

Литературу — в кино

Сергей Огудов

Литературу — в кино

Советские
сценарные нарративы
1920–1930-х годов



Новое
Литературное
Обозрение

2024

Литературу — в кино

УДК [821.161.1-293.7](47+57)«192/193»
ББК 85.374.93(2)613
0-39

Редактор серии Ян Левченко

Исследование выполнено за счет гранта
Российского научного фонда № 23-78-01040

Огулов, С.

0-39 Литературу — в кино: советские сценарные нарративы 1920–1930-х годов / Сергей Огулов. — М.: Новое литературное обозрение, 2024. — 232 с.: ил. (Серия «Кинотексты»).

ISBN 978-5-4448-2560-0

История раннего советского кино часто рассматривается исследователями через призму режиссерской работы, хотя в основе замысла многих авангардных фильмов лежал текст. Книга Сергея Огулова — это попытка рассмотреть корпус сценарных текстов как самостоятельный феномен с точки зрения нарратологии. Первая часть посвящена динамике сценарной работы над такими шедеврами раннего советского кино, как «Броненосец „Потемкин“» и «Потомок Чингисхана», «Обломок империи» и «Великий утешитель». Вторая часть сфокусирована на сценарном наследии Александра Ржешевского и Юрия Тынянова: на материале сценариев «Бежин луг», «Очень хорошо живется», «Шинель», «С. В. Д.» и др. С. Огулов показывает, как повествовательная структура сценария влияет на семантику экранного произведения. В третьей части автор, обращаясь к концепциям Жерара Женетта и Франца Штанцеля, предпринимает попытку встроить свои исследования в контекст современной нарратологической теории. Сергей Огулов — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Центра научного проектирования Управления по научной работе РГГУ, преподаватель Школы филологических наук НИУ ВШЭ, сотрудник Госфильмофонда России.

УДК [821.161.1-293.7](47+57)«192/193»
ББК 85.374.93(2)613

© С. Огулов, 2024
© Д. Черногаев, дизайн серии, 2024
© ООО «Новое литературное обозрение», 2024

Содержание

Введение. Контуры фильма. Сценарный нарратив 7

Часть I. От литературного сценария — к режиссерскому

Глава 1. История в двойной оптике:

«Обломок империи» Фридриха Эрмлера 20
Смена точки зрения: от нарратора к персонажу 20
Литературный сценарий в режиссерском прочтении 24
Конфликт точек зрения 29

Глава 2. В поисках масштаба событий:

«Потомок Чингисхана» Всеволода Пудовкина 35
Что такое нарративная дистанция? 35
Дистанция в литературном сценарии 40
Режиссер сокращает дистанцию 45

Глава 3. Время революции: «Броненосец „Потемкин“»

Сергея Эйзенштейна 51
Ритм и скорость 51
Скорость «Броненосца „Потемкин“» 57

Глава 4. Мимесис чтения: «Великий утешитель»

Льва Кулешова 65
Виды читательской активности 65
Трансформация читателя 68

Часть II. Интерпретация киносценария

Раздел 1. Александр Ржешевский: личный опыт / эмоциональный сценарий

Глава 1. Устный нарратив личного опыта 82
Взаимосвязь устности и личного опыта в нарратологии 82
Автобиография и эмоциональный сценарий 87
Аспекты устного слова 93
Гражданская война как основное событие устного рассказа 98

Глава 2. Ржешевский и Пудовкин: «Очень хорошо

живется» и новый облик экранного человека 106
Эксперимент Пудовкина 106
Персонаж в режиссерском сценарии 112

Глава 3. Ржешевский и Эйзенштейн:	
«Бежин луг» как опыт травмы	120
Развитие замысла фильма	120
Эйзенштейн читает Ржешевского	127
Что вошло в фильм?	138

Раздел 2. Юрий Тынянов: киносценарий формализма

Глава 1. Нарративная идентичность	
в киносценарии «Обезьяна и колокол»	142
Субъектность фокализатора	142
Фокализатор и рассказчик	146

Глава 2. Как сделан гротеск: «Шинель» Гоголя	
глазами сценариста	154
Гротеск и кризис нарративной идентичности	154
Гротескная композиция	161
Организация пространства	165
Гротескный персонаж	169
Произведения Гоголя как метаязык кино	171

Глава 3. «Идентичность слова»: киносценарий «С. В. Д.»	174
Повествование о словах	174
Слова и события в сценарии Тынянова	178
Смена значений слова в фильме	184

Глава 4. Парадоксы сценарного жанра: «Подпоручик Киж»	
в версиях Сергея Юткевича и Валентина Туркина	190
Снова об архивных источниках	192
Жанровая динамика киносценария	198

Часть III. В зеркале теории.

От сценарного нарратива к мимесису кино

Глава 1. Проблема модальности	206
Глава 2. Женетт и Штанцель: два подхода к нарративу.	209
Глава 3. Рефлекторизация рассказчика	214
Список литературы	218

Введение. Контуры фильма. Сценарный нарратив

Если восстановить всю цепочку сценариев, написанных в период работы над тем или иным фильмом, несложно заметить, что порой в них рассказываются разные истории. Будут различаться и способы передачи истории — например, в литературном и режиссерском сценариях. Чтобы понять, как изменяется сценарное повествование и каким образом оно предопределяет киноповествование, уместно обратиться к нарратологии. В фокусе внимания этой дисциплины лишь недавно оказался изменчивый сценарный нарратив, сопровождающий подготовку к съемкам фильма. За счет множества вариаций он не только предопределяет, но и в некотором смысле «опережает» повествование на экране, ограниченное рамками законченной постановки. Выделение *нарратологии киносценария* в качестве отдельной области в расширяющихся пределах науки о нарративах обусловлено необходимостью ответа на вопрос о месте словесного текста на кинопроизводстве. Восстановление серии текстов, предшествовавших созданию фильма, позволит увидеть сценарный нарратив в его становлении и, как следствие, изменить представление о замысле фильмов, уже ставших классикой кино.

Как литературная форма сценарий всегда соотносился с развитием кинематографа. Изменения в киноиндустрии влекли за собой изменения сценарного повествования: ни роман, ни поэма, ни театральная пьеса не связаны с производством в той мере, в какой связан киносценарий. Зависимость поэтики сценария от технологий прослеживается с начала прошлого века и вплоть до цифровой революции: изобретение цифровых камер и программ для монтажа затронуло и сценарное письмо. В настоящее

время сценарий как будто вернулся к временам далекого прошлого — его написание стало работой, близкой к импровизации. Раньше такой подход были характерен для авангарда и авторского кино, а сегодня становится признаком голливудской системы, стирающей границы между предпродакшеном и съемкой фильма.

Отправной точкой истории киносценария стала потребность создавать план экранного действия. В период раннего кинематографа, согласно расхожему мнению, сценарии писались «на манжетах» и представляли собой лишь простую последовательность событий и действий, запись которой часто даже не была необходимой из-за краткости фильмов. Развитие кино стимулировало появление огромного разнообразия практик сценарного письма — от ранней кинопьесы до всевозможных вариантов производственного и драматического сценария (некоторые из них будут затронуты в нашей работе). «Мастер на все руки» периода раннего кино уступает место команде специалистов, в которой вследствие разделения труда находит место сценарист или кинодраматург. Так рождается множество текстов, «программирующих» киноповествование.

Исследование сценарного текста неизбежно требует обращения к архивным источникам. Конечно, уже в 1910-е годы наиболее интересные сценарии или их фрагменты печатались в журналах (можно назвать дореволюционные российские киножурналы «Пегас», «Сине-фоно», «Вестник кинематографии», для которых сценарии даже специально «олитературивались»). С тех пор мало что изменилось: обычно публикуются литературные сценарии, особенно созданные известными писателями, — да и то далеко не во всех случаях и без режиссерской разработки, что в целом ведет к «выдергиванию» литературного сценария из того контекста, в котором он создавался.

В период советского киноавангарда, как, впрочем, и в более позднее время, сценарный текст объединял в себе целый комплекс других текстов. Перечислим наиболее важные из них. В *либретто* (иначе говоря, синопсисе или заявке) формулируется краткое содержание будущего сценария, в том числе основные события, характеристики героев и места действия. Текст в этом случае «не техничен» (отсутствует разбивка на кадры, нет технических ремарок) и пишется в форме небольшого рассказа. Затем создается *литературный сценарий*, в котором излагается полное

содержание будущего фильма без технической разработки. Литературный сценарий отличается от режиссерского отсутствием детальной разбивки на кадры и технических ремарок, хотя в некоторых случаях писатель может их добавлять (например, в сценарии немого фильма «Епифанские шлюзы» Андрей Платонов для передачи звука топора, срубающего дерево, использует прием затухания экрана). *Режиссерский сценарий* пишется режиссером на основе литературного сценария. Действие здесь предполагает планы и ракурсы, а кадры пронумерованы. Указываются место действия (декорация или натура) и технические приемы (наплыв, панорама, уход в диафрагму, затемнение и другие); часто назван и предполагаемый метраж того или иного кадра; могут быть упомянуты шумы и всевозможные звуковые эффекты, если сценарий относится к звуковому кино.

Конечно, такое разделение в кинематографе могло и нарушаться. Возможны были переходные варианты, такие как расширенное либретто или литературный сценарий, написанный режиссером. В разных национальных кинематографиях существовали свои формы записи. В некоторых случаях, конечно, напрашивается прямая аналогия между ними. Тем не менее нужно учитывать, что речь идет о специфических культурных реалиях. Например, в американской практике 1920-х годов существовала такая форма записи, как *scenario*, в целом близкая к литературному сценарию; следующий этап назывался *continuity*: само наименование подчеркивало непрерывность действия — на этом этапе производилась разбивка на кадры и вносились технические ремарки. После прихода звука названия изменились: в немом кино *scenario* относился к *continuity* примерно так же, как в звуковом *screenplay* относится к *shooting script*. О реальной сложности этих обозначений и их исторической изменчивости можно подробнее прочитать в специальных исследованиях (Price 2013). Для нас более важно показать, что сценарный текст — это множество текстов, сложно упорядоченных в процессе кинопроизводства и лишенных «окончательного варианта» — отсюда необходимость особого исследовательского подхода.

Возможность работать с бумажным архивом Госфильмофонда стала серьезным стимулом к подготовке настоящей книги. Госфильмофонд не только открывает доступ к огромной коллекции

фильмов, но и позволяет собрать и малоизученный пока текстовый материал. Каждый фильм снабжен «фильмовым делом», представляющим собой папку, где содержатся отзывы официальных лиц (например, решения Главреперткома), отзывы прессы на вышедший фильм и сценарные разработки, причем один и тот же сценарий может сохраняться в нескольких версиях. Некоторые тексты удалось опубликовать*, но более важно то, что работа в ГФФ (конечно, с учетом обращения в другие архивы, в первую очередь РГАЛИ и ЦГАЛИ) дала возможность восстановить сценарный нарратив целого ряда авангардных фильмов.

Известный американский киновед Дэвид Бордуэлл писал, что для его поколения исследователей (годы жизни Бордуэлла — 1947–2024) работа с киносценарием была второстепенной задачей (Bordwell 2011). Более важен был анализ фильма как законченного авторского произведения. В то же время обсуждение киносценариев было отдано на откуп многочисленным руководствам по сценарному мастерству. Такие руководства, исчисляемые ныне десятками, если не сотнями, уходят корнями в глубины истории кино. Так, советский сценарист и педагог Валентин Туркин упоминает в качестве своего предшественника «профессора итальянской кинематографии» Гальтьеро Фабри, написавшего в 1913 году «Правила составления киносценариев» (Туркин 2007: 26). В последние десятилетия ситуация стала меняться: теперь изучение фильма часто уступает место изучению самого процесса его создания. Появился целый ряд книг о киносценарии. Среди них: «Сценарное письмо: история, теория и практика» Стивена Мараса, книги Стивена Прайса «История киносценария» и «Киносценарий: авторство, теория и критика», книга Теда Нанницелли «Философия киносценария», диссертация Энн Игельстрём «Наррация в сценарном тексте» (Maras 2009; Price 2013; Price 2010; Nannicelli 2016; Igelström 2014). Все это работы нулевых и десятых годов. Но интерес к киносценарию был и в советской науке (особенно в 1920–1930-е годы). В эти годы стала формироваться

* Публикации: киносценарий Юрия Тынянова «Шинель» (Тынянов 2013) и ранее неизвестный сценарий Андрея Платонова «Песнь колес» (Платонов 2017). В журнале «Киноведческие записки» будет опубликован сценарий Адриана Пиотровского «Моряк с „Авроры“», на основе которого в 1926 году киномастерской ФЭКС был снят фильм «Чертовое колесо», стоящий у истоков поэтики ленинградского кино.

«теория кинодраматургии» как отдельная область. Можно назвать книгу Туркина «Сюжет и композиция сценария» (Туркин 1934), Владимира Волькенштейна «Драматургия кино» (Волькенштейн 1937), более поздние работы Людмилы Беловой (Белова 1978) и Стеллы Гуревич (Гуревич 1975), посвященные работе писателей в кино, книгу Иосифа Долинского о подготовке сценария фильма «Чапаев», содержащую в том числе подробный разбор разных вариантов этого сценария (Долинский 1945).

Стоит сказать несколько слов о том, как сформировался нарратологический подход к сценарию. Сложно говорить о существовании теории сценария в советской науке, но уже в 1920-е годы высказывалось множество мнений о его природе, имеющих теоретический потенциал, — и эти работы еще могут найти отклик в нарратологии. На наш взгляд, наиболее значимой является книга Туркина «Сюжет и композиция сценария» (1934). Автор уже в предисловии оговаривает, что «кинодраматургии как науки еще нет», поэтому, строя свои определения, он отталкивается от театральной драматургии и литературной поэтики. Сюжет он понимает как «завершенный с точки зрения выявления идеи, замысла круг событий (состав событий, взятый сам по себе, именуется обычно фабулой), определяемых героями („характерами“, „образами людей“) и раскрывающих этих героев в их отношении к происходящему, в их поведении, в действии» (Туркин 1934: 33). Как видно из этого определения и всего дальнейшего изложения, Туркин мыслит сюжет в первую очередь в связи с антропоморфным агентом действия. Внимание к персонажу определяет как его сценарную практику, так и теорию: он выступает против разграничения фабулы и сюжета в духе формалистов и с недоверием относится к бессюжетному кино, хотя и отмечает его безусловные успехи в творчестве Довженко и Эйзенштейна.

Туркин выделил два типа сценарной композиции — «драматический» (яркий пример — сценарий Натана Зархи к фильму «Мать») и «фабулистический» («По закону», «Обломок империи», «Привидение, которое не возвращается»); во втором случае важен «интересный состав событий», а не драматический конфликт (Там же: 93). Обе формы могут сливаться в «драматизированном повествовании», например в драматургии фильмов «Земля» и «Броненосец „Потемкин“». Отдельным видом кинодраматургии

Туркин считает сценарии, основанные на «лирическом повествовании»: «непрерывность фабулы будет здесь разрушена, но фабула должна ощущаться в отдельных фрагментах, и временные разрывы между фрагментами легко должны восполняться воображением» (Туркин 1934: 98). В качестве примеров таких «кинобаллад» Туркин называет фильмы мастерской ФЭКС («С.В.Д.», «Новый Вавилон», «Одна»).

Как советская, так и российская «теория кинодраматургии» почти не уделяла внимания тексту сценария, при этом происходило переложение в область кино принципов театральной драматургии, а в качестве иллюстрирующих примеров могли использоваться как фильмы, так и литературные произведения. Тем не менее установление связи между сценарием и драмой представляется нам основным достижением подобных работ.

Подъем академического интереса к киносценарию происходит в англоязычной науке последних десятилетий. Пионерской работой стала книга немецкой исследовательницы Клаудии Стернберг о голливудских сценариях (Sternberg 1997). Позже внимание к нарративу — и, в более широком смысле, тексту сценария — нашло отражения в трудах Мараса, Прайса, Иэна Макдональда. Одним из стимулов к появлению этих работ стали постструктуралистские концепции письма и текста — в меньшей степени Жака Деррида, в большей — Ролана Барта. Так, Стивен Марас сосредоточен на изучении границы между письмом и фильмом, часто рассматриваемых изолированно друг от друга. Основное понятие его работы — *screenwriting* — «написание киносценариев (*screenplays*), мастерство сценарного письма, которое понимается как подготовка размещенных на странице скриптов (*script*)». Вводя термины, Марас почти не ссылается на теоретиков и философов, но все же упоминает Жака Деррида, когда пишет, что с позиций этимологии слова «кинематограф» и «фотография» обозначают «формы письма» (Maras 2009).

Британский исследователь Стивен Прайс, опираясь на работы Барта, приходит к выводу, что текстовая нестабильность сценария является следствием множественного авторства, ставящего под сомнение идущую от романтизма идею о творчестве как проявлении индивидуального начала. По мнению Прайса, проблематично само выделение законченного текста сценария, поэтому его можно назвать «литературой в непрерывном движении»

(literature in flux). Британский исследователь Иэн Макдональд тоже считает, что концепция текста Ролана Барта уместна для анализа киносценария, но предостерегает от прямолинейного обращения к ней. Несмотря на множественность и подвижность сценарного текста, в нем есть то, что должно быть точно зафиксировано, хотя бы потому, что на кинопроизводстве он выполняет функцию средства планирования (Macdonald 2013: 21). Другой аргумент — реально существующий поиск автора, продиктованный как потребностями критической мысли и производственной практики, так и стремлением реабилитировать незаслуженно забытых авторов, «невидимых» во время работы над фильмом.

Наиболее значимая работа непосредственно по нарратологии киносценария — диссертация британской исследовательницы Энн Игельстрём «Наррация в сценарном тексте» (2014). Она использует коммуникативный подход, рассматривая различные виды нарративных голосов. Важным отличием сценария от других нарративных жанров названа возможность такой коммуникации с читателем, при которой объясняется, как должен сниматься будущий фильм. В случае сценарной наррации ключевой становится сообщение имплицитного автора, поскольку посредством технических ремарок он информирует читателя о реальном мире, в котором будут происходить съемки фильма. Особенность сценария в том, что в нем одновременно присутствует наррация о вымышленном мире и напрямую адресованная читателю информация о способах его воплощения на экране. Работа Игельстрём — первая серьезная попытка создать нарратологию киносценария, теоретическое исследование, посвященное сценарному тексту (к сожалению, материал диссертации ограничен несколькими десятками сценариев в основном американского кино, что отражается и на теоретических подходах).

Другое достоинство работы Игельстрём — внимание к тексту киносценария и попытка совокупного осмысления его изменчивых версий. Тем не менее интерес к анализу версий в ее работе не вполне связывается с изучением нарратива. Игельстрём решает задачу, поставленную в книге Прайса, когда прослеживает изменения голосов при переходе от одной версии сценария к другой, хотя и делает это не вполне последовательно. Продолжение ее работы видится нам перспективной задачей. В нашей монографии будет проведено сопоставление различных версий

киносценария — «виртуальных» вариантов будущего фильма. В то же время мы будем ориентироваться на более широкую парадигму нарратологии, заданную трудами Франца Штанцеля, Моники Флудерник, Вольфа Шмида и других авторов.

В первой части монографии, «От литературного сценария — к режиссерскому», основополагающие понятия нарратологии, такие как нарративная скорость, точка зрения, фигура читателя и дистанция, будут использованы при работе с киносценариями ключевых фильмов советского авангарда, причем рассмотрены будут как литературные, так и режиссерские версии сценариев, отражающие развитие замысла. В сценариях фильма «Обломок империи», написанных Катериной Виноградской и Фридрихом Эрмлером, изменение точки зрения сопровождается изменением истории: если у Виноградской потерявший память унтер-офицер Филимонов подобно ребенку заново рождается в советское время, то у Эрмлера в момент воспоминаний герой буквально сходит с ума, что находит отражение на экране.

Нарративная дистанция будет рассмотрена в связи с версиями сценария «Потомок Чингисхана», написанными Осипом Бриком и Всеволодом Пудовкиным. Дистанция между воображаемым миром и рассказчиком сокращается при переходе от литературной версии к режиссерской — в этом состоит особенность сценария, его отличие от других форм рассказа. Сценарий фильма «Броненосец „Потемкин“» документирует революционное время, а ритмическое соответствие изображения и текста во многом предопределяет кинонарратив. Наконец, в сценариях Александра Курса и Льва Кулешова «Великий утешитель» основное внимание уделено фигуре вымышленного читателя, рефлексия которого неразрывно связана с его телесными реакциями. При переходе от литературной версии сценария к режиссерской читатель становится все более независимым от иллюзионистской установки нарратора и начинает активно реагировать на рассказ.

Во второй части монографии, озаглавленной «Интерпретация киносценария», мы перейдем к подробной характеристике творчества сценаристов и его интерпретации в кинематографе. В противовес концепции «эмоционального сценария», в которой делался акцент на структуре текста, сценарное творчество Александра Ржешевского будет рассмотрено в связи с проблемой

устного нарратива личного опыта. Отдельное внимание будет уделено интерпретации его сценариев со стороны Пудовкина («Очень хорошо живется») и Эйзенштейна («Бежин луг»). Если в первом случае предметом внимания станет облик экранного человека, то во втором — визуальные субституты травматического опыта.

Сценарное творчество Юрия Тынянова представляет интерес в связи с проблемой нарративной идентичности. В киносценарии «Обезьяна и колокол» происходит несовпадение интенций фокализатора* и нарратора: рассказ об исторических реалиях оборачивается объективацией сакральных символов и обрядов, характерной для советского антирелигиозного фильма. В сценарии «Шинель» произведения Гоголя сведены к гротеску, «игре масок», а в «С. В. Д.» аббревиатура, вынесенная в название, теряет тождество со своей семантикой, но при этом постоянно приобретает ложные значения. Сценарий «Поручик Киж» попал в кинематограф, оказался на границе двух жанров. Если Юткевич интерпретировал его в русле эксцентрического фильма, во многом сохранив событийную канву оригинала, то Туркин существенно изменил ее, опираясь на модель исторической повести. «Поручик Киж» занял место на границе киноэксцентрики и исторического фильма — двух полюсов советского кино 1920-х годов.

Заключение в привычном значении этого слова в нашей работе отсутствует. Вместо выводов мы предлагаем в отдельной третьей части заново осмыслить вышесказанное, точнее найти для него место в нарратологии. Заключительный раздел книги обращается к проблеме модальности, которая в последние годы стала активно обсуждаться в связи с интересом к мультимодальным нарративам. Тем не менее само понятие «модальность» (или «модус»), обозначающее способ представления, манифестацию, степень выраженности того или иного содержания, использовалось уже в классической нарратологии, где возникло в результате переосмысления различий между мимесисом и диегезисом, восходящих к истокам литературной теории. Каким образом сценарий может быть включен в современную полемику о модальности?

* Фокализатор — термин, введенный Мике Бал в развитие теории «фокализации» Жерара Женетта для обозначения «носителя точки зрения» в нарративе. Если нарратор выступает инстанцией рассказа, то фокализатор отсылает к перцептивному уровню нарратива. Подробнее об этом различии — в главе «Нарративная идентичность в киносценарии „Обезьяна и колокол“».

В последней главе мы показываем, что те понятия, которые были введены ранее, — точка зрения, дистанция, нарративная скорость, устность — могут служить для различения ее видов. Наша работа носит пока предварительный характер. Мы обращаемся не к хорошо известной и более нормативной нарратологии Женетта, а к менее известной и полемической по отношению к Женетту нарратологии Штанцеля и его последователей. Штанцель предложил континуальную модель повествования, в которой акцентированы проблемы телесности и градуированных оппозиций. В свете его теории сценарий как текст, переходный от литературы к кино, воплощает радикальный вариант рефлексивизации — смены нарративной модальности, охватившей в начале XX века модернистскую литературу.

Обращение к киносценариям дает возможность иначе осветить историю киноавангарда, в которой по-прежнему силен миф о гениальном режиссере, работающем без сценария (хотя современные подходы к Эйзенштейну и даже Дзиге Вертову убеждают в обратном). Нарратология позволяет ввести в научный обиход большой пласт текстов, лежащий в основе замысла многих авангардных фильмов, и рассмотреть его как самостоятельный феномен, не подчиняя историко-киноведческим задачам. Такое исследование вписывается в круг работ, посвященных принципам создания фильма. Оператор, художник и сценарист оказываются частью большого ансамбля, в котором проявляют себя как самостоятельные творческие личности.

Через всю нашу работу проходят мотивы, на глубинном уровне близкие друг другу: кризис нарративной идентичности, смена модальности, травма, конфликт точек зрения... Мы полагаем, что их появление не случайно, и в той или иной степени они всегда будут сопутствовать изучению сценарного творчества. Американский исследователь Натениэл Кон, который работал как продюсер независимых фильмов и руководил программами скринрайтинга, пишет, что сценарии часто игнорируют, оскорбляют, проклинают, разбивают, уродуют и приносят в жертву. Голливуд принуждает писателей производить болезненные тексты, за которыми — сумбурная многоголосица анонимных скрипторов (Kohn 2000). В советском контексте, где вроде бы не могло быть ничего подобного, происходили отдаленно похожие процессы.

Введение. Контуры фильма. Сценарный нарратив

Авангардный фильм может быть понят как кризисное явление даже несмотря на образцовую и эстетически законченную форму: текстуальная основа фильмов сообщает о кризисе субъекта наррации, проявляющемся в самом взаимодействии сценарных нарративов, скрытых от зрителя готовой формой фильма. Если, согласно Кону, киносценарий—это текст подвижный и ризоматический, не имеющий начала и завершения, то в период советского авангарда движение оборачивается обостренным поиском новизны, а кризисное авторство—неожиданным свидетельством грандиозного социокультурного слома.