

УДК 82.091

ГОРЬКИЙ И КИНО: НАСТАВНИК ИСКУССТВ В СИСТЕМЕ СОВЕТСКОГО ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМА 1930-Х ГОДОВ

Гончаренко А. А.

Отдел рукописей Института мировой литературы РАН, Москва – Краснодар

Советская культура 1930-х годов регулярно именуется литературоцентрической, для примера достаточно назвать работы О. Булгаковой, Л. Геллера и А. Бодена, И. В. Кондакова, А. Юрчак и высказывания В. Подороги. Однако это определение зачастую остается без пояснений. Попытка восполнить этот пробел предпринята в данной статье, где схема «Горький – наставник» рассмотрена на материале редко цитируемой периодики и недавно выявленных архивов. Эта идеологема нагляднее всего проявлена в том, как советская литературная критика осмысляла проблемы взаимодействия писателей с кинематографом. Именно Горький стал главным воплощением образа писателя-наставника, носителя литературной мудрости. В этом явлении не только сам писатель участвовал в руководстве культурной политики, но и его образ активно использовался другими литераторами для подкрепления своих требований.

Ключевые слова: литературоцентризм, кинематограф, Горький, соцреализм, литературная критика

ВВЕДЕНИЕ

Становящийся в 1930-х годах советский литературоцентризм приобретал конкретные персонификации, ключевые из которых рассмотрены в этой статье. По аналогии с позднейшим лозунгом, литературоцентризму следовало быть с человеческим лицом.

Эта тенденция отражена в статье Г. Лелевича к пятилетию смерти Д. Фурманова: «...не только увлекательный материал, разработанный Фурмановым, поучителен. Образ самого писателя должен быть приближен к широчайшей массе читателей. <...> ...Фурманов – партийный работник, Фурманов – боевой комиссар, краснознаменец, Фурманов – писатель, Фурманов – товарищ, человек <...>. ...но прежде всего он был профессионалом-революционером в ленинском смысле этого слова. В этом разгадка той естественности, с которой он сменил саблю на перо. И нет никакого сомнения, что при первой надобности он также естественно снова сменил бы перо на саблю» [10, с. 145]. Профессионал-революционер, для которого перо и сабля суть одно и то же орудие, различающееся лишь применением в мирное или военное время. Эта

ролевая модель и есть идеальный образ писателя, который, в свою очередь, объявлялся примером для читателей и наставником для деятелей других искусств.

Вместе с тем возвышенный образ писателя воспринимался иными литераторами с нескрываемым сарказмом или даже негодованием. В том же 1931 году В. Жирмунский начинал учебно-методическую статью «Как не надо писать стихи» с размышлений о том, какие цели ставят молодые авторы, обращающиеся в литературную консультацию (недавнее исследование консультации «Литучебы» и читателей, связывающихся с ней в первой половине 1930-х, см.: [4]). Перечисляя с тактичной иронией корреспондентов, существенно различающихся по уверенности в своих поэтических дарованиях, Жирмунский замечает: «При этом поэтическое призвание, поэтическая слава представляются нередко в старинном романтическом ореоле, совершенно несоответствующем нашим трудовым будням» [8, с. 96].

ИЗЛОЖЕНИЕ ОСНОВНОГО МАТЕРИАЛА

Противоречие романтического образа культурной политике СССР было заострено в РАППовской критике группы «Перевал» и взглядов А. К. Воронского. Главный идеолог РАПП Л. Авербах заявлял, что «это борьба против тех, кто пропагандирует теории о писателе – жреце и медиуме <...>. Это борьба против воронщины, <...> которая проповедует некритическую учебу у классиков вместо учебы в практике и для практики классовой борьбы» [1, с. 147].

В этой речи на первом пленуме ЦС ЛОКАФ, состоявшемся в начале апреля в Центральном доме Красной армии, Авербах атаковал и другие позиции групп и отдельных теоретиков. Выступление венчала расплывчатая попытка позитивной программы, в которой единственным отчетливым фрагментом оказалась фигура Максима Горького, именованного учителем. Авербах утверждал: «Самое умное произведение последних лет, “Жизнь Клим Самгина” М. Горького <...> – это произведение, которая дает очень много для творческой учебы наших пролетарских писателей <...>. “Жизнь Клим Самгина” учит нас идти не по пути воронщины или левовщины, а по пути постановки больших и трудных задач» [1, с. 155].

Именно Горький стал главным воплощением образа писателя-наставника, носителя литературной мудрости. Подчеркнем: речь не о культе личности Горького – эта тема несколько шире затрагиваемого нюанса, который, в свою очередь, является составной частью культа, его историко-литературным проявлением.

Уже в начале 1929 года, всего лишь после первой поездки Горького в СССР из Сорренто летом 1928-го и задолго до переименования Нижнего Новгорода, в отношении советской прессы к Горькому стало смягчаться. В сфере кинопублицистики эта тенденция проявилась подтверждением того, что приписываемый Горькому вариант статьи «Синематограф Люмьера» – независимо от его авторства и происхождения – был известен публике 1920-х годов и, более того, стал штампом. Речь идет о таких якобы горьковских строках, как: «Это не жизнь, а тень жизни, и это не движение, а беззвучная тень движения». «И вдруг <...> на экране появляется поезд железной дороги. <...> Но это тоже поезд теней». Влияние этих образов находим в статье П. Ю. Шмидта «Кино и биология». Автор размышлял об исследовательском и образовательном использовании кино в естественной науке. Перечислив несомненные преимущества кино и предположив еще не раскрытый потенциал, Шмидт, словно для проформы, резюмировал: «Не следует, конечно, увлекаться им, признавать его универсальным образовательным средством и мечтать о “кинематографическом университете” – кинематограф дает на экране всего лишь тень жизни, а не ее самое!» [16, с. 27]

Переходя от косвенных данных к однозначным фактам, стоит дать слово влиятельному киночиновнику К. Юкову, быстро уловившему главный тренд 1932 года. В статье «Творчество Горького на экран!», занявшей первые 18 (!) полос №17-18 «Пролетарского кино» 1932 года, Юков не оставлял сомнений с первых строк: «Горький – это тот авторитет, у которого учились, учатся и будут учиться лучшие творческие силы литературы и искусства. <...> Мы имеем литературу Горького – с ее кадрами лучших писателей Советского Союза, поставившими себе задачу: “быть, как Горький” – так же работать, так же быть носителем идеологии своего класса, заражать своим примером строителей социализма, вести силою художественного слова массы на борьбу за дела социализма во всем мире» [17, с. 1].

Замечая, что кинематографисты еще только «двинут широкою волною к Горькому», Юков, однако, отдает себе отчет в том, что ожидаемое движение станет преимущественно веяньем моды: «Случайные элементы, накинувшиеся на Горького, только как на сенсацию, отпадут, останутся серьезные творческие силы, поставившие своей задачей – перенести творческие традиции Горького в кино» [там же]. На них Юков и возлагает основную надежду: «Сценаристы, режиссеры, критики-киноведы должны будут заняться тщательным изучением и разработкой богатейшего художественного фонда Горького, фонда, который с каждым днем еще растет и, нужно надеется, долго будет расти» [там же]. Сложно не заметить, как выборочно Юков относится к кинематографистам, достойным осмысления Горького: из четырех указанных только режиссер является в строгом смысле профессией кинематографической. Разумеется, Юков не видит необходимости в изучении Горького для актеров, операторов, монтажеров, декораторов и т.д., потому что они мыслятся лишь техническими работниками, реализующими сценарный (литературный) замысел.

На протяжении длинной статьи Юков размышляет о противоречиях между литературой и кино, способах их взаимодействия и шаблонно анализирует известные к 1932 году три горьковские киноадаптации. Все это понадобилось Юкову для завершения статьи выводом, который мог следовать и сразу после приведенных выше строк, так как он не основан ни на чем, кроме политических мотивов: «Горький должен явиться своеобразной “творческой платформой” советской кинематографии» [17, с. 18]. Далее появилось множество восхвалений Горького, все они походили на сделанное Г. Белицким в мартовском «Литкритике» 1935 года: «Свои истоки наша кинематография берет в пролетарской литературе и прежде всего в творчестве М. Горького» [3, с. 148].

Однако оглашенный Юковым призыв в кино Горького, как писателя, воплощавшего требуемый соцреализмом образ литератора, нуждался в необходимой исторической основе, которой не было и, следовательно, которую требовалось сфабриковать. Для этого была написана статья Вен. Вишневского «Максим Горький и кино», опубликованная в следующем номере «Пролетарского кино». Статья,

представляющая собой яркий образчик мифотворчества, начиналась так: «Лет пять-шесть назад среди некоторых кинематографистов, в частности в кинопрессе <...>, М. Горькому почему-то переписывались консервативные взгляды и отрицательное отношение к кино. Было это, разумеется, результатом ряда недоразумений и плодом досужих фантазий людей, не потрудившихся дослушать и понять Горького и разглядеть его подлинные взгляды на “самое важное из всех искусств”» [3, с. 17].

Главным недоразумением, породившим досужие фантазии, по всей видимости, являлась известная статья «Синематограф Люмьера», впервые напечатанная в газете «Одесские новости» 6 июля 1896 года, то есть всего чуть более года спустя изобретения кино. Недостаточность исторической дистанции не помешала Горькому сформировать весьма категоричное мнение. Вспомним ключевой пассаж: «И этот беззвучный смех, смех одних серых мускулов на серых, трепещущих от возбуждения лицах, – так фантастичен. От него веет на вас каким-то холодом, чем-то слишком не похожим на живую жизнь. <...> Этому изобретению <...> можно безошибочно предречь широкое распространение. <...> ...возможно ли его полезное применение в такой мере, чтоб оно окупило то нервное напряжение, которое расходуется на это зрелище? <...> ...наши нервы <...> все менее сильно реагируют на простые “впечатления бытия” и все острее жаждут новых, острых, необыденных, жгучих, странных впечатлений. Синематограф дает их: и нервы будут изощряться с одной стороны и тупеть с другой; в них будет все более развиваться жажда таких странных, фантастичных впечатлений <...>, и все менее будут они желать и уметь схватывать <...> простые впечатления жизни» [7, с. 244-245]. Этот неумолимый вердикт удовлетворил Горького настолько, что писатель и не думал переосмыслять кино последующие 35 лет: до 1931 года кино упоминается им лишь вскользь и часто пренебрежительно.

Все это было известно Вишневскому. Однако он убеждал читателя в том, что досужие фантазии «давно уже разоблачены – в особенности теперь – самим юбиляром, собирающимся подарить советской кинематографии сценарий звуковой фильмы “Преступники”» [3, с. 17]. Вишневский выражает беспокойство тем, что «отсутствие печатных высказываний Горького о кино, неверные сведения о его

взглядах на кино и просто неосведомленность советской общественности взаимоотношениях Горького с кинематографией мешают нам правильно определить, каким путем пришел Горький к непосредственной работе в кино. Нужно сознаться, что во взаимоотношениях Горького и кино на первый взгляд много неясного, недоговоренного, противоречивого, а если заглянуть вглубь истории, много несправедливо и подчас оскорбляющего Горького» [там же]. Вишневский называет свою статью первой попыткой решения данной исторической проблемы и строит ее по принципу вольной компиляции апокрифических сведений и авторских догадок. Приведем наиболее яркий пример мифотворчества: «Другой факт из биографии М. Горького, относящийся к 1920 году, говорит о том, что Горький продолжал интересоваться судьбами советской кинематографии и упорно искал ответы на вопрос: какой она должна быть. Возможно, что Горький даже имел беседы на эту тему с Лениным; по крайней мере, мы знаем, что вообще беседы на тему о кино у Горького с Лениным были» [3, с. 21].

10 апреля 1935 года Горький уже сам участвует в литературизации кинематографа и иных искусств. На совещании писателей, композиторов, художников и кинорежиссеров классик сказал: «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-столяр 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» [5, с. 438-439].

Безмерная уверенность в том, что литератор всегда на шаг впереди в знании действительности, присуща природе литературоцентризма. Было бы странно, если бы письменная культура, согласно М. Маклюэну, основанная на гомогенном анализме и подчиняющая любой процесс линейности, подобной книжной строке, выдвигала в качестве мудреца кого-то иного, нежели литератора. В советском

литературоцентризме были некоторые особенности. Одна из них – особый тип мудрости, неизменно совмещенный с житейской простотой и ликбезовской доступностью. Горький идеально соответствовал этим требованиям.

Проследим это в обсуждении сценария Е. Виноградской «Анна», состоявшемся 15 октября 1933 года. Г. М. Залкинд обращался к автору: «Тебе хотелось поднять вещи на большую философскую высоту. 29-летний Афиногенов пытается создать философию на театре, а тебе хотелось создать философию на кино. Но Горький, которому три раза по 29 лет, создавая простые вещи, как “Егор Булычев”, без желания ставить философию в вещь, сделал действительно философскую вещь, которая смотрится как блестящее произведение...» [14, с. 278-279]. В глаза бросается и однократное увеличение горьковского возраста: видимо, для Залкинда Горький был старше (а значит и сильнее, как драматург, и просто мудрее) Афиногенова не в два, а именно в три раза. Выступающего поддержал Н. Д. Оттен: «Залкинд верно сказал, что Горький талантливее Афиногенова. Это не требует доказательства, но заставлять всех работать в манере Горького – нелепое занятие. Кинофилософия тоже хорошая вещь...» [14, с. 285], но было ясно, что критик предпочитает горьковскую простоту.

Эта простота возводилась в ранг завета С. Куприяновым в журнале «Искусство и жизнь»: «...учась у Горького, наши драматурги должны прежде всего видеть перед собой его немеркнувший образ, образ художника, напряженно, страстно и неутомимо изучавшего жизнь, умевшего видеть, наблюдать и обобщать, умевшего из всего многообразия действительности выхватывать своим зорким и точным глазом самые существенные, определяющие ее черты. <...> Горький научил советских драматургов писать просто, ясно и, главное, убежденно. <...> И можно сказать с уверенностью, что все ошибки, совершаемые теми или иными советскими драматургами <...> происходят оттого, что драматургии эти отступают от тех или иных замечательных заветов, которые были им оставлены великим художником пролетариата» [9, с. 14].

В №19-20 «Литературного обозрения» 1937 года была издана подборка материалов, озаглавленная «Читатель о советской литературе». А. Дроздова, стахановка, студентка Промакадемии, назвала свое обращение так – «Горькому я обязана многим». Действительно, четверть заметки посвящена писателю: «Книги А.

М. Горького – “Мать”, “Мои университеты”, “Детство”, “Дело Артамоновых” – показали мне, как тяжело жили люди в России до революции. Сравнивая это мрачное прошлое с ярким и радостным настоящим, я прониклась чувством глубокой благодарности к нашим вождям – товарищу Ленину и товарищу Сталину <...>. Книги Горького воодушевили меня – хотелось лучше работать, добиваться новых и новых производственных показателей» [15, с. 65]. Этот случай будто бы относится к культу личности Горького, как к широкому социально-культурному явлению, и выходит за интересующие нас историко-литературные рамки. Отчасти это так. Однако в признаниях студентки мы видим ломаную логику любого культа, произвольность причинно-следственных связей и, конечно же, мифологизацию объекта.

Указанные качества горьковского культа были развиты и гиперболизированы в культе Пушкина. Важно заметить, что развитие горьковского и пушкинского культов тесно взаимосвязаны и, более того, структурно схожи. Так, например, В парадигме советского литературоцентризма фигуры как Пушкина, так и Горького позволяли обосновывать любое суждение о любом явлении культуры непререкаемым авторитетом классика.

В культурной политике 1930-х Пушкин являлся неким мерилom, с помощью которого оценивалось качество того или иного произведения или автора. Более того, Пушкин был диалектически связан как с большевистской революцией, так и с соцреализмом и, в частности, с Горьким. Так, журнал «Большевик» писал о рубеже XIX–XX веков: «И если все же Пушкин и тогда прокладывал своими произведениями путь к читателю, <...> если он пленил талантливого мальчика Алексея Пешкова, впоследствии великого пролетарского писателя Максима Горького, то это происходило потому, что творчество Пушкина носило глубоко прогрессивный характер» [12, с. 3]. «Ни царская цензура, ни буржуазная фальсификация не могли до конца скрыть от народа подлинного Пушкина. Его произведения проникали в рабочие жилища <...>. Творениями Пушкина зачитывались в свободные минуты рабочие-большевики – впоследствии виднейшие руководители ВКП(б) и советской власти. // Наша партия подняла на большую историческую высоту, раскрыла подлинный облик поэта и тем сделала его близким народу» [там же]. Вглядимся в

логику исторического процесса, изложенную «Большевиком». С одной стороны, Пушкин – поэт, питавший истинно русскую, народную, прогрессивную культуру, вдохновлявший революционеров и будущего соцреалиста Горького. С другой стороны, именно революционеры, соцреалисты и, в частности, Горький открыли в Пушкине все народно-прогрессивное, освободив поэта от чуждых масок консерватизма.

Именно такой амбивалентный образ литератора идеализировала советская культурная политика 1930-х годов: прогрессивный писатель должен воодушевлять партию, но только партия дает ему возможность быть по-настоящему прогрессивным и воодушевлять.

ВЫВОДЫ

Таким образом, Пушкин и Горький воплощали образ идеального писателя в двух различных историко-социальных ипостасях. Обратимся к мыслям А. П. Платонова: «Когда послепушкинская литература, заканчиваясь Толстым и Чеховым, стала после них вырождаться в декадентство, народ резко “вмешался” и родил Максима Горького – линия Пушкина сразу была восстановлена. // Горький начал собою третий период русской (советской теперь) литературы, – если первым периодом посчитать Пушкина, а вторым – всю большую послепушкинскую группу писателей. // В лице Горького спасена была великая литература от разъедания и разложения ее трупным ядом империализма» [11, с. 108-109]. История русской литературы в глазах Платонова замкнута меж двух реалистов, один из которых был прогрессивен вопреки царскому строю, другой – благодаря свершающейся революции.

При этом Горький являлся вершиной литературоцентристской иерархии. В 1934 году писатель подытоживал спор с А. Серафимовичем о П. С. Парфенове апелляцией к высшему авторитету, находящемуся уже вне литературной плоскости: «Нам нужно вспомнить, как относился к языку Владимир Ленин. // Необходима беспощадная борьба за очищение литературы от словесного хлама, борьба за простоту и ясность нашего языка, за честную технику, без которой невозможна четкая идеология» [6, с. 7]. Трудно понять конструктивность горьковского предложения, если вспомнить

сбивчивый, порой переусложненный, а порой страдающий недосказанностью слог Ленина.

Обобщим сделанные наблюдения. Для искусств Горький выступал своеобразным проводником культурной политики, чей авторитет подкреплялся высочайшими гарантами – Пушкиным по художественной линии и Лениным по линии политической. Для конкретных искусств, в частности, кино, это оборачивалось серьезными медиально-творческими проблемами: им предъявлялись мерки литературного творчества, совершенно неадекватные другим искусствам, другим медиа.

Список литературы

1. Авербах Л. За большое искусство большевизма // ЛОКАФ. 1931. №7 С. 143-155.
2. Белицкий Г. Заметки о советской кинематографии // Литературный критик. 1935. №3. С. 130-149.
3. Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 320 с.
4. Вишневский Вен. Максим Горький и кино // Пролетарское кино. 1932. №19-20. С. 17-25.
5. Вьюгин В. «Способностей не имею...» Читатель «Литературной учебы», 1930-1934: социальный портрет в письмах // Неприкосновенный запас. 2013. № 4(90).
6. Геллер Л. Боден А. Институциональный комплекс соцреализма // Соцреалистический канон / под ред. Гюнтер Х. Добренко Е. – М. : Академический проект, 2000. – 1036 с. С. 289-319.
7. Горький М. Литература и кино / Собр. соч. в 30 т. Т. 27. М.: ГИХЛ, 1953. С. 433-441.
8. Горький М. Открытое письмо А. С. Серафимовичу // Литературная учеба. 1934. №2. С. 3-7.
9. Горький М. Синаматограф Люмьера // Собр. соч. в 30 т. Т. 23. М.: ГИХЛ, 1953. С. 242-246.

10. Жирмунский В. Как не надо писать стихи // Литературная учеба. 1931. №4. С. 96-110.
11. Иванов А. Философия по краям. Интервью с Валерием Подорогой и Михаилом Ямпольским / Ad Marginem '93. Ежегодник лаборатории постклассических исследований Института философии Российской академии наук. – М. : Ad Marginem, 1994. – 423 с.
12. Куприянов С. Творческое содружество драматурга и театра // Искусство и жизнь. 1938. №8. С. 14-15.
13. Кондаков И. В. и др. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты / И. В. Кондаков, К. Б. Соколов, Н. А. Хренов. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 1024 с. С. 624.
14. Лелевич Г. Дмитрий Фурманов // ЛОКАФ. 1931. №2. С. 142-145.
15. Платонов А. П. Фабрика литературы: Литературная критика, публицистика. М.: Время, 2011. 720 с.
16. Пушкинские дни – смотр советских культурных сил // Большевик. 1937. №4. С. 1-8.
17. Ставский В. После пленума ССП // Знамя. 1937. №4. С. 270-280.
18. Стенограмма обсуждения сценария Е. Виноградской 11.10.1933. Отдел рукописей ИМЛИ РАН, ф. 52. оп. 1, ед. хр. 224, ч. 10.
19. Читатель о советской литературе // Литературное обозрение. 1937. №19-20. С. 63-74.
20. Шмидт П. Ю. Кино и биология // Кино и культура. 1929. №2. С. 25-27.
21. Юков К. Творчество Горького на экран! // Пролетарское кино. 1932. №17-18. С. 1-18.
22. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 664 с. С. 99-100.

THE GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE OF THE RUSSIAN
ACADEMY OF SCIENCES; POSTGRADUATE STUDENT OF THE
MANUSCRIPT DEPARTMENT

Goncharenko A.A.

Summary. Soviet culture of the 1930s is often called literary-centric, as in the works by O. Bulgakova, L. Geller and A. Boden, I. Kondakov, A. Yurchak and as V. Podoroga says. Anyway as a rule this definition isn't explained. This paper could fill in this gap. Scheme "Gorky-the Mentor" is examined on the basis of the rare articles and newly discovered archives. The functioning of this ideology was demonstrated in the way how Soviet literary criticism interpreted the problems of the interaction of writers with the cinema. It was Gorky who became the main embodiment of the image of the writer-mentor, the medium of literary wisdom. This phenomenon was structured in the following way: not only the writer himself participated in the management of cultural policy, but his image was actively used by other writers to support their demands.

Keywords: literary centrism, cinema, Gorky, socialist realism, literary criticism

References

1. Averbakh L. *Za Bol'shoe Iskusstvo Bol'shevizma* [For the Great Art of Bolshevism]. LOKAF. 1931, no 7, pp. 143–155.
2. Belitskii G. *Zametki o Sovetskoi Kinematografii* [Notes on Soviet Cinema]. *Literaturnyi kritik*. 1935, no 3, pp. 130–149.
3. Bulgakova O. *Sovetskii Slukhoglaz* [Soviet Ear-Eye]. Moscow: Novoe literaturnoe Obozrenie Publ., 2010. 320 p.
4. Vishnevskii Ven. *Maksim Gor'kii i Kino* [Gorky and Cinema]. *Proletarskoe kino*. 1932, no 19–20. P. 17–25.
5. V'yugin V. "Sposobnostei ne imeyu..." Chitatel' «Literaturnoi ucheby», 1930–1934 ["I Have No Skills" Readers of the "Literary Study" 1930–1934]. *Neprikosnovennyi Zapas*. 2013, no 4 (90).
6. Geller L., Boden A. *Institutsional'nyi Kompleks Sotsrealizma* [Institutional Complex of Socialist Realism]. *Sotsrealisticheskii kanon*. Ed. by Gyunter Kh., Dobrenko E. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ., 2000. P. 289–319.
7. Gor'kii M. *Literatura i Kino* [Literature and Cinema]. Collected Works in 30 vol. Vol 27. Moscow: GIKhL Publ., 1953. P. 433–441.
8. Gor'kii M. *Otkrytoe pis'mo A. P. Serafimovichu* [Open Letter to A. P. Serafimovich]. *Literaturnaya Ucheba*. 1934, no 2, pp. 3–7.
9. Gor'kii M. *Lumière's Cinematography*. Collected Works in 30 vol. Vol. 23. Moscow: GIKhL Publ., 1953. P. 242–246.

10. Zhirmunskii V. *Kak ne Nado Pisat' Stikhi* [How Not to Write Poems]. *Literaturnaya ucheba*. 1931, no 4, pp. 96–110.
11. Ivanov A. *Filosofiya po Krayam. Interv'yu s Valeriem Podorogoi i Mikhailom Yampol'skim* [Philosophy ad Marginem. Interview with Valeryi Podoroga and Michael Yampolskyi]. *Ad Marginem* '93. *Ezhegodnik Laboratorii Postklassicheskikh Issledovaniy Instituta Filosofii Rossiiskoi Akademii Nauk*. Moscow: Ad Marginem Publ., 1994. 423 p.
12. Kupriyanov P. *Tvorcheskoe Sodruzhestvo Dramaturga i Teatra* [Creative Cooperation between Playwright and Theater]. *Iskusstvo i Zhizn'*. 1938, no 8, pp. 14–15.
13. Kondakov I. V. *Tsivilizatsionnaya Identichnost' v Perekhodnuyu Epokhu: Kul'turologicheskii, Sotsiologicheskii i Iskusstvedcheskii Aspekty* [Civilizational Identity in the Transitional Era: Cultural, Sociological and Art Criticism Aspects]. Moscow: Progress-Traditsiya Publ., 2011, p. 624.
14. Lelevich G. *Dmitrii Furmanov*. LOKAF. 1931, no 2, pp. 142–145.
15. Platonov A. P. *Fabrika Literatury* [Factory of Literature]. Moscow: Vremya Publ., 2011. 720 p.
16. *Pushkinskie Dni – Smotr Sovetskikh Kul'turnykh Sil* [Pushkin Days – a Review of Soviet Cultural Forces]. *Bol'shevik*. 1937, no 4, pp. 1–8.
17. Stavskii V. *Posle Plenuma SSP* [After the Plenary Meeting of the Union of Soviet Writers]. *Znamya*. 1937, no 4, pp. 270–280.
18. *Stenogramma Obsuzhdeniya Stsenariya E. Vinogradskoi* [Transcript of Scenario by E. Vinogradskaya Discussion] 11.10.1933. Otdel Rukopisei IMLI RAN, f. 52. op. 1, ed. khr. 224, ch. 10.
19. *Chitatel' o sovetskoi literature* [A Reader about the Soviet Literature]. *Literaturnoe Obozrenie*. 1937. no 19–20. P. 63–74.
20. Shmidt P. Yu. *Kino i Biologiya* [Cinema and Biology]. *Kino i Kul'tura*. 1929, no 2, pp. 25–27.
21. Yukov K. *Tvorchestvo Gor'kogo – na ekran!* [Gorky's Art – to a Screen!]. *Proletarskoe kino*. 1932, no 17–18, pp. 1–18.
22. Yurchak A. *Eto Bylo Navsegda, Poka ne Konchilos'* [Everything Was Forever, Until It Was No More]. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2014. 664 p. P. 99–100.