

УДК 009(091)(47+57)"191/192"
ББК 60г(2)61
P89

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. СLI

Под общей редакцией
С.Н. Зенкина, Е.П. Шумиловой

P89 Русская интеллектуальная революция 1910–1930-х годов: Материалы международной конференции (Москва, РАНХиГС, 30–31 октября 2014 г.). — М.: Новое литературное обозрение, 2016. — 224 с.

ISBN 978-5-4448-0510-7

В книге собраны тексты докладов, представленных на международной конференции «Русская интеллектуальная революция 1910–1930-х годов» (Москва, РАНХиГС, 30–31 октября 2014), на которой изучалось обновление гуманитарных наук в России в первые десятилетия XX века. Эта интеллектуальная революция, оказавшая значительное влияние на развитие мировой гуманитарной мысли, включала в себя институциональные, идеологические, методологические аспекты, выработку новых объяснительных понятий и конструирование новых объектов исследования. Новаторские идеи и методы, создававшиеся в революционной России, сложно, нередко конфликтно взаимодействовали с традиционным наследием гуманитарных наук и с идеологическим аппаратом советской власти. Все эти процессы носили междисциплинарный характер, проявляясь в филологии, эпистемологии, литературной и художественной критике и т.д. В конференции приняли участие специалисты по интеллектуальной истории из России, США, Германии, Швейцарии, Великобритании, Чехии. Она стала продолжением конференций «Русская теория: 1920–1930-е годы» (2002) и «Интеллектуальный язык эпохи. История идей, история слов» (2009).

УДК 009(091)(47+57)"191/192"
ББК 60г(2)61

В оформлении обложки использованы супрематические композиции памяти Михаила Бахтина. © Художник А. Виноградова, 2015

© Авторы, 2016

© С.Н. Зенкин, составление, 2016

© ООО «Новое литературное обозрение», оформление, 2016

ВВЕДЕНИЕ

Политическая революция в России первой трети XX века сопровождалась — в известной мере подготавливалась ею и сама ей способствовала — революцией интеллектуальной, обновившей культурную жизнь страны и оказавшей существенное влияние на развитие культуры мировой. В ее ходе сложилась «русская теория» первых послереволюционных десятилетий, которая, как теперь ясно, была одной из передовых сил, обусловивших взлет мировых гуманитарных наук.

На уровне институциональном русская интеллектуальная революция означала, что интеллектуальная и даже собственно научная деятельность вышла за рамки университетско-академической системы — в философские и научные кружки, в литературно-художественные журналы и сообщества (символистов, футуристов и т.д.). На уровне общественно-политическом она вела к радикализации позиций — даже к радикализации консерватизма, что вообще часто свойственно русской идейной жизни. На уровне дисциплинарном она заключалась в сложном, не лишенном конфликтов взаимодействии между философией (в России начала XX века то была в значительной степени религиозная философия) и гуманитарными науками, которые в своих передовых течениях стремились вообще обходиться без философской спекуляции. На уровне методологическом эта революция требовала при объяснении фактов мышления и культуры отходить от трансцендентных (культурфилософских) и позитивистских (прежде всего историко-генетических) моделей — в пользу новых, имманентных моделей, объясняющих не происхождение и не высший духовный смысл культурных механизмов, а их способ функционирования. Этот поворот стимулировал обмен между науками и сам был обусловлен таким обменом: общественные науки сближались с установками наук о природе, стремясь не только к точному описанию, но и к функциональному объяснению фактов. Вместо вопросов «Откуда это произошло?» и «Что этим выражается?» они стали чаще задаваться вопросами «Как это устроено?» и «Как это действует?».

Некоторые из новых понятий, позволявших отвечать на подобные вопросы, заимствовались из других дисциплин, включая естественные, другие же заново вырабатывались в практике самих наук об обществе. Из физики и физиологии была взята категория *энергии* (или *силы*), с помощью которой формальная школа в литературоведении стала объяснять устройство и воздействие художественного текста, а перенесенный в Россию психоанализ — работу бессознательного. Лингвистика после Соссюра вместе с новой теорией литературы и фольклора

Ян Левченко (Москва)

КОНТРАПУНКТ К МЕЙНСТРИМУ

Управление звуком в советском кино
начала 1930-х годов

В конце 1929 года ведущие советские кинорежиссеры объединились против наступления «говорящего» кино в широко известной «Заявке». Редакция «Советского экрана», где был впервые опубликован этот текст, предпослала ему анонимное вступление под названием «Будущее звуковой фильмы». В позднейших публикациях оно так и пристало к тексту, написанному Георгием Александровым под диктовку Сергея Эйзенштейна¹. Выбранный авторами казенный жанр не был случайным. Термин «манифест» в это время уже отдавал чем-то до- и просто революционным, тогда как бюрократический канцеляризм «заявка» соответствовал наступающей эпохе централизации, строго иерархических отношений. Широко известен основной тезис «заявки». Эйзенштейн и коллеги утверждали, что звуковое кино должно демонстрировать *резкое* несовпадение изображения и звука. Классики революционного авангарда использовали привычную им риторичку. Они все еще воспринимали революцию как перманентный процесс в терминах Льва Троцкого, чей подход был раскритикован уже в 1925 году на XIV конференции ВКП(б). Могло возникнуть впечатление, что в своем упорном следовании идеалам революции кинематографисты начинали упускать из виду связь искусства и политики — несмотря на то что именно политика всецело определяла их личностную и художественную идентичность.

Декларативная заостренность манифеста отчасти заслонила эволюционистский пафос авторов, для которых резкое несовпадение изображения и звука отводилось лишь на «первые опыты», или своего рода «штурм», позднее закономерно сводившийся к сложному «оркестровому контрапункту»². Имплицитно обеспокоенное конкуренцией, монтажное кино по инерции отказывалось перейти к стадии построения социализма в отдельно взятой русскоговорящей стране, продолжая культивировать интернационализм дозвукового периода

¹ Последующие пометы Всеволода Пудовкина и, наконец, самого Эйзенштейна прошли правку Перы Аташевой. Таким образом, легко восстанавливается ведущая роль Эйзенштейна, дополнительная — Пудовкина и служебная — Александрова (см. комментарии Н.И. Клеймана в последнем переиздании «Заявки»: *Эйзенштейн С.М. Монтаж*. М.: Музей кино, 2000. С. 482–483, 572).

² *Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Заявка // Эйзенштейн С.М. Указ. соч.* С. 483.

и его авангардистские формальные приемы. В лице своих ведущих мастеров оно рисковало не только потребительской, но и политической актуальностью. В 1920-е годы сборы великих шедевров киноавангарда были ничтожно малы, что, однако, не было проблемой для искусства, нанятого государством. Появление звука заставляло кино меняться вместе со страной, то есть блокировать революцию и перейти к строительству, в первую очередь привлекая широкие массы, смягчая прямую пропаганду и внедряя в свое кино художественность — мелкобуржуазную по форме, зато глубоко пролетарскую по содержанию. Звук был, без сомнения, политическим вызовом, только сформулированным в терминах технологии.

Неудивительно, что советское кино, с первой половины 1920-х ориентированное на американскую эстетику³, пошло по тому же пути, что и Голливуд, выбрав синхронность изображения и звука с незначительным расхождением, обусловленным драматургией (например, в случае последовательной съемки участников диалога). Кино должно было обрести внятность и простоту для восприятия, что было не в последнюю очередь связано с низким качеством звуковой дорожки, ее вынужденной одноканальностью, обилием помех. Тогда как изящные идеи авторов «Заявки» были не просто нежизнеспособны, от них веяло известной вседозволенностью и даже бесхозяйственностью. Переход к звуку в кино совпал с пятилетним планом, который смел остатки авангардистского трюкачества на фоне промышленной мобилизации. Эффективная модель конвейерного производства фильмов к этому времени уже вовсю работала за океаном. Осуждая, как полагается, американскую кинематографию⁴, партийные менеджеры призывали

³ Пионер монтажной работы в СССР Лев Кулешов писал в брошюре «Знамя кинематографии» (1920): «Так как область новых толкований кино почерпнута из разбора американских картин, то естественно, что эти картины являются как бы классическими для киноноваторов, и наши враги определяют искания в кино словом антихудожественного для них значения — американщиной» (*Кулешов Л.В. Собр. соч.*: В 3 т. Т. 1. Теория. Критика. Педагогика. М.: Искусство, 1987. С. 69). Через четыре года, уже после съемок «Мистера Веста», режиссер в дискуссионном порядке выражает свое разочарование тиражным американизмом советского кино: «Практически же выраженных подражаний американцам нет. <...> Наблюдается обратный результат. Психологическим и типично русским картинам придают «американизированную» форму» (Там же. С. 93). См. обзор американских увлечений советского кино: *Ковалов О. Звезда над степью. Америка в зеркале советского кино // Искусство кино*. 2003. № 10. С. 77–87.

⁴ Поставляя России идеи тейлоризма и эффективного промышленного производства, на идеальном уровне Америка подвергалась критике за пренебрежение искусством, а ее кино — за то, что это «механическое производство, вырабатывающее фильмы, как вырабатывают автомобили» (*Королевич Вл. Женщина в кино*. М.: Теа-кино-печать, 1926. С. 26). Все это создавало «пошлую атмосферу американской балаганщины, преследующей лишь цели коммерческой наживы» (Докладная записка зам. зав. АППО ЦК ВКП(б) П.М. Керженцева в Секретариат ЦК ВКП(б) о посылке

все же следовать ее курсом, другого выхода не было. Кирилл Шутко, еще в начале 1920-х неофициально прозванный «комиссаром по делам кино», докладывал в ЦК о переходе за границы на звуковое оборудование: «Прокат "немых" фильм не имеет никаких перспектив. 95% всех звуковых фильм — американские. <...> Это вынуждает нас поспешать с продвижением звукового кино у нас»⁵.

В этом внешнем противоречии была своя спекулятивная логика. Ее отражает, в частности, хрестоматийный текст Владимира Маяковского, лирический герой которого «в восторге от Нью-Йорка города», но на «буржуев» смотрит «свысока». Америка в конце 1920-х — источник прогрессивных технологий, у которого необходимо взять ее лучшее, не забывая «собственную гордость»⁶. Новый курс на индустриализацию и экономическую эффективность требовал унять революционный порыв и организовать термидорианский мелкобуржуазный сервис — прирученный, безопасный, идейно однозначный, в отличие от радикальных и чреватых авангардистских эскапад. Случившийся вскоре поворот самого молодого и находчивого автора «Заявки» — Григория Александрова — к комедии в голливудском стиле был предсказуем⁷. Вместе с театрализованным синхронным звуком, игравшим иллюстративную роль, в кино наступил конец революционного проекта. В то же время это был конец персонального Sturm und Drang двух других авторов манифеста — Эйзенштейна и Пудовкина.

В своем авангардистском максимализме, выглядящем почти как жест отчаяния, кинематографисты не были одиноки. Аналогичное впечатление производят изданные в последнем номере «Нового ЛЕФа» за 1928 год «Тезисы к проблеме изучения литературы и языка» Романа Якобсона и Юрия Тынянова, где за год до пораженческой статьи

делегации на Международный конгресс независимой кинематографии в Лозанне // Кремлевский кинотеатр. 1928–1953. Документы / Сост. К.М. Андерсон, Л.В. Максименков и др. М.: РОССПЭН, 2005. С. 101).

⁵ Шутко К. Приложение к записке АППО о Совкино. Справка о состоянии звукового кино за границей // Кремлевский кинотеатр. С. 111.

⁶ Подробности споров вокруг вынужденной ориентации на Америку см.: Pozner V. To catch up and undertake Hollywood: Early talking pictures in the Soviet Union // L. Kaganovsky, M. Salazkina (eds.). Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema. Bloomington: Indiana UP, 2014. P. 60–80.

⁷ Характерно ироничное определение, которое Эйзенштейн дал картине младшего коллеги: «Гриша снял ревюлюционный фильм». Но это именно *revue* — каскад номеров во славу музыки, где нет никакой политики, что на фоне трендов предыдущего десятилетия, без сомнения, революционно. В ключевой работе, посвященной разбору сталинского мюзикла, подробно обосновывается внешнедеологическая направленность «Веселых ребят»: Салис Р. «Нам уже не до смеха...»: Музыкальные комедии Григория Александрова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 19–98.

Виктора Шкловского «Памятник научной ошибке»⁸ провозглашался курс на реанимацию ОПОЯЗа под его, Шкловского, руководством. Затея была обречена, и авторы тезисов не могли этого не знать. Особенно это касается Тынянова, чье соавторство с беглецом из советского дипломатического корпуса выглядело едва ли не вызовом. Корректно ли считать это поведение симптомом непонимания, расхождения с эпохой? В актуальном для первых постсоветских лет стремлении представить деятелей авангарда жертвами наступившего порядка Наум Клейман писал:

Все лидеры поколения <...> переживали <...> дезориентацию в политической эволюции государства и сопровождавших эти перемены эстетических «нормативах». Эта дезориентация была не менее мучительна, чем прямые репрессии против них самих, их близких или их произведений⁹.

Можно называть по-разному ту меру неадекватности, которую демонстрировали на новом этапе советские интеллектуалы, пришедшие в культурную индустрию на волне революции. Но более или менее ясно, что установка на расхождение с трендом и на выпадение из эпохи — столь же ощутимое, как слияние с ней в первой половине 1920-х, — была для них принципиальной. Они сознавали, что искомое «народное» искусство противоположно «революционному» как радикальному и, следовательно, рассчитывающему не на популярность, но на место в истории, в лучшем случае — на культовый статус у современников. Их бескомпромиссные теории не переводились на официальный язык, окончательно переориентировавшийся на популизм. Они лишь имитировали уступку, отступление, совершали тактический маневр в целях самосохранения, как Виктор Шкловский в своем одиозном «Памятнике...» или — чуть позже и явно запоздало — Эйзенштейн, кляня свои промахи в «Бежином луге». Они до последнего использовали ресурс радикальности, чтобы потом через демонстративную самокритику обеспечить себе возможность остаться в профессии, лавируя и поступаясь по возможности немногим.

Характерно, что мастера монтажного кино настаивали на опии-зации звука в терминах революции, говоря о «резком несовпадении» с изображением, о «штурме», о «средстве огромной силы», освобождающем от «угнетения», об открытии новых возможностей

⁸ Впервые опубликовано: Литературная газета. 1930. 27 января. Предположительно, в газете увидела свет третья редакция статьи. Публикация второй редакции с комментариями А.Ю. Галушкина: Новое литературное обозрение. 2000. № 44. С. 154–158.

⁹ Клейман Н.И. Формула финала. М.: Эйзенштейн-Центр, 2004. С. 303.

«интернационализации»¹⁰ кино. Технологический прорыв принципиально и последовательно замещается идеологическим. Звуковую революцию, по мнению авторов «Заявки», нужно оберегать от коммерческого соблазна, то есть от «сфотографированных представлений театрального порядка»¹¹, нивелирующих достижения монтажного кино. Не только компромисс, но и всякая параллельная интерпретация с негодованием отвергается как не соответствующая накалу борьбы, хотя речь идет всего лишь о потребности учесть перспективы обновленного медиума. Вероятно, Эйзенштейн и его коллеги попросту не имеют другой риторики, кроме дуалистичной, драматически контрастной. Искусственная, несколько завышенная агрессивность заявки завершила эпоху манифестов в советском искусстве. Бурная ритуальная эмоциональность окончательно перемещается в политику, точнее, в речевую оркестровку репрессивного аппарата, которому противопоставлен любой спокойный взвешенный дискурс. Истерика, шум и ярость нужны власти, чтобы буквально заглушать любые голоса со стороны. В искусстве же, напротив, торжествует благодать спекулятивной эклектики, рядящейся в диалектику. В конце 1930-х годов Эйзенштейн уже согласен примирить синхронный «голлиевский» звук со старой идеей контрапункта, для чего обосновывает концепцию вертикального монтажа, согласно которой слуховое восприятие физиологически дискретно, тогда как зрительное, напротив, континуально¹². Это значит, что полной синхронности добиться невозможно в принципе, изображение и звук будут неизбежно расходиться. Уровень по крайней мере технических сложностей при создании любой звуковой картины намного выше, чем в немой, поэтому реальная практика вмещает в себя и пассивную «театральность», и активный контрапункт.

В своей трактовке звукового фильма как резкого столкновения изображения и звука теоретики монтажного кино не были одионок. Попыты шумового сопровождения фильма и попутные рассуждения Дзиги Вертова о тотальном радио также отрицали любой компромисс, впоследствии спокойно реализованный режиссером в «Колыбельной» 1937 года. Но на первых порах и значительно менее радикальный Адриан Пиотровский считал, что «естественный» звук, господствующий в зарубежном кино, не должен чрезмерно влиять на бытование звука в советском кинематографе с его великим наследием эпохи монтажа. Через год после выхода «Заявки» Пиотровский пишет:

¹⁰ Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Указ. соч. С. 482–483.

¹¹ Там же.

¹² Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: ВГИК, 1998. С. 104–111.

Художественная деформация звука <...> должна быть предметом особенного внимания. <...> Ясно, что мы не имеем права жертвовать находками, сделанными в области оптического монтажа. <...> Здесь, вероятнее всего, должен господствовать закон не параллелизма, а контраста, не последовательности, а столкновения, то есть звуковая сторона должна не следовать в пассивном послушании за линией оптической, а наоборот, находиться с ней в состоянии непрерывной борьбы, взаимных столкновений, противоречий. Диалектические возможности, заложенные в кинематографии, будут в высокой степени обогащены таким способом¹³.

По-видимому, в 1930 году слово «диалектика» еще имеет какое-то предметное значение, апеллирующее к продуктивности конфликта, его обогащающим ресурсам.

Пиотровский, будучи теоретиком по преимуществу, едва ли не слово в слово повторяет заявку московских практиков: у него также фигурируют «контраст», «столкновение», «борьба», «противоречие». Тогда как двое других ленинградцев — Григорий Козинцев и Леонид Трауберг — обнаруживают в своем понимании звука тот взвешенный баланс параллелизма и контрапункта, который характеризует как их собственную практику, так и звуковые фильмы, которые вскоре начнут изготавливать авторы заявки. Перенеся инфекцию радикальных манифестов в начале 1920-х годов, ФЭКСы не стремились к продолжению революции иными средствами. В интервью чешскому критику Любомиру Лингарту лидер эксцентрической фабрики говорил, что «звук должен быть сюжетом звукового фильма в той же мере, в какой им является изображение»¹⁴. Это, по мнению Козинцева, только увеличивает выразительные возможности монтажа, а о пресловутой угрозе иллюстрации говорить не приходится. Более того, звуковая иллюстрация — попросту неверный термин, поскольку появляется слово, а оно, в отличие от музыки, передает прямые и переносные значения, а не только регулирует эмоциональный строй зрителя.

Параллельно рассуждениям кинематографической общественности в СССР шла и практическая работа по созданию технологий записи и воспроизводства звука. На фоне сильнейшего отставания промышленности в стратегически важных отраслях разработки в области звукового кино служили красноречивым признаком того, что государство изо всех сил стремилось оптимизировать кинопроизводство. Тратиться на импорт, как это продолжалось все предыдущее

¹³ Пиотровский А.И. Тонфильма в порядке дня // Пиотровский А.И. Театр. Кино. Жизнь / Сост. А.А. Акимовой, общ. ред. Е.С. Добина. Л.: Искусство, 1969. С. 231.

¹⁴ Козинцев Г.А. О кино, о фэксах и о себе // Козинцев Г.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Л.: Искусство, 1982. С. 360–361.

десятилетие, более было невозможно и по экономическим, и, в первую очередь, по идеологическим причинам. С ноября 1928 по октябрь 1929 года свои разработки почти одновременно представили Александр Шорин в Ленинграде и Павел Тагер в Москве. Первый запатентовал аппарат, представлявший собой слегка улучшенную версию фонографа Томаса Эдисона, который записывал звук на пленку с помощью иглы. Точечный рисунок фонограммы обеспечивал на выходе достаточно контрастный звуковой контур, в котором без потерь распознавались только резкие шумы и отрывистые реплики. Второй прославился изобретением способа звукозаписи методом световой модуляции, который почти совпал с направлением развития звуковых систем в американском кино. Аппарат Тагера позволял воспроизводить протяженные звуковые периоды, которые на начальном этапе бытования технологии страдали неустойчивым и слабо управляемым уровнем громкости. В этом смысле соображениям Эйзенштейна о контрапункте больше соответствовал аппарат Шорина — в противоположность аппарату Тагера, открывавшему перспективу записи пространственных звуковых периодов. Иными словами, диалогов на фоне музыки, впоследствии ставших привычным стандартом звукового кино, его своеобразным «нулевым уровнем»¹⁵.

Рассмотрим ряд примеров, отражающих переходный этап от немого кино к звуковому в аспекте контрастного vs последовательного соотношения изображения и звука. Принцип их резкого несовпадения характерен для постановок, в которых использовался аппарат Шорина, таких как «Одна» (1931) Козинцева и Трауберга или «Иван» (1932) Александра Довженко. При этом «Встречный» (1932) Фридриха Эрмлера и Сергея Юткевича обнаруживает более сложную звуковую палитру, различными путями корреспондирующую с визуальным решением. Промежуточным звеном, своеобразной прелюдией «Встречного» является первая звуковая картина Юткевича «Златые горы» (1931) с достаточно наивными, хотя и яркими примерами построения звукозрительного контрапункта. Снятая параллельно в Москве «Путевка в жизнь» (1931) Николая Экка и вышедший с большим опозданием «Дезертир» (1933) Всеволода Пудовкина (одного из авторов «Заявки», честно стремившегося к воплощению ее заостренных тезисов) были озвучены с помощью аппарата Тагера, вследствие чего их звуковой ландшафт отличается столь же резким и неотрегулированным, но при

¹⁵ См. очерки технологических разработок в области звукового кино СССР: Тагер П.Г. Двадцать пять лет звукового кино в СССР // Киномеханика. 1951. № 9. С. 12–15. Zakharine Dm. Идеология звукописи // Die Welt der Slaven. Jg. LIV. 2009. Hf. 2: Stumm oder vertont. Krisen und Neuanfänge in der Filmkunst um 1930. S. 225–243; Zakharine Dm. Тонфильма как звуковое оружие: Ранний опыт советского звукового кино // Ibid. S. 243–261; Miller J. Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin. London, etc: I.B. Tauris, 2010. P. 22–24.

этом протяженным и модулирующим характером. Звукоряд в них скорее параллелен видеоряду и вступает с ним в отношения сближения-удаления, а не точечного совпадения и/или контрапункта.

Картины, снятые с помощью аппарата Шорина, демонстрируют почти чистые примеры контрапункта в том виде, в каком они были описаны в «Заявке». Вместе с тем Козинцев и Трауберг со всей решимостью используют возможности озвучивания и превращают технический дефицит в инструмент художественного приема. Он позволяет дозировать право голоса, делить персонажей на говорящих и вынужденно немолчащих. Так, в картине «Одна» зритель видит героиню Елены Кузьминой, ожидающей своей очереди на переговорном пункте. При этом слышен голос человека в кабинке, который словно отработывает разные интонации на коротких восклицаниях, образующих долгую ретардацию: «А? Да-да... Что? Ну-у... Босьяки? Бюро? Очень надоело! Как обед? Алё! Алё! Барышня! Алё! Ты? И суп с пирожками... Великолепно! Великолепно! Какие? С яйцами? Очень хорошо, очень. А второе? Рагу?» Все это время героиня изнывает перед дверью кабинки, всем видом выказывая нетерпение и досаду. В какой-то момент к ней возвращается дар речи, но вместо звуковой дорожки, которая в это время занята, реплика вынесена в интертитры, речь становится привычно видимой, как в дозвуковом кино: «Разве можно в такую минуту — со своими домашними делами?» Параллельно звучит голос человека в кабинке: «М-м-м... И компот! Не знаю... А как ты? Чего? А Лизочка? А Ляля? Целую... Да-да, целую. Пока... А? Да, гм...» Повесив трубку на рычаг, мужчина принимается насвистывать, продолжая занимать звуковую дорожку. Свист намеренно сопровождает кадр и после его ухода, когда героиня опрометью бросается в кабинку.

Но и здесь она лишена голоса. Вместо слов, которые героиня производит в трубку, зритель слышит наложение множества голосов на разных линиях переговорного пункта. Номера абонентов, просьбы граждан и ответы телефонисток — все это сливается в гул, наложенный на лирическую скрипичную тему. И в этом, и в предыдущем эпизоде с любителем домашних обедов звуковая дорожка могла без труда вместить реплики героини, однако этого по каким-то причинам не происходит. Перед глазами возникает титр: «Петя, разве можно не ехать?» Героиня, все это время безостановочно изливающая в трубку свои волнения, охвачена двойственными чувствами. С одной стороны, она только настроилась на строительство семейного гнезда в Ленинграде, с другой — получила распределение в алтайскую деревню и внушение от чиновницы, которой имела неосторожность пожаловаться на несправедливость судьбы. «Слушайте! Слушайте! — Сильный голос перекрывает шум телефонного эфира. — Говорит экспериментальная радиостанция ЭРС-3!» Затем идет стук фонограмм,

и спина героини сопровождается обрывком официозной цитаты: «Нужно не только критиковать недостатки...» — и вновь все тонет в стрекоте коммутатора, звуки теряют смысл, членораздельные слова исчезают. Наконец героиня вешает трубку и мечется по кабинке в тишине. Чужие голоса умолкли, а своего у нее еще нет, тишина давит и сковывает ее сильнее, чем стеклянная преграда.

Трансцендентный голос, как уже не раз отмечалось применительно к «Одной»¹⁶, вещает от имени власти. Ему вменены полномочия принимать решения, оценивать и направлять действия героев. Логика политического управления заключает эффективный союз с ходом технического прогресса. Звук в кино — свежее изобретение, престижный дефицит, и обладание им должно быть санкционировано и дозировано. Сакрализация звука сопровождает его трансцендирование, превращение в потустороннюю инстанцию, и происходит независимо от того, серьезный или же комический эффект она вызывает. Так, в «Иване» Александра Довженко — производственной драме о строительстве Днепрогэса — голос из громкоговорителя на столбе клеймит тунейдца и прогульщика Степана Губу, вызывая его суеверный ужас, чьи преувеличенные проявления веселят зрителя. Этот сатирический эпизод предваряется едва ли не триллером, когда Степан заглядывает в кассу и получает там деньги, а в придачу — порцию унижения. Рука, выдавшая ему пачку денег из окошка, сначала гладит его руку, потом сжимает и тянет к себе, Степан сперва оглушительно смеется, но смех тут же переходит в крик боли и страха, человек бьется, втягиваемый железной рукой в мрачную, грубо сколоченную будку. Наконец рука разжимается, Степан летит на землю и вскакивает, напуганный резким голосом из трубы: «Алло! Алло! Алло! Ось вин — Степан Иосиповіч Губа. Из села Нарезьки Миргородского району. Сорока шести років. Хворобій. Поедаз в день: хлеба — два фунта, сала... И так далее...» Текст начитывается медленно, с нарочитой расстановкой, пока Степан мечется в кадре и отчаянно комикует — то скроется за сараем, то выглянет, то побежит стремглав, то пятится, спотыкается, озирается, размахивает руками. Голос оказывает на Степана магическое действие — как преграда и даже прямая угроза. Довженко идентифицирует голос с камерой и, в конечном счете, со зрителем как с коллективным свидетелем. Для закрепления этого эффекта режиссер сообщает действие фильма

¹⁶ Нусинова Н. «Одна» (1931) // Искусство кино. 1991. № 12; Стишова Е. Труба архангела, или Звук власти // Искусство кино. 1996. № 4; Хэнсен С. Audio-Vision. О теории и практике раннего советского звукового кино на грани 1930-х годов // Советская власть и медиа: Сб. ст. под общей ред. Х. Пюнтера и С. Хэнсен. СПб.: Академический проект, 2006; Kaganovsky L. The voice of technology and the end of Soviet silent film: Grigori Kozintsev and Leonid Trauberg's «Alone» // Studies in Russian and Soviet Cinema, 1–3. 2007. P. 265–281.

некоторую архаичную театральность, когда герои смотрят в камеру, призывая зрителей к соучастию¹⁷.

Аппарат Шорина, тяготеющий к дискретному дифференцированному звуку, который при усложнении звучащего потока быстро превращается в шум, удобен для того, чтобы с его помощью дегуманизировать голос, подчеркнуть его сверхчеловеческое происхождение. Конечно, это не значит, что люди не способны говорить, — и человек в кабинке («Одна»), и Степан у Довженко очень даже владеют речью. Однако им вместе с правом голоса вменяется и некоторая постусторонность, будь то «мещанские» пустяки в «Одной» или циничные признания Губы, демонстративно произносимые им на камеру. «Настоящий» же, правильный советский человек должен вступить в борьбу с собой и своими слабостями, чтобы выпестовать свой голос, преодолеть немому и несознательности, как это делает главная героиня «Одной».

Во «Встречном» Эрмлера–Юткевича происходит дальнейшее превращение звука и голоса в своеобразные триггеры сюжета — инструменты построения экранной наррации. Звуковая дорожка становится здесь важным контрагентом изображения, выявляющим интермедиальное взаимодействие, которое, в свою очередь, открывает наблюдаемому миру с какой-то новой, доселе неведомой стороны. Впрочем, для современного зрителя она как раз естественна¹⁸. Что может быть привычнее той дополнительной последовательности сопровождения звуком изображения и расхождения, усиливающего связь между кадрами, которую мы давно перестали замечать при просмотре кино? Рассмотрим «реакционно-формалистическую» сцену объяснения героев — работницы Кати и мастера Васи, с чьим другом Пашей незадолго до того поссорилась Катя. Схема отработана традиционно: Катя нравится Васе и знает это, но любит Пашу, и Васе это тоже известно.

¹⁷ В отличие от «Звенигоры», «Арсенала» и, тем более, «Земли» об «Иване» написано мало. Классическая биография Довженко (*Liber G.O. Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film*. London: Palgrave MacMillan, 2000) представляет собой скорее историю сложных взаимоотношений Довженко с властью. Это логично, если учесть, что автор — историк, для которого фильмы сами по себе не имеют значения. Даже книга, в названии которой фигурирует «кинематограф Довженко» (*Kepley V. In the Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko*. Madison: University of Wisconsin Press, 1986), преимущественно не затрагивает эстетику картины. Впрочем, нарочитая театральность «Ивана» все-таки бросилась в глаза исследователям: Perez G. Dovzhenko: Folk tale and revolution // *Film Quarterly*. Vol. 64. № 4 (Summer 2011). P. 21.

¹⁸ Возможно, главенство именно «естественной» точки зрения заставляло историков советского кино высказываться о «Встречном» как о неудаче, отталкиваясь от разгромной критики Павла Бляхина, зорко распознавшего в картине следы «формализма»: Youngblood D. Cinema as social criticism: The early films of Fridrikh Ermiler // A. Lawton (ed.). *The Red Screen: Politics, Society, and Art in Soviet Cinema*. New York: Routledge, 1992. P. 82–84.

Зачин сцены романтически стилизован, маркируя отступление основного производственного сюжета к любовному треугольнику. Появляется титр «Был конец мая. Была белая ночь», долго висящий и растворяющийся в наплыве — так буквально реализуется смысл надписи. Планы просыпающегося в утреннем тумане города отсылают к «диалогу туманов» в порту Одессы, хрестоматийной для того времени монтажной фразе из «Броненосца «Потемкин»», но предваряют сцены, далекие от революционной борьбы. Пара приближается фронтально по Дворцовой набережной, «Песня о встречном» звучит под канонический гитарный перебор, видны гребцы на реке. Вася заводит шуточный разговор о пении гребцов на реке. Вася вздыхает и тут же грозно спрашивает: «Это кто тут вздыхает?» Напускная небрежная комика — общее место эпохи, уже не столь остро реагирующей на до-революционное «мещанство», но еще не имеющей языка чувств и вовсе избегающей признавать их наличие. Следует снятый единым кадром диалог, построенный на подтекстах и умолчаниях. «Любил ли ты когда-нибудь? — Думаю, нет...» Следует ложная кульминация, когда между героями неожиданно проносится группа велосипедистов, невольно их разъединяя. Под звуки мажорного галопа спортсмены едут по набережной, мешая паре слиться в объятиях. Но герои не должны этого делать, ибо девушка верна другому. Проезд велосипедистов рифмуется с балетом катков по площади. Ремонт дорожного полотна перекладывает внимание с так и не сказанного слова, которое дополнительно сакрализуется через *не*-произнесение. Слова человека заглушены звуками труда и музыки, этому звуковому ландшафту отдается явное предпочтение.

Действительно, звук машины лучше дается раннему звуковому кино, как хорошо проиллюстрировал первый звуковой, точнее, шумовой фильм Дзиги Вертова «Симфония Донбасса» (1931). Однако «Встречный» не только приспособляет сюжет к насущному технологическому дефициту — здесь звук труда превращается в инструмент морали, заглушая голос чувства. Так и не поцеловавшись, герои покидают набережную, выходят на площадь, пробираются через горы взломанного асфальта, видят работу землечерпалки, рабочих, толкающих вагонетки. Но вот меняется точка зрения, и вагонетка проезжает на переднем плане, полностью заслонив Катю и Васю. То есть победа труда окончательна как в звуковом, так и в визуальном отношении¹⁹.

В «Златых горах» Сергея Юткевича, предшествующих «Встречному» и послуживших его подготовительной лабораторией, заметно

¹⁹ Эта метафорическая сцена вызывает вопрос, точный ответ на который, по всей вероятности, не так и важен. А именно: мог ли чешский режиссер Густав Махаты видеть «Встречный»? В его картине «Экстаз», вышедшей годом позже, отказ героя от любовных утех старого мира и «арийский» выбор торжествующего созидательного труда получает чрезвычайно похожее аудиовизуальное решение.

больше избыточного, тавтологического звука, с которым так боролись Эйзенштейн со товарищи. Если авторы фильмов «Одна» и «Иван» пытаются с переменным успехом использовать сопротивление несовершенного медиума, то здесь, напротив, делается все, чтобы его замаскировать. В частности, работает связка: поясняющая надпись — крупный план говорящего персонажа. Ему, в свою очередь, строго соответствует привычно дискретная, отрывистая звуковая дорожка, ритмично чередующаяся с песней, — традиционный прием раннего звукового кино, начинавшегося, как известно, с «поющих» фильмов. Зрителю предлагается метка для идентификации персонажа, и последующее расхождение изображения и звука (а оно в «Златых горах» происходит нечасто) не должно вызывать перцептивного дискомфорта, который так настойчиво пропагандировал Эйзенштейн еще в своих дозвучивших опытах. В «Златых горах» установка принципиально иная. Зритель привыкает соотносить звуковую дорожку с изображением не только прямо, но и через своеобразный бриколаж, отражение, чередование. Ориентиры, как протезы, разбросаны по фильму, чтобы «смягчить» резкий эффект от звуковой палитры, сделать фильм собственным «зрительским», то есть предельно внятным в плане выражения. Тавтологическая иллюстрация и концепция контрапункта как бы взаимно ассимилируются, чтобы соответствовать заниженной планке массовой аудитории. Вдобавок «Златые горы» рассказывают о дореволюционной эпохе, поэтому здесь двусмысленностей быть не должно, идеологические ориентиры расставляются каноническим образом. Ясность вносится, среди прочего, и с помощью звуковой дорожки.

Будучи последователем ФЭКС, Юткевич реализует идею звукозрительного контрапункта в иронически-буквалистском и отчасти даже сниженном (по отношению к теории) ключе. Если Эйзенштейн после своей работы в театре Пролеткульта достаточно резко отошел от буффонады и обратился к помпезным официозным проектам, то ленинградские студии придерживались демократичного курса, работая с «младшими жанрами» и придавая рафинированным концепциям наглядный и доходчивый вид. Дебютный полный метр Юткевича «Кружева» (1927) визуально совершенствовал и концептуально упрощал то, что старшие товарищи наработывали в «Шинели» и «SVD», трансформируя в них модели триллера и мелодрамы. Юткевич развернул в «Кружевах» ироничный роман воспитания на текстильном производстве, оказавшись по отношению к своим учителям приблизительно в той же роли, что и два года спустя Александров по отношению к Эйзенштейну²⁰. Поэтому неудивительно, что контрапункт в «Златых

²⁰ Дело не только в снижении и/или упрощении. Если для Александрова центральным вызовом была «звучащая» хореография, постановка движений играющих и поющих людей, то Юткевич поставил перед собой задачу реализовать на экране

горах» получает комическую мотивировку, то есть работает не на совершенствование киноязыка, но на зрительскую занимательность. Один из ярких примеров — сцена, где рабочий, играющий на гармошке для своей зазнобы, так увлекается, что не замечает, как та уходит, а на ее месте оказывается мастер цеха — отрицательный герой, гротескная карикатура на дореволюционное начальство. Кстати, актер Борис Тенин, играющий увальня-гармониста, будет точно так же комиковать и в роли молодцеватого Васи во «Встречном». Некоторое время песня самозабвенно продолжается, пока гармонист наконец не замечает, что вместо кокетливой девицы перед ним — усатый мастер в котелке и сюртуке. Его лицо под аккомпанемент польки с текстом «жестокоего» романа — сниженный контрапункт, построенный на обманутом ожидании, типичном комедийном приеме.

В картине Юткевича все происходит в точности по прогнозам заявки о будущем звуковой фильма. Будущее это безрадостно для авангарда по причине своей зрительской, то есть коммерческой, валидности. Монтажный ритм, на котором строились дозвуковые фильмы, бесследно исчезает, в некоторых сценах камера вовсе останавливается, фиксируя обездвиженных персонажей с шевелящимися губами и скупой жестикуляцией. По всей видимости, Юткевича отчасти гипнотизирует факт прямой записи звука, отменяющий необходимость монтажного ритма в многочисленных сценах, по сути остающихся немыми и сопровождаемых исключительно музыкой. Лишь в кульминационный момент фильма, когда рабочий Петр, по несознательности попавший в стан штрейкбрехеров и покушавшийся на убийство главы стачечного комитета, внезапно прозревает, бежит к хозяину завода и проникает в его гротескно роскошный дворец, ритм смены кадров резко ускоряется, а монтажный рисунок усложняется, как если бы Юткевич вознамерился показать, что ему известно, с помощью каких приемов дозвуковой кинематограф достигал катарсиса чисто визуальными средствами.

Наконец, принципиально иначе построен снимавшийся в конце 1932 — начале 1933 года «Дезертир» Пудовкина, озвученный на аппарате Тагера и рассказывающий о забастовочном движении в Германии. В отличие от Эйзенштейна, успевшего сделать по пути в Америку только «Сентиментальный романс» и увязшего в голливудских проектах, другой автор заявки о звуковом кино пытался строго следовать изложенным принципам. В сцене столкновения едущих в трамвае рабочих с полицией, перекрывшей вход на паром, стремительный

производственную фактуру, создать визуальный аналог тактильных ощущений в их новом социалистическом изводе. Подробный анализ «Кружев» в аспекте истории эмоций см. во фрагменте работы: *Widdis E. Socialist senses: Film and the creation of Soviet subjectivity // Slavic Review. Vol. 71. № 3 (Fall 2012). P. 602–609.*

монтаж дозвукового кино вступает во взаимодействие с ритмически путаной звуковой дорожкой, которая намеренно поставлена в зависимость от сложного монтажного рисунка. Трамвай и едущие в нем рабочие не озвучиваются вовсе, лишь звонок и резкая остановка служат маркерами начала насыщенного аудиовизуального периода. Внезапно все приходит в движение, на бегу рабочий Карл говорит спутнику, намеренно отвернувшись от камеры: «Полиция?» — толпа набегает на оцепление, векторы движения ритмично пересекаются, как если бы это было немое кино, и даже крик «Почему не пропускаете?», соответствующий крупному плану рабочего с воздетой рукой, разбит на два молниеносных кадра, между которыми успевает вклиниться средний план толпы. Звук работает в этой сцене как вторичный элемент, ведомый прихотливым ритмом изображения и, как следствие, запаздывающий и местами даже мешающий восприятию²¹.

Пудовкин более всех среди авторов «Заявки» остается последовательным в применении идеи ритма. В визуальном отношении «Дезертир» не столько преодолевает, сколько продолжает предыдущий этап развития кино. Пудовкин будто не желает расстаться с найденным еще в «Матери» принципом построения монтажной фразы по аналогии с мелодическим ритмом. Звук в «Дезертире» зависим от изображения, за исключением тех случаев, когда звучит всеильное трансцендентное слово. Разумеется, оно и здесь исходит из громкоговорителя, висящего в столовой завода «Новый Дизель», где остается работать посланный в СССР гамбургским забастовочным комитетом делегат Карл Ренн. Этот громкоговоритель, кочующий из фильма в фильм и в итоге превратившийся в картинах Александрова в устойчивый мотив «счастливой жизни», жестко привязывает голос к посреднику и превращается в образ *разрешенного* слова. Им даже режиссер не может распоряжаться по собственному усмотрению, в соответствии со всякими хитроумными концепциями. Голос выше человеческой воли, будучи отчужден в пользу государства, тогда как режиссер остается свободен лишь на территории взгляда, которая как была, так и осталась плацдармом его экспериментов. Только теперь они не нужны никому — ни ему, перерастающему свою теорию, ни заказчику, научившемуся крайне пристально отслеживать «формалистические» тенденции.

Контрапункт как «резкое несоответствие» остался точкой теоретического экстремума, на которых охотно специализировался Эйзенштейн. При этом его фильм «Сентиментальный романс», снятый вскоре после «Заявки», оказался почти комичной антитезой его идеям,

²¹ Не случайно в ключевой монографии о творчестве режиссера фильм анализируется в логике органичного продолжения монтажной концепции 1920-х годов, ритмических экспериментов «Матери» и «Бури над Азией»: *Sargeant A. Vsevolod Pudovkin: Classic Films of the Soviet Avant-Garde. London; New York: I.B. Tauris, 2001. P. 149–155.*

музыкальной иллюстрацией к весьма условному визуальному ряду безо всяких столкновений и контрапунктов. Функция звука, сформулированная в «Заявке», была, по всей видимости, с трудом реализуема на практике. С конца 1920-х годов именно практика все более интересуется заказчика — государство, которое требует доходчивости, вскоре окончательно сливающейся с народностью, выдвинутой на смену утомительному и подозрительному интернационализму. Подытоживая в 1937 году медиальные сдвиги, случившиеся благодаря звуковому кино, Иеремия Иоффе писал:

Звуковое кино давало возможность одновременного и последовательного движения качеств <...> Оно уподоблялось полифонической музыке, где голоса, имея самостоятельное движение, в своем совместном одновременном движении образуют содержание произведения. Но голоса здесь и речевые, и звуковые, и световые. <...> Звуковое кино восстанавливало целостность человека, единство его видимой и слышимой стороны²².

Тема целостности, легшая в основу так называемого синтетического подхода, была диаметрально противоположна тому образу разрезанного на монтажные куски человека немного кино, от которого отталкивался Эйзенштейн в своих рассуждениях о звуке.

Неравномерность развития, о которой говорил Лев Троцкий в связи с революцией в обществе, миновавшем буржуазную фазу²³, с легкостью обнаруживается в поле искусства, в частности кино. Неравномерное соотношение теории со съемочной практикой помогло самим носителям авангардной радикальности стать (вынужденными?) адептами большого синтетического стиля, вне которого звуковое кино уже не могло развиваться во второй половине 1930-х годов.

²² Иоффе И. Синтетическая история искусств и звуковое кино // Иоффе И. Избранное: 1920–30-е годы. СПб.: Петрополис, 2006. С. 418–419.

²³ Теория эта излагалась Троцким начиная с 1905 года, но обрела особую диалектическую ориентацию в редакции 1924 года, незадолго до известной анафемы на январском пленуме ВКП(б) 1925 года. Наиболее последовательно полемика со сторонниками «социализма в отдельно взятой стране» изложена в: Троцкий Л. Перманентная революция. Берлин: Гранит, 1930 (переиздана с добавлениями: СПб.: Азбука-классика, 2009).

Роберт Бёрд (Чикаго)

СОЦРЕАЛИЗМ КАК ТЕОРИЯ

О партийной литературе (и кино)

Сегодня революционная мысль — можно сказать, революционный интеллект или даже революционная интеллигенция — все чаще принимает форму критической теории, будь то в жанре Фредрика Джеймсона, Жака Рансьера, Джорджо Агамбена или даже Славоя Жижека. В качестве критики материальных форм и практик идеологии теория перестала мыслиться как тип отвлеченного мышления, направленного на революционное действие; теория сама стала методом революционного действия, одним из основных, возможно самым мощным в современном мире. Даже такие протестные движения, как «Оссуру!» или марши «несогласных», воспринимаются как события скорее имажинативного (чтобы не сказать символического), чем социально-практического характера. К тому же становится все труднее проводить четкий раздел между радикальным политическим активизмом и концептуальным перформансом в современном искусстве, например в акциях такого художника, как Марк Уоллинджер, или в действиях таких групп, как «Что делать?» или «Pussy Riot». В постиндустриальном марксизме, соответственно, процессы идеологической «надстройки» заступают место «базиса». У Джеймсона, например, иногда вырисовываются контуры целой республики теории, в которой радикально настроенные люди прежде всего заняты бескомпромиссным анализом жизненных и культурных практик, в том числе и своих¹. Но на самом деле эта переакцентировка не нова; ее корни лежат глубоко в истории марксизма.

В настоящей работе я предлагаю понимать эстетический режим социалистического реализма как первую систематическую попытку выдвинуть критику культурных форм — теорию — в центр революционного действия. То есть я предлагаю смотреть на историю соцреализма как на действующую модель культуры как теории.

Об исключительной роли теории в деле революции писали уже классики марксизма-ленинизма, что связано с выдвиганием партии в качестве авангарда пролетариата. Так, в книге «Что делать?» В.И. Ленин предупреждал: «Без революционной теории не может быть и революционного движения»². В этом смысле и Сталин оставался верным

¹ См., например: Jameson F. Symptoms of theory or symptoms for theory? // Critical Inquiry. 2004. Vol. 30. № 2. P. 403–408.

² Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 6. М.: Гос. изд-во полит. литературы, 1959. С. 24.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
<i>Александр Дмитриев</i> (Москва) Русская интеллектуальная революция 1910–1920-х годов в европейском контексте (пересекающиеся «круги» Лукача, Бахтина и Шпета)	8
<i>Борис Маслов</i> (Чикаго) Эволюционизм как проблема революционного сознания	29
<i>Илья Клигер</i> (Нью-Йорк) Археология движения или система систем: О несинхронных моделях истории в работах формальной школы	44
<i>Галин Тиханов</i> (Лондон) Память теории: О наследии русского формализма	58
<i>Анке Хенниг</i> (Лондон) Ретроформалистские приемы спекулятивной поэтики: Переобосновывая понятие «сдвиг»	64
<i>Игорь Смирнов</i> (Констанц) К критике гуманитарных наук	73
<i>Сергей Зенкин</i> (Москва) Там, где кончается слово: Об одной тенденции в филологии 1920–1930-х годов	91
<i>Томаш Гланц</i> (Цюрих) (Интеллектуальные) революции Романа Якобсона, 1910–1930-е годы	102
<i>Патрик Флак</i> (Прага) Русская интеллектуальная революция как европейский культурный трансфер: Пример Зиверса – Бекинга – Якобсона	115
<i>Илона Светликова</i> (Санкт-Петербург) Об идеологии «Обратной перспективы» Павла Флоренского	123
<i>Патрик Серйо</i> (Лозанна) Насколько революционным было «Новое учение о языке» Н.Я. Марра?	140
<i>Ирина Сироткина</i> (Москва) По эту сторону социального: Революция в понимании научного знания, от Волошинова до SSK	148
<i>Дмитрий Шукуров</i> (Кохма, Ивановская область) Русский авангард и психоанализ: Опыт интерференции дискурсов	160
<i>Сергей Фокин</i> (Санкт-Петербург) О формальном методе в русской теории перевода 1919–1928 годов	174
<i>Ян Левченко</i> (Москва) Контрапункт к мейнстриму. Управление звуком в советском кино начала 1930-х годов	190
<i>Роберт Бёрд</i> (Чикаго) Соцреализм как теория	205

РУССКАЯ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ 1910–1930-х ГОДОВ

Материалы международной конференции
(Москва, РАНХиГС, 30–31 октября 2014 г.)

Дизайнеры
А. Виноградова, Е. Поликашин
Редактор
Е. Шумилова
Корректор
М. Смирнова
Компьютерная верстка
Д. Макаровский

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес издательства:
123104, Москва,
Тверской бульвар, 13, стр. 1
тел./факс: (495) 229-91-03
e-mail: real@nlo.magazine.ru
Интернет: <http://www.nlobooks.ru>

Формат 60×90/16
Бумага офсетная № 1
Офсетная печать. Печ. л. 14. Тираж 1500. Заказ №9245

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в АО «Первая Образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14