яблоко на ладони // Правда. 1976. № 188. 6 июля. С. 3.
[163] Бялик Б.А. Человек и история // Искусство кино. 1973. № 2. С. 78.

финале фильма он кончает жизнь самоубийством, и это кажется единственно возможным решением.

Называя Якова Богомолова «преждевременным» человеком, герой фильма дядя Жан (артист Б.В. Иванов) пытается уязвить его, показать его неуместность в обществе. «А вот Горький и Роом, – пишет И.Н. Гращенкова, – вкладывали в это определение иные смыслы. Оптимистический, патетический: это человек, опередивший эпоху, время которого еще придет. Пессимистический, с привкусом иронии: это идеал человека, недостижимый и манящий, как горизонт»[164]. Горький, работавший над пьесой в середине 1910-х годов, видел, что время Богомоловых еще не пришло, но оно не за горами. Для писателя этот герой – человек будущего: «Этот “преждевременный человек” понимает, что завтра и жизнь, и любовь – все станет иным»[165].

Работая над фильмом, А.М. Роом создал музыкальную композицию из ранних фортепьянных произведений А.Н. Скрябина, отразив это в титрах. Для фильма музыку записал пианист Н.Л. Штаркман, чья манера исполнения отличалась сочетанием технического мастерства и вдохновенной импровизации. Нервная, тревожная музыка Скрябина подчеркивает и глубокий конфликт фильма, и удивительным образом сочетается с длинными пейзажными планами: море, засушливая степь, холмы. «Именно в “Преждевременном человеке” мастерство Роома-пейзажиста достигло совершенства, слив воедино природу, музыку и человеческое состояние»[166], – писала И.Н. Гращенкова.

Критика приняла фильм «Преждевременный человек» доброжелательно, хоть и упрекала его создателей в «излишней красивости» кадра, чрезмерном увлечении изображением роскошных апартаментов, обедов с изысканными кушаньями. Горьковед Б.А. Бялик, однако, критиковал его за отступления от горьковского текста, однако следует помнить, что пьеса не

[164] Гращенкова И.Н. Ромъ/Роом. Видимый и невидимый. М.: дизайн-студия «Дом 5», 2019. С. 1057.
[165] Гращенкова И.Н. Абрам Роом. М.: Искусство, 1975. С. 220.
[166] Там же. С. 223.

была закончена автором, и поле для интерпретаций было широким. В то же время образный язык кинематографа экранизаций развивался и совершенствовался, и время киноиллюстраций оставалось в прошлом.

«Преждевременный человек» стал последним фильмом, где А.М. Роом выступил как режиссер. Он оказался одной из самых важных картин в 50-летней творческой биографии выдающегося кинодеятеля, которая во многом была связана с именем М. Горького.

1.3.6. «Табор уходит в небо» (1975)

Фильм Эмиля Владимировича Лотяну «Табор уходит в небо» вышел в прокат в 1975 г. и сразу же приобрел невероятную популярность, только за первый год его посмотрели около 65 млн зрителей. В основе сюжета фильма лежит история любви конокрада Лойко Зобара (Г.П. Григориу) и цыганки – вещуньи Радды (С.А. Тома), описанная в первом опубликованном рассказе М. Горького «Макар Чудра». В фильме также использованы некоторые мотивы из рассказа «Старуха Изергиль», но, как писали киноведы, произведения Горького стали для Лотяну «исходным толчком, мотивом к импровизации, не более»[167]. Главное, что взял Лотяну у раннего Горького – не сюжет, не изображение цыганского табора, а мотив свободы, которая может быть главной потребностью человека, но способна и разрушать жизни. Свободолюбие, которое является определяющей чертой характера и Радды, и Лойко Зобара, не дает им возможности быть вместе, быть счастливыми, поскольку даже добровольные брачные отношения закрепощают. Этот конфликт реализуется не только в любовной линии. Ради освобождения Лойко Зобара погибает его юный друг Бубуля (С.О. Финити), а отец Зобара (Г. Димитриу) вынужден выдать сына полицейским, чтобы они не расстреляли цыганских лошадей. Предельная свобода одного человека всегда оказывается несчастьем, а то и смертью для другого.

[167] Липков А. Цена свободы // Искусство кино. 1976. № 8. С. 47.

Светлана Тома, сыгравшая цыганку Радду, стала одной из самых популярных актрис в СССР и была признана лучшей актрисой 1976 г. по результатам опроса, проведенного журналом «Советский экран». Григоре Григориу за свою актерскую карьеру исполнил более 30 ролей, но именно образ Лойко Зобара принес ему известность. Следует отметить яркую игру В.К. Мулаева, создавшего образ Макара Чудры, юной Н.Н. Волшаниновой, сыгравшей сестру Зобара, полный юмора и самоиронии образ Бучи, воплощенный Б.Н. Брондуковым.

Фильм Лотяну подчеркнуто декоративен, праздничен, его герои мужественны и красивы, их чувства максимально напряжены, их речь – афористична и образна. «Сама стилистика романтического рассказа молодого Горького, мир цыганской жизни требовали именно такого языка – праздничного, интенсивно насыщенного, не подчиненного меркам “достоверности” и житейской правды»[168].

«Табор уходит в небо» получил множество престижных наград: «Золотую раковину», главный приз Международного кинофестиваля в Сан-Себастьяне (1976), диплом за лучшую режиссуру международного кинофестиваля «Fest» в Белграде (1977), диплом за лучший фильм международного кинофестиваля в Праге (1977) и другие.

Фильм Э.В. Лотяну «Табор уходит в небо» выходит за пределы экранизации-иллюстрации. Режиссер свободно обходится с сюжетом, который известен всем со школьной скамьи, следуя не букве, но духу горьковского мира. «Сердцевина» рассказа «Макар Чудра», повествующая о роковой любви Радды и Лойко, довольно условна, небогата диалогами, поэтому дополнительные сюжетные линии и герои, которые вводят авторы фильма, выглядят абсолютно органично. С одной стороны, фильм Лотяну – совершенно особенное самостоятельное произведение, в котором чувственное, цветовое, музыкальное начало важнее строгого следования

[168] Липков А. Цена свободы // Искусство кино. 1976. № 8. С. 49.

сюжетным коллизиям. С другой – оно обогащает наше представление о героях Горького, делает их более понятными, а их поступки более мотивированными в рамках их собственной этической системы.

Перечисленные фильмы – лишь небольшая часть кинематографической истории произведений М. Горького в период 1950–1970-х годов. Обязательно следует отметить фильмы «Фома Гордеев» (1959, реж. М.С. Донской), «Дачники» (1966, реж. Б.А. Бабочкин)[169], «Жизнь Матвея Кожемякина» (1968, реж. И. Сорокина), «Трое» (1970, реж. И.М. Анненский), «Егор Булычов и другие» (1971, реж. С.А. Соловьев), «Враги» (1977, реж. Р.Р. Нахапетов). Отличающиеся по жанру, тону, творческому методу, стилистике, они показывают, насколько разнообразный материал предлагают проза и драматургия М. Горького. Можно заметить, что придерживавшиеся идеи киноиллюстрации, буквального следования тексту режиссеры с одной стороны были защищены именем знаменитого писателя, с другой – существенно скованы в применении технологий экранизации. Режиссеры, которые шли на риск, предлагая собственную интерпретацию текста Горького, развитие его идей, вынуждены были глубже вникать в саму ткань повествования, структуру, идею, характеры, но именно эта творческая смелость могла принести настоящие художественные достижения, не только критику «текстоцентристов».

1.4. Экранизации 1980–2010-х годов

Период 1980-х годов принес в политическую, экономическую и культурную жизнь страны очень много изменений. Были объявлены перестройка и гласность, ослаблены цензурные запреты, что повлекло за собой процесс тотальной переоценки культурных, нравственных, социальных

[169] См. о фильме: Бабочкин Б.А. В театре и в кино. М.: Искусство, 1968; Бабочкин Б.А. Заметки о «Дачниках» // Театр. 1968. № 3. С. 13–19.

ценностей. Кинематограф несколько опережал политические трансформации, предвестие новой эстетики ощущается в конце 1970 – начале 1980-х годов.

С середины 1980-х гг. в прессе происходят открытые дискуссии о том, как теперь, с учетом изменившейся парадигмы, следует ставить произведения классической литературы. Было ясно, что прежние подходы более не актуальны, классовый подход к искусству канул в Лету, у художника появляется неизмеримо больше творческой свободы и неизбежно встает вопрос о том, как ее использовать. В кинематографе наступило время интерпретаций. Режиссеры обратились не столько к самим произведениям, сколько к проблемам, которые в них подняты, стремились сблизить классику и современность, демонстрируя актуальность литературной проблематики в обществе конца XX века. Часто это связано с эпатажем, попыткой взломать привычные границы жанров, с включением в кадр того, что раньше было невозможно: натуралистичные отталкивающие образы, обсценная лексика, эротика.

Творчество М. Горького в это время оказалось в сложном положении. «Основоположник социалистического реализма», как о нем шаблонно говорила советская критика[170], казалось, должен был оказаться совершенно не актуальным, восприниматься как порождение советской системы. Однако неординарные кинопостановки, которые появились в период 1980–2000-х годов, доказали, что это совсем не так. Горького продолжали экранизировать, и теперь само обращение к его имени потребовало творческой смелости и оригинальности взгляда.

1.4.1. «Васса» (1983)

Для фильма «Васса», вышедшего в 1983 г., режиссер Г.А. Панфилов сам написал сценарий. В картине нет буквалистского следования пьесе, и с учетом огромной сценической и кинематографической истории произведения

[170] Этот миф убедительно проанализирован и опровергнут в книге Л.А. Спиридоновой «М. Горький: Мифы и реальность» (М., 2013; Нижний Новгород, 2016).

сценарий выглядит действительно новаторским. Фильм начинается с эпизода, которого в произведении Горького нет: в пожаре гибнет судно пароходства «Железнов и Храповы» «Федор Железнов». Скорее всего, эпизод заимствован из повести «Фома Гордеев»: Игнат Гордеев вспоминал о похожем случае. В картину включено несколько других эпизодов, отсутствующих в тексте Горького, но все они выглядят органично и работают на усиление главного конфликта. Например, есть сцена освящения нового теплохода, названного в честь внука Вассы «Николай Железнов». В то время, когда на палубе происходит торжественный праздник, в машинном отделении совершается убийство: забивают до смерти матроса-революционера, который агитировал за РСДРП. В доме Вассы множество технических новинок: есть лифт, автомобиль, патефон, – но вещи постепенно ломаются, словно символизируя разрушающуюся жизнь Вассы.

Символические детали в фильмах Панфилова играет особую роль. Например, небольшое фото, изображающее молодых и счастливых Сергея Железнова и его жену, прикрывает окошко для подслушивания и подглядывания. Связка ключей на поясе Вассы неоднократно оказывается в кадре крупным планом и в конце фильма переходит в руки Анны, секретаря Железновой.

Приглашение на роль Вассы Железновой Инны Михайловны Чуриковой воспринималось зрителями неоднозначно. Слишком привыкли зрители к иной фактуре Вассы: Серафима Бирман, Вера Пашенная, – женщины-богатырши. Чурикова совсем иная, она вовсе не «богатырь», она тонкая, хрупкая, но при этом в ней чувствуется жесткий внутренний стержень, огромная сила, которая помогает ей держать на себе распадающиеся устои жизни в этом доме. «Васса, – писала И. Дубровина, – не просто всевластная хозяйка, но хозяйка нового толка, в ней нет безоглядного, размашистого самодурства, она именно организатор, администратор, наводитель порядка, идея ее – хозяйствование умелое, рассчитанное, четкое, дабы заведенная машина функционировала

бесперебойно»[171]. Инна Чурикова, чрезвычайно требовательная к себе актриса, работала над ролью тщательно и ответственно. А.Е. Гербер вспоминала: «Вокруг нее обычная на съемочной площадке колготня – тянут микрофон, устанавливают свет, просят встать, отойти, совсем уйти… Гример поправляет прическу, костюмер – платье: Чурикова точно ничего не замечает. Губы шепчут слова Вассы, глаза смотрят на партнера, которого в тот момент может и не быть в павильоне <…> Ей не надо снова входить в роль, она продолжает в ней существовать <…> похвала для нее ничего не значит, пока она сама не вынесет себе приговор»[172].

Необычно расставлены акценты в одной из ключевых сцен пьесы Горького – споре между Вассой и Рашелью (ее в фильме играет В.С. Якунина). Как правило, и в театральных постановках, и в фильме Л.Д. Лукова женщины были расположены лицом друг к другу. Панфилов принципиально меняет мизансцену: обе актрисы сидят лицом к зрителю, на роскошных высоких стульях, обитых красным бархатом. Эти стулья напоминают троны, они совершенно одинаковые, и собеседницы, сидящие на них, находятся в подчеркнуто равном положении. Они спорят не друг с другом, они обращаются к зрителю, к времени, к современности. Каждая из них спокойна, уверенна и убедительна. Панфилов не дает готовых ответов, он, скорее, формулирует вопросы, предлагая именно зрителю рассудить спор Вассы и Рашели.

Совершенно иначе, чем в других постановках, решен образ Анны Оношенко (В.И. Теличкина), помощницы Вассы Железновой. Если раньше ее изображали приживалкой, неумной, болтливой женщиной, то в фильме 1983 г. она – практически копия Вассы. Она повторяет манеру Вассы в одежде, в речи, а после ее смерти буквально занимает ее место. Именно Анна «проговаривается» в конце фильма, она звонит по телефону Пятеркину и

[171] Дубровина И. В русле горьковского миропонимания // Искусство кино. 1983. № 11. С. 24.
[172] Гербер А.Е. Инна Чурикова: судьба и тема. М.: АСТ, 2013. С. 119–120.

говорит: «Приезжай ко мне в офис. То есть в кабинет». Эта оговорка внезапно сближает пьесу Горького и конец XX века.

Зрители и кинокритики восприняли фильм Г.А. Панфилова неоднозначно, сомневаясь относительно правомерности такой трактовки классического текста. Однако мастерство режиссера, талант актеров, профессионализм остальных членов съемочной группы дали возможность сказать о фильме такие слова: «Созданная по горьковской пьесе кинокартина есть проницательное метаисторическое исследование России»[173] (А.Л. Казин); «Время актуализировало иные мотивы и иные стилистические пласты пьесы, как это и бывает со всяким истинно классическим произведением»[174] (М.И. Туровская). Действительно, в контексте современных проблем эмансипации, феминизма, этики бизнеса и политики, коррупции, сексуальной преступности пьеса Горького о сильных, умных, самостоятельных женщинах оказывается невероятно актуальной.

1.4.2. «Мать» (1989)

Сразу после выхода «Вассы» Панфилов приступил к работе над сценарием к фильму по другому классическому произведению М. Горького – повести «Мать» (другое название – «Запрещенные люди»). Однако обстоятельства сложились так, что зрители смогли познакомиться с фильмом только в декабре 1989 г. За то время, пока Панфилов писал сценарий и ставил фильм, ситуация в стране и в мире существенно и быстро изменилась. То, что запрещалось, стало разрешено, и была опасность того, что «Запрещенные люди» окажутся не интересны никому. Однако этого не случилось: проблемы, поставленные Панфиловым, оказались важнее, чем влияние момента.

Г.А. Панфилов видел в главной роли только И.М. Чурикову, и впоследствии она признавалась, что роль Пелагеи Ниловны стала одной из ее

[173] Казин А.Л. Золото для революции // Казин А.Л. Россия и мировая культура. СПб.: Санкт-Петербургский университет кино и телевидения, 2004. С. 191.
[174] Туровская М.И. Васса–83 // Туровская М.И. Памяти текущего мгновения. М.: Сов. писатель, 1987. С. 90.

любимых. Забитая, измученная женщина, какой предстает Ниловна в начале фильма, практически не заметна, вызывает сочувствие и жалость. Однако с развитием действия она становится увереннее, сильнее, изменяются ее пластика и голос. Она не очень понимает саму суть миссии Павла, но входит в это дело по-матерински, через глубокую любовь к своему сыну. Иногда это приводит к комическому эффекту. Так, для флага на демонстрацию она сначала предлагает синий в цветочек ситец, который берегла для платья на свадьбу Павла. Узнав, какой именно флаг нужен, Ниловна мастерит его сама, пришивая на кусок кумача белые буквы: «Долой самАдержавие!». Причастность к делу сына и его товарищей делает ее моложе, живее, и вот уже она прихорашивается, красуется перед зеркалом, примеряя красный флаг, как новый платок. Панфилов не выводит на первый план евангельские мотивы горьковской повести[175], лишь в самом конце фильма, в финальной сцене на вокзале, разбрасывая листовки, Ниловна кричит: «Это слово сына моего!», – что вызывает многочисленные библейские ассоциации.

Роль Павла Власова исполнил Виктор Викторович Раков. В начале фильма Павел – подросток, который только начинает работать на фабрике, и его возмущение против существующего строя выглядит лишь как протест взрослеющего юноши. Терзаемый внутренними страданиями, он приходит на фабрику и выкрикивает: «Долой царя! И царицу долой!», – после чего его избивают до полусмерти. Через почти 10 лет Павел – участник тайного кружка социалистов. В развитии образа Павла в фильме ключевую роль играет сцена первомайской демонстрации. Небольшая группа рабочих, 10–20 человек (а не «густая волна людей»[176], как в повести Горького) проходит по улицам слободки, выкрикивая срывающимися голосами отрывочные лозунги. Молодые рабочие требуют вещи, не сопоставимые по значимости: уничтожение самодержавия и 8-часовой рабочий день, демократию и трезвую

[175] Подробнее об этом см.: Спиридонова Л.А. Повесть «Мать» как Евангелие новой веры // Литература, культура и фольклор славянских народов: Сб. статей. М., 2004. С. 157–174; Егорова Ю.М. Повесть «Мать» в системе идейно-эстетических взглядов М. Горького: дисс. … канд. филол. наук. М., 2009.
[176] Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1970. Т. 8. С. 155.

жизнь, свободу и т. д. Они проходят сквозь молчаливую толпу зевак, и к ним присоединяются лишь беспризорные мальчишки. «В этом эпизоде, – пишет Н.Б. Кириллова, – ощущение беды, беды глобальной, неумолимой как рок, как судьба»[177]. Ощущение, что рабочие приходят на фабрику только затем, чтобы их арестовали или убили, возникает задолго до этой сцены. Видна та жертвенность, обреченность, с которой Павел идет на демонстрацию, понимая ее, по сути, бесцельность и бесплодность: «Панфилов создал трагедию людей, которые в этих условиях были “лишними”, обреченными на гибель, как и сама идея»[178]. Но от этого подвиг Павла Власова не становится менее значимым: «Панфилов припадает к истоку революции, еще чистому, незамутненному, когда красный флаг еще не примелькался, народ еще безмолвствует, наблюдая проход со знаменем кучки смельчаков – Павла и его заводских товарищей – извилистой улице сормовской слободы»[179].

Панфилов вводит в фильм мотивы горьковского рассказа «Карамора» и повести «Жизнь ненужного человека» через образы Якова Сомова (Д.А. Певцов) и Евсея Климкова (В.А. Прозоров). Режиссер кропотливо исследует, обстоятельства, которые приводят человека к предательству ближнего. Вводя тему провокаторов, шпионов, предателей, Панфилов в своем фильме развенчивает миф о пролетарском единстве. Именно Яков Сомов, а не обезличенный жандарм, как в книге, предав товарищей-рабочих и став «шпиком», убивает Ниловну на вокзале.

Чтобы расширить рамки повествования, режиссер вводит эпизоды с Лениным и Николаем II, которые узнают о происшествии в Сормове: один – в Швейцарии, другой – в Царском Селе. Но реакция их на эту новость похожа: оба не видят в этом выступлении системы, оно кажется им случайным и не важным. «Должно быть, у них конфликт с управляющим», – предполагает

---

[177] Кириллова Н. Б. Репрезентация идей и образов Максима Горького в истории экранной культуры // Вестник ВГИК. 2023. Т. 15, № 2(56). С. 108.

[178] Поздняева З.М. Классический литературный сюжет в современной интерпретации // Русский постмодернизм: предварительные итоги / Межвуз. сб. статей. Ч. 1. Ставрополь, 1998. С. 173.

[179] Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академ. проект; Киров: Константа, 2013. С. 377–378.

самодержец. «Не может быть, что только рабочие и ни одного интеллигента», – восклицает Ленин.

Музыкальное оформление чрезвычайно важно в фильме. В начале неоднократно звучит песня «Шумел камыш, деревья гнулись», которой вводится тема несчастной женской судьбы. Собрания в доме Павла сопровождаются исполнением романса «Приди ко мне» (автор слов неизвестен, музыка В. Фролова). В романсе, произведении исключительно любовной тематики, звучат строки, отсылающие к основной идее Павла и его товарищей:

На нас глядят небес далеких очи,
И рай земной в объятья примет нас.

Именно через романс, исполняемый в фильме неоднократно, вводится горьковская идея создания рая на земле.

Практически все критики назвали фильм «Мать» «несвоевременным», отсылая и к знаменитому выражению Ленина о горьковской повести («Очень своевременная книга!»), и к опубликованным в 1990 году «Несвоевременным мыслям»[180] писателя. На фильм последовала масса откликов, при этом часть рецензентов высказывала свою критику в адрес Горького, утверждая, что он более не актуален. Другие, напротив, упрекали режиссера в вольном обращении с классической книгой. Отстаивая свои позиции, Панфилов даже устроил презентацию своего фильма в стенах Института мировой литературы им. А.М. Горького, чтобы убедить ученых, что это лишь адекватное, современное прочтение Горького. Наиболее подробный анализ фильма провел А. Трошин в статье «Максимально горько», где, в частности, писал: «“Мать” Панфилова являет нечастое в нашем кино классическое равновесие: дальнего и ближнего, бытийного и исторического, центральных фигур и деталей»[181]. Четвертая экранизация «Матери» оказалась, пожалуй, самой неоднозначной.

[180] Горький М. Несвоевременные мысли: Заметки о революции и культуре. М.: Советский писатель, 1990.
[181] Трошин А. «Максимально горько» // Искусство кино. 1991. № 1. С. 40.

Профессиональное сообщество признало художественные достижения фильма, и в 1990 г. он был удостоен нескольких наград. Жюри Международного кинофестиваля в Каннах присудило Г.А. Панфилову приз «За выдающиеся художественные достижения». Д.А. Певцов, исполнитель роли предателя Якова Сомова, получил премию «Феликс» Европейской киноакадемии за лучшую мужскую роль второго плана. Премией «Ника» был награжден Р.А. Казарян за лучшую работу звукорежиссера.

1.4.3. «Жизнь Клима Самгина» (1988)

Художественный 14-серийный телефильм «Жизнь Клима Самгина» был впервые показан по телевидению в марте–апреле 1988 года. Сценарий к нему написали Александр Алексеевич Лапшин и Виктор Абросимович Титов, который и стал режиссером проекта. Телесериал снимался с 1985 г. и в момент выхода на экран вызвал «шквальную реакцию» зрителей и критиков. Каждая из 14 серий приближается по хронометражу к художественному фильму – длится около часа. На фоне грандиозной панорамы русской жизни с 1877 по 1917 гг. описана жизнь русского интеллигента Клима Ивановича Самгина.

Роль Самгина исполнил Андрей Викторович Руденский. Это была его первая роль в кино, режиссер целенаправленно искал незнакомое зрителю лицо. И нашел его в Доме моды Вячеслава Зайцева, где Руденский после театрального училища работал манекенщиком. Из-за аристократической внешности его не хотели брать ни в один театр, а В.А. Титов увидел, что именно этот актер сумеет воплотить сложный образ Самгина. Роль стала и большой удачей для актера, и проклятием: став всенародно известным после сериала, он очень долго не получал интересных предложений. Критика им восхищалась: «Андрей Руденский сумел точно сыграть тревожную нарастающую безликость Самгина, его претензию добиться чего-то значительного в мире, не затрачивая труда, и при этом ту особую осторожность, которая все чаще склоняет его к компромиссу, соглашательству, заставляет считать наиболее здравомыслящими людьми

доносчиков Никонову (Е.К. Глушенко) и Митрофанова (А.А. Калягин)»[182]. Т. Марченко отмечала, что несмотря на горьковское бескомпромиссное отношение к герою, авторы фильма относятся к Самгину снисходительно: «Режиссер Титов явно исходил из понимания и ощущения современности повести, сохраняя при этом ее историческую конкретность. С высоты нашего нелегкого исторического опыта режиссер и актер взглянули на его судьбу менее категорично»[183].

Вместе с Руденским снимались настоящие мастера советского кино: Наталья Георгиевна Гундарева (Марина Зотова), Валентин Иосифович Гафт (Валерий Николаевич Трифонов), Сергей Васильевич Маковецкий (Борис Самгин), Александр Александрович Калягин (Иван Митрофанов), Елена Яковлевна Соловей (Вера Ивановна Самгина), Армен Борисович Джигарханян (Тимофей Степанович Варавка) и другие. Список действующих лиц телесериала огромен, хотя и уступает горьковскому оригиналу, «роману на восемьсот персон», как шутили о нем современники.

Образ Марины Зотовой стал одним из любимых и главных в творческой биографии Н.Г. Гундаревой. Она снималась в «Жизни Клима Самгина» и параллельно играла роль Меланьи Николаевны в «Детях Солнца» (1985, реж. Л.А. Пчелкин) и полностью была погружена в горьковский материал. Горьковед Б.А. Бялик, консультировавший авторов фильма, выделил ее актерскую работу особо, а В.Я. Дубровский впоследствии писал: «Марина Зотова выписана автором и в полном соответствии с этим сыграна актрисой как личность сложная, противоречивая, изломанная и трагическая <…> Светом и чистотой облика запоминается юная Зотова при первом знакомстве с ней <…> Очаровательной европейской негоцианткой, умной, расчетливой, по-женски привлекательной предстает она последующих ценах сценах. И

[182] Умеров Ш.Г. Диалог эпох: Заметки о телефильме «Жизнь Клима Самгина» // Правда. 1988. № 127. 6 мая. С. 5.
[183] Марченко Т. Познай себя // Советская культура. 1988. № 63. 26 мая. С. 5.

наконец, мы видим ее фанатичной сектантской богородицей с горящими глазами и перекошенным лицом…»[184]

Многие актеры, например, А.Б. Джигарханян, С.В. Маковецкий, М.А. Глузский, считали роль в «Жизни Клима Самгина» чрезвычайно важной для себя. В эпизодической роли Григория Попкова появился и А.В. Локтев, сыгравший в 1968 г. в фильме «По Руси» молодого Горького (см. Главу IV).

В фильме изображены многие события русской истории начала XX века: трагедия на Ходынском поле, Кровавое воскресенье, революция 1905 года и другие. В начале каждой серии скрупулезно описывается экономическая и культурная ситуация в России определенного периода, бесстрастный дикторский голос (режиссер В.А. Титов сам озвучил авторскую речь) сообщает о численности и составе населения, о состоянии промышленности и сельского хозяйства, количестве университетов, гимназий, церквей, театров и т. д. Художник фильма Ю.Я. Пугач тщательно воссоздал атмосферу конца XIX – начала XX века, его работа была отмечена профессиональной премией им. Е. Енея в 1988 г. Творческий тандем Ю.Я Пугача и оператора В.В. Ильина отмечали киноведы: «Кинокамера В. Ильина плавно скользит по интерьерам, дает полюбоваться изысканными натюрмортами, создает среду, в которой воскрешена живописная традиция русского реалистического портрета. Подлинность человеческих характеров, воспроизведение духовных исканий того времени подкрепляется и подлинностью вещей: люди и вещи существуют в одном измерении, отражаются друг в друге»[185].

Кинокритики 1980-х годов восприняли телесериал по-разному. Например, Н. Савельева, Ш. Умеров, Т. Марченко высоко оценивали фильм, а Н. Исмаилова писала: «Нет общей идеи – вот беда фильма, как беда самого Самгина <…> Роман Горького не завершен, его открытый финал подсказывает проекцию Клима в будущее, в наши дни, откуда мы и ведем диалог с Самгиным. Эту зрелость свою, отдельную от эпохи и произведения, авторы не

[184] Дубровский В.Я. Наталья Гундарева. Актриса. М.: Центрполиграф, 2000. С. 248.
[185] Савельева Н. Шаг на пути к излечению // Искусство кино. 1988. № 12. С. 64.

реализовали, даже, кажется, не ставили это своей задачей»[186]. Практически все рецензенты, однако, соглашались, что фильм невероятно современен, идеи его звучат актуально и свежо, а тип Самгина присутствует в любую эпоху: «Главной приманкой фильма стало время, оно поставило нас лицом к лицу с историей, пробудило тягу к историческому самосознанию. Связи настоящего и прошлого стали, как никогда, наглядны. Все касается всех»[187]. Очень современно даже для сегодняшнего дня звучат слова Ш. Умерова: «Роман Горького – о закате огромной эпохи. Но эпоха ушла, а Самгин остался. Остался в том, как приноравливались мы к “головокружениям от успехов” и репрессиям, к нехватке необходимого в богатейшей стране, как в новых социалистических условиях приспосабливались ловчить, как, иронизируя и все вроде бы понимая, поддавались коррупции»[188]. Тонко и мудро высказывался Б.А. Бялик, примиряя тех, кому фильм понравился, и тех, кто его категорически не принял: «Оценивая фильм, я не могу забыть о том, перед какой лавиной событий, образов и мыслей оказались его создатели. Уже то, что часть их запечатлена достаточно ярко, – достижение постановщика, оператора, артистов, всего съемочного коллектива. Хочется верить, что сильные стороны картины заставят многих прочитать или перечитать, перечитать гораздо более внимательно, чем прежде, “Жизнь Клима Самгина”»[189]. Безусловно, телесериал пробудил значительный читательский интерес к роману М. Горького. Закономерно и то, что на рубеже столетий и на сломе эпох читатель и зритель испытывают примерно те же чувства: неуверенность, отсутствие опоры, страх перед будущим – именно поэтому роман о начале XX века оказался так актуален в конце 1980-х годов. Историк кинематографа Н.А. Хренов пишет: «…приему фильма способствовала атмосфера в обществе этого времени. Все в год выхода этого фильма

[186] Исмаилова Н.Х. Утраченные иллюзии // Известия. 1988. № 114. 23 апр. С. 7.
[187] Марченко Т. Познай себя // Советская культура. 1988. № 63. 26 мая. С. 5.
[188] Умеров Ш.Г. Диалог эпох: Заметки о телефильме «Жизнь Клима Самгина» // Правда. 1988. № 127. 6 мая. С. 5.
[189] Бялик Б.А. Прикосновение к эпосу // Литературная газета. 1988. № 17. 27 апр. С. 8.

рассуждали о судьбе интеллигенции, судьбе народа, судьбе художников, судьбе России, вспоминали жертвы лагерей. Фильм явно соответствовал этим настроениям»[190]. И сегодня, в эпоху глобальных катаклизмов, мы вновь обращаемся и к произведению Горького, и к телероману «Жизнь Клима Самгина». Киновед Н.Б. Кириллова утверждает: «Этот роман, и фильм тому подтверждение, с годами становится все более современным, чем при жизни автора»[191].

1.4.4. «Летние люди» (1995)

В 1995 г. Сергей Владимирович Урсуляк на фестивале «Кинотавр» представил свой фильм «Летние люди» по пьесе М. Горького «Дачники». В успех этого фильма не верили ни продюсеры, ни спонсоры фильма, считая пьесы Горького не современными, отжившими свой век. Однако Урсуляк сумел отстоять свою позицию. Позже В.Л. Туровский писал: «Надо иметь особую режиссерскую и человеческую отвагу, чтобы приняться сегодня за экранизацию какой бы то ни было горьковской пьесы»; «…взять пьесу не модного, а для многих сегодня одиозного автора и безошибочно отыскать в ней и сегодняшней нерв, и сегодняшнюю боль – акт большого художественного мужества»[192].

Драму Горького об интеллигенции на пороге первой русской революции Урсуляк значительно переосмыслил, сократил количество персонажей, усилил действие музыкой, пригласив знаменитого М.Л. Таривердиева. Режиссер добавил в структуру фильма оригинальные вставки, изобразив некоторые сцены в стилистике немого кино: черно-белая пленка, нарочитые позы и жесты, преувеличенные эмоции на лицах актеров создавали иронический эффект. «Ретро», которое стало характерной приметой творческого почерка

[190] Хренов Н.А. От сакрализации революции к критическому осмыслению ее опыта: М. Горький (часть 1) // Наследие. 2023. № 1 (22). С.39–62. DOI: https://doi.org/10.31119/hrtg.2023.1.3
[191] Кириллова Н.Б. Репрезентация идей и образов Максима Горького в истории экранной культуры // Вестник ВГИК. 2023. Т. 15, № 2(56). С. 105.
[192] Туровский В. Экран читает классику, хотя и не всегда ее почитает // Известия. 1995. № 194. 13 окт. С. 9.

Урсуляка, видится и в этих вставках, и в фигуре приглашенного певца во фраке, похожего на А.Н. Вертинского, и в старинном автомобиле, на котором приезжает на дачу писатель Шалимов.

Герои фильма ведут долгие беседы, дискуссии, а усложненное пространство загородного дома с многочисленными галереями, балконами, верандами, беседками, тесными кладовыми дает возможность связать все разговоры воедино. В однообразные разговоры о любви, искусстве, о России время от времени врываются тревожные вести, что кто-то поджег еще одну дачу, что «в лесу свистят». Постепенно, исподволь появляется тема дома, гибнущего по вине нерадивых хозяев, бездействующих, слишком увлеченных своими адюльтерами, душевными терзаниями, переживаниями. Атмосфера нескончаемого скандала, истерики, бурных театральных страстей накаляет пространство фильма до предела.

В конце картины горит дача, на которой происходит действие, но даже это замечено героями не сразу. «В новой интерпретации у пьесы Горького появляется несколько другой исторический контекст, раньше это была исключительно Революция, надвигающаяся на безвольных и бесполезных интеллигентов, теперь – ситуация декаданса, пресыщенности и истончения культуры – призрачное обаяние эпохи»[193].

В фильме играли прекрасные опытные актеры, высоко оценившие работу с молодым режиссером: И.П. Купченко, С.Л. Рябова, С.В. Маковецкий, В.В. Гвоздицкий, М.В. Аронова, И.В. Лагутин и другие.

Кажется, что социально-политические вопросы, так волнующие Горького, отодвинуты режиссером на второй план, однако главная проблема пьесы остается в фильме: «Все мы дачники в своей стране».

Многие критики отмечали «чеховское» звучание фильма и сходство с картинами Н.С. Михалкова (в частности, с фильмом «Неоконченная пьеса для механического пианино», 1977). «Ситуация, описанная в “Дачниках” в начале

[193] Машкова А. Мания ЖЗЛ // Культура. 1996. № 8. 2 марта. С. 9.

столетия, – писала Т.В. Мартынова, – повторяется на его исходе. Созвучность ее нашим дням, похоже, и побудила режиссера Сергея Урсуляка обратиться к этой горьковской пьесе. Ее недвусмысленный пафос он попытался смягчить рядом купюр, созданием чеховской атмосферы»[194]. Об актуальности фильма «Летние люди» в 2016 г., спустя 10 лет после его выхода, писала И. Чайковская: «Многие интеллигенты в наши дни не видит этих сполохов, живут сегодняшним днем, любя “бедную, огромную, нелепую” страну чисто теоретически»[195].

Профессиональное сообщество по достоинству оценило новаторство, оригинальность и творческую смелость С.В. Урсуляка. Фильм «Летние люди» стал лауреатом многочисленных конкурсов и участником фестивалей. Например, получил приз Гильдии кинокритиков ОРКФ «Киношок–95», приз жюри «За современное прочтение классики и высокую кинематографическую культуру» кинофестиваля «Литература и кино – 96»; Гран-при программы «Панорама» кинофестиваля «Кинотавр–96». Различными профессиональными наградами были отмечены актеры С.В. Маковецкий, С.Л. Рябова, оператор Ю.П. Юриздицкий, композитор М.Л. Таривердиев, продюсер О.Н. Капанец.

1.4.5. «На дне» (2014)

В мировом кинематографе насчитывается более 20 экранизаций пьесы «На дне»[196]. «Причина популярности пьесы, – считает сербская исследовательница И.И. Петкович, – в философском содержании произведения, основанном на базовых антонимах культуры: совесть – бессовестность, правда – ложь, вера – неверие, свобода – рабство. Другая

[194] Мартынова Т.В. Игры «летних людей»: Невеселые мысли, навеянные фестивалем в Сочи // Правда. 1996. № 97. 9 июля. С. 4.
[195] Чайковская И. «Летние люди» или дачники? Режиссер Сергей Урсуляк // Код доступа: https://www.chayka.org/blogs/irina-chaykovskaya/2016-08-25/letnie-lyudi-ili-dachniki-rezhisser-sergey-ursulyak Дата обращения: 06.03.2024.
[196] Плотникова А. Г. Пьеса М. Горького «На дне» в мировом кинематографе [Фильмография] // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 2. С. 234–251. DOI 10.22455/2500-4247-2020-5-2-234-251.

причина заключается в том, что впервые проблема Истины обсуждается людьми, опустившимися на социальное и жизненное дно»[197]. Однако в советском визуальном искусстве история главной горьковской драмы была по преимуществу сценической. Начиная с первой великой постановки 1902 г. в Московском художественном театре пьесу ставили сотни раз на профессиональной и любительской сцене, в театрах Советского Союза и всего мира. Возможно, ранние малоудачные попытки экранизировать пьесу в некоторой степени скомпрометировали саму идею, и первые советские киноверсии были засъемкой театральных спектаклей. Так, В 1952 г. был снят фильм по спектаклю Московского художественного театра в классической версии К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. В 1972 г. появилась телевизионная версия спектакля Г.Б. Волчек в московском театре «Современник». Первая настоящая отечественная экранизация «На дне» вышла только в 1987 г.: режиссер Ю.Ю. Карасик представил свой фильм «Без солнца». Именно таким было одно из первых названий пьесы Горького. В фильме были заняты такие выдающиеся актеры, как М.А. Глузский, А.В. Петренко, И.М. Смоктуновский, В.В. Глаголева.

Текст пьесы Горького сохранен полностью, но постановка выглядит необычно. В фильме происходит сочетание театральной и кинематографической эстетики. Пространство действия разомкнуто, герои уходят с площадки и оказываются в современных театральных помещениях, они курят, общаются с работниками сцены, им поправляют грим и костюм. Режиссер фильма словно полемизирует с К.С. Станиславским и классическими постановками, разрушая «четвертую стену». Персонажи пьесы одновременно являются и актерами, которые их играют. Это значительно усиливает мотив карнавальности, двойственности, ложности окружающего мира, который неоднократно звучит в тексте Горького. Ю.Ю. Карасик пользуется почти тем же приемом, что мы видели ранее во французском,

[197] Петкович И.И. Экранизации пьесы «На дне» // Максим Горький в культуре XX–XXI вв.: Горьковские чтения – 2020. Нижний Новгород: ИД «Бегемот», 2020. С. 47.

японском, китайском кино. (В 1936 г. во Франции вышел фильм Ж. Ренуара «На дне», где действие происходило в ночлежке на окраине Парижа. В фильме 1957 г. японского режиссера Акиры Куросавы герои пьесы Горького оказались в Японии эпохи Эдо (1603–1868), получили японские имена, и на этом материале был оригинально воспроизведен горьковский конфликт). Советский режиссер изменяет временную основу горьковской пьесы, но идет дальше, напрямую соединяя горьковское время и современность.

В 2014 г. жюри XXII фестиваля «Окно в Европу» присудило специальный приз «За актуальное прочтение классики» режиссеру Владимиру Константиновичу Котту, поставившему фильм «На дне». Котт перенес действие в 2000-е годы, в современную нам эпоху, и пьеса М. Горького зазвучала совершенно неожиданно.

События в фильме В.К. Котта происходят не в темной ночлежке, а на городской свалке. Режиссер так объяснял свою идею: «Поскольку мы снимали на свалке твердых бытовых отходов, где находятся остатки деятельности человека: двери, окна, картины, игрушки, – то было ощущение соприкосновения с человеческой памятью. В каждой памяти присутствует элемент поэзии, ностальгии, печали. Действие фильма мы перенесли из ночлежки в открытое пространство свалки во многом из-за намерения уйти от театра. Как только я начинаю снимать в закрытом пространстве, грубо говоря, “в черной комнате”, то пропадает большая часть кинематографических возможностей»[198]. Действительно, такой сложный ландшафт, содержащий огромное количество больших и малых предметов, конструкций, дает возможности для создания причудливого пространства. Эпизоды фильма происходят на открытой местности, в огороженном «дворике», в тесноте сломанного автобуса, который служит обитателям «дна» ночлегом, в старом троллейбусе, где несколько дверей. Усложненное пространство создает

[198] Заозерская А. Владимир Котт: «Я не настолько экстремальный режиссер, чтобы из пьесы Горького создать фильм-жесть или чернуху» // Вечерняя Москва. 2014. № 148. 18 авг. Код доступа: https://vm.ru/entertainment/201816-vladimir-kott-ya-ne-nastolko-ekstremalnyj-rezhisser-chtoby-iz-pesy-gorkogo-sozdat-film-zhest-ili-chernuhu; Дата обращения: 16.09.2024 г.

дополнительные драматургические возможности, активно используется в постановке отдельных сцен.

Герои пьесы Горького: Актер, Бубнов, Сатин, Барон, Клещ, – узнаваемы и по внешнему облику, и по репликам, которые В.А. Котт кропотливо воспроизводит из текста пьесы, добавляя в сценарий современные слова: «интернет», «постмодернизм», «менты» и др. М.О. Ефремов исполнил роль Актера, которая в фильме чрезвычайно важна: с его монолога начинается фильм, именно он переживает наибольшие перемены в своей личности, и заканчивается фильм его монологом из шекспировского «Гамлета», записанным на камеру мобильного телефона. В образе Наташи (А.Е. Кузнецова) присутствуют черты двух героинь пьесы Горького: проститутки Насти и девушки Натальи. Она мечтает о другой жизни, но каждую ночь уходит к клиентам в сигналящих у дороги машинах. Ее сестра Василиса (Е.В. Добровольская) – жестокая, истеричная женщина, жена тупого властного Костылева (Б.Б. Каморзин), на которого работают обитатели свалки, разбирая мусор в попытке найти в нем что-то полезное.

Совершенно изменен образ Луки (С.А. Трескунов). В фильме он не старец, как в пьесе Горького, а подросток, юный, чистый и совершенно «не здешний». Неожиданный прием вызвал у зрителей и критиков множество вопросов и мнений, от восхищения до резкого неприятия. Режиссер в интервью так объяснял свое решение: «Человек с возрастом покрывается цинизмом, а ребенок своей чистотой срывает это налет цинизма. А если бы Лука был старик, как у Горького, то его отличали бы только ум да опыт. К сожалению, в нашей стране авторитет стариков потерян <…> К тому же для фильма мне нужен герой, который был бы из абсолютно другого мира»[199]. Лука в фильме появляется из того же мусора, которым наполнен каждый кадр. Просто однажды поднимается слой картона, и под ним оказывается мальчик

[199] Заозерская А. Владимир Котт: «Я не настолько экстремальный режиссер, чтобы из пьесы Горького создать фильм-жесть или чернуху» // Вечерняя Москва. 2014. № 148. 18 авг. Код доступа: https://vm.ru/entertainment/201816-vladimir-kott-ya-ne-nastolko-ekstremalnyj-rezhisser-chtoby-iz-pesy-gorkogo-sozdat-film-zhest-ili-chernuhu; Дата обращения: 16.09.2024 г.

лет 12–14. Он ведет беседы с каждым из жителей свалки, ухаживает за умирающей Анной, помогает Актеру протрезветь, готов выслушать и пожалеть всех, всем поверить. В пьесе Горького Лука уходит, оставляя обитателей ночлежки еще более несчастными, чем они были раньше. В фильме Котта юноша становится жертвой случайного убийства, и с его телом остальные поступают так же, как со своей собственной жизнью: закапывают в мусоре.

Мир свалки в фильме не замкнут, несколько раз приезжают грузовики с новыми порциями мусора, на который жадно набрасываются герои, словно не видимые ни водителями этих автомобилей, ни всем остальным миром.

Фильм оставляет тяжелое, депрессивное впечатление. Это совсем не те несчастные, но гордые обитатели «дна», как в пьесе Горького. Герои Котта абсолютно сломлены, сцены пьяных драк, истерик и скандалов сменяют друг друга, а в том спокойствии, с которым бродяги закрывают тело юного Луки кусками картона, видится полное понимание ими обреченности их существования. Критик писал: «У Владимира Котта “дно” – размером в страну. Помойка, на которой пытаются жить и выживать человеки. Те самые, что век назад звучали гордо. Сейчас им не до жиру»[200].

В.К. Котт совершил интересный эксперимент, внеся в классическую пьесу из школьной программы значительные изменения. Споры, возникшие о его неоднозначном, ярком фильме, свидетельствуют о том, насколько актуальными остаются проблемы, которые ставил Горький, в нашу эпоху.

Завершая параграф, сформулируем некоторые промежуточные выводы. Кинематограф начала XX века неоднократно обращался к творчеству Горького как одного из самых популярных деятелей культуры. В использовании имени писателя и его героев, фабулы отдельных произведений режиссеры видели важный ресурс для привлечения зрительской аудитории.

[200] Богомолов Ю. «Ностальгия вперед» уже невозможна // Искусство кино. 2014. № 9. С. 115.

Стремление к коммерческому успеху не всегда сочеталось с художественным высказыванием.

В первые советские годы развернулись эксперименты с монтажом, с игрой актеров, с изобразительным рядом кинопроизведения. Продолжая достаточно вольно обращаться с литературным текстом и даже с фабулой, сценаристы и режиссеры декларировали стремление сохранить дух произведения, его нравственный и идейный пафос. Фильмы 1930–1940-х годов объединяет усиливающееся идеологическое начало, подчиненность художественного замысла политическим целям, монументальность образов. Наблюдается стремление кинематографа создать «киноиллюстрацию», но изменить, усилить центральные образы в соответствии с партийной доктриной.

К началу 1950-х годов выработались основные каноны, подходы к экранизации классической литературы. Идеологический контроль не ослабевал, но у кинорежиссеров оформились способы взаимодействия с ним. В «оттепельные» 1960-е годы оживились обсуждения авторской, режиссерской интерпретации литературного произведения. В 1967 г. Р. Соболев писал: «В сегодняшних спорах о творческих принципах экранизации очевидна по крайней мере одна истина: так называемый бережный перенос литературного произведения на экран никому в общем-то не нужен. С каким мастерством ни был сделан фильм, но если он не обогащает нас каким-либо открытием, не предлагает новую точку зрения, – это фильм “от лукавого”, он положительно вреден <…> Но если сегодня следовало бы в законодательном порядке запретить экранизации-иллюстрации, то 40 или даже 30 лет назад они были необходимостью и благом»[201]. В целом, именно 1950–1970-е годы по праву считаются «золотым веком» классической экранизации.

[201] Соболев Р. Свидетельство современника // Ивановский А.В. Воспоминания режиссера. М.: Искусство, 1967. С. 7.

После случившихся в стране в 1980-х годах событий и изменения политического, экономического и идеологического курса, в культуре произошли существенные трансформации. Политическая открытость, культурная ситуация постмодернизма способствовали усилению синтетических тенденций в искусстве, что отразилось и на жанре экранизации: интерпретация, глубокое переосмысление классического текста становится основным подходом, пусть реализация его не всегда оказывалась удачной. В.Л. Туровский писал по этому поводу: «Никто уже никого не упрекнет, что режиссер не сохранил букву экранизируемого произведения, никто не обвинит в своеволии и легкомыслии по отношению к классику <…> Все здесь зависит не от степени свободы по отношению к литературному первоисточнику, а от степени и меры таланта, раскованности, свежести взгляда художника»[202]. В конце XX – начале XXI века становится характерным использование определенной темы из разных произведений одного писателя. Определяющим при создании литературного сценария становится не текст одного произведения, а мотивная структура творчества писателя в целом. Для фильмов этого периода характерно усиление философичности и ее проявление через бытовые детали.

§ 2. Разнообразие подходов к экранизации произведений Горького в зарубежном искусстве кино

Русская литература была источником сюжетов и идей для мирового кинематографа с самого начала XX века. Повести и романы А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого становились основой художественных фильмов. Однако на первых этапах развития искусства кино эти картины были так далеки от оригинала, что классические произведения в них были едва узнаваемы.

[202] Туровский В. Экран читает классику, хотя и не всегда ее почитает // Известия. 1995. № 194. 13 окт. С. 9.

Не стало исключением и творчество М. Горького. Не будем забывать, что для молодого искусства кино творчество этого писателя было современной, остроактуальной литературой. Само имя Горького, известное на весь мир, было знаковым и при упоминании в титрах и на афишах могло означать тематические особенности фильма, политическую ориентацию авторов или просто служить для привлечения публики. Кроме того, вопрос об авторских правах при использовании сюжета произведения для кино еще не был регламентирован, что давало кинематографистам известную свободу.

В этой части исследования проследим, каким образом кинематограф Запада и Востока, Европы и Азии обращался к творчеству писателя, какие произведения, темы и проблемы больше всего привлекали сценаристов режиссеров. Также интересно изучить, в какие периоды в истории тех или иных стран Горький был наиболее востребован кинематографом и зрителем.

2.1. Венгрия

Первая известная зарубежная экранизация, связанная с горьковским творчеством, состоялась именно в Венгрии в 1917 г.[203]. Режиссер Альфред Деэши снял фильм «Катарина Радмилова» («Radmirov Katalin», подзаголовок – «Ночной приют»). Драматург Юзеф Пакотс написал сценарий, в котором были использованы мотивы пьесы «На дне». И имя Горького было обозначено лишь на некоторых афишах. Автор сценария показал предысторию горьковских героев, включив в сюжет совершенно новых – роковую красавицу Катарину Радмилову, графа Миловского, толстовца Павлова и др. В полной страстей мелодраматической истории есть все: любовь, шпионаж, предательство, самоубийство, а в финале – тюрьма и ночлежка. В главных ролях снялись актриса Энни Гот и актер Карой Лайтай, который прославился в 1921 г. как режиссер фильма «Дракула», первого кинематографического изложения истории о благородном вампире. Известно, что фильм «Катарина

[203] International directory of cinematographers set- and costume designers in film. Vol 9. Hungary (from the beginnings to 1988) / A. Krauts, Bujor T. Rîpeanu. Munhen, New-York, London, Paris, 1985. P. 206.

Радмилова» снимали несколько лет, что было нетипично для того времени: его действие происходит в разные сезоны, а съемки были в основном натурные. Для некоторых сцен киногруппа даже выезжала в Сибирь: нужны были настоящие снежные пейзажи. Фильм не сохранился, но отдельные кадры, запечатленные фотокорреспондентами тех лет и отпечатанные в венгерских киножурналах, дают некоторое представление о его стилистике.

О венгерском кинематографе начального периода известно не очень много, поскольку острая политическая борьба на этих территориях в 1910–1920-х годах часто была связана с тотальным уничтожением наследия предыдущего этапа. Такова была судьба фильма, снятого в период Венгерской Республики молодым режиссером Сандором Паллошем. Фильм по рассказу Горького «Челкаш» появившийся весной 1919 г., назывался «Деньги» («Pénz»)[204], главную роль в нем сыграл Лайош Геллерт. Этот фильм ждала страшная судьба. Временный приход к власти социалистических сил обусловил всплеск интереса к русской литературе и к Горькому, однако уже в ноябре 1919 г. в Венгрию вернулся монархический режим, жестоко подавив выступления социалистов. С. Паллош осенью 1919 г. был арестован и замучен до смерти полицией. Фильм «Деньги», как и многие другие произведения, созданные в период республики, был уничтожен. Имя Паллоша как художника, отдавшего жизнь за свои идеи, стало нарицательным в Венгрии.

В период советского влияния после Второй мировой войны в Венгрии, как и вообще в Восточной Европе, было снято несколько фильмов по произведениям Горького. Это были в основном телевизионные адаптации театральных постановок: «Мещане» (1985), «Варвары» (1989) и др.

2.2. Германия

Развитие немецкого кинематографа повторяет драматические повороты истории страны: научно-технический прогресс рубежа XIX–XX веков,

[204] Глаголева Н. Из истории экранизаций Горького за рубежом // Искусство кино. 1968. № 3. С. 8–9.

послевоенный пессимизм 1920-х годов, период Третьего Рейха в 1930-е, затем долгий упадок всей экономики и культуры страны. После Второй мировой войны мир разделился на два противоборствующих лагеря, а Германия оказалась разделена бетонной Берлинской стеной. Это сказалось и на кинематографе. Политическое влияние Советского Союза в Восточной Германии приводило к тому, что режиссеры часто обращались к русской литературе и, в частности, к творчеству М. Горького как «самого пролетарского писателя».

Однако задолго до Второй мировой войны, еще при жизни Горького, немецкие кинематографисты интересовались его творчеством. В 1919 г. режиссер австрийского происхождения Рудольф Мейнерт снял в Германии фильм «На дне» («Nachtasyl»). Это была экранизация знаменитой пьесы Горького, достаточно близкая к оригиналу, хоть и трактовалась не как социально-философское произведение, а как криминальный роман. Автором сценария был драматург Эрнст Филдер-Шпиль. Р. Мейнерт известен как основоположник детективного жанра в немецком кинематографе и активный деятель экспрессионизма. Фильм «Nachtasyl» был поставлен в соответствии с эстетикой немецкого экспрессионизма, предполагавшего активное использование контрастных светотеней, гротескное искажение пространства, энергичную, подчеркнуто выразительную, даже гиперболизированную игру актеров. В фильме играли Юлитта Брандт (Василиса), Мария Фореску (Наташа), Фридрих Кюне (Актер) и др.

Сам Горький некоторое время работал с немецкими кинематографистами, в середине 1920-х годов он написал несколько сценариев для фирмы «Goron-Film»: «Степан Разин, или Народный бунт в Московском государстве», «Жизнь одного еврея» и др. Хотя эти сценарии не стали фильмами, они представляют собой интересную часть творческого наследия Горького (см. главу 2).

Фашизм и Вторая мировая война нанесли огромный удар не только по экономике и культуре Германии, но и по самосознанию немцев, поэтому

послевоенный период в кино в значительной степени связан со становлением новой национальной идентичности[205]. Горьковская фильмография этого периода обширна: нам удалось обнаружить более двадцати художественных фильмов, снятых по произведениям Горького в это время. Так, немецкие кинематографисты пять раз экранизировали пьесу «На дне» (1971, 1974, 1980, 1985, 2005), четыре раза – драму «Дети солнца» (1967, 1975, 1999, 2015), трижды – «Последние» (1963, 1967, 1977). Дважды вдохновляли режиссеров «Васса Железнова» (1963, 1984), «Егор Булычев и другие» (1966, 1982), «Мать» (1958, 1981). Это далеко не полный список, были сняты также картины «Сомов и другие» (1974), «Враги» (1976), «Варвары» (1989), «Дачники» (1993). В этом перечне есть и широкоэкранные, и телевизионные фильмы, основанные как на театральных постановках, так и на оригинальных сценариях. Большинство из них далеки от формальных экспериментов довоенного кинематографа, они следуют принципам советской школы экранизации, которая переживала период расцвета в 1950-е годы. Остановимся на некоторых из этих фильмов.

Премьера фильма «Мать» («Die Mutter») по роману М. Горького была приурочена к сорокалетию Октябрьской революции и прошла 9 ноября 1958 г. в берлинском кинотеатре «Колизей». Эта кинолента основана на постановке пьесы Бертольда Брехта, которую он написал еще в 1931 г. В 1951 г. Манфред Уоркворд (Веркверт) под руководством Брехта поставил в Берлинском театре спектакль, пользовавшийся большим успехом, а через несколько лет Гарри Бремер снял киноверсию знаменитого спектакля.

Пьеса Б. Брехта отличается от романа Горького: события перенесены в Тверь и доведены до 1917 г. Из произведения исчезло романтическое начало, зато усилились логические доказательства необходимости революционного изменения мира. В пьесе «Мать» впервые выведен на сцену

[205] White F.H., Burry A. Border Crossing: Russian Literature into Film. Edinburgh, 2016. P. 257.

профессиональный революционер взамен стихийного бунтаря. Брехт пропагандировал теорию «эпического театра», который был противопоставлен традиционному и включал в себя в совокупности ремесло драматурга, актерскую технику и режиссерскую методику. Брехт заменял традиционное драматическое действие повествованием, усиливал дидактическую составляющую произведения, добавлял хоры, которые помогали зрителю воспринимать действие на сцене.

Горький читал пьесу Брехта еще в 1935 г. и одобрил ее[206]. Об этом сообщал немецкий композитор Ганс Эйслер, написавший музыку к спектаклю, в письме от 27 июня 1957 г., присланном московскому Музею А.М. Горького. Он рассказывал, как посетил Горького в Москве летом 1935 г.: «В этот вечер кроме меня у Горького были великий французский писатель Ромен Роллан и директор Московской консерватории пианист Нейгауз. Говорили о литературе и музыке... Затем Горький поделился со мной впечатлениями от чтения пьесы “Мать”. Он был очень приветлив и нашел добрые слова о работе Брехта и моей. Он попросил меня сыграть что-нибудь из музыки к пьесе. Я сыграл ему следующие вещи: “Хвала социализму”, “Хвала учению” и “Хвала диалектике”. У Горького нашлись дружеские ободряющие слова, у Ромена Роллана также»[207].

Впервые пьеса была поставлена в 1932 г. в Берлине и звучала как отзыв не только на революционные события в России тридцатилетней давности, но в первую очередь – на ситуацию в Германии 1930-х годов. Спустя три года спектакль «Мать» был осуществлен в американском театре «Union» под руководством Б. Брехта[208]. В 1951 г. Брехт сумел восстановить эту постановку вместе с режиссером М. Уорквортом в своем театре «Berliner Ensemble».

---

[206] Прополянис Г.Э. Максим Горький и Бертольд Брехт (к истории инсценировки повести М. Горького «Мать») // Максим Горький и литературные искания XX столетия. Горьковские чтения – 2002. Нижний Новгород: Изд-во НГУ, 2004. С. 486.

[207] Цит. по: Юрьева Л.М. М. Горький и передовые немецкие писатели XX века. М.: АН СССР, 1961. С. 126.

[208] Гудков М.М. «Бессмертная фигура Пелагеи Власовой была вне всякой дискуссии…»: Единственная постановка «Матери» М. Горького – Б. Брехта в США // Acta Eruditorum. 2018. Вып. 27. С. 33–43.

Именно эта последняя постановка и стала основой художественного фильма-спектакля, снятого Г. Бремером.

Благодаря киноверсии Гарри Бремера мы видим, как была устроена постановка «Матери», которой руководил Б. Брехт. Главную роль Пелагеи Власовой в спектакле играла Хелена Вайгель, жена драматурга. Она выступала в этой роли при первой постановке драмы. К 1958 г., когда вышел фильм, Брехта уже не было в живых, он умер за два года до этого, но творческому коллективу удалось таким образом увековечить произведение замечательного мастера.

Постановки Брехта с минимумом декораций и внешних атрибутов, с их дидактичностью и необычным использованием музыки и хора, с идеей «эпического», повествовательного театра всегда вызывали чрезвычайно эмоциональные реакции критиков, от бурного восторга до абсолютного неприятия. Однако французский исследователей Б. Пуаро-Дельпеш утверждал: «Хотя политические цели “Матери”, логически рассуждая, исключают комментарий эстетического свойства, мы должны все же спектакль рассматривать с точки зрения театра, и в этом отношении мы полны восхищения. Как бы они ни были просты и наивны <...>, но открытые Брехтом пути педагогического воздействия представляют собой в истории театра знаменательную веху»[209]. Множество претензий было у критиков и зрителей к образу Пелагеи Власовой. Ее обвиняли в равнодушии по отношению к Павлу, ведь она неоднократно обнаруживала больший интерес к делу партии, чем к собственному сыну. Однако для Брехта это было как раз зерно характера героини, которая, пройдя трансформацию с начала действия, в финале отвергает личное, отдаваясь историческому.

Фильм Гарри Бремера «Мать» далек от фильмов-спектаклей последующих десятилетий, он снят с нескольких статичных камер, с

[209] Poirot-Delpesh B. «Die Mutter» // Le Monde. 1960. 10 Juin.

минимумом монтажа, но, безусловно, являет собой важнейший исторический документ театрального и кинематографического искусства.

В 1976 г. был показан художественный фильм «Летние гости» («Sommergäste») по пьесе М. Горького «Дачники». Петер Штайн, автор этой экранизации, более известен как театральный режиссер, и этот фильм был его первым опытом в кино. Премьера состоялась 29 января 1976 г., а за два года до того Штайн поставил эту пьесу на сцене немецкого театра «Die Schaubühne am Halleschen Ufer», так что ему действительно удалось подробно изучить горьковский текст. Надо сказать, это был нетривиальный выбор для режиссера Западной Германии в период холодной войны, которого, к тому же, неоднократно обвиняли в социалистических симпатиях.

Жизнь Петера Штайна была связана с Россией с самого раннего детства: в 1930-е годы он жил в СССР, где его отец работал на строительстве завода. Штайн всегда проявлял интерес к русскому театру и русской литературе. В разные годы он ставил «Три сестры», «Вишневый сад» и «Чайку» А.П. Чехова, «Оптимистическую трагедию» В.В. Вишневского. Он продолжал и развивал традиции режиссуры К.С. Станиславского. Ориентация на русский театр и классическую литературу помогла ему создать свой неповторимый режиссерский стиль, который сделал его узнаваемым режиссером на фоне бурных и эксцентричных авангардистских театральных экспериментов 1970-х годов. Спектаклям Штайна, независимо от их тематики, всегда свойственна подробная, скрупулезно разработанная психология персонажей; любовно и тщательно воссозданная в декорациях и звуковом оформлении атмосфера места действия, подчеркнуто реалистический стиль игры. Однако он всякий раз переосмыслял классику, возвращаясь к классическим методам постановок на новом, современном уровне.

Над сценарием фильма «Летние гости» вместе со Штайном работал Бото Штраус, который в 1974 г. был молодым сценаристом, но уже тогда успел

получить престижную Ганноверскую премию, а сейчас считается одним из наиболее успешных и популярных немецких драматургов.

Новаторством Петера Штайна в фильме «Летние гости» стала попытка объединить кинематограф и театр. Он изначально ставил театральный спектакль с позиции кинематографии и снимал кино с позиции театрального искусства. Режиссер говорил, что в своей работе он ориентировался прежде всего на актеров, на их работу, их находки. Именно поэтому на съемочной площадке каждый день присутствовал весь актерский состав, артисты исполняли роль «на партнера», как в театре, в то время как в кинематографе часто фрагменты одной сцены часто снимаются в разные дни. Штайн осознанно реконструировал сложный процесс сценического взаимодействия, давая каждому артисту раскрыться полностью и применить какие-то их идеи[210]. Актерская игра в фильме может выглядеть несколько гиперболизированной, театрализованной, но это соответствует тем характерам, которые мы видим в пьесе Горького, и поэтому выглядит органично. Интересно, что и в театральной версии Штайн применял кинематографические приемы, например, делал подобие фокуса камеры с помощью различных осветительных приборов.

Фильм снимали на Павлиньем острове в Берлине, в роскошном природном парке, где размещались резиденции прусских королей. При этом кропотливо была воссоздана атмосфера русской дачи начала XX века: деревянный дом, беседки, грубо сколоченные скамейки, самовары, кружевные салфетки, а также граммофон, – деталь, которая играет в пьесе Горького важную сюжетообразующую роль.

Отзывы критики были по большей части положительные. Так, журнал «Der Spiegel» писал: «Его фильм – мощный маленький шедевр международного уровня с непревзойденными качествами. Режиссура для него означает “самое широкое развитие тела и психики”, означает “охотиться за

[210] «Einfach so ein Schwenk, das wäre herrlich»: Ein Gespräch mit dem Regisseur Peter Stein / Von Wolf Donner // Zeit. 1976. 6 Febr.

необычными переживаниями и ощущениями через собственное тело". Это часто передается в фильме "Летние гости", в котором актеры, по словам ведущей актрисы Эдит Клевер, "также привносили наши собственные ощущения неравенства и тоски", хотя это "чистый квази-фильм"»[211]. А кинообозреватель газеты «Die Zeit» Вольф Доннер утверждал: «Штейн, его драматург Бото Штраус и ансамбль с большим увлечением работали над фильмом, они также сознательно использовали на сцене кинематографические средства. Актеры стали самой важной составляющей нового немецкого фильма»[212].

Необычный эксперимент Петера Штайна – фильм «Летние гости» по пьесе Горького «Дачники» – оказался удачным, хоть и не бесспорным, и значительно обогатил как немецкое, так и мировое визуальное искусство.

Последний из зарубежных фильмов по произведениям Горького на сегодняшний день снят в Германии в 2015 г. и называется «Kinder der Sonne» – «Дети солнца».

Этот фильм режиссера Петера Шенхофера, который снял телевизионную адаптацию спектакля, поставленного Стефаном Киммигом. Литературной обработкой текста занималась немецкая писательница Соня Андрес. Стефан Киммиг поставил уже более 30 выдающихся спектаклей, причем некоторые из них – на основе произведений русской литературы: «Чайка» и «Вишневый сад» А.П. Чехова, «Идиот» Ф.М. Достоевского. Режиссура Киммига была отмечена пятью профессиональными премиями. В 2010 г. он поставил спектакль «Дети солнца», за который получил театральную премию «The Faust» в категории «Лучший режиссер».

Авторы этой постановки ориентируются на вневременной, общечеловеческий уровень горьковского текста. Из нее сознательно удалено

[211] «Sommergäste» // Der Spiegel. 1976. № 6. V. 2. Febr. (Перевод Н.А. Лебедевой)
[212] «Einfach so ein Schwenk, das wäre herrlich»: Ein Gespräch mit dem Regisseur Peter Stein / Von Wolf Donner // Zeit. 1976. 6 Febr. (Перевод Н.А. Лебедевой)

все, что связывало пьесу с российской действительностью начала XX века. Актеры выступают на сцене в современной повседневной одежде, декорации практически отсутствуют, зато интенсивно используется игра света и тени, достигаемая благодаря работе разнообразных световых фильтров и осветительных приборов. Даже в театральной программке и в титрах фильма остались только имена героев, горьковские ремарки, уточняющие их возраст и сферу деятельности, исчезли. Эти приемы призваны создать особый эффект: драма максимально универсиализируется, становится неважно, происходило ли действие в современную Горькому эпоху или сейчас, в XXI веке, в России или в Германии. «Вы знаете этих людей по соседству. Вы можете быть одним из них»[213], – пишет критик. Этот прием нельзя назвать полностью новаторским, так уже ставили и Шекспира, и Мольера, и Чехова, и многих других классиков, но в этой трактовке пьеса Горького звучит действительно остроактуально.

Авторы постановки изменили и состав пьесы: количество действующих лиц существенно сокращено, особенно за счет героев – простых людей. При этом актерский ансамбль в спектакле действительно выдающийся. Роль Протасова исполняет Ульрих Маттес, Елену Николаевну играет Нина Хосс, Меланию – Катрин Вихман. Все они опытные актеры, получившие немало профессиональных наград.

Конечно, остросоциальные горьковские драмы требуют исторического контекста, но то, что спектакль несколько лет с успехом идет на берлинской сцене, свидетельствует о возможности и такой трактовки пьесы Горького, которую предлагает зрителю Стефан Киммиг.

Автор телевизионной версии Петер Шенхофер – опытный телевизионный режиссер, специализирующийся в сложном искусстве переноса театрального действия на кинопленку. И то, что немецкое

[213] Behrens W. Ulrich, Nina und die anderen von // https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4788:kinder-der-sonne-stephan-kimmig-inszeniert-maxim-gorki-im-milieu-mitte&catid=35 Дата посещения: 10.08.2018.

центральное телевидение приняло решение снять фильм на основе этого спектакля, также говорит в пользу востребованности такого режиссерского взгляда.

Итак, кино Германии дает больше образцов экранизаций произведений Горького, чем национальный кинематограф других стран. Это вполне объясняется исторической ситуацией: значительная часть фильмов была поставлена в период советского влияния в Германской Демократической Республике. Однако то, что произведения русского писателя были востребованы и в Западной Германии, и после падения Берлинской стены и объединения страны, и в XXI веке, говорит о том, что немецкие режиссеры всегда видели не только политическую, но прежде всего – социальную и художественную составляющие творчества М. Горького.

2.3. Франция

Творчество М. Горького было хорошо известно французскому читателю, произведения русского писателя широко переводились и издавались, ставились на сцене. Кинематограф Франции, страны, где «чудо Люмьера» было изобретено, экранизировал творчество М. Горького неоднократно.

В 1926 г. вышел фильм «Безумству храбрых» («La folie des vaillants»), снятый по мотивам двух произведений М. Горького, «Макар Чудра» и «Песня о Соколе». Автор фильма, французский режиссер Жермена Дюлак стала одним из основоположников импрессионизма в кино – направления, которое подразумевало автоматическое воспроизведение сознания и подсознания, что порождало самые причудливые формы. Экспериментальное кино Ж. Дюлак перекликалось с визуальными опытами таких знаменитых представителей французского авангарда, как Абель Ганс, Рене Клэр, Ман Рэй, Марсель

Л’Эрбье, Жан Эпштейн[214]. Ж. Дюлак считала, что кино должно вызывать у зрителя такое же ощущение, как музыка у слушателя. В своих картинах она искала зрительные эквиваленты музыкальных произведений Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, К. Дебюсси, соединяя кадры на основе ассоциаций и мелодико-ритмической закономерности.

Фильм «Безумству храбрых» называют кинематографической поэмой. В нем известная история о любви и смерти в цыганском таборе обогащена визуальными экспериментами авангардного кино 1920-х годов[215]. Выбор режиссера пал на произведения Горького не случайно. Дюлак, чьи социалистические симпатии были хорошо известны, высоко оценивала политическую и нравственную позицию русского писателя. По замечанию К. Гери, она разделяла увлечение Горького идеями Ницше[216], а также уважала то внимание, которое писатель уделял в своих произведениях героям, оказавшимся на обочине жизни.

Однако основная причина, по которой Жермену Дюлак привлекли тексты Горького, – это яркие романтические образы Радды и Лойко. При этом режиссер мало следует сюжету горьковского рассказа, руководствуясь в большей степени мотивной структурой этих текстов. Она была убеждена, что чем меньше сценарий будет следовать за сюжетом, тем ярче будут образы, тем сильнее они смогут воздействовать на зрителя и тем больше фильм будет соответствовать критериям искусства.

Очевидно, Жермена Дюлак использовала не только рассказ Горького, она обращалась к интернациональному литературному мифу о цыганах. В образе гордой и свободной Радды угадывается и пушкинская Земфира, и Кармен из произведений П. Мериме и Ж. Бизе. Яркая, сильная, своенравная героиня абсолютно соответствовала феминистическим взглядам Дюлак.

[214] Williams T. Germaine Dulac: A Cinema of Sensations. University of Wisconsin-Milwaukee, 2015.
[215] Там же. P. 137–139.
[216] Géry Catherine. Kinofabula: Essais sur la littérature et le cinéma russes. Paris: Presses de l’Inalco, 2016. p. 118

Что касается характера Лойко, в фильме «Безумству храбрых» он представляет два других аспекта романтического мифа о цыганах. С одной стороны, он творческий человек, талантливый музыкант, с другой – странник, «кочевник», стремящийся получать удовольствие от жизни, независимый и мятежный, его единственное богатство и лучший друг – его верный конь. Обращение к литературному мифу о цыганах помогает Дюлак выразить желание освободиться от всех правил и законов, другими словами, стремление к абсолютной свободе и уход от цивилизации. Этот конфликт выражается метафорически через включение в фильм сюжета «Песни о Соколе». Текст горьковского стихотворения в прозе включен в фильм «Безумству храбрых» как притча, которую рассказывает старый пастух.

Интересно, что у фильма был изначально альтернативный финал, противоречащий сюжету Горького: Радда и Лойко уходили вместе из табора, начиная счастливую жизнь. Однако в итоге Дюлак выбрала еще более трагический, чем в произведении русского писателя, поворот сюжета. Если в рассказе «Макар Чудра» отец Радды мстит Лойко за смерть дочери, то во французском фильме Лойко, убив Радду и раскаявшись, вонзает кинжал в землю и медленно ложится рядом с возлюбленной, целуя ее, в это время кинжал впивается в его сердце.

Авторы фильма «Безумству храбрых» сократили количество персонажей и максимально упростили декорации, чтобы сосредоточиться на чисто визуальных процессах: особенностях монтажа, виртуозного движения камеры, деформации изображения (размытия или наложения). Для них особенно важно все, что относится к кинетике: жесты, формы, движения, ритм. Например, полет пули визуально связан и с быстрой скачкой Радды на лошади, и с полетом птицы, и с движением смычка Лойко.

Неудивительно, что советское киноведение, негативно относившееся к формальным экспериментам в искусстве, не принимал авангардные опыты Ж. Дюлак: «На примере постановок Ж. Дюлак видно, к чему приводили попытки заменить разум подсознательными эмоционально-биологическими

импульсами. Чем больше терялись связи с внешним миром, тем глубже удалялись авангардисты в мир зрительных абстракций»[217]. Интересно, что, критикуя художественный метод импрессионистов и сюрреалистов, советский исследователь С.В. Комаров даже не упоминает фильм Ж. Дюлак по произведениям М. Горького, поскольку это сразу сместило бы акценты. Однако не стоит забывать, что похожий авангардистский период существовал и в раннем советском кино. Идея «эмоционального сценария» была популярна в конце 1920-х – начале 1930-х годов в России у таких режиссеров, как С.М. Эйзенштейн, В.И. Пудовкин и др.[218], которые много работали над переосмыслением отношений между словом и изображением в кино, между сценарием и его кинематографическим воплощением.

Фильм «Безумству храбрых» предполагает два уровня восприятия: собственно история, рассказанная через сюжет, и «формальное» восприятие, которое опирается на серию визуальных процессов, направленных на абстракцию и воспроизводство эмоций. Экранизации классических произведений в творчестве импрессионистов, в частности, Ж. Дюлак (кроме «Безумству храбрых» она снимала фильмы по И.В. Гете, А. де Виньи и др.), заложили теоретические основы для радикальной дифференциации литературного и кинематографического языков.

Конечно, дальнейшее развитие киноискусства пошло по пути повествования, однако авангардные эксперименты, подобные тем, которые осуществляла Жермена Дюлак, существенно обогатили инструментарий современных режиссеров.

В середине 1930-х годов во Франции значительно возрос интерес к русской культуре и вообще к Советскому Союзу, что было обусловлено различными причинами. С одной стороны, это заметно возросшие

[217] Комаров С.В. История зарубежного кино: В 3 т. М.: Искусство, 1965. Т. 1: Немое кино. С. 79.
[218] См.: Огудов С.А. Литературу – в кино. Советские сценарные нарративы 1920–1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 82–141.

социалистические симпатии населения, что было связано с антагонизмом возвышения Гитлера в соседней Германии. Эти настроения привели к недолгому правления «Народного фронта», коалиции левых партий и движений, которая руководила страной в 1934–1938 гг. Кроме того, русские кинематографисты, эмигранты, осевшие в 1920-х годах в Германии, были вынуждены массово перебраться во Францию. Кинорежиссер Жан Ренуар был сторонником «Народного фронта», активно пропагандировал его программу, идеи социальной справедливости, защиту бедняков, «отверженных».

1 декабря 1936 г. состоялась премьера фильма Ж. Ренуара «На дне» («Les bas-fonds»), созданного по мотивам знаменитой пьесы М. Горького. Этот фильм уникален тем, что это единственная зарубежная кинокартина, в создании которой, хотя бы косвенно, участвовал сам Горький.

Сценарий для фильма написал Е.И. Замятин. Надо сказать, что работа в кино стала спасительным выходом для Замятина в эмиграции, «он создавал один сценарий за другим, в основном на исторические темы и по произведениям русской классики: “Мазепа”, “Пиковая дама”, “Тарас Бульба”, “Анна Каренина”»[219]. Однако к работе над «На дне» он приступал с особым трепетом, поскольку был знаком с Горьким лично, много лет переписывался с ним, они вместе работали в тяжелые послереволюционные годы в издательстве «Всемирная литература» и в проекте «Инсценировки истории культуры». Начиная работу над сценарием, Евгений Замятин написал об этом Горькому, который поддержал его и обещал прочесть либретто. В очерке, посвященном писателю, Замятин вспоминал: «За месяц-полтора до его смерти одна кинематографическая фирма в Париже решила сделать по моему сценарию фильм из известной пьесы Горького “На дне”. Горький был извещен об этом, от него был получен ответ, что он удовлетворен моим участием в работе, что он хотел бы ознакомиться с адаптацией его пьесы, что он ждет манускрипта. Манускрипт для отсылки был уже приготовлен, но отправить

[219] Давыдова Т.Т. «На дне» Е. Замятина: к истории одной экранизации // Известия высших учебных заведений: Проблемы полиграфии и издательского дела. 2013. № 3. С. 126.

его не пришлось: адресат выбыл – с земли»[220]. О том, что Горький благосклонно отнесся к замыслу Замятина, ранее свидетельствовала и Л.Н. Замятина в письме к М.А. Булгакову от 14 июля 1936 г.: «А теперь (Замятин. – *А.П.*) пишет фильм из “На дне” (!). Это дело тянется уже давно, и только на днях подписан договор с Е<вгением> И<вановичем> и приступлено к работе. Горький знал, что Е.И. поручена эта работа, и одобрил выбор»[221]. Кроме того, Людмила Николаевна сообщала, что Замятин пишет большую статью о Горьком и неоднократно выступал с лекциями о нем. «Вообще, 1936 год прошел для Замятина “под знаком Горького”»[222], – замечает Н.Н. Примочкина. Замятин был в целом доволен результатом своей работы. Он писал о фильме И.Е. Кузминой-Александер 15 декабря 1936 г.: «…летом сделал сценарий из “На дне” Горького (нелегкая была задача!). На прошлой неделе прошла премьера, говорят – с успехом; пресса – очень хорошая»[223].

Обычно, говоря о французском фильме «На дне», упоминают лишь работу Е.И. Замятина и Ж. Ренуара. Однако над окончательным вариантом сценария работали несколько человек, о которых следует сказать отдельно. Жан (Яков) Компанеец был сыном русских эмигрантов и приехал в Париж в 1936 г. после учебы в Берлине. Фильм «На дне» – его первая работа во французском кино, после нее он написал еще более 80 сценариев. Шарль Спаак, сценарист бельгийского происхождения, работал с ведущими режиссерами эпохи, среди которых Ж. Гремийон, Ж. Дювивье, М. Л’Эрбье. Он считается одним из лучших сценаристов французского кино 1930-х годов. Александр Каменка, продюсер фильма, родился в России и эмигрировал вместе с родителями после Октябрьской революции. В 1920-х годах он стал одним из основателей киностудии «Альбатрос» («Société des Films Albatros»), в которой собрался весь цвет российской кинематографической эмиграции, а

[220] Замятин Е.И. Горький // Замятин Е.И. Собр. соч.: В 5 т. М.: Русская книга, 2004. Т. 3. С. 72.
[221] АГ. ПТЛ-8-54-1.
[222] Примочкина Н.Н. М. Горький и Е. Замятин (К истории литературных взаимоотношений) // Русская литература. 1987. № 4. С. 160.
[223] Неизвестные письма Евгения Замятина из американского архива / Вст. ст., публ. и коммент. Дж. Куртис // Евгений Замятин и культура XX века. Исследования и публикации. СПб., 2002. С. 344.

также работали и французские авторы. Каменка выступил продюсером более чем тридцати фильмов.

Сценаристы и режиссер внесли существенные изменения в текст пьесы Горького. Действие происходит во Франции в 1930-е годы, и хотя герои сохранили русские имена и прозвища, большинство реалий – интерьеры, костюмы, бытовые детали – соответствуют французской действительности. Ренуар сделал это осознанно, стремясь, во-первых, избежать «развесистой клюквы» – ошибок в изображении другой страны, а во-вторых, желая возвысить историю до универсальной, а не национальной. «Я считаю, – писал он, – что, отказавшись от псевдорусской специфики – самоваров, балалаек, цыган, – я смогу лучше передать мысль автора. Я не стремился сделать “русский фильм”, я хотел сделать общечеловеческую драму»[224].

Изменения последовали и в концепции пьесы. Лука и Сатин стали второстепенными персонажами, а на первый план выведена любовная история Васьки Пепла (Жан Габен) и Наташи (Жюни Астор). Такие особенности были обусловлены требованиями зарубежного кино тех лет. Анализируя фильм, Л.И. Белова писала: «Сценарий мелодраматизирован, что приближает его к французской кинематографической традиции и заметно уводит от драматургии Горького»[225]. Участие в этом фильме популярного актера Жана Габена[226] в роли Васьки Пепла решало важную режиссерскую задачу. К середине 1930-х годов за ним прочно установилось амплуа романтического героя-изгнанника, и он был способен «вызвать у зрителя чувство симпатии к внешне отталкивающей среде»[227].

Одним из главных действующих лиц фильма «На дне» стал Барон (его сыграл Луи Жуве), и его предыстория легла в основу сценария. В начале повествования аристократ Барон совершает роковую ошибку, проигрывает в карты казенные деньги, и по суду его лишают всего имущества за долги. Он

[224] Глаголева Н. Из истории экранизаций Горького за рубежом // Искусство кино. 1968. № 3. С. 8.
[225] Белова Л.И. Русское слово на зарубежном экране. М.: Знание, 1980. С. 20.
[226] См. подробнее: Соловьева И., Шитова В. Жан Габен. М.: Искусство, 1967.
[227] Глаголева Н. Из истории экранизаций Горького за рубежом // Искусство кино. 1968. № 3. С. 9.

знакомится с Пеплом, когда тот пытается ограбить его дом, но в нем уже нечего красть. Интересно, что ситуация, когда вор попадает впросак, поскольку его жертва оказывается еще беднее него, встречалась в другой переработке пьесы «На дне» – фильме японского режиссера М. Мурата «Призраки на дороге» (1921). Неизвестно, был ли Ренуар знаком с произведением Мурата, скорее всего, это некоторый сентиментальный шаблон: «беднее бедного».

Встреча Барона и Пепла изображена с доброй иронией. С этого момента начинается разнонаправленная эволюция героев: Барон опускается «на дно», а Пепел, наоборот, стремится изменить свою жизнь к лучшему. Для Барона уход в ночлежку в известной степени – протест, бунт, восстание против несовершенств социальной системы.

Центральный сюжет фильма Ренуара – взаимоотношения Пепла и Барона – отсутствующий в пьесе Горького, завершается важной сценой между ними на берегу реки. В этом эпизоде происходит перелом в характере Пепла, он принимает окончательное решение начать новую жизнь. Жан Ренуар для этой сцены придумал оригинальный ход: он нашел в траве улитку и положил ее на руку Луи Жуве. Улитка, медленно ползущая по руке актера, становится центром кадра, приковывает внимание зрителя, заставляет его сосредоточиться на ключевом монологе. В пьесе Горького, разумеется, нет ничего похожего на эту сцену. Для Ренуара важно показать путь человека из глубин к свету, и он делает это на примере образа Васьки Пепла.

Финал картины Ренуара в отличие от концовки пьесы Горького оптимистичен: Пепел и Наташа вместе покидают ночлежку, вдохновленные надеждой на прекрасное будущее. Ренуар смещает акценты: важная для Горького тема соотношения реальности и вымысла («правды» и «сказки») у него ослаблена, а мрачный тон пьесы сознательно смягчен визуальным рядом. В фильме много открытого пространства, широких городских улиц, природы. Есть несколько ценных интересных находок. Например, во время тяжелого объяснения Васьки Пепла с Василисой за крупными планами их лиц,

отражающими сильные переживания героев, в окне зритель видит двор с играющими детьми. Мотив детства возникает периодически на протяжении всей картины и подразумевает веру, надежду на будущее.

В стенах ночлежки происходит менее половины действия, однако киноведы отмечают, что именно сцены в мрачном подземелье организованы наиболее интересно с визуальной точки зрения. Драматическая игра света и тени, старые кирпичи, грубо сколоченные лестницы и обшарпанные деревянные балки, которые часто разделяют экран по вертикали или по диагонали, создают возможности для кинематографических акцентов[228]. Оптимистичность фильма Ж. Ренуара отмечал и критик Г.А. Адамович, русский эмигрант: «В целом – драма смягчена, окрашена в более светлые, чем у Горького, тона. Фильм как будто хочет навеять “человечеству сон золотой” <…> У Горького – все беспощаднее, трагичнее и суровее»[229].

Таким образом, Ренуару и остальным участникам творческой группы удалось создать художественный фильм, который стал ярким феноменом французско-русских культурных связей. С одной стороны, фильм «На дне» напоминал зрителю о политических убеждениях его авторов, о связи с Советским Союзом и русской литературой, а с другой – соответствовал зрительским требованиям, предполагавшим увлекательный сюжет, мелодраматизм и счастливый финал. Фильм «На дне» стал первым лауреатом премии имени Луи Деллюка, а также премии Национального совета кинокритиков США, и прославил своих создателей. Классик мирового киноведения Ж. Садуль утверждал: «Фильм “На дне” – произведение, делающее честь французской культуре»[230].

Французское телевидение во второй половине XX века тоже обращалось к произведениям М. Горького. 26 февраля 1972 г. был показан 90-минутный

[228] Durgnat R. Jean Renoir. London, Los-Angeles, 1974. P. 137.
[229] Адамович Г.А. «На дне» / Публ. и комментарии В. Туниманова // Russian Studies. 1996. № 2. С. 386.
[230] Цит. по: Глаголева Н. Из истории экранизаций Горького за рубежом // Искусство кино. 1968. № 3. С. 9.

телевизионный фильм «Васса Железнова» («Vassa Geleznova») режиссера Пьера Баделя. 1970-е годы – время слома общественного устройства, когда женщины массово вошли в государственные управленческие структуры, в бизнес, на производство. С этой точки зрения горьковская героиня, вынужденная действовать против правил морали ради сохранения дела своей жизни и репутации семьи, казалась весьма современной. С другой стороны, в Европе набирало силу профсоюзное движение, и общественные проблемы, поднятые в пьесе Горького, отзывались на современную французам 1970-х годов ситуацию.

Основой сценария стал перевод Артюра Адамова, который более известен как поэт, деятель сюрреалистического искусства, драматурга театра абсурда, соревновавшийся с С. Беккетом и Э. Йонеско в своих достижениях. Однако он был сыном русских эмигрантов и много переводил А.П. Чехова, М. Горького, Н.В. Гоголя для французской сцены.

В главной роли снялась популярная актриса Рози Варт, жена режиссера. Хотя она была главной звездой телефильма, из всех ее работ (она сыграла в кино и на телевидении более трехсот ролей) именно эта роль почти не освещена в источниках, она даже не всегда указана в фильмографиях Р. Варт.

Другой звездой в этом актерском составе был Даниэль Желен, сыгравший роль Прохора Храпова. Интересно, что знаменитый французский актер ранее работал с теми артистами, которые прославили имя Горького во французском кинематографе в 1930-е годы, Луи Жуве и Жаном Габеном. Он был учеником Л. Жуве в Государственной консерватории драматического искусства в Париже, где учился в начале 1940-х годов. А в 1946 г. он снялся в фильме «Мартин Руманьяк» с Ж. Габеном, а также с Марлен Дитрих. Образ Рашель Топаз воплотила в этом фильме Ники Клей, а помощницу Вассы Железновой Анну – актриса Эдит Лориа.

Этот фильм был несколько раз показан по французским телеканалам, но не получил достаточно положительных отзывов критики. Писали в основном о скудном бюджете проекта, о том, что, собрав достойный актерский состав,

авторы фильма не позаботились о продуманных декорациях, достоверном интерьере, который существенно проигрывает прекрасным пейзажам парка Бют-Шомон, где снимали некоторые сцены.

К сожалению, фильм не был удачным, однако сам факт обращения телевидения, самого массового искусства, указывает на интерес к произведениям Горького со стороны французского общества и во второй половине XX века.

Как мы видим, французский кинематограф самых разных эпох и жанров (авангардное кино, популярная мелодрама, телевизионная постановка) обращался к творчеству Горького. Причины этого могли быть разными: вдохновленность яркими горьковскими героями, политический аспект, злободневная история, но произведения русского писателя отвечали каждой из них.

2.4. Япония

Существует некоторое представление об отрезанности Японии от научно-технических достижений Европы и Америки на рубеже XIX–XX веков. Однако это совершенно не касается кинематографа. Первая демонстрация кинетоскопа Т. Эдисона состоялась в Японии в 1894 г., первый показ фильма Люмьеров – в 1897 г., а первая киностудия открылась в 1908 г. в Токио. Это время в Японии названо эпохой Мэйдзи (1868–1912), которая отличалась отказом страны от самоизоляции и становлением ее как мировой державы. Именно в этот период, как и в следующий – эпоху Тайсе (1912–1926) западное влияние оказалось чрезвычайно сильным. Первоначально в Японии снимались документальные фильмы, первые художественные картины представляли собой сцены театра кабуки, снятые на кинопленку. При этом предполагалось, что при каждом киносеансе рядом с экраном должен сидеть комментатор (бенши или бенси), который в соответствии с японской

театральной традицией рассказывал историю, поясняя происходящее на экране.

Первый фильм, который изменил эту традицию, был снят в 1921 г. – немая картина «Призраки на дороге» («Rojô no reikion», «Souls on the Road»). Этот фильм стал дебютом Минору Мурата, который начинал свою карьеру как актер, на режиссерском поприще. Именно «Призраки на дороге», во многих отношениях новаторский фильм, сделал Мурата частью всемирной истории кинематографа. Фильм «Призраки на дороге» практически незнаком российскому зрителю, но упоминается в отдельных советских работах по всемирной истории кинематографа. Например, об этом фильме сообщают Р.Н. Юренев[231], Н.А. Глаголева[232], впрочем, эти исследователи относят его к 1923 г. и называют его режиссером Каору Осанай, который был всего лишь исполнителем одной из ролей в картине.

Режиссер Минору Мурата учился в юности в Голливуде, а затем примкнул к движению «Чистое кино» в Японии, которое стремилось создать новый, более современный японский кинематограф, в отличие от чрезмерно театрализованных фильмов, в которых очевидно влияние театра кабуки. За свою недолгую жизнь он снял более 40 фильмов, в том числе «Вишневый сад» («Sakura no sono», 1936) по пьесе А.П. Чехова, поскольку всегда был увлечен русской культурой.

У «Призраков на дороге» было два литературных источника: драма Горького «На дне» и роман «Дорога-мать, конец молодости» немецкого писателя Вильгельма Августа Шмидтбона. Сценарий, объединяющий эти два произведения, написал японский режиссер Кехико Усихара, для которого фильм «Призраки на дороге» стал практически единственным опытом в сценарном жанре.

[231] Юренев Р.Н. Японское киноискусство // Вопросы киноискусства: Сб. статей и материалов / Под ред. Ю. Калашникова. М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 126.
[232] Глаголева Н. Из истории экранизаций Горького за рубежом // Искусство кино. 1968. № 3. С. 8.

Литературные источники указываются в самом начале фильма отдельным кадром, при этом имя Горького и название его произведения написаны по-русски. Далее зритель видит кадр, на котором на русском языке написана фраза из драмы Горького «На дне». Это реплика Луки: «Жалеть людей надо! Христос всех жалел и нам так велел. Я тебе скажу, вовремя пожалеть человека – хорошо бывает». Парадоксально, что в качестве идейной основы авторы японского фильма выбрали как раз позицию Луки, от которой Горький отталкивается в своей пьесе. В тексте на первом кадре есть орфографические ошибки и неточности, но стремление связать фильм с произведением Горького проявляется даже в имитации газетного шрифта начала XX века и в использовании старой дореформенной орфографии. В следующем кадре – эта же фраза, переведенная на японский язык. Кадры с этой репликой Луки появляются и в конце фильма.

В остальном сюжет художественного фильма «Призраки на дороге» далек от драмы Горького, важнее рецепция мотивной структуры русской пьесы. В фильме рассказываются три истории. Сначала кажется, что все они не связаны между собой, однако впоследствии зритель понимает, что это части одного повествования. Этот эффект достигается через приемы «воспоминаний» («флешбеков») и «прозрений» («флешфорвардов»), новаторского для японского кино начала 1920-х годов, а также через неожиданные встречи персонажей. В этом композиционном приеме проявилось влияние американского режиссера Д.У. Гриффита, с фильмами которого Мурату, очевидно, познакомился во время учебы в США.

Первая история посвящена неудачливому скрипачу Коичиро. Он родился в бедном селении, уехал в Токио вопреки воле отца, чтобы найти себе место в большом оркестре, но его карьера не сложилась, и он возвращается в отчий дом с женой и дочерью. Изнемогая от голода, холода и усталости, они встречают двух преступников, сбежавших из тюрьмы (ранее зрителям показана история этих путников). Воры хотят ограбить Коичиро, но видят, что он еще беднее них, неожиданно проявляют милосердие и разделяют с семьей

нехитрую пищу, благодаря им музыкант добирается до дома своего отца. Однако отец не желает его принять, он обижен на то, что сын ушел из родного дома искать лучшей доли. Здесь возникает христианский мотив возвращения блудного сына, но решается он противоположным образом: отец не прощает сына, не впускает его в дом, не жалеет его семью. В конце фильма Коичиро погибает, замерзает в рождественскую ночь, а его жена и дочь страдают.

Вторая история связана с теми беглыми преступниками, которых встретил Коичиро на дороге. Видимо, в изображении этих персонажей более всего проявилось влияние пьесы Горького. Они страдают от своей нищенской жизни, от блужданий по ночлежкам, от одиночества и неустроенности. При этом они не лишены сострадания и готовы поделиться последним куском хлеба с теми, кому еще хуже. В рождественскую ночь в поисках пищи они пытаются проникнуть в дом богатой девушки Йоко, их прогоняет сторож, но на шум выходит сама хозяйка и приглашает их присоединиться к богатому празднику. При этом используется «флешфорвард», чтобы показать, что бы произошло с нищими ворами, если бы Йоко не проявила милосердия: один из них был бы убит, второй снова оказался бы в тюрьме. В этой сюжетной линии тоже очевидны христианские мотивы.

Третья сюжетная линия связана с девушкой Йоко и ее любовью к бедному парню Таро (эту роль сыграл сам режиссер Мурата). Таро работает на лесопилке отца Коичиро, и хозяин категорически против этих отношений, указывая молодому человеку на непреодолимую социальную дистанцию. Однако для Йоко социальное положение возлюбленного не имеет значения, она ценит его честность, трудолюбие и способность к милосердию. В конце фильма Йоко и Таро воссоединяются.

Три истории постоянно перекликаются. Сострадание бродяг, проявленное к семье Коичиро, оборачивается для них неожиданной наградой, а нетерпимость старого отца Коичиро противопоставлена милосердию и демократичности Йоко.

Фильм очень интересен с этнографической точки зрения. Сочетание традиционной и западной культуры, характерное для эпохи Тайсе, проявляется в одежде, интерьерах, образе жизни разных социальных классов, Токио и сельской местности. Например, в концертном зале в Токио все мужчины одеты в европейские костюмы и белые галстуки, а женщины облачены в кимоно. В деревне на рабочих традиционная японская одежда, а Йоко живет в доме с европейским интерьером, ее дворецкий носит фрак, а служанка – черное платье с белым фартуком. На празднике в доме Йоко сначала выступают традиционные японские танцоры ягибуши, а затем гости вальсируют под звуки граммофона.

Как уже говорилось, христианские мотивы весьма сильны в фильме, что также обусловлено западным влиянием и модой 1920-х годов. Все истории происходят накануне Рождества, Йоко видит во сне Святого Николая, наконец, горьковская цитата, обрамляющая фильм, указывает на этот пласт культуры.

В кинематографической эстетике Минору Мурата ощущается влияние европейских режиссеров, в частности, Д.У. Гриффита, А. Ганса, М. Л’Эрбье. В фильме была применена новаторская техника монтажа, присутствует множество крупных планов, что существенно усилило выразительность киноповествования, а также применен новый для японского кино подход к структуре кадра. Мурата демонстративно отталкивался от традиции, используя титры вместо рассказчиков бэнси. Наконец, впервые женские роли были исполнены актрисами, а не переодетыми мужчинами-актерами, как это было принято в традиционном театре. Название картины символично, но Мурата переводит его почти в буквальный план, когда с помощью многочисленных фильтров, наложений и растворений показывает прошлое или возможное будущее персонажей, отсылая к импрессионистической киноэстетике.

В литературном отношении М. Мурата и драматург К. Усихара опирались не только на Горького. Конечно, острый социальный конфликт,

обращение к низам общества и приемы изображения бедных людей указывают на влияние русского писателя, однако исследователи обнаруживают и множество реминисценций из английской литературы, в частности, из творчества Ч. Диккенса[233].

Многие критики сходятся во мнении, что фильм Мурата – первое по-настоящему художественное кино, созданное в Японии, «первый знаковый фильм в японской истории»[234], поскольку он сочетает японскую традицию с западным влиянием.

Фильм Акира Куросава «На дне» («Donzoko», 1957), наверное, является одной из самых известных зарубежных экранизаций творчества Горького. Режиссер не раз обращался к европейской литературе, в 1951 г. он поставил «Идиот» («Hakuchi») по роману Ф.М. Достоевского, в 1952 г. – фильм «Жить!» («Ikiru») по повести Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича», а кроме того, стал автором фильмов по произведениям У. Шекспира «Макбет» (1957) и «Король Лир» (1985). Акира Куросава и драматург Хидэо Огуни, работавший над сценарием «На дне», продолжили характерную для Востока традицию адаптации иностранных литературных произведений для лучшего понимания японским зрителем.

Действие фильма «На дне» происходит в Японии эпохи Эдо, и выбор этого исторического периода обусловлен художественной задачей режиссера. Вероятно, Куросава хотел обратиться к социальным потрясения в Японии в середине 1950-х годов, но по политическим причинам решил дистанцировать свое высказывание, переместив его в прошлое не только относительно своей современности, но и относительно времени написания пьесы Горького.

Эпоха Эдо – продолжительный период, охватывающий несколько столетий с 1603 по 1868 годы. Именно в это время Япония жила в

[233] Natálio C. Rojo no reikon (1921) de Minoru Murata // http://www.apaladewalsh.com/2013/01/rojo-no-reikon-1921-de-minoru-murata Дата обращения: 10.08.2018.
[234] Cockborne J.E. de. Rojō no reikon (1921) Souls on the Road // http://www.acinemahistory.com/2015/05/rojo-no-reikon-1921-souls-on-road.html Дата обращения: 10.08.2018.

относительном мире, закончилась пора средневековых междоусобиц, центральная власть укреплялась, экономика бурно развивалась, была унифицирована денежная система. В этот период осмыслялась национальная японская идея, японский дух, это золотой век литературы и японской поэзии. Однако на рубеже XVIII–XIX веков несколько факторов привели к значительным противоречиям в обществе и завершили эпоху Эдо к середине XIX века. Во-первых, это возвышение городских центров, которое вызвало массовую миграцию населения, во-вторых, в начале XIX века Японию постиг цикл неурожаев, что привело к распространению ужасающей бедности среди населения. Наконец, сама сословная система Японии исторически предполагала четкое разделение людей на несколько категорий, самой низшей из которых были так называемые «парии», или, дословно, «нелюди». В этот период их положение было действительно сложным. Именно о таких людях рассказывает Куросава в своем фильме.

Перенеся действие во времени и пространстве, Акира Куросава и Хидэо Огуни дали героям новые японские имена. Так, Васька Пепел стал Сутэкити, Лука – Кехэй, Наташа – Окае, хозяева ночлежки превратились в Осуги (Василиса) и Рокубэй (Костылев) и т. д. Кроме того, судьбы героев оказались связанными с японской культурой. Барон (Тоносама) в фильме – бывший самурай, разорившийся и потерявший положение в обществе. Квашня (Отаки) торгует сладкими палочками, национальным лакомством. Судьбы остальных персонажей также связаны с общественными процессами в Японии этого периода. Конечно, изменено множество бытовых деталей, упоминавшихся в пьесе Горького, одежда, прически героев. Так, часы, которые Пепел продал Костылеву, превратились в шкатулку, пельмени – в японские моти, а в первой сцене герои едят рис палочками. Анализируя фильм, Л.И. Белова пишет: «Обстановка, течение и ритм действия, манера людей двигаться, выражать эмоции – все сугубо национальное, японское»[235].

[235] Белова Л.И. Русское слово на зарубежном экране. М.: Знание, 1980. С. 23.

Однако основная фабула, характеры персонажей, большая часть реплик остались горьковские, можно с уверенностью сказать, что «На дне» Куросавы – один из немногих зарубежных фильмов, который можно с уверенностью назвать полноценной экранизацией горьковской пьесы «На дне». Несколько сокращены роли Наташи, Костылева, Луки, Сатина (например, отсутствует ключевой монолог «Человек! Это звучит… гордо!»), но роль Пепла, которого сыграл знаковый для японского кинематографа актер Тосиро Мифуне, осталась практически без изменений. Основной сюжет строится вокруг любовной истории Пепла, Василисы и Наташи. Однако Куросава не обходит стороной главный горьковский конфликт – противоречие между жестокой правдой и сладкой ложью, хотя и реализует его через Пепла. Лука, который в японском фильме в блестящем исполнении Бокузена Хидари превращается в буддийского монаха, теряет свою уверенность и становится менее убедительным. В отличие от своего предшественника Минору Мурата, Куросава утверждает правоту не Луки, а его оппонентов, Сатина и Васьки Пепла.

Главной особенностью трактовки японским режиссером пьесы «На дне» стал общий иронический тон, который сложно разглядеть в оригинальной пьесе Горького. Это проявляется и в манере игры актеров, иногда напоминающей о традиционном японском театре, и в финальной сцене фильма. Как мы помним, пьеса «На дне» заканчивается тем, что ночлежники поют хором тоскливую песню о неволе, о смерти и печали. В японском фильме эта сцена превращается в настоящий музыкальный импровизационный номер, который в стилевом отношении связан с национальной традицией танца бакабайаши (буквально, «дурацкий оркестр»), который имел не развлекательное, а религиозное значение. Такой танец исполнялся на празднике, посвященном торжеству жизни, и зритель понимал, что даже здесь, на дне общества, люди все еще могут наслаждаться жизнью и сохранять свою человечность.

Куросава интересно обращается с художественным пространством фильма, в первых кадрах зритель видит, что ночлежка, где сосредоточено действие, находится на дне глубокого оврага. За оврагом на холме стоит храм, таким образом, пространство делится на три уровня: духовный, человеческий и мир смерти, где и обитают ночлежники. При этом практически все реплики, связанные с мотивом смерти, погребения, мира мертвых, сохранены, что, как и в горьковском тексте, ставит вопрос об умирании душ героев. В фильме неоднократно возникает тема мусора, гниения, грязи, что усиливает ощущение запустения и напоминает о традициях европейского экспрессионизма в кино.

Фильм Куросава напоминает китайскую переработку «На дне», которую представил в 1947 г. Хуан Цуолин, однако «Donzoko» «не имеет ни сентиментальных, ни мелодраматических качеств, которые характеризуют китайский фильм. Не прилагается никаких усилий, чтобы разделить персонажей на два противоречивых моральных лагеря добродетели и подлости»[236]. В целом, Куросава использует горьковский подход к изображению персонажей, наделяя каждого из них и положительными, и отрицательными чертами.

Фильм «На дне» заслужил несколько национальных кинопремий: в 1958 г. три награды «Майнити» – за лучшую мужскую роль (Тосиро Мифунэ), лучшую мужскую роль второго плана (Кодзи Мицуи) и лучшую работу художника (Есиро Мураки), премия «Голубая лента» за лучшую мужскую роль второго плана (Кодзи Мицуи).

За почти шестьдесят лет творческой деятельности Куросава снял более тридцати картин. В 1990 г. Куросава получил третью в своей жизни премию «Оскар» с формулировкой: «За достижения, вдохновившие, приведшие в восторг и обогатившие кинематографистов во всем мире». Благодаря ему западный мир открыл для себя и полюбил японское кино, Куросава создал целый ряд жанров и приемов, определивших развитие мирового

[236] 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. 31.

кинематографа. Главное достижение режиссера, безусловно, в том, что он сблизил в искусстве кино традиции Востока и Запада, которые раньше казались непримиримыми, и оставил после себя уникальное кинематографическое наследие.

2.5. Китай

После Второй мировой войны китайская культура испытывала сильнейшие изменения. Ощущалась потребность в новых средствах выражения, которые были более реалистичными, чем прежние, и не были связаны с традиционной культурой, которая утрачивала свою актуальность. В связи с этим многие литераторы, которые в 1920–1930-е годы были поэтами и публицистами, стали пробовать себя в драматургии. При этом появился интерес к переводам, а точнее – к адаптациям иностранных литературных произведений. Действие романов, рассказов, пьес при этом было перенесено в Китай, все персонажи получали китайские имена, даже сюжет переделывался в соответствии с национальными реалиями и замыслом драматурга. В этот период китайские кинематографисты неоднократно обращались и к русской литературе. Так появились фильмы «Сердце гулящей» по роману Л.Н. Толстого «Воскресение», «Мать и сын» (1947) по пьесе А.Н. Островского «Без вины виноватые», «Часы» (1949) по рассказу Л. Пантелеева, несколько позже – «Большой цирк» (1964) по пьесе Л.Н. Андреева «Тот, кто получает пощечины» и другие.

Пьеса Горького «На дне» в 1946 г. была адаптирована китайским драматургом Ке Лингом и тогда же с успехом прошла на китайской сцене. В 1947 г. вышел фильм «Ночлежка» («Yè Diǎn», «Night Inn»). Этот фильм по праву вошел в историю китайского кинематографа. «Его следует рассматривать как одну из десяти или двадцати наиболее важных китайских пьес первой половины двадцатого века. Экранная версия была широко представлена зрителю в Китае весной 1948 г. и обычно рассматривается как

один из самых серьезных фильмов первой послевоенной эпохи», – пишет исследователь[237].

Режиссер фильма Хуан Цуолин очень интересовался западноевропейской культурой. В 1920-х годах он учился в Бирмингемском университете, переписывался с Б. Шоу и Г. Ибсеном. Позже изучал творчество У. Шекспира в Кембридже и искусство драматургии в Лондонской драматической академии. В 1946 г. он стал одним из основателей кинокомпании «Wenhua», фильмы которой часто затрагивали современные социальные проблемы и ориентировались на адаптацию западной литературы. Его дебютная картина «Феникс, Феникс» (1946) стала первым экспортным фильмом Китая. В 1996 г. в Центре драматического искусства в Шанхае была учреждена премия имени Цуолина.

Автор сценария Ке Линг использовал элементы сюжета и персонажей из пьесы Горького «На дне», но описывал жизнь китайского общества. Режиссер Хуан Цуолинь в интервью подчеркивал общность «смысла», которая связывала китайский фильм с русским оригиналом. Горький, возможно, узнал бы свою пьесу, но он, вероятно, отрицал бы существование какой-либо существенной связи между «На дне» и удивительно сентиментальным китайским фильмом.

В фильме «Ночлежка» сохранена общая канва сюжета, так же изображена гостиница для самых бедных людей. Так же приходит к ним Лука (здесь его зовут Куана Лаоту), умирает несчастная Анна (Лай Саози), а вор Пепел (Ян Ци) влюблен в Наташу (Меймей) и тяготится романом с Василисой (Саи Гуанинь). Однако положительные и отрицательные черты героев значительно усилены, характеры резко поляризованы.

Так, Пепел превращен в очень симпатичного, популярного героя, связанного с образами национальных богатырей. В самой первой сцене фильма, эпизоде, которого нет у Горького, люди на улице помогают ему

[237] 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.

скрыться от полиции. Обитатели ночлежки действительно уважают и любят Пепла, поэтому и его жестокая фраза, брошенная умирающей Анне, передана Костылеву (Вэнь Тайши). Отношения между Пеплом и Наташей в китайском фильме ясны с самого начала: они любят друг друга, она полностью ему доверяет.

Сама Наташа подчеркнуто чиста, прекрасна и слаба, что также отсылает к героиням китайского эпоса. Ее сыграла известная певица Чжоу Сюань, женщина редкой, тонкой красоты. Судьба Наташи в фильме значительно более драматична: сестра страшно издевается над ней, бьет, а в конце связывает и хочет продать ее богатому старику. Фильм заканчивается самоубийством девушки (а не Актера, как в пьесе Горького). Слабость и доброта девушки лишь подчеркивает демонический характер ее сестры.

Василиса (Саи Гуанинь) – злая, двуличная женщина, безусловно самая сложная и интригующая фигура в фильме. Она не только истязает Наташу, но и плетет сложную интригу, вовлекая в убийство мужа двух своих любовников. В итоге Костылев отравлен, за его убийство арестован Пепел, а Василиса с новым любовником планирует, как продать сестру.

Анна (Лай Саози) – незначительная фигура в фильме, но события, связанные с ее смертью, рассказывают зрителю о качествах главных героев. Как и в пьесе Горького, Анна хочет знать, есть ли жизнь после смерти и рай. Добрый старый странник Лука, также второстепенный персонаж в фильме, изо всех сил старается ее утешить. Костылев требует у умирающей Анны плату за постой, и она снимает с руки кольцо. Когда золото оказывается фальшивым, хозяин с женой просто выкидывают ее на улицу. Через несколько минут несчастная женщина падает на дороге замертво. Таким образом, Костылев становится непосредственным виновником смерти Анны. В фильме обитатели ночлежки демонстрируют сострадание к мертвой женщине, собирая деньги на похороны. Именно Пепел дает большую сумму и продает для этого украденные вещи. Делает он это из сочувствия к женщине, а не потому, что от тела нужно избавиться, мотив пренебрежения к мертвому, присутствующий в

пьесе «На дне», здесь совершенно исключен. Похороны Анны полны торжественности и уважения, и Пепел на них искренне скорбит.

Образ Луки в фильме упрощен, носит полностью положительный характер и совершенно не связан с конфликтом правды и лжи. Он остается среди героев до самого конца, именно он находит повесившуюся Наташу. В конце он обращается к зрителю: «Этот мир настолько холодный. Хорошие люди должны терпеть горечь и трудности, в то время как злые люди преуспевают. Где найти справедливость?»

Что касается общей эстетики фильма, можно отметить выраженную экспрессию, обилие крупных планов, в чем, конечно, сказывается влияние европейского кинематографа. Впечатление от сюжета усиливает интерьер фильма: это неуютное темное помещение с низким потолком, сверху свисает пакля, похожая на паутину, создается ощущение запустения и бесприютности.

Авторы фильма стремились максимально расширить аудиторию фильма, они не только адаптировали сюжет пьесы Горького к китайским реалиям, но и существенно усилили мелодраматичность, упростили характеры, резко разграничили положительных и отрицательных героев. Исследователи отмечают, что, «перейдя с российской сцены на китайскую сцену и в китайское кино, история была преобразована из натуралистического коллективного портрета городской бедноты в мелодраму в стиле Голливуда, которая характеризуется сильным столкновением между силами добра и зла»[238].

Как мы увидели, разнообразие произведений мирового кинематографа, основанных на творчестве М. Горького, действительно велико. Не только драматургия писателя, но и повести, рассказы, стихотворения в прозе за прошедшие сто лет становились материалом для фильмов в Германии, Франции, Японии и других странах.

[238] 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. 30. Перевод наш.

В этой работе были рассмотрены далеко не все экранизации по произведениям М. Горького, существующие в зарубежном кинематографе. Следует перечислить отдельные фильмы других стран: «Жизнь не стоит ничего» («La vida no vale nada», Испания, 1955), «Мальва» («Maljva», Югославия, 1969), «Поезд в середине лета» («Uprostred babího léta ve stepi zahoukal vlak», Чехословакия, 1972), «Мать» («La madre», Мексика, 1980), «Мещане» (Венгрия, 1985), «Однажды осенью» («Einmal im Herbst...», Босния и Герцеговина, Польша, Германия, 2010), «На дне» («Boles», Словения, Германия, Лаос, 2013) и другие (полную зарубежную фильмографию см. в Приложении к статье). Однако можно сделать некоторые предварительные выводы по представленному материалу.

Подавляющее большинство фильмов в качестве драматургической основы имеют пьесу «На дне». 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. При этом для режиссеров, как правило, чрезвычайно важно обозначить имя Горького в титрах, на афишах, в интервью, в описании фильма. Почему же именно драма «На дне» оказалась так востребована мировым кинематографом от самого возникновения художественного игрового кино до наших дней?

Вероятно, причин несколько и лежат они в области жанрового своеобразия драмы «На дне». Во-первых, собственно сюжет в этой пьесе играет второстепенную роль, важнее постоянный напряженный диалог, который ведут герои. Соответственно, каждый режиссер может преобразовать сюжет, чтобы выделить какую-то тему, грань, в соответствии со своей художественной задачей. Во-вторых, при довольно большом количестве персонажей в пьесе Горький не выделяет кого-то одного, и это дает возможность сценаристу адаптировать произведение, выведя на первый план одних героев и уведя в тень других. Наконец, именно в этой пьесе Горький достигает наибольшей универсализации истории, и оказывается, что она могла

произойти и в средневековой Японии, и в Китае, и во Франции 1930-х годов. Все это привело к тому, что существует более 30 фильмов, опирающихся на пьесу «На дне». Большинство из них сложно назвать экранизациями, но безусловно, основные мотивы пьесы в них звучат.

Обращение к произведениям Горького в кинематографе часто воспринималось как политическое высказывание, как символ борьбы, активного отношения к жизни, именно поэтому в некоторые исторические периоды его имя звучало чаще. Это могла быть это венгерская революция, индийская антиколониальная борьба, правление французского «Народного фронта» или сложная обстановка в послевоенном Китае.

Однако и такие художественные течения, как сюрреализм, экспрессионизм, импрессионизм в кино, которые отрицали идейную основу искусства, находили в творчестве Горького свое: яркие поэтические образы, мотивы экзистенциальной свободы, драматические повороты сюжета. Вот почему такие разные режиссеры, как Жермена Дюлак и Жан Ренуар, Минору Мурата и Хуан Цуолин, Сандор Паллош и Петер Штайн и многие другие обращались к творчеству М. Горького.

Выводы пятой главы

Творчество М. Горького всегда было востребовано в кинематографе, одни и те же произведения в разные исторические периоды в разных странах интерпретировались, наполнялись новым содержанием. Это было связано как с культурно-политической ситуацией, так и с историей рецепции произведений писателя.

В начале XX века кинематограф пользовался известностью Горького, режиссеры существенно меняли сюжет, оставляя лишь его общие контуры. На первом этапе это было следствием как общих принципов киноповествования на раннем этапе развития нового искусства, так и принципиального неприятия Горьким переработки литературного произведения для экранизации. Советские режиссеры 1920-1940-х годов зачастую прибегали к похожим

приемам: меняли место и время действия, вводили новые эпизоды и героев, смещали идейные акценты, но это объяснялось потребностями времени, необходимостью «усилить» революционное звучание горьковских произведений. Пройдя этап попыток «дословных» экранизаций, на котором случались и такие успехи, как «Скуки ради» А.И. Войтецкого, и неудачи, как «Мать» М.С. Донского, кинематограф обретал больше творческой свободы, пытаясь по-новому взглянуть на произведения писателя, чьи позиции в литературном (а скорее, читательском) пантеоне менялись с течением времени. Обращение к произведениям Горького в отечественном кино всегда было связано с повышенным вниманием: в советский период это связано с идеологической ответственностью («главный советский писатель»), в постсоветские годы – с кажущейся «несвоевременностью» автора.

Для зарубежного зрителя и читателя Горький не имел настолько устойчивых коннотаций, и его художественные образы получили более разнообразное воплощение кинематографе разных стилей и направлений.

Фильмы по произведениям Горького составляют объемный корпус (более 150 отечественных и зарубежных картин) и представляют широкий спектр кинематографической эстетики: драма 1910-х годов (П.И. Чардынин), импрессионистский кинематограф (Ж. Дюллак), детектив (Ж. Ренуар), соцреалистическая биография (М.С. Донской), философская притча (А. Куросава), лирическая драма (А.М. Роом), киноэпос (В.А. Титов) и др. Наиболее часто экранизируется драма «На дне», которая в силу общечеловеческой социальной и философской проблематики допускает широкие возможности для интерпретации и национальной и временно́й адаптации.

Сегодня горьковская тема в кинематографе переживает заметное снижение, хоть и не уходит совсем. И хотя в XXI веке продолжают появляться новые экранизации, кинематограф продолжает использовать горьковские образы и мотивы (например, в телесериале «Карамора» 2022 г. о революционерах и вампирах), но для нового прочтения или подступа к еще

неосвоенным произведениям писателя необходимо существенное усилие и кинематографистов, и зрителей. Н.Б. Кириллова делает обнадеживающий прогноз: «…в новом тысячелетии, в условиях цифровизации кино- и телепроизводства, когда ощущается острая нехватка добротного сценарного материала, есть выход: вернуться к нашим корням, к истокам, то есть к литературной классике и вновь открыть для читателей и зрителей Максима Горького – удивительно современного писателя-реалиста и романтика, знатока психологии русского человека и глубокого исследователя проблем социального бытия»[239].

Думается, что стимул для появления новых высокохудожественных киноинтерпретаций может дать глубокое постижение творчества писателя, чему будет способствовать издание полного корпуса его наследия: произведений, писем, публицистических и литературно-критических статей.

[239] Кириллова Н.Б. Репрезентация идей и образов Максима Горького в истории экранной культуры // Вестник ВГИК. 2023. Т. 15, № 2(56). С. 110.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Переходя к выводам нашего исследования, вернемся к вопросу об освещенных во Введении стратегиях взаимодействия писателя с кинематографом в 1900–1930-е годы XX века и их реализации в творческой биографии М. Горького.

1. **Отзывы писателей о кинематографе как явлении**. Горький стал одним из первых российских кинозрителей, увидевших кинематографическое представление в первые месяцы его существования. Благодаря художественному дарованию Горького, его очерки, написанные на Всероссийской выставке 1896 года, по уровню эстетической глубины и интеллектуальной оценки нового культурного явления разительно отличаются от первых рецензий. Они прочно связаны с социальным, бытовым и литературным контекстом и в свою очередь задают образную парадигму описания кино. Анализ горьковских киноочерков помогает проследить их связь с его художественным творчеством и эпистолярием, уточнить биографические данные писателя и даже способствовать выявлению и атрибуции его текстов, неизвестных ранее.

2. **Рецепция кинематографа в художественных произведениях.** Горький стал первым писателем, который отразил кинематограф как социальное и культурное явление в художественном произведении – рассказе «Отомстил…», написанном через несколько дней после корреспонденций с выставки. В нем не только возникают узнаваемые образы из первых картин Люмьеров, но и возникает характерная горьковская проблематика трагического диссонанса между мечтой (кино) и реальностью. В похожем контексте, связанном с мотивами эскапизма, кинематограф появляется и в других, более поздних, произведениях писателя (например, «Мордовка», «День в центре культуры» и др.).

3. **Высказывания о фильмах, кинокритика**. Многочисленные отклики Горького о конкретных отечественных и зарубежных фильмах также

чрезвычайно важны в контексте нашей темы. Отзывы, которые нам удалось собрать по публицистическим, эпистолярным и мемуарным источникам на ряд современных писателю фильмов («Детям нужны морские купания» (1908), «Джунгли» (1914), «Дочь Пскова» (1915), «Его глаза» (1916), «Соловки» (1927), «Асфальт» (1929), «Земля» (1930), «Чапаев» (1934), «Крестьяне» (1935) и др.), рисуют вполне определенную картину его эстетических приоритетов. Горький отдавал предпочтение фильмам с выраженной литературной основой, внятным идеологическим посылом, с преобладающим просветительским началом. Однако он не всегда мог по достоинству оценить художественные особенности фильмов, творческий эксперимент, оригинальность формы.

4. Желание Горького усилить художественность кинематографа и придать ему просветительские функции, привело его к **участию в организации кинопроцесса**, что не было частым явлением в писательской среде (в качестве исключений можно вспомнить Л.Н. Андреева, А.С. Вознесенского, В.Я. Брюсова, А.С. Курсинского). В середине 1910-х годов это выразилось в попытке открыть собственную киностудию вместе с группой единомышленников (М.Ф. Андреева, Ф.И. Шаляпин, Л.Б. Красин, А.Н. Тихонов и др.), где должны были производиться просветительские фильмы и игровые картины по спектаклям Московского художественного театра. В 1930-е годы участие Горького в кинопроцессе заключается в литературном наставничестве и в организационной помощи писателям, режиссерам, артистам: авторитет писателя в этот период мог существенно изменить судьбу творческого человека или его произведения.

5. Позиция Горького относительно **адаптации** его произведений была определенной и бескомпромиссной: он категорически отвергал любые предложения об этом. Это было связано с его убеждением в невозможности трансформировать произведение, преодолев его жанровые границы, без тотального разрушения смысла и замысла. Лишь в конце жизни он дал согласие на экранизацию повести «Детство» и драмы «На дне», поскольку

полностью доверял людям, которые брали на себя ответственность (И.А. Груздев, Е.И. Замятин).

6. Отвергая идею экранизации, Горький был убежден в необходимости **оригинальных сценариев,** подготовленных писателями, а не кинематографистами. В 1920-е годы он написал шесть киносценариев, которые на мотивно-тематическом уровне прочно связаны с остальным его творчеством: повестями «Детство», «В людях» и «Мать», пьесой «На дне» и др. В 1930-е годы убежденность в преобладающем положении литературы над кинематографом привела к ряду конфликтов, обострившихся конкуренцию между Союзом писателей СССР и Государственным управлением кинематографии.

7. В рассказах Горького 1920-х годов нами выявлено системное присутствие элементов **литературной кинематографичности:** семантического поля и прецедентных имен, связанных с кинематографом, фрагментарность и монтажная композиция, фокализация, динамическая ситуация наблюдения, структурно-темпоральные особенности текста, сближающие его со сценарием, прием «закадрового голоса». В художественных произведениях этого периода обнаруживаются проявления модернистской, экспрессионистской поэтики, что связано с пережитым писателем тяжелым духовным кризисом и последовавшим за этим обновлением его художественной системы.

8. **Писатель как объект.** Кинематограф также уделял огромное внимание Горькому – как писателю, общественному деятелю, известному человеку – с первых лет своего существования. Известны по крайней мере два эпизода неразрешенной съемки Горького. В первом случае (А.О. Дранков, 1911) кинематографистам удалось превратить несколько кадров в успешный фильм, во втором (А. Герр, 1922) пленка была изъята. В хронике советских лет Горький предстает как часть советской управляющей системы, появляясь на киноэкранах в официальной обстановке рядом с первыми лицами государства. В документальных и художественных фильмах о Горьком формировался его

канонический образ как ближайшего соратника Ленина и обладателя яркой биографии, имеющей авантюрные черты, что было частью дискурса о революционном прошлом страны. В постсоветский период образ Горького подвергался пересмотру с новых идеологических позиций, приобретал трагичность, связанную с положением писателя, вынужденного идти на компромисс с властью.

9. И в дореволюционные, и в советские годы обнаруживается системная **деятельность кинематографистов по привлечению** Горького к работе над фильмами. В разные годы к нему обращались Р.Д. Перский, П.Г. Тиман, В.Р. Гардин, немецкие и американские продюсеры, его биографию пытались перенести на экран советские работники кино (П.А. Бляхин, Н.Б. Лойтер, М.Г. Рафес, Б.Я. Бабицкий). В 1930-е годы его мнением по поводу поставленных фильмов интересовались И.А. Пырьев, М.И. Ромм, Г.А. Александров, М.А. Барская и прочие ведущие режиссеры советского кино.

10. **Экранизации** по произведениям Горького составляют объемный корпус (более 150 отечественных и зарубежных картин). Эти фильмы представляют широкий спектр 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 часто экранизируется драма «На дне», которая в силу общечеловеческой социальной и философской проблематики допускает широкие возможности для интерпретации и национальной и временно́й адаптации.

Таким образом, биография Горького, как было установлено в результате исследовательской работы, тесно связана с кинематографическим процессом 1900–1930-х годов. Тезис о враждебном отношении писателя к кино опровергается его постоянным и системным интересом к искусству экрана. Горький относился негативно не к кинематографу, он протестовал против

искусства (литературы, театра, кино), которое потворствовало низменным вкусам, служило лишь развлечению, не ставило просветительских, образовательных задач и не было направлено на распространение знаний и ценностных установок в целях интеллектуального, духовно-нравственного, творческого развития человека.

В результате изучения биографии писателя в ракурсе заявленной темы в широком историческом, политическом, культурном и литературном контекстах заявленная во Введении цель была достигнута, задачи решены.

Были получены конкретные значимые результаты:

– уточнены многие биографические сведения Горького и его современников (дата посещения Горьким кинематографа в 1896 г., дата его съемки на Капри, обстоятельства съемки в Германии и др.);

– предложены содержательные коррективы к существующему комментарию писем Горького;

– обнаружены и атрибутированы как горьковские четыре новых публицистических текста 1898–1899 гг.;

– разработаны подходы к методологии анализа киносценария дозвукового кино на примере текстов современников Горького (А.С. Вознесенского, А.А. и А.Н. Ханжонковых, Л.Н. Андреева, Е.Н. Чирикова, А.И. Куприна);

– проанализированы киносценарии Горького, выявлена их подробная текстологическая история, проблемно-тематические и структурные связи с синхронной литературой;

– определено наличие в текстах 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 разнообразные 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.

Список использованной литературы

I. Источники

а) Тексты М. Горького

1. *Горький, М.* Полное собрание сочинений. Художественные произведения: В 25 т. – М.: Наука, 1968–1974.
2. *Горький, М.* Полное собрание сочинений. Варианты: В 10 т. – М.: Наука, 1974–1982.
3. *Горький, М.* Полное собрание сочинений. Письма: В 24 т. – М.: Наука, 1997–2022.
4. *Горький, М.* Собрание сочинений: В 30 т. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1949–1955.
5. *I.M. Pacatus [Горький М.]* Беглые заметки // Нижегородский листок. – 1896. – № 182. – 4 июля. – С. 3.
6. *А. П-в [Горький М.]* С Всероссийской выставки // Одесские новости. – 1896. – № 3660. – 14 июня. – С. 2.
7. *А. П-в [Горький М.]* С Всероссийской выставки: Развлечения // Одесские новости. – 1896. – № 3673. – 27 июня. – С. 2.
8. *А. П-в [Горький М.].* С Всероссийской выставки // Одесские новости. – 1896. – № 3681. – 6 июля. – С. 2.
9. *А. П-в [Горький М.].* С Всероссийской выставки // Одесские новости. – 1896. – № 3691. – 16 июля. – С. 2.
10. *А. П-в [Горький М.].* С Всероссийской выставки. «Иветта» на Нижегородской ярмарке // Одесские новости. – 1896. – № 3686. – 11 июля. – С. 2.
11. *Горький, М.* [Предисловие] // Вчера и сегодня: альманах бывших правонарушителей. М.; Л.: ГИЗ, 1931. – С. 3–7.
12. *Горький М.* «Маленький фельетон» – «Нижегородский листок», 1898 / Подгот. текста и коммент. М.Г. Петровой // Горький и его эпоха. Вып. 1. – М.: Наследие, 1989. – С. 19–62.
13. *Горький, М.* Беглые заметки: Нижегородская публицистика Максима Горького / Сост. М. Г. Уртминцева, П. Е. Янина. – Нижний Новгород: ООО «БегемотНН», 2017. – 240 с.
14. *Горький, М.* Инсценировка истории культуры // Жизнь искусства. – 1919. – № 250. – 24 сентября. – С. 1; № 251. – 25 сентября. – С. 1; № 253/254. – 27–28 сентября. С. 1.
15. *Горький, М.* Несвоевременные мысли: Заметки о революции и культуре. – М.: Советский писатель, 1990. – 400 с.
16. *Горький, М.* Несобранные литературно-критические статьи. – М.: Гослитиздат, 1941. – 552 с.
17. *Горький, М.* О литературе: Литературно-критические статьи. – М.: Советский писатель, 1953. – 868 с.
18. [*Горький, М.*] О самокате // Нижегородский листок. – 1898. – № 221. – 14 августа. – С. 3.
19. *Горький, М.* По пути на дно // Год двадцать первый. Альманах тринадцатый. – М.: Гослитиздат, 1938. – С. 19–28.
20. *Горький, М.* По пути на дно // Правда. – 1938. – № 85. – 27 марта. – С. 4.
21. *Горький, М.* Пропагандист // Новый мир. – 1940. – № 8. – С. 11–24.
22. *Горький, М.* Публицистические статьи. – М.: ОГИЗ, 1931. – 344 с.; 2-е изд. Л.: ЛенГИХЛ, 1933. – 415 с.
23. *Горький, М.* Пьесы и сценарии / ред. Н. П. Белкина, В. Н. Ланина. – М.: ОГИЗ, 1941. – 334 с. – (Архив А.М. Горького. Т. II).
24. *Горький, М.* Растет хорошее дело // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. – 1928. – № 157. – 8 июля. – С. 3.
25. Литература и кино. Речь А. М. Горького на совещании писателей, композиторов, художников и кинорежиссеров 10 апреля 1935 года // Правда. – 1935. – № 103. – 14 апреля. – С. 2.

26. М. Горький о кинематографе // Вестник театра. – 1919. – № 30. – 3–8 июня. – С. 10.
27. М. Горький о кинематографе // Жизнь искусства. – 1919. – № 143. – 22 мая. – С. 2
28. М. Горький и Ф. Шаляпин о кинематографе // Театр (Петроград). – 1915. – № 1755. – 24 октября. – С. 6.
29. М. Горький о постановке картины «Камо» // Заря Востока (Тбилиси). 1931. № 339. 21 декабря. С. 4.
30. М. Горький о театре и кино // Современный театр. – 1928. – № 18. – С. 372.

б) художественные тексты других авторов

31. *Амфитеатров, А. В.* Василий Буслаев: Представление в 4 действиях. – Берлин; Ревель: Библиофил, 1922. – 248 с.
32. *Андреев, Л. Н.* Собрание сочинений: в 6 т. – М: Художественная литература, 1996. – Т. 5. – 720 с.
33. *Андреев, Л. Н.* Полное собрание сочинений: В 23 т.: Художественные произведения 1908–1910 / отв. ред. Р. Д. Дэвис, М. В. Козьменко. – М.: Наука, 2022. – Т. 7. – 750 с.
34. *Анталек*. Из мира таинственного // Пегас. – 1916. – № 1. – С. 7–19.
35. *Булгарин, Ф. В.* Чертополох, или новый Фрейшиц без музыки // Сочинения Фаддея Булгарина: В 12 ч. Ч. 6. Изд. 2-е, испр. – СПб.: тип. А. Смирдина, 1830. – С. 57–73.
36. *Генц, А. Р*. Драматические этюды. М.: изд. С. Рассохина, 1907. 96 с.
37. Драматургия кино: Сборник сценариев. – М.: Цедрам, 1934. – 253 с.
38. *Дульнев, Е. В., Иртышский Б. В., Корнев В. Т.* Атаман Пузырь: Повесть / Е. Дульнев, Б. Иртышский, В. Корнев. – Томск: Кн. изд-во, 1935. – 106 с.
39. *Замятин, Е. И*. Горький // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. – М.: Русская книга, 2004. – Т. 3. – С. 13–23.
40. *Зархи, Н. А.* Отец: сценарий / Н. А. Зархи // Искусство кино. – 1936. – № 3. – С. 52–53.
41. *Ивановский, А. В.* Враги: [сценарий] / А. В. Ивановский // Искусство кино. – 1937. – № 8. – С. 3–19.
42. *Ильин, М.* Горы и люди: Рассказы о перестройке природы / М. Ильин. – Л.: Детгиз, 1935. – 307 с.
43. *Ильин, М., Сегал, Е.* Разговор о погоде: киноповесть / М. Ильин, Е. Сегал // Молодая гвардия. – 1936. – № 10. – С. 10–18.
44. Каин и Артем: сб. [сценарий]. – Л.: Теакинопечать, 1929. – 36 с.
45. *Куприн, А. И.* Моя звезда / вступ. ст. Ю. Красовского // Искусство кино. – 1959. – № 7. – С. 108–120.
46. *Куприн, А. И*. Полное собрание сочинений: В 10 т. – М.: Воскресение, 2007. – Т. 7. – 544 с.
47. *Лапшин, А. А.* Под знаком Скорпиона / А. А. Лапшин. – М.: Крон-Пресс, 1995. – 425 с.
48. *Маяковский, В. В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. – М.: ГИХЛ, 1955–1961.
49. *Салтыков (Щедрин), М. Е.* Запутанное дело // Салтыков (Щедрин) М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. – М.: Художественная литература, 1965. – Т. 3. – С. 184–254.
50. *Толстой, Л. Н.* Война и мир // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. – М.: Художественная литература, 1940. – Т. 11. – 465 с.
51. *Ходасевич, В. В*. Собрание сочинений: В 4 т. – М.: Согласие, 1996–1997.
52. *Чехов, А. П.* Полное собрание сочинений: В 30 т. – М.: Наука, 1982. – Т. 11. – 719 с.
53. *Чириков, Е. Н.* Любовь статского советника / Е. Н. Чириков // Пегас. – 1915. – № 2. – С. 26–36.

в) мемуарные, эпистолярные и др. источники, публикации архивных материалов

54. «А дряни подобно “Гармонь” больше не ставите?..» Записи бесед Б. З. Шумяцкого с И. В. Сталиным после кинопросмотров. 1934 г. / Публ., предисл. и коммент. А. С. Трошина // Киноведческие записки. – 2002. – № 61. – С. 281–346.

55. А. И. Куприн о литературе / сост. и авт. вступ. ст. Ф. И. Кулешов; коммент. О. Ф. Кулешовой. – Минск: Белорусский государственный университет, 1969. – 464 с.
56. А. М. Горький и М. И. Будберг: Переписка (1920–1936) / отв. ред. В. С. Барахов. – М.: ИМЛИ РАН, 2001. – 544 с. – (Архив А. М. Горького. Т. XVI).
57. Александр Гладков: Попутные записи / Публ., предисл. и примеч. С.В. Шумихина // Новый мир. – 2006. – № 11. – С. 119–140.
58. *Александров, Г. В.* Эпоха и кино / Г. В. Александров. – М.: Политиздат, 1976. – 287 с.
59. *Бабочкин, Б. А.* В театре и в кино / Б. А. Бабочкин. – М.: Искусство, 1968. – 325 с.
60. *Бабочкин, Б. А.* Заметки о «Дачниках» / Б. А. Бабочкин // Театр. – 1968. – № 3. – С. 13–19.
61. *Баталов, А. В.* Судьба и ремесло / А. В. Баталов. – М.: Вагриус, 2005. – 256 с.
62. *Берберова, Н. Н.* Курсив мой: автобиография / под ред. Л. М. Суриса. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2017. – 526 с.
63. В.Б. Шкловский. Письма М. Горькому (1917–1923 гг.) / подгот. А.Ю. Галушкина // De Visu. – 1993. – № 1. – С. 28–46.
64. В.И. Ленин и А.М. Горький: Письма, воспоминания, документы / Под ред. Б. А. Бялика. М.: АН СССР, 1958.
65. *Гайдаров, В. Г.* В театре и в кино / В. Г. Гайдаров. – М.; Л.: Искусство, 1966. – 240 с.
66. *Гардин, В. Р.* Воспоминания: В 2 т. / при участии Т.Д. Булах-Гардиной; под общ. ред. С.С. Кара. – М.: Госкиноиздат, 1949–1952.
67. *Гзовская, О. В.* Пути и перепутья. Портреты. Статьи и воспоминания об О. В. Гзовской / О. В. Гзовская. – М.: ВТО, 1976. – 432 с.
68. Горький в зеркале эпохи: Неизданная переписка: коллективная монография / Под ред. Л. А. Спиридоновой. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 736 с. – (М. Горький. Материалы и исследования. Вып. 10).
69. Горький и его корреспонденты: Неизданная переписка: коллективная монография / Под ред. Л. А. Спиридоновой. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – 680 с. – (М. Горький. Материалы и исследования. Вып. 7).
70. *Гудов, И. И.* Судьба рабочего / И. И. Гудов. – М.: Изд-во полит. лит., 1974. – 504 с.
71. Дети ГУЛАГа: Сб. документов / Сост. С. С. Виленский, А. И. Кокурин, Г. В. Атмашкина, И. Ю. Новиченко. – М.: МФД, 2002. – 628 с.
72. *Добродеев, Б. Т.* Сюжеты вокруг сюжетов: из воспоминаний сценариста / Б. Т. Добродеев // Искусство кино. – 2000. – № 9. – С. 129–141; № 10. – С. 135–147.
73. *Добродеев, Б. Т.* Было – не было... / Послесл. А.С. Вартанова / Б. Т. Добродеев, А. С. Вартанов. – М.: Проза и К, 2010. – 480 с.
74. Документы из украинских архивов и периодическая печать об истории создания кинофильма «Строгий юноша» / Публ. Р. Росляк // Киноведческие записки. – 2014. – № 108/109. – С. 39–79.
75. «Дорогая Екатерина Павловна…»: Письма женщин и детей Е.П. Пешковой / Сост. Л. Должанская, И. Осипова; науч. ред. Я. Леонтьев. – СПб.: Журнал «Звезда», 2005. – 446 с.
76. *Жаров, М. И.* Жизнь. Театр. Кино: Воспоминания / М. И. Жаров. – М.: Искусство, 1967. – 380 с.
77. *Ивановский, А. В.* Воспоминания режиссера / А. В. Ивановский. – М.: Искусство, 1967. – 306 с.
78. «Как я стал киноактером»: страницы невышедшей книги / публ. А. Андреевой, В. Забродина // Киноведческие записки. – 2000. – № 47. – С. 149–185.
79. «Картина сильная, хорошая, но не “Чапаев”». Записи бесед Б. З. Шумяцкого с И. В. Сталиным после кинопросмотров. 1935–1937 гг. / Публ., предисл. и коммент. А. С. Трошина // Киноведческие записки. – 2003. – № 63. – С. 115–188.

80. Коммуна в Николо-Угреше г. Дзержинский Московской области: Документы, статьи, очерки, воспоминания / отв. ред. Е.Н. Егорова. – М.: ДМУП «Информационный центр»; МАУК «Культурно-эстетический центр», 2012. – 256 с.
81. *Коцюбинская, И. М.* О моем отце / И. М. Коцюбинская // Огонек. – 1964. – № 38. – Сентябрь. – С. 25.
82. *Куприна, К. А.* Куприн – мой отец / К. А. Куприна. – М.: Советская Россия, 1971. – 252 с.
83. М. Горький в воспоминаниях современников / Под общ. ред. Н. Л. Бродского. – М.: ГИХЛ, 1955. – 744 с.
84. М. Горький и А. Богданович: дружба, рожденная на берегах Волги. Переписка. Воспоминания. Архивные публикации. Исследования. К 150-летию А.М. Горького / Ответ. ред., сост. Д. С. Московская, И. В. Мышковец. – М: ИИА «Пресс-Меню», 2018. 648 с.
85. М. Горький и сын: письма, воспоминания / Под ред. Б. А. Бялика. – М.: Наука, 1971. – 320 с. – (Архив А. М. Горького. Т. XIII).
86. М. Горький: Неизданная переписка. / Под ред. Б.А. Бялика. – М.: Наука, 1976. – 532 с. – (Архив А.М. Горького. Т. XIV).
87. *Макаренко, А. С.* Максим Горький в моей жизни / А. С. Макаренко. – М: Директ-Медиа, 2014. – 527 с.
88. Максим Горький в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост. А. А. Крундышева. – М.: ГИХЛ, 1981.
89. Максим Горький в карикатурах и анекдотах. – СПб.: изд-во М. О. Вольфа, 1903. – 80 с. (Репринт: М., 1995).
90. Мария Федоровна Андреева. Переписка, воспоминания, статьи, документы, воспоминания о М. Ф. Андреевой. – М.: Искусство, 1968. – 800 с.
91. Молодой Горький: Воспоминания А. С. Деренкова // Горьковская коммуна. – 1945. – № 141. – 17 июня. – С. 2.
92. Неизвестные письма Евгения Замятина из американского архива / Вступ. ст., публ. и коммент. Дж. Куртис // Евгений Замятин и культура XX века. Исследования и публикации / сост.: М. Ю. Любимова; науч. ред. Л. С. Гейро. – СПб.: РНБ, 2002. – С. 301–351.
93. *Панкратов, А. С.* Встречные люди: Типы. Портреты / А. С. Панкратов. – Ярославль: тип. К. Ф. Некрасова, 1916. – 273 с.
94. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934: стенографический отчет. – М.: Художественная литература, 1934. – 718 с.
95. Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами / под ред. Н. Н. Жегалова. – М.: Наука, 1960. – 443 с. – (Архив А. М. Горького. Т. VIII).
96. Переписка А. М. Горького с И. А. Груздевым / под ред. Б. А. Бялика. – М.: Наука, 1966. – 382 с. – (Архив А. М. Горького. Т. XI).
97. *Пирожкова, А.* «Я пытаюсь восстановить черты…». О Бабеле – и не только о нем / А. Пирожкова. – М.: АСТ, 2013. – 605 с.
98. Письмо «Феномена» (Письмо М. Ф. Андреевой к Ф. И. Шаляпину) / Публ. С. В. Зыковой // Встречи с прошлым: Сб. материалов Центрального государственного архива литературы и искусства СССР. Вып. 3. – М.: Советская Россия, 1987. – С. 126–129.
99. *Погожева, А. П.* …Славная моя человечица… Горький и его окружение (1928–1936 гг.). Воспоминания Алмы (П.Т. Кусургашевой) / А. П. Погожева. – М.: Муравей, 2004. – 120 с.
100. *Разумный, А.* У истоков…: Воспоминания кинорежиссера / А. Е. Разумный. – М.: Искусство, 1975. – 144 с.
101. *Роллан Р.* Московский дневник / публ. М. А. Ариас-Вихиль // Вопросы литературы. – 1989. – № 3–5.
102. *Ромм, М. И.* Как в кино: устные рассказы / М. И. Ромм. – М.: Деком, 2003. – 256 с.

103. Россия Николая II и Лев Толстой: Стенограмма обсуждения фильма в Обществе друзей советского кино, октябрь 1928 г. публ. // Киноведческие записки. – 2000. – № 48. – С. 27–53.
104. *Рошаль, Г. Л.* Кинолента жизни / Г. Л. Рошаль. – М.: Искусство, 1974. – 311 с.
105. Рыцарь революции. Воспоминания современников о Ф.Э. Дзержинском / сост.: М. Ф. Розвадовская, В. М. Слуцкая. – М.: Изд-во полит. лит., 1967. – 335 с.
106. Самое важное из всех искусств: Ленин о кино: Сб. документов и материалов / Сост. А. М. Гак. – М.: Искусство, 1973. – 198 с.
107. *Симуков, А. Д.* Чертов мост, или Моя жизнь как пылинка истории / А. Д. Симуков. – М.: Аграф, 2008. – 526 с.
108. Слово о Погодине: Воспоминания / сост. А. Волгарь. – М.: Советский писатель, 1968. – 279 с.
109. Сталин и Каганович. Переписка. 1931–1936 гг. / Сост. О.В. Хлевнюк и др. – М.: РОССПЭН, 2001. – 798 с.
110. *Теляковский, В. А.* Дневники Директора Императорских театров. 1901–1903 / В. А. Теляковский; под общ. ред. М. Г. Светаевой. – СПб.: Артист. Режиссер. Театр, 2002. – 701 с.
111. *Федин, К. А.* Горький среди нас: Картины литературной жизни / К. А. Федин. – М.: Советский писатель, 1968. – 384 с.
112. Федор Иванович Шаляпин: В 3 т.: Литературное наследство. Письма / Под ред. Е. А. Грошевой. – М.: Искусство, 1976. – Т. 1. – 760 с.
113. *Ханжонков, А. А.* Первые годы русской кинематографии / лит. обработка В. С. Россоловской. – М.; Л.: Искусство, 1937. – 176 с.
114. *Ходасевич, В. Ф.* Камер-фурьерский журнал / В. Ф. Ходасевич. – М.: Эллис-Лак, 2002. – 480 с.
115. *Чаплин, Ч.* Моя удивительная жизнь: Автобиография / Чарльз Спенсер Чаплин. – М.: Бомбора, 2020. – 528 с.
116. *Черкасов, Н. К.* Записки советского актера / Н. К. Черкасов. – М.: Искусство, 1953. – 392 с.
117. *Чуковский, К. И.* Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Агентство ФТМ, 2013.
118. Чукоккала: Рукописный альманах К.И. Чуковского / К. И. Чуковский; предисл. И. Андронникова. – М: Искусство, 1979. – 447 с.
119. *Шкапа, И. С.* Семь лет с Горьким / И. С. Шкапа. – М.: Советский писатель, 1964. – 361 с.
120. *Шуб, Э. Б.* Жизнь моя – кинематограф / Э. Б. Шуб. – М.: Искусство, 1972. – 472 с.
121. *Эйзенштейн, С. М.* Мемуары: В 2 т. / С. М. Эйзенштейн. – М.: Труд, Музей кино, 1997.
122. *Янушкевич Р.* Великий немой заговорил / публ. О. Романовой // Киноведческие записки. – 2011. – № 98. – С. 52–65.

II. Исследования

123. *Абкина Н. Д.* Очерк А.М. Горького «Лев Толстой» / Н. Д. Абкина // Ученые записки Горьковского университета. Вып. 29. – Горький, 1956. – С. 121–131.
124. Абрам Матвеевич Роом: Материалы к ретроспективе фильмов / сост. В. В. Забродин, вступ. ст. И.А. Гращенкова. – М.: Музей кино, 1994. – 48 с.
125. *Агде, Г.* Искусство в эмиграции и фильм «Борцы» / Пер. Л. Масловой // Киноведческие записки. – 2002. – № 59. – С. 161.
126. *Адамович, Г.* «На дне» / Публ. и коммент. В. Туниманова // Russian Studies. – 1996. – № 2. – С. 385–386.
127. Адриан Пиотровский. Театр, кино, жизнь: Сб. / Под ред. Е.С. Добина. – Л.: Искусство, 1969. – 512 с.

128. *Азизян, И. А.* Диалог искусств Серебряного века / И. А. Азизян. – М.: Прогресс-традиция, 2001. – 298 с.
129. *Айснер, Л.* Демонический экран / Лотте Айснер. – М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. – 240 с.
130. *Алейников, М. Н.* Рождение «Матери» / М. Н. Алейников // Искусство кино. – 1968. – № 8. – С. 56–58.
131. *Алейников, М. Н.* Чувство нового / М. Н. Алейников // Яков Протазанов: сб. статей и материалов / сост. М. Н. Алейников. – М.: Госкиноиздат, 1948. – С. 13–68.
132. *Александров Г.* Описание встречи с Чарли Чаплином / публ. Л. Пушкаревой // Искусство кино. – 1998. – № 3. – С. 68–72.
133. *Анастасьев, Н. А.* Продолжение диалога: Советская литература и художественные искания XX века / Н. А. Анастасьев. – М.: Советский писатель, 1987. – 432 с.
134. *Аннинский, Л. А.* Лев Толстой и кинематограф / Л. А. Аннинский. – М.: Искусство, 1980. – 288 с.
135. *Аристотель*. Риторика. Поэтика. М.: Лабиринт, 2000. 224 с.
136. *Асеева, О. А.* Феномен литературной кинематографичности в современном литературном процессе / О. А. Асеева // Вестник Ульяновского государственного технического университета. – 2010. – № 3(51). – С. 8–11.
137. *Ахметов, К. С.* Кино как универсальный язык: Лекции о кинематографе / К. С. Ахметов. – М.: АСТ, 2019. – 464 с.
138. *Ахметов, К. С.* 125 лет кинодраматургии: от братьев Люмьер до братьев Нолан / К. С. Ахметов. – М.: Альпина нон-фикшн, 2021. – 414 с.
139. *Бабичева, Ю. В.* Метаморфозы русской исторической драмы в 10-х годах XX века / Ю. В. Бабичева // Неординарные формы русской драмы XX столетия: Межвуз. сб. науч. трудов. – Вологда: Русь, 1998. – С. 481–493.
140. *Бабичева, Ю. В., Ковалова, А. О., Козьменко, М. В.* Л. Н. Андреев и русский кинематограф 1900–1910-х годов / Ю. В. Бабичева, А. О. Ковалова, М. В. Козьменко // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15. – 2012. – Вып. 4. – С. 149–163.
141. *Багров, П. А.* Житие партийного художника [Фридрих Эрмлер: 110 лет со дня рождения] / П. А. Багров // Сеанс. – 2008. – № 35/36. – С. 316–339.
142. *Базен, А.* Что такое кино? / Андре Базен. – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
143. *Барахов, В. С.* Литературный портрет: Истоки, поэтика, жанр / В. С. Барахов. – Л.: Наука, 1985. – 312 с.
144. *Басинский, П. В.* Горький. Страсти по Максиму / П. В. Басинский. – М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2018. – 540 с.
145. *Басинский, П. В.* Горький / П. В. Басинский. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 450 с. – (Жизнь замечательных людей).
146. *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
147. *Беленький, И. В.* История кино: Киносъемки, кинопромышленность, киноискусство / И. В. Беленький. – М.: Альпина Паблишер, 2022. – 405 с.
148. *Белинский, В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. / В. Г. Белинский. – М.: АН СССР, 1954. – Т. 5. – 863 с.
149. *Белова, Л. И.* Русское слово на зарубежном экране / Л. И. Белова. – М.: Знание, 1980. – 56 с.
150. *Белодубовская, М.* Не по плану: кинематография при Сталине / М. Белодубовская. – М.: Новое литературное обозрение, 2020. – 264 с.
151. *Берд, Р.* Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и Адр. Пиотровского / Р. Берд // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 5(81). – С. 67–98.

152. *Березарк, И.* Проблемы экранизации горьковских произведений / И. Б. Березарк // Искусство кино. – 1938. – № 6. – С. 42–44.
153. *Блохина, В. Н., Либединская, Л. Б.* М. Горький в родном городе / В. Н. Блохина, Л. Б. Либединская. – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1976. – 192 с.
154. *Богомолов, Ю.* «Ностальгия вперед» уже невозможна / Ю. Богомолов // Искусство кино. – 2014. – № 9. – С. 111–116.
155. *Бодров, В. А.* Сцены балов в «Войне и мире» и «Анне Карениной» Л.Н. Толстого: кинематографический аспект / В. А. Бодров // Международный журнал экспериментального образования. – 2023. – № 5. – С. 20–24. – DOI 10.17513/mjeo.12161.
156. *Болтянский, Г. М.* Ленин и кино / Г. М. Болтянский. – М.: ГИЗ, 1925. – 88 с.
157. *Боров, Ю. Б.* Литература и литературная теория XX в. Перспективы нового столетия // Теоретико-литературные итоги XX века: В 2 т. Литературное произведение и художественный процесс. – М.: Наука, 2003. – Т. 1. – С. 6–48.
158. *Борисова, Л. М.* Авангардное в поэтике «Жизни Клима Самгина» М. Горького / Л. М. Борисова, Е. А. Белова // Русская речь. – 2017. – № 1. – С. 33–39.
159. *Боцяновский, В. Ф.* Максим Горький. Критико-биографический этюд / В. Ф. Боцяновский. – СПб.: тип. А.С. Суворина, 1903. – 136 с.
160. *Брандернбергер, Д.* Кризис сталинского агитпропа. Пропаганда, политпросвещение и террор в СССР. 1927–1941 / Дэвид Бранденбергер. – М.: РОССПЭН, 2017. – 367 с.
161. *Брейтбург, С.* Горький и киноискусство / С. М. Брейтбург // Искусство кино. – 1949. – № 4. – С. 12–16.
162. *Булатова, А.* «Чарли наш»: Чаплин, социализм и кинестетическая эмпатия в теоретических и художественных текстах Виктора Шкловского / Ася Булатова // Новое литературное обозрение. – 2019. – № 5. – С. 139–149.
163. *Булгакова О.* Фабрика жестов / О. Булгакова. – М.: Новое литературное обозрение, 2021. – 640 с.
164. *Быков, Д. Л.** Был ли Горький? / Д. Л. Быков. – М.: Астрель, Редакция Елены Шубиной, 2008. – 368 с.
165. *Быков, Д. Л.** Горький / Д. Л. Быков. – М.: Молодая гвардия, 2016. – 232 с.
166. *Быстрова, О. В.* Начиналось так… [Об организации Первого Всесоюзного съезда советских писателей] / О. В. Быстрова // Литературная газета. – 2009. – № 33/34. – 26 августа – 1 сентября. – С. 5.
167. *Бялик, Б. А.* Властители дум и чувств: В.И. Ленин и М. Горький / Б. А. Бялик. – М.: Советский писатель, 1970. – 247 с.
168. *Бялик, Б. А.* М. Горький – драматург / Б. А. Бялик. – М.: Советский писатель, 1977. – 639 с.
169. *Бялик, Б. А.* Человек и история / Б. А. Бялик // Искусство кино. – 1973. – № 2. – С. 73–89.
170. *Бялик, Б. А., Шнейдерман, И. И.* К статье М. Горького «Инсценировка истории культуры» / Б. А. Бялик, И. И. Шнейдерман // Звезда. – 1937. – № 6. – С. 10–12.
171. *Вайсфельд, И. В.* Горький и кино / И. В. Вайсфельд // Искусство кино. – 1958. – № 3. – С. 128–133.
172. *Вайсфельд, И. В*. Мастерство кинодраматурга / И. В. Вайсфельд. – М.: Советский писатель, 1961. – 304 с.
173. *Вайсфельд, И. В.* У истоков теории сценария / И. В. Вайсфельд. – М.: Искусство, 1965. – 21 с.
174. Валерий Брюсов и его корреспонденты / отв. ред. Н. А. Трифонов. – М.: Наука, 1991. – 830 с. – (Литературное наследство. Т. 98. Кн. 1).

* Минюст РФ объявил Д.Л. Быкова иностранным агентом.

* Минюст РФ объявил Д.Л. Быкова иностранным агентом.

175. *Васиярова, О. А.* Опыты «скрещивания» литературы и кино. «Иприт» В. Шкловского и Вс. Иванова как симбиотическое целое / О. А. Васиярова // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – 2017. – № 12. – С. 28–29.
176. Взаимодействие и синтез искусств: сб. статей / под ред. Д.Д. Благого. – Л: Наука, 1978. – 269 с.
177. *Вишневский, В. Е.* Владимир Ильич Ленин о кино / В. Е. Вишневский // Советское кино. – 1933. – № 1/2. – С. 6–10.
178. *Вишневский, В. Е.* А. М. Горький о рождении кинематографа / В. Е. Вишневский // Горьковская коммуна. – 1941. – № 31. – 7 февраля. – С. 3.
179. *Вишневский, В. Е.* Алексей Максимович Горький: Материалы к истории кино / В. Е. Вишневский // Искусство кино. – 1936. – № 8. – С. 35–39.
180. *Вишневский, В. Е.* Горький о кино / В. Е. Вишневский // Искусство кино. – 1951. – № 1. – С. 30–31.
181. *Вишневский, В. Е.* Максим Горький и кино: По материалам Историко-архивного кабинета НИКФИ / В. Е. Вишневский // Пролетарское кино. – 1932. – № 19/20. – С. 17–25.
182. *Владимирова, Н. Г.* Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискурсивность / Н. Г. Владимирова. – Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2016. – 170 с.
183. *Воглер, К.* Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино / Кристофер Воглер. – М.: Альпина, 2015. – 510 с.
184. *Вознесенский, А. С.* Искусство экрана / Александр Вознесенский. – Киев: Соробкоп, 1924. – 143 с.
185. *Волкова, Н. А.* Иевлево-Знаменское / Н. А. Волкова // Московский журнал. – 2003. – № 3. – С. 50–54.
186. Вопросы киноискусства: Сб. ст. и материалов. Вып. 1 / Редкол.: Н. Зоркая, Ю. Калашников, С. Фрейлих. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 440 с.
187. Время Горького и проблемы истории: коллективная монография / под ред. Л. А. Спиридоновой. – М.: ИМЛИ РАН, 2018. – 432 с. – (М. Горький. Материалы и исследования. Вып. 14).
188. *Гак, А.* В. И. Ленин в зрительных залах / А. М. Гак // Искусство кино. – 1966. – № 4. – С. 5–7.
189. *Гак, А.* Поиски новых документов [Ленин и кино] / А. М. Гак // Из истории кино: Сб. ст. и материалов. Вып. 7. – М.: Искусство, 1968. – С. 7–20.
190. *Гачева, А. Г., Семенова, С. Г.* Максим Горький / А. Г. Гачева, С. Г. Семенова // Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты прозаиков: В 3 т. – М.: ИМЛИ РАН, 2016. – Т. 1. Кн. 1. – С. 205–301.
191. *Гашева, Н. Н.* Динамика синтетических форм в русской культуре и литература XIX и XX веков / Н. Н. Гашева. – Пермь: Пермский гос. ун-т искусства и культуры, 2004. – 360 с.
192. *Герасимов, С. А.* Собрание сочинений: В 3 т. / С. А. Герасимов. – М.: Искусство, 1983. – Т. 2: Кино. Педагогика. – 415 с.
193. *Герасимов, Ю., Скверчинская, Ж.* Черкасов / Ю. Герасимов, Ж. Скверчинская. – М.: Молодая гвардия, 1976. – 352 с.
194. *Гербер, А. Е.* Судьба и тема: этюды об Инне Чуриковой / Предисл. М. Ульянова. – М.: Искусство, 1985. – 143 с.
195. *Гинзбург, С. С.* Кинематография дореволюционной России / С. С. Гинзбург. – М.: Искусство, 1963. – 456 с.
196. *Глаголева, Н.* Из истории экранизации Горького за рубежом / Н. Глаголева // Искусство кино. – 1968. – № 3. – С. 8–9.

197. *Глаголева, Н. А.* Первая экранизация повести М. Горького «Мать» / Н. А. Глаголева // Вопросы киноискусства: Сб. статей и материалов / Под ред. Ю. Калашникова. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – С. 105–120.
198. *Гладыш, С. Д.* Дети большой беды / С. Д. Гладыш. – М.: Звонница-МГ, 2004. – 432 с.
199. *Гоголев, Р. А., Малыгина, А. В.* Неизвестное письмо А.М. Пешкова Е.П. Пешковой: история обнаружения, вопросы атрибуции и датирования автографа писателя / Р. А. Гоголев, А. В. Малыгина // Мировое значение творчества Горького: Горьковские чтения – 2018. – Нижний Новгород: ООО «БегемотНН», 2018. – С. 254–258.
200. *Голубков, М. М.* М. Горький и А.И. Солженицын: в литературном пространстве юбилейного года / М. М. Голубков // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2018. – № 6. – С. 141–153.
201. *Голубцова, А. В.* Комедия дель арте в развитии драматургической системы М. Горького / А. В. Голубцова // Вестник Томского государственного университета. – 2017. – № 423. – С. 20–24. DOI: 10.17223/15617793/423/3
202. *Гончаренко, А. А.* Горький и кино: наставник искусств в системе советского литературоцентризма 1930-х годов / А. А. Гончаренко // Ученые записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского. Филологические науки. – 2017. – Т. 3 (69), № 1. – С. 68–80.
203. *Гончаренко, А. А.* Текстоцентризм в кинокритике предвоенного СССР / А. А. Гончаренко. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – 240 с.
204. *Горчева, А. Ю.* Детские лагеря ОГПУ и НКВД и пресса / А. Ю. Горчева // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика. – 1993. – № 4. – С. 13–23.
205. Горький на экранах мира // Искусство кино. – 1968. – № 3. – С. 1–7.
206. Горький. Неизвестные страницы истории: коллективная монография / Под ред. Л. А. Спиридоновой. – М.: ИМЛИ РАН, 2014. – 727 с.
207. *Грачева, А. М.* Анастасия Вербицкая: Легенда, творчество, жизнь / А. М. Грачева // Лица: Биографический альманах. Т. 5. – М.; СПб.: Феникс; Atheneum, 1994. – С. 98–117.
208. *Гращенкова, И. Н.* Абрам Роом. / И. Н. Гращенкова. – М.: Искусство, 1977. – 264 с.
209. *Гращенкова, И. Н.* Кино Серебряного века. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов / И. Н. Гращенкова. – М.: Щербинская типография, 2005. – 432 с.
210. *Гращенкова, И. Н.* Ромъ / Роом. Видимый и невидимый / И. Н. Гращенкова. – М.: дизайн-студия «Дом 5», 2019. – 1200 с.
211. *Гращенкова, И. Н., Фомин, В. И.* История российской кинематографии (1896–1940 гг.) / И. Н. Гращенкова, В. И. Фомин. – М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2016. – 768 с.
212. *Грудева, Е. В.* Синтаксический повтор как средство монтажного принципа организации текста / Е. В. Грудева, С. А. Соловьева // Вестник Томского государственного университета. – 2017. – № 424. – С. 12–15. – DOI 10.17223/15617793/424/2.
213. *Груздев, И. А.* Горький / И. А. Груздев. – М.: Молодая гвардия, 1958. – 368 с.
214. *Груздев, И. А.* Горький и его время: 1868–1896. 3-е изд. / И. А. Груздев. – М.: Гослитиздат, 1962. – 699 с.
215. *Гудков, М. М.* «Бессмертная фигура Пелагеи Власовой была вне всякой дискуссии…»: Единственная постановка «Матери» М. Горького – Б. Брехта в США / М. М. Гудков // Acta Eruditorum. – 2018. – Вып. 27. – С. 33–43.
216. *Гуральник, У. А.* Русская литература и советское кино. Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема / У. А. Гуральник. – М.: Наука, 1968. – 431 с.
217. *Гуревич, С. Д.* Советские писатели в кинематографе (20–30-е годы) / С. Д. Гуревич. – Л.: ЛГИТМиК, 1975. – 146 с.

218. *Давыдова, Т. Т.* «На дне» Е. Замятина: к истории одной экранизации / Т. Т. Давыдова // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. – 2013. – № 3. – С. 126–128.
219. *Давыдова, Т. Т.* Образ Степана Разина в киносценариях М. Горького, Е. Замятина, романах В. Каменского, А. Чапыгина / Т. Т. Давыдова // Acta Eruditorum. – 2019. – № 31. – С. 40–43. – DOI 10.25991/AE.2019.89.40.009.
220. Диалог писателей. Из истории русско-французских культурных связей XX века. 1920–1970: коллективная монография / под ред. Т.В. Балашовой. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 960 с.
221. *Добренко, Е. А.* Жизнь как жанр: Алеша Пешков – Максим Горький – Марк Донской / Е. А. Добренко // Искусство кино. – 1997. – № 4. – С. 117–131.
222. *Добренко, Е. А.* Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив / Е. А. Добренко; под ред. А. И. Рейтблата. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 424 с.
223. *Добренко, Е. А.* Три матери: об экранизации романа М. Горького «Мать» / Е. А. Добренко // Искусство кино. – 2000. – № 8. – С. 96–111.
224. *Донской, М. С.* Слово о друге // Искусство кино. – 1963. – № 7. – С. 88–89.
225. *Дорошевич, А. Н.* Постмодернизм и кино // Дорошевич А. Н. Стиль и смысл: кино, театр, литература. – М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 2013. – С. 55–80.
226. Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте: коллективная монография / Под ред. Л. А. Спиридоновой. – М.: ИМЛИ РАН, 2017. – 376 с.
227. Драматургия: Дискуссионный сборник: В 2 т. / Под ред. Б. Алперс и др. – М.: Советская литература, 1933–1934.
228. *Дубровский, В. Я.* Наталья Гундарева: Актриса / В.Я. Дубровский. – М.: Центрполиграф, 2000. – 413 с.
229. *Дубровина, И. М., Дубровина, Т. А.* Очерки истории русской кинодраматургии / И. М. Дубровина, Т. А. Дубровина. – М.: МГУ, 1996. – 83 с.
230. Е.Ф. Бауэр. Pro et contra: Антология / Сост., коммент. Н.С. Скороход, О.А. Высочанская, С.А. Семенчук. – СПб.: Платоновское философское общество, 2016. – 960 с.
231. *Егорова, Ю. М.* Еврейский вопрос в жизни и творчестве М. Горького / Ю. М. Егорова // Conversatoria Litteraria / Miedzynarodowy Rocznik Naukowy: Wspolczesna komparatystyka I jej wymiary hermeneutyczne. Rok IV-V (2011–2012). – Siedlce; Banska Bystrica, 2012. – С. 119–132.
232. *Елясина, Е. А.* «Монтажность» композиции рассказа А. Грина «Крысолов» / Е. А. Елясина // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2012. – Т. 14, № 2/3. – С. 715–721.
233. *Жак, Л. П.* Разинская тема и ее решение // Жак Л. П. От замысла к воплощению. – М.: Советский писатель, 1983. – С. 177–271.
234. *Забурдаев, Н. А*. В семье Кашириных: документальные очерки / Н. А. Забурдаев. – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1976. – 184 с.
235. *Зайцева, Л. А.* Становление выразительности в российском дозвуковом кинематографе: монография / Л. А. Зайцева. – М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 2013. – 309 с.
236. *Зарин, А. Е.* Техника сценария: Руководство к изложению сценария для кино / А. Е. Зарин. – Пг.: Севзапкино, 1923. – 32 с.
237. *Захарова, В. Т.* Проза М. Горького Серебряного века / В. Т. Захарова. – Нижний Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2008. – 116 с.
238. *Зименков, Н. А.* От «Чапаева» до «Брата»: былинный герой в отечественном кинематографе / Н. А. Зименков // Между артхаусом и массовым кино: о стилевых и жанровых границах в киноискусстве: сб. статей / Под ред. Д.В. Кобленковой. – М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 2021. – С. 77–82.

239. *Золотницкий, Д. И.* Зори театрального Октября / Д. И. Золотницкий. – М.: Искусство, 1976. – 392 с.
240. *Зоркая, Н. М.* Кино. Театр. Литература. Опыт системного анализа / Н. М. Зоркая. – М.: Аграф, 2010. – 400 с.
241. *Зоркая, Н. М.* На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов / Н.М. Зоркая. – М.: Наука, 1976. – 304 с.
242. *Зусева-Озкан, В. Б.* «Заметки к Гондле» Н. Гумилева / В. Б. Зусева-Озкан // Литературный факт. – 2017. – № 6. – С. 258–266. – DOI 10.22455/2541-8297-2017-6-258-266.
243. *Иванова, Е. В*. Александр Блок: Последние годы жизни / Е. В. Иванова. – СПб.; М.: Росток, 2012. – 604 с.
244. *Иезуитов, Н. М.* [Вступ. ст. к публикации сценария Н. Зархи «Отец»] / Н. М. Иезуитов // Искусство кино. – 1936. – № 3. – С. 52.
245. Из истории Ленфильма: Статьи, воспоминания, документы: В 4 т. – Л.: Искусство, 1968–1975.
246. *Изволов, Н. А.* Русская золотая серия / Н. А. Изволов // Киноведческие записки. – 1993. – № 18. – С. 61–64.
247. *Ильгова, Д. А.* Визуальная поэзия в контексте интермедиальности / Д. А. Ильгова. – М.: Флинта, 2022. – 164 с.
248. *Иоффе, И. И.* Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. – Л.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1933. – 568 с.
249. История зарубежного кино: В 3 т. / С. Комаров, В. Колодяжная, И. Трутко, В. Утилов и др. – М.: Искусство, 1965–1981.
250. История советского кино. 1917–1967: В 4 т. / Под ред. Х. Абул-Касымова, С. Гинзбурга и др. – М.: Искусство, 1969–1978.
251. *Казин, А. Л.* Россия и мировая культура / А. Л. Казин. – СПб.: Санкт-Петербургский университет кино и телевидения, 2004. – 269 с.
252. *Кайда, Л. Г.* Интермедиальное пространство композиции. – М.: Флинта, 2013. – 174 с.
253. *Кайда, Л. Г.* Интермедиальность – филологический континент. Вольтова дуга авторского подтекста. – М.: Флинта, 2019. – 112 с.
254. *Караганов А.* Мать // Российский иллюзион: Антология / Под ред. Л. Парфенова. – М.: Материк, 2003. – С. 69–74.
255. *Кедров, В.* В чем истинное значение творчества Максима Горького? Опыт критического анализа произведений М. Горького / В. Кедров. – СПб.: тип. Э. Л. Пороховщиковой, 1904. – 107 с.
256. *Келдыш, В.А.* Русский реализм начала XX века. – М.: Наука, 1975. – 280 с.
257. Кинематограф: сб. ст. / под ред. Фотокинематографического отдела Народного комиссариата по просвещению. – М.: Гос. изд-во, 1919. – 94 с.
258. Киномысль русского зарубежья (1918–1931): сб. / Сост., ст. и примеч. Р.М. Янгирова, предисл. и примеч. А.И. Рейблата. – М.: Новое литературное обозрение, 2022. – 632 с.
259. *Кириллова, Н. Б.* Репрезентация идей и образов Максима Горького в истории экранной культуры / Н. Б. Кириллова // Вестник ВГИК. – 2023. – Т. 15, № 2(56). – С. 98–113.
260. *Киселева, А. А.* Формирование отношения к Российской истории в СССР 1930–1940-х гг. (на материале исторического кино) / А. А. Киселева // Studia Culturae. – 2021. – № 47. – С. 130–141.
261. *Клейман, Н. И.* Этюды об Эйзенштейне и Пушкине / Н.И. Клейман. – М: Музей современного искусства «Гараж», 2022. – 519 с.
262. *Ковалов, О., Марголит, Е., Киреева, М.* От Калигари до Сталина: советский экспрессионизм / О. Ковалов, Е. Марголит, М. Киреева. – СПб.: Порядок слов, 2019. – 464 с.

263. *Ковалова, А. О.* Дореволюционное кино и… дети / А. О. Ковалова // Киноведческие записки. – 2010. – № 94. – С. 362–377.
264. *Ковалова, А. О.* Нарративная структура дореволюционных либретто / А. О. Ковалова // Новое литературное обозрение. – 2020. – № 3. – С. 120–133.
265. *Ковалова, А., Раннева, А*. Символизм в раннем русском кино и сценарист-призрак Александр Курсинский / А. Ковалова, А. Раннева // Киноведческие записки. – 2020/2021. – № 114/115. – С. 243–264.
266. *Коварский Н. А.* Эрмлер / Н. А. Коварский. – М.: Госкиноиздат, 1941. – 96 с.
267. *Козьменко, М. В*. Кинемо Леонида Андреева: к проблеме транспозиции литературных текстов в кинообразы / М. В. Козьменко // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2012. № 1(45). – С. 272–276.
268. *Коновалова, Ж. Г.* Кинематографические приемы в документальном романе Т. Капоте «Хладнокровное убийство» / Ж. Г. Коновалова // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2013. – Т. 155, № 2. – С. 197–206.
269. Концепция мира и человека в творчестве М. Горького: коллективная монография / Под ред. Л. А. Спиридоновой. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 448 с. – (М. Горький. Материалы и исследования. Вып. 9).
270. *Корниенко, Н. В*. Киносценарии в творческой истории «Котлована» / Н. В. Корниенко // Котлован: Текст, материалы творческой истории. – СПб.: Наука, 2000. – С. 323–363.
271. Корте, Г. Введение в системный киноанализ / Гельмут Корте. – М.: ИД «ВШЭ», 2018. – 360 с.
272. *Коршунов, В.* Четыре «Матери» советского кино: от Разумного до Панфилова / В. А. Коршунов // Знание – сила. – 2010. – № 3. – С. 113–119.
273. *Котомина, А. А.* Археология интермедиальности: публичные народные чтения с «волшебным фонарем» в России в 1872–1915 гг. / А. А. Котомина // Практики и интерпретации. – 2016. – Т. 1, № 4. – С. 16–36.
274. *Котомина, А. А.* Восторженные артисты и государственные интересы / А. А. Котомина // Новое литературное обозрение. – 2022. – № 175. – С. 93–114.
275. *Красильников, Р. Л.* На пути к «подозрительному символисту»: еще раз о «Молчании» Л.Н. Андреева / Р. Л. Красильников // Гуманитарная парадигма. – 2019. № 3 (10). – С. 16–23.
276. *Кривоносов, А. Н.* Исторический опыт борьбы с беспризорностью / А. Н. Кривоносов // Государство и право. – 2003. – № 7. – С. 92–98.
277. *Крюкова, Л. Н.* А. М. Горький о кинематографе / Л. Н. Крюкова // Советские архивы. – 1969. – № 1. – С. 103–104.
278. *Крюкова, О. С.* Максим Горький: в лабиринтах биографического мифа / О. С. Крюкова // Горький – художник и мыслитель. Горьковские чтения – 2016. – Нижний Новгород: БегемотНН, 2016. – С. 62–68.
279. *Кукенков, В. И.* Семиотика как приграничный синтез искусств в кино / В. И. Кукенков // Социальные и культурные процессы в российском приграничье: Сб. статей / редколлегия: П. Л. Зайцев, Л. А. Закс. – Омск: Гуманитарный университет, 2017. – С. 180–184.
280. *Кулешов, Л. В., Хохлова, А. С.* 50 лет в кино [послесл. С. Юткевича] / Л. В. Кулешов, А. С. Хохлова. – М.: Искусство, 1975. – 310 с.
281. *Купченко, Т. А.* Киносценарий В. В. Маяковского «Позабудь про камин» и пьеса «Баня» в аспекте полемики с пьесой С. М. Третьякова «Хочу ребенка!» о смысле любви / Т. А. Купченко // Женщина модерна: Гендер в русской культуре 1890-х – 1930-х годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2022. – С. 424–442.

282. *Купченко, Т. А.* Овеществленная метафора В. Маяковского как прием кино (анализ киносценария поэта «Сердце кино») / Т. А. Купченко // Поэт, Поэзия и Поэтическое в литературе и кино. – М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 2021. – С. 105–114.
283. *Кушниров, М. А.* Три фильма о Горьком / М. А. Кушниров // Искусство кино. – 1968. – № 7. – С. 39–44.
284. *Левицки, А.* Десятая муза. Кинематограф как новая форма искусства. Эротизм в кино XIX–XX веков / Аркадиуш Левицки. – Харьков: Гуманитарный центр, 2018. – 576 с.
285. *Левицкий, А. А.* Рассказы о кинематографе / А. А. Левицкий. – М.: Искусство, 1964. – 248 с.
286. *Ленобль, Г. М.* «Василий Буслаев». К истории неосуществленного замысла М. Горького / Г. М. Ленобль // Ленобль Г. М. Писатель и его работа: вопросы психологии творчества и художественного мастерства. – М.: Советский писатель, 1966. – С. 320–354.
287. *Лессинг, Г. Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии // Лессинг Г. Э. Избранные произведения. – М.: ГИХЛ, 1953. – С. 385–561.
288. *Липков, А. И.* Осуществление замысла. По поводу экранизации пьесы Горького «Васса Железнова» / А. И. Липков // Искусство кино. – 1983. – № 7. – С. 37–53.
289. *Липков, А. И.* Цена свободы / А. И. Липков // Искусство кино. – 1976. – № 8. – С. 47–55.
290. Листов, В. С. И дольше века длится синема… / В. С. Листов. – М.: Материк, 2007. – 272 с.
291. Литература и кино: Сб. статей / Под ред. Н.С. Горницкой. – М.; Л.: Просвещение, 1965. – 248 с.
292. *Лихачев, Б. С.* История кино в России. Ч. 1: 1896–1913 / Б. С. Лихачев. – М.: Academia, 1927. – 208 с.
293. *Лихачев, Д. С.* Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – М.: Наука, 1979. – 352 с.
294. *Логинов, В., Ханютин, А.* Загробная жизнь В.И. Ленина / В. Логинов, А. Ханютин // Искусство кино. – 1994. – № 7. – С. 88–97.
295. *Лотман, Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство, 2005. – С. 288–373.
296. *Лотман, Ю. М.* Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб: Искусство, 2005. – С. 14–285.
297. *Лотман, Ю. М., Цивьян, Ю. Г.* Диалог с экраном / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян. – Таллин: Александра, 1994. – 217 с.
298. *Луначарский, А. В.* О кино / А. В. Луначарский. – М.: Искусство, 1965. – 366 с.
299. *Лурье С.* Толстой и кино // Л. Н. Толстой / Литературное наследство. Т. 37/38. – М.: Изд-во АН СССР, 1939. – Кн. II. – С. 713–721.
300. *Любимова, М. Ю.* О законе художественной экономии, фабуле и новых концах...: Е. Замятин – сценарист французского фильма «На дне» / М. Ю. Любимова // Максим Горький: pro et contra, антология. Современный дискурс: Антология. – СПб: РХГА, 2018. – С. 619–632.
301. *Мазаев, А. И.* Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма / А. И. Мазаев. – М.: Наука, 1992. – 324 с.
302. *Макдональд, Д., Дронфилд, Д.* Очень опасная женщина / Д. Макдональд, Д. Дронфилд. – М.: Центрполиграф, 2016. – 511 с.
303. *Маматова, Л. Х.* Модель киномифов 30-х годов: гений и злодейство / Л. Х. Маматова // Искусство кино. – 1991. – № 3. – С. 88–97.
304. *Мамурин, Е. И.* Кинематограф в практической жизни: популярный курс кинематографии для киновладельцев, киномехаников, кинооператоров и любителей прикладной механики / Е. И. Мамурин. – Пг.: Н. Кузнецов, 1916. – 301 с.

305. *Марахова, Т. А.* Очерк-портрет Горького «Лев Толстой» / Т. А. Марахова // Ученые записки Горьковского педагогического института. Т. 68. Серия литературная. – Горький, 1966. – С. 102–123.
306. *Марголит, Е. Я.* Живые и мертвое: Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов / Е.Я. Марголит. – СПб.: Сеанс, 2012. – 560 с.
307. *Марголит, Е. Я.* Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития: Краткий очерк истории художественного кино / Е.Я. Марголит // Киноведческие записки. – 2004. – № 66. – С. 125–208.
308. Марк Донской: Сб. / Сост. Л. И. Пажитнова. – М.: Искусство, 1973. – 272 с.
309. *Маркова, Т. Н.* Кинематографические приемы как проявление формотворчества современной прозы / Т. Н. Маркова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2017. – № 1. – С. 132–136.
310. *Мартьянова, И. А.* Кинематограф русского текста / И. А. Мартьянова. – СПб.: Свое издательство, 2011. – 240 с.
311. «Мать»: Сб. / Сост. Н. А. Глаголева. – М.: Искусство, 1975. – 263 с.
312. Мексика: Политика. Экономика. Культура / Под ред. А. Ф. Шульговского. – М.: Наука, 1968. – 356 с.
313. *Милосердова, Н. Ф.* Барская / Н. Ф. Милосердова. – СПб.: Сеанс, 2019. – 480 с.
314. *Мильдон, В. И.* Другой Лаокоон, или о границах кино и литературы: эстетика экранизации / В. И. Мильдон. – М.: РОССПЭН, 2007. – 223 с.
315. *Мильдон, В. И.* Монолог для хора: двойник-призрак. Образы Ленина и Сталина в советском кино 30–40-х гг. / В. И. Мильдон // Киноведческие записки. – 1999. – № 43. – С. 338–349.
316. Мировое значение М. Горького: коллективная монография / под ред. Л. А. Спиридоновой. – М.: ИМЛИ РАН, 2020. – 384 с. – (М. Горький. Материалы и исследования. Вып. 15).
317. *Михайлин, В., Беляева, Г.* Скрытый учебный план. Антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х / В. Михайлин, Г. Беляева. – М.: Новое литературное обозрение, 2020. – 584 с.
318. *Михайлов, В. П.* Рассказы о кинематографе старой Москвы / В. П. Михайлов. – М.: Материк, 1998. – 292 с.
319. *Михайлова, М. В.* Анна Мар, первая женщина в профессии / М. В. Михайлова // Искусство кино. – 2015. – № 1. – С. 152–164.
320. *Михайлова, М. В.* Голоса, не звучащие в унисон: Анна Мар / М. В. Михайлова // Литературная учеба. – 2009. – № 2. – С. 149–152.
321. *Михайлова, М. В.* Пьеса Е.Н. Чирикова «Евреи»: актеры и роли / М. В. Михайлова // Нижегородский текст русской словесности: Сб. статей. – Нижний Новгород: НПГУ им. Козьмы Минина, 2015. – С. 232–237.
322. *Михайлова, М. В.* Литературная критика: эволюция жанровых форм / М. В. Михайлова // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века: динамика жанра. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 620–704.
323. *Михайлова, Т. В.* Чудо экранизации / Т. В. Михайлова. – М.: ВГИК, 2015. – 84 с.
324. *Мокренцов, Д. С., Решетникова, Е. А.* Языковые средства создания кинематографического эффекта в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Д. С. Мокренцов, Е. А. Решетникова // Научные горизонты. – 2019. – № 5 (21), ч. 1. – С. 248–260.
325. *Морли, Р.* Изображая женственность. Женщина как артистка в раннем русском кино / Рейчел Морли. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – 264 с.
326. *Морозовский, А.* Творческий путь Николая Симонова / А. Морозовский // Искусство кино. – 1938. – № 7. – С. 41–45.

327. «Москву я ненавижу, работать там – значит ввязываться в грязную клоаку»: Письма Ф.М. Эрмлера С.М. Эйзенштейну / Публ. В. В. Забродина // Киноведческие записки. – 2003. – № 63. – С. 116–134.
328. *Мусский, И. А*. 100 великих отечественных кинофильмов / И. А. Мусский. – М.: Вече, 2005. – 480 с.
329. *Мюнценберг В.* Кино и революция / Вилли Мюнценберг. – М.: Межрабпом, 1925. – 66 с.
330. *Найда, С. Ф., Рыбаков, М. В.* Роль А.М. Горького в организации издания «История Гражданской войны в СССР» / С. Ф. Найда, М. В. Рыбаков // Вопросы истории. – 1958. – № 8. – С. 72–83.
331. Неизвестные сценарии Осипа Брика / Публ., предисл. и примеч. А.В. Валюженича // Киноведческие записки. – 2003. – № 62. – С. 81–110.
332. Неизвестный Горький: коллективная монография / Под ред. Л.А. Спиридоновой. – М.: Наследие, 1994. 328 с. – (М. Горький. Материалы и исследования. Вып. 3).
333. *Нефедова, И. М*. Максим Горький / И. М. Нефедова. – Л.: Просвещение, 1971. – 255 с.
334. *Нике, М.* Роль экфрасиса в «Жизни Клима Самгина» М. Горького / Мишель Нике // Роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина» – роман века. Современный взгляд: Сб. научн. статей / под ред. О.В. Богдановой. – СПб.: Изд-во РГХА, 2020. – С. 180–194.
335. *Оболенский, Л. Е*. Максим Горький и причины его успеха / Л. Е. Оболенский. – СПб.: изд-во В.И. Губинского, 1903. – 143 с.
336. Образы Ленина и Сталина в кино: сб. статей. – М.: Госкиноиздат, 1939. – 116 с.
337. *Овчаренко, А. И.* Публицистика М. Горького / А. И. Овчаренко. – М.: Советский писатель, 1961. – 654 с.
338. *Огудов, С. А.* Киносценарий А. Г. Ржешевского «Бежин луг» в режиссерской интерпретации С. М. Эйзенштейна / С. А. Огудов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. – 2022. – Т. 19, № 3. – С. 559–574. – DOI 10.21638/spbu09.2022.310.
339. *Огудов, С. А*. Литературу – в кино. Советские сценарные нарративы 1920–1930-х годов / С. А. Огудов. – М.: Новое литературное обозрение, 2024. – 232 с.
340. *Огудов, С. А*. Сценарий В.В. Маяковского «Как поживаете?»: нарратив в разных видах кино // Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве: сб. статей / под ред. В.Н. Терехиной. – М.: ИМЛИ РАН, 2018. – С. 341–347.
341. *Оляндер, Л. К.* Киносценарий М. Горького «Степан Разин» в контексте русской литературной традиции XX века / Л. К. Оляндер // Традиции в русской литературе: Межвуз. сб. науч. тр. – Нижний Новгород: Изд-во НГПУ, 2000. – С. 118–122.
342. Осип Брик и кино. Материалы к теме / Публ., предисл. и примеч. Р.М. Янгирова // Киноведческие записки. – 2003. – № 62. – С. 111–114.
343. *Пакшина, Н. А.* Об одном изобретении Христиана Гюйгенса. Золотой век «волшебных фонарей» на нижегородской земле / Н. А. Пакшина // Николай Добролюбов и нравственные и социальные уроки общественнокультурных процессов в российской и мировой истории. Добролюбовские традиции самореализации и универсализма в XIX–XXI вв. в синергии гуманитарных и точных наук: сб. статей. – Нижний Новгород: Издательский салон, 2022. – С. 89–94.
344. *Петкович, И. И.* Экранизации пьесы «На дне» / И. И. Петкович // Максим Горький в культуре XX–XXI вв.: Горьковские чтения – 2020. – Нижний Новгород: ИД «Бегемот», 2020. – С. 46–50.
345. *Петрова, Е. А.* Трансформации исторического события в телевизионной экранизации романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина» / Е. А. Петрова // Narratorium [Электронный ресурс]. – 2011. – № 1/2. – Код доступа: http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027588; дата обращения: 16.09.2024 г.

346. *Петрова, М. Г.* Неизвестный цикл фельетонов Горького. История находки и проблемы атрибуции / М. Г. Петрова // Горький и его эпоха. Вып. 1. – М.: Наследие, 1989. – С. 63–77.
347. *Петрова, М. Г.* «Писатель должен быть пророком…»: неизвестный цикл фельетонов молодого М. Горького / М. Г. Петрова // Литературная газета. – 1986. – № 2. – 8 января. – С. 5.
348. *Петрова, М. Г.* Потерянный Горький / М. Г. Петрова // Литературная газета. – 1992. – № 29. – 15 июля. – С. 6.
349. *Позднин, Е. Н.* Жизнь и судьба Василия Каширина и внука его Алеши / Е. Н. Позднин. – Нижний Новгород: Деком, 2018. – 208 с.
350. *Поздняева, З. М.* Классический литературный сюжет в современной интерпретации / З. М. Поздняева // Русский постмодернизм: предварительные итоги: Межвуз. сб. статей. Ч. 1 / под ред. И. А. Бронской. – Ставрополь: изд-во Ставропольского гос. ун-та, 1998. – С. 172–177.
351. *Поздняков А.* Вечное пристанище Александра Дранкова / А. Поздняков // Киноведческие записки. – 2001. – № 50. – С. 304–309.
352. *Полонский, В.В.* Максим Горький: модернизм, гуманизм, авангардные проекты эпохи // Полонский В.В. Два века от Карамзина: литература в диалогах с историей и межкультурных связях. – М.: ИМЛИ РАН, 2024. – С. 362–378.
353. *Полонский, В.В.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века / В. В. Полонский. – М.: Наука, 2008. – 285 с.
354. *Полтавец, Е. Ю.* Мифопоэтика литературы и кино / Е. Ю. Полтавец. – М.: ЛЕНАНД, 2020. – 199 с.
355. *Поссе, В. А.* Певец протестующей тоски / В. А. Поссе // Максим Горький: pro et contra / Вступ. ст., сост. и примеч. Ю. В. Зобнина. – СПб.: РХГИ, 1997. – С. 225–239.
356. *Потамкин, Г. А.* «Муви»: Американское кино / Гарри Аллан Потамкин // Пролетарское кино. – 1931. – № 10/11. – С. 82–85.
357. Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. – М.: Академический проект, Альма Матер, 2016. – 497 с.
358. Практическое руководство по кинематографии / Сост. под общ. ред. инж. М.Н. Алейникова и И.Н. Ермольева. – М.: изд. М.Н. Алейникова и И.Н. Ермольева, 1916. – 406 с.
359. *Примочкина, Н. Н.* Горький и писатели русского зарубежья / Н. Н. Примочкина. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 364 с.
360. *Примочкина, Н. Н.* М. Горький и Е. Замятин (К истории литературных взаимоотношений) / Н. Н. Примочкина // Русская литература. – 1987. – № 4. – С. 148–160.
361. *Примочкина, Н. Н.* М. Горький и искусство немецкого экспрессионизма: параллели и пересечения / Н. Н. Примочкина // А.М. Горький в Германии: писатель и его окружение в социокультурном и литературно-медийном пространстве / под ред. О.А. Клинга. – М.: ИМЛИ РАН, 2023. – С. 71–98.
362. *Примочкина, Н. Н.* М. Горький: личность и творчество на фоне эпохи / Н. Н. Примочкина. – М.: Метатекст, 2018. – 454 с.
363. *Примочкина, Н. Н.* Писатель и власть / 2-е изд. / Н. Н. Примочкина. – М.: РОССПЭН, 1998. – 301 с.
364. *Примочкина, Н. Н.* Поэтика эксперимента: творчество М. Горького начала 1920-х годов / Н. Н. Примочкина. – М.: Директ-Медиа, 2022. – 320 с.
365. *Примочкина, Н. Н.* Сопоставительный анализ произведений словесного и изобразительного искусства / Н. Н. Примочкина // Методология анализа литературного произведения: сб. статей / под ред. Ю. Б. Борева. – М.: ИМЛИ РАН, 1988. – С. 107–226.
366. *Пронин, А.* Бумажный Вертов. Целлулоидный Маяковский / А. Пронин. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 296 с.

367. *Прополянис, Г. Э.* Максим Горький и Бертольд Брехт (к истории инсценировки повести М. Горького «Мать») / Г.Э. Прополянис // Максим Горький и литературные искания XX столетия: Горьковские чтения – 2002. – Н. Новгород: Изд-во НГУ, 2004. – С. 484–489.
368. Просветительный кинематограф в 1914 г. / сост. Н.М. Романов. – Нижний Новгород: тип. К.М. Филипповой, 1915. – 84 с.
369. Психоанализ литературы и кино: сб. статей / ред.-сост. Е.А. Спиркина, К.В. Ягнюк. – М.: Перо, 2024. – 332 с.
370. Публицистика М. Горького в контексте истории: коллективная монография / под ред. Л. А. Спиридоновой. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – 740 с. – (М. Горький. Материалы и исследования. Вып. 8).
371. *Радченко, В. В.* Особое внимание подрастающему поколению / В. В. Радченко // Советские архивы. – 1972. – № 2. – С. 46.
372. *Разлогов, К. Э.* Кинопроцесс XX – начала XXI века. Искусство экрана в социодинамике культуры / К. Э. Разлогов. – М.: Трикста, Академический проект, 2016. – 640 с.
373. *Ревякина, И. А.* Шаляпин и Горький: Двойной портрет в каприйском интерьере / И. А. Ревякина. – М.: Спутник+, 2002. – 115 с.
374. Риганов, А. В. Тиссэ. Оператор Эйзенштейна / А. В. Риганов. – СПб.: Сеанс, 2020. – 384 с.
375. *Рогова, В.* Дранковский гамбит. Плейбой русского кино / В. Рогова // Ракурсы: Вып. 8. – М.: Государственный институт искусствознания, 2010. – С. 126–172.
376. *Рожков, А.* Беспризорники / А. Рожков // Родина. – 1997. – № 9. – С. 70–76.
377. *Ромм, М. И.* Беседы о кино и кинорежиссуре / М. И. Ромм. – М.: Академический проект, 2019. – 475 с.
378. *Ромм, М. И.* Избранные произведения: В 3 т. – М.: Искусство, 1981.
379. *Россоловская, В. С.* Русская кинематография в 1917 г.: материалы к истории / В. С. Россоловская. – М.; Л.: Искусство, 1937.
380. *Рудницкий, К. Л.* Русское режиссерское искусство. 1908–1917 / К. Л. Рудницкий. – М.: Наука, 1990. – 280 с.
381. Русская литература рубежа веков. 1890-е – 1920-е годы. Кн. 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2001. – 960 с.
382. Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918 / Отв. ред. Е. Курганов, сост. Н. Я. Брукс, Е. Н. Пенская. – М.: ИД «ВШЭ», 2018. – 464 с.
383. *Сааков, Ю.* «Сеча в коммунальной квартире» [История фильма «Веселые ребята»] / Ю. Сааков // Искусство кино. – 1995. – № 2. – С. 134–144.
384. *Садуль, Ж.* Всеобщая история кино: В 6 т. / Жорж Садуль. – М.: Искусство, 1958–1982.
385. *Салис, Р.* «Нам уже не до смеха»: музыкальные кинокомедии Григория Александрова / Р. Салис. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 360 с.
386. *Салихова, Е. А., Голубков, М. М.* Кинематографическая специфика сценария М. Горького «Преступники» / Е. А. Салихова, М. М. Голубков // Littera Terra: сб. статей. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2023. – С. 130–136.
387. *Сараскина, Л. И.* Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений / Л. И. Сараскина. – М.: Прогресс-Традиция, 2018. – 584 с.
388. *Свободов, А. Н.* В Нижнем Новгороде на заре XX века. (К характеристике культурного и литературного гнезда) / А. Н. Свободов // Краеведческий сборник. Т. 1. – Нижний Новгород, 1924. – С. 252–279.
389. *Сегень, А.* Кремлевское кино (Б. З. Шумяцкий, И. Г. Большаков и другие действующие лица в сталинском круговороте важнейшего из искусств) / А. Сегень. – М.: РОССПЭН, 2021. – 534 с.

390. *Симонова, С. А.* К проблеме соотношения экранизации и литературного первоисточника / С. А. Симонова // Вестник ВГИК. – 2011. – № 10. – С. 134–142.
391. *Ситников, Ю.* Преображение слова / Ю. Ситников // Искусство кино. – 1968. – № 8. – С. 83–90.
392. *Смагина, С.* Новая женщина в кинематографе переходных исторических периодов / С. Смагина. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – 376 с.
393. Советские деятели культуры 1920-х годов о немецком экспрессионизме / публ. В. Н. Терехиной // Постижение Запада. Иностранная культура в советской литературе, искусстве и теории. 1917–1941 гг. Исследования и архивные материалы / Отв. ред. Е. Д. Гальцова. – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – С. 268–300.
394. Содружество наук и тайны творчества: сб. статей / под ред. Б. С. Мейлаха. – Л.: Искусство, 1968. – 452 с.
395. *Соловьева, И., Шитова, В.* Жан Габен. – М.: Искусство, 1967. – 188 с.
396. *Сошкин, Е. П.* Неизвестная пьеса Владимира Богораза-Тана / Е. П. Сошкин // Литературный факт. – 2020. – № 1 (15). – С. 8–41. – DOI 10.22455/2541-8297-2020-15- 8-41
397. *Сошкин, Е. П.* Русский модернизм и палеофантастика / Е. П. Сошкин // Зеркало [Электронный ресурс]. 2020. № 55. Код доступа: https://zerkalo-litart.com/?p=12502; дата обращения: 17.09.2024 г.
398. *Спиридонова, Л. А.* М. Горький: диалог с историей / Л. А. Спиридонова. – М.: Наследие, 1994. – 318 с.
399. *Спиридонова, Л. А.* М. Горький – мыслитель, художник, человек / Л. А. Спиридонова. – М.: ИМЛИ РАН, 2022. – 432 с.
400. *Спиридонова, Л. А.* Настоящий Горький: мифы и реальность / Л. А. Спиридонова. – М.: ИМЛИ РАН, 2013. – 440 с.; 2-е изд. – Н. Новгород: ООО «БегемотНН», 2016. – 365 с.
401. *Спиридонова, Л. А.* Повесть «Мать» как Евангелие новой веры / Л. А. Спиридонова // Литература, культура и фольклор славянских народов: Материалы XII Международного съезда славистов. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – С. 157–174.
402. *Суматохина, Л. В*. Андрей Платонов в работе над киносценарием «Песчаная учительница» / Л. В. Суматохина // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Т. 6. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 519–526.
403. *Суматохина, Л. В.* М. Горький и писатели Сибири / Л. В. Суматохина. – М.: Инфра-М, 2013. – 237 с.
404. *Сысоева, А. В*. Федор Сологуб у истоков нового жанра: киносценарий «Навьих чар» / А. В. Сысоева // Русская литература. – 2011. – № 3. – С. 165–169.
405. *Сэпман, И.* Злободневность классики: О телеэкранизации романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина» / И. Сэпман // Очерки телевизионного кино: сб. статей. – Л.: Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, 1990. – С. 21–35.
406. *Сэпман, И.* Кинематограф Фридриха Эрмлера / И. Сэпман // Фридрих Эрмлер: Документы, статьи, воспоминания. – Л.: Искусство, 1974. – С. 7–81.
407. *Сэпман, И.* Фридрих Эрмлер / И. Сэпман // Из истории Ленфильма. Выпуск 4. – Л.: Искусство, 1975. – С. 7–81.
408. *Тагер, Е. Б.* Избранные работы о литературе / Е. Б. Тагер. – М.: Советский писатель, 1988. – 512 с.
409. *Тагер, Е. Б*. Творчество Горького советской эпохи / Е. Б. Тагер. – М.: Наука, 1964. – 376 с.
410. *Талал, А.* Миф и жизнь в кино. Смыслы и инструменты драматургического языка / А. Талал. – М.: Альпина нон-фикшн, 2019. – 394 с.
411. Театр. Кино. Жизнь: Избранные статьи и воспоминания об А. Пиотровском. – Л.: Искусство, 1969. – 512 с.

412. *Терехина, В. Н.* Отношение к немецкому экспрессионизму в Советской России / В. Н. Терехина // Постижение Запада. Иностранная культура в советской литературе, искусстве и теории. 1917–1941 гг. Исследования и архивные материалы / Отв. ред. Е. Д. Гальцова. – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – С. 234–267.
413. *Тихомиров, Д. С.* Проблема интерпретации прозы Л. Андреева средствами киноязыка на примере экранизации рассказа «Он. Записки неизвестного» / Д. С. Тихомиров // Гуманитарная парадигма. – 2021. – № 3 (18). – С. 67–77.
414. *Тишунина, Н. В*. Западноевропейский символизм и проблема синтеза искусств: опыт интермедиального анализа / Н. В. Тишунина. – СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – 160 с.
415. *Торпакова, О. А.* Рассказы-рукописи о каторге: опыт А. П. Чехова и А. М. Горького / О. А. Торпакова // Языки рукописей: Сб. ст. / Сост. В.Е. Багно. – СПб.: Береста, 2000. – С. 147–154.
416. *Труайя А.* Горький / Анри Труайя. – СПб.: Амфора, 2016. – 223 с.
417. *Туркин, В. К.* Драматургия кино / В. К. Туркин. – М.: ВГИК им. С. А. Герасимова, 2007. – 320 с.
418. *Умнягин, В. В.* Соловки в творчестве советских и несоветских писателей (на материале лагерной прозы Я.А. Бухбанда и Б.Н. Ширяева) / В. В. Умнягин // Stephanos. – 2022. – № 2(52). – С. 28–46. – DOI 10.24249/2309-9917-2022-52-2-28-46
419. Уртминцева, М. Г. «Маленький фельетон» на страницах газеты «Нижегородский листок»: проблематика и поэтика (1895–1896 гг.) / М. Г. Уртминцева // Нижегородский текст русской словесности: Сб. статей. – Нижний Новгород: НПГУ им. Козьмы Минина, 2015. – С. 189–196.
420. *Уртминцева, М. Г.* Закадровый текст в документальном кинодискурсе / М. Г. Уртминцева, В. Н. Скачкова // Научный диалог. – 2022. – Т. 11. № 6. – С. 334–349. – DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-6-334-349.
421. *Уртминцева, М. Г.* Переписка М. Горького и М. Будберг: комментарий к фильму С. Митина «Плен страсти» / М. Г. Уртминцева // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2016. – № 5. – С. 278–282.
422. *Уртминцева, М. Г.* Псевдоним в публицистике М. Горького (по неопубликованным материалам газеты «Нижегородский листок» (1898–1901 гг.)) / М. Г. Уртминцева // Мировое значение творчества М. Горького: коллективная монография. – Нижний Новгород: ООО «Бегемот-НН», 2018. – С. 163–169.
423. *Уртминцева, М. Г., Янина, П. Е.* Паратекстуальность ранней публицистики М. Горького (1895–1901) / М. Г. Уртминцева, П. Е. Янина // Научный диалог. – 2019. – № 7. – С. 192–207. – DOI 10.24224/2227-1295-2019-7-192-207.
424. *Уртминцева, М. Г., Янина, П. Е.* Проблема культуры в цикле М. Горького «Беглые заметки» / М. Г. Уртминцева, П. Е. Янина // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: Лингвистика и педагогика. – 2018. – Т. 8, № 2(27). – С. 126–134.
425. *Успенский, Б. А.* Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – М.: Азбука, 2000. – 352 с.
426. *Фарбер, Л. М.* А. М. Горький в Нижнем Новгороде: Очерк жизни и творчества / Л. М. Фарбер. – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1968. – 248 с.
427. *Февральский, А. В., Зельдович В. Д.* «Великолепный план» / А. В. Февральский, В. Д. Зельдович // В. И. Ленин и А. В. Луначарский: переписка, доклады, документы / под ред. И. С. Зильберштейна, А. А. Соловьева. – М.: Наука, 1971. – С. 658–667. – (Литературное наследство. Т. 80).
428. *Федорова, Л.* Адаптация как симптом: русская классика на постсоветском экране / Л. Федорова. – М.: Новое литературное обозрение, 2022. – 368 с.
429. *Федосеенко, Н. Г.* Литературная экранизация: специфика киножанра: монография / Н. Г. Федосеенко. – СПб.: СПбГИКиТ, 2016. – 173 с.
430. *Филиппов, С. А.* Две проекции. Волшебный фонарь и специфика кино / С. А. Филиппов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2014. – № 4. – С. 139–154.

431. *Филиппов, С. А.* Чем страшен паровоз? Миф о «Прибытии поезда на вокзал Ля-Сьота» / С. А. Филиппов // Артикульт. – 2017. – № 1(25). – С. 67–72.
432. *Фрейлих, С. И.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. – М.: Академ. проект; Киров: Константа, 2013. – 512 с.
433. Фридрих Эрмлер. Документы, статьи, воспоминания: Сб. / Под ред. И. В. Сэпман, В. А. Бакун. – Л.: Искусство, 1974. – 344 с.
434. *Ханзен-Леве, О. А.* Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду / О. А. Ханзен-Леве. – М.: РГГУ, 2016. – 450 с.
435. *Хализев, В. Е.* Драма как род литературы: поэтика, генезис, функционирование / В. Е. Хализев. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 264 с.
436. *Хеллман, Б.* «Я сам виноват, что не умею писать для Кинемо». Александр Куприн и кино / Б. Хеллман // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15. – 2013. Вып. 1. – С. 68–81.
437. *Ходорковский, В.* А.М. Горький о кино / В. Ходорковский // Искусство кино. – 1960. – № 5. – С. 125.
438. Хренов, Н. А. Кино: реабилитация архетипической реальности / Н. А. Хренов. – М.: Аграф, 2006. – 704 с.
439. *Хренов, Н. А.* От сакрализации революции к критическому осмыслению ее опыта: М. Горький (часть 1) / Н. А. Хренов // Наследие. – 2023. № 1 (22). – С. 39–62. DOI: https://doi.org/10.31119/hrtg.2023.1.3
440. Художественное восприятие: сб. статей / под ред. Б.С. Мейлаха. – Л.: Наука, 1971. – 388 с.
441. *Хьюз, Э.* Бернард Шоу / Э. Хьюз. – М.: Молодая гвардия, 1966. – 288 с.
442. *Цивьян, Ю. Г.* Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930 гг. / Ю. Г. Цивьян. – Рига: Зинатне, 1991. – 492 с.
443. *Цимбал, С.* Николай Симонов // Актеры советского кино. Вып. 4. – Л.: Искусство, 1968. – С. 197–207.
444. Чарли Чаплин: Сб. / под ред. В. Шкловского. – Л.: Атеней, 1925. – 103 с.
445. *Чириков, М. А.* Экранизация пьесы Е.Н. Чирикова «Евреи» в контексте истории российского кинематографа / М. А. Чириков // Нижегородский текст русской словесности: Сб. статей. – Нижний Новгород: НПГУ им. Козьмы Минина, 2015. – С. 237–243.
446. *Шенталинский, В.* Воскресшее слово: Главы из книги / В. Шенталинский // Новый мир. – 1995. – № 4. – С. 171–214.
447. *Широкорад, А. Б.* История России в кадре и за кадром: Мифы и тайны советского кино / А. Б. Широкорад. – М.: Вече, 2018. – 384 с.
448. *Шифман, А. И.* В. В. Стасов о кинематографии / А. И. Шифман // Искусство кино. – 1957. – № 3. – С. 127–141.
449. *Шкловский, В. Б.* Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / предисл. А.П. Чудакова; коммент. и подгот. текста А.Ю. Галушкина. – М.: Советский писатель, 1990. – 544 с.
450. *Шкловский, В. Б.* За сорок лет / В. Б. Шкловский. – М.: Искусство, 1965. – 465 с.
451. *Шкловский, В. Б.* Искусство как прием / В. Б. Шкловский // Сб. по теории поэтического языка. Вып. II. – Пг., 1917. – С. 3–14.
452. *Шкловский, В. Б.* Как писать сценарий: пособие для начинающих сценаристов с образцами сценариев разного типа / В. Б. Шкловский. – М.; Л.: ГИХЛ, 1931. – 83 с.
453. *Шкловский, В. Б.* Литература и кино / В. Б. Шкловский. – Берлин: Рус. универсальное изд-во, 1923. – 59 с.
454. *Шкловский, В. Б.* Ход коня / В. Б. Шкловский. – М.; Берлин: Геликон, 1923. – 205 с.
455. *Шнейдерман, М. П.* Горьковские университеты: Заметки об экранизации произведений великого писателя / М. П. Шнейдерман // Правда. – 1968. – № 108. – 17 апреля. – С. 6.

456. *Шнейдерман, М. П.* Образы Горького на экране / М. П. Шнейдерман // Литература и кино: Сб. статей / под ред. Н. С. Горницкой. – М.; Л.: Просвещение, 1965. – С. 101–150.
457. *Штейнман, М. А.* Неполитический потенциал политического мифа в массовой культуре / М. А. Штейнман // Вестник РГГУ. Серия: Политология. История. Международные отношения. Зарубежное регионоведение. Востоковедение. – 2009. – № 1. – С. 38–52.
458. *Шуган, О. В., Егорова, Ю. М.* Судьба страны, человека и книги: И.С. Шкапа «Семь лет с Горьким» / О. В. Шуган, Ю. М. Егорова // Литературный календарь: книги дня. – 2011. – № 4. – С. 4–20.
459. *Шумский, А., Левин, П.* Еврейская тема в творчестве Горького / А. Шумский, П. Левин // Лехаим [Электронный ресурс]. – 1999. – № 10. – Код доступа: https://www.lechaim.ru/ARHIV/90/gorkiy.htm; дата обращения: 17.09.2024 г.
460. *Шумяцкий, Б. З.* Пути мастерства: статьи и доклады / Б. З. Шумяцкий. – М.: Кинофотоиздат, 1935. – 135 с.
461. *Эйзенштейн, С. М.* Избранные произведения: В 6 т. – М.: Искусство, 1964–1971.
462. Экранные искусства и литература: Звуковое кино / отв. ред. Ю. А. Богомолов. – М.: Наука, 1994. – 202 с.
463. Экранные искусства и литература: Немое кино / отв. ред. Н. М. Зоркая. – М.: Наука, 1991. – 244 с.
464. *Эльзессер, Т., Хагенер, М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Томас Эльзессер, Мальте Хагенер. – СПб.: Сеанс, 2016. – 440 с.
465. *Юдина С.* Памяти болшевцев – воспитанников Трудовой коммуны // Уроки истории. – 2013. – № 116. – 30 октября. – С. 9–11.
466. *Юков, К. Ю.* Творчество Горького – на экран! / К. Ю. Юков // Пролетарское кино. – 1932. – № 17/18. – С. 6–7.
467. *Юков, К. Ю.* Текущие дела драматургии кино: Доклад на совещании кинодраматургов / К. Юков // Советское кино. – 1934. – № 8/9. – С. 6–14.
468. *Юренев, Р. Н.* Японское киноискусство // Вопросы киноискусства: Сб. статей и материалов / Под ред. Ю. Калашникова. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – С. 121–163.
469. *Юрьева, Л. М.* М. Горький и передовые немецкие писатели XX века / Л. М. Юрьева. – М.: АН СССР, 1961. – 211 с.
470. «Я Чарлю, ты Чарлишь, он Чарлит, мы Чарлим…» Забытые тексты из творческого наследия Виктора Шкловского / Републ., предисл. и коммент. Р. М. Янгирова // Киноведческие записки. – 2002. – № 61. – С. 116–147.
471. *Яковлев, М. В.* Поэма М. Горького «Человек» в контексте духовных исканий Серебряного века / М. В. Яковлев // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. – 2023. – № 2. – С. 214–222.
472. *Янгиров, Р. М.* Другое кино: статьи по истории отечественного кино первой трети XX века / Сост. А. И. Рейблат. – М: Новое литературное обозрение, 2011. – 416 с.
473. *Янгиров, Р. М.* Начало «царской» хроники / Р. М. Янгиров // Искусство кино. – 1995. – № 3. – С. 56–61.
474. *Янгиров, Р. М.* «Рабы немого»: Очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом. 1920–1930-е годы / Р. М. Янгиров. – М.: Библиотека-фонд «Русской зарубежье», Русский путь, 2007. – 496 с.
475. *Янина, П. Е.* Публицистические стратегии Горького-фельетониста (на материале цикла «Беглые заметки») / П. Е. Янина // Новый филологический вестник. – 2019. – № 4(51). – С. 154–164. – DOI 10.24411/2072-9316-2019-00098.
476. *Янина, П. Е.* Философия прогресса в корреспонденциях М. Горького с XVI Всероссийской промышленной и художественной выставки / П. Е. Янина // Горький: уроки истории. Горьковские чтения – 2014. – Нижний Новгород: ООО «БегемотНН», 2016. – С. 98–105.

477. *Янушкевич, Р. В.* Великий немой заговорил / Публ. О. Романовой // Киноведческие записки. – 2011. – № 98. – С. 52–65.

478. Behrens W. Ulrich, Nina und die anderen von // https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4788:kinder-der-sonne-stephan-kimmig-inszeniert-maxim-gorki-im-milieu-mitte&catid=35 Дата обращения: 10.08.2018.
479. Cockborne J.E. de. Rojō no reikon (1921) Souls on the Road // http://www.acinemahistory.com/2015/05/rojo-no-reikon-1921-souls-on-road.html Дата обращения: 10.08.2018.
480. Cholodenko A. The Crypt, the Haunted House, of Cinema // Cultural Studies Review. 2013. No 10 (2). Pp. 99–113.
481. Durgnat R. Jean Renoir. London, Los-Angeles, 1974.
482. Elsaesser T. Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary. Routledge, 2000.
483. Expressionist Film: New Perspectives / Ed. By F. Scheunemann. New-York, 2003
484. Géry Catherine. Kinofabula: Essais sur la littérature et le cinéma russes. Paris: Presses de l'Inalco, 2016.
485. Guneratne Anthony R. Cinehistory: The Representation of Reality in Documentary and Narrative Cinema. Bloomington: Indiana University, 1994. 1032 p. P. 86;
486. Guneratne Anthony R. The Birth of a New Realism: Photography, Painting and the Advent of Documentary Cinema // Film, Photography and Television. 1998. Vol. 10, № 2. P. 165–187
487. Gunning, T. «Animated pictures»: tales of cinema's forgotten future, after 100 years of films // Reinventing Film Studies / ed. C. Gledhill, L. Williams. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 316–331.
488. Gunning, T. The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde // The Cinema of Attractions Reloaded. Edited by Wanda Strauven. Amsterdam University Press, 2006. Pp. 381–388.
489. *Günter Agde*. «Kampfer». Biographie eines Films und seiner Macher. Berlin: Das Neue Berlin, 2001.
490. Hecht H. Pre-cinema History. An Encyclopedia and Annotated Bibliography of the Moving Image Before 1896 / Edited by Ann Hecht. London; Melbourne; Munich; New Jersey: Bowker, Saur; BFI, 1993.
491. Heller L. Universelle russité: Les Bas-fonds, ou Gorki revu par Zamiatine revu par Renoir / L. Heller // Studia Litterarum. – 2018. – Vol. 3, No. 1. – P. 196-211. – DOI 10.22455/2500-4247-2018-3-1-196-211.
492. 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-qinze. 2017. N 82. Pp. 86–105. https://doi.org/10.4000/1895. 5374
493. *Holtzman, F.* The Young Maxim Gorky. New York: Colambia University Press, 1948. 256 p.
494. Kovalova, A. Aleksandr Voznesenskii, the 'Kinemo-Shakespeare': Notes on the first Russian cinema dramatist / A. Kovalova // Slavonic and East European Review. – 2018. – Vol. 96, No. 2. – P. 208–243. – DOI 10.5699/slaveasteurorev2.96.2.0208.
495. Kovalova, A., Bagrov P. "The Life and Strange Surprising Adventures of Elizaveta Thiemann, a Baroness Who Made Films, Played the Part of Alexandra L'vovna Tolstaia, Lived Fifty Years After Her Own Death, Died in Obscurity, But Came Back to Film History: A Russian Lecture by Peter Bagrov and Anna Kovalova". Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe, 2022. no. 13 (January):148. https://doi.org/10.17892/app.2021.00013.287.
496. Leyda Jay. Kino: A History of the Russian and Soviet Film. New York: Collier Books, 1960. 493 pp.

497. McMeekin Sean. The Red Millionaire. A political biography of Willi Munzenberg, Moscow's secret propaganda tsar in the west. New Haven & London: Yale University Press, 2003. 408 p.
498. Natálio C. Rojo no reikon (1921) de Minoru Murata // http://www.apaladewalsh.com/2013/01/rojo-no-reikon-1921-de-minoru-murata Дата обращения: 10.08.2018.
499. Neuberger J. This Thing of Darkness: Eisenstein's Ivan the Terrible in Stalin's Russia. Ithaca: Cornell UP, 2019.
500. 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.
501. Pozner V. Gorki au cinématographe. Paris: AFRHS, 2023. 136 p.
502. Pozner V. Gorki au cinématographe: «J'etais hier au royaume des ombres…» // 1895. Mille huit cent quatre-vingt-qinze. 2006. N 50. Pp. 89–113. https://doi.org/10.4000/1895.1232
503. Routt William D., 'Looking Forward and Backward at the Same Time: Maxim Gorky Goes to the Movies' // UTS Review. 1996. Vol. 2, no. 1. Pp. 72–87.
504. Spectacle of the real: from Hollywood to reality TV and beyond / ed. by Geoff King. Bristol; Portland: Intellect Books, 2005. 235 p. P. 71-72.
505. White F.H., Burry A. Border Crossing: Russian Literature into Film. Edinburgh, 2016.
506. Williams T. Germaine Dulac: A Cinema of Sensations. University of Wisconsin-Milwaukee, 2015.

Диссертации и авторефераты

507. *Арутюнян, С. М.* Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств: дисс. … канд. филос. наук / Московский государственный университет культуры и искусств / С. М. Арутюнян. – М., 2003. – 155 с.
508. *Борисова, И. Е.* Интермедиальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме: дисс.... канд. культурол. наук / И. Е. Борисова. – СПб., 2000. – 254 с.
509. *Высочанская, А. М.* Рецепция искусства кино в русской литературе I половины XX века: дисс. … канд. филол. наук / А. М. Высочанская. – М., 2018. – 249 с.
510. *Гончаренко, А. А.* Текстоцентризм в советской кинокритике конца 1920–1930-х годов: дисс. ... канд. искусствоведения / А. А. Гончаренко. – М., 2019. – 206 с.
511. *Девальер, М. Н.* Диалог культур в литературно-кинематографическом пространстве: на примере киноинтерпретаций романа Ф.М. Достоевского «Идиот»: дисс. … канд. культурологии / М. Н. Девальер. – СПб., 2015. – 190 с.
512. *Егорова, Ю. М.* Повесть «Мать» в системе идейно-эстетических взглядов М. Горького: Дисс. … канд. филол. наук / Ю. М. Егорова. – М., 2009. – 159 с.
513. *Клементьев, Р. Е.* Кинодраматургия А. П. Платонова конца 1920-х – начала 1930-х гг.: творческая история в контекстах времени: дисс. … канд. филол. наук / Р. Е. Клементьев. – М., 2020. – 268 с.
514. *Ковалова, А. О.* Кинодраматургия Н. Р. Эрдмана: эволюция и поэтика: дисс. ... канд. филол. наук / А. О. Ковалова. – СПб., 2012. – 406 с.
515. *Круглов, Р. Г.* Художественный мир Ф.М. Достоевского на киноэкране: проблема интерпретации: на материале экранизаций романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы»: дисс. ... канд. искусствоведения / Р. Г. Круглов. – СПб., 2016. – 195 с.
516. *Куряев, И. Р.* Кинематографичность отечественной прозы рубежа XX–XXI веков: автореф. дисс. … канд. филол. наук / И. Р. Куряев. – Саранск, 2021. – 25 с.
517. *Липтак, Т.* О становлении соцреализма: Максим Горький и начинающие писатели в 1930-х гг.: дисс… PhD in philology / Т. Липтак. – Констанц, 2012. – 259 с.
518. *Магалашвили, Ю. С.* Эстетические закономерности художественной интерпретации экранизируемых произведений искусства (на примере экранизации произведений

классической литературы): дисс. … канд. филос. наук / Ю. С. Магалашвили. – М., 1984. – 160 с.
519. *Мельникова, Н. К.* Киносценарии В. В. Маяковского. Проблематика и поэтика: дисс. ... канд. филол. наук / Н. К. Мельникова. – М., 1993. – 224 с.
520. *Можаева, Т. Г.* Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте (на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этвуд): автореф. дис. … канд. филол. наук / Т. Г. Можаева. – Барнаул, 2006. – 21 с.
521. *Немцев, М. В.* Стилевые приемы кинематографа в литературе русского зарубежья первой волны: дисс. … канд. филол. наук / М. В. Немцев. – М., 2004. – 162 с.
522. *Огудов, С. А.* Проблемы поэтики литературы и кино в концепциях русского формализма: дисс. ... канд. филол. наук / С. А. Огудов. – Новосибирск, 2017. – 284 с.
523. *Сидорова, А. Г.* Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы: Литература, живопись, музыка: дисс. … канд. филол. наук / А. Г. Сидорова. – Барнаул, 2006. – 218 с.
524. *Смирнова, Н. Н.* Незавершаемое произведение как теоретико-литературная проблема (на материале фрагментарно-эссеистической прозы в России конца XIX – первой четверти XX вв.): дисс. … доктора филол. наук / Н. Н. Смирнова. – М., 2021. – 331 с.
525. *Соколова, Е. К.* Литературный художественный образ и кинообраз. Проблема соотношения и взаимовлияния: на примере киноинтерпретаций романов Ф. М. Достоевского.: дисс. … канд. филол. наук / Е. К. Соколова. – М., 2013. – 242 с.
526. *Тарасов, А. В*. Кинематограф М. А. Булгакова. К проблеме кинематографичности художественного мышления писателя: дисс. канд. культурологии / А. В. Тарасов. – Шуя, 2006. – 185 с.
527. *Тарико, П. В.* Общественно-политическая деятельность Горького с 1917 по октябрь 1921 г.: автореф. дисс. … канд. ист. наук / П. В. Тарико. – Брянск, 1996. – 23 с.
528. *Тимашков, А. Ю.* Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения / А.Ю. Тимашков. – СПб., 2012. – 23 с.
529. *Фролова, Т. О.* Поэтика киносценариев-экранизаций 20-х гг.: (на примере сценариев «Мать» Н. Зархи, «Шинель» Ю. Тынянова, «Капитанская дочка» В. Шкловского): дисс. ... канд. филол. наук / Т. О. Фролова. – М., 1999. – 175 с.
530. *Чуканцова, В. О.* Проблема интермедиальности в повествовательной прозе Оскара Уайльда: дисс. ... канд. филол. наук / В. О. Чуканцова. – СПб., 2010. – 199 с.
531. *Янгиров Р. М*. Специфика кинематографического контекста в русской литературе 1910-х– 1920-х годов: дисс. … канд. филол. наук / Р. М. Янгиров. – М., 2000. – 230 с.

III. Словари, энциклопедические и справочные издания, электронные базы

532. А. М. Горький и его современники: Фотодокументы: Описание / отв. ред. Л. П. Быковцева, Л. Н. Иокар. – М.: Наследие, 1997. – 694 с.
533. Большая цензура: Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917–1956 гг.: Сб. документов / общ. ред. Акад. А. Н. Яковлев; сост. Л. В. Максименков. – М.: МФД; Материк, 2005. – 753 с.
534. В старинном российском иллюзионе…: Аннотированный каталог сохранившихся игровых и мультипликационных фильмов России. 1908–1919 / Сост. В. Семерчук. – М.: Госфильмофонд России, 2013. – 334 с.
535. Великий кинемо: 1908–1919: Каталог сохранившихся игровых фильмов России / Сост. В. Иванова, В. Мыльникова и др. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 568 с.
536. *Вишневский, В. Е.* Документальные фильмы дореволюционной России, 1907–1916 / В. Е. Вишневский. – М.: Музей кино, 1996. – 288 с.

537. *Вишневский, В. Е.* Художественные фильмы дореволюционной России: Фильмографическое описание / В. Е. Вишневский. – М.: Госкиноиздат, 1945. – 192 с.
538. Владимир Ильич Ленин. Биографическая хроника. 1870–1924: В 12 т. – М.: Политиздат, 1970–1985.
539. Власть и художественная интеллигенция: Сб. документов ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике, 1917–1953 гг. / сост. А. Артизов, О. Наумов. –М.: Межд. фонд «Демократия», 2002. – 868 с.
540. Кино: организация управления и власть. 1917–1938: Документы / Сост., предисл, примеч. А. Л. Евстигнеевой. – М.: Политическая энциклопедия, 2016. – 606 с.
541. Кино: Энциклопедический словарь / под ред. С. И. Юткевича. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 640 с.
542. Кремлевский кинотеатр: 1928–1953: документы / сост.: К. М. Андерсон [и др.]; ред. Г. Л. Бондарева. – М.: РОССПЭН, 2005. – 1117 с.
543. Летопись жизни и творчества А.М. Горького: в 4 т. / ответ. ред. Б.А. Бялик. – М.: Изд-во АН СССР, 1958–1960.
544. Летопись литературных событий в России конца XIX – начала XX в. (1891 – октябрь 1917). Выпуск 3. (1911 – октябрь 1917) / Под ред. А.В. Лаврова. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – 672 с.
545. Летопись российского кино. 1863–1929 / Под ред. А.С. Дерябина. – М.: Материк, 2004. – 700 с.
546. Летопись российского кино. 1930–1945 / Под ред. А.С. Дерябина. – М.: Материк, 2007. – 848 с.
547. Летопись российского кино. 1946–1965 / Под ред. А.С. Дерябина. – М.: Канон, 2010. – 696 с.
548. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. И. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 стб.
549. Личная библиотека М. Горького. Описание: В 2 т. / под ред. А. Д. Смирновой. – М.: Наука, 1980.
550. *Марголит, Е. Я., Шмыров, В. Ю.* Изъятое кино: каталог советских игровых картин, не выпущенных во всесоюзный прокат по завершении в производстве или изъятых из действующего фильмофонда в год выпуска на экран, 1924–1953 / Е. Я. Марголит, В. Ю. Шмыров; ред. М. Сегида. – М.: Дубль Д, 1995. – 132 с.
551. Между молотом и наковальней. Союз советских писателей СССР. Документы и комментарии. Т. 1. 1925 – июнь 1941 гг. / рук. коллектива Т. М. Горяева; сост. З. К. Водопьянова (отв. сост.), Т. В. Домрачева, Л. М. Бабаева. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН); Фонд «Президентский центр Б. Н. Ельцина», 2011. – 1023 с. – (История сталинизма. Документы).
552. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М.: Междунар. отношения, 2004.
553. Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка: В 2 книгах / отв. ред. А.Ф. Кофман. – М.: ИМЛИ РАН, Река времен, 2023.
554. Советские художественные фильмы: 1930–1957: Аннотированный каталог. Т. 2: Звуковые фильмы / под ред. А.В. Мачерета. – М.: Искусство, 1961. 784 с.
555. Советские художественные фильмы: 1966–1967: Аннотированный каталог / под ред. В. С. Малышева. – М.: Нива России, 1995. – 288 с.
556. Советские художественные фильмы: 1968–1969: Аннотированный каталог. / под ред. В. С. Малышева. – М.: Нива России, 1995. – 304 с.
557. Советские художественные фильмы: 1974–1975: Аннотированный каталог. / под ред. В. С. Малышева. – М.: Нива России, 1997. – 320 с.
558. Советские художественные фильмы: аннотированный каталог. Т. 3: Приложения / сост. Г.К. Елизаров. ─ М.: Искусство, 1961. – 306 с.

559. Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог: В 3 т. / под ред. А. В. Мачерета. – М.: Искусство, 1961. – Т. 1: Немые фильмы. 1918–1935. – 528 с.
560. *Филановский, Ю. А.* Горький и кино: Аннотированный каталог художественных, хроникально-документальных и научно-популярных фильмов / Ю. А. Филановский. – М.: Знание, 1968. – 31 с.
561. Фотокинотехника: энциклопедия / Под ред. Е. А. Иофиса. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 447 с.
562. *Янгиров, Р. М.* Хроника кинематографической жизни русского зарубежья. 1918–1980: В 2 т. / Р. М. Янгиров, З. М. Зевина. – М.: Книжница, Русский путь, 2010.
563. Encyclopedia of early cinema / Ed. by Richard Abel. Routledge, 2005. 704 p.
564. International directory of cinematographers set- and costume designers in film. Vol 9. Hungary (from the beginnings to 1988) / A. Krauts, Bujor T. Rîpeanu. Munhen, New-York, London, Paris, 1985. 215 p.
565. The Film Daily. Production Guide and Director's Annual. 1934 / Ed. J. Alicoate. NW., 1934. 378 p.

566. Internet Broadway Database [электронная база]. Код доступа: https://www.ibdb.com; Дата обращения: 18.02.2024 г.
567. «Грезы» («Daydreams»): Научная база художественных фильмов, снятых в Российской империи [электронная база]. Код доступа: https://daydreams.museum/ Дата обращения: 17.09.2024 г.
568. Ранняя русская кинопроза: электронный ресурс // НИУ ВШЭ. Код доступа: https://hum.hse.ru/filmprose/ Дата обращения: 16.02.2021 г.
569. Lucerna [электронная научная база материалов по волшебному фонарю]. URL: https://lucerna.exeter.ac.uk/. Дата обращения: 17.09.2024 г.

IV. Рецензии и газетные сообщения

570. *Алаче*. На открытии «Аквариума» // Петербургская газета. – 1896. – № 122. – 5 (17) мая. – С. 3
571. *Александров, Г.* Георгий Тараторкин, актер: «Горький чтил женщин» / Г. Александров, Г. Тараторкин // Литературная газета. – 2010. – № 45/46. – 17 ноября. – С. 4. (Приложение «Наше московское кино»)
572. *Андреев, Л.* Король, закон и свобода (Описание картины) // Экран и рампа. – 1915. – № 7. – С. 15–16.
573. *Аргус*. Любовь статского советника [рецензия] // Обозрение театров. – 1915. – № 2963. – 16 декабря. – С. 13.
574. *Аринич, В.* «Детство Горького» [рецензия] / В. Аринич // Искусство кино. – 1938. – № 6. – С. 46.
575. *Бабичева, А.* Самарские судьбы: самый увлекательный сюжет / А. Бабичева // Знамя. – 2010. – № 8. – С. 238–239.
576. *Баранов, В.* Горькая клубничка [рецензия] / В. Баранов // Культура. – 1996. – № 29. – 13 июля. – С. 7.
577. *Бедный, Д.* Философы / Д. Бедный // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. – 1930. – № 93. – 4 апреля. – С. 2.
578. *Безыменский А.* Караул! Грабят! / А. И. Безыменский // Литературная газета. – 1935. – № 12. – 28 февраля. – С. 4.
579. *Березарк, И.* О сценарии А. Ивановского «Враги» / И. Б. Березарк // Искусство кино. – 1937. – № 8. – С. 20–26.
580. *Блейнман, М. Ю.* Источник [рецензия] / М. Ю. Блейнман // Советская культура. – 1970. – № 36. – 26 марта. – С. 3.

581. *Блейнман, М. Ю.* Кадр № 21 / М. Ю. Блейнман // Искусство кино. – 1967. – № 7. – С. 85–86.
582. *Блюм, В.* Еще о кино-нравах // Жизнь искусства. – 1926. – № 7. – 16 февраля. – С. 7.
583. *Бляхин, П. А.* Горький в кино / П. А. Бляхин // Советское искусство. – 1932. – № 43. – 21 сентября. – С. 3.
584. *Боссарт, А.* Горько за Горького [рецензия] / А. Боссарт // Общая газета. – 1996. – № 26 (154). – 4–10 июля. – С. 12.
585. *Бурлюк, Д. Д.* Футурист в кинематографе / Д. Д. Бурлюк // Кине-журнал. – 1913. – № 22. – С. 22.
586. *Бялик, Б. А.* Прикосновение к эпосу // Литературная газета. – 1988. – № 17. – 27 апреля. – С. 8.
587. В доме искусств // Накануне. – 1922. – № 27. – 29 октября. – С. 6
588. В Госкино // Новый зритель. – 1924. – № 29. – С. 13.
589. *Веронин, В.* Кино-литература и кино-вздор / В. Веронин // Вестник кинематографии. – 1915. – № 115/17–18. – С. 48–50.
590. *Веронин, В.* Писатели и артисты экрана / В. Веронин // Пегас. – 1915. – № 2. – С. 60–64.
591. *Вишняков, В.* Чай с рыбьей философией: жизнь и смерть А.М. Горького глазами современного обывателя / В. Вишняков // Правда. – 1996. – № 98. – 10 июля. – С. 4.
592. *Вознесенский, А. С.* Как я пишу для экрана / А. С. Вознесенский // Обозрение театров. – 1916. – № 3076. – С. 14–16.
593. *Вознесенский, А. С.* О золотом молчании / А. С. Вознесенский // Вестник кинематографии. – 1915. – № 115/17–18. – С. 42–43.
594. *Волин, В.* Сцена и экран // Театральная газета. – 1916. – № 24. – С. 9–10.
595. Волчьи ягоды // Сатирикон. – 1911. – № 26. – С. 3.
596. *Габрилович, Е.* «Детство Горького» [рецензия] / Е. Габрилович // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. – 1938. – № 142. – 21 июня. – С. 4.
597. Главное управление советской кинематографии. Товарищу Шумяцкому // Правда. – 1935. – № 11. – 11 января. – С. 1.
598. *Гринберг, М.* Кинематографисты в гостях у Максима Горького и Ромэн Роллана / М. Гринберг // Кино. – 1935. – № 34 (686). – 23 июля. – С. 1.
599. *Гринвет*. На совещании писателей с участием композиторов, художников и кинорежиссеров // Кино. – 1935. – № 18 (670). – 17 апреля. – С. 3.
600. *Г.Р.* «Беспризорные» [рецензия] // Рабочая газета. – 1923. – № 102. – 11 мая. – С. 7.
601. Два фильма о Горьком [рецензия] // Литературная газета. – 1958. – № 37. – 27 марта. – С. 2.
602. Дело… в шляпе // Аргус. – 1913. – № 2. – С. 123.
603. *Дзюбинская, О. С.* Обедненные образы [рецензия] // Советская культура. – 1957. – № 112. – 20 августа. – С. 3.
604. *Дубровина, И.* В русле горьковского миропонимания / И. Дубровина // Искусство кино. – 1983. – № 11. – С. 20–31.
605. «Его глаза» [рецензия] // Театральная газета. – 1916. – № 1. – С. 17.
606. *Егоров, Ю.* Из Венеции / Ю. Егоров // Советская культура. – 1957. – № 120. – 10 сентября. – С. 4.
607. *Ермилов, В. Е.* Горького – или по Горькому / В. Ермилов // Сине-Фоно. – 1915. – № 21/22. – С. 41.
608. *Ерофеев В.* «Теплая компания» [рецензия] / В. Ерофеев // Кино-газета. – 1924. – № 35 (51). – 26 августа. – С. 2.
609. Еще о мягкотелом либерализме «Межрабпом-фильм» // Кино. – 1932. – № 2. – 9 янв. – С. 2.
610. *Заозерская, А.* Владимир Котт: «Я не настолько экстремальный режиссер, чтобы из пьесы Горького создать фильм-жесть или чернуху» / А. Заозерская // Вечерняя Москва [электронное издание]. – 2014. – № 148. – 18 августа. – Код доступа:

https://vm.ru/entertainment/201816-vladimir-kott-ya-ne-nastolko-ekstremalnyj-rezhisser-chtoby-iz-pesy-gorkogo-sozdat-film-zhest-ili-chernuhu; Дата обращения: 16.09.2024 г.
611. *Зархи, Н. А.* Урок у Горького / Н. А. Зархи // Кино. – 1932. – № 44. – 24 сентября. – С. 2.
612. *Заславский, Д. И.* Пьеса Горького «Враги» на экране [рецензия] / Д. И. Заславский // Правда. – 1938. – № 201. – 23 июля. – С. 4.
613. *Земсков, В.* Бесценные кадры / В. Земсков // Литературная газета. – 1971. – № 38. – 15 сентября. – С. 7.
614. *Зеркалова, Д.* «Васса Железнова» [рецензия] / Д. Зеркалова // Известия. – 1953. – № 280. – 27 ноября. – С. 4.
615. *Златоцвет*. Сухум (Театр Самуриди) // Кинема. – 1915. – № 8/9. – С. 10–11.
616. Зрители о фильмах // Искусство кино. – 1954. – № 7. – С. 103–105.
617. *Иванова-Гладильщикова, Н.* Несвоевременный буревестник / Н. Иванова-Гладильщикова // Известия. – 2001. – № 144. – С. 3 (Приложение «Известия – Наука»).
618. *Ил-тр.* «Теплая компания» [рецензия] // Кино-неделя. – 1924. – № 39. – С. 6.
619. Инцидент А.И. Куприн – «Русская лента» // Театр и жизнь. – 1914. – № 357. – 23 мая. – С. 4.
620. *Исмаилова, Н. Х.* Утраченные иллюзии [рецензия] / Н. Х. Исмаилова // Известия. – 1988. – № 114. – 23 апреля. – С. 7.
621. К вопросу об авторском праве кинематографии // Живой экран. – 1915. – № 21/22. – С. 15–21.
622. К ярмарочной статистике // Нижегородский листок. – 1896. – № 170. – 22 июня. – С. 3.
623. *К.П.* У Максима Горького на о. Капри (Из приключений фотографа, бывшего на Капри) // Петербургская газета. – 1911. – № 63. – 6 марта. – С. 3.
624. *-кий.* Вынужденное слово // Живой экран. – 1916. – № 15/16. – С. 18–19.
625. Кинематограф // Биржевые ведомости. – 1915. – № 15180. – 30 октября. – Веч. вып. – С. 4.
626. Кинематограф // Биржевые ведомости. – 1916. – № 15625. – 13 июня. – Веч. вып. – С. 4.
627. Кинематограф для школы // Живой экран. – 1913. – № 1. – С. 17
628. Кино. – 1932. – № 42. (513). – 12 сент.
629. Киноработники у А.М. Горького // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. – 1935. – № 16. – 18 января. – С. 4.
630. Колхозники о «Крестьянах»: Твоя картина волнует радостно; Мы это пережили; Правильная картина // Кино. – 1935. – № 14 (666). – 22 марта. – С. 1.
631. *Кольцов, М. Е.* О подвигах, о славе / М. Е. Кольцов // Правда. – 1926. – № 38. – 16 февраля. – С. 1.
632. Конференция ленинградских писателей и кинематографистов // Кино. – 1935. – № 21 (673). – 8 мая. – С. 2.
633. «Король, закон и свобода» [рецензия] // Кинема. – 1914. – № 16(7). – С. 3.
634. «Крестьяне» в Московском доме кино: Проверка жизнью; Настоящая картина про нас // Кино. – 1935. – № 15 (667). – 28 марта. – С. 1.
635. *Критик*. Волчья мораль в кинематографическом деле // Вестник кинематографии. – 1915. – № 113/13–14. – С. 34–36.
636. Критическое обозрение // Проэктор. – 1916. – № 21. – С. 9–12.
637. Критическое обозрение // Проэктор. – 1917. – № 11/12. – С. 5–14.
638. *Куприянов, И.* Ленин слушает «Аппассионату» [рецензия] / И. Куприянов // Литературная газета. – 1963. – № 74. – 20 июня. – С. 4.
639. *Кутайсов, А.* Сериалы... и скандалы [рецензия] / И. Кутайсов // Нижегородские новости. – 1993. – 10 июля. – С. 13.
640. *Кушниров, М. А.* Три фильма о Горьком [рецензия] / М. А. Кушниров // Искусство кино. – 1968. – № 7. – С. 39–40.

641. *Л.* «Теплая компания»: из беседы с режиссером Лео Муром // Кино-газета. – 1924. – № 32 (48). – 5 августа. – С. 2.
642. *Лебедев, Н. А.* У Горького. Горький о кино (Из итальянских встреч) / Н. А. Лебедев // Кино-журнал АРК. – 1926. – № 1. – С. 2.
643. *Левидов, М*. Большая пятерка (режиссеры революции) / М. Левидов // Кино. – 1926. – № 45 (165). – 6 ноября. – С. 2.
644. *Леонидов, О.* Кино для детей / О. Леонидов // Вечерняя Москва. – 1939. – № 160. – 15 июля. – С. 3
645. *Листов, В.* Чистый воздух революции. Заметки историка о фильмах «Штрихи к портрету В.И. Ленина» / В. С. Листов // Литературная газета. – 1987. – № 5. – 28 янв. – С. 2.
646. Литераторы на охоте // Биржевые ведомости. – 1913. – № 13381. – 4 февраля. – Веч. вып. – С. 5.
647. Литература – в кино // Кино (Л.). – 1925. – № 35 (115). – 17 ноября. – С. 1.
648. Литературное дело // Нижегородский листок. – 1898. – № 323. – 24 ноября. – С. 3.
649. *Лукин, Ю.* Жизнь, посвященная народу / Ю. Лукин // Искусство кино. – 1949. – № 2. – С. 15.
650. *Лукин, Ю.* Ложная мораль и искаженная перспектива / Ю. Лукин // Правда. – 1944. – № 177. – 24 июля. – С. 4.
651. *Луначарский, А. В.* «Каин и Артем» [рецензия] / А. В. Луначарский // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. – 1929. – № 270. – 20 ноября. – С. 4.
652. *Луначарский А. В.* Победы советского кино / А. В. Луначарский // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. – 1926. – № 234. – 10 октября. – С. 4.
653. «Любовь статского советника» [рецензия] // Проектор. – 1915. – № 4. – С. 10.
654. Люди в кино // Кино. 1926. № 42 (162). 16 октября. С. 3.
655. М. Ф. Андреева // Живой экран. – 1916. – № 15/16. – С. 19.
656. Максим Горький (Монопольная картина Акц. О-ва С.А. Френкель) // Вестник кинематографии. – 1911. – № 8. – С. 20.
657. Максим Горький о советском кино // Кино. – 1935. – № 17 (669). – 10 апреля. – С. 1.
658. Маленький фельетон // Нижегородский листок. – 1898. – № 202. – 26 июля. – С. 3.
659. Маленький фельетон // Нижегородский листок. – 1898. – № 232. – 25 августа. – С. 3.
660. Маленький фельетон // Нижегородский листок. – 1899. – № 69. – 12 марта. – С. 3.
661. *Маркин, Б.* «На дне» – в кино / Б. Маркин // Кино. – 1932. – № 44. – 24 сент. – С. 3.
662. *Мартынова, Т.* Игры «летних людей»: Невеселые мысли, навеянные фестивалем в Сочи / Т. Мартынова // Правда. – 1996. – № 97. – 9 июля. – С. 4.
663. *Марфин, С.* «В людях» [рецензия] / С. Марфин // Искусство кино. – 1939. – № 2. – С. 21–25.
664. *Марченко, Т.* Познай себя [рецензия] / Т. Марченко // Советская культура. – 1988. – № 63. – 26 мая. – С. 5.
665. *Машкова, А.* Мания ЖЗЛ // Культура. – 1996. – № 8. – 2 марта. – С. 9.
666. Местная хроника // Нижегородский листок. – 1896. – № 171. – 23 июня. – С. 2.
667. Мир экрана // Раннее утро. – 1916. – № 285. – 10 декабря. – С. 3.
668. Мир экрана // Раннее утро. – 1916. – № 178. – 2 августа. – С. 4.
669. [Мих. Кольцов считает…] // Правда. – 1926. – № 53. – 5 марта. – С. 4.
670. *Молодцова, В.* Горький – любовник и Ленин – уголовник: несвоевременные мысли о несвоевременном фильме [рецензия] / В. Молодцова // Российская газета. – 1996. – № 1483. – 6 июля. – С. 4.
671. Мысли современников. Л. Н. Андреев // Сине-Фоно. – 1909. – № 1. – 1 окт. – С. 10.
672. Накануне сценарно-производственного совещания // Кино. – 1935. – № 20. – 30 апреля. – С. 4.
673. *Некто Н*. Чудо XIX столетия // Русский листок. – 1896. – № 126. – 7 мая. – С. 3.
674. *Нервный поэт*. На выставочную тему // Нижегородская почта. – 1896. – № 51. – 4 июля. – С. 3.

675. Новое изобретение Эдисона // Нижегородский листок. – 1896. – № 74. – 16 марта. – С. 2.
676. Новые ленты // Кине-журнал. – 1914. – № 12. – С. 96–97.
677. Новые ленты // Сине-Фоно. – 1909. – № 21. – С. 13.
678. Новые ленты // Сине-Фоно. – 1912. – № 5. – С. 36.
679. Новые ленты // Сине-Фоно. – 1915. – № 4. – С. 122–123.
680. Обсуждаем завершенные работы киностудии: «Невероятный Иегудиил Хламида» // Кадр (Л.). – 1969. – № 17. – 26 сентября. – С. 3.
681. [Объявления] // Нижегородский листок. – 1894. – № 211. – 2 августа. – С. 1.
682. [Объявления] // Нижегородский листок. – 1896. – № 170. – 22 июня. – С. 1.
683. Описание новых картин // Вестник кинематографии. – 1912. – № 52. – С. IV.
684. *Осинский, Н.* О некоторых предпосылках борьбы за индустриализацию // Правда. – 1930. – № 244. – 4 сентября. – С. 5.
685. Отголоски печати // Вестник кинематографии. – 1914. – № 13 (93). – С. 28.
686. *Ошурков, М. Ф.* Горький в дни работы съезда / М. Ф. Ошурков // Советская культура. – 1984. – № 98. – 16 августа. – С. 3.
687. «Пасынки судьбы» [либретто] // Синема-Пате. – 1912. – № 9. – С. 4–5.
688. Певицы без ужина // Нижегородская почта. – 1896. – № 79. – 1 августа. – С. 3.
689. Первая всесоюзная конференция по детскому фильму // Кино. – 1935. – № 59 (711). – 23 декабря. – С. 2.
690. *Пестровский.* «Беспризорные» [рецензия] // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. – 1923. – № 101. – 9 мая. – С. 7.
691. *Петров, И.* Любимые женщины писателя Горького [рецензия] / И. Петров // Литературная газета. – 2010. – № 33/34. – С. 1. (Приложение «Наше московское кино»)
692. *Петров-Бытов, П. П.* У нас нет советской кинематографии / П. П. Петров-Бытов // Жизнь искусства. – 1929. – № 7. – С. 8.
693. *Петровский, И.* Кинодрама или киноповесть / И. Петровский // Проэктор. – 1916. – № 18. – С. 2; № 19. – С. 2–3; № 20. – С. 2–3.
694. Печать и революция. – 1923. – № 2. – С. 262.
695. *Пиотровский А.* «Крестьяне» – путь к народной трагедии / А. Пиотровский // Кино. – 1935. – № 8 (660). – 16 февраля. – С. 3.
696. Писатель в кино // Советское искусство. – 1935. – № 18. – 17 апреля. – С. 2.
697. *Плешакова, А.* Георгий Тараторкин сыграет историю страсти Максима Горького / А. Плешакова // Комсомольская правда. – 2010. – № XX. – 30 нояб. – С. XX
698. Покушение на самоубийство шансонетной певицы // Нижегородская почта. – 1896. – № 52. – 5 июля. – С. 2.
699. *Попов, Н.* В Тессели / Н. Попов // Сталинградская правда. – 1937. – № 138. – 18 июня. – С. 2.
700. Пошлость // Кино. – 1926. – № 6 (126). – 9 февраля. – С. 2.
701. *Пудовкин, В. И.* Первая фильма / В. И. Пудовкин // Кино. – 1932. – № 44. – 24 сентября. – С. 2.
702. *Ревич, В.* «По Руси» [рецензия] / В. Ревич // Спутник кинозрителя. – 1968. – № 9. – С. 7.
703. [Реклама] // Голос Сибири. – 1917. – № 44. – 25 февраля. – С. 1.
704. [Реклама] // Сине-Фоно. – 1911. – № 13. – С. 29.
705. *Рогова, В.* Гэг Коновалова с Распутиным / В. Рогова // Литературная Россия. – 2006. – № 39. – 29 сент.
706. *Роом, А. М.* Как яблоко на ладони: Заметки кинорежиссера / А. М. Роом // Правда. – 1976. – № 188. – 6 июля. – С. 3.
707. *Роом, А. М.* Создадим фильму, достойную юбиляра и эпохи! / А. М. Роом // Кино. – 1932. – № 44. – 24 сентября. – С. 2.

708. *Россоловская, В. С.* А. М. Горький об изобретении Люмьера / В. С. Россоловская // Кино. – 1935. – № 58 (710). – 16 декабря. – С. 3.
709. *Савельева, Н.* Шаг на пути к излечению / Надежда Савельева // Искусство кино. – 1988. – № 12. – С. 64–66.
710. *Сац, Н. И.* Дети ждут свою фильму / Н. И. Сац // Жизнь искусства. – 1926. – № 10. – 9 марта. – С. 3.
711. *Свободин, А.* Приближение… Заметки о четырех телевизионных эскизах о Ленине [рецензия] / А. Свободин // Советская культура. – 1987. – № 11. – 24 января. – С. 5.
712. Сегодня премьера. О картине производства «Межрабпом-Русь» // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. – 1926. – № 235. – 12 октября. – С. 4.
713. *Сенин, М.* «По Руси» [рецензия] / М. Сенин // Советский экран. – 1968. – № 4. – С. 21–22.
714. *Серпуховский В.* «Теплая компания» [рецензия] / В. Серпуховский // Правда. – 1924. – № 186. – 19 августа. – С. 8.
715. *Сигорский, А. В.* 1896 год. (К биографии А. М. Горького нижегородского периода) / А. В. Сигорский // Горьковская коммуна. – 1945. – № 135. – 10 июня. – С. 2.
716. *Ситников, Ю.* Преображение слова [рецензия] / Ю. Ситников // Искусство кино. – 1968. – № 8. – С. 83–89.
717. *Смирнов В*. Сила советской правды / В. Смирнов // Искусство кино. – 1949. – № 3. – С. 16–21.
718. Театр // Новости дня. – 1904. – № 7477. – 31 марта (13 апреля). – С. 2.
719. Театр и музыка // Нижегородская почта. – 1896. – № 39. – 22 июня. – С. 3.
720. Театр и музыка // Нижегородская почта. – 1896. – № 41. – 24 июня. – С. 3.
721. Театр и музыка // Нижегородский листок. – 1896. – № 172. – 23 июня. – С. 3.
722. Театр и музыка. Театр и сад Эрмитаж // Московские ведомости. – 1896. – № 147. – 31 мая. – С. 5.
723. *Трауберг, И.* Произведение мысли и страсти / И. З. Трауберг // Искусство кино. – 1939. – № 3. – С. 32–38.
724. *Трошин, А.* «Максимально горько» [рецензия] / А. Трошин // Искусство кино. – 1991. – № 1. – С. 35–40.
725. *Туровская, М.* Васса–83 / М. И. Туровская // Туровская М. Памяти текущего мгновения: Очерки, портреты, заметки. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 89–95.
726. *Туровский, В. Л.* Экран читает классику, хотя и не всегда ее почитает / В. Л. Туровский // Известия. – 1995. – № 194. – 13 октября. – С. 9.
727. *Умеров, Ш. Г.* Диалог эпох: Заметки о телефильме «Жизнь Клима Самгина» / Ш. Г. Умеров // Правда. – 1988. – № 127. – 6 мая. – С. 5.
728. *Финн, К.* Писатель стал «своим человеком» в кино / К. Финн // Литературная газета. – 1935. – № 3. – 15 января. – С. 3.
729. *Фри-Дик*. Кинематограф // Биржевые ведомости. – 1916. – № 15526. – 28 апреля. – Веч. вып. – С. 5.
730. *Хейхфиц, И. Е*. [Б.н.] // Сине-Фоно. – 1914. – № 4/5. – 13 декабря. – С. 38.
731. *Херсонский, Х. Н.* «Мать» [рецензия] / Х. Н. Херсонский // Правда. – 1926. – № 243. – 21 октября. – С. 4.
732. *Ходорковский, В. Р.* А. М. Горький о кино / В. Р. Ходорковский // Искусство кино. – 1960. – № 5. – С. 125.
733. *Хохлова, А*. Необходим киновечер о Горьком / А. Хохлова // Кино. – 1932. – № 44. – 24 сент. – С. 2.
734. Хроника // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. – 1932. – № 254. – 13 сентября. – С. 2.
735. Хроника // Кинематограф (Пг.). – 1916. – № 3. – С. 13.
736. Хроника // Кино. – 1932. – № 7. – 12 февраля. – С. 2.
737. Хроника // Правда. – 1923. – № 101. – 9 мая. – С. 3.
738. Хроника // Сине-Фоно. – 1911. – № 19. – С. 111.

739. Хроника // Сине-Фоно. – 1913. – № 8. – 5 января. – С. 28.
740. *Чайковская, И.* «Летние люди» или дачники? Режиссер Сергей Урсуляк [рецензия] / И. Чайковская // Чайка [электронное издание]. Код доступа: https://www.chayka.org/blogs/irina-chaykovskaya/2016-08-25/letnie-lyudi-ili-dachniki-rezhisser-sergey-ursulyak . Дата обращения: 06.03.2024.
741. *Чайковский, Вс.* Женщина в кинематографии / В. В. Чайковский // Журнал для женщин. – 1917. – № 1. – С. 11.
742. *Черкасов, Н. К.* Мои роли в 1938 году / Н. К. Черкасов // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. – 1938. – № 241. – 15 октября. – С. 4.
743. *Чуднов, М.* В Тессели / М. Чуднов // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. – 1936. – 22 июня. – № 144. – С. 3.
744. *Шах-Эддин [Форш О.Д.]* О новой пьесе Л. Андреева [рецензия] // Современник. – 1914. – № 7. – С. 255–258.
745. *Шкловский, В. Б.* «Мать» [рецензия] / В. Б. Шкловский // Кино. – 1926. – № 36. – 7 сентября. – С. 3.
746. *Шумяцкий, Б. З.* Искусство миллионов / Б. З. Шумяцкий // Правда. – 1935. – № 11. – 11 января. – С. 2.
747. *Шумяцкий, Б. З.* Отвечаем делом: о картинах «Летчики» и «Новый Гулливер» / Б. З. Шумяцкий // Правда. – 1935. – № 81. – 23 марта. – С. 2
748. *Шумяцкий, Б. З.* Славный сын великого племени / Борис Шумяцкий // Правда. – 1935. – № 26. – 27 января. – С. 3.
749. *Шумяцкий, Б. З.* Темпы и ритм социалистического реализма / Б. З. Шумяцкий // Правда. – 1935. – № 74. – 16 марта. – С. 2, 3.
750. *Эйзенштейн, С.* Величайшая творческая честность / С. М. Эйзенштейн // Кино. – 1936. – № 31. – 22 июня. – С. 2.
751. *Юренев, Р. Н.* «Васса Железнова» на экране / Р. Н. Юренев // Литературная газета. – 1953. – № 140. – 26 ноября. – С. 3.
752. *Яковлев, И.* Сон наяву / И. Яковлев // Новое время. – 1896. – № 7155. – 29 января (10 февраля). – С. 2.
753. *Якубович, О.* Правда выше жалости [рецензия] / О. Якубович // Советская культура. – 1968. – № 37. – 28 марта. – С. 2.

754. Einfach so ein Schwenk, das wäre herrlich»: Ein Gespräch mit dem Regisseur Peter Stein / Von Wolf Donner // Zeit. 1976. 6 Febr.
755. Gorki als Filmschriftsteller // Vossische Zeitung. 1923. № 259. 3 Juni. S. 3.
756. Maxim Gorki als Filmdichter // Vossische Zeitung. 1923. № 71. 11 Febr. S. 3.
757. Poirot-Delpesh B. «Die Mutter» // Le Monde. 1960. 10 Juin.
758. «Sommergäste» // Der Spiegel. 1976. № 6. V. 2. Febr.

V. Прочие источники

759. *Авербах И. Л.* От преступления к труду: Опыт анализа и обобщения методики работ в области «перековки» в Дмитровском и др. исправительно-трудовых лагерях / И. Л. Авербах. – М.: Советское законодательство, 1936. – 223 с.
760. Беломорско-Балтийский канал им. Сталина: история строительства / под ред. М. Горького, Л. Л. Авербаха, С. Г. Фирина. – М.: ОГИЗ, 1934. – 616 с.
761. Болшевцы: Очерки по истории Болшевской имени Г.Г. Ягоды трудкоммуны НКВД / Под ред. М. Горького. – М.: История заводов, 1936. – 548 с.
762. Борьба с беспризорностью: Материалы I Московской конференции по борьбе с беспризорностью 16–17 марта 1924 г. – М.: Работник просвещения, 1924. – 52 с.

763. *Бубнов, Ю. Н.* Всероссийская промышленная и художественная выставка 1896 года в Нижнем Новгороде: к 100-летию со дня открытия / Ю. Н. Бубнов. – Нижний Новгород: Деком, 1996. – 128 с.
764. *Виноградов, В. И.* Всероссийская промышленная и художественная выставка 1896 года в Нижнем Новгороде [репринтное издание] / В. И. Виноградов. – Нижний Новгород: Кварц, 2021. – 64 с.
765. *Виноградова, Т. П.* Глазами очевидца. Всероссийская промышленная и художественная выставка 1896 г. / Т. П. Виноградова. – Нижний Новгород: Кварц, 2016. – 184 с.
766. Всероссийская промышленная и художественная выставка (1896; Нижний Новгород). – Нижний Новгород: Деком, 2016. – 167 с.
767. *Горев, М. В.* На «вскрытии» (впечатления очевидца) / М. В. Горев // Революция и церковь. – 1919. – № 6/8. – С. 50–60.
768. Каталог волшебных фонарей и световых картин магазина физико-механиков Е. С. Трындина и сыновей. – М., 1893. – 130 с.
769. *Кудрявский, Д. Н.* Как жили люди в старину: Очерки первобытной культуры / Проф. Д. Кудрявский / 5-е изд. – Петроград: Парус, 1917. – 92 с.
770. *Мельников, А. П.* Очерки бытовой истории Нижегородской ярмарки / А. П. Мельников. – Нижний Новгород: Изд. Нижегородского ярмарочного купечества, 1917. – 288 с.
771. От тюрем к воспитательным учреждениям: сб. статей / под ред. А.Я. Вышинского. – М.: Советское законодательство, 1934. – 449 с.
772. *Погребинский, М. С.* Трудовая коммуна ОГПУ / М. С. Погребинский. – М.: ГИЗ, 1928. – 122 с.
773. *Погребинский, М. С.* Фабрика людей / М. С. Погребинский. – М.: Огонек, 1929. – 35 с.
774. Подробный указатель Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде. Отдел XIX. Народное образование. – М.: Русское т-во печатного и издат. дела, 1896. – 138 с.
775. *Пругавин, А. С.* Запросы народа и обязанности интеллигенции в области просвещения и воспитания / А. С. Пругавин. – СПб.: тип. И.Н. Скороходова, 1895. – 573 с.
776. Томас Альва Эдисон, кинетофон: Отзывы печати о демонстрировании кинетофона в Вене, Ишле и С.-Петербурге. – СПб.: тип. Герольд, [1914]. – 55 с.
777. Труды IX секции разрешенного 2-го съезда русских деятелей по техническому и профессиональному образованию. – М.: Тип. Общества распростр. полезных книг, 1896. – 130 с.
778. *Хиллиг, Г.* В поисках истинного Макаренко: Русскоязычные публикации (1976–2014) / Г. Хиллиг. – Полтава: Изд. Р.В. Шевченко, 2014. – 778 с.
779. *Хотинский, М. С.* Рассказы о темных предметах, волшебстве, натуральной магии, обманах чувств, суевериях, фокусничестве, колдунах, ведьмах и т.п. / М. С. Хотинский. – СПб.: тип. И. Шумахера, 1861. – 579 с.

VI. Архивохранилища

Архив А.М. Горького, ИМЛИ РАН, Москва (АГ)
Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ)
Госфильмофонд (Москва)
Отдел рукописей Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН (ОР ИМЛИ РАН)
Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ)
Российский государственный архив кинофотодокументов (РГАКФД)
Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ)
Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ)
Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ)

VII. Публикации автора диссертации

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

В журналах, индексируемых в международных базах данных

2. *Плотникова, А. Г.* «Без Вас очень сиротливо»: М. Горький и кинодраматург 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. (ВАК, К1; Web of Science)
3. *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. (ВАК, К1; Scopus)
4. *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 (ВАК, К1; Web of Science, Scopus)
5. *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. (ВАК, К1; Web of Science)
6. *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. (ВАК, К1; Web of Science)
7. *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. (ВАК, К1; Web of Science)
8. *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. (ВАК, К1; Web of Science, Scopus)

В журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:

9. *Плотникова, А. Г.* «Кинематограф будущего» – неосуществленный проект М. Горького / А. Г. Плотникова // Вестник Костромского государственного университета. – 2018. – Т. 24, № 1. – С. 34–37. (ВАК, К2)
10. *Плотникова, А. Г.* «Книга должна – и будет – звучать по всей Европе…»: М. Горький и книга «Болшевцы» / А. Г. Плотникова // Культурное наследие России. – 2024. – № 2. – С. 66–71. DOI 10.34685/HI.2024.46.3.008 (ВАК, К2)
11. *Плотникова, А. Г.* Киносценарии А.И. Куприна / А. Г. Плотникова // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. – 2022. – № 1. – С. 161–166. (ВАК, К3)
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, К2).
13. *Плотникова, А. Г.* Киносценарий М. Горького о трудовых коммунах / А. Г. Плотникова // Культурное наследие России. – 2019. – № 4(27). – С. 30-36. – DOI 10.34685/HI.2019.27.4.004. (ВАК, К2)
14. *Плотникова, А. Г.* Леонид Андреев и «Великий Кинемо» / А. Г. Плотникова // Вестник Вологодского государственного университета. Серия «Исторические и филологические науки». – 2024. – № 2. – С. 60–63. (ВАК, К3)
15. *Плотникова, А. Г.* М. Горький и кинематограф: немецкие сюжеты / А. Г. Плотникова // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. – 2020. – № 4. – С. 58–62. (ВАК, К3)

16. *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, К1)
17. *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, К2)
18. *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, К2)
19. *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, К1)
20. *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, К2)

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

21. *Горький, М.* Полное собрание сочинений. Письма: В 24 т. Т. 16–22, кн. 1. – М.: Наука, 2013–2022 (ответственный секретарь издания, составитель, автор комментариев)
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.
23. 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

Статьи в коллективных монографиях, сборниках, научных журналах

24. *Плотникова, А. Г.* М. Горький и киноискусство: к постановке проблемы / А. Г. Плотникова // М. Горький и Россия: Материалы XXXV Международной научной конференции Горьковские чтения – 2012. – Нижний Новгород: ООО «БегемотНН», 2014. – С. 115–123. (0,5 а.л.)
25. *Плотникова, А. Г.* Дискуссия о сценарии 1920-1930-х годов [тезисы научного доклада]: Материалы III Всероссийской научной конференции аспирантов и молодых ученых ИМЛИ РАН «Мировая литература: актуальные исследования» / А. Г. Плотникова // Новые российские гуманитарные исследования [электронное издание]. – 2014. – № 9. Код доступа: http://www.nrgumis.ru/articles/article_full.php?aid=699&binn_rubrik_pl_articles=446 (0,1 а.л.)
26. *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. (2,5 а.л.)
27. *Плотникова, А. Г.* Встреча Ленина и Горького в 1918 году: исторический факт в версиях кинематографа / А. Г. Плотникова // Горький – художник и мыслитель: Материалы XXXVII Международной научной конференции «Горьковские чтения – 2016». – Нижний Новгород: ООО «БегемотНН», 2016. – С. 296–301 (0,5 а.л.)
28. *Плотникова, А. Г.* История сценария М. Горького «Преступники» // Время Горького и проблемы истории: коллективная монография / под ред. Л. А. Спиридоновой. – М.: ИМЛИ РАН, 2018. – С. 357–418. (3 а.л.)

29. *Плотникова, А. Г.* К вопросу о методике исследования киносценариев 1910–1920-х годов [тезисы доклада] // Новые российские гуманитарные исследования [электронное издание]. – 2023. – № 18. – Код доступа: http://www.nrgumis.ru/articles/2258/ (0,1 а.л.)
30. *Плотникова, А. Г.* Киносценарии М. Горького в контексте эволюции жанра / А. Г. Плотникова // Максим Горький в культуре XX–XXI вв.: Материалы XXXIX Международной научной конференции «Горьковские чтения – 2020». – Нижний Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2020. – С. 27–33. (0,5 а.л.)
31. *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 (3 а.л.)
32. *Плотникова, А. Г.* М. Горький и «Педагогическая поэма» А.С. Макаренко: к истории издания / А. Г. Плотникова // Воспитательная система А.С. Макаренко в современном социокультурном пространстве: материалы Международной научно-практической конференции / науч. ред. А.Ю. Федосов. – М.: ИТД «Перспектива», 2023. – С. 134–145. (1 а.л.)
33. *Плотникова, А. Г.* М. Горький и А.С. Вознесенский: по новым материалам архивов ИМЛИ РАН [тезисы доклада]: М. Горький: судьба, наследие, философия личности: Международная научная конференция / А. Г. Плотникова // Новые российские гуманитарные исследования [электронное издание]. – 2023. – № 18. – Код доступа: http://www.nrgumis.ru/articles/2222/ (0,1 а.л.)
34. *Плотникова, А. Г.* М. Горький и европейский кинематограф начала XX в. / А. Г. Плотникова // Максим Горький и мировая культура: сб. науч. ст. / под ред. Л. А. Спиридоновой. – М.: ИМЛИ РАН, 2023. – С. 574–580. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0693-2-574-580 (0,5 а.л.)
35. *Плотникова, А. Г.* М. Горький и Ф. Шаляпин в зеркалах кинематографа / А. Г. Плотникова / А. Г. Плотникова // Горький и Шаляпин: современная культурная парадигма через призму творческого наследия гениев отечественной культуры: Материалы Всероссийского научного форума 12–14 марта 2023 г. – Казань: Фолиант, 2023. – С. 97–103. (0,5 а.л.)
36. *Плотникова, А. Г.* Максим Горький в кинохронике // Вестник Государственного гуманитарно-технического университета. – 2019. – № 3. – С. 65–69. (0,5 а.л.)
37. *Плотникова, А. Г.* Нижегородские реалии в рассказе М. Горького «Отомстил...» / А. Г. Плотникова // Нижегородский текст русской словесности: художественное постижение национальной ментальности: материалы Международной научной конференции (Нижний Новгород, 19–21 октября 2023 г.). – Нижний Новгород: НГПУ им. Козьмы Минина, 2023. – С. 33–37. (0,5 а.л.)
38. *Плотникова, А. Г.* Образ М. Горького в советском кино 1920–1930-х годов: замыслы и результаты / А. Г. Плотникова // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. – 2018. – № 3. – С. 56–61. (1 а.л.)
39. *Плотникова, А. Г.* Писатель и кинематограф: к вопросу о методологии исследования [тезисы доклада] // Новые российские гуманитарные исследования [электронное издание]. – 2023. – № 18. – Код доступа: http://www.nrgumis.ru/articles/2267/ (0,1 а.л.)
40. *Плотникова, А. Г.* Проект М. Горького «Инсценировка истории культуры» / А. Г. Плотникова // APRIORY. Серия: Гуманитарные науки [Электронное издание]. – 2016. – № 6. – Код доступа: http://www.apriori-journal.ru/journal-gumanitarnie-nauki/id/1384 (0,5 а.л.)
41. *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. (2 а.л.)

42. *Плотникова, А. Г.* Русские писатели и ранний кинематограф (М. Горький, Л. Андреев, А. Куприн) / А. Г. Плотникова // Серебряный век – перекресток эпох и культур: сборник статей / под ред. А.В. Громовой. – М.: МГПУ, 2022. – С. 201–214. (0,5 а.л.)
43. *Плотникова, А. Г.* Судьбы сценариев М. Горького / А. Г. Плотникова // М. Горький: уроки истории: Материалы Международной научной конференции «Горьковские чтения – 2014». – Нижний Новгород: ООО «БегемотНН», 2016. – С. 151–159. (0,5 а.л.)
44. *Плотникова, А. Г.* Три экранизации повести И.С. Шмелева «Человек из ресторана» / А. Г. Плотникова // И.С. Шмелев и проблемы национального самосознания (Традиции и новаторство): сб. научных статей / под ред. Л.А. Спиридоновой. – М.: ИМЛИ, 2015. – С. 429–433. (0,5 а.л.)
45. *Плотникова, А. Г.* Сценарий М. Горького «Преступники»: история и текст // Культура. Духовность. Общество. – 2016. – № 26. – С. 59–65. (0,5 а.л.)