

На правах рукописи

Клементьев Руслан Евгеньевич

КИНОДРАМАТУРГИЯ А.П. ПЛАТОНОВА КОНЦА 1920-Х – НАЧАЛА
1930-Х ГГ.: ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ В КОНТЕКСТАХ ВРЕМЕНИ

Специальность 10.01.01 — Русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва

2020

Работа выполнена в Отделе Новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья Федерального государственного бюджетного учреждения науки Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской Академии наук

Научный руководитель:

Корниенко Наталья Васильевна – д.ф.н., член-корр. РАН, ФГБУН Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской Академии наук

Официальные оппоненты:

Пономарева Татьяна Александровна – д.ф.н., проф., ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

Роженцева Елена Александровна – к.ф.н., руководитель Филологического центра издательства «Русское слово»

Ведущая организация:

ФГБОУ ВО «Воронежский государственный университет».

Защита состоится « 5 » марта 2020 г. в 15.00 на заседании Диссертационного совета Д. 002.209.02 при ФГБУН Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук по адресу: 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25А, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке и на сайте ФГБУН Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской Академии наук: www.imli.ru

Автореферат разослан « ___ » _____ 2020 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета

О.В. Быстрова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования обусловлена малой степенью изученности кинодраматургического наследия А.П. Платонова. Этому есть ряд объективных причин. Несколько десятилетий была недоступна большая часть платоновских произведений, поэтому первостепенной задачей после снятия цензурных ограничений стала, во-первых, публикация большого массива художественной прозы Платонова; во-вторых, очищение опубликованных при советской власти произведений от наслоений редакторских и цензурных правок; в-третьих, литературоведческое освоение новообретенного наследия Платонова. На этом фоне вполне закономерно, что кинематографические тексты писателя, имеющие по определению периферийный, вспомогательный характер, дольше других оставались в стороне от внимания литературоведов. Кроме того, изучение творческой истории киносценариев требует, прежде всего, накопления фактического материала, связанного с кино, а значит, большой разыскательской работы, освоения огромного массива кинематографических фондов архивов и кинопериодики.

Степень разработанности проблемы. Кинодраматургии А.Платонова, были посвящены работы Н.В. Корниенко, М.В. Богомоловой (Осипенко), Е.А. Роженцевой, Л.В. Суматохиной и др. В нашей работе впервые предпринимается попытка комплексного анализа кинодраматургии Платонова конца 1920-х – начала 1930- гг.

Предметом исследования является творческая история кинематографических текстов А. Платонова, понимаемая как факт и часть творческой биографии писателя и рассматривающаяся в широком контексте кинематографических событий времени. Временные рамки исследования ограничены 1927–1931 гг., с одной стороны, по причине слишком большого объема кинематографического наследия автора, с другой – необходимостью остановиться только на одном, «немом» периоде истории кино, имеющем свою особую эстетику и свою теоретическую базу.

Объект исследования – тексты А. Платонова, написанные для немого

кино: либретто и сценарий «Песчаная учительница»; либретто «Надлежащие мероприятия»; либретто «Епифанские шлюзы» (вариант заглавия в машинописи — «Создание царств»); либретто «Машинист», сценарий «Турбинщики», дошедший до нас не полностью; неоконченный колхозный сценарий, а также подготовительные материалы к этим и другим, ненаписанным или разысканным сценариям (темы и заявки на киносценарии, писавшиеся для предварительного рассмотрения на кинофабриках, сопроводительные материалы к «Песчаной учительнице» и т. д.). Кроме того, в работе рассматривается фрагмент краткого либретто «Нико Пиросман», в случае с которым авторство Платонова находится под сомнением.

Источниковой базой исследования послужили сценарии и либретто Платонова (автографы, авторизованные машинописи); кинематографическая литература и кинопериодика 1926–1931 гг., архивные документы, отложившиеся в фондах кинематографических организаций в РГАЛИ.

Цель исследования – описание творческой истории кинодраматургических текстов А. Платонова 1927–1930 гг., органично вписанной в общий контекст всего творчества писателя, в кинематографических контекстах времени.

Задачи исследования, диктуемые обозначенной выше целью, следующие:

1. Проанализировать известные факты творческой и постановочной истории кинотекстов Платонова 1927–1930 гг. По возможности, дополнить их новыми сведениями, полученными в процессе разысканий в кинематографических фондах РГАЛИ и кинопериодике времени.

2. Описать кинематографический контекст времени, уделяя особое внимание положению в киносценарной отрасли, а также фактам, перекликающимся с тематикой произведений Платонова, написанных в эти годы.

3. Проследить сквозные темы и мотивы, объединяющие на разных уровнях сценарии, как между собой, так и с основными произведениями

Платонова рассматриваемого периода времени.

4. Описать принципы и особенности переработки литературных произведений Платонова в процессе автоинсценировки.

Научная новизна исследования. В работе впервые представлена попытка описания целого периода кинодраматургического творчества Платонова в контексте кинематографических событий времени, не только обобщающая уже известные факты, но и дополняющая их новыми сведениями и материалами.

Теоретическая значимость исследования состоит в развитии методов изучения кинодраматургического наследия писателей в неразрывной связи с кинематографическим контекстом.

Практическая значимость исследования: отдельные части исследования могут стать базой для написания комментария к кинодраматургическим текстам в собраниях сочинений А.П. Платонова; найденные в ходе исследования неизвестные ранее факты дополняют биографию одного из крупнейших писателей XX века и могут использоваться в дальнейших научных работах, посвященных его творчеству и биографии; принципы, положенные в основу диссертации, а также представленный в ней фактический материал, касающийся контекстов времени, могут быть использованы при изучении кинотекстов других писателей, как рассматриваемого периода, так и в целом XX века; материалы диссертации могут быть использованы в подготовке спецкурсов и семинаров, посвященных творчеству Платонова, истории отечественного кинематографа, проблемам взаимодействия литературы и кинематографа.

Методология исследования: описательный, текстологический, биографический и культурно-исторический методы.

Методологической основой диссертации послужили историко-литературные работы Н.В. Корниенко, Д.С. Московской, В.Н. Терехиной, Д.Д. Николаева, Н.И. Шубниковой-Гусевой, Е.А. Яблокова, В.Ю. Вьюгина, Е.Г. Падериной, Г.Н. Воронцовой и др.

Положения, выносимые на защиту:

1. Кинодраматургическое наследие А. Платонова, несмотря на свой прикладной характер, является самостоятельной и важной частью творческого наследия писателя, обладает несомненной художественной ценностью, которая тем интереснее, что сценарии такого крупного писателя как Платонов объединяют в себе поэтику двух искусств — литературы и кинематографа.

2. Переработка («автоинсценировка») собственных литературных произведений осуществлялась Платоновым не механическим переводом в сцены и кадры готового прозаического текста, а является одновременно расширением творческого замысла, отличается углублением важных для автора мотивов, и может рассматриваться как авторский комментарий к прозаическому произведению, не отменяющий его приоритетного значения.

3. Тематика как самостоятельных сценариев Платонова, так и тех, в основу которых положены написанные и опубликованные прозаические произведения, не является случайной, а тесно связана с временем создания соответствующих сценариев и теми сложными, а подчас и драматичными процессами, которые переживала страна в 1927–1931 годах.

4. Требования кинематографических инстанций к переработке либретто и сценариев, а также отклонение их очевидно не связано с качеством исходных текстов Платонова, а продиктовано общей ситуацией в киносценарной отрасли 1927–1931 годов, когда требования переделки и решения об отклонении сценариев носили хронический характер привычной и даже обязательной процедуры, мало имевшей общего с мерами по улучшению представляемых текстов и с их объективной пригодностью для постановки.

Апробация исследования. Доклады на научных конференциях: «Андрей Платонов и Чарльз Спенсер Чаплин» // VIII Международная научная конференция, посвященная 115-летию со дня рождения А.П.Платонова: «Андрей Платонов и его современники». 23–25 сентября 2014. ИМЛИ РАН; «Турбина А. Платонова: факты технической биографии в творчестве писателя» // VI Ежегодная конференция молодых ученых и аспирантов

«Автобиографический миф в литературе и искусстве», 26–27 апреля 2017 г., ИМЛИ РАН; «Несостоявшаяся экранизация повести А. Платонова “Епифанские шлюзы” в 1928–1929 гг.» // Международная научная конференция к столетию ВГУ «Воронежская филологическая школа», 20–22 апреля 2018, Воронежский государственный университет; «Поэтика кинотекстов А. Платонова 1927–1930 гг.» // VII Ежегодная научная конференция аспирантов и молодых ученых «Механизмы репрезентации образов в искусстве», 4–5 октября 2018 г., ИМЛИ РАН.

Структура диссертации. Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения и списка литературы (354 наименования).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обоснована актуальность темы диссертации, описана степень разработанности темы в виде очерка истории изучения кинодраматургии Платонова, охарактеризованы предмет, объект, цели, задачи и методология исследования; научная новизна, теоретическая и практическая значимость диссертации.

Первая глава – *«Начало работы А. Платонова в кино в эпоху “сценарного кризиса” (1927 г.)»* – посвящена первому году работы Платонова в кинематографе.

В первом параграфе – *«Платонов и кино до 1927 года»* – описывается предыстория взаимоотношений писателя с кинематографом, анализируются упоминания Платоновым кинематографа в его статьях и художественных произведениях. Это позволило показать, во-первых, что интерес к кино возник у Платонова задолго до первых сценарных опытов; во-вторых, Платонов, будучи «техническим» человеком, инженером, хорошо представлял возможности использования кинематографа, не только как развлечения, или просветительского средства (известно свидетельство свояченицы писателя, о том, как Платонов, работая по благоустройству села Рогачевка, устраивал для его жителей киносеансы), но и как научного инструмента, имеющего большие

перспективы («киновосприемниками» оснащен комический летательный аппарат в фантастическом рассказе Платонова «Лунные изыскания» (1926)).

Во втором параграфе – *«Положение дел в сценарной отрасли советского кинематографа в 1926–1927 г.»* – описывается ситуация в сценарном деле советской киноотрасли до начала работы в ней Платонова.

Несмотря на ряд громких художественных успехов, по общему мнению, во второй половине 1920-х гг. советское кино находилось в затяжном кризисе. Главной его причиной часто называлась нехватка сюжетов и сценариев, что в свою очередь было следствием ограниченного круга профессиональных сценаристов. Расширить сценарные кадры логично предлагалось, прежде всего, пролетарскими писателями. Надежда поправить с их помощью дела в отстающей кинематографической отрасли, казалось, не угасала на протяжении многих лет. Но союз кинематографистов с литераторами по большей части оставался лишь мечтой и проектом многочисленных постановлений, резолюций, статей, обращений и т. п. Заметных результатов почти не появлялось.

Нередко утверждалось, что писатели в большинстве своем не способны создать качественный сценарий, так как разница между принципами работы в кино и литературе слишком велика. В то же время профессиональный уровень вообще работников сценарного дела считался недостаточным, не устоялась и общепринятая терминология кинодраматургии. С осени 1926 г. начинаются заседания сценарной мастерской Художественного Отдела «Совкино». В работе мастерской принимали участие члены сценарной мастерской АРРК, члены кинокабинета ГАХН, представители кинопечати, сценаристы, режиссеры, сценарная группа ГТК, а также представители писательских групп: А. Безыменский, Ю. Либединский, В. Киршон, Ф. Гладков, А. Жаров, И. Уткин, В. Катаев, Вс. Иванов, С. Третьяков, Н. Асеев и другие. На заседаниях читается доклад В. Шкловского «Тема, либретто, сценарий», проходят дискуссии об этих и других кинодраматургических терминах; обсуждается кинофильм Ч. Чаплина «Парижанка», драматургическая основа которой объявляется эталонным

образцом качественного сценария.

В общей ситуации нехватки сценариев экранизация литературных произведений в целом нередко называлась злом, с которым приходится мириться в условиях сценарного кризиса, но сама по себе практика экранизаций была, как считали некоторые, тупиковым путем развития советского кино. Тем более защищалось «право» кинематографистов на переделку произведений на свое усмотрение. Претензии авторов и замечания критиков о несоответствии готового фильма писательскому замыслу стандартно встречали отпор режиссеров и других киноработников, вооружавшихся непререкаемыми, с их точки зрения, доводами о таком кардинальном различии природы искусства кино и литературы, что даже приблизительное соблюдение сюжетной канвы считалось совершенно не обязательным, не говоря уже о важных для писателя частностях, деталях, атмосфере и т.д.

Теоретики кино продолжали искать формулу идеальной советской картины, которая была бы идеологически выверенной, рассказывала об актуальных темах развития советского общества, обладала высокими художественными качествами и в то же время была бы занимательна для людей всех слоев населения СССР. На деле же попытки совместить все эти требования приводили к созданию, после бесконечных переделок, обезличенных сценариев, построенных на сюжетных и идеологических шаблонах.

Участие писателей в кинематографической жизни 1926–1927 гг. было различным. Д. Фурманов, скончавшийся 15 марта 1926 г., занимал на тот момент должность председателя бюро киносекции ВАПП. На темы кино высказывались, читали лекции и писали статьи В. Шкловский, И. Эренбург, Ю. Тынянов, М. Шагинян и многие другие. Но главной задачей деятельности писателей в кино, конечно, было написание сценариев. Активно работает в 1926–1927 гг. в кино В. Маяковский: сценарии «Дети» («Трое»), «Слон и спичка», «Октябрюхов и Декабрюхов», «Как поживаете?», «История одного нагана», «Позабудь про камин» и др. В феврале 1926 г. А.Н. Толстой пишет, совместно с П.Е. Щеголевым сценарий «Азеф». В сентябре 1926 г. М. Горький

заканчивает сценарий «Ход коня». Киноповесть И. Бабеля «Беня Крик» печатается в 1926 г. сначала в июньском номере «Красной нови», а затем отдельным изданием, в 1926 г. отдельной книгой выходит и его сценарий «Блуждающие звезды» (его фрагмент также напечатала газета «Кино»); И. Бабель работает также над сценарием «Китайская мельница» («Пробная мобилизация», поставлен в 1927г.). 16 ноября 1926 г. вышел фильм Ю. Тарича «Крылья холопа», ставший первой постановкой по сценарию В. Шкловского. С 1927 г. пытается написать сценарий по «Железному потоку» А. Серафимович (в описи фонда писателя в РГАЛИ указано 10(!) вариантов сценария, созданных в 1927–1937 гг.). По собственной повести «Север» пишет в 1927 г. сценарий Е. Замятин и т. д. Газета «Кино» постоянно сообщает о начале работы того или иного писателя над киносценариями.

В 1927 г. «Совкино» «тестирует» методы взаимодействия с литературным сообществом – писатели активно вовлекаются в обсуждение проблем кинематографа в целом и сценарной отрасли в частности. Например, 3 июня 1927 г. по инициативе художественного отдела «Совкино» состоялось обсуждение тематического плана на 1927/1928 производственный год, с участием «писателей, литераторов и сценаристов». Не исключено, что на этом и других подобных встречах кинематографистов с писателями мог присутствовать и Платонов, хотя упоминания о нем в подобных случаях пока не выявлены — в Москве он пока еще считался малоизвестным, начинающим писателем.

В третьем параграфе – *«Начало киноработы Платонова. Замыслы 1927 г.»* – суммируются известные и новые факты творческой истории кинодраматургических замыслов Платонова 1927 г.

Платонов приходит в кино при поддержке В. Шкловского, с которым, как известно, он встречался в Воронеже еще в 1925 г., а сама эта встреча описана в книге Шкловского «Третья фабрика» (вышла в 1927 г.). В апреле 1927 г. Платонова даже зачислили в штат «Совкино», однако по неизвестным причинам приказ о назначении был отменен (разыскание Н.В. Корниенко). Шкловский,

вероятно, предоставляет Платонову ряд сценариев в качестве образцов для работы. Два таких киносценария сохранились в архиве писателя в ИМЛИ.

Далее в подпараграфах третьего параграфа рассказывается о создании кинотекстов Платонова 1927 года, как полноценной кинодраматургической формы (либретто, литературный сценарий), так и носящих характер подготовительных материалов (заявки (или темы), пояснения технического характера).

Подпараграф *1.3.1.* – *«Заявка на сценарий “Лунные изыскания”»* – посвящен сценарной заявке Платонова по рассказу 1926 года «Лунные изыскания». Этот замысел определяется автором как произведение, относящееся к жанру «культурфильма». Именование «культурфильма» давалось большой группе разных жанров, которые объединялись по признакам относительной документальности, научности и практической применимости освещаемых тем. Платонов в форме сюжетного кино планировал донести мысль о безграничных возможностях человечества в техническом воплощении самых невероятных проектов, о чем он так часто писал в своих ранних статьях и рассказах. Не безразлично Платонову и экранное воплощение его идей. В заявке он, как это не раз будет в дальнейшем, высказывает рационализаторские идеи по техническому воплощению постановки и предлагает собственную помощь.

В подпараграфе *1.3.2.* – *«“Песчаная учительница” и фильм о сектантах»* – резюмируется, а также дополняется новыми фактами и документами творческая история либретто и сценария «Песчаная учительница», описанная ранее в работах М.В. Богомоловой (Осипенко). Авторская версия сценария обрекается на череду переделок. Неоднократно меняются идеологические формулировки темы и содержания сценария. После создания Платоновым, при некотором содействии В. Шкловского, шести вариантов текста, сюжет отдается в разработку другим сценаристам. Разрушенный замысел Платонова добрался до экрана в форме фильма «Айна» по сценарию М. Смирновой в 1931 г. в виде сплава сюжетных штампов и шаблонных персонажей. В титрах фильма, впрочем, осталась фамилия Платонова в

скромной формулировке «По теме А. Платонова». «Айна» в настоящий момент представлена в архиве Госфильмофонда лишь небольшой сохранившейся частью, поэтому судить о ее детальном содержании не представляется возможным. Однако история постановки данной картины во всей совокупности имеющихся фактов, позволяет утверждать неправомерность именованя «Айны», в качестве фильма по сценарию Платонова или экранизации рассказа «Песчаная учительница».

Летом 1927 г. Платонов также вел переговоры с «Совкино» о сценарии из жизни сектантов. Как раз в это время в производственных планах «Совкино» стояла тема «Сектанты». Вероятно, переговоры закончились ничем и тему за Платоновым не закрепили. Тема фильма о сектантах продолжала стоять в плане, однако подверглась критике. Позже в документах сценаристом картины из жизни сектантов стали указывать М.В. Борисоглебского.

В подпараграфе **1.3.3. – «*“Надлежащие мероприятия” – антибюрократический кинозамысел Платонова*»** – рассказывается о либретто «Надлежащие мероприятия», отмечается, на основе публикаций Н.В.Корниенко, связь с другими произведениями Платонова. Также описываются некоторые кинематографические контексты антибюрократической темы, отмечается близость поэтики либретто Платонова творческому методу В. Маяковского, в том числе указаны вероятные прямые параллели с некоторыми стихотворениями поэта.

Подпараграф **1.3.4. – «*“Нико Пиросман”*: проблема атрибуции и контекст»** – посвящен сохранившемуся в архиве Платонова фрагменту краткого либретто «Нико Пиросман» о жизни известного грузинского художника, особый интерес к творчеству которого в СССР пришелся как раз на вторую половину 1920-х гг. К настоящему времени вопрос об авторстве этого текста не может быть до конца решен. Как отметила Н.В. Корниенко, первый публикатор текста, несмотря на неавторизованность машинописи «Нико Пиросмана», тематика, фигура героя, ряд мотивов и деталей текста явно перекликаются с творчеством самого Платонова. Действительно, одна из

сюжетных ситуаций либретто связана с близкой Платонову железнодорожной темой, а мотив оборвавшихся вагонов, предотвращенной-непредотвращенной аварии станет переходящим в более позднем блоке его рассказов, пьес и сценариев из жизни железнодорожников. Удалось обнаружить безусловную отсылку «Нико Пиросмана» к одному из текстов В. Шкловского – книге 1927 г. «Их настоящее». В текстах почти дословно совпадает один из предлагаемых авторами художественный прием. Однако это все же не позволяет однозначно атрибутировать «Нико Пиросмана» Шкловскому, – в его тексте речь шла о совершенно другом сценарии, а значит, теоретически и Платонов мог воспользоваться приемом из книги Шкловского.

Вторая глава – **«“Епифанские шлюзы” и другие кинозамыслы Платонова 1928–1929 гг.»** – посвящена кинематографическим текстам Платонова 1928–1929 г. и описанию кинематографического контекста времени их создания.

В первом параграфе – **«Положение в киносценарной отрасли в 1928–1929 гг.»** – на основе периодики и архивных материалов описываются кинематографические процессы и события конца 1927 – 1929 годов, важные для понимания ситуации в киносценарной отрасли, и прежде всего положения сценаристов и писателей, писавших киносценарии. Анализируются: 1) проходившие с конца 1927 г. дискуссии, связанные с подготовкой к партийному совещанию по вопросам кинематографии, состоявшемуся в 1928 г., 2) дискуссии времени подготовки и проведения первого Всесоюзного совещания сценаристов 1929 г., призванного разрешить, наконец, затянувшийся «сценарный кризис» советского кино, и 3) новая система планирования, созданная к концу 1929 г. – план сценарных заказов.

Советское правительство пристально следило за положением в киноотрасли и продумывало способы подчинения индустрии задачам, связанным с дальнейшим построением государства. Власть не устраивал откровенно коммерческий путь развития, упорно проводившийся руководителями кинофабрик и кинопроката. Важной вехой в установлении

полного государственного контроля над кино стало первое Всесоюзное партийное совещание по вопросам кинематографии. Материалы дискуссий нескольких месяцев, предшествовавших совещанию, позволяют проиллюстрировать, в том числе, незавидное положение сценаристов и писателей-сценаристов в эти годы. Подводя итоги дискуссий накануне начала совещания, газета «Кино», кроме прочего, констатировала необходимость ликвидации монополии на сценарии привилегированного узкого круга сценаристов и призывала к началу настоящей, профессиональной работы с писателями, в том числе привлечения их непосредственно к кинопроизводству.

Важной особенностью во взаимоотношениях кинопроизводства и писателей в 1929 г. стали публичные разочарованные реплики некоторых представителей киноотрасли об отсутствии настоящего потенциала для работы в кино едва ли не у всех литераторов. Вместо прямого заказа либретто и сценариев предлагалось искать новые пути взаимодействия с писателями, например, использовать их как «фабулистов» и консультантов.

Между тем основные проблемы, обуславливавшие неудачи в кино писателей-сценаристов, состояли, скорее в закрытости узкого круга сценаристов, сценарии которых стабильно шли в производство, вопреки постоянным призывам к вливанию в сценарное сообщество свежих писательских сил; писательские сценарии нередко губила чрезмерная бюрократия – они проходили огромное количество инстанций (в разное время и по разным оценкам от 5 до 15), а оценкой и требованиями переделок занимались нередко люди случайные, сами далекие от кино. Это приводило к бесконечным переделкам сценариев, которые в итоге все равно отклонялись.

Во втором параграфе второй главы – *«Кинематографические замыслы Платонова 1928–1929 гг.»* – рассматриваются кинозамыслы Платонова 1928–1929 гг.

В подпараграфе 2.2.1. – *«Либретто Платонова “Епифанские иллюзы” в контексте критики исторических фильмов»* – с привлечением новых фактов анализируется творческая история либретто Платонова, написанного по повести

«Епифанские шлюзы» и кинематографический контекст его создания. Написание либретто фактически совпало с критикой исторических фильмов, рассчитанных на экспорт и сомнительных с идеологической точки зрения. В результате, производственные планы были пересмотрены, исторические картины, не касавшиеся истории классовой борьбы, революции и Гражданской войны, были исключены. В случае с Платоновым, вероятно, были и причины политические. Критика петровских преобразований могла рождать нежелательные ассоциации с советской современностью. Неслучайно осенью 1929 г. (время рецензирования либретто Платонова на кинофабрике) появилась статья В. Стрельниковой, главной претензией которой к повести «Епифанские шлюзы» было то, что Платонов якобы сравнивает «дутые прожекты Петра и дутые прожекты Октябрьской революции». На конец 1929 г. пришлась и кампания нападок на писателя, связанная с очерком «Че-Че-О», рассказом «Усомнившийся Макар» и дружбой Платонова с опальным Б. Пильняком.

В подпараграфе 2.2.2. – «*Лампочка Ильича*» – кратко, ввиду недостатка фактов, описывается возможная работа Платонова над сценарием по его «Рассказу о потухшей лампе Ильича». В дополнение к давно известному упоминанию рецензирования сценария с похожим названием удалось установить лишь, что фильм «Лампочка Ильича» был включен в план «Межрабпомфильма» на 1929–1930 производственный год. Однако вопрос о том, связаны ли эти факты с рассказом Платонова, остается открытым.

В подпараграфе 2.2.3. – «*Кинозамыслы Платонова о Гражданской войне*» – рассматриваются тематические заявки на сценарии, написанные Платоновым предположительно в конце 1920-х гг.

События недавно отгремевшей Гражданской войны с идеологических позиций были одной из главных тем кино второй половины 1920-х гг. Приключенческий флер и визуальная эффектность, с которой можно было показывать различные сражения против белогвардейцев и интервентов, прекрасно сочеталась с идеологическими установками. Платонов, все сценарии которого создавались в рамках актуальных тем, также планировал обратиться к

Гражданской войне, адаптировав в экранную форму сплав материала, составившего основу повестей «Сокровенный человек», «Происхождение мастера» и «Потомок рыбака». Оригинальным сюжетом должен был стать другой сценарий – об иностранце, перешедшем от интервентов на сторону красных. Относительно еще двух заявок, условно датирующихся в исследованиях этим же периодом, высказано предположение о более поздней датировке, на основании параллелей с неоконченным рассказом Платонова конца 1930-х гг. «Лобская гора».

Третья глава – *«Киносценарии Платонова 1930–1931 гг. в контексте колхозно-производственной тематики»* – посвящена истории создания двух оригинальных сценариев Платонова – «Машинист» и «Турбинщики» отразивших такие острые темы конца 1920-х – начала 1930-х гг. как индустриализация и коллективизация.

В первом параграфе – *«Общий киноконтекст работы Платонова в кино в 1930 г.»* – описаны процессы в советском кинематографе 1930 г. важные для понимания особенностей творческой истории кинотекстов Платонова, созданных в это время. Фактически завершается централизация всей киноотрасли СССР и свертывается откровенно коммерческий кинематограф. Как и в других областях жизни страны в целом, и в искусстве в частности, перестройку кинематографа пытаются осуществить с помощью активного вовлечения в работу кинофабрик рабочих активистов, а также внедрения на кинофабриках принципов ударной организации работы.

Второй параграф – *«Сценарии Платонова 1930 г. о деревне: незаконченный колхозный сценарий и “Машинист”»* – посвящен кинотекстам Платонова о деревне, написанным в 1929–1930 гг.

В третьем параграфе – *«“Машинист” Платонова и “Генеральная линия” С.М. Эйзенштейна»* – проводятся параллели «Машиниста» со знаменитым фильмом «Генеральная линия». История съемок «деревенского эпоса» главного режиссера советского кинематографа растянулась на несколько лет, подробно освещалась в прессе и была хорошо знакома Платонову.

В четвертом параграфе – *«Творческая история кинематографического очерка “Турбинщики”»* – на основе автографа, архивных документов и периодики впервые в таком полном объеме реконструируется творческая история дошедшего до нас не полностью сценария «Турбинщики». Раскрываются реальные прототипы персонажей и события, положенные Платоновым в основу сюжета производственной драмы, которая должна была отразить сложную историю одного из ключевых предприятий СССР в индустриализации, гиганта советского турбостроения – Ленинградского металлического завода.

В пятом параграфе – *«Кинематографический контекст антиплатоновской кампании 1931 г.»* – описывается неизвестный ранее эпизод знаменитой кампании травли Платонова, инициированной И.Сталиным после прочтения повести «Впрок». Кинообщественность, надо полагать, быстро была проинформирована о возмущившем самого Сталина «крамольном» произведении о колхозном строительстве. Первая статья против «Впрок», написанная А. Селивановским «В чем “сомневается” Андрей Платонов» появилась 10 июня 1931 г. в «Литературной газете», дав старт многочисленным нападкам на автора «бедняцкой хроники». Еще за два дня до выхода этой статьи соответствующие формулировки, которые вскоре будут варьироваться в многочисленных отзывах на «Впрок», прозвучали публично на собрании Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК) в докладе К.Ю. Юкова «Основные вопросы борьбы за пролетарское кино». Таким образом, сохранившаяся стенограмма выступления — один из ранних документов критической кампании против платоновской повести. Чуткая к настроениям власти критика, с помощью которой и устраивались публичные расправы над неудобными авторами и их произведениями, твердо уяснила один из основных посылов кампании против повести «Впрок»: ирония и сатира, а также излишняя детализация того, что реально происходило в деревне, при изображении колхозного строительства были недопустимы. Это касалось не только литературы, но и кинематографа. Об этом свидетельствует история с

запрещением фильма режиссера А. Маковского «Никита Иванович и социализм» (1931). Его обсуждение в АРРКе состоялось 9 октября 1931 г., имя Платонова на заседании не прозвучало, по крайней мере, в сохранившейся стенограмме его нет, но характер претензий к авторам фильма, тон обсуждения, обвинительные формулировки весьма близки статьям и выступлениям против платоновской повести «Впрок». «Приговор» фильму, с упоминанием «душевного бедняка» из повести Платонова, был вынесен в статье А. Зорова «Клевета в пяти частях», опубликованной 5 ноября 1931 г. в газете «Вечерняя Москва». Сам Платонов, кроме прочего, пройдет через процедуру публичного покаяния, фактически в то же время, что и режиссер «Никиты Ивановича...», и еще не скоро снова начнет печататься. Сценариев в ближайшие годы кинофабрики ему также заказывать не будут. К настоящему времени мы не располагаем документами о работе Платонова над новыми сценариями с лета 1931 г. и до второй половины 30-х гг.

В четвертой главе – *«Художественные особенности кинодраматургии А. Платонова 1927–1930 гг.: От прозы к сценариям»* – дана характеристика способов переработки Платоновым собственной прозы в кинематографическую форму.

В первом параграфе – *«Расширение “Песчаной учительницы”»* – описаны приемы работы Платонова над кинотекстами по рассказу «Песчаная учительница». Основной принцип автоинсценировки в данном случае – расширение замысла. В подготовительных текстах, либретто и сценарии Платонов «расшифровывает» основных персонажей, дополняя (но не пересоздавая!) их образы, скупыми средствами выведенные в рассказе. Добавляются штрихи из прошлого, психологические мотивировки поведения, расширяются «предлагаемые обстоятельства», раскрывается авторская точка зрения на людей и события. Ключевым понятием в «расшифровке» образов главных персонажей становится категория культуры. В сценарии максимально развивается тема кочевого племени и неизбежности одного из двух его путей – погибнуть или перейти на оседлость. От рассказа к конечному сценарию

повествование о судьбе кочевников разворачивается из нескольких абзацев в основную сюжетную линию, которой так или иначе подчинены остальные. Переработку сюжета «Песчаной учительницы» от рассказа через «Примечания...» и либретто к сценарию можно охарактеризовать именно как расширение замысла. От сжатой концентрированной прозы идет развитие образов персонажей, сюжетных перипетий, общей структуры и идейных пластов. Важной особенностью такой переработки является то, что, в целом, все новые элементы не привносятся извне, а либо являются органичным развитием того, что явно присутствует в прозаическом тексте, либо достаются из подтекста, и, в этом случае, также не противоречат первоначальному замыслу. В ходе работы Платонов добавляет тот или иной сюжетный ход, отказывается от одних изменений в пользу других, но общий вектор работы представляется единым на всех стадиях.

Во втором параграфе – *«Особенности переработки текста повести “Епифанские шлюзы” в либретто для кинопостановки»* – описаны приемы переработки в сценарную форму повести «Епифанские шлюзы».

Переделка «Песчаной учительницы» в либретто и сценарий изначально требовала введения большого количества новых героев и сюжетных ходов. Повесть «Епифанские шлюзы» предполагала иной подход. Казалось бы, задача упрощалась, однако выполнить ее чисто механически Платонов не мог. Закрепленный в тексте повести замысел потребовал от писателя не просто творческой визуализации написанного, более последовательного, четкого прописывания сюжета и диалогов. Необходимо было развертывание сюжетных узлов, органично вплетенных в повесть с помощью сугубо литературного приема «текст в тексте», а также усиление и переосмысление некоторых мотивов, несущих идейную нагрузку. Больше внимания уделяется ключевому, по сути, персонажу повести – Петру Первому. Детализируются сцены с ним уже существовавшие в повести, а также появляются новые. Тема насильственных преобразований дополнительно реализована в либретто в противостоянии человека и природы. Этот мотив прослеживается в подтекстах повести, тогда

как в либретто эта авторская интенция обнажается самим Платоновым, который включает «Природу» в список действующих лиц, наделяя ее полноправными «сюжетными полномочиями».

В третьем параграфе – *«Постановочные ремарки в киносценариях Платонова 1920-х–начала 1930-х гг.»* – анализируются формальные кинематографические качества сценариев Платонова для немого кино. Вопрос о целесообразности использования сценаристом специальных технических терминов, четких указаний и советов режиссеру и оператору не раз ставился в кинолитературе и кинопериодике 1920-х гг. Профессиональных литераторов, пришедших в кино, нередко обвиняли в незнании законов и языка киноискусства, этим же пытались объяснить неудачи писателей при написании сценариев. Вместе с тем, с резкой критикой увлечения «техникой» в сценариях выступали, кроме авторов газетных фельетонов, многие теоретики и практики кинодраматургии. Однако сценарные опыты Платонова для немого кино содержат множество разнообразных указаний постановщику, далеко выходящих за рамки обозначения точек съемки и «диафрагм». Платонов нередко предлагает свой вариант решения вопроса о возможных местах для съемки эпизодов будущих фильмов, он понимает гибкость кинопроцесса и необходимость иногда «фальсифицировать» место действия по соображениям рациональности затрат. Большинство постановочных ремарок в немых сценариях Платонова, носит характер скорее четких указаний, нежели рекомендаций. Думается, это связано с равнодушием автора к дальнейшему процессу воплощения сценарного текста, как текста вспомогательного, в полноценную форму произведения искусства. К гипотетическому фильму Платонов относится как к своему собственному детищу. И, вряд ли питая иллюзии по поводу бережного отношения к своим замыслам со стороны постановщиков, он, со свойственным ему упрямством художника, все же местами пытается настоятельно донести свое видение атмосферы той или иной сцены, яркого кадра, мизансцены, важной детали, так ясно возникавших в его воображении. Так же как процесс переработки рассказов и повестей в кинодраматургическую форму становился

полноценным творческим актом, расширявшим или дополнявшим первоначальное воплощение замысла, «посягательство» на чужие творческие инструменты в указаниях режиссеру не было механическим введением «монтажа» и экранных приемов. Платонов, осваивая язык кино, сам становится кинематографистом, стараясь не столько написать полуфабрикат для экрана, сколько «снять» фильм на бумаге.

Платоновские постановочные ремарки нередко могут показаться слишком настоятельными по тону, выходящими за рамки простого комментария для режиссера. Между тем, писателя сложно заподозрить в наивности относительно дальнейшей судьбы всех тех рекомендаций, которыми изобилуют его кинотексты. Это скорее чужие инструменты, помогавшие ему освоить новое и, очевидно, любимое им искусство, продолжая при этом сочетать взгляд инженера, техника и взгляд художника и поэта, характерный для всех его произведений.

В заключении обобщаются результаты и подводятся итоги исследования.

Андрей Платонов любил кинематограф. Представляя его широкий потенциал и как технического средства, и как принципиально нового вида искусства, писатель критически относился к примитивизации его использования. Не случайно в статье «Великая Глухая» (1930) современный Платонову кинематограф назван Великим Слепым, – он не видит, а значит, не может показать на экране, по-настоящему важные стороны жизни общества.

Приход Платонова в кино, с одной стороны, безусловно, объясняется финансовыми причинами – это был один из источников заработка многих писателей во второй половине 1920-х гг. С другой стороны, обращение к кинодраматургии позволило Платонову проявить новые грани своего писательского таланта. Кинотексты Платонова совмещают признаки его неординарного стиля и глубокое понимание законов и приемов киноискусства.

Анализ кинодраматургических текстов писателя и фактов истории их создания и продвижения на кинофабриках позволяет говорить о более углубленном раскрытии замыслов прозаических произведений писателя, когда

они брались за основу киносценариев. Показательно, что центральные идеи, образы, ключевые мысли рассказов и повестей, не только не претерпевали коренного изменения или упрощения, но, напротив, становились более детализованными. В сценариях более прозрачно, по сравнению с прозаической основой, обозначена авторская позиция.

Кинематографический контекст эпохи создания текстов Платонова для немого кино показывает, что автор пришел в сценарную отрасль в непростую и противоречивую эпоху, издержки которой, а не собственно качество кинотекстов писателя, и стали определяющими в неудачной судьбе платоновских киносценариев. В эти годы перманентного «сценарного кризиса» писатели регулярно объявлялись главными спасителями кинематографа, страдающего от недостатка сюжетов, от неумения отразить важнейшие темы и особенности сложной эпохи форсированного построения нового советского государства. Вместе с тем, подавляющее число попыток сотрудничества советских литераторов с кинематографом в эти годы проваливалось. Имеющиеся случаи завершения и выхода на экран картин с писательскими именами в титрах в качестве сценаристов, как правило, скрывают истории конфликтов, разочарований, примитивизации и искажения авторского замысла, формально объяснявшиеся принципиально иной природой кинематографа в сравнении с литературой, но на деле происходивших скорее от сиюминутных требований бесчисленного числа условно профессиональных, а то и вовсе случайных рецензентов. Бесконечные метаморфозы, все дальше уводившие замыслы от первоначальных версий, не только не улучшали сценарии, но чаще всего делали из почти готового произведения для экрана полностью непригодный материал, построенный на идеологических и художественных штампах. Счастливые, в некотором роде, исключения, утвержденные к постановке, сталкивались с новой преградой в лице режиссера. Это, нужно признать, объективный закон киноискусства. Творческая индивидуальность кинематографиста обычно не ставила перед собой задачу развития имеющегося потенциала, заложенного в сценарий его автором. Сценарий становился лишь

обреченной на очередные переработки основой для режиссерского самовыражения, не всегда базировавшегося на действительно неординарном таланте, и на которое, в свою очередь, влияли идеологические требования исторического момента и производственные издержки.

Анализируя творческую историю, контексты времени, содержание и художественные особенности сценариев Платонова, трудно упрекнуть автора в непрофессионализме, неактуальности избираемой тематики, идейной или художественной слабости его кинотекстов. Причины неудачной судьбы всех известных нам сценариев Платонова, как представляется, лежат вне плоскости собственно текстов и объясняются скорее «враждебной» платоновским замыслам кинематографической, исторической и идеологической ситуацией. Впрочем, и при благоприятном стечении обстоятельств адекватное воплощение сценариев Платонова потребовало бы, очевидно, не только конгениального режиссера, но сорботника, имеющего мировоззрение близкое платоновскому.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях

Статьи в рецензируемых научных журналах, входящих в перечень ВАК:

1. Клементьев Р.Е. Работа А.П. Платонова в кино (1927–1930 гг.) // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2018. Т. 18. № 3. С. 312–317. (ВАК)

2. Клементьев Р.Е. Несостоявшаяся экранизация повести А. Платонова «Епифанские шлюзы» // Вестник Костромского государственного университета. 2018. Т. 24. № 4. С. 120–124. (ВАК)

3. Клементьев Р.Е. Кинообщественность в кампании 1931 года против повести А. Платонова «Впрок» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2018. № 4. С. 95–106. (ВАК)

Публикации в других изданиях:

4. Клементьев Р.Е. [Вступительная статья к разделу «Сценарии» в комментариях тома] // Платонов А.П. Сочинения. Т. 4. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 733–739.

5. Клементьев Р.Е. [Комментарий к сценарию «Турбинщики»] // Платонов А.П. Сочинения. Т. 4. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 751–773.

6. Клементьев Р.Е. [Подготовка текста сценария «Турбинщики»] // Платонов А.П. Сочинения. Т. 4. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 291–316.

7. Клементьев Р.Е. «Надлежащие мероприятия» — антибюрократический замысел А.П. Платонова для кинематографа // Андрей Платонов и художественные искания XX века: проблемы рецепции. Сборник статей Международной научной конференции, посвященной 120-летию писателя А.Платонова. Воронеж, 2019. С. 100–107. (РИНЦ)

8. Клементьев Р.Е. Особенности переработки А. П. Платоновым повести «Епифанские шлюзы» для кинопостановки // Воронежская филологическая школа: история, традиции, современность. Воронеж, 2019. С. 171–177. (РИНЦ)

9. Клементьев Р.Е. Андрей Платонов и Чарльз Спенсер Чаплин // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 8. М., 2017. С. 150–161. (РИНЦ)

10. Клементьев Р.Е. Загадки производственного сценария: Новые сведения о прототипах и реальных событиях в «Турбинщиках» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 8. М., 2017. С. 194–203. (РИНЦ)