

Linhart, Lubomír

Эмоциональный сценарий А.Г. Ржешевского

In: *Otázky divadla a filmu. III. Závodský, Artur (editor)*. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 263-302

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120987>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ЛЮБОМИР ЛИНГАРТ

ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЦЕНАРИЙ А. Г. РЖЕШЕВСКОГО

1

Не только в древности, но и в истории недавнего прошлого, в современной истории, бывают лица, места, явления, события и периоды, исследование, вскрытие и познание которых позволяет только деятельность, похожая на труд археологов. Часто прямо потрясает, с каким ужасным совершенством, почти бесследно, на продолжительное время или навсегда были забыты лица, которые имели новаторское значение. Обыкновенно они исчезали как раз из-за этого значения, которое по разным причинам не могли или не хотели понять, а иногда и признать в его время его современники, в особенности современники влиятельные и играющие решающую роль.

Трагическим на этом факте является то, что в этом случае это касается не только несправедливостей, на ком-нибудь или на чем-нибудь совершенных и совершаемых бессознательно только по людской глупости, но не раз совершенных и совершаемых сознательно, да к тому еще, что это касается больших и в большинстве случаев уже невозместимых культурных потерь. Годы непризнанной деятельности, а что еще более прискорбно, особенно годы неразрешённой деятельности, это значит, годы безделья, остаются невозместимыми. Реабилитация, обыкновенно посмертная, уже не может эффективно много изменить.

Издавна меня интересовали не только такие случаи людей забытых, ставших жертвами несправедливости, непризнанных и неочцененных, но они прямо приводили меня в ужас, сначала из-за их собственной судьбы, но вскоре и как случаи общественные. А из этого выросло прямо настойчивое глубокое желание вскрыть и припомнить общественности хотя бы некоторых из этих забытых или непризнанных новаторов искусства в области моей основной и меня более всего интересующей деятельности, в кинематографии и фотографии.

Таким образом возникли первые вообще монографии о некоторых из этих творческих работников. Например, это были мои книги о первом вообще в мире эстетике фильма, пражском университетском профессоре Вацлаве Тилле (1867—1937). Его научная работа Кинема, появившаяся в 1908 году,

и позднейшая критическая и теоретическая деятельность в области кино были забыты. Потом это были книги о фотографе-новаторе Александре Родченко (1891—1956) и о его чешских современниках, Яромире Функе (1896 по 1945) и Йозефе Судке (рожд. 1896), о которых забывали в пятидесятых годах из-за их мнимой, якобы неангажированности и формализма. О новаторе в области современного исторического фильма, украинском режиссере Иване Кавалеридзе (рожд. в 1887, с 1971 года народный артист), которого обвинили в буржуазном национализме и в других грехах. Кроме того это были статьи о них и о других работниках, опубликованные в журналах или в сборниках, или в предисловиях к их избранным произведениям.

Так тоже возникла и моя статья о новаторе современного киносценария, (к тому же еще и драматурге, но эту область я оставляю призванным авторам-специалистам), о пионере теории „эмоционального сценария“ Александре Георгиевиче Ржешевском (12 сентября 1903—19 января 1967), об одном из тех, кто принадлежал к революционному советскому художественному авангарду.

Но здесь считаю уместным припомнить прежде всего мировое историческое значение этой авангардной плеяды революционных художников, которые вместе с лирическим французским авангардом влияли и на кристаллизационный процесс своеобразного собственного проявления и выражения художественного авангарда чешского и словацкого. Это значит вернуться к славным двадцатым годам тогдашнего революционного искусства. Я имел счастье не только их у нас переживать, но и по мере моих сил способствовать их познанию как в те времена, так и в более поздние времена, включая и настоящее время.

2

В течение многих лет после Октябрьской революции о Стране Советов за ее границами в некоммунистической печати ежедневно валились лавины самой абсурдной лжи, вымыслов и бессмыслиц, или же в лучшем случае ее окружала холодная блокада молчания. Первыми положительными заметками о стране, рожденной Октябрьской революцией, которые спорадически начали появляться в некоммунистической печати, были сначала нерешительные, а позже смущенно-удивленные сообщения о значительных произведениях молодого, революционного, авангардного искусства а потом со временем и восхищенные статьи о нем. Несмотря на то, что это искусство, современные создатели которого и в нем проявляли себя восторженными сторонниками Октября, тогда собственно только рождалось, оно с самого начала было сильным, как своей революционной эмоциональностью и идейностью, так и своей новой, новаторской, ударной формой. Оно вторгнулось как настоящий революционный художественный и политический авангард в культурную жизнь всего народа и победило в нем.

Эти авангардные советские художники, а среди них были и кинороботники и их фильмы, своим свежим и покоряющим всесторонним революционным творчеством были тогда первыми, кто пробивал и в конце концов победоносно пробил эту блокаду и стены лжи. Этой победы они достигли не только в области культуры, но ее посредством вскоре и в более широком округе. И здесь подтвердилось, каким сильным оружием является некон-

венционное и новаторское искусство, своим содержанием и идеями стоящее на стороне прогресса и проявляющее это новыми художественными средствами. Эта победа молодого, революционно-авангардного советского искусства является бессмертной исторической заслугой советских художников этих незабываемых и неповторимых двадцатых лет.

И вот в этом, кажущемся чуть ли не „мифологическим“ периоде советского фильма, мы научились знать эти сегодня прямо уже мифические имена тех, кто, несмотря на все зарубежные и часто, к сожалению, и у себя дома возникающие препятствия, повсюду прославили советскую, а во многих случаях и мировую кинематографию „фильмами, что были немы и вовсе не немы“ — как в своем стихотворении Двадцатые годы ностальгически вспоминает Леонид Мартынов¹. До сегодняшнего дня эти славные и несмотря на это многим, к сожалению, уже неизвестные имена и произведения плеяды авангардных пионеров советского киноискусства звучат словно праздничный звон самых звонких колоколов, как кантата, как гимн или как что-либо еще более торжественное.

После этого громкого и триумфального революционного наступления советского искусства, а с ним и кино двадцатых лет, мы с возрастающим беспокойством и сожалением следили за тем, как в тридцатых годах, а особенно в их второй половине, во время так называемой „борьбы против формализма и натурализма“ и в период политических процессов, как раз и выдающимся представителям этой славной авангардной плеяды, которая своими произведениями и своей позицией явно объявила себя сторонником революции и получала на сторону революции многих современных художников и народные массы за рубежом, как даже и им делались затруднения при реализации новых фильмов, или как им предписывали перерабатывать их уже снятые фильмы.

Так из советского кинотворчества на несколько лет исчезали такие имена, как например и имена прославленных во всем мире режиссеров и одновременно кинотеоретиков Сергея Эйзенштейна (1898—1948), Всеволода Пудовкина (1893—1953), Александра Довженко (1894—1956), или же некоторые из них вообще были потеряны для активного кинотворчества, как например, режиссеры Дзига Вертов (1896—1954), Лев Кулешов (1899—1970), Иван Кавалеридзе (рожд. 1887), Николай Экк (рожд. 1902) и другие авторы незабываемых фильмов² — или Александр Ржешевский...

3

Что же вообще произошло с Ржешевским?

Когда-то в 1929 году в мои руки впервые попал отрывок из его эмоционального сценария...

но лучше начнем сначала и последовательно.

¹ Стихя. Москва 1957, стр. 16. — В чешском издании *Knihy veršů*. Прага 1957, стр. 19.

² Из фильмов четырех названных постановщиков в Чехословакии был показан только фильм Николая Экка Путь в жизнь (1931), и то в 1933 г. с чешским названием *Cesta do života*.

На протяжении всех двадцати лет и в особенности в их второй половине в советской кинематографии происходили оживленные дискуссии о ее характере, стиле и идеологии, о новой форме для проявления нового содержания, о специфических средствах выражения, о творческом методе и о других проблемах киноискусства. Дискуссии проходили на беседах со зрителями и в рабочих совещаниях, в партийных организациях и на творческих конференциях киноработников или в специальных печатных органах, и иногда и в ежедневной печати.

Киножурналы и другие материалы я получал тогда из полномочного представительства СССР — (до установления официальных дипломатических взаимных отношений таково было официальное название будущего посольства) — или от владельцев кинопрокатных контор, которые тогда у нас спорадически на основании рискованной коммерческой спекуляции демонстрировали советские фильмы. Однако демонстрирование большинства из них тогда запрещалось. Еще до моей первой поездки в Советский Союз в 1930 году из полученных киноматериалов у меня были достаточные сведения о том, что происходит в советской кинематографии, какие фильмы были сняты, какие происходят дискуссии.

Иногда дискуссии имели характер художественных манифестов. Так например в 1923 году три статьи о монтаже как об основе кинотворчества в третьем номере журнала В. Маяковского ЛЕФ, авторами которых были Эйзенштейн, Кулешов и Вертов³, или в 1928 году заявление о творческом применении звука в фильме, подписанное Эйзенштейном, Пудовкиным и Александровым⁴ и многие другие.

Иной раз это была деловая и принципиальная полемика об основных проблемах кино между киноделателями, как например принципиальная полемика Эйзенштейна с Вертовым в 1925 году⁵, с Балашем в 1926 году⁶, с Пудовкиным и Кулешовым в 1929 году⁷ или в том же году полемика Шкловского с Эйзенштейном, Пудовкиным и в особенности с Ржешевским.

³ ЛЕФ значит Левый фронт искусств. — Первая теоретическая статья Эйзенштейна о кино Монтаж аттракционов вышла посмертно опять в шеститомном издании его теоретических произведений и сценариев (Избранные произведения, т. 2, Москва 1964, стр. 269). Статья Дзиги Вертова Киноки — Переворот была вторым манифестом его творческой группы „Киноков“ и их кинокартин „Киноглаз“, образовано сочетанием слов „кино“ и „око“ или „глаз“. Вышел и с первым манифестом с 1922 г. посмертно опять в книге Дзиги Вертова Статьи, дневники, замыслы (Москва, 1966, стр. 50). Доступная позднейшая перепечатка статьи Кулешова из ЛЕФа мне неизвестна.

⁴ Заявление Будущее звукового фильма, известное и под названием Заявки о звуковом кино, по тексту, опубликованному в еженедельнике Советский экран (Москва 1929, № 32, стр. 5), было перепечатано во 2 томе Избранные произведения, Москва 1964, стр. 315.

⁵ К вопросу о материалистическом подходе к форме. Киножурнал АРК, Ассоциация революционной кинематографии, Москва 1925, № 4—5, стр. 5—8. — Избранные произведения, т. 1, Москва 1964, стр. 109.

⁶ Бела Балаш (1884—1949), венгерский кинотеоретик и сценарист, работавший в Германии, СССР и Венгрии. Две полемики (О позиции Бела Балаша и Бела забывает ножицы) в Кино, Москва 20 июля и 10 августа 1926, были по рукописи перепечатаны под названием второй полемики во 2 томе Избранные произведения, Москва 1964, страница 274.

⁷ За кадром. Послесловие к книге Н. Кауфмана Японское кино (Москва 1928, стр. 72—92). Эйзенштейн разработал позже сравнение кадров с иероглифами в теории „интеллектуального кино“. — Перепечатано в Избранные произведения, т. 2, Москва 1964, стр. 283.

Пока что читатели настоящей статьи Ржешевского ближе или вообще еще наверно не знают, так что и потому к этой полемике мы еще вернемся отдельно.

И это нисколько не случайно, что именно о сценарии на переломе двадцатых и тридцатых лет развернулись такие оживленные дискуссии, возникла полемика в журналах или манифесты. Это было следствием тогдашнего положения и состояния советской кинематографии по причинам объективным и субъективным, которые в свою очередь в большинстве случаев были только результатом объективного положения и его требований.

Во второй половине двадцатых лет советский фильм, тогда еще только немой, с художественной точки зрения занимал руководящее место в мировом масштабе. В пробужденной отсталой стране с трудностями, а притом с успехом разворачивались не только отечественное кинотворчество, но и кинофикация, расширялось количество кинотеатров, пока что только для немых фильмов. Оба процесса проходили при неразвитой, неудовлетворительной технической базе и общей отсталости промышленности. Запад в то время не только прокламировал, но уже и осуществлял сильную офензиву приходом звукового фильма. Притом у советской кинематографии в вопросе звука было не только чувствительное техническое запоздание, но ей прежде всего необходимо было завершить процесс кинофикации, хотя бы для немых фильмов, а потому снимать дальше прежде всего немые фильмы.

Высокий художественный и идейный уровень, которого достигли немые фильмы уже в течение конца второй половины двадцатых лет, требовали, чтобы кино в своем развитии шло дальше и выше и в области творчества немых фильмов, хотя тогда было ясно и было подтверждено вышеупомянутым заявлением трех самых выдающихся советских киноработников уже в половине 1928 года, что будущее принадлежит звуковому фильму. Следовательно решались художественные и идейные проблемы в творчестве пока еще только немного фильма, но с возможностью их аппликации и в творчестве звукового фильма тогда, когда для этого будут благоприятные технические условия. Значит, искали дальнейшие формы художественного языка кино вообще.

Сергей Эйзенштейн в своем манифесте Перспективы⁸ о будущих путях фильма провозглашал принципы теории „интеллектуального кино“, которое, как один из существующих видов кино, будет способно выражать и абстрактные понятия. Это было и есть чем-то близким тому, что появилось потом в шестидесятых годах в мировой кинематографии под понятием „мыслящий фильм“, начало которого мы найдем у Эйзенштейна, аналогично тому, как начала синема-верите и метод скрытой камеры мы найдем уже у Вертова. Эйзенштейн притом, конечно, не упускал из виду и эмоциональной стороны фильма в разных жанрах кинотворчества. В своем рассуждении О форме сценария⁹, написанном как вступительная статья к сценарию фильма Старое и новое, который был показан за границей под названием Генеральная линия, Эйзенштейн провозглашал, что „сценарий ста-

⁸ Искусство, Москва 1929, № 1—2, стр. 116. — Избранные произведения, т. 2, Москва 1964, стр. 35.

⁹ Бюллетень Торгпредства СССР в Берлине, 1929, № 1—2, стр. стр. 29. — Избранные произведения, т. 2. Москва 1964, стр. 297.

вит эмоциональные требования, а его зрительное разрешение дает режиссер". Этим Эйзенштейн обосновывал „вот почему мы против обычной формы номерного протокольного сценария — «Дребуха» — и почему за форму киноновеллы“.

4

В этом духе с требованием подчеркнутой эмоциональности сценария выступил тогда начинающий сценарист Александр Георгиевич Ржешевский с теорией „эмоционального сценария“. Два его сценария такого типа заинтересовали известных режиссеров того времени: сценарий Очень хорошо живется Всеволода Пудовкина и сценарий Двадцать шесть комиссаров Николая Шенгеля. Оба режиссера сразу взялись за работу. После единственного фильма, снятого до этого времени по сюжету и сценарию Ржешевского еще в обычном стиле, психологического фильма режиссера и оператора Юрия Желябужского В город входить нельзя (1938), это был большой и действительно завидный успех боевого дебютанта. Этот фильм к нам в Чехословакию никогда не пришел и я его, к сожалению, не знаю. Из кинолитературы знаю, что психологически построенная история тайного возвращения после революции эмигранта и шпиона к своим родителям кончается трагически и что трагический характер придало фильму в особенности трагическое исполнение Леонидом Леонидовым роли отца эмигранта. Этот актер значительно помог художественному успеху как всего фильма, так и автора сценария.

Первый снятый сценарий Ржешевского, к сожалению, одновременно был и единственным, который был снят в той форме, в какой автор его написал. Его следующие сценарии, как мы увидим, или вообще не были реализованы, или в двух случаях фильмы не были выпущены на экран, или же в двух следующих, уже вышеупомянутых случаях, фильмы в течение нескольких лет переделывались, а потом их демонстрировали в кинотеатрах в такой форме, что в них практически почти ничего не осталось от пионерского вклада автора сценария.

Из какого-то советского киножурнала я тогда познакомился с отрывком из какого-то „эмоционального сценария“ Ржешевского. С тех пор прошло уже более сорока лет, и я уже не могу вспомнить, из какого сценария был этот отрывок. Очевидно это был отрывок из одного сценария из двух вышеупомянутых, выбранных известными режиссерами. Но до сегодняшнего дня я не забыл особого чувства волнения, которое вызвал во мне лишь этот отрывок из сценария. Об этом свидетельствует то, что несмотря на, очень мирно сказано, неприязнь, которая преследовала Ржешевского, и наконец несмотря на его несправедливое исключение из кинотворчества вообще, мое положительное отношение к его творчеству все это выдержало и пережило. Я об этом открыто заявил и свои заявления обосновывал, как в среде специалистов, так и на публичных выступлениях в Советском Союзе и в Чехословакии. Притом я лично познакомился с Ржешевским только в 1959 году.

Если искать причины моего восхищения непризнанным новаторским творчеством Ржешевского и моего уважения к нему и причины значения этого творчества, то я нахожу их приблизительно в следующем:

Его сценарий, как мы увидим и из отрывка, это уже не описание лучшего или худшего качества того, что должны показывать в отдельных кадрах режиссер и оператор вместе с актерами и другие сотрудники фильма, так тогда поступал и поступает даже хороший сценарий обыкновенного типа, но это захватывающий поток суггестивных, литературно оформленных элементов, вызывающих лирические, эмоциональные, суггестивные картины в эпическом и драматическом содержании, дающих сценам особенный подтекст, и усиливающих их эмоциональное и идейное воздействие. Это уже не был тот обыкновенный, хорошо или плохо написанный „каталог кадров“, но это был уже настоящий эмоциональный сценарий, написанный литературным языком и стилем, с чувством богатых выразительных возможностей фильма, специфическая форма, предоставляемая творческой фантазии талантливого режиссера для художественной фильмовой реализации с высокими требованиями.

Притом, конечно, уже из первых строк сценария Ржешевского было совершенно ясно, что сценарий такого типа выдвигает исключительные требования к режиссеру и к реализации фильма, что над ним могут работать исключительно талантливые режиссеры, к тому еще только режиссеры определенного типа, и что уже только из-за этого нельзя его понимать как единый и единственный тип сценария для каждого. Разумеется, что эмоциональный сценарий не должен был притеснять или даже вытеснить творчество талантливых режиссеров-повествователей, хотя он и им предлагал много творческих импульсов, которые не только можно, но и нужно применять и в фильмовом эпическом „повествовании“.

Для меня уже тогда, как и в более поздние времена, было совершенно ясно, и я с тем считался, что из-за упомянутого нового, новаторского значения создатель сценария этого типа, этот своего рода кинопоэт, не будет протезирован, но также, конечно, и не будет притесняем.

Мои взгляды и суждения находили поддержку и в том факте, что упомянутые два творца замечательных художественных фильмов, два передовых члена киноавангарда, выбрали себе сценарии Ржешевского и решили реализовать их своим особым стилем, а также в том, что после нескольких лет трудных испытаний основатель и теоретик современной кинематографии, Сергей Эйзенштейн, выбрал для себя в 1935 году сценарий Ржешевского Бегин луг.

5

Всеволод Пудовкин выбрал себе в 1928 году сценарий Ржешевского. Очень хорошо живет и начал готовить его постановку после того, как был закончен его третий фильм и упомянутый первый фильм по сценарию Ржешевского, снятый Желябужским. Потом в 1929 году Пудовкин был занят в качестве актера серьезной главной ролью в кинокартине по пьесе Льва Толстого Живой труп, которую снимал в Берлине советский режиссер Федор Оцеп (1895—1949) в совместной продукции советского общества Межрабпомфильм¹⁰ и германской левоориентированной организации Прометеусфильм.

¹⁰ Под этим названием создало московское отделение взаимопомощной организации Межрабпом (Международная рабочая помощь) собственное кинопроизводство. С 1925 по 1933 в ней снимали и картины Пудовкина.

Пудовкин, начиная свой новый фильм, после предыдущих фильмов *Мать* (1926), *Конец Санкт-Петербурга* (1927) и *Потомок Чингиз-Хана* (1928), демонстрировавшийся зарубежом под названием *Буря над Азией*, находился на вершине своей мировой славы. Притом на этот третий упомянутый фильм, говорят, что дома его друзья по авангарду начали его означать якобы компромиссным эклектиком без революционных формальных приемов, приспособляющимся к публике.¹¹ Поэтому вполне понятно, что в поисках своего дальнейшего художественного пути Пудовкин, который сам был необыкновенно эмоциональным режиссером, с таким восторгом приветствовал теорию Ржешевского „эмоциональный сценарий“. Пудовкин опубликовал об ее создателе и авторе очерк *О кинематографическом сценарии Ржешевского*¹², в котором о нем написал:

„Работа Ржешевского замечательна тем, что, будучи совершенно целостной и органической в своих устремлениях, она смело, не стесняясь, ставит режиссеру задачи, точно определяя их эмоциональную и смысловую сущность и не предугадывая точно их зрительного оформления. Часто он дает только великолепный импульс, хорошо понимая, что точная заданность формы может только сбить режиссера, навязываемая ему вместо ощущения и смысла уже жесткую схему зрительной формы.“¹³

Примером такого сценария Пудовкин считал сценарий Ржешевского *Двадцать шесть комиссаров о трагической смерти закавказских революционеров из Баку* и приводил начало сценария:¹⁴

„Величественный голый обрыв. И на голом обрыве — какая-то изумительная, красивая сосна. И недалеко от обрыва — вы знаете, какие бывают — русская изба. И недалеко от избы над обрывом под тяжелыми тучами, на ветре, ревуем над бесконечной водой, большой рекой, может быть, синим морем... застыл человек.

Ветер, ветер на всем божьем свете!

— И видим, как на том же страшном обрыве, недалеко от той же избы, под тяжелыми тучами, на ветре, ревуем над бесконечной водой, большой рекой, может быть, синим морем...

— долго...

— страшно,

— иступленно,

— сложив руки рупором,

— плакал, захлебывался, что-то долго говорил человек...

— отчаянно кричал — человек!

— кричал...

— с обрыва

— через большую воду

— на другой берег реки,

— по которому на аппарат, бешено, перля тучей какие-то всадники...

— налетели на аппарат. Смяли...

— уходили от аппарата.

— В их сторону долго говорил, плакал человек,

— кричал,

— как бы спрашивал

...Мой отец родной умирает, спрашивает, что задумал, и есть ли на примете другая жизнь или мне также, как и отцу... будет жить страшно.

— видно: вода

¹¹ По Николаю Лебедеву: *Очерк истории кино СССР*, 2 издание. Москва 1965, стр. 362.

¹² *Кинотехнический бюллетень Межрабпомфильма*, 1929, № 2—3, стр. 38.

¹³ По Н. Лебедеву, стр. 299.

¹⁴ По Н. Лебедеву, стр. 299—300.

- видно: люди на другом берегу
- круто осадили перед аппаратом какие-то всадники,
- и какой-то замечательный парень
- в ответ через большую воду
- на обрыв, к берегу, к маленькому человечку, — восторженный возмущенный, орал...
- Будешь сидеть...
- возмущенный, орал, восторженный, замечательный партизан-парень
- будет первые сто двадцать лет тяжело.

Дальше пойдет легче!!

- пошел к избе человек с оврага
- скрылся в избе человек
- вошел в нищую избу человек с оврага
- подошел к умирающему худому костлявому высохшему мужику, — парень...

И мегров на десять говорил, долго говорил, о чем-то рассказывал сын своему отцу умирающему... и замолчал.

— И вернулся на бок мужик умирающий. Спокойный подложил руку под голову и угрюмо, упрямый в ответ своим возбужденным мыслям просто сказал:

«Сегодня не умру!»

Во время работы над фильмом Пудовкин до его окончания снова возвращается к своей оценке Ржешевского, опубликованной в 1929 году. Он перепечатал этот очерк под названием Творчество литератора в кино.¹⁵ Из начала очерка привожу здесь описание Пудовкиным его ощущений при чтении первого сценария Ржешевского и потому, что они похожи на мои ощущения, которые я переживал, будучи в подобной ситуации.

„Когда мне первый раз пришлось читать сценарий, написанный Александром Ржешевским, я получил совершенно своеобразное, до тех пор неизвестное мне, впечатление. Сценарий при чтении волновал, как волнует литературное произведение. Я повторяю, что это было мне неизвестно, потому что обычный, почему-то до сих пор общепринятый, язык сценаристов характерен своей полнейшей халтурной невыразительностью. Никто из сценаристов не думает о том, что в конце-концов их материалом является слово, что именно словом они должны передать режиссеру тот комплекс мыслей и ощущений, который должен впоследствии получить зритель на экране“ итд. Дальше Пудовкин приводит отрывки из сценария Ржешевского, анализирует их, дает его характеристику следующими словами: „Ржешевский работает так, как это нужно советской кинематографии... Талантливый и в известном смысле первый сценарист. Он глубоко и по настоящему включен в современность“ итд.

Пудовкин, имея несомненное право на восхищение и на признание новаторского стиля Ржешевского, все-таки поступил здесь несправедливо по отношению к остальным талантливым сценаристам, когда огулом написал собственнно о всех „никто из сценаристов не думает“ итд. В этом случае Пудовкин был несправедлив, хотя и неумышленно, в особенности к Натану Зархи (1900—1935), который был сценаристом его первых двух самых замечательных фильмов, что было и заслугой сценариев. Это произошло в пылу справедливой борьбы, которую начали в особенности Эйзенштейн и Пудовкин против так называемого железного сценария, потому что эти сценарии во время съемки не давали творцам возможности производить в них изменения, хотя часто эти изменения были необходимы, вносили улучшения и были на пользу будущему фильму.

¹⁵ На литературном посту, Москва 1930, № 5—6.

Вполне понятно, что во время моей первой поездки в Советский Союз в 1930 году я хотел познакомиться с наибольшим количеством фильмов и с их творцами. Тогда я возвращался с заседания пленума Международного бюро революционной литературы, которое состоялось в Харькове и на котором я присутствовал как четвертый чехословацкий делегат вместе с Бедрихом Вацлавком (1897—1943), Владимиром Клементисом (1902—1952) и Вашеком Каней (рожд. 1905). Мне пришлось возвращаться обходным путем через Москву, чтобы потом через Ленинград попасть на советском корабле в международную пристань в Гамбурге, оттуда как „контрабанда“ с фальшивым паспортом в Германию, чтобы потом „проскользнуть“ через границу домой, в Прагу. Тогда чехословацкие государственные власти выдавали паспорта, действительные для поездок в СССР, только в исключительных случаях, а неразрешенные поездки заканчивались не только арестом и судебным преследованием, но и конфискацией всех привезенных фотографий, журналов, книг итп.

Для меня было на самом деле исключительным счастьем лично познакомиться в Москве, потом в Ленинграде, а до этого уже в Киеве почти со всеми, кто тогда представлял собой авангард советской кинематографии и, кроме того, со многими другими не только советскими авангардными художниками. Из области кинокритики и теории, в качестве делегатов своих стран, на конгрессе в Харькове присутствовали историк Жорж Садуль (1904 по 1967) и редактор и издатель прославленного киножурнала *Cloze Ur*, англо-американский теоретик Гарри Аллан Потамкин (1905—1933)¹⁶.

Незабываемое посещение Пудовкина, разговор с ним и впечатление от отрывка из его фильма по сценарию Ржешевского я описал потом в статье, опубликованной в чешском и немецком издании пражского киножурнала *Студио*¹⁷.

При разговорах со мной режиссер Пудовкин, подобно как через несколько лет и Ржешевский, с которым я лично познакомился в 1959 году, проявлял искреннюю и глубокую преданность революции, ее результатам и людям. Это было и остается характерным для членов советского, а не только советского авангарда и, наконец, до сих пор и для тех из них, которые еще остались в живых, проживши годы успехов и неприяни, радостей и обид — и, к сожалению, некоторые и репрессалий.

В Межрабпме на Тверской, теперь на улице Горького, Пудовкин показывал мне начало своего фильма, монтаж которого он как раз закончил. Фильм имел тогда еще это ироническое название *Очень хорошо живется*. Ответственные места переменили потом это название в ничего неговорящее название *Простой случай*, хотя таким случаем он совсем и не был. Пудовкин тогда мне сказал, что уже работает над монтажом фильма и заканчивает его. Подготавливал его дополнительное озвучение постсинхронно, в котором хотел

¹⁶ Мое посмертное воспоминание о нем напечатано в еженедельнике *Творба*, Прага, год издания VIII, № 38, стр. 608, 21/9/1933.

¹⁷ Разговор с Всеволодом Пудовкиным, в немецком издании *Gespräch mit Vsevolod Pudovkin*. *Студио*, Прага, год издания III, № 1, стр. 1, июнь 1931.

использовать разные звуковые эксперименты в духе уже вышеупомянутого заявления от 1928 года.

Припомню здесь один из задуманных примеров драматического и эмоционального употребления и использования мотивированной „асинхронной“ связи кадра со звуком, которых Пудовкин приводил несколько. Приблизительно это должно было выглядеть следующим образом:

На перроне вокзала перед стоящим поездом жена прощается со своим уезжающим мужем. На лице жены видно волнение, так как по разным обстоятельствам она познает, что наступает драматический момент, измена мужа. Они вместе разговаривают и в их голоса начинает проникать усиливающийся и немного деформированный звук отходящего поезда, а в кадре все еще остается стоящий поезд. На лице жены виден страх, она боится съезда мужа. Жена или в своих представлениях слышит, что поезд уже уходит и увозит ее мужа, или же хочет, чтобы поезд отошел без ее мужа. Жена прижмется к нему и звук отходящего поезда сразу затихает. Потом прозвучит реальный сигнал для отхода поезда. Супруги прощаются и муж садится в поезд. Когда поезд начинает отходить, слышен настоящий удаляющийся звук, который усиливается по мере его удаления.

Таким образом я имел впервые возможность видеть хотя бы отрывок еще неизученного фильма по сценарию Александра Ржешевского, хотя, к сожалению, снятого только по обломкам его подлинной версии и в отсутствии автора. Ржешевский был в то время вместе с режиссером своего второго сценария Николаем Шенгелая в Баку. Здесь при съемках фильма возникали тогда еще скрытые затруднения, впрочем тоже самое было и в случае Пудовкина. То, как вероятно серьезные были возражения, доказывает факт, что премьера фильма, о котором Пудовкин мне сказал в ноябре 1930 года, что он его уже заканчивает, состоялась только через два года, 3 декабря 1932 года, и что премьера фильма Шенгелая была лишь только 9 февраля 1933 года — и кроме того, оба фильма были показаны только в немой версии.

Ржешевский обработал своим особенным, необыкновенным, эмоциональным стилем мотивы фельстона Михаила Кольцова (1898—1942), помещенном в московской Правде. Это уже не была та обыкновенная дидактическая социально-критическая драма или часто только запоздавшая агитка, но своеобразно созданное кинопроизведение об общественном явлении, которое становилось случаем уже не только простых отдельных лиц, но и у некоторых представителей нового рождающегося общества, у которых НЭП¹⁸ и другие влияния вызвали дефекты в характере и оставили на них нездоровые язвы.

Пролог, обращенный к прошлому, к историческому периоду революции, — который потом, в конечном итоге должен был быть выпущен — преднамеренно драматически находился в резкой противоположности к собственному содержанию психологического происшествия. В основном это было обыкновенное, почти банальное происшествие, взятое из обыденной жизни, о бывшем красном командире революционных лет, который, загорев любовью к девушке-мещанке, после двенадцати лет совместной жизни и борьбы оставляет свою жену и сына. Несмотря на то, что происшествие кончается возвращением

¹⁸ НЭП, Новая экономическая политика СССР, началась с 1921 г. и продолжалась в период перехода от военного коммунизма к социалистической экономике, индустриализации и коллективизации.

мужа к его жене, раздался в нем, проявленный новым способом, резко критический тон, который касался и других „выдвиженцев“ революции. „Выдвиженец“ — это был термин того времени, обозначающий osoby, которые после победы революции были поставлены в качестве „заведующих“ или в качестве так называемых „средних кадров“ на посты директоров заводов, ответственных руководителей, разных видных функционеров итп., проявив нетвердость характера и „заверченные вихрем красивой жизни“¹⁹ при НЭПе, они поддались мешанству.

Итак, создатели этого фильма стали „подозрительными“ не только из-за „нетипичной“ темы, но к тому еще и из-за необыкновенной формы ее обработки и уже только поэтому „формалистической“, значит, сразу два „греха“ в самом начале. Если к этому прибавить упреки в частичной мелодраматичности, якобы и в схематичности, в некоторой неполнокровности в исполнении актерами их ролей, „туманности“ сценария итп., а к тому еще ироническое первоначальное название — то этих „грехов“ было найдено столько, что легко можно было потопить заслуженный художественный замысел создателей фильма: показать нарастающие нездоровые явления в послереволюционном периоде. После долгих раздумий, что делать с заснятым материалом, когда Пудовкин в то время играл в фильмах других режиссеров, решено было фильм переделать и выпустить его с измененным названием и только в немой версии.

Выбираю из моей статьи, помещенной тогда в журнале Студии, те места, которые могут содействовать познанию характера и стиля сценария Ржешевского и его реализации Пудовкиным, общих взглядов режиссера и сценариста:

Пудовкин рассказывал мне: „В этом фильме мы поставили перед собой новую задачу. Это будет один из редких наших фильмов, который говорит не только о внешних сторонах жизни Советского Союза, но прежде всего изучает внутреннюю жизнь людей, то есть отношение внутренней жизни советского гражданина к внешней жизни всего Союза. Это значит — какая-то новая форма психологического фильма — советский психологический фильм. У нас есть хорошие рассказы, романы и драмы такого типа, но до сих пор у нас вообще еще не было такого фильма. По сравнению с моими предыдущими фильмами, которые можно характеризовать как эпические, мы попробовали сделать фильм нового типа, фильм о человеке в жизни Советского Союза, фильм, которым я хочу показать, как все устремления каждого отдельного человека, его жизнь и существование связаны с жизнью и ростом нашего Союза Советских республик“.

А потом идет начало фильма. Я следующим образом заметил быстро идущий монтаж кадров:

Начинается замедленно: растрескавшая земля;
червь, извивающийся на оторванной глыбе земли;
наступает градация: сначала глина, потом лава и наконец море, все бурлит, все в движении;
стремительное течение реки;
взрыв, который слабеет (замедленный кадр);
вихрь: колосья, кусты, дождь;
дождь и снег на веточках;

¹⁹ История советского кино, том 1. Москва 1969, стр. 307.

падение в воду и обратно (возвратным кадром);
растущие травы;
падающие капли от ветра или от собственной тяжести;
колыхающиеся цветы;
капли на сильном ветру;
травы, покрытые росой, в них входит блестящая коса, травы медленно падают;
коса входит в траву (замедленный кадр);
из темноты вырастает фигура: мужчина, который идет неспеша;
вдали, на горизонте шоссе, женщина, которая быстро бежит;
встреча итд.
Потом начинается развитие действия фильма.

К своему фильму, на монтаже которого он как раз работал, и к приведенному отрывку Пудовкин еще прибавил: „В фильме Очень хорошо живется я тоже применил совершенно новый способ монтажа. Я исходил из технических возможностей производить монтаж кадров, снятых разной скоростью. Я снимал одну вещь разной скоростью и комбинировал снимки на основании определенного плана. В смысле пространства деталь, полудеталь и панорама для нас обыкновенны, и также их применение. Но я хотел получить деталь, полудеталь, панораму также в смысле времени. Временную деталь, временный снимок панорамы“.

Тогда я, вероятно, был одним из первых или вообще первым иностранцем, которого Пудовкин познакомил с тем, как он производил монтаж кадров, снятых разной скоростью, и с возможностями, которых таким путем можно было достигнуть, а также первым, кому Пудовкин демонстрировал отрывок и объяснял свою теорию времени в детали или Время крупным планом, как он назвал свою позже опубликованную статью о ней²⁰.

7.

К главной теме моей статьи и к советским дискуссиям о сценарии относятся и две статьи Виктора Шкловского (рожд. 1893). Здесь будет на месте коснуться подробнее крупной деятельности Виктора Шкловского не только в советском искусстве, в особенности в литературе, к тому же и в кино, на основании чего можно судить, какова приблизительно была реакция среди киноработников на те размышления, которые касались Ржешевского.

Шкловский принадлежал к советскому авангарду. Он сотрудничал со многими членами авангарда из разных областей искусства, включая и кино, и был близким другом многих из них. Как писатель и особенно как литературовед и критик, Шкловский в 1941 году был одним из основоположников так называемой „русской формальной школы“ и ее объединения ОПОЯЗ, Общество по изучению поэтического языка.

Из этой группы наряду со Шкловским принимали деятельное участие и в области кино в особенности Борис Эйхенбаум (1886—1959), Адриан Пиотровский (1898—1938), Юрий Тынянов (1894—1943) и Осип Брик (1888—1945), часто в сотрудничестве прежде всего с ленинградскими режиссерами Григорием Козинцевым (рожд. 1905) и Леонидом Траубергом (рожд. 1902).

²⁰ Пролетарское кино, Москва 1932, № 4, стр. 30; сокращенно в Избранные статьи Пудовкина, Москва 1955, стр. 98.

Отношение вышеназванных писателей и критиков к поэтическому языку и к художественному построению, композиции и структуре произведения проявлялось вкладом как их деятельностью в области сценария и драматургии, так и в особенности их деятельностью в области теории кино и кинокритики. Они кроме того в 1927 году издали сборник Поэтика кино. В этом всем заключается и значение Шкловского для кино, которым он занимался с 1923 года, когда в Берлине вышла на русском языке его книга Литература и кинематограф. Шкловский помещал потом в разных фильмовых и других художественных журналах критики, фельетоны, очерки и научные работы о кино, фильмах и их создателях, и часто, будучи писателем и литературоведом, занимался литературной стороной киноискусства. Поэтому для него характерна кроме других его статья Поэзия и проза в кинематографии²¹, в которой он различает фильмы поэтические и прозаические и приводит примеры.

С 1926 года Шкловский активно и прямо сотрудничал в советском киноискусстве. В течение трех лет уже у пятнадцати советских фильмов среди имен их создателей встречалось и имя Шкловского как автора сюжета, сценария или при его первой работе в кино как автора надписей.

В связи со всем этим его статья о проблемах сценария, опубликованная в самом начале 1929 года с проблематическим названием Берегитесь музыки²², эта его полемика с Эйзенштейном и Пудовкиным, хотя она касалась главным образом Ржешевского, естественно вызвала большой отклик. Основные возражения в полемике Шкловского были таковы:

„Эйзенштейн считает, что задачей сценария является воздействие на режиссера, создание у него творческого настроения.

По Пудовкину, автор сценария должен передавать режиссеру ритм ленты, а не пыгаться написать для режиссера монтажный план съемки. Все это Пудовкин доказывает на отрывке сценария Ржешевского.“

И именно к Ржешевскому, тогда начинающему сценаристу новаторской формы „эмоционального сценария“, и поэтому с трудом пробивающемуся, даже несмотря на косвенную поддержку известных режиссеров, проявивших интерес к его сценариям, именно по отношению к нему имел свои главные замечания Шкловский, выдающийся и симпатичный член авангарда, кинопублицист и теоретик, популярный, но скорее опытный сценарист-рутинер чем сценарист-искатель. В приведенной статье Шкловский не соглашался с теорией Эйзенштейна „интеллектуальное кино“ и с его фильмом Октябрь, не соглашался со старанием Пудовкина создать „ритмическое, музыкальное кино“ и с его фильмом Потомок Чингиз-Хана, но прежде всего Шкловский отвергал Ржешевского: „Ржешевский, также как и Пудовкин, талантливый человек. Но в увлечении поисками ритмического кино не нужно забывать смысловую сторону кинематографии, его сюжетно-смысловую нагрузку“.

Полемика Шкловского, хотя и могла быть задумана им с хорошими наме-

²¹ В книге Гамбургский счет. Ленинград 1928, стр. 160.

²² Советский экран, Москва 1929, № 1, стр. 6; Шкловский перепечатал потом статью в книге Подёщицина, Ленинград 1930, стр. 137, и по этому книжному тексту в своих избранных статьях о кино За сорок лет, Москва 1965, стр. 115.

рениями, появилась в неподходящее время. Тогда „рапповцы“²³ нападали, даже и во имя „борьбы против схематизма“, на все, что представляло собой не только авангард, но выступали вообще против поисков новых изобразительных средств и путей, или даже, кроме того, что имело в своем содержании критический или сатирический тон. В этой вредной и, к сожалению, с опозданием так резко осужденной борьбе рапповцы пользовались своими собственными неправильными замечаниями и возражениями, но кроме того они злоупотребляли и хорошими и содержательно задуманными полемиками людей, принадлежащих к одному и тому же лагерю, превращая их в клеветы, интриги и козни.

Не только бесстрашный „барабанщик революции“, как сам себя называл Владимир Маяковский (1893—1930), должен был бороться с препятствиями из-за своих двух сатирических пьес Клоп (1929) и Баня (1930), но по вине РАППа перелом двадцатых и тридцатых лет был нерадостным временем и для кино.

Пудовкин временно не работал как режиссер, а снимался как актер в фильмах других режиссеров. Премьера фильма Сергея Эйзенштейна Старое и новое (Генеральная линия) состоялась только через два года после премьеры фильма Октябрь. Их авторы в то время находились в поездке по Западной Европе и США с целью ознакомления со звуковым фильмом. Лев Кулешов из-за обвинения в формализме и применении „натурщиков“, хотя в основном это были нетеатральные актеры, закончил свой изобретательский творческий период и в следующие годы уже только „собирал остатки“. Дзига Вертов мог создавать свои боевые фильмы только на Украине, потому что там директор киевской киностудии, бывший партизан Петр Воробьев поддерживал создание фильмов с советской темой таких постановщиков, какими были Александр Довженко, Иван Кавалеридзе и другие. Но и для самого Шкловского это было нелегкое время. За весь 1929 год не был показан ни один фильм с его именем как автора сценария.

Но, как мы уже знаем, возражения Виктора Шкловского против Ржешевского не отклонили от него ни Пудовкина, ни Шенгелая. Возможно, что под впечатлением этого их твердого решения, возможно, что и, отдав себе отчет в том, что время неблагоприятно для передовых, боевых авторов, включая и себя, возможно, что и на основании факта, что уже в 1928 году и еще часть 1930 года снимать его сценарии нашли смелость только в Грузии, возможно, что и по другим причинам Шкловский довольно скоро изменил свой взгляд на Ржешевского. Уже в своей книге о сценарии²⁴ среди шести примеров сценариев различных авторов Шкловский привел и отрывки из сценария Ржешевского Очень хорошо живется.

В своем вступлении к этому сценарию Шкловский напоминает, что это переработанная версия первоначального сценария, потому что „большой промежуток времени, прошедший между написанием сценария и его осуще-

²³ „РАПП, Российская ассоциация пролетарских писателей, ... существовавшая с 1925 по 1932, ... допускала серьёзные идейно-политич. ошибки, особенно усилившиеся к концу 20-х гг. Выдвинув лозунг „союзник или враг“, РАПП противопоставляла партийных писателей беспартийным, извращая политику партии, ... была ликвидирована постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апр. 1932...“ (Большая советская энциклопедия, том 36, Москва 1956, стр. 27.)

²⁴ Как писать сценарий. Москва 1931, стр. 69—70.

ствлением, заставил авторов переработать сценарий²⁵, написанный два года тому назад. Подобно, как и у других авторов отрывков сценариев, Шкловский дает характеристику стиля сценария Ржешевского, в которой между прочим пишет: „Сценарий Ржешевского оказал решающее влияние на технику советского сценария... Автор пытается дать нам прежде всего характеристику эмоций (настроения—чувства), на которых построена данная сцена. Поэтому сценарий изобилует эпитетами, сравнениями. Ритмическое построение сценария дает режиссеру основной узор монтажа. Но эмоционально написанные сценарии не предопределяют собою картины. Расстояние между картиной и сценарием, и так очень большое, здесь увеличено еще более“²⁶.

Однако, не понимая или искажая настоящие причины, возникшие при съемке картины по сценариям Ржешевского, Шкловский в заключение пишет об их „неудачах“, как будто это было по вине их авторов, или только из-за недостаточной совместной работы сценариста с режиссером, а не прежде всего — и может быть и единственно — из-за положения, создавшегося в то время. Ведь и он сам его переживал. Ниже приведен отрывок²⁷ уже с переработанным текстом и без пролога. Несмотря на это считаю полезным привести его здесь, потому что и в нем Ржешевский оставил основные черты „эмоционального сценария“.

8

ОЧЕНЬ ХОРОШО ЖИВЕТСЯ

Часть первая

Да здравствует Союз советских социалистических республик,
да здравствует...

— (Из затемнения) ... Когда над торжественной, как будто кованой землей пробуждается рассвет...

— На какой-то изумительной, столбовой широкой дороге...

— Стоял усталый, измученный пришедший человек...

— Замечательный человек...

— Ровно двенадцать лет этого человека не было дома...

— Человек, прошедший через подполье, каторгу, эпоху гражданской войны и все-таки пришедший в новую жизнь, черт знает, с какими надеждами... Человек устало взял с земли походный вещевой мешок, старый, надел его на спину, медленно снял с головы шапку, вытер измученно лицо платком, посмотрел...

— ... и, усталый, удивительно улыбнулся...

Дорогие товарищи...

— Когда над торжественной, как будто кованой землей пробуждается рассвет... На той же (только в другом месте) знакомой нам... изумительной, широкой столбовой дороге.

— Отчаянно...

— Бежала вдаль, удаляясь в сторону от аппарата, какая-то, кажется, пожилая женщина...

²⁵ Там же стр. 69.

²⁶ Там же стр. 69—70.

²⁷ Там же стр. 70—75.

*Если бы тысяча прекрасных мужей предстала предо мной — это не удивило бы меня.
Если бы тысяча красивейших жен явилась сейчас предо мной — это не изумило бы меня.*

Теперь я постиг, как создать самых лучших людей.

— Когда над торжественной, как будто кованой землей пробуждается рассвет... на той же (только в другом месте) знакомой нам изумительной, широкой столбовой дороге — дальше... видим мы, как шел вдали усталый человек.

— Долго шел человек.

— И видим мы... по той же самой изумительной широкой столбовой дороге, — когда над торжественной, как будто кованой землей пробуждается рассвет, — к знакомому нам, застышему вдали на дороге замечательному человеку, — совсем издали, бежала навстречу та пожилая женщина...

— Долго бежала, но не могла бежать...

Уже шатаясь, шла, и видно, как подняла свою руку рыдающая женщина, и слышно, как неистово прокричала:

„Живой, муж мой, отец моего сына...“

Пришел!“

Когда над торжественной, как будто кованой землей пробуждается рассвет... на той же самой, изумительной, широкой столбовой дороге... два существа.

Навзрыд рыдала пожилая, уже седящая женщина и ласкал ее этот удивительный человек, пришедший. Он поднимал голову женщины, взволнованный, всматривался в ее невестроно измученное, плачущее лицо и еле сдерживая сам слезы, — говорил трогательно:

„Сдала старуха моя.“

Навзрыд рыдала измученная женщина, горько покачивал головой человек. И не выдержал. И покатила слеза. И как тогда этот человек удивительно улыбнулся и какой-то смущенный, потрясенный, просто лаская, сказал:

„Мой дорогой товарищ, мой дорогой друг, жена любимая...“

— И подняла голову рыдающая женщина...

— И удивительный поцелуй...

Крепче за нас.

— И горячо покрывала поцелуями измученного пришедшего человека рыдающая женщина.

В душу.

— И двое людей, и поцелуй удивительный.

В жизнь.

— Когда над торжественной, как будто кованой землей пробуждается рассвет... на той же самой, изумительной, широкой столбовой дороге застыли вдали маленькая, знакомая нам женщина и удивительный человек.

За все двенадцать удивительных лет.

— Дым. Огонь. Летит разворачиваемая страшными взрывами земля.

— Разгромленная, погибающая где-то батарея белых.

— Взрыв. Гремит орудие. Взрыв. Подбито орудие.

— И еще осталось одно.

— И какая-то шатающаяся в дыму, последняя слепая зверюга в погонах зубами рванула бок у орудия.

— Прогрочотало последний раз орудие.

— А где-то...

— Тихо опускалась с неба вздыбленная взрывами земля.

Надо пахать.

— Пахал мужик. (Затемнение.)

Восход солнца.

— И какая-то комната удивительного человека.

— И человек взволнованный.

— Человек уставился. Смотрит удивительный человек.

В одних годах с Октябрьской революцией.

— И невдалеке от человека кровать, а на кровати изумительный мальчуган лет 12-ти.

— Спит мальчуган.

- И человек смотрит на сына, и плачет около него измученная женщина... „Ванюша, проснись!“
- Сладко спит мальчуган удивительный, повернулся во сне.
- Смотрит на сына человек, шепчет взволнованно: „Сын.“
- Лежит на кровати, один глаз приоткрыт, смотрит мальчик.
- Сидит, смотрит на своего сына, женщина.
- Сидит, смотрит на своего сына пришедший человек и шепчет взволнованно: „Как живешь, Вансчка?“
- Двумя раскрытыми глазами уставился мальчуган.
- Смотрит на мать лучистую.
- Смотрит на человека пришедшего.
- Сел в кровати мальчуган и прошептал: „Рассказать.“
- Спустил ноги с кровати, потягиваясь.
- Одевался мальчуган.
- Встал, одевал рубашку мальчуган.
- Мылся, хорошо мылся под краном мальчик.
- Вытирался полотенцем мальчуган.
- И только тут медленно подошел, поздоровался и сказал: „Я очень много думал, кто у меня отец...“
- Отец, мать и сын выходят из двери.
- Отец, мать и сын выходят на улицу.
- Отец, мать и сын шли по улице, медленно удаляясь от аппарата.

У. УИТМАН:

Первый встречный, если ты, проходя, вдруг захочешь со мной завести разговор, почему бы тебе не начать разговор со мной, почему бы и мне не начать разговор с тобой.

- И где-то несутся автобусы.
 - И люди в окошечках смотрят на кого-то, люди, взволнованные, говорят: „Это участники великой гражданской войны...“
 - Переходил дорогу, что-то говорил своему сыну человек удивительный.
 - Полный трамвай, люди висят, люди в окошечках, показывая на кого-то, смотрят.
- Люди говорят:**
- „А как идет...“
 - Шел, как все люди ходят. Где-то переходил дорогу с женой и сыном удивительный человек.
 - Где-то, на другой стороне, смотрели люди, смотрели на него и говорили люди: „А какая походка...“
 - Простой походкой со своим сыном и женой переходил дорогу человек.
 - Шел человек, обняв сына. Молчал человек.
 - И только теперь сын поднял голову и спросил: „А раны у тебя есть?“
 - Шел удивительный человек с женой и со своим сыном. „Есть.“
 - Как другу, как товарищу, отец сыну ответил.
 - Шел удивительный человек со своим сыном, а мальчик взволнованно отцу говорил: „Я очень думал — кто у меня отец.“
 - Тряс горячо руку мальчугана удивительный человек.
 - Повернулся к матери мальчуган, крепко пожал ее руку и проговорил взволнованный: „Спасибо.“
 - И удивительный поцелуй сына матери.
 - И кого-то узнал в извозчике проезжающем удивительный человек.
 - Что-то прокричала жена своему мужу. „Стой!“
 - Дико кричал вслед извозчику на дороге отец своего сына, муж жены.
 - Слезал с извозчика хороший лет 38-ми военный.

- Шел военный от извозчика, а удивительный человек ему говорил, у него спрашивал...
- „Павлуша, жепа сказала, что ты ушел...“
- Шел бледный, кивнул утвердительно головой.
- „Не врешь?“
- Кричал человек.
- Шел военный, отрицательно качая головой.
- Еле стоял на ногах удивительный человек, спрашивал:
- „И очень хорошо живешь?“
- Кивнул утвердительно головой военный, проходя мимо аппарата.
- Кто-то лико кричал...
- „Не бей!“
- Неслась куда-то обезумевшая толпа.
- Сватали какие-то люди, держали знакомого удивительного человека за руки. Человек чуть ли не плакал, человек рвался, человек, вырываясь, обращался к толпе, кричал:
- „Если бы вы знали, кого он бросил...“
- Перед аппаратом безмолвная толпа.
- Конец первой части.

9

Эта первая половина тридцатых лет на самом деле была для Ржешевского не особенно радостной за исключением, может быть, упомянутой „реабилитации“, полученной им в 1931 году от Шкловского. Но в конце концов, это все-таки было весьма незначительным утешением по сравнению с тем, с какой отрицательной критикой были тогда приняты обе картины, снятые известными режиссёрами по его уже переработанным сценариям, и еще меньшим утешением по сравнению с тем, что из десяти им написанных сценариев, были сняты только три, о которых уже упоминалось. Притом два из них встречались с такими возражениями, что из-за постоянной переработки, из-за этой ужасной „отржешевщины“, в сценарии часто терялась и рука автора и тем часто и его значение и стиль, сторонником которого, как покажет заключение этой статьи, в своём роде является настоящее время на новом уровне.

Сколько дней отчаянного желания увидеть реализацию своих сценариев и прямо душевного голода от невозможности активно работать, не говоря о материальных и других последствиях, как мы теперь через много лет знаем из посмертно изданных дневников Довженко и Вертова, должен был, по-видимому, переживать и Ржешевский.

Его сценариям ставили в упрек „туманность“, „абстрактность“, „неопределенность“, „бессюжетность“ итп. Но, если сознательно рассмотреть сюжеты, содержание и мысли этих его трех снятых сценариев, мы увидим, сказано в сжатой форме, что их можно объяснить в первом случае как трагический конфликт родителей с сыном-изменником, в другом, как бывший красный командир превращается в мещанина и в третьем как трагедию большевистских революционеров. Ведь это были глубоко ангажированные темы и проблемы социалистической жизни, идеологии и искусства!

Мы видим, что все три сценария и по ним снятые фильмы занимались своеобразно выраженными людскими проблемами общественного значения в конкретной социальной обстановке и в конкретное время с их болезненными явлениями и недостатками и с их силой и величием. Сценарии старались решать эти проблемы психологически и несхематично, правдиво и от-

крыто, недидактически. Они имели не назидательный, но эмоциональный характер. Не уклонялись от аллегорий и лирики. Они отвергали сухость и строгость, подчеркивая эмоциональность, чтобы таким образом достичь еще большего воздействия именно у ангажированных тем. И притом уже только при их чтении производили впечатление на режиссера, как правильно о Ржевском написал Пудовкин и что вообще требовал от сценария Эйзенштейн.

Однако тогдашние авторитетные и вредные вмешательства „раппистов“, рецидив которых нам известен и по пятидесятым годам и по их более поздним и неоднократно появляющимся отголоскам, не позволяли полностью и спокойно, без посторонних, главным образом административных вмешательств, на практике испытать меру правильности или неправильности каких-либо художественных взглядов, которыми советские авангардные художники хотели с большим воздействием показать именно социалистическую тематику. Все это касалось и интеллектуального кино Эйзенштейна, ритмического кино Пудовкина, кино-правды и скрытой камеры Вертова и эмоционального сценария Ржевского.

Представьте себе, какие выдающиеся произведения боевого экспериментального характера художественно-новаторские и смелые, и как достоверно можно было бы по ним проверять силу, слабость, возможности и невозможности итд. их художественных теорий, возникли бы, если бы постановщикам такой суверенной художественной силы и с таким искренним отношением к революции и социализму, какими были вышеупомянутые, была предоставлена возможность реализовать без вмешательств хоть один фильм согласно их теориям! Они дали бы возможность позднейшим поколениям и их теоретикам со временем проверить эти теории по произведениям, реализованным по их собственным, никем неизмененным представлениям. Какие это могли быть документы о развитии киноискусства, о разных кинотеориях в нем, об их создателях и времени!

Ведь таким образом путем экспериментов и документацией о них, даже и о безуспешных, работают наука и ученые, когда многие и в совершенности продуманные эксперименты не получаются или лишь только частично, когда при помощи устранения познанных недостатков приходят к лучшим результатам, и когда после ряда экспериментов, приходят к окончательному результату. И от него при помощи новых экспериментов подобным способом снова продолжают по пути познания релятивных правд к правде абсолютной, которая со временем с развитием становится устаревшей и сама, становясь релятивной правдой на высшем уровне, чем была предыдущая, является исходной точкой для поисков новой абсолютной правды на высшем уровне. И так дальше в духе диалектики Гераклита — „панта реи“, все течет и меняется — и материалистической диалектики.

Наука уже давно завоевала себе это право на эксперименты. Но искусству неоднократно не признают право производить эксперименты, право на проверку на практике сначала обыкновенно „туманных“ и „неопределенных“, часто только интуитивно предчувствуемых путей. От искусства сразу хотят результатов. А в тех случаях, когда эти пути кажутся непонятными чиновниками, работающим в области искусства, или людям, торгующим искусством, место силы правды занимает часто и смертоносная „сила власти“.

Ржевский доказал своим первым сценарием, снятым посредственным режиссером Желябужским и притом с неплохим успехом²⁸, что он способен

написать удовлетворительный сценарий обыкновенного, повседневного типа, как это делал например Шкловский. Но, как только Ржешевский осмелился пойти дальше и вступить на новые, непроверенные, а поэтому и рискованные пути, на него начали нападать и заставляли его молчать. А спокойную бесперебойную работу и таких выдающихся постановщиков, проверенных их творчеством с художественной и идеологической стороны, какими были Пудовкин, Шенгелая и Эйзенштейн, нарушали. Заставляли перерабатывать сценарии а потом и фильмы. Или позже, в случае Эйзенштейна, не только клали препятствия и приостанавливали работу, но из-за недостаточной заботы о них, заснятые материалы „погибли в годы войны“²⁹.

10

Картина Пудовкина Простой случай (1932), снимаемая при таких тяжелых условиях, все-таки и при достигнутых результатах в своей окончательной форме была только помесью из сюжета Кольцова, первоначального и перерабатываемого сценария Ржешевского и постановки Пудовкина, преследуемой и переделываемой. К счастью в ней осталось что-то хорошее от каждого автора, что в итоге принесло новые познания и результаты. Однако советская критика в те годы, да и сам Пудовкин считали этот фильм неудачным, не считаясь с тем, какими обстоятельствами сопровождалось его возникновение и при какой ситуации он возник.

Тоже картину грузинского режиссера Николая Шенгелая (1903—1943) Двадцать шесть комиссаров (1933) официальная советская критика в те годы сочла неудачной и позже постоянно это повторяла механически и неправильно, хотя уже только, приняв во внимание сюжет и его естественную драматичность, здесь была большая разница в пользу этого фильма. Критика видела главные причины его прокламированной неудачи в том³⁰, что Шенгелая якобы подчинился двум, по мнению официальной критики ошибочным теориям — „интеллектуальное кино“ и „эмоциональный сценарий“ — и кроме того методу „типажа“, исполнению большинства ролей непрофессиональными актерами вместо профессиональными, итп.

Все-таки не только в свое время, но и спустя некоторое время, после десяти фильмов, имеющих характер начальных работ азербайджанской кинематографии, это было уже настоящее кинопроизведение не только азербайджанской но и советской и даже мировой кинематографии. Это был фильм, который „по широте исторического разворота может быть поставлен рядом с Октябрем Эйзенштейна“³¹. Так впервые, по прошествии более чем одной трети века, объективно и обосновано оценивает его в советской литературе группа советских кинотеоретиков и историков, которым было поручено написать четырехтомную историю советской кинематографии, первый том которой уже вышел. Оценивают его без предрассудков и предубеждений на

²⁸ Виттор Шкловский: За сорок лет. Москва 1966, стр. 132.

²⁹ Краткая история советского кино. Москва, стр. 279.

³⁰ Например Н. Лебедев. (Очерки истории советского кино, том 1. Москва 1955, стр. 325.)

³¹ История советского кино, том 1. Москва 1960, стр. 688.

основании конкретного анализа, определив и взвесив его положительные и отрицательные стороны, с благоразумным критическим взглядом и наконец-таки уже и со стремлением произвести независимую, справедливую и объективную художественную оценку.

Художественная обработка этого большого сюжета уже с самого основания азербайджанской киностудии в Баку в 1924 году была предметом переговоров с разными сценаристами и постановщиками, между прочим и с Всеволодом Мейерхольдом (1874—1940). После значительного успеха своего первого фильма Элизо (1928) сюжет решил снять член бывшего ЛЕФа, авангардный грузинский режиссер Николай Шенгелая, а то по третьему из постепенно написанных сценариев, автором которого был Ржешевский.

В отличие от своих двух предшественников-сценаристов и от взглядов, что фильм по этому сюжету следует создать как реконструированный документ исторических событий, Ржешевский составил первую версию своего сценария в виде поэмы о трагической смерти героических революционеров, значит, не как исторический фильм обыкновенного типа. И вот именно понимание Ржешевского было той концепцией, которая привлекла Шенгелая. Потом они вместе, после замечаний к первой версии, выработали новую версию, имеющую уже характер какой-то лирической публицистики. Но и эта новая версия была переработана в сотрудничестве с каким-то А. Амираговым, о котором из большого количества кинолитературы я установил только то, что он один раз играл в одном армянском фильме. Возникла третья версия, историческо-революционная эпопея, которая была кинематографическим подобием „литературы фактов“. По всей вероятности в этом была заслуга Шенгелая, принявшая во внимание его предыдущее сотрудничество на фильме Элизо с ним сценаристом Сергеем Третьяковым (1892—1939), главным советским представителем вышеупомянутого литературного жанра.

Второй, не менее важной, если и не более важной и трудной проблемой сценария и по нему создаваемого фильма, было изложение причин трагедии двадцати шести комиссаров. Одновременно и ответ на вопрос, кто был виноват в их смерти. В этом случае сценарист Ржешевский и режиссер Шенгелая стали жертвами разных возможностей изложения одного случая из истории революции в областях, населенных нерусскими народами, в особенности в области, в смысле народностей так пестрой, какой был Кавказ. Десятилетия и столетия империалистических царских завоеваний, насильное присоединение к Российскому государству нерусских областей и национальное и социальное угнетение покоренных народов создавали такое положение, что Россию, как и Австро-Венгрию, называли „тюрьмой народов“. Покоренные народы правильно видели в революции удобный случай для решения своих не только национальных, но и социальных проблем. Однако, националистически настроенные вожди и граждане сосредоточивались на решении национальных проблем и откладывали решение проблем социальных. Но в промышленном Баку, центре кавказской нефтяной области с многочисленным революционным рабочим классом, победила пролетарская революция и было создано революционное правительство, Совет Народных Комиссаров, Совнарком.

Фильм Двадцать шесть комиссаров является подобной монументальной кинофреской, какой были Конец Санкт-Петербурга Пудовкина и Октябрь

Эйзенштейна, с которым его связывали принципы интеллектуального кино, или Арсенал Довженко. Фильм изобразил период времени, когда летом в 1918 году Баку с юго-запада угрожали германо-турецкие войска и с юго-востока английские войска. Тогда в окруженном городе, отрезанном от тыла, начался голод. Этим воспользовалась оппозиция в Бакинском Совете и на его расширенном заседании получила большинство для своего предложения согласиться со вступлением английских войск в голодающий Баку. С их приходом ожидали и поставку пищевых продуктов. Ошибкой Совета Народных Комиссаров, этого законного правительства, считалось то, что после этого решения случайного и незначительного большинства они добровольно отказались от власти. И здесь начинается трагедия комиссаров. Они были арестованы, потом в результате смелой акции освобождены из тюрьмы, но предатели их выдали англичанам и эсерам. Комиссаров без суда расстреляли 20 сентября 1918 года в туркестанской пустыне.

Выдающиеся портреты отдельных комиссаров, представляемых непрофессиональными актерами, т. е. методом типажа, дальше эпизод заседания и прений в Совете и нерешительность при голосовании, вход английских войск итд. до самого эпизода казни и к тому еще драматическое использование природы — это некоторые из незабываемых отрывков фильма. Картина является выдающейся и несмотря на то, что к ее недостаткам принадлежат эпизодичность, часто и статичность, и излишняя заключительная сцена, когда „уже не нужная была парадная концовка“³²: „В фильме есть сцена, которая и могла бы стать его логическим концом. Это сцена, где составшим бакинским пролетариям один из рабочих читает прощальное воззвание двадцати шести: С болью в сердце и с проклятием на устах покидая город Баку, мы надеемся, что бакинский пролетариат поймет свою ошибку... Рванулся рабочий, которого мы знаем по голосованию в Бакинском Совете, горько крикнул: Замолчи! Но его сурово останавливают: „Повтори!“

Ржешевский и Шенгелая совершенно обоснованно вышли из приведенного документа написанного тогда, когда народные комиссары после освобождения из тюрьмы иллегально покидают Баку. Они не скрывали косвенную вину пролетариата Баку. Они с тактом только дали понять, что оппозиция получила большинство вследствие голосования несознательных представителей рабочих и таким образом оно оказало влияние на их отказ от власти и на развитие дальнейших трагических событий. Это якобы было оскорблением бакинского пролетариата и стало существеннейшим и опаснейшим упреком официальных критиков. Еще в 1956 году мы читаем следующую фразистую полемику³³ с фильмом и его создателями: „Вместо того, чтобы сосредоточить внимание на показе бакинского пролетариата — пламенного борца за дело революции, авторы увлеклись другой проблемой. В качестве центральной идеи фильма они выдвинули абстрактную, политически бессодержательную мысль «о моральной ответственности» рабочего класса Баку за гибель своих руководителей.“

К счастью и в советской кинолитературе уже имеется аналитическая, критическая, объективная оценка этого фильма и его создателей как раз и по этому вопросу: „Заслуга Шенгелая состоит в том, что он дал образ на-

³² История советского кино, том 1. Москва 1969, стр. 692—693.

³³ Например Н. Лебедев. (Очерки истории советского кино, том 1. Москва 1956, стр. 325.)

родной массы в ее переживаниях, сомнениях и колебаниях, трагически обманутой, но за тем прозревающей, приходящей к осознанию истины.³⁴

Кроме упомянутых трех фильмов, снятых по сценарию Ржешевского, или точнее сказать по их переделанным версиям, существует еще какой-то „фильм-загадка“, относящийся к началу творчества Ржешевского. О нем я узнал случайно, к сожалению уже после смерти Ржешевского, так что у него я не мог выяснить загадку, а никто из тех, к кому я обратился с вопросом относительно него, пока не дал мне разъясняющего ответа.

Этим фильмом должна быть картина В горах говорят, приведенная в фильмографии советских немых фильмов³⁵, как фильм созданный в 1930 году, но без дата премьеры, с обыкновенными данными, что его режиссером был М. Хухунашвили и оператором Александр Галперин (рожденный 1907)³⁶.

Фильмография Кино и время³⁷ не приводит этот фильм не только у этого режиссера, но и нигде в другом месте, подобно как и новейшая История советского кино³⁸. Даже и такая, к тому наиболее призванная кинодокументация, как четырехтомный список советских художественных фильмов³⁹ с соответствующей анотацией, включая фильмографические сведения, нигде не приводит о нем никакого замечания. Положение не выяснила ни недостаточная, коротенькая заметка в две строчки Ильи Вайсфельда (рожд. 1909)⁴⁰, из которой можно прийти к заключению, что съемка этого фильма была приостановлена, хотя первая вышеприведенная фильмография приводит его среди снятых фильмов: „Неудача еще в ходе съемок постигла молодого режиссера Хухунашвили, также связавшего свою судьбу с Ржешевским („В горах говорят).“

Таким образом загадка около этого фильма продолжается...

Несмотря на нападки самой консервативной части критики и киносюрократов и чиновников, и несмотря на неприязнь и сверхосторожное отношение руководящих деятелей в советской кинематографии, Ржешевский дальше писал свои сценарии. От этой работы не оттолкнули его интриги тех, кто оставались слепыми к их преимуществам и видели только их настоящие или мнимые недостатки. Они с непростительным упорством убивали творчество и его автора, на которого неоднократно нападали прямо с ориентальной жестокостью.

³⁴ История советского кино, том 1. Москва 1969, стр. 695.

³⁵ Очерки истории советского кино, том 1. Москва 1956, стр. 469.

³⁶ Кинословарь (том 1, Москва 1966, стр. 330) не приводит фильм с этим названием среди его фильмов. Во 2 томе на стр. 15 у оператора-документалиста Леона Маэрухо (рожд. 1908) приведен как документальный фильм с датой 1931, но на стр. 425 его название приведено среди нереализованных сценариев Ржешевского с датой 1930 г.

³⁷ Выпуск 3. Москва 1963 стр., 291.

³⁸ История советского кино, том 1, Москва 1969.

³⁹ Советские художественные фильмы, аннотированный каталог, том 1-4, Москва 1961 по 1968.

⁴⁰ Путь Эйзенштейна-драматурга. Предисловие к 6 тому Избранные произведения, Москва 1971, стр. 16.

А притом „Ржешевского кинематографисты любили... Талантливый, темпераментный, он в те годы на первых порах покорял кинематографические и театральные аудитории великолепным, патетическим чтением своих произведений... Возможно, что стихия Ржешевского — патетический театр... Возможно это радио... Или мог бы создать особый тип кинематографического зрелища“, так высказался о нем, к сожалению уже только после его смерти, Илья Вайсфельд⁴¹.

Ржешевский просто не мог не писать. Придет время, когда его сценарии будут изданы книгой. Это будет замечательный документ о его творчестве, которое подавляли и которое он, несмотря на всё это, всегда продолжал. Одновременно это будет и документом времени о сложной обстановке в советской кинематографии, когда к удивлению, несмотря на все это, и тогда возникали отдельные картины, являющиеся достойными продолжателями периода славного наступления авангардного кинофронта в двадцатые годы.

Новые сценарии Ржешевского, как всегда, вызвали среди работников кино новые и новые творческие дискуссии — но их не снимали! Так с 1928 года, кроме указанных, возникли нереализованные сценарии Тысяча девятьсот шестнадцатый год и конкурсный сценарий о Ленине. Далее, начиная с 1931 года Океан, Рассвет, Рубиновые звезды, Девушка с Енисея а в 1935 году одиннадцатый сценарий Ржешевского — Бежин луг.

12

Вторая половина тридцатых лет началась так, что она казалась стать для Ржешевского, наконец-то, радостнее, чем нерадостная, несправедливая и жестокая первая половина.

Ржешевский написал сценарий Бежин луг „по заданию и теме, предложенным ЦК ВЛКСМ“⁴², как мы узнаем из заглавного листа сценария, изданного потом книжечкой⁴³.

Основой для него послужило настоящее событие, широко известное из печати, радиопередач и многочисленных литературных и других обработок, когда 3 сентября 1932 года в североуральском селе Герасимовка кулаки убили пионера Павлика Морозова (1918—1932) и его младшего брата за то, что они сообщили о своем отце, как он злоупотребляет своим постом председателя сельсовета и продает беглым кулакам фальшивые документы.

Ржешевский перенес действие настоящего события в среднюю Россию, в край рассказов Тургенева из книги Записки охотника, в колхоз, названный по одному из рассказов Бежин луг, и в деревню, названную Тургенево.

Таким образом прямой связью с Тургеневым Ржешевский начинает свой сценарий: памятник Тургеневу, деревенская церковь, дубравы и березовая роща. И школа, из которой выбегают пионеры, приветствующие зрителей. Этим было преднамеренно подчеркнуто, что речь идет о повествовании, а именно о повествовании из прошлых лет, повествовании о том, как в глухой деревне бедняк, избранный председателем сельсовета, попал под влия-

⁴¹ Там же стр. 16—17.

⁴² Центральный Комитет Всесоюзного Ленинского Коммунистического Союза Молодежи.

⁴³ А. Ржешевский: Бежин луг. Киносценарий. Москва 1936.

нхе кулаков и стал их помощником, „подкулачником“. И как, наконец, когда его сын-пионер выдал его, он стал его убийцей.

Вокруг этой фавулы с развитием ее содержания развиваются и разны драматические эпизоды из тогдашней жизни в коллективизированной деревне, как например, ликвидация церкви, в которой скрывались беглые кулаки, прсвращение церкви, как тогда это было принято, в клуб, или как ночью дети пасут лошадей, что как раз в этом рассказе Тургенева производит так суггестивное и незабываемое впечатление. В сценарии эта сцена представляет собой драматический контраст к последующему убийству.

Пионер Степок был персонификацией всего того нового и ценного, что принесла с собой в отсталые деревни коллективизация, несмотря на ее ошибки, насильные методы и даже трагедии, всего того, что начало создавать ее социалистический характер. С другой стороны отец Степки был представителем того старого, что сопротивлялось и устранялось только после ожесточенной борьбы — патриархальная ограниченность, религиозное ханжество, культурная отсталость, прислуживание богатым, может быть, и даже жадность. Он был продуктом этих обстоятельств, но он не был активным участником борьбы против коллективизации и тем более кулаком. И именно из-за того, что он не мог избавиться от своего застаревшего прошлого, из-за того, что он как ханжа понимал библейский закон „чти отца своего“, в конце концов стал убийцей своего собственного сына и драма становится трагедией.

К удивлению всех, кто ожидал, что судьба одиннадцатого сценария Ржешевского будет подобна судьбе шести до этого нереализованных сценариев, литературный сценарий фильма Бежин луг был одобрен и был принят для постановки в студии Мосфильма. Возможно этому помогло то, что сценарий был создан по заказу Комсомола. Возможно и его сходство со случаем Павлика Морозова. Возможно и сама тема коллективизации деревни, которую почти все сценаристы обходили молчанием. Возможно все это вместе взятое. Но возможно, что помог и интерес, который проявил к сценарию именно Сергей Эйзенштейн.

Это было второй неожиданностью, что этот великан кинематографии — несмотря на распространяемое недоверие, которое вызывали против него приверженцы старого в кино и услужливые слуги в связи с его почти трехлетним пребыванием в Америке⁴⁴ — включился в активную полемику с противниками Ржешевского тем, что стал сторонником сценария этого сценариста-аутсайдера и решил по нему создать свой первый звуковой кинофильм.

А третьей неожиданностью было то, что выдающийся драматург и сценарист Всеволод Вишневский (1900—1951) написал вступительное слово к книжному изданию сценария Ржешевского Бежин луг и назвал его „радостным и выдающимся событием“. Храбрый поступок Вишневского был поддержкой не только для Ржешевского, но в то время в меньшей мере и для Эйзенштейна. Тогда киночиновники и их услужливые завлиты отвергали его предложения на постановку фильмов — например драматического

⁴⁴ О его поездке в западную Европу, США и Мексику, начавшейся 19 августа 1929 и законченной возвращением в СССР 9 мая 1932 г., например в моем предисловии к чешскому изданию теоретических статей Эйзенштейна Kamerou, tužkou i pereg, 2 издание, Прага 1961, стр. 27—30.

фильма к 800 годовщине Москвы и комедию МММ, названную по инициалам главного героя Максима Максимовича Максима — и таким образом препятствовали его кинотворчеству. По качествам сценария Ржешевского Бежин луг и потому, как Эйзенштейн подошел к его реализации, Вишневский написал „можем ожидать большой, выдающийся фильм“.

Таким бы он, наверно, и стал, если бы . . .

Но из-за этого „если бы“ и тем настоящей трагедии Ржешевского и Эйзенштейна мы должны будем более подробно и глубже заглянуть в теперь уже не затаиваемые, но опубликованные материалы о том, как она развивалась. Частично также о ней рассказывается во вступлении Ильи Вайсфельда к шестому тому избранных произведений Сергея Эйзенштейна, о чем уже говорилось, а в особенности комментарии Наума Клеймана к режиссерскому сценарию Эйзенштейна Бежин луг⁴⁵, которые были ценными источниками и для настоящей статьи.

Эйзенштейн после возвращения с Запада жаждал реализовать дома фильм о советской действительности. В сценарии Ржешевского он видел возможность проникнуть творческим образом в одну из ее областей, в проблему коллективизированной советской деревни и в новые явления, наставшие в ней и в людях. Он хотел проникнуть в нее шире и глубже, чем это было возможно, когда почти десять лет назад он приступал к работе на фильме о начале перемен в деревне, на фильме первоначально названном Генеральная линия. Здесь была возможность показать это уже не с преобладанием или под влиянием документаристических приемов, а в трагедии отца и сына как образов-антиподов данного времени и данной среды. В трагедии не только с личным, но с общественным конфликтом.

Наум Клейман считает это главной причиной, почему Эйзенштейн при своем близком отношении к трагическим конфликтам выбрал сценарий Ржешевского. Доказательства он находит в содержании и смысле отрывка из набросков задуманной книги Метод⁴⁶. В них Эйзенштейн следующим образом разбирает и объясняет и индивидуальные трагические конфликты общественными конфликтами: „Куда бы мы ни глянули, в конфликт ли внутри человека, в конфликт ли драматической ситуации, — в подавляющем большинстве это прежде всего и неизменно процесс столкновения разных социальных форм сознания . . . Основа первичных конфликтов как увлекательного материала, как увлекательной разработки ситуации, как «интересного» характера — . . . всегда в конфликте двух слоев сознания, процессе борьбы их, в «сдвиге» из одного в другой.“

⁴⁵ Комментарии Наума Клеймана (рожд. 1937) секретаря Комиссии по теоретическому наследию С. М. Эйзенштейна при Союзе кинематографистов СССР, хранителя Научно-мемориального Кабинета С. М. Э., в 6 томе Избранные произведения, Москва 1971, стр. 539—545. Сценарий там же стр. 129—152 и к тому приложение 24 страниц с 171 репродукцией кинокадров.

⁴⁶ Посмертно печаталось в четвертом томе сборника Вопросы кинодраматургии, Москва 1962, стр. 387 и 389. В избранные статьи Эйзенштейна не включено. Н. Клейман приводит взгляд Эйзенштейна в своих комментариях на стр. 540.

В течение марта до мая 1935 года Эйзенштейн разработал первый вариант режиссерского сценария, который был без возражений и замечаний одобрен в Мосфильме, подобно как до этого и литературный сценарий Ржешевского.

Эйзенштейн выпустил некоторые второстепенные эпизоды или сцены, не имеющие отношения к основному конфликту, ритм сценария сделал более спокойным и избавил диалоги от литературного пафоса Ржешевского. Однако Эйзенштейн не прибавил ни одного нового эпизода, только некоторые из них он расширил и углубил или перенес на другое место. Можно сказать, что он „уложил“ их так, что явно возник триптих с прологом. Все это было сделано в полном согласии с Ржешевским.

В режиссерском сценарии Эйзенштейна остался, подобно как и в литературном сценарии, коротенький пролог. В нем был среднерусский пейзаж, своим спокойствием и миром представляющий драматический контраст к целому содержанию фильма и уже к первой сцене развивающегося действия. В ней мы знакомимся с характером отца мальчика, который на деревенской телеге отвозит свою жену в больницу, умершую в пути от того, как он ее жестоко избил. Из разговора с сопровождающим его мальчиком мы узнаем, что он избил ее до смерти за то, что мальчик-пионер донёс на своего отца. Моменты событий пока все еще только намечаются. Это относится и к кадру, где отец уже находится в домашнем аресте, а также и к тому, почему с ним прощаются странно выглядящие люди. Здесь в возвратной последовательности событий и в сокращенной форме намечаются эмоциональные импульсы собственного сюжета, которые потом проходят развернуто.

Во второй части триптиха мы находим три массовые сцены, в которых конфликт, кажущийся только семейным, противопоставлен общественной среде и подполью: арест поджигателей колхозного оборудования, попытка колхозников линчевать их и ликвидация церкви. При этом каждый из этих трех эпизодов и детали в них имели характер метафор и таким образом и проявлялись. Содержание из индивидуального уровня перешло и со всеми его внешними чертами в план коллективный, чтобы в следующей части потом произошел синтез обоих планов.

В третьей части милиционеры отводят арестованных виновников выступлений против колхоза и вместе с ними и отца мальчика. Но по дороге они убивают милиционеров, забирают их оружие и убегает. Таким образом возвращается и отец и после драматических эпизодов убивает своего сына из ружья, украденного милиционерам.

Причины такого отношения отца к сыну и его поступка Ржешевский объяснял и видел в его отсталости, религиозном ханжестве, в его оскорбленных, унаследованных патриархально отцовских скорее обычаях, чем чувствах. В его веками унаследованного уважения к богатым, к „господам“, к кулакам, и даже страх перед ними. И очевидно в желании деревенского бедняка что-то заработать, когда подвернулся подходящий случай. Он не поступал как сознательный классовый враг, какими были кулаки. Он не был кулаком, но частником-крестьянином, бедняком, который не стал членом колхоза из-за своей отсталости.

Главным намерением сценариста, а согласно с ним и режиссера, было решения этого события как случая, исходящего из этой сложной психологи-

ческой и социальной базы, не как агитку с ее клише, а в виде художественной картины и путем анализа характеров сложной общественной трагедии.

Быстрое одобрение и режиссерского сценария Эйзенштейна давало надежду, что литературный сценарий Ржешевского и в его духе разработанный режиссерский сценарий будут в тогда благоприятное для этого время наконец-то сняты уже без препятствий по усмотрению авторов и ими проверенных фактов.

Погом с первых дней июля 1935 года и до самого конца лета проводились съемки в окрестностях Харькова.

Но...

14

В октябре 1935 года смогли снятый материал только ориентировочно, на черنو лишь склеить по сценарию согласно будущей последовательности сцен. Однако и при таком совершенно неокончателъном виде фильма было принято первое официальное решение, из которого следовало, что Эйзенштейн „начал работать над окончательной редакцией режиссерского сценария совместно с И. Е. Бабелем“ (1894—1941). А потом только в следующем году с 22 августа и до конца октября 1936 года „возобновил в Одессе и Ялте съемки после переработки сценария“ — читаем мы в 1964 году в *Летописи жизни и творчества С. М. Эйзенштейна...*⁴⁷ Переведение понятий из приведенных цитат с терминологии 1964 года на терминологию современную обозначает добавочный запрет первого одобренного варианта режиссерского сценария и по нему снятого материала, и требование перед дальнейшей съемкой сначала разработать новый вариант сценария...

После с восторгом встреченного распоряжения, принятого после съезда советских писателей во второй половине августа 1934 г., — на котором я имел счастье присутствовать как один из шести чехословацких гостей, — отражением чего было и первое время спокойной работы на фильме *Бежин луг*, положение в искусстве на переломе лет 1935 и 1936 начало неблагоприятным образом меняться вплоть до того, что дело дошло до кампании так сказать против формализма, против так называемых левых извращений и выходок, кампании очень резкой и последовательной⁴⁸. Это было „сведение счетов с формалистами“, кроме других с театральными режиссерами Мейерхольдом и Таировым, архитекторами Гинзбургом и братьями Веснинными, с художниками Тышлером и Штеренбергом, с фотографами Родченко и Лангманом, с поэтами Пастернаком и Асеевым итд. итд., просто почти со всеми, кто имел какое-нибудь значение в советском искусстве, прокладывая ему путь вперед и во весь остальной мир.

В области кинематографии жертвой этих вмешательств, например в 1936 году, были фильмы украинского новатора исторического фильма Ивана Кавалеридзе (рожд. 1887), в особенности фильм *Прометей*, „где талант художника раскрылся наиболее полно“ и когда „картина, несмотря на прекрасный актерский ансамбль, своеобразное сюжетное построение, богатство деталей не

⁴⁷ Избранные произведения, том 1, Москва 1964, стр. 585.

была выпущена на советский экран⁴⁹, подобно как и фильм авангардного режиссера-новатора Абрама Роома (рожд. 1894) Строгий юноша по сценарию Юрия Олеши „из-за формальных экспериментов режиссера и нечеткости идейной концепции“⁵⁰, или же в предыдущем году первое репрессивное постановление руководителя⁵¹ Главного управления кинематографии, предписывающее переработать раньше одобренный сценарий фильма Бежин луг.

„Обострившееся в то время желание иных руководителей кинопроизводства вмешиваться во все детали съемок, стремление указывать режиссеру, что и как снимать. В архиве ЦГАЛИ⁵² хранятся такого рода письма киноруководителей — печальные свидетельства догматизма и административования в искусстве“, пишет Илья Вайсфельд⁵³ в связи с вмешательством в работу Эйзенштейна над фильмом Бежин луг.

Во втором постановлении от 19 июля 1936⁵⁴ относительно второй, уже переработанной версии режиссерского сценария Эйзенштейну было предписано снова произвести ревизию всей концепции фильма, принять в учет „обостряющуюся классовую борьбу“ и выпустить ликвидацию церкви и превращение ее в клуб, дальше „вести в начало 1—2 сцены, дающие конкретную мотивировку перехода отца и других к прямому и открытому вредительству“, „совершенно отказаться от тургеневского начала“ и „ввиду возможной опасности, что финал может выйти недостаточно оптимистическим, разработать второй вариант, где оставить Степка в живых“ итд. И сверх того заменить исполнение ролей непрофессиональными актерами, „типаж“, исполнением театральных актеров. Все это значило снимать совсем снова не только в „новом понимании“ содержания, но и с новыми актерами.

Сознавая важность обстановки, Эйзенштейн понял неизбежность новой концепции фильма. Однако он решительно отказался подчиниться требованию „оставить Степка в живых“, потому что этим бы он не только извратил действительность, правдивую и всем известную судьбу Павлика Морозова. идеала пионеров и советской молодежи вообще, которого бы каждый видел в Степке, но главным образом и потому, что это в основном не отвечало бы концепции фильма как трагедии.

Тогда уже должен был быть устранен от сотрудничества подлинный автор и сценарий перерабатывался в сотрудничестве с Исааком Бабелем только „по мотивам сценария А. Ржешевского“. Ликвидация церкви была заменена поджогом и пожаром экономии колхоза. Отец должен был превратиться в кулака и вдобавок во вредителя, открытого врага коллективизации, хотя это находилось в противоречии с настоящим случаем отца Павлика. Согласно

⁴⁸ Илья Эренбург: Люди, годы, жизнь, том 4, глава 15, Москва 1962. Чешское издание Lidé, roky, život, книга вторая. Прага 1963, стр. 323—324. Отсюда в тексте приведены имена.

⁴⁹ Кино и время, выпуск 3. Москва 1963, стр. 123.

⁵⁰ Там же, стр. 234.

⁵¹ Б. З. Шумяцкий, позже судебным признанным вредителем советской кинематографии. Личные и другие данные в советских энциклопедиях я не нашел.

⁵² Центральный государственный архив литературы и искусства в Москве, где находятся и рукописи из наследия также кинотеоретиков.

⁵³ Предисловие к 6 тому Избранные произведения. Москва 1971, стр. 17.

⁵⁴ Орывки из него привожу из комментариев к сценариям Эйзенштейна в 6 томе Избранные произведения, Москва 1971, стр. 543.

обоснованным и ответственным источникам⁵⁵ он был только крестьянином-бедняком. Этим изменился и мотив конфликта: Степок стал жертвой того, как жаден был его отец, как он любил свое добро. „Трагедия непримиримости социальных сознаний сменялась психологической драмой собственности“, так характеризовал Наум Клейман⁵⁶ эту трагедию трагедии а этим и в ней косвенно содержащиеся трагедии Ржешевского и Эйзенштейна.

Эйзенштейн снимал вторую версию фильма в самом конце лета 1936 года с новыми актерами из театра имени Вахтангова и из МХАТа. Почти для каждого кадра уже из первой версии фильма были у него продуманные и точно исполненные в горизонтальной проекции пространственные эскизы а в них движения лиц и их действия, кадры и углы камеры, каждая ответственная деталь. Поэтому при так совершенной подготовке, после этой какой-то внеочередной „генеральной линии“ первой версии, съемки второй версии прошли очень быстро.

Эйзенштейн отличал оба основных лица конфликта характером освещения: темный отец в темной избенке; Степок был просвещен ярким светом против светлого фона меняющейся деревни. Или наоборот: темный отец против проясняющегося будущего пробужденной деревни, а сын, благодаря двойному освещению, чуть ли не ангельски сияющий против темного фона еще неликвидированного деревенского прошлого. Контраст светлого и темного здесь не был декоративным орнаментом, а фактором, имеющим свое значение.

Эйзенштейн осуществил свое намерение создать и из пейзажа активный и драматический элемент действия, а не только его кулисную или художественную сторону, в сотрудничестве со своим постоянным оператором Эдуардом Тиссэ (1897—1961) и его усилием. Премуществом творчества Тиссэ всегда были натурные съемки из-за их прозрачного изображения пространства, доходящего, как утверждают, до стереоскопичности. Их „подтекст“ и „язык“ в фильме Бежин луг являются, вероятно, самыми зрелыми и самыми поэтичными из всего, что Тиссэ когда-либо снял. Композиция кадров отвечает их значению для монтажа и содержание кадров определяется их не только уведомительной функцией, но и композицией. Удивляет, что приверженцы старого именно из-за этой драматической изобразительной пластики фильма ставили ему в упрек, что картина якобы придерживалась композиционно-изобразительного стиля как самоцели. Но и по сохранившимся фрагментам, из коротких отрывков снятых кадров фильма, можно познать ее драматическую функцию. Притом здесь следует оценить работу режиссера и оператора за применение продуманных ракурсов, решенных согласно их содержанию и значению.

Здесь надо указать и на некоторые монтажные изобретения Эйзенштейна, как об этом мы можем судить по „фотосценарию“ из кадров по сценарию А. Ржешевского, приложенному к опубликованным сценариям Эйзенштейна⁵⁷. Здесь было приведено начало подлинного построения первой „Ржешевского“ версии, когда уже первые кадры вводят нас возвратным способом и путем показа сокращенного содержания картины в ее действие, развертывающееся как повествование. Или опять в конце картины, когда трагическому эпизоду убийства сына отцом конфликтным приемом предшествует эпизод

⁵⁵ Большая советская энциклопедия, том 28. Москва 1954, стр. 310.

⁵⁶ Избранные произведения, том 6. Комментарии. Москва 1971, стр. 544.

веселья детей, пасущих ночью лошадей, в ночном, и таким образом это усиливает следующую кульминационную сцену картины, кончающуюся трагедией.

Эйзенштейн, чтобы не нарушить чистоту стиля и характер трагедии, изображает эпизод бегства и спасения поджигателей только иносказательно, без элементов приключенческого жанра: два милиционера, сопровождающие арестованных поджигателей и отца Степка, уходят с ними за овраг. В следующем кадре над горизонтом в воздухе фуражки милиционеров. Из-за горизонта выбегают вооруженные, убегаящие поджигатели. Здесь нет никакой натуралистически разыгранной борьбы, даже бой здесь не показан. И притом все здесь не только совершенно понятно, но больше того — драматично. С другой стороны, так как комическое своим преувеличением или абсурдностью всегда уже является определенной стилизацией реальности, ненатуралистическим элементом — и здесь я опять имею в виду подлинную, „Ржешевского“ версию — здесь имеют место и веселые, комические кадры при ликвидации церковного оборудования, эмоциональные насмешки над религиозным ханжеством и поповщиной.

Наверно было и много дальнейших новых приемов в изобретательской творческой работе над этим навсегда уничтоженным произведением, которое, в конце концов, сохранилось только как торс.

15

К счастью имеется хоть этот торс. После уничтожения картины, согласно сведениям военного времени, можно хоть приблизительно познать некоторые замечательные качества подлинного фильма Эйзенштейна, Тиссэ и Ржешевского по первой версии мемориального фотофильма Бежин луг, который в 1967 году создал Наум Клейман путем монтажа статических отрывков кинокадров. После запрещения фильма они сохранились у Перы Аташевой (1900—1965), жены и сотрудницы Эйзенштейна. Несмотря на то, что это фильм, созданный только из статических отрывков, фильм только по внешнему виду, без движения и авторизованного монтажа, и так он является специфическим художественным произведением с художественными изобретательскими качествами, которые в нем ясно проявляются, хотя, как торс, он может дать только приблизительное представление о форме задуманного произведения.

Что же собственно произошло на переломе 1936 и 1937 годов с этой картиной?

После окончания вторичных съемок на юге Украины, 11 ноября 1936 года Эйзенштейн вернулся в Москву, где обрабатывал снятый материал. Но и эта, уже третья версия, Б. Шумяцкому⁵⁷ не понравилась: его третьим, самым трагическим постановлением от 17 марта 1937 года дальнейшие работы на незавершенной картине были приостановлены. Снятый материал, опять только в очень грубом, приблизительном монтаже, демонстрировали потом на активах киноработников и других деятелей искусства „как пример идейной порочности и формализма“⁵⁸ — для обсуждения и дискуссии.

⁵⁷ Избранные произведения, том 6. Москва 1971, приложение между стр. 128 и 129.

⁵⁸ Избранные произведения, том 6. Комментарии. Москва 1971, стр. 544.

„Преобладало не обсуждение, а осуждение Эйзенштейна“ — а следует прибавить и Ржешевского и их общего фильма — написал треть века спустя с ужасного дня „его запрета“⁵⁹ один из тех, кто в этой трагедии больших художников принимал активное участие, к сожалению, не на их стороне.

Ржешевский, как сценарист, был „ликвидирован“ в ноябре 1935 года, когда его исключили из дальнейшей работы на картине Бежин луг. Имея ограниченные возможности работы в кино, он писал театральные пьесы. Одну из них — пьесу Олеко Дундич с успехом ставили на художественно взыскательной и требовательной сцене театра имени Вахтангова и во многих других театрах. Но киносценарий Ржешевский никогда уже не написал.

Только после смерти Ржешевского его сценарий в 1971 году получили первую комплексную оценку с пера Ильи Вайсфельда, профессора драматургии и сценаристики во ВГИКе⁶⁰, следовательно от работника квалифицированного и ответственного, который метко написал: „Ржешевский мыслил большими социальными категориями, он хотел создать на экране образ народной массы, найти патетическую интонацию для рассказа о большевиках — строителях нового мира. Даже в манере записи сценария он стремился передать необычные, эмоционально захватывающие ритмы новой эпохи. Именно это привлекало в его сценариях. Однако в его „эмоциональной“ драматургии часто не хватало именно эмоциональности — пластически выраженной, реализуемой на экране... Теперь, обозревая весь путь, пройденный Ржешевским, пожалуй, можно утверждать, что он искал драматургию кино нового типа; она не укладывалась в сложившиеся нормы режиссуры, в существовавшие представления о специфике кино“.

Не только потому, что после устранения Ржешевского вся атака перешла только на Эйзенштейна, но он, человек характерный и принципиальный, сам взял на себя всю „вину“ со всеми ее последствиями. И в этой трагедии он оставался последовательным в духе своего принципа, что в фильме постановщик отвечает за все. А так как он „никогда не перекладывал ошибки и неудачи в своих работах на других и в первую очередь никогда не перекладывал ошибки на сценариста“⁶¹, он принципиально поступил и в этом случае.

Пригом „Эйзенштейн был вынужден не только прекратить работу, но и теоретически обосновать это насилие, раскритиковать свои — подлинные и мнимые — ошибки... Сейчас трудно судить, в чем был прав художник, ставший критиком своего произведения, а что было сказано вынуждено“, написал в 1964 году⁶² самый официальный советский кинокритик и теоретик Ростислав Юренев (рожд. 1912) о гиперсамокритической статье Эйзенштейна Ошибки Бежина луга⁶³, опубликованном тут же месяц спустя со дня запрета фильма.

⁵⁹ Оза отрывка из предисловия Ильи Вайсфельда к 6 тому Избранные произведения, Москва 1971, стр. 18.

⁶⁰ В предисловии к 6 тому Избранные произведения. Москва 1971, стр. 16 и 17. — ВГИК, Всесоюзный государственный институт кинематографии в Москве.

⁶¹ Эсфирь Шуб: Крупным планом. Москва 1959, стр. 131. — Чешское издание Zaostřeno na detail. Прага 1964, стр. 137.

⁶² Предисловие к 1 тому Избранные произведения. Москва 1965, стр. 51 и 52.

⁶³ Советское искусство, 17 апреля 1937 г. — В сборнике О фильме Бежин луг, Москва 1937, стр. 52—62. По чешски в еженедельнике Творба, Прага 1937, год издания XII,

В предисловии к чешскому изданию избранных теоретических статей Эйзенштейна я написал об этой трагедии следующее: „В Эйзенштейне это, наверно, должно было вызвать страшное потрясение. Для художника это было что-то на грани творческой жизни и смерти, трагедии и катастрофы. Но, несмотря на это, самокритический и самоуверенный художник-большевик Эйзенштейн реагирует оптимистически и с доверием. В конце своей упомянутой самокритики, которая одновременно является принципиальным и выдающимся эстетическим очерком, Эйзенштейн приводит и общие сведения о теме и концепции своего следующего фильма, который может быть единственно: героическим и партийным по духу, военно-оборонительным по содержанию и народным по стилю... который будет служить победоносному шествию социализма“⁶⁴.

Да, это было на самом деле на грани жизни и смерти...

16

В течение Первого международного кинофестиваля в Москве в 1959 г. в первой половине дня проходили просмотры советских кинокартин, выбранных из всей сороколетней истории советского кино. К концу фестиваля и просмотра 11 августа 1959 г. около ста пятидесяти присутствующих кинокритиков и теоретиков со всего мира было приглашено на специальное собрание. В своем выступлении на диспуте, называя имена выдающихся работников советского кино, я произнес и имя сценариста Александра Ржешевского. Я тогда сказал, что по моему убеждению к тем, чьи имена как выдающихся создателей немого советского фильма, мы запомнили уже в конце двадцатых лет, принадлежал, конечно, и Ржешевский.

После того, как в связи с этой темой я произнес это имя, я увидел, что зарубежным гостям — может быть только за небольшим исключением — это имя совершенно неизвестно. Но с другой стороны я заметил какое-то особое волнение среди советских участников. Когда я окончил мое выступление и потом возвращался на свое место, какой-то незнакомый человек дружественно мне помахал рукой. С улыбкой он показывал на бумагу перед собой, а потом через стол послал спешно написанное короткое письмо. В нем он благодарил меня за то, что я вспомнил забываемого и забытого Александра Ржешевского. Это был сценарист Алексей Каплер (рожд. 1904).

За день до отъезда на родину, в воскресенье 23 августа 1959 г. около полуночи я возвращался от оператора Эдуарда Тиссэ из дома работников кино в Большево. Дежурная в гостинице мне сообщила, что в течение дня кто-то несколько раз меня искал. Своего имени он не называл, говорил только, что снова придет и потом на самом деле несколько раз приходил.

№ 34, стр. 536—537. — Печаталось в первом, однотомном сборнике Избранные статьи, Москва 1956, стр. 383. — Чешское издание избранных статей Kameřou, tužkou i perem (первое издание Прага 1959, второе издание 1961) и в шеститомном сов. издании Избранные произведения не включено по обстоятельствам, приведенным в предисловии Юренева.

⁶⁴ С. М. Эйзенштейн: Kameřou, tužkou i perem. Прага 1959, стр. 32—33; второе издание, Прага 1961, стр. 34.

Была точно полночь, когда кто-то постучал в дверь моего номера. Извинившись, что приходит так поздно, представился:

Ржешевский... Александр Георгиевич...

Полночный гость! Я втащил его в номер.

Он опять извинялся, говорил, что искал меня целый день. В гостинице ему сказали, что завтра я уезжаю и, так как он не знал точного времени моего отъезда, приходит сейчас, чтобы меня застичь, завтра, может быть, уже будет поздно, он хочет лично со мной познакомиться, снова благодарил итд. итд.

А потом начался один из тех незабываемых, обыкновенно ночных разговоров „по душам“, в результате которого родилась дружба буквально „до гроба“.

Ржешевский рассказывал обо всем с восторгом. Он ни на что не жаловался. О кино ему, очевидно, говорить не хотелось. Сказал мне, что от своих друзей узнал, что на совещании я вспомнил о нем. Главным образом говорил потом о своей работе в театре. О своих пьесах. Рассказывал подробности интересно, с воодушевлением. Из его слов дышал жар преданности революции. Партии. Коммунизму. И искусству. Да -- настоящий человек художественного авангарда!

А потом взаимная переписка. Письма были обширные. Даже в восемь страниц письмо я от него получил...

В мае 1965 года прочёл три доклада во ВГИКе. Доклад для педагогов факультета киноведения был на тему о влиянии советского кино на мировую кинематографию. Подобно тому, как уже до этого в своей книге Фильм и кино в СССР⁶⁵, я уделил соответствующее и вполне обоснованное внимание и Ржешевскому.

Доклад вызвал оживленную и откровенную дискуссию, а со стороны некоторых присутствующих и полемику. Между прочим я сослался и на то, что если именно выдающиеся мировые постановщики Эйзенштейн, Пудовкин и Шенгелая — такие сильные творческие личности с опытом и в области сценария — выбрали себе в сотрудники именно сценариста Ржешевского, так уже и этот самый факт является одним из веских доказательств того, что в его лице мы встретились с действительно замечательной творческой личностью.

Как мне после этого написал Ржешевский, и в более широких профессиональных кругах говорилось потом о докладе и о дискуссии, состоявшейся после нее, и тем и „случай Ржешевского“ стал предметом толков. В письме от 27 декабря 1965 года Ржешевский мне уже радостно сообщал, что он „решением Президиума Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР был принят в члены Союза“ и принял участие в его учредительном съезде.

Летом 1966 года я встретился с ним в Москве как с уже реабилитированным художником. К сожалению, вскоре после этого, уже 19 января 1967 года он умер...

⁶⁵ Прага 1960, стр. 66—67, 80, 93, 97.

В связи с Пятым международным кинофестивалем в Москве Союз кинематографистов СССР организовал с 23 по 30 июля 1967 г. в Репино под Ленинградом Международный коллоквиум кинотеоретиков на тему Октябрьская революция и мировая кинематография. Я предложил Коллоквиуму доклад на тему Советское немое кино и мировая кинематография, который был напечатан в сборнике на русском и чешском языках вместе с докладами остальных тридцати участников Коллоквиума⁶⁶.

Первым дискуссионным выступлением на Коллоквиуме было мое воспоминание как раз об Александре Ржешевском. Из после предложенного моего главного доклада, из главы, посвященной проблеме сценария, привожу здесь отрывок, касающийся Ржешевского: „Весь комплекс изобразительных киносредств, с которыми мы встречаемся в современном современном кино, как сегодня, так и в двадцатых годах находится в связи со сценарием. Но разница прежде всего состоит в том, что сегодня — явно и в связи со стремительным развитием науки и техники — куда больше распространилась смелость не только производить эксперименты, но и вообще искать новое, и что сегодня это встречается и с большим пониманием.

Сценарий долгое время не существовал как специфический литературный жанр. Из начальных заметок о задуманных кадрах он развернулся в их подробное описание, в какой-то „каталог сцен“ с соответствующими объяснениями и примечаниями.

Путь от сценария как описательных заметок к сценарию, позже названным эмоциональным, открыл Александр Ржешевский, которого в свои соотрудники выбрали такие постановщики как Эйзенштейн, Пудовкин и Шенгеля, что само по себе свидетельствует о его качествах. Несмотря на все это, Ржешевский до сих пор остается не только недооцененным, но его несправедливо обвиняли в том, что он привел творчество советских сценаристов в какой-то тупик... Но именно обоснованное подчеркивание эмоциональности сценария против его только технически-описательного или более или менее информационного характера привело и фильм от внешнего изображения к драматическому выражению, от только лишь реализации к творчеству с контрапунктным монтажом кадров, с функцией деталей, с кинопоэтическим выражением метафор и вообще с поэзией.

Сценарии Зархи и Ржешевского — а напомним здесь и о Виноградской, Каплере и некоторых других — отличались именно эмоциональностью и придавали фильму тот очаровательный аромат, который свойствен только искусству. Конечно, дело не в литературном уровне и только исключительно в нем, но в его фильмовом функциональном смысле, в „действии, выраженном фильмом, когда каждое слово должно подсказать камере, что она должна видеть, актерам, что они должны говорить“, как пишет американский драматург Артур Миллер в пояснении к своему литературному сценарию „Misfits“ („Неприкаянные“). „Это есть повествование,“ — пишет

⁶⁶ Сокращенный текст в сборнике Октябрь и мировое кино. Москва 1969, стр. 171 по 186. — По чешски полный текст в сборнике Říjen a světový film, Прага 1970, стр. 98 по 121. До этого в киножурнале Film a doba, Прага, сентябрь 1967, год издания XIII, № 9, стр. 450—457.

далее Артур Миллер — „которое нельзя передать телеграфным и схематическим способами, какими пишутся сценарии, так как его смысл заключается именно как в чутком выражении характеров и обстановки, так и в завязке. Поэтому необходимо было сделать больше, чем только отметить, что происходит, но и с помощью слов создать и эмоции, которые должен иметь готовый фильм.“

Это свое литературное сценарное произведение Артур Миллер называет „результатом чисто функциональной попытки сделать понятным и другим представление о фильме, которое до того времени существовало только в мысли писателя . . . жанр, обладающий выразительными возможностями отражать современную жизнь . . . произведение, которое бы содержало своеобразную непосредственность образа и возможности толкования написанного слова“.

В своем рассуждении Артур Миллер выразил поэтику современного сценария, к которому до него подобным способом уже в конце двадцатых лет своим творчеством и теорией эмоционального сценария новаторски стремился Александр Ржешевский. Таким образом Артур Миллер произвольно дает полную сатисфакцию Ржешевскому“ — кончаются отрывки из моего доклада на Коллоквиуме, посвященные Ржешевскому.

18

На специальной конференции киноисториков и теоретиков, состоявшейся в Москве с 23 по 30 января 1968 года и посвященной творчеству Сергея Эйзенштейна по случаю семидесятой годовщины незажитого дня рождения 23 января 1898 г. и двадцатой годовщины смерти 11 февраля 1948 г., я думал и об Александре Ржешевском, умершем за год до этого, 19 января 1967 г. Я думал о том, что они оба — хотя каждый и в разном масштабе и с различной жизненной судьбой — должны были страшно тяжело переживать потерянные годы вынужденной бездеятельности. Их неосуществленные намерения, несозданные произведения и недостигнутые художественные результаты, хотя достигнуть их было в их возможностях, уже никто, нигде, никогда, никак, ничем не возместит. Я мысленно сравнивал разницу между искусством и наукой и из нее при приведенных обстоятельствах вытекающую более трагическую судьбу художника.

При взаимно совершенно равноправном положении и значении искусства и науки эти наибольшие проявления чувства и мысли человека принципиально отличаются ролью субъекта. Художественные произведения и научные открытия являются проявлением и продуктом человеческого духа. При этом художественное произведение имеет главным образом характер эмоциональный, в то время, как научное открытие или изобретение имеет ясно характер рациональный. Ученый открывает закономерности объективно существующей действительности. Он открывает ее до сих пор неизвестные и неисследованные явления, описывает ее проявления и формулирует их законы. В этом заключаются гениальные заслуги ученого. Однако, так как речь идет о явлениях действительности существенной объективно, следовательно независимо от человека, их открытие, исследование, описание и формулировка закономерностей не зависят исключительно и только от од-

ного субъекта, от одного и того же ученого. Ведь окончательные результаты являются неоднократно завершением предыдущих частных открытий и исследований многих ученых, последовательно исходящих один из другого. А при объективном, хотя и неисследованном или даже до сих пор неизвестном существовании тех или других явлений, они должны быть в конечном итоге кем-нибудь открыты. Неоднократно, в частности, в процессе становления научно-технической революции, случается, что изобретателями одного открытия одновременно бывают и два ученых. В области действительности объективно существующей как области научной деятельности — в отличие от деятельности художественной, то есть области художником субъективно создаваемой новой действительности — научное открытие не имеет непосредственной связи только с тем или иным ученым. Например, если бы закон кровообращения не открыл Вильям Гарви, открыл бы его позже какой-нибудь другой ученый, причем это нисколько не принижает значение его гениального открытия и научных открытий вообще.

В противоположность этому совсем иным является удел художника. Специфика искусства заключается в том, что каждое произведение связано непосредственно только с его создателем. Оно является обработкой новой, им субъективно созданной действительности, следовательно действительности, зависимой от человека, от художника и его таланта. Трагедия Гамлет неотделимо связана только с Шекспиром, статуя Давида с Микельанжелло, Аппасионата с Бетховеном, Ночной дозор с Рембрандтом, Человеческая комедия с Бальзаком, Май с Махой, Нетерпимость с Гриффитом итд. Без этих художников не было бы этих произведений. И так этому у всех художников и в искусстве вообще. Одинаковые темы с одинаковыми образами и ситуациями в обработке разных художников являются или являлись бы взаимно совсем разными произведениями. Художника нельзя заменить другим художником, и поэтому время, когда художник не творит, остается навсегда потерянным.

Ученый по праву требует, и в настоящее время, за исключением отдельных случаев, уже достиг понимания и поддержки даже и в тех работах, которые не приносят непосредственных результатов, или которые дают только частичные результаты, или даже только элиминируют ошибочные направления существующего до сих пор безрезультатного исследования.

То же понимание и поддержку общество обязано дать и художнику.

Борьба Ржешевского с непониманием была куда более тяжелой и главным образом, к сожалению, куда более трагической, чем нелегкая борьба Эйзенштейна. Тогда на конференции в Москве в своем выступлении я сказал, обращая мысленно к Ржешевскому, что нельзя позволить, чтобы в противоречие с действительностью замалчивались препятствия и создавался какой-то новый, ложный миф, как-будто творческий путь Эйзенштейна был усыпан только розами. Ведь наоборот, и в его случае это была суровая, тяжелая и не всегда успешная борьба иногда вообще за творческое бытие, за возможность творить.

Величие художников надо отмечать уже при их жизни прежде всего путем оказания поддержки и помощи их творчеству, чтобы оно развивалось при наилучших и самых благоприятных условиях и тем самым было наиболее богатым. Тем богаче и более радостным будет после и признание посмертное.

Сентябрь—октябрь 1971 года.

LE SCÉNARIO ÉMOTIONNEL D'A. RJECHEVSKI

L'avant-garde artistique soviétique des années vingt et trente, née de la Grande Révolution socialiste d'Octobre, professait ses idéals et luttait pour ses objectifs par le moyen de l'art. Elle fit irruption dans la vie culturelle du monde entier comme une force artistique et politique. Elle tâchait de rompre, et finit par y réussir victorieusement, le blocus bourgeois du silence ou les remparts du mensonge encerclant sa patrie révolutionnaire.

Alexandre Gheorghévitch Rj e c h e v s k i (1903—1967), scénariste filmique et dramaturge, faisait partie de cette pléiade célèbre de créateurs dont la renommée était mondiale.

Cependant Rjechevski est connu dans l'histoire de la cinématographie comme l'inventeur du style original du «scénario émotionnel». Déjà les premiers spécimens de sa production éveillaient, chez l'auteur de cette étude, malgré la défaveur où était tombé Rjechevski, une admiration fondée et avouée.

Le scénario de Rjechevski n'était pas seulement un «catalogue des scènes» rédigé plus ou moins bien et que le réalisateur avait pour tâche de filmer, l'acteur de jouer et le caméraman de mettre en images. Il s'agissait déjà d'un scénario spécifique dont le niveau d'art était très élevé. Il était écrit dans une forme littéraire très mûre, de façon dramatique et suggestive. Il exprimait émotionnellement le contenu, de même que l'atmosphère, la psychologie des personnages et le milieu.

C'est à cause de cela que Rjechevski est dans l'histoire du film et surtout dans celle du scénario une personnalité inoubliable, nonobstant le fait que ses scénarios admirés restaient pour la plupart non-filmés. Les films tournés finalement sur quatre d'entre eux se heurtèrent dès le tournage à des obstacles créés par les autorités. Après des remaniements ordonnés et ensuite après leur achèvement, la critique filmique les attaquait avant tout à cause de leur composition singulière, bien que leurs sujets, engagés au point de vue social, réagissent avec des accents de vérité sur la réalité soviétique vivante.

Rjechevski, ce pionnier du scénario moderne, est de nos jours oublié et inconnu non seulement au grand public, mais, sauf quelques exceptions, même aux spécialistes.

Rjechevski venait à l'époque des vives discussions sur le scénario, au tournant des années vingt et trente, quand le cinéma muet russe, qui occupait la première place dans le monde, cherchait, lors de l'apparition du son, à se frayer son chemin en avant pour réaliser de nouveaux exploits.

Deux scénarios de Rjechevski du type mentionné ont attiré l'attention de réalisateurs soviétiques renommés: «On vit bien» celle de Vsevolod Poudovkine, et «Vingt-six commissaires» celle de Nicolaï Chenghelaïa. C'était un succès enviable du scénariste débutant, mais il ne dura qu'au moment où les films tournés sur ces scénarios durent subir des remaniements. Finalement ils furent donnés, mutilés par les adaptations, dans les cinémas après bien des retards, et en plus comme des films muets.

Après les vains efforts de Rjechevski de faire accepter d'autres scénarios, l'illustre réalisateur Sergheï Eisenstein se décida à filmer le onzième scénario «Béžin luh». Mais l'élan joyeux fut bientôt freiné par les difficultés habituelles. Elles furent d'autant plus pénibles que le matériel tourné fut refusé et qu'il fallut tout tourner à nouveau. Cependant, à la fin, même ce matériel, incomplet et découpé seulement grosso modo, fut condamné — comme un «exemple d'erreurs idéologiques et de formalisme» — et détruit pendant la guerre.

En 1958 encore Rjechevski fut absolument rejeté par la critique soviétique officielle et son rôle dans l'histoire de la cinématographie soviétique fut décrit comme tout à fait négatif. Toutefois l'auteur de la présente étude a évoqué, dans son intervention devant l'assemblée des critiques et des théoriciens du monde entier, au cours du Premier festival international du film qui se tenait à Moscou en 1959,

Rjehevski comme l'un des classiques du cinéma soviétique. Il l'a fait de nouveau en 1965, dans sa conférence destinée aux pédagogues de la haute école du film VGJK à Moscou. Il pouvait se référer entre autres au fait que ce furent les grands réalisateurs Poudovkine, Chenghelaïa et Eisenstein qui avaient choisi ses scénarios.

Par la suite d'autres pédagogues présents s'occupèrent du «cas Rjehevski», surtout le professeur J. Dolinski — ce fut ainsi que, le 6 novembre 1965, Rjehevski fut réhabilité comme artiste et comme citoyen. Malheureusement, il mourut peu de temps après, le 19 janvier 1967. Aujourd'hui, les auteurs du premier tome de l'Histoire de la cinématographie soviétique (Moscou, 1969) jugent Rjehevski objectivement et d'une manière équitable.

Au Colloque des théoriciens du film qui s'est déroulé en 1967 à Répine près de Leningrad, l'auteur de la présente étude a apprécié l'importance de l'activité de Rjehevski en tant que scénariste, en s'appuyant aussi sur l'opinion actuelle analogue d'Arthur Miller sur le scénario filmique. Cette opinion représente elle aussi une appréciation spontanée remarquable d'A. Rjehevski comme pionnier du cinéma.

Le sort tragique de ce scénariste plein de talent nous invite à réfléchir sur le fait qu'il faut lutter pour que l'art puisse acquérir le même droit à l'expérience, à la recherche et éventuellement à des succès partiels que la science a acquis depuis longtemps. Il convient de célébrer la grandeur des artistes doués et qui s'avèrent comme des pionniers déjà pendant leur vie, en tâchant de les comprendre et de les aider dans leur production. Ainsi on pourra les fêter d'autant plus solennellement et avec une joie plus grande après leur mort.