

ВИЗУАЛЬНОСТЬ РЕЧИ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ

Поэтика Михаила Блеймана в контексте
кинодраматургии 1930-х годов¹

В 20-х годах в советской кинокритике возникло противостояние повествования и изображения, которое становилось основополагающим для поэтики кинодраматургии, то есть для способа написания и для стиля киносценариев. Это противостояние обнаруживается, например, в сборнике статей Виктора Шкловского 1923 года «Литература и кинематограф». Уже в самом названии сборника содержится указание на природу этого различия как различия между двумя видами искусства. Разделение повествования и изображения определяет два различных способа презентации—литература и кино². Итак, в 20-х годах киносценарий должен был показывать, а не рассказывать. Кинодраматургия 30-х годов перенимает это требование³, что подтверждают слова Натана Зархи: «кинофильма показывает, а не рассказывает»⁴,—или же заявление министра кинематографии Большакова: «Второе очень важное обстоятельство: кинематограф требует, чтобы действие развивалось динамично, а не повествовательно. Если действие только описывается, а не показывается, то в кино это осуществить трудно»⁵.

Нельзя упускать из виду, что в 30-х годах меняются связи и сдвигаются границы кинодраматургии и, таким образом, киносценарии рассматриваются не столько с точки зрения кинокритики, как в 20-е годы, сколько в контексте истории литературы⁶. Как только сценарий признается четвертым родом литературы, повествование и изображение подвергаются анализу с точки зрения литературно-исторического контекста. В связи с этим возникает вопрос, чем является литературный текст без повествования и какова должна быть доля изображения в сценарии?

Необходимо помнить, что с исключением повествования исчезает фундаментальный конституциональный уровень литературного текста, который в теории прозы обозначается различными понятиями. Формалистское понятие сюжета—«нарратив» Барта⁷, «дискурс» Тодорова⁸, «текст истории» Штирле⁹ и «повествование» Женетта¹⁰—в терминах, отражающих сферу повествования в его материальном выражении. «<...> сценарий не столько пишется, сколько строится. Он не пишется так, как пишет свои произведения писатель-беллетрист, который ведет повествование от своего имени или от имени того или другого своего персонажа, подчиняет стилю повествования изображение поведения, разговоры своих героев, обрабатывает язык и использует средства чисто словесной образности»¹¹. Стоило исчезнуть

или уменьшиться доле повествования, как исчезла и литературная текстуальность, изменилась и система жанров. Кинодраматургический дискурс 30-х годов неосознанно ограничил сам себя в средствах и возможностях. Так были исключены такие повествовательные жанры, как автобиография и дневник, воспоминания, мемуары. Роман и повесть сократились до своего нарративного измерения (рассказа)¹². Затронуты были и роман тайн и детективные жанры, то есть жанры, предполагающие мистификацию, сокрытие информации, ее фальсификацию и разоблачение. Такие жанры невозможны в рамках сталинистского канона формы, хотя ни один из них не является идеологически сомнительным или явно запрещенным¹³. Наиболее жестким проявлением этой жанровой реформы является снятие формалистского различия между фабулой и сюжетом, которое в 1939 году предпринимает А. Чирков¹⁴. Остальные жанры с их диалектикой образа (героя) и действия всё больше отказываются от повествовательной презентации.

1. Материальность речи

Итак, Михаил Блейман ищет для поэтики своих сценариев способ коммуникации, альтернативный повествованию. Из его более чем 30 сценариев в течение 30-х годов было опубликовано всего два: «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» выходит в 1937 году в литературном журнале «Звезда»; сценарий «Великий гражданин» публикуется в 1938 году¹⁵.

1.1. Речевое кино

Блейман и Большинцов писали о процессе создания «Великого гражданина»: «Сценарий создавать было сложно и трудно. И когда он был написан, нам стало ясно, что либо его нельзя снять совсем, либо его нужно снимать так, как он был написан. Нас ужасало изобилие текста, отсутствие внешних эффектов, бедность сценария внешне выраженным действием. Мы пытались вернуть дело к “кинематографу”. Не выходило. Сценарий оказался, почти невольно для нас, выпадкой в область кино речевого, где текст не компенсирует действие, а является основным действием»¹⁶.

Следует замечать, что такая «выпадка в область речевого кино» является исключительным случаем в советском кино 30-х годов. «Великий гражданин» единственный фильм, который последовательно осуществляет речевую поэтику Блеймана¹⁷. Несмотря на общее олитературивание кино и вопреки идеологическому значению языка, кино и культура опираются именно на повествовательность, вернее, нарративность литературы, а не на материальность ее речи. Тем не менее, очевидно, что параллельно смещению фокуса в рамках собственно нарративных структур существовала другая тенденция. С перемещением фокуса с фабулы на образ, с исторического события к его субъектам¹⁸, все большее значение придается речи персонажей. Таким образом, речь персонажей вставляется в нарративную структуру, а не растворяется в повествовании. Вследствие этого речь становится основой структуры сценария, однако то, что сценарий структурируется посредством речи, даже в 1938 году случается скорее вопреки культурной и кинематографической воле¹⁹.

Однако воспроизведение в кино эффектов поэтики речи и нарративной структуры было сложной задачей: «Было ясно, что обычные методы съемки и монтажа только испортят сценарий. При анализе каждой сцены становилось очевидным, что монтажные рывки при переходе с плана на план уничтожают игровую и текстовую непрерывность. Нужно было искать новый метод работы. Он был найден в том, что аппарат перестал “скакать” с плана на план, а следовал за актером, создавая нужную режиссуре непрерывность движения. Это задание определило построение кадра, точки съемки, мизансцены»²⁰. Кинодраматургия здесь была ограничена в выразительных средствах еще больше, чем даже в конце 30-х годов²¹. Отказ от межкадрового монтажа и сведение фильма к одному-единственному продолжительному кадру к этому времени считались передовыми. Однако прикрепление камеры к актеру ограничивает свободу ее передвижения еще больше, чем это формулирует кинодраматургический дискурс того времени. Существующее к этому моменту общепринятое определение кино как расширения пространства и времени в противовес театру оказывается недействительным²². Само же прикрепление речи к исполнителю в кино следует тенденции к субстанциализации пространства²³, в 30-х годах охватившей сцену.

1.2. Речевой сюжет и фабульная речь

Композиция сценария посредством речи очень последовательно проявляется в произведениях Блеймана²⁴. Например, в заключении по поводу его либретто «Капитальный ремонт» 1933 года критикуется речевая интенсивность: «Мысль выявляется в либретто преимущественно в разговорах, тогда как она должна вытекать из основных конфликтов произведения»²⁵. Вследствие этого заключения Блейман не разработал либретто в сценарий. В заключении на его сценарий «Поход» 1934 года также упоминается среди оснований к отклонению речевая поэтика: «Помимо непомнятости сценария по политическим соображениям, в сценарии наличествуют недостатки творческого порядка. а) В сценарии нет динамического развития действия. Большая часть действия загружена длинными разговорами»²⁶.

Речь у Блеймана можно считать конкретизацией сюжета. Это относится как к поиску непрерывной структуры произведения, так и к поиску того материального выражения коммуникации с читателем и зрителем, которая называется термином сюжет. Работа над сценарием «Поход» обнаруживает не только интенсивность речи, но и эксперимент с сюжетной структурой.

В этом сценарии наступление Красной Армии на Польшу поделено на 15 эпизодов и вступление. Иллюзия непрерывности произведения осуществляется только за счет движения в пути. «Поход» структурируется не посредством драматического конфликта и не через диалектику развития событий и образов, как того требует фабула. Место диалогов, которые осуществляют драматический конфликт, занимают речи и разговоры. На месте последовательности сцен, призванных выразить действие, оказываются 15 эпизодов как иллюстрации темы. В таких формах одновременно конкретизируется целый ряд структур. Вступление содержит три формы: заглавные титры фильма²⁷, вымышленный паратекст²⁸ и музыкальную увертюру:

«Первые такты увертюры звучат тревогой. Вступительные надписи.

ПОХОД

Имена авторов и ведущих актеров фильма проходят на фоне графической карты военных действий:

Четко обозначается (мультипликацией) наступление польских армий на Украину.

Захват Киева.

Надписи проходят. Мягким контуром через карту проступает фигура Ленина. Наклоняясь стремительным движением вперед, через деревянный барьер трибуны—он говорит (слова и надпись):

НИ МАЛЕЙШИХ ЗАМЫСЛОВ ПРОТИВ НЕЗАВИСИМОСТИ ПОЛЬШИ МЫ НЕ ИМЕЕМ...

Трибуну окружают тесной толпой молодые, крепкие красноармейцы. Это добровольцы—партийная молодежь, рабочие заводов и фабрики. Сегодня рабочая Москва провожает их на фронт.

Слова Ленина:

НО НЕСМОТРЯ НА ВСЮ НАШУ УСТУПЧИВОСТЬ, НАМ ВСЕТАКИ НАВЯЗЫВАЮТ ВОЙНУ...

Вот в толпе молодой парень с большими глазами с улыбкой. (Это Петров—герой нашей фильма. Он взволнован. Он видит Ильича. Он слышит его голос.)

ПОМНИТЕ, ТОВАРИЩИ, ВЫ ИДЕТЕ НА ФРОНТ НЕ КАК УГНЕТАТЕЛИ, А КАК ОСВОБОДИТЕЛИ.

Слова на фоне карты. И вот мы видим движение наших частей—стремительный контрудар Красной Армии. Прорыв под Житомиром.

Прорастая и развиваясь в звучание огромной мощности, увертюра переходит в боевой марш—походную песню.

(Эта музыкальная тема прозвучит потом в фильме, органически спаянная в сюжетную композицию. Она составная часть картины.)

<...>

В рядах бойцов.

—проходят мимо—

—действующие лица нашего фильма:

Командир полка Орленев,

Военком Яблонский,

<...>

Костюк.

Идут роты.

Вперед.

На запад

<...>

последним напряженным аккордом обрывается симфония вступления к фильму.

И в полной тишине—

—начало картины»²⁹.

Различные выразительные формы накладываются здесь синтетически одна на другую, и среди них речь оказывается в привилегированном положении. Связная речь Ленина перемежается интертитрами, надписями на изображении и звуком. Иллюстративное параллельное воспроизведение посреднических выразительных форм, например, звук/надпись или персонаж/пространство, сохраняется на протяжении всего сценария, поскольку оно связывает эпизоды друг с другом и с темой сценария. В рамках вымысла эпизоды, напротив, достаточно свободно выстроены в ряд с помощью похода. Сценарий Блеймана—это пример раскритикованной Туркиным в 1934 году «риторической формы», при которой последовательность эпизодов является не столько связанным действием, сколько конкретизацией одного главного тезиса. Риторическая форма проявляется у Блеймана не только в ораторской речи и в агитационности как иллюзии мотивировки,— речь придает не связанными между собой эпизодам непрерывность. В процитированном вступлении Блейман, например, ставит в речи Ленина многоточие как знак ее непрерывности. Изображение, напротив, он помечает в дальнейшем редко встречающимися тире как знаками монтажа³⁰.

На примере этого раннего сценария Блеймана можно проследить переход речи с уровня сюжета на уровень фабулы. На уровне сюжета находится речь повествования. Как она сменяет презентационный уровень сюжета на уровень фабульной фикции можно наблюдать на примере движения коллективной повествующей инстанции «наш». «Наш фильм» превращается в «наши войска». Переход от имени актера к его телесному воплощению знаменует переход от повествователя к образу персонажа и также переносит инстанцию-рассказчика из презентации в вымысел: «герой нашего фильма» еще стоит в кавычках, но «движение наших войск» является речью вымысла.

В советском кино 30-х годов повествование не предусмотрено. Соответственно кинодраматургия также отказывается от него³¹. Поэтому допущенное повествование не имеет выразительных форм и материальности. Оно, к примеру, не персонализировано. Оно появляется как анонимная, никому не адресованная речь, которая произносится никем, и никем не будет услышана. Как неконкретны и нематериальны эти «наши», так же неясен и неконкретен жест «там» и объект «это». «Там» точно так же кочует туда-сюда между сюжетным и фабульным уровнями. Следует заметить, что подобное обхождение с надписями в рамках вымысла имеет место и в сценарии Блеймана «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года». В нем никто не может прочитать стихотворение, предъявляемое как некий документ, потому что единственный человек, которому оно показывается, неграмотен. Почему это стихотворение открыто напечатано в тексте сценария, я объясню в следующем разделе.

Но прежде следует сказать, что еще одна особенность «Похода» также указывает на нематериальность повествования. 15 эпизодов сценария имеют заглавия³². Вступление даже предварено оглавлением, которое содержит названия 15 эпизодов и снабжает их знаками цитаты. На чью речь указывают знаки цитаты, сам текст не поясняет, так что остается открытым вопрос, отсылают они к инстанции-рассказчику или к речи персонажей. Оглавление

помещает их вне фабулы. В рамках эпизодов названия конкретизируются в речи персонажей. Например, название шестого эпизода «Наисладчайшая мать» является в то же время словами двух персонажей внутри эпизода и повторяется главным действующим лицом этого эпизода, который конкретизирует поход в пути через «красивый западный город». Один раз эти слова, обращенные непосредственно к герою, произносит польский социалист, который в своей речи призывает к защите Родины: «Вот он. Вот незаметный герой нашей доблестной армии. Истекающий кровью за сладчайшую мать—нашу отчизну»³³. Вслед за этим герой входит в церковь, в которой проповедует ксендз: «Гибнет Польша—наисладчайшая мать наша. Гибнет последний оплот христианства и цивилизации запада»³⁴.

Объяснением этой странствующей речи является тот факт, что в конце 30-х годов упразднение различия между фабулой и сюжетом является не только теоретической позицией, но и эстетикой³⁵. Речь вставляется в драматическую схему фабулы, не растворяясь в ней. Внутри драматической фабулы речь у Блеймана распадается на форму выражения и форму воплощения. «Вещь» и «образ» не перекрещиваются, и эта их разобщенность и дает понять, каким образом речь происходит и вычленяется из сюжета. Речь у Блеймана находится на распутье между нарративной фабулой и драматическим диалогом. Речь не может избежать столкновений с ними, напротив, она пытается извлечь из них дополнительную выгоду³⁶. В кинодраматургических моделях фабула и диалог обычно находятся в непосредственной связи. У Блеймана можно заметить, что речь адаптирует эту прямую связь фабулы и диалога. Она отделяет диалог от фабулы и сама встает между ними. Речь использует связь с диалогом, чтобы (физически, материально) остаться речью и прикрепиться к образу. Но речь отделена от драматического диалога, так как она происходит не из драматического конфликта, а вместо этого раскрывается в разговоре. Связь с фабулой также двойственна. В этом случае речь утверждается за счет фабулы, заменяя большую часть действий и событий фабулы сообщениями. В то же время она пытается помочь фабуле сложиться. Только как о рассказывателе фабулы можно говорить о речи в кино конца 30-х годов в связи с повествованием. Смещение повествования в сторону фабулы создает рассказчиков из персонажей и рассказы из их речей.

1.3. Речь персонажей и авторское слово

Кинодраматургия литератора Блеймана конца 30-х годов синкретически укладывает эти уровни один на другой. «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» 1937 года—сценарий-путешествие, в котором поэтическое слово рождается из встречающихся на пути ландшафтов и конкретизируется в них³⁷. Путешествие как минимальная конструкция приключенческой фабулы пытается вместить в себя и реализовать весь коммуникативный цикл литературного слова³⁸. Сценарий по произведению Пушкина содержит эпизод, в котором рядом с почтовой станцией Пушкин пользуется гостеприимством калмычки. Напоминание об этом появляется по ходу сценария, когда Пушкин предьявляет стихотворение неграмотному часовому в качестве подорожной. Однако это стихотворение невозможно про-

честь, чем оно и отличается от интертитров³⁹. Оксана Булгакова указывала на «удивительно нечитаемый почерк»⁴⁰ в экранизации «Великого гражданина». В «Арзруме» Блейман вводит стихотворение в фабулу с помощью неграмотного персонажа. Для конкретизации надписи в пространстве и времени было необходимо ее открытое появление, а не ее читаемость⁴¹. Существует различие между применением этого мотива в тексте Пушкина и в сценарии. На уровне повествования он вводится тем же способом, что и у Пушкина, то есть, записка как подорожная предъявляется некоему лицу, незнакомому с русской письменностью. Но Блейман вводит стихотворение «Калмычке», которого нет в тексте Пушкина. Стихотворение вставляется в сюжетный уровень, и только на этом уровне коммуникации его возможно прочитать.

Автор сценария становится персонажем, его слово впущено в фабульный диалог, но как авторское слово оно не имеет фабульной природы. К сценарию по путевым заметкам Пушкина Блейман добавляет эпилог, в котором заявляет, что в произведении были использованы исторические и проверенные биографические материалы⁴². Процесс написания сценария обычно предполагает работу над материалом, и все сценарии 30-х годов основывались на обширных документальных материалах, исторических и биографических⁴³. Но аргумент, которым располагает Блейман, сделав подобное заявление, отличается от общепотребимого в таких случаях. «Повесть для кино “Путешествие в Арзрум” полностью построена на выверенных исторических и биографических материалах. Биография Пушкина изучена достаточно, и мы не имели права выдумывать»⁴⁴. У Блеймана из обработки документального материала вытекает запрет на вымысел. Необычность обращения Блеймана с материалом особенно заметна на фоне кинодраматургических правил сокращения материала при литературной обработке⁴⁵: «Отдельные эпизоды из пушкинского текста и текста мемуаров целиком перенесены в повесть»⁴⁶. Употребляя термин Штирле, Блейман переносит «текст истории»⁴⁷ на место «истории». Он не сводит эпизоды к мотивам, но передает их полный текст. Если вспомнить определение сюжета Б.В.Томашевским, то этот полный текст окажется ничем иным, как систематизацией сюжета: «совокупность тех же мотивов, той последовательности и связи, в которой они даны в произведении»⁴⁸. Блейман пытается заставить говорить за себя авторитет Пушкина, позволяет прозвучать слову, являющемуся не конкретизацией фабулы, но конкретизацией сюжета, беспредметному литературному сообщению и «литературной личности»⁴⁹ как его инстанции. С переносом из пушкинского наброска путешествия материал становится, кроме того, аргументом в пользу выразительных форм воспоминаний и мемуаров, исключенных из системы жанров кинематографа сталинского периода как бесфабульное повествование. «Кроме “Путешествия в Арзрум” и переписки Пушкина мы использовали воспоминания Юзефовича, Севастьянова, Пуцина, Лорера, Гангблова, Потокского, Торнау, Филиппсона, Беляева, Розена, Бестужева <...>»⁵⁰. Своей апелляцией к авторитету пушкинского авторского слова Блейман собирает полный набор бесфабульных жанров: набросок путешествия, дневник, фактографическую биографию, переписку и бесчисленные мемуары.

В сценарии Блеймана пушкинское слово фигурирует на уровне сказа. Типичный пример тому следующий эпизод у Блеймана: «Переход от Европы к Азии в этом месте становился час от часу чувствительнее. Исчезли леса, сглаживались холмы. Густая трава проявила большую силу растительности»⁵¹. Сравнение с пушкинским текстом демонстрирует смену грамматического времени у Блеймана на прошедшее. «Переход от Европы к Азии делается час от часу чувствительнее: леса исчезают, холмы сглаживаются, трава густеет и являет большую силу растительности; <...>»⁵². Параллельно со сменой грамматического времени происходит дополнительное прикрепление к местности. Приписка «в этом месте» превращает фразу в руководство для режиссера, ремарку в отношении последующего эпизода. Следующий отрывок двусмысленно расположен между визуализацией некоего события по мере развития фабулы и устным свидетельством, что все это происходит с Пушкиным⁵³.

Из текста Пушкина взяты фрагменты прямой речи:

«—Откуда вы?—спросил Пушкин.

—Из Тегерана,—ответил возница.

—Что вы везете?

—Грибоедова.

Пушкин соскочил с лошади.—Стой же, да стой же!—закричал он не своим голосом»⁵⁴.

В другом месте речь распределена и между другими персонажами. Мы читаем у Пушкина: «Перед нами блистала речка, через которую мы должны переправиться. “Вот и Арчапай”,—сказал мне казак. Арчапай! Наша граница! Это стоило Арарата. Я поскакал к реке с чувством неизъяснимым. Никогда еще не видал чужой земли. Граница имела для меня что-то таинственное; с детских лет путешествия были моею любимой мечтой»⁵⁵.

Так отрывок звучит у Блеймана: «Перед ними блестела река, через которую они должны были переправиться. Казак остановил коня и протянул руку с нагайкой:—Вот и Арчапай! Наша граница,—пояснил он. Пушкин прищипорил коня. Казак смотрел на него с недоумением. Арчапай! Это стоило Арарата. Он скакал к реке с неизъяснимым чувством. Никогда не видел он чужой земли. Граница имела для него что-то таинственное; с детских лет путешествия были его любимой мечтой»⁵⁶.

Словами «наша граница», вложенными в уста казака, дополнительно введенным указательным жестом казака и его «недоумением» обыгрываются различные степени визуальной конкретизации поэтического текста. Части пушкинского текста отделены как комментарии к другим. Средняя часть «наша граница» отделена как комментарий и передана казаку, который также посредством указующего жеста и выражения лица визуально комментирует это впечатление. Использование личных местоимений (я/он, мы, наши) в прямой, косвенной (его, им) и повествовательной речи уточняет степень определенности вокруг центрального «Арчапай! Это стоило Арарата»⁵⁷. Сама же последовательность этих слов в центре остается чисто вербальной.

1.4. Киноистория и повесть для кино

Блейман относит свою обработку пушкинской истории к жанру повести. «Повесть для кино» отличается от «киноповести». «Киноповесть» является инструментом экранизации литературного произведения и допустима как протоформа сценариев⁵⁸. «Повесть для кино» Блеймана пытается вместо реализации фабулы, к чему стремится «киноповесть», ввести «“повествование” для кино». Блейман предпринимает не только визуализацию нарративных структур, но и исследует происхождение повествовательной речи из неязыковой визуальности.

Помимо переноса целых отрывков из текста Пушкина внимание привлекает еще вот что. Сценарий призван стать экранизацией литературного произведения. Он имеет такое же название, что и произведение Пушкина, и пытается перенять его форму. С одной стороны, он приближается к описанной В. Туркиным киноиллюстрации, которая использует литературный первоисточник не в качестве материала, а как форму. С другой стороны, он приближается к заимствованию, так как он ориентируется на бесфабульное повествование, чьи мотивы имеют начало в многочисленных произведениях Пушкина и его современников.

2. Изобразительность литературы

В 1933–1940 годах выходит ряд кинокритических статей Блеймана. Словом «критика» обозначается не только тип этих текстов, но и убежденность, которая понимает критику кино как гарантию его эстетического развития. Статья «Что такое сценарий?» 1933 года и статьи «О самых разнообразных вещах» и «Выступление в прениях», появившиеся в 1940 году, являются также критикой кино в прямом смысле. В 1933 году Блейман не принимает разделение между кинематографом и литературой. В 1940 году он отмечает упадок советского киноискусства и нивелирование индивидуального выражения и при этом, пожалуй, впервые признает, что продолжительная критика и преодоление ошибок привели к «ликвидации» киноискусства. В контексте этой его кинокритической позиции становится также более понятна функция речи для искусства сценария. В случае Блеймана речь как гарант литературного выражения относится не к звуку в фильме, а к его визуальности. Речь превращает конкуренцию между литературой и фильмом во внутрилитературную полемику. В этом конкретизируется обратная перспектива. То, что с позиции кинодраматургии кажется необходимым для выживания, а именно подчеркнуть языковую природу кино в конфликте с режиссурой, как раз не соответствует интересам литературы, так как с ее точки зрения главным в сценарии является именно текст, предназначенный для визуализации. Сценарий в этом контексте представляет не литературу в фильме, а находится в поиске того состояния, в котором фильм уже содержится в литературе. К примеру, вот что пишет Н. Д. Волков: «<...> [я] уже указывал, как много может дать сценаристу изучение художественной литературы с точки зрения звукозрительности образа»⁵⁹. Внутри литературы именно сценарий, «четвертый род» литературы, знаменует конфронтацию литературы с ее изобразительностью.

Сталинистской моделью, противоположной модели Блеймана, является *изображение* фабулы. Визуализация литературы⁶⁰—это взаимоотношение литературы и театра, которое отражается в драме. Действие передается словом и телесностью в словесном акте диалога и телесном акте жестикологии. В изображении заложено экранное воплощение⁶¹. Сценарий ориентируется на драму, экран ориентируется на изображение драмы.

У Блеймана соотношение изображения и выражения отличаются от кинодраматургической теории его времени⁶². Выражение и изображение не перекрещиваются, что и отличает Блеймана от «сталинистской эстетики» конца 30-х годов⁶³. На основании этого различия выражения и изображения речь должна быть отнесена к визуальности, то есть к изображению, вместо того, чтобы служить только для выражения смысла.

Речь—это пограничная сфера между кино и литературой. Она коррелирует с чем-то невыразимым, на что она не указывает, но изображает. Невыразимое есть не молчание, но зрение, видение. С помощью невыразимого речь пытается расширить свою сферу действительности⁶⁴. В субъективности индивидуальной речи Блейман противопоставляет слово и зрение, которое лежит у истоков речи, но как выражение находится за пределами разговора. «<...> зрение как особый акт индивидуализации присутствует здесь только негативно, как угроза. Речевое зрение не визуально»⁶⁵. В преодолении расстояния от языка к речи как субъективному произношению невыразимое должно найти свое изображение. Так обозначается различие, которое является определяющим для кинодраматургии: в столкновении речения и зрания становится очевидным, что зрение сведено к наблюдению. Уже авангардисты поддерживали теорию беспредметного зрания⁶⁶ и не принимали во внимание размышления о визуальной субстанции съемки. Так и с упомянутым в начале «изображением» в кино практикуется модус презентации, когда иллюстрируется смысл, так же как и сообщается Эйзенштейна и Пудовкина о литературогеничности сценария, искажают проблему, так как они говорят о литературогеничности кино, вместо того, чтобы поставить вопрос о визуальности литературы. «Полноценная» литературогеничность сценария недостаточна. Блейман отказывается признавать обоюбность литературы от кино. Заявление о том, что «Гёте обойдется без кино»⁶⁷, кажется ему слишком узким. В сценарии проявляется «видимость и слышимость» литературы. Сценарий—это свидетельство интереса литера-

Изобразительность литературы также является предметом очерка Блеймана 1933 года «Что такое сценарий?». Блейман стремится к чувственно-изобразительному литературному выражению, критикует разобщенность литературы и кино, которая превращает сценарий в одну из стадий работы над фильмом без собственного выражения и ценности. Для Блеймана сценарий может обрести самоценность только тогда, когда разобщенность литературы и фильма будет устранена. Он считает, что мнение Сутырина о литературной полноценности сценария, так же как и сообщения Эйзенштейна и Пудовкина о литературогеничности сценария, искажают проблему, так как они говорят о литературогеничности кино, вместо того, чтобы поставить вопрос о визуальности литературы. «Полноценная» литературогеничность сценария недостаточна. Блейман отказывается признавать обоюбность литературы от кино. Заявление о том, что «Гёте обойдется без кино»⁶⁷, кажется ему слишком узким. В сценарии проявляется «видимость и слышимость» литературы. Сценарий—это свидетельство интереса литера-

туры к своей материализации или к своему чувственному проявлению. То, к чему стремится Блейман, есть не выражение литературного смысла или показ фабулы в кино, но чувственное изображение литературного выражения⁶⁸. Так М.А.Петровский говорит о том «невыразимом» в литературе, что находит в ней изображение⁶⁹. У Блеймана субъективность автора является условием изображения невыразимого⁷⁰. При этом можно вспомнить только что приведенный эпизод его сценария по путевой повести Пушкина, где поэт добирается до пограничной реки Арчапай, в особенности восклицания Пушкина, в которых субъективность изображения находит свою кульминацию; они остаются визуально совершенно неопределенными и создают чисто вербальный центр этого эпизода⁷¹.

В 1940 году Блейман оспаривает характеристику двух поколений режиссеров, сформулированную М.И.Роммом. Ромм утверждает, что фильмы второго поколения режиссеров выделяются не за счет блистательности выражения, а благодаря преобладанию темы, то есть выраженного. Предупреждение Ромма об индивидуальности—это предупреждение об индивидуальности выраженного. Блейман вступает в полемику с Роммом, заявляя, что главенство темы не может быть оправданием слабости выражения. Блейман требовал индивидуальности выражения. «Не случайно писатели с таким трудом привыкают к работе в кино. Действительно, как, например, лирическому поэту, который по профессии обязан говорить “своим” языком, примириться с рецептами М.Ромма? Он сразу же онемевает, не сможет написать ни строки»⁷². Этот аргумент можно отнести к работе самого Блеймана над сценарием по пушкинскому «Путешествию...»: когда Пушкин на экране должен заговорить, литературная речь должна найти индивидуальное выражение⁷³.

1. Текст основывается на исследованиях в моей книге: *Sowjetische Kinodramaturgie. Konfliktlinien zwischen Literatur und Film in der Sowjetunion der 1930er Jahre*. В.: Vorwerk 8, 2013. Размышления о поэтике Михаила Блеймана с точки зрения теории кинематографичности будут опубликованы в книге «Cinematicity of Speech and Visibility of Literature: The Poetics of Soviet Film Scripts of the Early Sound Film Era». (Ed. by Jeffrey Geiger and Karin Littau. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013).

2. В своей критике супрематизма и выступления в защиту фактуры он отодвигает на второй план изображение как способ презентации искусства, выдвигая вперед действие как способ производства искусства: «С другой стороны художники, часто думая, что решают чисто живописные проблемы, не решают их, а только показывают, и вот получается живописная алгебра, то есть “не сделанная картина” вещь по существу прозаическая. К такому живописному символизму приходится отнести школу супрематистов». (*Шкловский В.Б.* Литература и кинематограф. Берлин: Русское универсальное изд-во, 1923. С. 104.)

3. Например: *Туркин В.К.* О киносюжете и киносценарии // Искусство кино. 1938. № 8. С. 28; *Коллин Н.* В помощь начинающему сценаристу. Конкурс на киносценарий. М.: Госкиноиздат, 1938. С. 11. Сопrotивление монтажного кино звуковому фильму и утверждение онтологии немого фильма как средства коммуникации особенно способствует распространению этого требования в сфере режиссуры. Так, Пудовкин сетует на смещение доминанты в отношениях между литературой и фильмом: «Изобилие разговорных сцен, чисто сценических монологов, в которых рассказ заменяет типичный для кино непосредственный показ, создают медлительность, тяжеловесность действия, столь несвойственные самому динамическому из искусств—кино». (*Пудовкин В.И.* Основные задачи киноискусства // Собр. соч.: В 3-х тт. М.: Искусство, 1974–1976. Т. 2. С. 160.)

4. *Зархи Н.А.* Кинематургия. [Незаконченный автограф, машинописная копия.] РГАЛИ. Ф. 2003. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 214. М. Токарева указывает на типичную ошибку в сценариях, присылаемых на конкурсы, когда они не показывают действие, а рассказывают о его результате. (*Токарева М.* Итоги сценарного конкурса // Искусство кино. 1939. № 3. С. 55.)

5. *Большаков И.Г.* О ближайших задачах советской кинематографии // О задачах советской кинодраматургии. Сб. материалов совещания по вопросам кинодраматургии (июль 1943). М.: Госкиноиздат, 1943. С. 25. А.В.Мачерет сожалеет: «Обычно в литературных сценариях литературные образы заслоняют кинематографические». (*Мачерет А.В.* Требования к авторскому сценарию // Искусство кино. 1938. № 8. С. 32).

6. Для Я.Черняка развитие исторического жанра также имеет отношение к литературно-исторической перспективе. (*Черняк Я.* О литературном сценарии «Георгий Саакадзе» // Искусство кино. 1941. № 1. С. 15.)

7. *Barthes R.* Das semiologische Abenteuer. F.-am.-M.: Suhrkamp Verlag, 1988. S. 130.

8. *Todorov T.* Die Kategorien der literarischen Erzählung // Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1972. S. 263–294.

9. *Stierle K.* Text als Handlung. München: Fink, 1975. S. 53.

10. *Genette G.* Die Erzählung. München: Fink, 1998. S. 15.

11. *Туркин В.К.* О киносюжете и киносценарии. С. 30. Там же Туркин еще раз подчеркивает, что сценарий должен не рассказывать, а показывать.

12. Наряду с трудностями, которые возникают у Блеймана при композиции кинематографической повести, необходимо указать на критику «киноромана» «Мы, русский народ» Вс.Вишневого. *Justus U.* Literatur als Mythenfabrik. Bochum, 2002. S. 424. URL: www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/JustusUrsula/diss.pdf. См. также критику ориентации на роман у Бродянского: *Король М.Д.* Первый взвод (о сценарии Бродянского) // Советское кино. 1933. № 8. С. 16; заявление Немировича-Данченко о том, что роман слишком огромен для театра и кино: *Немирович-Данченко В.И.* Об инсценировках в театре и кино // Искусство кино. 1936. № 3. С. 20; *Зильвер З.* К проблеме сюжета // Искусство кино. 1936. № 3. С. 15.

13. См. о проблемах напряженной драматургии Юнаковского и криминальной драмы «Ошибка инженера Кочина». *Хенниг А.* Обобщение кинодраматургии. От кинодраматургии до драматургии искусств // Советская власть и медиа. Сб. / Сост. Сабине Хэнсен, Ханс Гюнтер. СПб: Академический проект, 2006. С. 435.

14. *Чирков А.* Очерки драматургии фильма. М., 1939. С. 44–45. См. также: *Хенниг А.* Обобщение кинодраматургии. От кинодраматургии до драматургии искусств. С. 437.

15. См. неполный список его сценариев в: Сценаристы советского кино. 1972. С. 46–47. В список вошли 33 сценария Блеймана 1924–1970 гг. «Поход», о котором в дальнейшем пойдет речь, и который появился в 1934 году, в списке не упомянут.

16. *Блейман М.Ю., Большицков М.В.* // Кино. 1938. 11 февраля. Два месяца спустя авторы были уже уверены, что они с успехом вступили на путь «чисто разговорного кинематографа» и признали, что речь является не недостатком, а «если не достоинством, то, во всяком случае, элементом своеобразия вещи». (*Блейман М.Ю., Большицков М.В., Эрмлер Ф.М.* Работа над сценарием // Искусство кино. 1938. № 4–5. С. 30. Или: Фридрих Эрмлер: Документы, статьи, воспоминания. Сб. Л.: Искусство, 1974. С. 136.)

17. Темой третьей части под названием «Вторая симфония» должен был стать трудный путь композитора в постановочном процессе создания произведения. См.: *Блейман М.Ю., Эрмлер Ф.М.* Замыслы // Искусство и жизнь. 1940. № 12. С. 40.

18. *Марголит Е.Я.* Советское киноискусство: Основные этапы становления и развития (краткий очерк истории художественного кино). М: ВЗНУИ, 1988. С. 54. Или: Киноведческие записки. № 66 (2004). С. 152. См.: *Коварский Н.А., Цирлин Л.* Биография и драма // Искусство кино. 1940. № 11. С. 37–48. Авторский дуэт пишет о зеркальной симметрии исторического и биографического жанров: «Если узел сюжетных событий в историческом жанре всегда представляет собою характеристику исторических закономерностей, влияющих на человеческие судьбы, то в художественной биографии судьба и дела человека, человек как творец истории,

как субъект исторического процесса является источником всех сюжетных коллизий». (Коварский Н.А., Цирлин Л. Биография и драма. С. 38.)

19. «Тем не менее, основополагающее доминирование слова над фильмом едва ли возможно. Парадоксальным образом фильм состоит исключительным из одного потока слов. «Великий гражданин» Фридриха Эрмлера <...> состоит из собраний, заседаний, речей, однако он избегает дискуссии и диалога. <...> Текст, представленный в фильме, — только как намек и указание на невысказываемое и невысказанное. <...> Результатом этого являются обрывочные диалоги и примечательно неразборчивый почерк. <...> Понимание происходит с помощью интонации и физиогномики, а не с помощью речи». (Bulgakova O. Ton und Bild. Das Kino als Synekretismus-Utopie // *Musen der Macht*. München: Fink, 2003. S. 184–185.)

Наблюдения Оксаны Булгаковой обобщают взгляд на речевую поэтику Блеймана. Употребление речи Блейманом в контексте фильма кажется парадоксальным и экстраординарным, потому что этот прием берет начало не в логике фильма, а в кинодраматургической логике. Блейман избегает «дискуссии», которая априори привязала бы речь к конфликту и потянула бы за собой смену повествовательного жанра на драматический. В диалоге, согласно кинодраматургическому пониманию, не говорит никто. Диалог не является речью, то есть, он является не материализацией языка, а материализацией драматической конфликтной структуры. Блейман пытается задействовать вместо драматического литературный генезис речи и персонализировать литературное повествование. Поэтому речь связана с образами, а не с действием, она стремится к словесному потоку повествования и избегает конфликтных структур действия.

20. Блейман М.Ю., *Большиицов М.В.* // Кино. 1938. 11 февраля.

21. Из всех фильмов 30-х годов этот фильм обнаруживает самые долгие планы, самую высокую плотность монтажа внутри плана и наибольшую глубину пространства мизансцены. *Туровская М.И.* Кино тоталитарной эпохи // Кино: Политика и люди. 30-е годы. М.: Материк, 1995. С. 49.

22. В 1970 году Блейман противопоставляет свою эстетику технике монтажа, эстетику, которая стирает образы времени и человека. Очевидно, он понимает привязку камеры к телу и длину плана как прием построения образа, который он противопоставляет созданию символа при монтаже. (Блейман М.Ю. Противоречия развития // Из истории «Ленфильма». Вып. 2. Л.: Искусство, 1970. С. 24.)

23. «Динамика пространства» как сила субстанции описывается в: *Михалкович В.И.* Изобразительное повествование в звуковом кино // *Экранные искусства и литература: Звуковое кино*. Сб. М.: РИИ, 1994. С. 19–49. См. также выступление Пудовкина против развертывания пространства на актера как его субстанцию: *Коварский Н.А.* Фридрих Эрмлер. М.: Госкиноиздат, 1941. С. 74–75.

24. Для исследования сценарной основы «Моей родины» было бы необходимо привлечь фильм. Из всего сценария в газете «Кино». (1932. 30 июня) был опубликован только один отрывок под названием «Мост». Фильм еще не выделяется речевой структурой, появившейся позже, но темой фабулы является противопоставление речи и языка. Появление языка инсценируется как выход из по-детски экспрессивного речевого бормотания и речи беженцев, в которой языки смешаны до неразличимости, так что можно описать их как инициации в русский язык, язык социалистического общества. (Марголит Е.Я. Проблема многоязычия в раннем советском звуковом кино. (1930–1935) // Советская власть и медиа. С. 384.)

25. Блейман М.Ю. ГФФ. Отч. ф. Персональное досье. Ф. 241/1. Капитальный ремонт. Заключение ГУК 27.11.1933. Л. 9.

26. Блейман М.Ю. Там же. Поход. Заключение ГУК 11.10.1934. № 15–17.

27. Упоминание имен авторов и актеров при отсутствии в титрах имени режиссера.

28. См. *Genette G.* Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches. F.-am-M., N.Y.: Campus, 1989. Из перечисленных у Женетта паратекстов сразу несколько находятся в начале сценария Блеймана: страница с выходными данными книги, ее обложка и виньетка титульного листа.

29. Блейман М.Ю., *Тарич Ю.В.* Поход. Звуковой сценарий. Ленинград, 1934. ГФФ. Отдел научной обработки отч. ф. Персональное досье. Блейман М.Ю. Ед. хр. 241/1. Л. 1–3.

30. См.: *Цивьян Ю.М.* К семиотике надписей в немом кино: Надпись и устная речь // *Зеркало: Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам*. Вып. XXII. Тарту: Изд-во ТГУ,

1988. С. 152. О функции тире в промежуточных титрах в немом фильме как знака монтажа. О многоточии как знаке непрерывной смены средства коммуникации в сценарии см. *Хенниг А.* И открылось третье добавочное ухо. Москва: Аиро, 2002.

31. Советское кино начиная со второй половины 40-х годов разрабатывает прием закадрового голоса. Габрилович исследует его в 60-х годах как «голос автора», под которым он подразумевает сценариста. Генеалогически он рассматривает «голос автора» как открытие Довженко, которое он сделал на основе своей кинематографической деятельности. Так как дискурс не делает различия между автором и рассказчиком, можно рассматривать голос автора как введение повествования в фильм. Если вспомнить дискуссию о повествовании и его исключении из кинодраматургии, то «голос автора» оказывается введением заново повествования в кинодраматургию. (*Габрилович Е.И.* Вопросы кинодраматургии. М: ВГИК, 1984. С. 5; *Габрилович Е.* Кино и литература. М.: БПСК, 1965, С. 42.)

32. Названия указывают еще раз на самостоятельность эпизодов и их автономии относительно линейного сцепления внутри вымысла.

33. *Блейман М.Ю., Тарич Ю.В.* Поход. Звуковой сценарий. Л. 31.

34. Там же. Л. 34.

35. О стирании различия между фабулой и сюжетом см.: *Хенниг А.* Обобщение кинодраматургии. От кинодраматургии до драматургии искусств. С. 437.

36. Следующая цитата показывает, как Блейман и Большинцов в качестве драматургов речевое сценария переняли функции режиссера. Наряду с работой с актерами над речевыми элементами текста, прежде всего, были предприняты изменения текста во время съемок, которые в этом случае были произведены не режиссером, а авторами сценария. «Текст стоял в центре внимания, и работа над ним приучила нас к новому пониманию роли драматурга в производстве картины. Драматургам приходилось работать с актерами, менять текст на ходу, часто на съемках». (*Блейман М.Ю., Большинцов М.В.* // Кино. 11.02.1938.)

37. Блейман предпринимает попытки конкретизировать речь в самих пространстве и времени, вместо того, чтобы оставить эту конкретизацию фабуле, которая реализует их затем в диалоге. Здесь проявляется взаимосвязь между блеймановским подвижным пространством и его речевой поэтикой. Почти все сценарии Блеймана следуют хронотопу пути, с одним главным персонажем, который идет этим путем. Речь разворачивается в течение пути, в ней фиксируются населенные пункты, возникающие на пути, она позволяет встречам вылиться в разговоры. Разговоры возникают не только по поводу встречи, встреча является предметом разговора.

«Полог кибитки раскрылся. Взволнованный предстоящей встречей вбежал молодой офицер:—Александр Сергеевич! Как я рад, какая неожиданная встреча! Пушкин обернулся». (*Блейман М.Ю.* Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года: повесть для кино // Звезда. 1937. № 1. С. 71.)

«Пушкин и Семичев уже садились в карету, как вдруг из поддетевшей коляски выскочил рыжий, сиявший золотом и адъютантским аксельбантом майор. Это был Бутырлин, адъютант военного и морского министра, генерала Чернышева.—Александр Сергеевич, какая приятная встреча!—воскликнул он». (Там же. С. 72.)

«Санковский, какие-то чиновники, Пушкин, весело переговариваясь, шли по коридору. Санковский, размахивая руками, любезно улыбаясь, кричал фальцетом:—Нет, вам от обеда не уклониться, Александр Сергеевич! Не каждый день нас посещают великие поэты». (Там же. С. 74.)

38. Существует еще один сценарий подобного рода «Бальзак в России» 1939 года. Он кратко описывается в ряде текстов: *Бутковский Я.Л.* От романтической фотографии к поэтическому кино // Кинооператор Вячеслав Горданов. Сб. Л.: Искусство, 1973. С. 320; *Блейман М.Ю.* Несколькое загадок // Фридрих Эрмлер: Документы, статьи, воспоминания. С. 283. Само название позволяет сделать заключение об использовании в данном случае хронотопа блуждания.

39. См.: *Соколов И.В.* // Заочные кинокурсы. 1928. № 6. С. 1.

40. *Bulgakova O.* Ton und Bild. Das Kino als Synkretismus-Utopie // *Musen der Macht.* S. 184.

41. См.: *Blanchot M.* Was uffentlich ist, hat gerade nicht nützig, gelesen zu werden // *Blanchot M.* Der Gesang der Sirenen. München: Hanser, 1962. С. 332. Публика состоит не из читателей, каж-

дый из которых читает сам для себя, а является сферой непрекращающейся речи. Общественный отклик является откровением, предшествующим высказыванию автора и восприятию читателя.

42. Также в: *Блейман М.Ю.* Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года: повесть для кино. С. 25. См. также статьи Слонимского и Шкловского об их сценариях по произведениям Пушкина. *Слонимский А.Л.* Пушкин в лицее // Искусство кино. 1937. № 2. С. 24. *Шкловский В.Б.* Сценарий «Капитанская дочка» // Там же. С. 47.

43. Насколько важна эта рабочая фаза, демонстрируют попытки сценарных отделов взять этот рабочий момент на себя. Первым заказом, который отрегулировал весь процесс сбора материала, был сценарий «Человека № 217», заверченный в 1943 году. *Большаков И.Г.* О ближайших задачах советской кинематографии // О задачах советской кинодраматургии. С. 36.

44. *Блейман М.Ю.* Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года: повесть для кино. С. 100.

45. См. в особенности правила сокращения литературного текста у Туркина, с которыми образ действия Блеймана состоит в отчетливом противоречии. В обработке Туркиным «Железного потока» А.С.Серафимовича «отбрасывались описания (пейзажи, литературные характеристики) повествовательные экскурсы в прошлое <...>, рассуждения и лирические отступления, недейственные жанровые картинки». *Туркин В.К.* О киноинсценировке литературных произведений // Как мы работаем над киносценарием / Сост. И.Ф.Попов. М.: Кинофотониздат, 1936. С. 134. Внутри структуры действия уничтожаются все параллельные нити сюжета, а остальные концентрируются на структуре конфликта.

46. *Блейман М.Ю.* Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года: повесть для кино. С. 100.

47. *Stierle Karlheinz.* Text als Handlung. S. 53.

48. *Томашевский Б.В.* Теория литературы: Поэтика. М.-Л.: Госиздат, 1925. С. 138.

49. О «литературной личности» см.: *Тынянов Ю.Н.* О литературной эволюции // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 279.

50. *Блейман М.Ю.* Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года: повесть для кино. С. 101.

51. Там же. С. 70.

52. *Пушкин А.С.* Путешествие в Арзрум // Сочинения / Под ред. Б.В.Томашевского. Л.: ГИХЛ, 1936. С. 636.

53. Такую же симптоматику проявляют следующие отрывки: «Калмыки располагаются около станционных хат. У кибиток их пасутся уродливые косматые кони, знакомые вам по прекрасным рисункам Орловского» (*Пушкин А.С.* Путешествие в Арзрум. С. 636.)

«Калмыки расположились около станционных хат. У кибиток паслись их уродливые, косматые кони» (*Блейман М.Ю.* Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года: повесть для кино. С. 70.) Одно наблюдение становится экспозицией пространства действия. Удаление сравнения с рисунками Орловского делает наблюдение неузнаваемым.

«Раевский поехал в город—я отправился с ним; мы въехали в город, представляющий удивительную картину. Турки с плоских кровель своих угрюмо смотрели на нас. Армяне шумно толпились в тесных улицах. И мальчишки бежали перед нашими лошадьми, крестясь и повторяя: Христиан! Христиан!.. Мы подъехали к крепости, куда входила наша артиллерия; с крайним изумлением встретил я тут моего Артемия, уже разъезжающего по городу, несмотря на строгое предписание, никому не отлучится без особенного позволения». (*Пушкин А.С.* Путешествие в Арзрум. С. 652.)

«Русское знамя вилось над цитаделью. Турки с плоских кровель своих угрюмо смотрели на въезд армии. Войска вступали в неприступную крепость. Армяне шумно толпились в узких улицах. Мальчишки бежали перед лошадьми, крестясь и повторяя: “Христиан, христиан”. Неприветливый и хмурый народ встречал «победоносную армию». (*Блейман М.Ю.* Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года: повесть для кино. С. 95.) За этим следует прием: здесь совпадает форма прошедшего времени и узнаваема смена точки зрения для детализации пространства действия—несмотря на удаление указания на картину.

54. Там же. С. 81. Чужой голос указывает здесь на употребление мемуаров современников Пушкина. Блейман реализует вымысел на уровне речи.

55. *Пушкин А.С. Путешествие в Арзрум*. С. 646.

56. *Блейман М.Ю. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года: повесть для кино*. С. 79.

57. Подобный пример: «Я вышел из палатки на свежий утренний воздух. Солнце встало. На ясном небе белела снеговая двуглавая гора. Что за гора? Спросил я, потягиваясь, и услышал в ответ: это Арарат. Как сильно действие звуков! Жадно глядел я на библейскую гору, видел ковчег, причаливший к ее вершине с надеждой обновления жизни—и врана и голубицу излетающих, символы казни и примирения...» (*Пушкин А.С. Путешествие в Арзрум*. С. 646.)

У Блеймана отрывок выглядит так: «Он вышел. Его ослепило утреннее солнце. На ясном небе белела снеговая двуглавая гора. Он жадно забрал в легкие свежий утренний воздух. Казак вслед за ним вышел из сакли. Он зевал, не выпавшись.—Что за гора?—спросил Пушкин.—Арарат,—спокойно и лениво ответил казак.—Арарат! А-р-а-р-а-т!—повторил Пушкин несколько раз. Как сильно действие звуков! Он жадно смотрел на библейскую гору.» (*Блейман М.Ю. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года: повесть для кино*. С. 79.)

58. См. появившуюся в 1938 году в контексте конкурса сценариев статью в газете «Кино». В ней настойчиво повторяется, что кинорассказ является протоформой литературного сценария. «Не старайтесь сразу написать профессиональный сценарий. Пишите рассказ для кино» (*Шкловский В.Б. Первые шаги* // *Кино*. 05.09.1938.)

Статья «Что такое кинорассказ» разъясняет: «Условия конкурса, объявляемого Комитетом по делам кинематографии, допускают представление на конкурс не только вполне разработанных сценариев, но и киноповестей и кинорассказов». «Роман, повесть, пьесу экранизировать гораздо труднее, чем рассказ». (*Кино*. 17.08.1938.)

59. *Волков Н.Д.* // *Советское кино*. 1933. № 11. С. 61.

60. К обширной формализации форм содержания, которую эксплуатирует кинодраматургия и которую она приносит в диалектику сюжета и образа см.: *Хенниг А.* Обобщение кинодраматургии. От кинодраматургии до драматургии искусств. С. 433–436.

61. Рефлексия драматического выражения приближается к похожему пределу и могла бы быть названа словом Натана Зархи «кинематургия». Переход от театра к кино у Зархи локализуется на уровне выражения как переход от воплощения показа к пластичности движения. Кинодраматургия резко выступает против концепции кинематургии Зархи «как органического сплава элементов драматике, эпике и пластики, композиционно организуемых методом монтажа». (*Зархи Н.А.* Драматургические основы киносценария // *Киножурнал АРК*. 1925. № 10. С. 11. Определение «пластики» Зархи изолируется из концепта и перекрещивается с подтекстом Станиславского.

62. Йегер в «Посредничестве языковых знаков» также фокусирует изображение, чьи способности к абстракции состоят в том, чтобы «интермодальные ассоциации между почувствованными, увиденными и услышанными предметами превратить в ментальные категории и сконструировать как идентичные концепты посредством их интеграции в ходе знаково опосредованной интеракции в (интер)индивидуальные семиологические знаковые сети. *Jäger Ludwig. Sprache als Medium: Über die Sprache als audiovisuelles Dispositiv des Medialen // Audiovisualität vor und nach Gutenberg: Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*. Wien, Mailand: Skira-Verlag, 2001. S. 27.

63. Здесь следует еще раз указать на негативное отношение кинодраматургии к «отражению». Центральное положение «отражения» в эстетике 30-х годов желательно подвергнуть сомнению и, возможно, ограничить литературой. Как основа эстетики изображения отражение находится в противоречии с эстетикой выражения кинодраматургии, драмы и фильма.

64. Распространение семиологической функции языка в эстетике выражения ориентируется не на мимесис и не на изображение, которое отражено в проблеме экфразиса. *Krieger M. Das Problem der Ekphrasis: Wort und Bild, Raum und Zeit—und das literarische Werk // Beschreibungskunst—Bildbeschreibung*. München, 1995. S. 41–58. *Boehm G. Bildbeschreibung: Über die Grenzen von Sprache und Bild* // *Ibid.* S. 23–40.

Эстетика выражения это языковой акт выражения.

65. Рыклин М.К. Террорологии. М.-Тарту: Эйдос-Культура, 1992. С. 29.

66. Glanc T. [Зрение русских авангардов]. Prag, 1999.

67. Блейман М.Ю. Гимназический урок // Советское кино. 1934. № 6. С. 39.

68. В 1935 Блейман выступил против «духа фильма» Балажа, чей поиск специфики кино в оптической культуре вел к самовыражению фильма, в противовес концепции изображения и приближения к литературе, как они представлены в интеллектуальном кино. (Блейман М.Ю. Грезы духовидца // Советское кино. 1935. № 8. С. 59.)

69. Михаил Петровский в своей работе «Выражение и изображение в поэзии» также определяет понятие невыразимого. Выражение всегда относится к чему-то выраженному. Изображение он интерпретирует как отношение двух выражений. Здесь начинаются владения риторики с фундаментальными возможностями идентичности или неидентичности (эквивалентности) обоих выражений. В связи с этим возникает возможность изображения чего-то не-выраженного и умопостижимости функции изображения как изображения невыразимого. Петровский М.А. Выражение и изображение в поэзии // Художественная форма. М.: ГАХН, 1927. С. 72.

70. «Визуальное измерение в речевой культуре не проходит через фильтры индивидуализации. Коллективные тела не опускаются до признания несводимости внешнего <...>. Банальная зримость равносильна их десакрализации. <...> Постоянное проговаривание мира превращается в его магическое заговаривание, дискурс становится речью, не знающей относительно себя ничего внешнего». (Рыклин М.К. Террорологии. С. 17.)

71. Петровский приводит подобный пример. Искусственный характер и неповторимость гоголевского Днепра все больше проявляют себя параллельно отступлению на второй план географической референции и мимесису.

72. Блейман М.Ю. Выступление в прениях [1940] // Блейман М.Ю. О кино—свидетельские показания. М: Искусство, 1973. С. 212–213.

73. «Народ удалось замкнуть речью ценой отрицания принципа реальности или недискурсивных имплицитных предпосылок языка. Имплицитные недискурсивные предпосылки—внутренне присущее языку внешнее—существуют лишь тогда, когда есть внешнее языку внешнее (план содержания, часть которого составляет сфера видимого, но не вербализируемого)». (Рыклин М.К. Террорологии. С. 8.)

Перевод с немецкого **Анны Фризен**
под редакцией **Анны Кулес**