

УДК 821.161.1

DOI: 10.17748/2075-9908-2016-8-5/1-150-155

ГОНЧАРЕНКО Александр Александрович
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН
г. Москва, Россия
aleksgo@yandex.ru

Alexander A. Goncharenko
Department of Manuscripts, Institute of World
Literature named after Maxim Gorky
Russian Academy of Sciences
Moscow, Russia
aleksgo@yandex.ru

ГРЕХ ЛИТЕРАТУРЩИНЫ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КИНО И ЛИТЕРАТУРЫ В ПЕРЕХОДЕ ОТ МОДЕРНИЗМА К СОЦРЕАЛИЗМУ В 1920–1930- х ГОДАХ

THE LITERARY SIN: THE TRANSITION FROM MODERNISM TO SOCIALIST REALISM IN THE SOVIET CINEMA 1920-1930'S

В статье проблематизируется взаимодействие литературы и кинематографа в СССР 1920–1930-х гг., пунктирно очерчен путь, по которому советский кинематограф пришел от агрессивного неприятия любых литературных форм к строгому ограничению кинематографической специфики в угоду литературе. В кино переход от модернизма к социалистическому реализму (от показа обобщенных образов революции к рассказу о частных проявлениях идеологии) происходил в двух плоскостях. Во-первых, кино утрачивает кинематографическую специфику, упрощая съемку и монтаж, – этот процесс произведен в рамках борьбы с формализмом. Во-вторых, с появлением звука художественный мир кино концентрируется вокруг речи – этот процесс связан с закреплением литературы в центре культурно-политической жизни СССР. Советское кино 1930-х годов очищает киноязык, чтобы превратить его в семантически-нейтральное зеркало, отражающее социалистическую действительность. Целью советского кино в 1930-х годах являлась организация фильма вокруг речи персонажей, транслирующей позицию власти на фоне столкновения частных проявлений различных идеологических установок. Материалом исследования послужили критические и теоретические замечания деятелей культуры, партийные постановления, полемические высказывания, воспоминания современников и мысли позднейших исследователей.

The article problematized the interaction of literature and cinema in the Soviet Union of 1920–1930, dotted outlined the way in which the Soviet cinema came from aggressive rejection of any literary forms to severely restrict cinematic specificity for the sake of literature. In cinema the transition from modernism to socialist realism (from the showing abstract images of the revolution to the story of the particular manifestations of ideology) occurred in two planes. At first, the film loses its cinematic specificity, by simplifying of ways of filming and editing, – this process was made in the formalism's liquidation. Secondly, during the development of the sound cinema the art world concentrates around speech – this process was related with fixing literature in the center of the cultural and political life of the USSR. Soviet cinema of the 1930s clears cinematic language to turn it into a semantically-neutral mirror, which must reflect the socialist reality. The aim of the Soviet cinema in the 1930s was the organization of the film around the speech of the characters, broadcasting a party's position on the backdrop of the clashing ideological manifestations. The material of the research is based on the critical and theoretical notes, party's decisions, polemical pronouncements, memoirs of the contemporaries and later scholars' thoughts.

Ключевые слова: модернизм, соцреализм, сценарий, формализм, союз писателей

Keywords: modernism, socialist realism, screenplay, formalism, Union of Soviet Writers

Искусство первых десятилетий СССР – сложное явление, включающее множество разнонаправленных творческих и идеологических интенций различных деятелей культуры. Осмысление взаимодействия кинематографа и литературы было одним из важных сюжетов общекультурной рефлексии исследуемого времени. К этой проблеме было приковано пристальное внимание – многие авторы отстаивали свои убеждения по поводу пересечения двух искусств.

В настоящей статье анализируется взаимодействие кинематографа и литературы в СССР 1920–1930-х гг. Мы старались ограничить исследование материалом, непосредственно относящимся к указанному периоду, и лишь в случае крайней необходимости обращаться к трудам позднейших исследователей.

Взаимодействие литературы и кино в указанном периоде обсуждается главным образом в трех тематических направлениях: 1) дискуссии о языке кино, его самостоятельности или синтетической подчиненности; 2) роль сценарного творчества в кинопроизводстве; 3) сложности экранизации как медиальной перекодировки. Отмеченные темы часто нераздельны в отечественной киномысли 1920–1930-х гг. На это влияло, с одной стороны, отсутствие строгой трудовой специализации (многие деятели выступали авторами и фильмов, и разного рода текстов), с другой – слабая проблематическая дифференциация и неразработанная методология осмысления кино.

Сложность и значение анализа взаимодействия кино и литературы первой трети XX века усилены двумя, казалось бы, противоположенными моментами. С одной стороны, кинематограф понимался второстепенным, несамостоятельным, синтетическим искусством. В СССР это усугублялось литературоцентризмом отечественной культуры. С другой стороны, сама литература эпохи модернизма искала преодоления собственных пределов: футуризм ориентировался на живопись, символисты организовывали произведения по законам музыки, конструктивисты,

отталкиваясь от архитектуры, брали за основу рациональность и прагматику. Таким образом, кинематограф, будучи новым и, в некотором смысле, периферийным явлением культуры, мог быть высоко оценен с точки зрения потенциальной продуктивности в осмыслении внутренних границ искусства.

В название статьи вынесена фраза из критического высказывания А.И. Пиотровского, сделанного в 1926 г. по поводу интертитров в фильме В.И. Пудовкина «Мать»: «В стремлении к величайшей доходчивости, Пудовкин местами как бы впадает в грех театральности (упомянутые уже сложные ансамбли) и литературщины (чисто словесная игра титров в сцене суда)» [1, с. 219]. Мы постараемся пунктирно очертить путь, по которому советский кинематограф пришел от агрессивного неприятия любых литературных форм (ярчайшим проявлением чего стала теория и режиссура Дзиги Вертова [2, с. 15; 3, с. 69]) к строгому ограничению кинематографической специфики в угоду литературе.

В описываемом периоде литература становится апофатическим средством утверждения специфики кино. Это можно проследить в мыслях самых разных деятелей культуры того времени. Например, Ю.Н. Тынянов в статье «О сценарии» 1926 г. утверждал: «Даже “инсценировка” в кино “классиков” не должна быть иллюстрационной – литературные приемы и стили могут быть только возбудителями, ферментами для приемов и стилей кино (разумеется, не всякие литературные приемы; и разумеется, не всякий “классик” может дать материал для кино). Кино может давать аналогию литературного стиля в своем плане» [4, с. 324]. Подобное различие литературы и кино можно найти у Тынянова в ином – полемическом – контексте. В 1929 г. Тынянов вспоминает о критике снятой в 1926 г. по его сценарию ленты «Шинель»: «Другой <критик. – А.Г.> рассуждал так: классики народное достояние; сценарист и режиссеры исказили классику – прокуратура должна их привлечь за расхищение народного достояния. Где этот критик сейчас, я не знаю, но боюсь, что он жив и работает» [5, с. 347]. В иронии Тынянова важны два аспекта: автор, во-первых, посмеивается над трепетным отношением к литературному оригиналу в процессе его киноадаптации, во-вторых, опасается, что высмеиваемая позиция до сих пор актуальна и распространена.

Мысли, которые на рубеже 1920–1930-х гг. имели дискуссионный характер, в 1938 г. публикуются В.К. Туркиным в книге «Драматургия кино» в качестве педагогических указаний, что в известном смысле отражает их признание: «Кинодраматургам не следует пренебрегать обращением к литературе за сюжетами: напротив, подходящие для экранизации современные сюжеты нужно превращать в сценарии. Такие замечательные произведения советской кинематографии, как “Мать”, “Чапаев” и многие другие хорошие сценарии, были сделаны по сюжетам, заимствованным из литературы. <...> кинодраматург, еще не владеющий сюжетом, работая над волнующим его литературным сюжетом, может достигнуть многого: он ощутит сюжет, его органическую структуру, взаимосвязь характеров и событий, организующее и направляющее сюжет значение идеи; поймет разницу между более привычной для него литературной формой и кинодраматургической; освобожденный от необходимости выдумывать сюжет, он всю свою энергию вложит в овладение кинодраматургической формой» [6, с. 117].

История работы Пудовкина и Н.А. Зархи над «Матерью» может дать пищу для размышлений о взаимодействии кинематографа и литературы. А.В. Караганов, в книге 1973 г. о Пудовкине подробно описавший процесс киноадаптации горьковской прозы, основную линию работы изобразил так: «...материал повести подвергается все более решительной драматургической обработке, сокращается, сжимается, концентрируется <...> Все сюжетные сокращения, как и введение в сценарий новых по сравнению с повестью эпизодов, имеют общую логику: Зархи подчиняет развитие сценария законам драмы» [7, с. 51]. И далее: «Создатели фильма не гонятся за тем, чтобы подметить, проследить – в их индивидуальной неповторимости – мельчайшие движения души при переходе человека из одного состояния в другое: в первую очередь их интересует как раз повторяемость процесса, какой проходит Ниловна, повторяемость, типичность поведения и мотивов действий героев фильма» [7, с. 55]. Из процитированного отрывка можно вывести различие кинематографа, фиксирующего типичное, обобщенное, абстрактное, и литературы, фиксирующей индивидуальное, частное, конкретное.

Произведенное различие развивают мысли Г.М. Козинцева из набросков книги о режиссуре. «Рассказ или показ? // “Броненосец “Потемкин”” мало что рассказывает о 1905 г. Он его показывает. // Ошибки “интеллектуального монтажа” – назад к рассказу. Иллюстрация. // “Белинский” все рассказал, но ровно ничего не показал» [8, с. 48]. В нескольких предложениях Козинцев ярко демонстрирует трансформацию советского кино 1920–1940-х гг. Модернистский фильм работал с показом типичных, обобщенных образов, тогда как соцреалистический фильм, ориентированный на литературу, обратился к рассказу о конкретных частностях.

Несмотря на упрощенность предложенной схемы, она позволяет прояснить ситуацию, в которой собственно кинематографическая специфика резко ослабила влияние в кино 1930-х гг.,

уступив место литературности. Помимо того, что актер типажа уступил актеру игры, из кино были практически полностью исключены сложные мизансцены, выраженные ракурсы, очень крупные планы, изменение темпа, монтаж с подчеркнутой смысловой нагрузкой. Другими словами, советским кино были отвергнуты средства киновыразительности, которые Ю.М. Лотман перечисляет как маркированные элементы киноязыка – то есть имманентно содержащие киноспецифику. Лотман поясняет функционирование нейтральных и маркированных, деформированных элементов так: «Когда зритель имеет уже определенный опыт получения киноинформации, он сопоставляет видимое на экране не только (а иногда не столько) с жизнью, но и со штампами уже известных ему фильмов. В таком случае сдвиг, деформация, сюжетный трюк, монтажный контраст – вообще насыщенность изображений сверхзначениями становятся привычными, ожидаемыми и теряют информативность. В этих условиях возвращение к “простому” изображению, “очищенному” от ассоциаций, утверждение, что предмет не означает ничего, кроме самого себя, отказ от деформированных съемок и резких монтажных приемов становится неожиданным, то есть значимым. В зависимости от того, в каком направлении идет художественное развитие эпохи, стремится ли кинематограф к максимальной кинематографичности или ориентируется на прорыв из мира искусства в сферу непосредственной жизни, разные элементы киноязыка будут восприниматься как значимые» [9, с. 313].

Советское кино 1930-х гг. очищает киноязык, чтобы превратить его в прозрачное, нейтральное зеркало, отражающее социалистическую действительность. В постановлении ЦК ВКП(б) о советской кинематографии от 8 декабря 1931 г. утверждалось: «Кино должно в высоких образцах искусства отобразить героическую борьбу за социализм и героев этой социалистической борьбы и стройки, исторический путь пролетариата, его партии и профсоюзов, жизнь и быт рабочих, историю гражданской войны; оно должно служить целям мобилизации трудящихся на укрепление обороноспособности СССР» [10, с. 57-58].

В первой половине 1930-х кинематографичность киноязыка ассоциируется советским официозом с формализмом, развернуто критикуемым как раз в те годы. На Первом всесоюзном съезде советских писателей в 1934 г. не раз говорилось о том, что литература должна явиться средством улучшения кинематографа и, следовательно, избавления от формалистических изъев. Вот, например, эмоциональные реплики Н.Ф. Погодина: «...без литературного материала, без образа, без хорошего, грамотного языка, без художественного произведения не растут ни режиссер, ни актер, ни кино в целом. Сейчас нужен писатель в кино. <...> Кино выходит сейчас из рамок опутывавшего его шаманства, рационализаторства, темных приемов “ханжонковщины”» [11, с. 394]. Ему вторил представитель Главного управления кинопромышленности при Совнаркоме Союза К.Ю. Юков: «Кинематограф начинается с литературного произведения, с кинопьесы, которая затем переводится в наглядные, пластические кинообразы. Без полноценного художественного произведения – кинопьесы, киносценария – невозможен кинематограф как искусство. К этому, казалось бы, бесспорному положению советская кинематография пришла в результате долгой борьбы с рядом уклонов и течений, отвергающих и драматургию кино, и необходимость режиссеру иметь сценарий. Это вы знаете хотя бы по той рекламе, с какой предлагался ряд фильмов нашему зрителю: “Жизнь врасплох”, “Фильм без сценария” и т. д. Этому увлечению, этой детской болезни “левизны” в кинематографе сейчас положен конец» [11, с. 640]. И далее: «Неверно представлять себе драматурга кино как человека, который не думает об идеях нашего политического сегодня. Неверно представлять себе тип сценариста как человека, который мыслит только замысловатыми ракурсами и монтажными фразами» [11, с. 642]. Другими словами, мышление монтажными фразами не может работать с политическими идеями. Следовательно, монтаж сводится к производственной технике, тогда как идеологическая / содержательная нагрузка возлагается на литературную основу фильма.

В связи с этим интерес представляет то, как быстро вербальное измерение звукового фильма обрело центральное значение. Еще в 1929 г. Пиотровский, осмысляя зарубежные тонфильмы, утверждал, что работа с актерским голосом и пением не может удовлетворять советскую кинематографию: «Все победы, до сих пор одержанные нашим кино, добыты на путях преодоления натурализма, на путях создания новой интеллектуальной и лирически-эмоциональной формы, пользующейся сложным монтажом и сложной техникой съемки в ущерб элементарно-фабульной, безыскусственной, условно натуралистической кинематографии» [1, с. 229]. Поэтому Пиотровский заключает, что «чаще и полнее всего придется пользоваться шумами и всякими иными видами негармонизованных, но тем более выразительных и новых для уха слушателей звучаний. На втором месте следует поставить музыку и песню и уже затем человеческую речь, и то, скорее всего, в форме эмоциональных вскриков, возгласов, острых интонаций, а отнюдь не в форме смысловых диалогов» [1, с. 230]. Подобный вектор работы со звуком, как с разнообразным материалом для монтажа, но не как с транслятором преимущественно вербальной информации, организующей художественный мир, был характерен для модернистского

взгляда на кино. Однако он не получил развития, так как в 1930-х кино оказалось подчиненным слову.

В книге «Советский слухоглаз: кино и его органы чувств» О. Булгакова обобщает становление звукового кино в СССР так: «Звук передавал “содержание” изображения. Этот синкретизм часто приводил к пренебрежению киноизображением, которое как бы не могло и не должно было иметь самостоятельной семантики в отрыве от звука. Все цензурные случаи в советском кино этого времени связаны с литературной редакцией сценария и проверкой предваряемого текста (балета, оперы, пьесы, романа и т.п.). <...> Изобразительный ряд понимается как несамостоятельный вторичный продукт, возникающий на основе уже существующего текста. Слово рассматривается в визуальном искусстве как первичный элемент, и сценарии, которые начинают печататься с 1936 г. в журнале “Искусство кино”, а позже выходят отдельными изданиями и сборниками, подвергаются особой цензуре» [12, с. 98-99]. Наблюдение Булгаковой звучит несколько ангажированным, так как оно избегает частные случаи критики именно кинематографического измерения картин, как, например, это случилось при запрете «Строгого юноши»: «Режиссер А. Роом не только не пытался в процессе съемок преодолеть идейно-художественную порочность сценария, но еще резче подчеркнул и навязчиво выпятил его чуждую “философскую” основу и ложную систему образов» [13, с. 2]. Однако подобные истории действительно имели характер исключений, и в целом нельзя не согласиться с Булгаковой в констатации очевидного ослабления роли кинематографичности в советском кино 1930-х годов.

Ярким проявлением наметившегося в середине 1930-х движения к олитературированию искусства и, в частности, кинематографа представляется высказывание Максима Горького, произнесенное на совещании писателей, композиторов, художников и кинорежиссеров в 1935 г.: «Люди привыкли обращаться с литературным материалом, – я в данном случае говорю не только о кино, но и о театре, – с пьесой или со сценарием так, как столяр с доской. Конечно, краснодеревец-столляр из простой доски может сделать прекрасную вещь. Верно это? Верно. Но мне все-таки кажется, что литератор-то немного больше знает, чем режиссер: у него поле зрения шире, у него количество опыта больше, он более подвижный в пространстве человек, а часто режиссер работает в четырех стенах театра и знать ничего не хочет, кроме сцены. Я говорю это не в укор кому-нибудь, а просто констатирую факт» [14, с. 438-439]. Эстетико-идеологическая установка, заключенная в цитированном пассаже, основана на догматическом утверждении интеллектуально-нравственного превосходства литературы перед другими искусстваами.

В этом контексте вполне правдоподобной выглядит апокрифическая история и сопутствующие размышления К.М. Симонова, сыгравшие важную роль в осмыслении давления литературы на кино в советском кино 1930-х: «В наибольшей степени Сталин был склонен программировать именно кино. <...> ...он в своих представлениях об искусстве относился к режиссерам не как к самостоятельным художникам, а как к толкователям, осуществителям написанного. Я никогда не забуду, как Столпер мне в лицах рассказывал историю резко не понравившегося Сталину в сороковом году, перед войной, фильма “Закон жизни”, который они делали вдвоем с режиссером Ивановым по сценарию Авдеенко. Весь огонь резкой, можно сказать, почти беспощадной критики был обрушен Сталиным на автора сценария, на Авдеенко, а Столпер и Иванов как бы при сем присутствовали. И когда кто-то на этом разгроме обратил внимание Сталина на двух сидевших тут же режиссеров: дескать, что же делать с ними, надо, мол, покарать и их, а не только одного Авдеенко, Сталин не поддержал этого. Небрежно покрутил пальцем в воздухе, показывая, как крутится в аппарате лента, и сказал: “А что они? Они только крутили то, что он им написал”. <...> Конечно, он смотрел на создание фильмов шире, чем это проявилось в разговоре с молодым Столпером и Ивановым, но какой-то оттенок подобного свойства в его суждениях о видах и родах искусства все же был» [15, с. 539].

Таким образом, в кино переход от модернизма к соцреализму (от показа обобщенных образов к рассказу о частностях) происходил в двух плоскостях. Во-первых, кино утрачивает кинематографическую специфику, упрощая съемку и монтаж, – этот процесс произведен в рамках борьбы с формализмом. Во-вторых, с появлением звука художественный мир кино концентрируется вокруг речи – этот процесс связан с закреплением литературы в центре культурно-политической жизни СССР. Результатом обоих движений единого процесса стал литературоцентризм фильмов второй половины 1930-х годов. В книге «Музей революции» Е. Добренко, разбирая фильм Ф.М. Эрмлера «Великий гражданин», пишет: «Дело не в том, что в фильме говорят все время о политике, но в том, что в фильме только то и делают, что говорят» [16, с. 370]. Исследователь замечает, что создателям картины пришлось обратиться к стенограммам партсъездов как к образцам разговорного искусства и отказаться от монтажных рывков ради текстовой непрерывности. Далее Добренко удивляется парадоксальной схожести киноэстетики «Великого гражданина» (прежде всего, увеличение длины плана и глубины резкости) с концеп-

том реалистического кино А. Базена, прославляемого теоретиком за гуманистический и либеральный потенциал, достигаемый «самоустранением перед лицом изображаемой реальности» [17, с. 87]. Однако отмеченная схожесть имеет лишь типологический характер: одни эстетико-стилистические особенности служат различным целям. Целью советского кино 1930-х являлась организация фильма вокруг речи персонажей, которая транслировала позицию власти в столкновении частных проявлений противоборствующих идеологических установок.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Пиотровский А.И. Театр. Кино. Жизнь. – Л.: Искусство, 1969. – 512 с.
2. Вертов Д. Мы. Варианты манифеста // Из наследия. В 2 т. – М.: Эйзенштейн-центр, 2008. – Т. 2. – С. 15-18
3. Вертов Д. О фильме «Киноглаз» // Статьи, дневники, замыслы. – М.: Искусство, 1966. – С. 68-69.
4. Тынянов Ю.Н. О сценарии // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 323-324.
5. Тынянов Ю.Н. О Фэксах // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 346-348.
6. Туркин В.К. Драматургия кино. – М.: ВГИК, 2007. – 320 с.
7. Караганов А.В. Всеволод Пудовкин. – М.: Искусство, 1973. – 232 с.
8. Козинцев Г.М. Собр. соч. в 5 т. Т. 3 / Сост. В. Г. Козинцева, Я.Л. Бутовский. – Л.: Искусство, 1983. – 502 с.
9. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 1998. – С. 278-372.
10. Протокол № 79 заседания политбюро ЦК ВКП(б) 8 декабря 1931 года.
11. Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. 1934. – Репринтное воспроизведение издания 1934 года. – М.: Советский писатель, 1990. – 721 с.
12. Симонов К.М. Стихотворения и поэмы; Повести разных лет; Последняя работа. – М.: Олма-Пресс, 2004. – 606 с.
13. Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 320 с.
14. Постановление треста «Украинфильм» о запрещении фильма «Строгий юноша». 10 июня 1936 года // Кино. – Москва. – 28 июля 1936.
15. Горький М. Литература и кино / Собр. соч. в 30 т. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. – 561 с. – Т. 27. – С. 433-441.
16. Добренко Е. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 424 с.
17. Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. – 382 с.

REFERENCES

1. Piotrovskiy A. I. Teatr. Kino. Zhizn'. [Theatre. Cinema. Life], Leningrad, 1969. 512 p.
2. Vertov D. My. Varianty manifesta. [Versions of the Manifesto]. Works in 2 vol. Moscow, 2008. Vol. 2. Pp. 15-18
3. Vertov D. O fil'me «Kinoglaz». [About film Cinema-eye]. Articles, journals, ideas. Moscow, 1966. Pp. 68-69.
4. Tynyanov Y. N. O stsenarii [About Screenplay] // Poetics. The history of literature. Movie. Moscow, 1977. Pp. 323-324.
5. Tynyanov Y. N. O Feksakh. [About FEA-workers]. Poetics. The history of literature. Movie. Moscow, 1977. Pp. 346-348.
6. Turkin V. K. Dramaturgiya kino. Moscow, 2007. 320 p.
7. Karaganov A. V. Vsevolod Pudovkin. Moscow, 1973. 232 p.
8. Kozintsev G. M. Works in 5 vol. Vol. 3. Leningrad, 1983. 502 p.
9. Lotman Y. M. Semiotika kino i problemy kinoestetiki. [Semiotics of Cinema]. About Art. St. Petersburg, 1998. Pp. 278-372.
10. Protokol № 79 zasedaniya politbyuro TsK VKP(b) 8 dekabrya 1931 goda. [Protocol № 79 of the meeting of the Politburo of the CPSU December 8, 1931.]
11. Pervyy vsesoyuznyy s'ezd sovetских pisateley. Stenograficheskiy otchet. 1934. [First All-Union Congress of Soviet Writers. Transcript. 1934]. Moscow, 1990. P. 721.
12. Simonov K. M. Works. Moscow, 2004. 606 p.
13. Bulgakova O. Sovetskiy slukhoglaz: kino i ego organy chuvstv. [Soviet slukhoglaz : cinema and its senses]. Moscow, 2010. 320 p.
14. Postanovlenie tresta «Ukrainfil'm» o zapreshchenii fil'ma «Strogiy yunosh». 10 iyunya 1936 goda. [Resolution Trust "Ukrainfilm " on the Prohibition of the film " Strict boy ". June 10, 1936]. Cinema, 1936.
15. Gor'kiy M. Literatura i kino, [Literature and Cinema]. Works in 30 vol. Vol. 27. Moscow, 1953. Pp. 433-441.
16. Dobrenko E. Muzey revolyutsii. Sovetskoe kino i stalinskiy istoricheskiy narrativ. [Museum of the Revolution.]. Moscow, 2008. 424 p.
17. Bazin A. Chto takoe kino? [What is Cinema?] Moscow, 1972. 382 p.

Информация об авторе

Александр Александрович Гончаренко, аспирант Отдела рукописей Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, Москва, Россия
aleksgo@yandex.ru

Получена: 09.09.2016

Для цитирования статьи: грех литературщины: переход от модернизма к соцреализму в советском кино 1920–1930-х годов. Историческая и социально-образовательная мысль. 2016. Том. 8. № 5. Часть 1. с. 150-155.
doi: 10.17748/2075-9908-2016-8-5/1-150-155.

Information about the author

Alexander A. Goncharenko, Postgraduate Student, Department of Manuscripts, Institute of World Literature named after Maxim Gorky, Russian Academy of Sciences.
Moscow, Russia
aleksgo@yandex.ru

Received: 09.09.2016

For article citation: Goncharenko A.A. Greh literaturshhiny: perehod ot modernizma k socrealizmu v sovetskom kino 1920–1930-h godov. [The literary sin: the transition from modernism to socialist realism in the soviet cinema 1920-1930's]. Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mys'l = Historical and Social Educational Ideas. 2016. Vol . 8. no. 5. Part. 1. Pp. 150-155.
doi: 10.17748/2075-9908-2016-8-5/1-150-155. (in Russian)