

**«Открылось третье добавочное ухо».
Пафос смены коммуникационных средств в
советской кинодраматургии 30-х годов¹**

*«Не случайно поэтому, что с трудом рождающаяся
профессия кинодраматурга, невзирая на
малочисленность своих рядов, стала
(особенно с появлением звуковой кинематографии)
бороться за место в системе кинематографии [...] и
за место в семье работников советской литературы [...]»*

(Шумяцкий 1935, с. 174).

К числу особенностей истории средств массовой информации в СССР относится возникновение *кинодраматургии*. Это понятие закрепились в 30-е г., подразумевая не анализ самого фильма, а обозначая тот дискурс, в котором отражается создание сценария.

Развитие кинодраматургии обосновывается и сопровождается двумя основными тезисами. С одной стороны, киносценарию придается статус самостоятельного литературного произведения, с другой – этот *литературный сценарий* объявляется основой фильма.

Не воспроизводя в данном контексте изменение парадигмы с 20-х до 30-х гг. (ср. Schwarz 1994), в процессе которого шаг за шагом устранялись постулаты авангарда, следует все же назвать временной порог, означавший завершение в основном этого процесса. В 1934 г. состоялся первый съезд писателей, вышел первый сборник литературных сценариев и сборник под названием *«Кинофикация»*, введивший в культурное сознание результаты создания звукового фильма².

«Литературный сценарий – основа фильма»

Место сценария определяется несколькими рамочными условиями. Индустриальный характер кинопроизводства порождает сценарий как производственный документ и сценариста как профессию. Придание повествовательного характера фильму ведет во всех

¹ Немецкий вариант текста см. в: Zwischen Anachronismus und Fortschritt: Modernisierungsprozesse und ihre Interferenzen in der russischen und sowjetischen Kultur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. Petra Becker; Katrin Mundt; Dagmar Steinweg. Bochum: projekt verlag, 2001

² Отсюда начинается осмысление звукового фильма в контексте культуры эпохи сталинизма, Этот процесс совпадает с наступившим в середине 30-х гг. концом экспериментального звукового фильма, опиравшегося на авангардистские постулаты (ср. Margolit 1999, S. 54). В то же время носители этой экспериментальной фазы, режиссеры, утратили свой статус единственных авторов фильма. «Найдутся люди [...] которые скажут: - «Помилуйте, вы ведь хотите захватить у режиссера все его функции». «Извините, - ответим мы таким шустрим, но неправым людям, - этих функций – функций руководства всеми многочисленными авторами фильма как произведения синтетического искусства режиссеру никто никогда не передоверял». (Шумяцкий 1935, с. 115 и сл.) Борьбу за власть между режиссером и кинодраматургом Шумяцкий решил в пользу руководства, которому подчинялись они оба (ср. Шумяцкий 1935, с. 121).

культурах кино к формированию собственных теорий при сближении драматургии и теории литературы.

И все-таки даже с учетом этих факторов советский сценарий обладает необычайно высоким статусом. Об этом свидетельствуют титры, выполненные в строго иерархической последовательности, в которых, начиная с 30-х гг. сценарист принципиально назывался до режиссера, - практика, которую можно было наблюдать еще в 80-е гг. Даже в 1988 г. влияние сценария оказывалось столь высоко, что Ямпольский счел необходимым подвергнуть критике изгнание кинематографического начала из фильма в процессе продолжительной концептуализации фильма под воздействием сценария и обоснования последнего в категориях литературы (ср. Ямпольский 1988).

В качестве реакции культуры на информационную революцию, вызванную появлением звукового фильма, друг друга усилили утвердительно начало, свойственное советской идеологии, с предпочитаемой ею сферой речи и традиционная для русской культуры первенствующая позиция литературы в системе искусств.

«Режиссер по-прежнему не доверяет тем пластам кинематографа, которые не поддаются вербализации». (Рыклин 1992, с. 19).

С созданием звучащего изображения культура овладевает полисемантикой изображения³ и заменяет чары видимого пафосом придания смысла.

« [...] это «заговаривание» внешнего речи плана содержания до сих пор продолжает оставаться характерной чертой советской изобразительной культуры, в частности кино». (Рыклин 1992, с. 19).

Киносценарий приобретает статус основы фильма⁴ в качестве реакции сталинистской культуры на предшествовавшую революцию в сфере коммуникационных средств, - революцию, которой явилось создания звукового фильма. Эта реакция явственно отличается от реакции как авангарда, так и других культур фильма, и именно кинодраматургия представляет собой тот дискурс, благодаря которому названное различие становится осязаемым.

«Литературный сценарий – самостоятельное литературное произведение»

В литературном сценарии, представляющем собой синтез фильма и литературы, синтез обретает самостоятельную эстетическую ценность.⁵ Тем самым сценарий включается в массу смешанных форм, порождавшихся сталинизмом. Тогда возникали драма-балет или симфония в песнях как новые художественные формы. Так как новыми не были ни драма и балет, ни песня и симфония, т.е. исходные формы, то новое заключается только в сложении.

Эстетичность сложения наблюдается на всех уровнях, а не только на уровне родового синтеза. Например, численность художников, участвующих в фильме, постоянно возрастает.

³ Применение синхронной речи чрезвычайно удлиннило ракурс и сделало тем самым прежний ритм монтажа невозможным. С утратой монтажного фрагмента авангард потерял элементарную семантическую единицу своего киноязыка, а с потерей ритма монтажа лишился, кроме того, и синтаксиса этого языка. Численность семантических элементов не сводилась больше в длинном ракурсе звукового фильма к одному, и синтаксические способы упрощения, например, параллельный и контрастный монтаж, также не применялись эффективно в длительном ракурсе. Полисемантика изображения тем самым снова представляет собой проблему (ср. Михалкович 1994, 24).

⁴ Режиссеры также считали сценарий основой фильма (ср. Кулешов 1941, 39 и сл.).

⁵ Литературный сценарий с собственной эстетической ценностью удаляется в то же время от современного ему развития литературы (ср. Белова 1978, 117).

Художник – это не только сценарист, за которым следуют режиссер и актеры. Кроме него, фильму придают новые параметры участие в нем композитора, гримера и декоратора⁶.

Но в данном случае речь идет не о концепции интегрального коммуникативного средства,⁷ ибо в сталинистском понимании ни язык, ни фильм не располагают собственной формой выражения, автономным уровнем членения, который позволил бы им интегрировать соответствующий материал в соответствии с собственными параметрами.⁸

«Однако звук – музыкальный, шумовой и речевой материал – явился не новой составной частью кинематографического произведения, которая могла быть механически *привнесена* в фильм, но его *новым* качеством». (Шумяцкий 1935а, с. 77)

Благодаря одному лишь дополнению возникает нечто существенно новое: «Звучание слова в кино заставляет нас заново изучить природу кинофильма, в частности - природу киносценария, ибо слышимый диалог внес в киноискусство коренное преобразование». (Волькенштейн 1937, с. 4)

Сложения – это переходы

Вторжение звукового фильма в культуру ведет к появлению концепции синтеза, который можно наблюдать на примере литературных сценариев. Не наблюдается стремления изолировать отснятые материалы и заново создавать их композицию в соответствии с собственными точками зрения. Фильм содержит литературный сценарий, - рассматриваемый в виде синтеза кино и литературы, - не как материал, а как качество. Его поверхность мономатериальна. Он свободен от изобразительных элементов, а конкретно это означает, что ни один такой элемент не иллюстрируется. Некоторые сценарии публикуются⁹ после создания фильмов, но возможность вмонтировать рекламные кадры не используется.

Они свободны от динамизирующего эффекта графики. Здесь нет выразительного оформления страниц, деления на абзацы и использования иных типографских средств. Литературный сценарий представляет собой просто письменный текст. Таким образом, произошло некоторое повышение выразительности только обычных типографских знаков, т.е. знаков препинания. В этой связи следует отметить учащенное использование единственного знака – трех точек, т.е. многоточия. *Многоточие* появляется во всех без исключения сценариях, независимо от того, были ли они опубликованы до или после съемок фильма. Так как этот знак используется и в неопубликованных сценариях, его можно

⁶ Гример получает в титрах дополнение «художник», а декоратор даже и не нуждается в нем, т.к. он с самого начала только и называется «художником». Но здесь не место строить догадки о случайности или симптоматичности этой омонимии.

⁷ Сталинизм понимает фильм вовсе не «как сложную среду, которая соединяет не только звук (как слово, шум, музыку) и фотографическое изображение, а также жест, тело и текст и к тому же располагает возможностями изолировать все эти элементы и заново соединить их (О.Булгакова [в печати])». Сталинизм обеспечивает невозможность дифференциации именно в искусстве. «Анализ композиции сценария покажет нам, что, при всей его специфичности, в кино, как и во всяком искусстве нет «технологии», оторванной от внутреннего содержания, от эмоционально-идейного замысла произведения». (Волькенштейн 1937, 8).

⁸ Ни одному искусству не предоставляется право на автономию, причем не только в политическом смысле, но и в отношении собственного языка. Кино не только отказывают в праве на эксперимент с целью расширения собственного языка, называя это «формализмом». Кроме этого, его специфика постоянно нивелируется в процессе устранения «перегибов».

⁹ Это отличает сценарии от «либретто», как назывались маленькие брошюры, выпускавшиеся в помощь кинозрителю. В них использовались рекламные кадры и иллюстрации (в том числе цветные) (ср. Рович 1934, 27).

рассматривать в качестве канонического. Это знак фильма в тексте. Он указывает, что содержанием коммуникативного средства «надпись» является коммуникативное средство под названием «фильм» и что текст здесь меняет коммуникативную среду.¹⁰

« 1.	2 пл.	Медленно, тяжело ступали крепкие ноги тройки лошадей по жирной грязи.
2.	2 пл.	Начиная от головы лошадей шла камера по раскрашенной серебром упряжи к человеку. Он суров... большие черные глаза смотрели мрачно вперед...окладистая, черная борода спускалась на грудь...хороший чапан облекал большую коренастую фигуру, аппарат подошел ближе...
3.	1 пл.	Это вожак табора – Данило. [...]»

(Маркина/Витухновский 1935, 2)

Многоточие появляется в тексте в тот момент, когда «всплывает» камера и тем самым увиденное превращается в содержание текста. Вслед за тем дескриптивные предложения создают впечатление, что они – расположенные в ряд ракурсы различной величины. Многоточие указывает на переход от одного взгляда к другому. Оно берет на себя режиссуру взгляда. Фиксация движения камеры на последнем предложении ракурса подтверждает это в тем большей мере, что временная форма работы камеры – прошедшее время, т.е. движение камеры произошло в цитированных предложениях. Напротив, временная форма текста – настоящее время, и эти временные формы сменяются, если происходит переход видения к письму.

9.	3 пл.	«Сзади кибитки Юдко идет молодой русский парень в сапогах, в коротком пиджаке и военной фуражке. Аппарат подошел на первый план...Он был молод...ему лет 30...светлая прядь волос выбивалась на лоб...Улыбались серые глаза...Это Иван Лихо».
----	-------	---

(Маркина/Витухновский 1935, с. 3)

Первое предложение этого ракурса столь же дескриптивно, сколь и процитированное выше, и его можно было бы, основываясь на примененных конкретных материалах, расчленить на взгляды. Текст же отказывается от этого и многоточие вводится в него только в момент «всплытия» камеры. С этого момента можно «видеть» и в том случае, если значение слов не способствует этому, и фрагменты текста между двумя многоточиями не обнаруживают конкретного материала: «...ему лет 30..»

Но эстетика материала не развивается и здесь. Знаки препинания накапливаются, напротив, их использование для сравнения или попытки применения для замещения текста представляют собой исключение, подвергнувшееся резкой критике.¹¹

¹⁰

Семантика плавного перехода, свойственная многоточию, проявляется уже в промежуточных титрах немого фильма. Оно сохраняет свое значение, которое имел в немом фильме, как знак плавной смены одной коммуникативной среды на другую – перехода от надписи к изображению (ср. Цивьян 1988, 150 и сл.).

Многоточие означает не отсутствие чего бы то ни было в тексте, а дополнение текста чем-то таким, что представляет собой новое измерение содержания фильма.

«Стоит Филипп Максимович, провожает глазами хорошего, потерпевшего неудачу парня.

Осенний вечер. Гнутся облетевшие деревья сада. Отшумело лето. Вздохнув, говорит старик с огорчением:

Вот она, любовь!

И увидел: С другой стороны подходит к их калитке Павел Куганов. Идет размашистым шагом, уверенным, счастливым. Вежливо поздоровался с стариком, спросил с улыбкой: «Дома?», и пошел прямо в комнаты. Старик неприязненно поглядел вслед счастливцу, сказал осуждающе:

Вот она, любовь!..»

(Виноградская 1936а, с. 453).

Старик дважды произносит в этой сцене почти одну и ту же фразу. Во второй раз к словам добавлены три точки, и сцена комментирует это различие, заключающееся, независимо от оценки со стороны старика, в том, что любовь можно видеть именно во втором случае.

Таким образом, чтобы придать тексту новое качество, чтобы превратить коммуникативное средство «фильм» в характеристику текста, следует только увеличить количество точек.

«Ай... ай... ай... ай... ай... – айкает кто-то».

(Ржешевский 1936, с. 43).

Если теперь вернуться к приведенным выше цитатам Шумяцкого и Волькенштейна, в один голос заверявших, что звук преобразил фильм, то станет ясно, почему Шумяцкий отвергал понимание звука как материала. Все без исключения рассмотренные фрагменты взяты из сценариев звуковых фильмов, но только в последнем случае речь вообще шла о работе со звуком, если даже только на содержательном уровне. Содержанием остальных было видение. С созданием звукового фильма сценарий начинает следовать коммуникационной эстетике, которая в равной мере касается слушания и видения. Слушание ведет к преобразованию видения.

«Творческая техника» К.Виноградской

Деятельность Катерины Виноградской является показательной со многих точек зрения в отношении процессов, о которых речь шла выше. Как в ее сценариях, так и в статьях, посвященных сценарному дискурсу, в концентрированной форме проявляются культурная парадигма сталинизма и медийная проблематика, с которой столкнулась культура в результате появления звукового фильма.

Виноградская – автор сценариев известных фильмов *«Партийный билет»* и *«Член правительства»*, входящих в число канонических произведений эпохи сталинизма. Типична история, происшедшая со сценарием *«Партийного билета»*. В 1934 г. сценарий был опубликован под названием *«Анка»* и в качестве режиссера предусматривался Михаил Ромм (ср. Виноградская 1934, с. 31), «[...] но по независящим от него и от меня обстоятельствам, этот сценарий перешел к И. А. Пырьеву. Иван Александрович, в свете несчастья, которое произошло 1 декабря 1934 г., убийства Кирова, предложил мне акцентировать этот сценарий на теме бдительности и, овзрослив героев, перенести действие из научно-исследовательского института на завод. Я написала этот сценарий под названием уже *«Анна»*. И когда готовый

фильм был показан Сталину, Сталин дал ему название «Партийный билет». Вероятно, вы помните, что по директиве Центрального комитета этот фильм были обязаны просмотреть все коммунисты и комсомольцы СССР». (Виноградская, 1972).

Столь же типичной представляется мне и медийная концепция этого сценария, отражающаяся, кроме того, и в статье, написанной сценаристкой. Об этом говорит, - наряду с тем фактом, что сценаристка без каких бы то ни было возражений воспринимает сталинистскую культуру как само собой разумеющуюся медийную концепцию, - и близость ее собственной концепции к цитированным подходам Шумяцкого и Волькенштейна.

«Третье ухо»

«[...] Начинает подниматься и твердеть одна неподвижная точка. [...] Точка эта стоит над всем поведением как временно нанесенный на карту пик еще неоткрытой земли. [...] Открылось третье добавочное ухо. Все явления действительности видимы с одной какой-то стороны; повернуты одним ракурсом. [...] Так начинается замысел». (Виноградская 1936, с. 54).

Так по описанию Виноградской возникает идея художественного произведения в условиях существования звукового фильма, который сценаристка называет «третьим ухом». Один лишь факт, что сценаристка обладает «тремя ушами», исключает концепцию слушания и понимания звука как материала, построенную на основании психологии восприятия. Если последовать данным ею изображениям творческого процесса, то окажется, что и «третьим ухом» не слышат, а видят. После того, как «третье ухо» открывается, сценаристка видит все явления действительности только с какой-то одной стороны и повернутыми одним ракурсом. «Третье ухо» породило точку зрения камеры и зафиксировало ракурс.

«Третье ухо» играет роль посредника между трехмерностью действительности и плоскостностью ракурса. «Третье ухо» – это третье измерение плоскости экрана.

Здесь «третье ухо» занимает такую позицию, при взгляде с которой формируется перспектива ракурса.

Мелодия, звучащая вдалеке

Примеры создания перспективы ракурса с помощью звука имеются в сценарии «Архангельская комедия».

История этого сценария так же интересна, как и «Партийного билета». В общей сложности существуют четыре полных текста этого сценария, хранящихся в Российском государственном архиве литературы и искусства. В них перерабатывается известный фольклорный сюжет о женщине, которая хитростью отделяется от навязчивых приставаний деревенского богача, священника и архиепископа, спасает свой брак и подвергает всех троих публичному позору.

Три текста из четырех особенно интересны, так как они отражают различные медийные условия, в которых создавались. Первый текст – это написанный в конце 20-х гг. сценарий немого комедийного фильма под названием «Сто рублей». Второй текст, который назывался «Архангельская комедия», возник в 1940 г. в условиях существования звукового фильма, а третий, «Летняя сказка», написанный в 1945-48 гг., отражал влияние цветного фильма.

По сравнению с текстом сценария немого фильма вариант сценария звукового фильма во многом расширен. Говорить начинает не только прежний ансамбль персонажей, но Виноградская еще придает ему «образ звука», воплощенный в фигуре скомороха.

В *«Архангельской комедии»* скоморох берет на себя перспективу ракурса. Мелодия его волынки заполняет глубину ракурса:

«Удаляется звон бубенцов. Заиграла волынка, ее глушат свистки сторожей. Сквозь свистки-все таки играет волынка. Татьяна среди унылых растерянных домашних слуг прислушивается». (Виноградская 1940, с. 10).

Еще не один раз сценарий использует движение вглубь ракурса с мелодией волынки, завершаясь также ею:

«Уходит Скоморох. Росная высокая трава сгибается и снова выпрямляется, играет волынка. Упрямая, зовущая мелодия, полная вечной светлой молодости народного искусства.»

(Виноградская 1940, с. 60).

Мандолины в темноте

« [...] Начинает подниматься и твердеть одна неподвижная точка. [...] Точка эта стоит над всем поведением как временно нанесенный на карту пик еще неоткрытой земли. [...] Открылось третье добавочное ухо. Все явления действительности видимы с одной какой-то стороны; повернуты одним ракурсом. [...] Так начинается замысел». (Виноградская 1936, с. 54).

Здесь, кроме того, обращает на себя внимание то обстоятельство, что плоскостность экрана характеризуется как «одна какая-то сторона» явлений, а ракурс «поворачивается». При передаче трехмерной «действительности» на плоскости экрана возникают явления, имеющие лицевую и оборотную стороны. Двухмерный ракурс, видимую сторону явления можно будет только в том случае снова усовершенствовать, превратив в трехмерный, если к нему будет добавлена еще оборотная сторона. Для этого недостаточно оснащения «видимой стороны» явления звуком с перспективой, и Виноградская дополняет свою концепцию звука как глубины экрана второй концепцией звука. Это можно было бы назвать звуком на оборотной стороне ракурса.

Оборотная сторона явления – это та, которую нельзя увидеть. Не имея намерения обсуждать здесь вопрос о том, как концепция видимого развивается у Виноградской в качестве отражения света в глазу видящего, следует сказать, что концепция видения как светового рефлекса образует промежуточный шаг для мотивации слушания как третьего измерения этого видения.

«Майский вечер.

Над деревянными заборами свесилась черемуха. Блестят купола Девичьего, блестит внизу река. Темное уже небо, но лица гуляющих светлы, можно различить их глаза. *Темнота садов полна мандолин*». (Виноградская 1934, с. 44-45) (Выделено мною. – А.Х.)

В процессе разложения трехмерности на две поверхности – видимую лицевую сторону и невидимую оборотную – происходит соподчинение видимой лицевой стороны со светом, а невидимой оборотной – с темнотой. Звук в темноте означает наличие невидимой оборотной стороны явления. Двухмерному ракурсу снова придается его третье измерение с помощью звука в темноте. В концепции звука как третьего измерения ракурса мотив звука в темноте делает явление видимым. «Мандолины в темноте садов» обратили на себя внимание не только первого рецензента этого сценария, но с тех пор представляют собой и один из постоянно цитируемых мотивов звука в советской кинодраматургии (ср. Мацкин 1934, с. 27). «Поле действия советского сценариста лежит не на поверхности кадра, а в глубине зрительского взгляда, открытого на экран» (Виноградская 1936, с. 72).

И в данном случае глаз не является органом чувств, и с самого начала нет видения, а открыться должен глаз зрителя. В описании работы над сценарием фильма *«Член*

правительства» Виноградская характеризует момент, в который происходит открывание внутрь, являющееся предпосылкой видения. И здесь он совпадает с появлением звука в форме разговора с героиней сценаристки. Для начала сценаристка записывает видимое, но героиня оставалась скрытой от нее до тех пор, пока не заговорила:

« [...] Я пока приглядывалась и записывала пейзажи, разговоры, портреты бригадиров, архитектуру домов, обстановку жизни женщины, которая упорно таилась от меня. Она не шла ни на какие разговоры, ни на одну тему. [...] В этой женщине было все огромно: голос, плечи, память, портфель, синий взгляд. Лицо большое, беспокойное, на месте улыбок уже морщинки. Выпяченная, властная, нижняя губа». (Виноградская 1936, с. 57-58).

Если героиня скрывается, это означает не ее отсутствие, а то, что глаз сценаристки скользит «по поверхности ракурса», будучи не в состоянии проникнуть в нее, попасть на обратную сторону, не имея возможности «повернуть» ракурс.

В тот момент, когда сценаристка вдруг начинает видеть, собираются все прежде названные мотивы:

«И вдруг вижу, все это огромное существо повернулось ко мне. Прямо в меня, не стыдясь и не опасаясь, смотрят ярко-синие глаза.

Певуче, покорно, заинтересованная она сказала:

Очень понимаю». (Виноградская 1936, с. 58).

Ракурс с героиней в центре вращается перед глазами сценаристки. Она поворачивается к нему и говорит.

Эта сцена перехода границы, открытия внутрь, в сценарии повторена дважды. В обоих случаях видящийся открывается, так как он слушает. Оба эти случая были осмыслены в снятом затем фильме «*Член правительства*», но фильм оставляет за скобками перемещение параметра видения под воздействием слушания.

В такого рода сценах, где имеет место перемещение параметра видения под воздействием слушания, сценариям удается сделать достоверным несовершенство видения и тем самым фильма как коммуникативного средства. Сценаристы, приписывающие себе распорядительную власть над речью и обосновывающие это авторитетом литературы, утверждают, что они не только устранили названный недостаток изображения, но благодаря речи повысили его, изображения, ценность. Так, и в утверждениях, широко распространявшихся в 30-е гг., в качестве нового достижения представал не звуковой фильм, а кинодраматургия.

Вывод о частоте, с которой сцены патетической смены коммуникационной среды появляются в узловых пунктах сюжетных конструкций, можно сделать на основе важной связи. Очевидно, что сталинизм не только эксплуатирует способности по созданию смыслов, имманентные каждому коммуникативному средству, но и создает ряд форм, которые превращают смену одного коммуникативного средства другим в переживание обретения смысла.

Список литературы

Белова Л.И. Сквозь время. Очерки истории советской кинодраматургии. М., 1978.

Драматургия кино. М., 1934.

Ямпольский М. Кино без кино. – «Искусство кино», 1988, № 6, с. 88-94.

Кинофикация. М., 1934.

Кулешов Л.В. 1941. Основы кинорежиссуры. М., 1941 [Репринт: М., 1995].

Маркина З. / Витухновский М. Цыганское счастье. – ВГИК, Кабинет драматургии, 1935, Инв. номер 1571.

- Мацкин А. О Виноградской. – Драматургия кино. М., 1934, с. 25-30.
- Михалкович В. Изобразительное повествование в звуковом кино. – Экранные искусства и литература. Звуковое кино. М., 1994, с. 19-49.
- Рович Т. О кинофильмах выпуска конца 1933 и 1934 гг. и об их использовании. – Кинофикация. М., 1934, с. 26-29.
- Рыклин М. Сознание в речевой культуре. – Террорологиики. Тарту, М., 1992, с. 11-69.
- Ржешевский А. Бежин луг. М., 1936.
- Цивьян Ю.Г. К семиотике надписей в немом кино. – «Труды по знаковым системам». Выпуск 22. Тарту, 1988, с. 143-154.
- Шумяцкий Б.З. Доклад на Всесоюзном совещании работников советской кинематографии. – За большое киноискусство. Всесоюзное совещание работников советской кинематографии. 8-13.1.1935. М., 1935.
- Шумяцкий Б.З. Пути мастерства. М., 1935.
- Виноградская Катерина [б. г.]. Сто рублей. РГАЛИ, ф. 2983, оп. 1, ед. хр. 1.
- Виноградская Катерина. Анка. – Драматургия кино. М., 1934, с. 31-74.
- Виноградская Катерина. Анна. М., 1935.
- Виноградская Катерина. О творческой технике. – Как мы работаем над киносценарием. М., 1936, с. 54-74.
- Виноградская Катерина. Партийный билет. – Избранные сценарии советского кино в 6-ти томах. Т. 1. М., 1949, с. 441-480.
- Виноградская Катерина. Член правительства. – Колхозные сценарии. М., 194, с. 133-191.
- Виноградская Катерина. Архангельская комедия. 1940. РГАЛИ, ф. 2983, оп. 1, ед. хр. 5.
- Виноградская Катерина. Летняя сказка. 1945-48. РГАЛИ, ф. 2983, оп. 1, ед. хр. 15.
- Виноградская Катерина. Письмо И.М.Маневичу. 1972 Музей кино. Москва, ф. 63, оп. 1, ед. хр. 21.
- Волькенштейн В. Драматургия кино. М.-Л., 1937.
- Bulgakova, O. [im Druck]: Ton und Bild. Das Kino als Synkretismus-Utopie. In: Musen der Macht. Margolit, Evgenij 1999: Der sowjetische Stummfilm und der frühe Tonfilm. In: Geschichte des sowjetischen und russischen Films. Stuttgart u.a. 1999, S. 17-103.
- Schwarz, Alexander 1994: Der geschriebene Film: Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms. München 1994.