

Научная статья

УДК 82-0
DOI 10.25205/2307-1753-2025-1-270-288

**Сценарность нарратива
(о творчестве Вс. В. Вишневского)**

Сергей Александрович Огулов

Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Россия

s.ogudov@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5309-0754>

Аннотация

В статье вводится понятие «сценарность», позволяющее обозначить активность рассказчика, предшествующую построению нарратива. Специфика вводимого понятия в том, что оно связывает воедино несколько проблемных областей, которые, как правило, рассматриваются изолированно друг от друга. Понятие помещено в контекст изучения ментальных структур, сопутствующих «взрыву» в культуре, – войнам, революциям, индивидуальным травмам, и в то же время в трансмедиаальный контекст – кинематограф рассматривается в качестве условия формирования сценарности не только как ментального феномена, но как особой практики порождения текстов – киносценариев. Будучи понятием синтетическим, сценарность позволяет расширить круг явлений, осмысляемых на основе универсалий когнитивной нарратологии – фреймов, скриптов и схем мышления. В статье понятие применяется к творчеству Вс. В. Вишневского. На основе изучения широкого круга источников – киносценариев, дневников, писем – предлагается типология форм сценарности. Персональный сценарий программирует вербальное и телесное поведение рассказчика, а социальный – призван в первую очередь обеспечить социальное взаимодействие (на примере участников съемочной группы), наконец, «сценарий истории» основан на про-

© Огулов С. А., 2025

гнозировании исторических событий и обращении к истории как материалу для фильмов.

Ключевые слова

литературный сценарий, режиссерский сценарий, наррация, советское кино, рассказчик

Благодарности

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-78-01040, <https://rscf.ru/project/23-78-01040/>

Для цитирования

Огудов С. А. Сценарность нарратива (о творчестве Вс. В. Вишневского) // Критика и семиотика. 2025. № 1. С. 270–288. DOI 10.25205/2307-1753-2025-1-270-288

Narrative Scripting (On the Vs. V. Vishnevsky's Oeuvre)

Sergei A. Ogudov

Russian State University for the Humanities
Moscow, Russian Federation

s.ogudov@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5309-0754>

Abstract

The article introduces the concept of “scripting”. This concept allows us to designate the narrator's activity that precedes the construction of a narrative. The specificity of the introduced concept is that it links together several problem areas, which are usually considered in isolation from each other. The concept is situated within the context of investigating the mental structures that accompany “explosions” in the culture such as wars, revolutions, individual traumas, and in the transmedial context of cinema. Cinema is considered as a condition for the formation of scripting, not only as a mental phenomenon, but also as a special practice of generating texts, specifically film scripts. In the article, the concept is applied to the oeuvre of Vs. V. Vishnevsky. On the basis of a study of a wide range of sources, including film scripts, diaries and letters by Vishnevsky, the typology of script forms is proposed. The term “personal script” refers to a program that regulates the verbal and bodily behavior of the narrator. The term “social script” is designed to facilitate social interaction, as exemplified by interactions between film crew members. Finally, the term “history script” is based on the forecasting of historical events and the appeal to history as material for films.

Keywords

literary script, shooting script, narration, Soviet cinema, narrator

Acknowledgements

The reported study was funded by Russian Science Foundation, project no. 23-78-01040, <https://rscf.ru/en/project/23-78-01040/>

For citation

Ogudov S. A. Narrative Scripting (On the Vs. V. Vishnevsky's Oeuvre). *Kritika i Semiotika [Critique and Semiotics]*, 2025, no. 1, pp. 270–288. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1753-2025-1-270-288

Сценарность как понятие нарратологии

В настоящей статье мы отталкиваемся от предположения, что созданию любого фикционального нарратива, если он не является спонтанным устным рассказом, всегда предшествует сценарий – черновик, фрагмент, набросок, план. Существуют истории, которые невозможно рассказать, – в этих случаях имеет место попытка отождествить идею и реализацию, иными словами, сблизить «должное и сущее», но затруднительный переход между двумя категориями побуждает рассматривать тот или иной опосредующий текст, действие или процесс в качестве сценариев, а не готовых нарративов. Когда производство сценариев препятствует разным способам завершению нарратива, нарративы свойственна *сценарность*.

Сценарность может быть атрибутом индивидуального рассказчика, например, испытавшего травму, или же целого направления или эпохи. В определенные периоды истории сценарность начинает преобладать над когерентностью нарратива: таковы, в первую очередь, периоды социальных катаклизмов – войн, катастроф, революций. Сценарность была характерна для советской литературы 1920–1930-х гг.

По Ю. М. Лотману, сценарность была бы признаком «культурных взрывов». Исследователь уподоблял культуру биполярной структуре мозга, обеспечивающей необходимое напряжение при порождении языков [Лотман, 1992]. Сценарность же возникнет в случае «биполярного расстройств» – в попытке связать расходящиеся полюса. Когда нарушена механика завершения нарратива (в случае войн, катастроф, общественных сломов, индивидуальных травм), тексты несут на себе признаки сценария. Сценарность, используя биологический термин, можно уподобить регенерации, предшествующей органической связности произведения, – процессам, наступающим после «взрыва».

В феноменологической перспективе о сценарности писал В. А. Подорога, разработавший классификацию планов применительно к литературе

Достоевского (эпилептический, сновидный, игровой и др.): «Однако план у Достоевского – это не успешное планирование, а скорее неудача в нем, скорее анти-план» [Подорога, 2014, с. 91]. Рассказчик Достоевского не в силах совладать с реализацией плана, реагируя на «внезапность происходящих изменений», вторжение в рассказ времени внешнего мира – «вдруг-времени»: план предполагает «некое парадоксальное соединение проекции (будущее) и ее отрицания через настоящее и прошлое» [Там же].

В направлении изучения сценарности исследователями пока были сделаны только отдельные шаги. Признаки сценариев могут быть обнаружены в некоторых литературных произведениях. Так, нарратолог Адам Ганц прослеживает признаки сценария в литературе, говоря об особой «традиции линз», регулирующей репрезентацию зрительного опыта [Ganz, 2012]. Конечно, следует назвать и ряд работ по теории киносценария, появившихся в последние десятилетия (С. Прайс, С. Марас и др.). Аналитический философ Т. Нанницелли дал убедительную классификацию планов в книге «Философия киносценария», разобрав отношения сценария и его реализации [Nannicelli, 2016]. Но сценарность всё же не сводится к текстовым структурам, отсылая в первую очередь к рефлексии нарратора.

Нужно отметить, что сценарность не следует смешивать с кинематографичностью, визуальностью, экфрастичностью, иными словами, с иллюзионистскими приемами нарратива. Но там, где есть кинематографичность, вероятно, будет и сценарность. Если текст кинематографичен, предполагается его неполнота как текста, необходимость воплощения средствами кино.

Кинематограф стал лишь удобным «языком», позволяющим говорить о сценарности. В этом смысле не сценарии пишутся для фильмов, а фильм создается ради своего сценария. Так, сценарии писателей превосходили возможности реализации средствами кино: таковы, например, «Петербург» А. Белого, сценарии Маяковского, «Инсценировка истории культуры» М. Горького (впоследствии эта тенденция догматизировалась, превратившись в 1930-е гг. в установку на то, что сценарий важнее фильма, а пьеса – важнее спектакля).

Если рассказчику свойственна сценарность, то он создает планы-сценарии. В кино таковы сценарии, обращенные к режиссеру, оператору, актерам, композитору – специалистам, ответственными за частные аспекты кинопостановки, в то время как для режиссера создается «план планов», программирующий реализацию истории как целого. Но сценарность проявляется не только на съемочной площадке, она может довлеть над рас-

сказчиком, подчинять себе участников коммуникации и среду их взаимодействия. Мы выделяем несколько вариантов этих отношений: сценарий может быть обращен рассказчиком к самому себе, программируя определенным образом его поведение, он может быть обращен к некоему кругу лиц, как в случае постановки фильма, или же к целому историческому периоду – тогда сценарий превращается в прогноз событий.

Конечно, разработка концепций сценарности требует изучения обширного материала. В настоящей статье мы рассмотрим разновидности сценариев на примере текстов Вс. Вишневского. В 1930-е гг. он был одним из наиболее вовлеченных в кинематограф советских писателей, и это обстоятельство накладывало особый отпечаток на его творчество, которое уместно рассматривать в интересующем нас ключе, даже вопреки соцреалистическим клише и установкам. Отдельный интерес, в том числе в связи с нашей темой, представляют собой дневники Вишневского, публиковавшиеся в советское время «с большими изъятиями и подцензурной правкой» [Корниенко, 2015, с. 244] – они дают представление о масштабе личности писателя. Мы полагаем, что творчество Вишневского буквально пронизывает сценарная проблематика. Сценарность была свойственна его пьесам, таким как «Первая конная» и «Оптимистическая трагедия»¹ [Савченко, 1964, с. 55–75], а позже он начинает создавать сценарии непосредственно для кино (к ранним замыслам относится сценарий на основе «Первой конной»), а к числу наиболее известных – «Мы из Кронштадта» (1933–1936), «Мы, русский народ» (1937), «Испания» (1939), «Первая конная» (1939). Если понимать сценарий в расширительном смысле, то тексты радиопьес и многочисленных выступлений Вишневского по радио тоже близки сценариям, поскольку предполагают исполнение посредством иного медиума. Сценарное мышление выходило за пределы театра, литературы и радио в область реальной истории: многочисленные сценарии будущей мировой войны пронизывают дневники Вишневского 1930-х гг. Многие тексты Вишневского не следует читать как нечто завершенное

¹ Постановщик «Оптимистической трагедии» А. Таиров писал о Вишневском: «Он работает неутомимо, быстро, словно за ним гонится время, словно он боится упустить что-то самое важное, самое главное, – ему не до деталей, не до отделки: он творит словно из кипящей лавы, обжигая и обжигаясь, творит большими глыбами, массажи, разбивая привычные формы, прокладывая новые пути» (цит. по: [Миронова, 1986, с. 90]). Эта характеристика вполне может быть соотнесена с понятием сценарности.

и целостное. Эти тексты должны были функционировать не как «литературные произведения», а как то, что должно быть исполнено на сцене, по радио, в кино или даже в исторической реальности: «Я предвижу появление поэтических сценариев о взаимоотношениях стран, о взаимоотношениях городов. Я вижу очертания сценария о рождении, младенчестве, юности, зрелости, старости и смерти нации, класса, страны, города. Это будут сценарии и фильмы, неизмеримо более богатые, чем фильмы Гриффитса, идейно ограниченные» [Вишневский, 1936б, с. 23].

Персональный сценарий

Рассмотрим более подробно различные проявления сценарности. Отправной точкой анализа станут сценарии Вишневского, в которых рассказчик обращается к самому себе. В такие тексты часто привносится модус долженствования, что в первую очередь заметно в дневниковых записях, где рассказчик указывает на разрыв между тем, что должно происходить, и тем, что происходит на самом деле: «Лежит у меня огромный архив набросков, писем, документов, фронтовых газет и пр. и пр. Не хватает возможности из-за нагрузок, “уйти в себя”, чтобы всё это проверить, систематизировать и превратить в новые книги, трагедии...» [Вишневский, 1961б, с. 194]. Одним из наиболее частотных слов в дневниках становится слово «надо»: «Надо осуществлять ремонт кораблей главным образом своими силами, надо изучать опыт борьбы с авиацией и усилить зенитный огонь. Надо популяризировать героев» (21 декабря 1941 г.) [Вишневский, 2002, с. 52]. Многочисленные инструкции, сообщающие о порядке действий, замещают собой рассказ, приводя к ослаблению нарративности [Herman, 1997, p. 1048].

Рассказ часто подвергается критике со стороны биографической инстанции, как бы стоящей над рассказом и обладающей опытом, отсутствующим у рассказчика. Характерный пример, выходящий уже за пределы дневника, – работа над «эпопеей» «Война». Опубликованный в собрании сочинений текст, будучи вполне характерным продуктом соцреализма, демонстрирует явное, местами даже вопиющее несоответствие между лозунгами Вишневского и их реализацией. Известно, что на протяжении почти десяти лет Вишневский собирает исторический материал и создает множество планов романа. «Войну» он называет «главным произведением жизни», «результатом двадцатилетних военных и политических наблюдений»: «Война – поэма истории. Надо драться... Я должен. Должен!.. Если осталось полгода, год до новой войны, надо успеть!» (цит. по: [Марьямов,

1954, с. 828, 829]). Мы предполагаем, что «эпопея» была не столько романом, рассчитанным на определенную читательскую аудиторию, сколько сценарием. Если бы подобного рода текст был предложен для кинематографа, его вполне можно было бы рассматривать как сценарий, продолжающий поиски историко-революционного жанра советского кино, столь близкого Вишневскому («1905 год» Н. Ф. Агаджановой, «Октябрь» С. М. Эйзенштейна, «Петербург-Петроград-Ленинград» Н. А. Зархи и т. п.). Позиция рассказчика в романе кинематографична, основана на мышлении кадрами: «Финал “Войны” найден! Ура! Идёт вал: штурм Зимнего. (Силы невероятные). Убитый (матрос) улыбается. Это улыбка в века – Архимеду. Точка опоры найдена!..» (цит. по: [Марьямов, 1954, с. 830]). Наше предположение о близости романа к сценарию подтверждает и тот факт, что Вишневский включал некоторые черновики «Войны» в свой незавершенный киносценарий «Москва».

Возвращаясь к дневникам, отметим, что рассказчик уподобляется «киноглазу», строго фиксирующему окружающий мир. Отсюда документальная ценность дневника, например многочисленных, почти ежедневных записей, сделанных в период блокады Ленинграда. Иногда подобного рода записи делаются прямо во время совершения того или иного события – письмо как бы замещает собой съемку. Яркий пример приводит В. Хелемендик: во время перехода из Таллина в Кронштадт в августе 1941 г. корабли Балтийского флота были атакованы с воздуха: «Под огнём противника журналист делал своё дело – вел боевой репортаж о походе» [Хелемендик, 1980, с. 303]. Вишневский проявлял большой интерес к хроникально-документальным фильмам. Ленинградские дневники были для него хроникой блокады, поэтому не вызывает удивления его активное участие в работе над фильмом «Ленинград в борьбе» (1942), совмещающим речи Вишневского-оратора и блокадные киносъемки. В итоге замысел остается лишь на уровне сценария, а на экраны выходит фильм с тем же названием, но снятый без участия Вишневского и дающий идеологически выверенное представление о бедствиях города.

Характерно для дневников и установление параллелей между событиями войны и событиями фильмов, тем самым приобретающими сценарный характер. 22 декабря 1941 г. Вишневский пишет по воду очерка «Кубанцы», напечатанного в «Известиях»: «Ночью лед подламывался под ногами бойцов; казаки уговорились: кто тонет – молчи, своих криком не выдавай. Некоторые молча тонули... (Вспомнил свой роман-фильм “Мы, русский народ”: “Мри молча...”» [Вишневский, 2002, с. 44]. Как известно, Вишнев-

ский участвовал в гражданской войне в Испании и был среди волонтеров немецкого батальона Тельмана: «Видел много, остро, – напишет он жене. – Наиболее замечательна пехотная цепь под палящим солнцем, в хлебах. Эта цепь из “Мы из Кронштадта”...» (цит. по: [Пахомов, 2002, с. 5]).

Именно фильм мыслится Вишневским как наиболее полное воплощение сценарности, превосходящее возможности литературы и театра². Но даже в фильме реальностью, недоступной сценарию, остается будущая мировая война, события которой можно лишь прогнозировать. Вишневский 09.11.1928 отмечает: «Вчера видел фильм “Морские силы СССР”... Вторая часть, где показана гражданская война, меня разволновала очень сильно. Меня затрясло, когда я увидел – пусть в инсценировке – походы и бои, эшелоны и рельсовые пути, уносившие моряков вдаль... У меня покатались тихие слёзы, мне было сладко, грустно, и, может быть, немного стыдно за эту чувствительность» [Вишневский, 1961а, с. 180]. Вишневский переживает фильм, видимый на экране, как воспоминание и в то же время сценарий войны, реализуемый буквально на уровне телесного поведения.

Н. В. Корниенко отмечает, что в «послевоенные годы дневник был для Вишневского главным его литературным текстом» [Корниенко, 2015,

² Стереотипная ситуация боя или войны предполагает разомкнутое пространство, которое было для Вишневского связано с фреймом кинематографической сцены. Как отмечала С. К. Вишневецкая, супруга и исследователь творчества Вишневского, его задачей было «любими средствами раздвинуть стены сценической коробки» [Вишневецкая, 1959, с. 89]. Если в пьесе «Первая конная» он делал это за счет эпизодизации действия (постановку даже предлагали назвать «теа-фильмом»), то теперь акцент смещается на масштабирование пространства: «Театр не может в себя внести Днепростроя, а кино может. В одном пальце кинематографии больше, чем в десяти мизансценах театра», – говорит Вишневский во время одного из своих выступлений (Выступление на обсуждении сценария «Мы из Кронштадта» комиссией по военной тематике Второго Всесоюзного совещания по тематическому планированию художественных фильмов. Стенограмма обсуждения. РГАЛИ. Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 775 (20 декабря 1933 – январь 1934) Л. 2). Кино должно было усилить возможности театра: «Подавляющее большинство пьес – это пьесы нового типа. Это широкая эпопея, это материал, ломающий стены, потолок и выводящий людей на простор, где нужно работать, ибо в темноте сейчас жизнь не творится...» (Там же. Л. 3). В. Хелемендик пишет, что «в октябре 1930 года в одном из выступлений о пьесе (“Последний решительный”) он опасается: как театр справится, например, со сценой газовой атаки?...» [Хелемендик, 1980, с. 226].

с. 265]. Дневники выступали в качестве сценариев, программирующих поведение самого Вишневого. 20 марта 1943 г.: «Тяж<кий> сон: всё время какая-то настойчивая погоня, поиск какой-то нравств<енной> истины. Она ускользает, что-то недосказанное. Я иду, иду, вновь и вновь ищу...» (цит. по: [Корниенко, 2015, с. 262]). В дневниках прорабатываются и сценарии собственной гибели: «Или новелла “Мои похороны”... Вот я бы был убит или умер в Москве: ...Звонки, ССП, согласования, распоряжения, как хоронить, хлопоты с залом, красная материя, какие-то поношенные кадки с цветами, списки караула, оркестр. “Он же был военный... Звоните что ли начальнику гарнизона или кто там” [Там же, с. 255]. Корниенко отмечает: «“Тяжкий” военный сон “постоянное напоминание о смерти от 12 часов до 8 утра” – это было близко Вишневокому, прошедшему все войны XX века» [Там же, с. 265].

В дневниках хорошо заметно, что Вишневоцкий ясно понимал приближение Второй мировой войны. Он пишет 05.11.1935: «Опять и опять страшные наплывы мыслей, образов, – всё как-то глубже, ближе. Год, вероятно, последний, предпоследний перед войной» [Вишневоцкий, 1961а, с. 235]. Дневник был нарративом, соединяющим сценарии для себя и сценарии истории, о которых мы поговорим далее. Сценарии Вишневоцкого часто включают многочисленные лозунги, замещающие нарратацию. Вишневоцкий отмечает 08.06.1941: «Трудны и жестки требования дня, обстановки, но решение принято – дать пьесу!» [Там же, с. 330]. 6 декабря 1941 г. он пишет во время болезни цингой в блокадном Ленинграде: «Как хочется писать... Заново, обо всем, – всю виденную жизнь... Правдиво, от первых проблесков детского сознания... Писать без служб, без нагрузок ССП... Запоем, где-нибудь на берегу. *Надо ж нам, пока мы живы, всё рассказать.* Это и будет большая литература» [Вишневоцкий, 2002, с. 32]. Посредством многочисленных персональных сценариев Вишневоцкий стремится осуществить те или иные действия, обобщить многочисленные наблюдения, соединить рассказ и лозунг.

Фильм как сценарий

Но Вишневоцкий не ограничивается только сценариями для себя – зачастую гораздо важнее ему было создать посредством сценария ту или иную общность. Сценарные предписания обычно не предполагали одного участника, а были встроены в социальное взаимодействие. Фильм «Мы из Кронштадта» стал наиболее успешной попыткой реализовать замысел Вишневоцкого на экране. Мы рассмотрим сценарную работу над этим

фильмом в качестве яркого примера социального сценария. В РГАЛИ хранится объемный материал, посвященный фильму, который, хотя и был частично опубликован и изучен историками кино, всё же до сих пор не получил концептуального осмысления. Этот материал включает несколько версий литературного и режиссерского сценариев, переписку Вишневского с режиссером фильма Е. Л. Дзиганом, стенограммы обсуждений сценария и фильма в разных аудиториях, многочисленные отзывы: «Я поставил себе целью дать развернутый материал для режиссёра, оператора, актёров. Это самозадание я выполнил. На протяжении более чем года я дал Е. Дзигану 88 авторских писем-разработок, касающихся сценария, персонажей, вопросов морской истории, вопросов стиля и т. д.» [Вишневский, 1936а, с. 102]

Сценарий рассказывал об обороне Петрограда от Белой армии в 1919 г. Войска генерала Юденича наступают на город. Пехота и отряд кронштадтских моряков-добровольцев отправляются на его защиту. Превосходящие силы врага и неорганизованные действия матросов становятся причиной гибели отряда. Пленных казнят, сбрасывая с обрыва в море, и спастись удается лишь одному матросу. В то время как пехотный полк из последних сил ведет неравный бой с белыми, матрос отправляется в Кронштадт. В финале Балтийский флот приходит на помощь отряду. Белые разгромлены – в паническом бегстве они срываются с того же обрыва, где были казнены кронштадтские моряки.

В сценарии Вишневский обращается к истории Балтийского флота и Гражданской войны – темам, которым ранее были посвящены десятки рассказов, статей и эссе. Мы полагаем, что подготовка сценария предполагала актуализацию того, что можно обозначить как скрипт боевых действий: «поверх» постановки Вишневский создает сценарный метанарратив, в котором процесс подготовки, утверждения и реализации замысла буквально превращается в «войну за фильм» – и сценарий войны реальной. Иными словами, средствами проекции опыта в мир (*storying the world*) [Негман, 2013] становятся нарративы, в которых постановка уподобляется боевым действиям.

Актуализация военного скрипта, необходимого для подготовки сценария, начиналась постепенно – для начала рассказчику необходимо было поместить себя в пространство, близкое его замыслу: «В такие дни Дзигану казалось, что все надежды на сценарий рухнули... Мало зная Вишневского, он не понимал, что на горизонте Черного моря Вишневскому мерещились корабли из Кронштадта, что костер и задымленный чугунок на-

поминали ему незатейливую солдатскую фронтовую стряпню, что всё это вызывало нужные ему ассоциации, воспоминания и пр.» [Вишневецкая, 1959, с. 94]. Во время подготовки сценария Вишневский принимает участие в боевых учениях, о чем пишет режиссеру: «Видели комбинированные действия самолета с ракетами и нашу атаку. В 1 час ночи был в прорыве у Кронштадтских фортов. В 2 часа ночи вернулся. Проверил ощущения ночных боев для сценария»³.

Сценарист активно участвует в самой организации съемок, беря на себя отчасти даже роль продюсера. Вишневский привлекает к фильму военных деятелей: «Командующий черноморским флотом И. К. Кожанов оказал группе максимальное содействие. Командующий в качестве консультанта на всё время съемок выделил командира линкора “Парижская коммуна” т. Пуга, который принёс т. Дзигану огромную пользу. Вместе со штабом флота был согласован план работ на весь 1935 г. Командованию был вручен сценарий» [Вишневский, 1936а, с. 110].

Съемочная группа мыслилась как фронтовой коллектив – это могло прямо проговариваться во время обсуждений сценария и фильма: «Второй автор фильма тов. Дзиган, хотя и не участвовал непосредственно в боях под Ленинградом, ряд лет работал в Красной Армии в период гражданской войны и хорошо знаком с событиями на фронте. Тов. Наумов, член партии с 1919 года тоже участник гражданской войны, чекист, который очевидно внёс немало в общий реалистический стиль картины» (Н. А. Лебедев)⁴. Вишневский пишет: «...основной состав исполнителей был подобран нами из участников гражданской войны. Таковы Бушуев, Кириллов, Гунн и др.» [Там же, с. 112–113]. Тем не менее, слабым звеном в этой цепи впоследствии оказался Дзиган, отсюда критика режиссера Вишневым за слабость и отсутствие интереса к постановке.

В ходе работы над сценарием происходило погружение начинающего режиссера в военную среду, во многом регулируемое самим сценаристом: «27 августа пошли с Дзиганом в море на подводной лодке. Лодка сделала пять погружений. На память Дзигану командир дал справку-удостоверение об этом “крещении”» [Вишневский, 1968, с. 203]. Общение с режиссером

³ Вишневский В. В. Письма Вишневецкого В. В. Дзигану Е. Л. (23 августа 1933 – 31 июля 1934). РГАЛИ. Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 2308. Л. 2.

⁴ Стенограмма обсуждения сценария и фильма В. В. Вишневецкого и Е. Л. Дзигана «Мы из Кронштадта» (31 марта, 5 апреля 1936 г.). РГАЛИ. Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 4554. Л. 64.

включало военную лексику: «Ты скажи, что ты не чувствуешь, не видишь, не принимаешь. Дай свои предложения, а я детонирую» (цит. по: [Хелемендик, 1980, с. 236]). Переписка с режиссером тоже мыслилась как отголосок войны. Вишневский критиковал Дзигана за то, что тот мало пишет: «И по сему: вновь и вновь: держите связь. Без связи как фронте – будут потери, срывы (22.08.35)»⁵. Хотя нет достаточных оснований считать сценарий Вишневого мы-нарративом, режиссер всё же представлялся частью «мы» съемочной группы, продолжающей дело Балтийского флота и персонажей фильма: «На помощь пришёл Черноморский флот. Моряки приходили ротами и командами, отдавали свои выходные дни, вызывались на самые трудные и рискованные съемки (ход по фугасам, падение в воду со связанными руками и т. д.). Работа по созданию фильма стала делом чести для черноморцев. Сценарий был известен. Товарищи приходили, помогали» [Вишневский, 1936а, с. 111].

Помимо актуализации сценария на многих уровнях кинопостановки (от вовлечения известных военных деятелей до работы с композитором и актерами), организационные усилия Вишневого носили характер постоянного боя с врагами-оппонентами: «Я в кинематографию прихожу именно с этими двумя заданиями, бороться за новый стиль, совершенно определенно не сдавая позиций, борясь до конца против театральщины, потому что кинематография – искусство большое, самостоятельное, которое в перспективе, несомненно, раздавит театр»⁶. Эта риторика продолжилась, когда фильм, имеющий оборонное значение, был выпущен на экран: «Вы работали, и вы бились, и я работал и бился, и нужно это показать. Ещё важнее это показать сейчас, как здесь говорили, чтобы картину видел Гитлер. Мы в ближайшее время покажем картину в Париже, покажем и в других местах»⁷. Сценарий становился способом проекции опыта в мир, примером того, что нарратолог Д. Герман называл “storying the

⁵ Вишневский, Всеволод. 1935. Письма Вишневого В. В. Дзигану Е. Л. (18–31 августа 1935 г.). РГАЛИ. Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 2313. Л. 10.

⁶ Выступление на обсуждении сценария «Мы из Кронштадта» комиссией по военной тематике Второго Всесоюзного совещания по тематическому планированию художественных фильмов. Стенограмма обсуждения. РГАЛИ. Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 775 (20 декабря 1933 – январь 1934). Л. 2.

⁷ Выступление на обсуждении фильма «Мы из Кронштадта» на собрании командиров соединений и кораблей, участников гражданской войны в Кронштадте. Стенограмма собрания и краткая запись В. В. Вишневого (10 марта 1936). РГАЛИ. Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 1000. Л. 39.

world”. Постановка фильма мыслилась как сценарий более высокого порядка, подготавливающий съемочную группу к боевым действиям, а фильм, в свою очередь, – как сценарий грядущих событий войны. Фильм выполнял функцию посредника между сценарным текстом и прогнозируемыми событиями, поэтому неудивительно, что в 1942 г. сценарий был переиздан отдельной книгой, тем самым перестав быть только сценарием фильма и превратившись в сценарий истории.

Сценарий истории

Творчество Вишневого богато всевозможными историческими прогнозами, которые тоже уместно рассматривать как сценарии. В этом случае позиции режиссера, оператора, актеров, военного руководства как адресатов сценария замещаются безличными историческими силами (народы, страны, вожди) – именно к ним обращается рассказчик, выступая тоже в качестве агента этих сил, человека-массы. Сценарии истории часто носят апокалипсический характер. В 1936 г. Вишневский записывает: «Какая колоссальная будет война! – Польша будет размолота в пыль... Я думаю: мы поднимем Францию... – Гитлеризм будет стерт радикально. Потери Европы будут больше, чем в 1914–1918 – ряд городов будет уничтожен...» (цит. по: [Корниенко, 2015, с. 247]).

Как мы уже подчеркивали, театральные постановки и фильмы в творчестве Вишневого в значительной мере были не самоценными нарративами, а лишь сценариями грядущих исторических катаклизмов. Любопытно, что персональный сценарий мог преобразовываться в сценарий истории – в этом случае рассказчик на уровне своего телесного поведения становился действующим лицом – участником будущих событий. Если рассказчик читал историю в настоящем времени, его тело уже принадлежало времени будущего события. Отметим, например, воспоминания о читках пьесы «Последний решительный» в труппе Театра Мейерхольда: «Вишневский читал финал – сцену боя на заставе № 6, – он выхватил револьвер, направил его дуло прямо на противника, – и “это было так внезапно и так достоверно, что в зале вскрикнули”» [Миронова, 1986, с. 38]. Телесное поведение солдата опережало не только рассказчика, но и постановку пьесы на сцене – было вторжением в искусство невымышленной реальности будущего, шокирующей аудиторию, подобно первым фильмам.

Со времен участия еще подростком в Первой мировой войне и до конца жизни Вишневский вел дневники, переполненные сценариями истории:

«С приходом Гитлера к власти в Германии (1933) тема грядущей большой войны становится доминирующей и определяющей всё и в творчестве, и в жизни писателя» [Корниенко, 2015, с. 247]. Дневниковые сценарии истории не предполагали мирного времени, хотя в некоторых случаях Вишневский и говорил, что за Второй мировой войной последует еще одна революция. Чаще же сценарии истории мыслились как цепочка непрекращающихся войн, уходящих в неопределенное будущее. Например, запись 17 апреля 1940 г.: «Ещё шаг – останется 4–5 главных систем, ещё шаг – и в новых великих битвах исчезнут две, три, ещё шаг (век, два) – и мир станет универсальной организацией. Претендентов на лидерство немного: СССР, Англия, Германия, США, Япония...» [Там же, с. 254]. Вишневский подходит если не к сценариям Третьей мировой войны, то к сценариям войны Холодной: «Мысли об отдаленном будущем. Америка и Англия практически будут диктаторами капиталистического мира. Китай будет индустриализоваться, добьется независимости и т. д. Под боком у нас будут буржуазные комплексы с американо-английским влиянием. На многие зоны влияние распространит СССР. В Европе будет известное равновесие с федерациями промежуточного типа. Но противоречия с Англией и ее подопечными вскроются незамедлительно. Первые послевоенные годы будут годами строительства, торговли, экскурсий по местам боев, банкетов, конгрессов и т. д. Возникнут лиги, общества, новые банки и компании. Будут восстанавливать и реконструировать целые страны. Возникнет огромная мемуарная литература. Будет новый поток фильмов – и мемуарных, и развлекательных [Вишневский, 2002, с. 39]. 2 февраля 1947 г.: «США разительным усилием и удивительнейшим путём превратились в новый центр агрессии, экспансии, вооружённый предельно, угрожающе и намечающей самые крупные планы американизации мира» (цит. по: [Корниенко, 2015, с. 260]). Отсутствует выход за рамки циклического порядка войн – сама вера в историческую каузальность оборачивается уверенностью в непрерывных военных столкновениях.

Говоря о своем творчестве, Вишневский часто критиковал постановщиков за то, что они сводили его сценарии к перипетиям действующих лиц. Если в пьесах и игровых фильмах невозможно было в полной мере уйти от персонажа, то сценарии истории давали такую возможность. В этом смысле они сближались с моделью хроникального фильма или же игрового фильма, построенного как хроника. Кино давало убедительные образцы взаимодействия именно надличностных сил, и потому для Виш-

невского оно было имманентно историческому процессу (отсюда его интерес к фильмам Д. У. Гриффита, С. М. Эйзенштейна, Э. И. Шуб).

Пожалуй, в первую очередь творчество Эйзенштейна следует считать отправной точкой его поисков. Отсюда, например, понимание фильма «Броненосец “Потёмкин”» как некоего трансисторического рассказа о моряках. В книге об Эйзенштейне Вишневский пишет: «Чтобы глубоко понять “Броненосец Потёмкин” нужно знать революционную историю и традиции русского флота» [Вишневский, 1939, с. 6]. Далее он рассказывает историю матросских бунтов и восстаний с XVIII в. и до 1905 г., упоминая в том числе о Кронштадте и тем самым проводя параллель между фильмами «Мы из Кронштадта» и «Броненосец “Потёмкин”».

Творчество Эйзенштейна мыслится как сценарий, лишь иногда «открывающий окна» в мир кино («Броненосец “Потёмкин”», «Мексика», «Александр Невский»), его нереализуемость – проекция боевой травмы, ищущей язык для своего выражения: «Он искал синтезов... Рвался к новому языку – языку киносимволов, интеллектуальных, почти математических обозначений, и вступал в кровавую драку с самим собой, с той своей половиной, которая вся от земли, от крови, от плоти» [Там же, с. 30–31]. Отпечаток боевой травмы, полученной во время реальных боевых действий или в войне «с самим собой», по Вишневскому, и является источником порождения сценариев. Пожалуй, Вишневский одним из первых стал подходить к мысли о некой двойственности творчества режиссера. Позже исследователи стали говорить, что у Эйзенштейна историческая травма неразрывно связана с травмой биографической – помимо экрана истории, в его фильмах есть «второй экран» – проекция личных драм (см. подробнее в работе В. А. Подороги⁸).

Мы полагаем, что Вишневский в своем творчестве наделял саму историю признаками кинематографичности – отсюда и возможность ее сценарных разработок. Фильм мыслится как материализация истории, ее зримый субститут, с которым можно работать как со сценарием исторических событий. По сути, фильм выполнял магическую функцию по отношению историческим процессам: «5.10.1935. Война будет жесточайшей, огромной... Очертания видны (яснее, чем мы видели первую мировую войну в июле 1914-го). Сколько будет раздавлено, уничтожено людей? Какие новые явления породит война?» [Вишневский, 1961а, с. 234].

⁸ Подорога В. А. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия: В 2 т. М.: Вреus, 2017–2020.

Одним из итогов всей совокупности сценариев истории была для Вишневецкого идея постановки «тотального фильма», вмещающего в себя целую эпоху. Таков поздний замысел фильма «XX век» – масштабной, сделанной на основе кинохроники, реконструкции основных событий XX в.: «Я бы с огромной охотой взялся за такой сценарий – от первых хроникальных съемок Патэ, Гомона и Ханжонкова – до современности... Попытаться раскрыть генезис эпохи; стремительный общий прогресс; войны, революции. В центре – рождение новой цивилизации СССР. Это мог бы быть фильм исключительный» (цит. по: [Вишневецкая, 1958, с. 112]). Фильм продолжил бы собой другие хроникально-документальные проекты Вишневецкого: «Ленинград в борьбе», «Земля бессарабская» и «Испания», но, конечно, он не был осуществлен.

Подводя итог нашим рассуждениям, отметим, что сценарность в творчестве Вишневецкого складывалась главным образом по модели киносценария. Если дневниковые сценарии истории, написанные обычно в краткой форме, можно уподобить либретто, то персональные сценарии построены скорее по модели литературного сценария, а социальные – по модели режиссерского (отсюда активные попытки Вишневецкого работать наравне с режиссером на съемочной площадке). В жанровом смысле сценарии истории напоминали сценарии хроникально-документальных фильмов, комбинирующих тот или иной отснятый материал, а сценарии для себя и для других – это скорее сценарии игровых фильмов, в которых сохраняются персонажи. Во всех случаях кризис фигуры рассказчика оборачивается постановкой «мысленного фильма», пребывающего за пределами возможностей наррации.

Список литературы

Вишневецкая С. К. Документальная трилогия Вс. Вишневецкого // Искусство кино. 1958. № 4. С. 108–112.

Вишневецкая С. К. Всеволод Вишневецкий в киноискусстве // Искусство кино. 1959. № 7. С. 89–103.

Вишневецкий Вс. В. Борьба за сценарий и фильм // Мы из Кронштадта. М.; Л.: Искусство, 1936а.

Вишневецкий Вс. В. Как создавался фильм // Мы из Кронштадта. М.; Л.: Искусство, 1936б.

Вишневецкий Вс. В. Эйзенштейн. М.: Госкиноиздат, 1939. 32 с.

Вишневецкий Вс. В. Записные книжки // Вишневецкий Вс. В. Собр. соч.: В 5 т. М.: ГИХЛ, 1961а. Т. 6 (дополнительный). С. 179–340.

- Вишневский Вс. В.* Статьи, дневники, письма о литературе и искусстве. М.: Сов. писатель, 1961б. 702 с.
- Вишневский Вс. В.* Как создавался фильм // Мы из Кронштадта. М.: Искусство, 1968. С. 195–204.
- Вишневский Вс. В.* Ленинград: Дневники военных лет: В 2 кн. М.: Воениздат, 2002. Книга первая. 318 с.
- Корниенко Н. В.* «Неужели судьба моя – вечно война, о войне...»: О дневниках Вс. Вишневского и о нашем отношении к истории // Наш современник. 2015. № 12. С. 243–270.
- Лотман Ю. М.* Мозг – текст – культура – искусственный интеллект // Лотман Ю. М. Избр. ст.: В 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 25–33.
- Марьямов А. М.* Примечания // Вишневский Вс. В. Собр. соч.: В 5 т. М.: ГИХЛ, 1954. Т. 2. С. 827–849.
- Миронова В. М.* Театр Всеволода Вишневского. Л.: Искусство, 1986. 143 с.
- Пахомов Ю. Н.* «Он мог бы быть военным историком, офицером Генерального штаба...» // Вишневский В. В. Ленинград: Дневники военных лет: В 2 кн. М.: Воениздат, 2002. Книга первая. С. 3–9.
- Подорога В. А.* Антропограммы. Опыт самокритики. М.: Логос, 2014. 124 с.
- Савченко М. М.* Кинодраматургия Всеволода Вишневского. Краснодар: Краснодар. кн. изд-во, 1964. 284 с.
- Хелемендик В. С.* Всеволод Вишневский. М.: Молодая гвардия, 1980. 398 с.
- Ganz A.* “To make you see”: Screenwriting, description and the “lens-based tradition” // *Journal of Screenwriting*. 2012. Vol. 4, iss. 1. P. 7–24.
- Herman D.* Scripts, Sequences, and Stories: Elements of Postclassical Narratology // *PMLA*. 1997. Vol. 112, iss. 5. P. 1056–1059.
- Herman D.* *Storytelling and the Sciences of Mind*. Cambridge, London: MIT Press, 2013. 428 p.
- Nannicelli T.* *A Philosophy of the Screenplay*. New York, London: Routledge 2016. 284 p.

References

- Ganz A. “To make you see”: Screenwriting, description and the “lens-based tradition”. *Journal of Screenwriting*, 2012, vol. 4, iss. 1, pp. 7–24.

Herman D. Scripts, Sequences, and Stories: Elements of Postclassical Narratology. *PMLA*, 1997, vol. 112, iss. 5, pp. 1056–1059.

Herman D. *Storytelling and the Sciences of Mind*. Cambridge, London: MIT Press, 2013, 428 p.

Khelemendik V. S. Vsevolod Vishnevsky. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 1980, 398 p. (in Russ.)

Kornienko N. V. “Neuzheli sud’ba moya – vechno voina, o voine...”: O dnevnikakh Vs. Vishnevskogo i o nashem otnoshenii k istorii [“Is my fate always war, about war...”: About Vs. Vishnevsky’s diaries and our attitude to history. *Nash sovremennik*, 2015, no. 12, pp. 243–270. (in Russ.)

Lotman Yu. M. Mozg – tekst – kul’tura – iskusstvennyi intellekt [Brain – text – culture – artificial intelligence]. In: Loman Yu. M. *Izbrannye stat’i* [Selected articles]. In 3 vols. Tallinn, Alexandra Publ., 1992, vol. 1, pp. 25–33. (in Russ.)

Maryamov A. M. Primechaniya [Notes]. In: Vishnevsky Vs. V. *Collected works*. In 5 vols. Moscow, State Publishing House of Fiction, 1954, vol. 2, pp. 827–849. (in Russ.)

Mironova V. M. *Teatr Vsevoloda Vishnevskogo* [Theatre by Vsevolod Vishnevsky]. Leningrad, Iskusstvo, 1986, 143 p. (in Russ.)

Nannicelli T. *A Philosophy of the Screenplay*. New York, London, Routledge, 2016, 284 p.

Pakhomov Yu. N. “On mog by byt’ voennym istorikom, ofitserom General’nogo shtaba...” [“He could have been a military historian, an officer of the General Staff...”]. In: Vishnevsky Vs. V. *Leningrad: Dnevniki voennykh let* [Leningrad: Diaries of the war years]. In 2 books. Moscow, Voenizdat, 2002, book 1, pp. 3–9. (in Russ.)

Podoroga V. A. *Antropogrammy. Opyt samokritiki* [Anthropograms. The experience of self-criticism]. Moscow, Logos Publ., 2014, 124 p. (in Russ.)

Savchenko M. M. *Kinodramaturgiya Vsevoloda Vishnevskogo* [Film drama by Vsevolod Vishnevsky]. Krasnodar, Krasnodar Book Publ., 1964, 284 p. (in Russ.)

Vishnevetskaya S. K. *Dokumental’naya trilogiya Vs. Vishnevskogo* [The documentary trilogy of Vs. Vishnevsky]. *The Art of Cinema*, 1958, no. 4, pp. 108–111. (in Russ.)

Vishnevetskaya S. K. *Vsevolod Vishnevsky v kinoiskusstve* [Vsevolod Vishnevsky in cinematography]. *The Art of Cinema*, 1959, no. 7, pp. 89–103. (in Russ.)

Vishnevsky Vs. V. Bor'ba za stsenarii [The struggle for the script and the film]. In: My iz Kronshtadta [We're from Kronstadt]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1936. (in Russ.)

Vishnevsky Vs. V. Eisenstein. Moscow, Goskinoizdat, 1939, 32 p. (in Russ.)

Vishnevsky Vs. V. Kak sozdavalsya fil'm [How the film was created]. In: My iz Kronshtadta [We're from Kronstadt]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, pp. 195–204. (in Russ.)

Vishnevsky Vs. V. Kak sozdavalsya fil'm [How the film was created]. In: My iz Kronshtadta [We're from Kronstadt]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1936. (in Russ.)

Vishnevsky Vs. V. Leningrad: Dnevniky voennykh let [Leningrad: Diaries of the war years]. In 2 books. Moscow, Voenizdat, 2002, book 1, 318 p. (in Russ.)

Vishnevsky Vs. V. Stat'i, dnevniky, pis'ma o literature i iskusstve [Articles, diaries, letters about literature and art]. Moscow, Soviet writer Publ., 1961, 702 p. (in Russ.)

Vishnevsky Vs. V. Zapisnye knizhki [Notebooks]. In: Vishnevsky Vs. V. Collected works. In 5 vols. Moscow, State Publishing House of Fiction, 1961, pp. 179–340. (in Russ.)

Информация об авторе

Сергей Александрович Огудов, кандидат филологических наук

Scopus Author ID 57200122335

WoS Researcher ID AAO-6470-2021

RSCI Author ID 1181973

Information about the Author

Sergei A. Ogudov, Candidate of Sciences (Philology)

Scopus Author ID 57200122335

WoS Researcher ID AAO-6470-2021

RSCI Author ID 1181973

Статья поступила в редакцию 21.09.2024;

одобрена после рецензирования 15.10.2024; принята к публикации 15.10.2024

The article was submitted on 21.09.2024;

approved after reviewing on 15.10.2024; accepted for publication on 15.10.2024