

Александр Марков
Российский государственный гуманитарный университет
markovius@gmail.com

Alexander Markov
Russian State University for the Humanities
markovius@gmail.com

ВЕРА ИНБЕР КАК КИНОСЦЕНАРИСТ: ЖАНРЫ КАТАСТРОФИЧЕСКОГО ПРОГРЕССА

VERA INBER AS A FILM SCRIPTWRITER: GENRES OF CATASTROPHIC PROGRESS

В статье рассматривается созданный Верой Инбер сценарий фильма «Тайна Кара-Тау» (1932) как подытожившего творческие установки этого автора и предвосхитившего литературные достижения Инбер периода Ленинградской блокады. Фильм рассмотрен в контексте творчества Инбер, отличающегося варьированием разных жанров, мелодраматичностью и чуткостью к новым тенденциям в искусстве, таким как экспрессионизм и ар-деко. В статье обосновываются применительно к творчеству Инбер понятия как синхронизация аффектов, возвышенный опыт, катастрофический опыт, с опорой на современные исследования влияния блокады Ленинграда на российскую культуру. В ее прозе найден ряд ключей, позволяющих реконструировать идеи ее фильма, такие как пьеса Горького *На дне*, фильм Чаплина «Золотая лихорадка», деятельность Андре Ситроена и другие. Доказано, что Инбер сформировала собственную концепцию развязки, в которой важен не перелом событий, но особое внимание, синхронизирующее аффекты в переживании общей судьбы, в отличие от рассинхронизации аффектов при совмещении разных жанровых стратегий в одном произведении.

Ключевые слова: Вера Инбер, советский кинематограф, колонизация средней Азии, жанры кино, поэтика жанра.

The article examines the script of the film “The Secret of Kara-Tau” (1932), created by Vera Inber, as summarizing the artistic attitudes of this author and anticipating Inber’s literary achievements in the period of the Leningrad blockade. The film is considered in the context of Inber’s work, which is characterized by the variation of different genres, melodramatic and sensitive to new trends in art, such as Expressionism and Art Deco. The article substantiates the concepts of synchronization of affects, sublime experience, and catastrophic experience in relation to Inber’s work, with reference to contemporary studies of the impact of the siege of Leningrad on Russian culture. A number of clues are found

in her prose to reconstruct her film ideas, such as Gorky's play *At the Bottom*, Chaplin's film "The Gold Rush", the activities of André Citroën, and others. It is proved that Inber formed her own concept of denouement, in which the important thing is not the turning point of events, but the special attention that synchronizes affects in the experience of common fate, in contrast to the dis-synchronization of affects when combining different genre strategies in one work.

Keywords: Vera Inber, Soviet cinema, colonization of Central Asia, film genres, poetics of genre.

Введение

Веру Михайловну (Моисеевну) Инбер (1890–1972) принято считать литератором сложной судьбы и сложной репутации. Невозможно только сомневаться в ее профессионализме как литератора, так и киносценариста: всё, что она писала, от салонных, детских и пропагандистских стихов до автобиографических повестей, от публицистики до теоретических сочинений о литературе, было художественно в той мере, чтобы восприниматься не как образец какого-то жанра, но как изложение темы, которая может быть представлена в разных жанрах и в разных искусствах. Это не значит, что ее стихи могут быть превращены в киносценарий, или ее рассказ — в спектакль, но только то, что некоторый тип работы с впечатлениями и размышлениями требует представлять результаты в наиболее приемлемой для публики в данный момент форме.

Вероятно, в будущем можно будет выстроить канон советского ар-деко в литературе, соединяющего внимание к техническому прогрессу и комфорту, газетную хватку и философичность, мало чем обязанную профессиональной философии и имеющую в виду скорее интеллектуальное обеспечение сложных ситуаций современности тем минимальным материалом, который позволяет создать картину происходящего. К такому канону вполне относимы, кроме Инбер, Мариэтта Шагинян, Лазарь Лагин, в каких-то аспектах Сергей Михалков, а его патроном можно признать А. Н. Толстого — первого значительного литературного наставника Инбер.

Актуальность работы состоит в следовании магистральному направлению в изучении советской культуры, как сходятся в ней сразу три начала: эстетическая норма социалистического реализма, подразумевающая самоцензуру и некоторую систему умолчаний; жанровые конвенции, унаследованные от прежних этапов развития культуры, но внутренний смысл которых меняется, часто не один раз, под влиянием как культуры модернизма вообще, так и советской официальной культуры; наконец, новые типы высказывания, связанные с появлением таких средств передачи сообщения, как радио, массовая газета и кинематограф. В данной статье мы рассматриваем узел такого схождения на примере одного жанра, демонстрации катастрофы, где сходятся изобразительные возможности кинематографа, в том числе в демонстрации предшествующей катастрофе археологии быта, эстетические интуиции самой Инбер, иногда оказывав-

шиеся в зоне умолчания, и наконец, общие принципы изображения как социальных сломов, так и способов противостояния бедствиям в официальном советском искусстве. Новизна работы состоит в реконструкции тех конвенций, которые имплицитно применяет Инбер в своей киносценарной деятельности, где следование эстетике социалистического реализма сочетается с глубокими умолчаниями, требующими экспериментов в области жанрообразования и локализации жанровых форм внутри более сложного целого — внутри визуализированной фабулы особого типа. Так в развитии советского кинематографа формируются не только устойчивые жанровые формы, но и ситуативные схождения эстетических концепций, говорящие и о системе умолчаний, и об особом отношении визуального ряда и нарратива.

В данной статье мы меньше всего разбираем литературный путь Инбер и только по касательной рассматриваем такие эпизоды, как принципиальное изменение манеры письма благодаря участию в Литературном центре конструктивистов. Нас интересует совсем другое: как сами творческие установки Инбер допускали сотрудничество с кинопроизводством и кинематографическое представление художественных идей, — так что даже мысленные представления, не получившие оформления как развернутые киносценарии, проникали в различные жанры ее письма и определяли сюжеты и эстетические решения.

Поэтому цель нашего исследования можно обозначить так: выявить, как само представление современности в наследии Инбер не просто вдохновлялось кинематографом, но требовало особой кинематографичности даже не письма, а установок восприятия, проявляющихся даже в весьма традиционном письме. Что поэзия, что проза Инбер, при всей широте жанровой палитры, совершенно не кинематографична в расхожем смысле — в ней не используются приемы монтажной хроники или серийность отдельных пластически выразительных эпизодов. Но сама оптика, которая позволяет выстроить высказывание, принадлежащее сразу нескольким культурным полям, от салонного повествования до массовой агитации, у Веры Инбер была кинематографической; и понять замысел художественного целого отдельного произведения иногда легче, если увидеть, как кинематографическая оптика преломляется в различных словесных высказываниях.

Методы исследования определяются самой ситуацией катастрофического прогресса, многонаправленного, но при этом приводящего всякий раз к непредсказуемому состоянию системы, которая и стала главной темой произведений Инбер, так что наиболее известная часть ее наследия, ее блокадная поэзия и проза, оказалась не столько развитием или углублением катастрофических мотивов, сколько их предельной синхронизацией. Поэтому мы обращаемся к бурно развивающимся методам культурно-антропологических исследований Ленинградской блокады, представленным в трудах историков советской культуры (Сандомирская 2013; Паперно 2021).

П. Ю. Барскова рассмотрела коллизию Инбер и Гнедич, показав, как открытое многоязычие Гнедич и скрытое многоязычие Инбер приводили к противоположным результатам в блокадной поэзии: Инбер создавала «кущую октаву», то есть высказывание, в котором синхронизация мыслей и аффектов преобладает над развитием, тогда как Гнедич, наоборот, рассинхронизировала аффекты, создавая особую поэтику анахронизма и вторичной классикализации впечатлений (Барскова 2019: 138). Поэтому Гнедич, привлеченная к переводам стихов поэтов блокадного Ленинграда на английский, сочла возможным следовать примеру Байрона с его «капризными, невероятными, непослушными рифмами (там же: 135), тем самым создавая рассинхронизированную и опережающую себя культурную и блокадную память.

Эта мысль о синхронизации катастрофы проведена мельком, и наша статья может рассматриваться как экспликация того, на что обратила внимание Барскова — прочесть Инбер так, как Барскова прочла Гнедич, как опыт постоянной работы со сценой времени и пространства, работой, доходящей до своего предела чаще, чем это подразумевает жанровая система. В монографии «Седьмая щелочь» (Барскова 2020) Барскова рассматривает уже литературные стратегии Инбер времен блокады на фоне О. Берггольц, противопоставляя чувство «принадлежности большинству» Берггольц и стратегию «амбициозной сублимации» Инбер, иначе говоря, превращения всех своих аффектов и воспоминаний в основание для некоторого возвышенного суждения о происходящем, взгляда на происходящее как на катастрофу, которую можно специфицировать уже в зависимости от жанра и темы произведения. В понимании аффектов и их связи с возвышенным историческим опытом мы опираемся на работы А. В. Ямпольской (Ямпольская 2013).

Визуализация катастрофы: Инбер как кинозритель

Начать можно с простого примера. В знаменитом военном дневнике *Почти три года* Инбер в записи от 9 ноября 1942 года продумывает несколько пьес о войне и дает кратко фабулу одной возможной пьесы, сразу напоминающей завязку ее основного произведения военных лет, поэмы *Пулковский меридиан*:

Или такая фабула: в дом попала бомба замедленного действия (как это было в кино «Арс»), Или полагают, что она замедленного действия. Как ведут себя люди. Бомба взрывается или не взрывается — это как мне, автору, нужно будет. (Инбер 1965, т. 3: 271)

В другой записи, от 7 октября 1943 г., Инбер поясняет подробности прецедентного события:

Сама Мария Николаевна в 41-м году заведовала кино «Арс» на площади Льва Толстого. В ноябре в дом, где помещалось кино, были сброшены три

бомбы замедленного действия, правда не крупные. Бомбы пролежали около трех часов, потом взорвались, одна за другой. Дом к этому времени, по требованию МПВО, был уже пуст, в кино тоже никого не было. Оставалась только Мария Николаевна. Она объяснила мне почему: на ее ответственности был несгораемый шкаф с дневной выручкой (там же: 340)

Зажигательные бомбы замедленного действия, где химическая реакция приводит к вспышке через несколько часов, обычно не были крупными, их целью было упасть в незаметное место и вызвать неожиданный пожар, тогда как настоящих больших разрушений они дому Розенштерна на Петроградской Стороне, где и находился упомянутый знаменитый кинотеатр, не могли причинить: металлические перекрытия-двухтавры и мощные стены просто не позволили бы ему рухнуть. Этот дом был построен отчасти по технологии небоскреба, что спасло его и при попадании фугасных бомб.

Во втором рассказе всё сходится: действительно, эти бомбы было трудно обезвредить, и поэтому после падения бомб этого типа проще было провести эвакуацию. Тогда как в первом сценарии подразумевается, что непонятную, но сразу обнаруженную бомбу принимают за зажигательную замедленного действия и при этом далеко не все хотят и могут эвакуироваться, вероятно, по разным причинам, например, из-за тяжелобольных родственников. Открытый финал замысла, что бомба могла взорваться, а могла и не взорваться, означает, что здание выдержало бы, — но конфликт между чувством и долгом нарастал бы по ходу действия — обычно проходило где-то три часа до взрыва, но театральная условность могла сократить это время. В поэме «Пулковский меридиан» (Инбер 1965, т. 1: 472) в конце концов просто показана неразорвавшаяся тонная бомба, угрожавшая и врачам, и пациентам больницы, и собранию книг в ней, где фрустрация позволяет пережить возвышенный исторический опыт. Тип бомбы уже не так важен в сравнении с синхронностью аффектов, которые вызваны самой возможностью разрушения привычного мира.

Получается необычное устройство оптики: даже если о падении бомбы не сообщается, обнаружение бомбы сразу считается по поведению людей в первые минуты спектакля (в духе экспрессионизма или даже ар-деко как признания индивидуализма аффектов каждого), и тип бомбы поэтому можно не указывать, когда уже синхронизирован возвышенный катастрофический опыт самих героев. На всем протяжении спектакля мы видим не саму опасность, а различные реакции на опасность, пытаемся в какой-то мере советовать героям, размышляя, что им делать, и все дальше отмечаем, что они действуют не так, как мы ожидали. И только когда происходит развязка, как эффект предельного внимания, где катарсис совпадает с экстатическим вниманием, мы понимаем нравственный смысл и споры, и метаний героев, которые до этого казались ситуативными и поэтому требующими лишь нашего эмоционального участия, но не вывода или нравственного решения.

Визуальный жанр катастрофы: Инбер как знаток киносценариев

Еще в раннем рассказе «Соловей и роза» (1924) Инбер изобретает катастрофический фильм со сходной ситуацией, когда понимание катастрофы есть сразу, но только развязка, а не перипетии действия, вызовут наше нравственное суждение. Этот мнимый фильм, вероятно, вдохновлен сразу двумя кинокартинами Карла Грюне: «Бурная погода» и «Взрыв на шахте» (оба фильма: 1923)

Сегодня в кино «Электрические чары» идет картина «Наводнение в шахте No 17-бис». Наступает темнота. Световой клин упирается в экран. Действие идет, летит. Преступная рука подготавливает катастрофу. Преступной рукой уже пробито отверстие в шахте, откуда в злополучный час хлынет вода. Но злой умысел разгадан. И в шахте по каким-то воздушным мосткам и переходам, по какой-то паутине из перекладин, прямо по воздуху пробирается женщина, которой суждено предотвратить бедствие. (Инбер 1965, т. 2: 18)

Сам этот фильм про наводнение смешивает два жанра, эксцентрический фильм американского типа и фильм о злодее, восходящий к серийным французским повествованиям (массовым вариантам романа-реки) и их экранизациям, таким как серия о Фантомасе. Но существенно, что и эксцентрика, и разоблачение злодейства подчинены особому устройству внимания, которое рассинхронизировано во время фильма, когда мы имеем дело с разрозненными человеческими судьбами, но синхронизируется в конце, когда акт спасения, акт разоблачения врага и другие акты должны совпасть. Но в этом раннем опыте еще нет идеи конструктивного внимания, которое не просто сходится в точке развязки, но конструирует эту точку развязки как предельно катастрофическую и возвышенную — здесь может работать простое доверие зрителей к морали спасительницы, тогда как в блокаде сценария такая механика доверия уже не работает.

В книге *Вдохновение и мастерство*, представляющей собой систематизированные советы начинающим писателям, как раз описывается фильм, где появляется внимание к общей катастрофе, а не к отдельным действиям, тем самым стоящий ближе к замыслу пьесы, чем фильм в раннем рассказе. В этом фильме существует опасность, существует множество разнородных субъектов, находящихся в виду этой опасности, — но по-настоящему внимательными и сделать вывод на основе интенсивного наблюдения мы можем не тогда, когда видим опасность исходя из бытовой оптики, как ведет себя природа в наших бытовых представлениях, но когда действительно происходит событие. Аналитическое внимание к природным явлениям здесь заменяется принятием катастрофы, производящей общий режим внимания:

Недавно нам показали в кино актинию, или морскую анемону, простейшее животное, почти растение: живой букет из хватательных щупалец.

Мы увидели это диковинное существо в родной обстановке, на дне моря. Appetитные рыбки, личинки моллюсков, крошечные рачки сновали вокруг — хищное полурастение было неподвижно.

Что же ты, актиния, не зевай! Морская анемона, не проморгай вон ту полосатую рыбешку. Смотри, она касается твоих щупалец, беспечно углубляется в переплетение твоих опасных жгутиков, которые действительно жгут, обжигают добычу, не давая ей уйти.

Но актиния была неподвижна, только легкие струйки воды колебали ее. И вдруг — она пришла в мерцательное движение. Все ее щупальца моргнули разом, вбирая в себя какую-то нужную ей штуковину. Проплывая, та едва коснулась опасности. И вот поймана. Не уйдет. (Инбер 1966, т. 4: 112)

Таких фильмов с подводными и другими экстремальными съемками производилось в СССР немало: так, в 1939 г. биологический факультет МГУ выпустил фильм «Актинии» (режиссер Е. Вермель, оператор В. Португалов), который представлял собой смонтированную съемку объекта специальной камерой. Драматизм достигался сокращениями времени, как и в случае задуманного спектакля о бомбе: невозможно же показать в кино всю жизнь актинии за долгий период, монтаж сводится к вырезанию и сохранению самых эмоционально насыщенных эпизодов. Таковой монтаж времени и подразумевала задуманная Инбер пьеса, где до финальной сцены могли бы представляться бытовые мотивации, но момент развязки и потребовал бы такого внимания, такого размышления о судьбах, где катастрофа никак не следует из предыдущего; она мерцает, но становится необратимой в финале пьесы.

Создание катастрофической визуальности: Инбер как киносценарист

Как киносценарист Инбер дебютировала еще в 1918 году фильмом «Звезда Олимпии», который не вышел на экраны. Но главная ее работа в художественном кино — фильм «Тайна Кара-Тау» (1932), соединивший в себе черты производственного романа, колониального романа, шпионского детектива и мелодрамы. Это черно-белый немой фильм, с интертитрами Инбер, набранными по-казахски (яналифом) и по-русски — он предназначался прежде всего для советской Средней Азии, которая должна была осознать собственную новую миссию одного из ключевых промышленных центров СССР. Мы настаиваем на том, что этот сценарий сначала реализовался в ее травелоге *Америка в Париже* (1928), где как раз были намечены все конструктивные особенности литературного ар-деко, а уже применен в пропагандистской мелодраме.

Травелог, стилистически во многом следующий *Фрегату «Паллада»* Гончарова, произведению, которое Инбер считала образцовым именно как создавшее ситуацию помещения городского инертного человека перед неожиданными катастрофическими испытаниями (Инбер 1966, т. 4: 87),

представляет собой рассказ о поездке во Францию и Бельгию в литературную командировку. Внутренним сюжетом книги оказывается отличие американского от европейского. Американское, такое как световая реклама, оборачивается импринтингом, тем, что надолго заседает в памяти и мелькает в глазах даже ночью (Инбер 1965, т. 3: 18); тогда как французское и шире европейское разворачивается в свой сюжет, шоу, иллюзорное и не совсем навязчивое представление, как световая реклама Ситроена на Эйфелевой башне, в отличие от американизированных вывесок (там же: 43–44).

Андре Ситроен, как и сама Инбер родом из одесских евреев-предпринимателей, пользуется однозначной симпатией повествовательницы как гуманный колонизатор, который осваивает вслед за Наполеоном дальние земли, такие как Сахара, находит там с помощью специальных гусеничных устройств воду и налаживает автомобильную инфраструктуру. Отличие американского от европейского проведено в книге Инбер последовательно: американский подход (там же: 34) требует использования специальных устройств, вроде рентгена, определяющего, жмет ли обувь, или специальных стикеров вместо визиток, что позволяет при больших начальных затратах достичь и большего рыночного охвата. Тогда как французский подход экономнее, но он не требует специализированных дополнительных или восполняющих дорогостоящих устройств, а достаточно оказывается придумывать интересные устройства, не чураясь и простого механического труда: в описании деятельности Ситроена соседствуют неквалифицированные рабочие, роющие колодцы, и вододобывающие гусеничные машины, но так же не требующие дополнительных приспособлений, а просто теснящие верблюдов в притязаниях на главенство в пустыне.

Такое же столкновение двух моделей прогресса присутствует и в фильме «Тайна Кара-Тау». Американский принцип научно-технического прогресса представляет антигерой профессор Шахов (В. Гардин), который считает, что сделать ставку нужно на искусственный каучук химического синтеза, тогда как каучука естественного происхождения просто не хватит, он не оправдывает создание громоздкой инфраструктуры добычи. Тем самым, подход Шахова требует большой предварительной инфраструктуры и вложений. Ему противостоит железнодорожный рабочий Кузнецов (Н. Кутузов), который на местах проводит эксперименты, идет через пустыню, и в конце концов открывает, что каучука в среднеазиатской хондрилле может быть до 40%, больше чем в импортной гвайюле, только нужно (это остается за кадром, но на это намекают визуальные ряды экспедиции), чтобы эта хондрилла была старой, потрепанной жизнью, прошедшей все необходимые испытания. Вершиной такой подготовки хондриллы становится эксцентрический трюк с веревкой и зрелым растением (1.02'07'')¹, показывающий, что если хочешь получить большой процент каучука,

¹ Тайминг фильма мы даем по этой записи: Тайна Кара-тау // URL: <https://www.culture.ru/live/movies/17485/taina-kara-tau-taina-chernykh-gor> (дата обращения: 31.08.2023).

осваивай пустыню всеми средствами, включая фантастические. При этом Шахов, ориентируясь на Америку, которая может дать и импортный натуральный, и импортный искусственный каучук, выведен персонажем комическим (в одном из первых кадров он говорит по телефону с салфеткой на шее, а на научном столе его стоит статуэтка музы, веджвудского фарфора, 00.05'34"), перед финалом он лихорадочно роется в старых справочниках, а в финале успешная экспедиция разоблачает его как подкупленного спеца, который собирался бежать за границу.

На сторону экспедиции переходит в фильме коллега Шахова, старый академик Ярошевский (М. Тулупов). При этом больше всего сказалось в такой промежуточной развязке столкновение двух колониальных моделей: Шахов и его сторонники предлагают искать каучук «где-нибудь поближе» (00.21'06"), иначе говоря, настаивают на непосредственном подключении тех ресурсов, которые окажутся под рукой, к уже имеющейся технической инфраструктуре — представляя своеобразную колониальную проекцию американского подхода. Уже в начале фильма этот подход дискредитирован пародийным предложением ленинградских ученых изъять все фикусы в городе (00.03'41") и извлечь из них каучук. Для единомышленников Шахова «с точки зрения научной безразлично у кого покупать» (00.27'20"), и нельзя строить науку «на признаниях полудиких кочевников» (00.33'22") — этот колониализм заведомо высокомерен ко всему, что не дорогостоящее приспособление и не дорогостоящее знание. Тогда как экспедиция адептов Кузнецова готова к освоению пустыни в духе Ситроена: начало такому подходу дает Кузнецов, объясняющий туземцам смысл понятия «каучук» через известные им понятия «резина» и «галоша» (00.09'22"), то есть просит перейти от имеющегося как данность быта (а не от американски усовершенствованного) к исследованию окружающего их пространства. Ярошевский, беря на себя руководство экспедицией, прямо говорит, что совершает революцию (00.34'18") — иначе говоря, проводит единственно признанную правильной советскую колонизацию.

Замечательно, что победа экспедиции над профессорской косностью и изображена как степное торжество колонизаторов (00.23'34"—00.25'28) — лихо скакать по пустыне в шлеме, вызывая восторг девушек, произносить зажигательные речи, склонять на свою сторону всех зрителей, «Приезд экспозиции всколыхнул Казакскую степь» (титр) — это явно скорее французский тип триумфализма, демонстрация политической риторики. Эта риторика требует, чтобы каждый был именит, и не случайно Инбер, по свидетельству М. Ардова (2001: 61), отвергла во внутренней рецензии стихотворение Пастернака «Ты значил всё в моей судьбе...», заявив, что советских людей не бывает без имен — если Пастернак имел в виду, что он не может запомнить все имена людей, с которыми он оказался соединен, вообще не имея в виду колониальной перспективы в своей неформальной церковности, то Инбер прочла это как противоречащее той новой колонизации, которую она отстаивает.

В травелогe, говоря о постановке в Берлине пьесы Горького *На дне*, Инбер заметила (следуя трактовке персонажей пьесы в советском литературоведении, во многом санкционированной поздним Горьким, но спрямляющей их функцию и упрощающей культурную генеалогию), что немецким актерам совсем не удался правдолюбец Сатин, но прекрасно получился лжец Лука: европейцы не могут поверить в существование идеалиста, но вполне верят в существование странника-резонера, благодаря общей христианской и общей романтической культуре Запада и России, культуре возвышающего обмана. Тогда как Сатин невозможен в мире, где нет ночлежек, особой формы длительной коллективной депривации, которая отличается от депривации одиночества, не оставляющей места для социального действия:

В каждой стране «дно» выглядит по-иному. В Германии — это «безрадостная улица», где нужно бродить всю ночь. Во Франции — кабачок, где за пятьдесят сантимов можно положить голову на грязный мраморный столик и так спать. В России эпохи «странника Луки» — это ночлежка. (там же: 28)

Но Ярошевский в фильме наделен явными чертами старца Луки, его внешний облик как будто скопирован с Москвина, как он играл в МХТ. В конце первого действия пьесы Горького, как помнили все читатели Инбер, Лука производит уборку в ночлежке, ходит по сцене с метлой и ведром, и своими действиями ободряет отчаявшихся обитателей и обитательниц. Так же точно Ярошевский, встав во главе экспедиции, действует как местный Ситроен и лучший Лука, у которого есть правильные жесты, но нет лукавых слов, и который поэтому соответствует катастрофическому возвышенному лучше, чем любые словесные герои. Найдя в пустыне воду, он черпает ее ведром, и она оказывается совершенно прозрачной, хоть он только что ступил в нее сапогами (00.53'20"). Для Инбер существенно, что освоение пустыни включает в себя общую уборку места, а не импринтинг. В травелогe существенна в этом смысле оговорка про фильм «Золотая лихорадка»: «Все кончается хорошо в этой картине, как вообще всегда в европейском кино» (там же: 73) — вместо «в американском»: для Инбер это сюжет возвышенной колонизации Аляски, а не американской мечты, требующей предельного напряжения сил, тогда как развязка просто позволяет сделать нравственные выводы, а не уточнить видение сюжета.

В травелогe Париж и Брюссель выведены как идеальный колониальный мир, в котором не коллекционируют африканское искусство только сами африканцы, иначе говоря, как мир эксцентрического симбиоза с вещами быта, мир постоянной адаптации, а не подавления местной воли новыми техническими достижениями. Колонизация техническая была сорвана: так, туземцы использовали гвозди для изготовления изображений крокодилов, а зеркала — для совершенствования статуй, иначе говоря, не подгоняли одни гаджеты к другим, но радикально переосмыслили их из ощущения эксцентричности своего жизненного мира. Тем самым

развязкой может быть только нравственный вывод о неожиданных правах как европейцев, так и туземцев на достижения природы и ремесла, синхронизированное сверхвнимание ко всем порядкам достижений, для чего и требуется частичная архаизация, та самая добыча лишь натурального каучука, которая и позволяет посмотреть на прежнее возвышенное катастрофическое иначе, в момент синхронизации всего, того самого симбиотического согласования всех эстетических аффектов в итоговом роковом моменте и образования новой смешанной культуры.

Таких эпизодов сорванной высокотехнологичной колонизации немало, так, самолеты на технической выставке напоминают повествовательнице останки ископаемых ящеров, но и первый проект самолета, не дошедший до потомков, приписывается некоему средневековому монаху, который наблюдал скелеты птиц. Иначе говоря, авиацию нельзя просто использовать, можно только попытаться использовать отдельные части прогресса (находки скелетов) для более архаической цели (монашеского созерцания), как сложенные крокодилы из гвоздей, и только эта колонизация с участием архаических туземцев и окажется удачной. Развязкой и катастрофой здесь оказывается сама невозможность для повествовательницы остаться в Париже, то предельное внимание к ней всех, которое и оборачивается синхронизацией аффектов: так что хищное внимание к происходящему и чувство утраты сходятся до неразличимости.

Заключение

Проведенное исследование показало, что роман Инбер с кинематографом не может сводиться ни к ее личному увлечению приметами и технологиями современности, ни к использованию кинематографа как средства пропаганды. Хотя Инбер и была советской писательницей, лояльной как идее государственного заказа, так и тем интерпретациям роли различных искусств и жанров искусства, которые давались в официальной советской культуре, ее кинооптика была катастрофической. Кино, по ее убеждениям, реконструируемым на основании ее литературного наследия, давало возможности, даже не прибегая к сложным техникам монтажа и другим эффектам, показать как опыт утрат, так и лучше реализовать те драматические традиции, вроде традиций второго психологического плана в драматургии Чехова и Горького, которые прямо указывают на катастрофичность бытия. Более того, катастрофа для нее как для кинозрителя и киносценариста только и позволяет проявить персонажу настоящее внимание, и тем самым создать особый режим усиленного восприятия действия, которого не может дать простая демонстрация характеров внутри эстетики социалистического реализма.

Сценарная работа была для Инбер не столько расширением литературных возможностей, сколько следствием общих творческих установок и представлений о природе литературы, которые сложились у нее довольно

рано и которые уточнялись не благодаря эволюции стиля или развитию эстетической мысли, но катастрофическому историческому опыту. Дифференциация колониальных практик и обоснование нравственности умеренно-технической колонизации природы в своеобразном симбиозе с продуктивными природными явлениями следовали не из теоретических убеждений Инбер, а из тех дифференциаций сюжетов, условно, европейского и американского, которые требовались для нормального развития приключенческого повествования. Отсюда и некоторая архаизация техники, и сближение сюжетных линий разных героев с различными жанрами.

В реализованном киносценарии Инбер проявились все эти творческие установки, прежде выработанные в ее прозе. Более того, этот сценарий предвосхитил то переживание катастрофы как точки внимания, а не точки просто возвышенных эмоций, слишком связанных с индивидуальными путями героев, которое и стало господствовать в творчестве Инбер времени ленинградской блокады. Биографический элемент, который часто стоял за ее проектами, в том числе сценарными, включавший как непосредственное столкновение с реальностью, так и система воспоминаний, прошедших идеологическую и эстетическую самоцензуру, только усиливал эту эмоциональность как необходимый настрой экранной оптики зрителя.

ЛИТЕРАТУРА

- Ардов Михаил. *Легендарная Ордынка: портреты*. Москва: Б.С.Г.-Пресс, 2001.
- Барскова Полина. «Катастрофа как лирика: руинотекст блокадной памяти Татьяны Гнедич». *Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре* 5 (2019): 130–142.
- Барскова Полина. *Седьмая щелочь: Тексты и судьбы блокадных поэтов*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2020.
- Инбер Вера. *Собрание сочинений*. В 4 т. Москва: Советский писатель, 1965 (т. 1–3), 1966 (т. 4).
- Паперно Ирина. *Советская эпоха в мемуарах, дневниках, снах: Опыт чтения*. Москва: Новое литературное обозрение, 2021.
- Сандомирская Ирина. *Блокада в слове: очерки критической теории и биополитики языка*. Москва: Новое литературное обозрение, 2013.
- Ямпольская Анна. «Аффективность как историческое измерение субъекта». *Вопросы философии* 3 (2013): 155–164.

LITERATURE

- Ardov Mikhail. *Legendarnaia Ordynka: portrety*. Moskva: B.S.G.-Press, 2001.
- Barskova Polina. "Katastrofa kak lirika: ruinotekst blokadnoi pamiati Tat'iany Gnedich". *Neprikosnovennyi zapas. Debaty o politike i kul'ture* 5 (2019): 130–142.
- Barskova Polina. *Sed'maia shcheloch': Teksty i sud'by blokadnykh poetov*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2020.
- Inber Vera. *Sobranie sochinenii*. V 4 t. Moskva: Sovetskii pisatel', 1965 (t. 1–3), 1966 (t. 4).
- Paperno Irina. *Sovetskaia epokha v memuarakh, dnevnikakh, snakh: Opyt chteniia*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021.
- Sandomirskaya Irina. *Blokada v slove: ocherki kriticheskoi teorii i biopolitiki iazyka*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013.
- Yampolskaya Anna. "Affektivnost' kak istoricheskoe izmerenie sub'ekta". *Voprosy filosofii* 3 (2013): 155–164.

Александар Марков

ВЕРА ИНБЕР КАО ФИЛМСКИ СЦЕНАРИСТА:
ЖАНРОВИ КАТАСТРОФАЛНОГ ПРОГРЕСА

Резиме

У раду се разматра филмски сценарио Вере Инбер „Тајна Кара-Тау“ (1932), који сумира стваралачке принципе ове ауторке и антиципира књижевна достигнућа Инбер у време опсаде Лењинграда. Филм је сагледан у контексту стваралаштва Инбер, које одликује варирање различитих жанрова, мелодраматичност и осетљивост на нове токове у уметности, попут експресионизма и арт декоа. У раду се, у односу према стваралаштву Инбер, поткрепљују концепти као што су синхронизација афеката, узвишено искуство, катастрофално искуство, ослањајући се на савремена истраживања утицаја опсаде Лењинграда на руску културу. У њеној прози уочен је низ кључева који нам омогућавају да реконструишемо идеје њеног филма, као што је драма Горког *На дну*, Чаплинов филм „Златна грозница“, рад Андре Ситроена и други. Доказано је да је Инбер формирала сопствени концепт расплета, у коме није битна прекретница догађаја, већ посебна пажња која синхронизује афекте у проживљавању заједничке судбине, за разлику од десинхронизације афеката при комбинавању различитих жанровских стратегија у једном делу.

Кључне речи: Вера Инбер, совјетска кинематографија, колонизација средње Азије, филмски жанрови, поетика жанра.