

Огудов Сергей Александрович

Госфильмофонд России,

Россия, 142050, Московская обл., Домодедово, мкр. Белые Столбы, пр. Госфильмофонда, 1
s.ogudov@gmail.com

Киносценарий А. Г. Ржешевского *Бежин луг* в режиссерской интерпретации С. М. Эйзенштейна

Для цитирования: Огудов С. А. Киносценарий А. Г. Ржешевского *Бежин луг* в режиссерской интерпретации С. М. Эйзенштейна. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2022, 19 (3): 559–574. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.310>

В статье исследуется интерпретация С. М. Эйзенштейном литературного сценария А. Г. Ржешевского *Бежин луг*. На основе сопоставления различных версий киносценария прослеживается возникновение замысла фильма и изменение повествования при переходе от литературного сценария к режиссерскому: устранение реплик нарратора, возрастание масштаба событий вследствие сокращения нарративной дистанции, усиление монтажной разбивки текста. Наибольшее внимание уделено режиссерской интерпретации трех ключевых эпизодов планируемого фильма: осаде церкви, эпизоду на шоссе и разгрому церкви. На примере эпизода осады церкви рассматривается сокращение нарративной дистанции и увеличение масштаба события. В этой связи обстрел крестьян из церкви и последующий штурм начинают перекликаться с такими фильмами Эйзенштейна, как *Броненосец «Потемкин»* и *Октябрь*. Интерпретация эпизода на шоссе построена на основе работы со звукозрительным контрапунктом, при помощи которого выражена эмоциональность диалогов, свойственная сценариям Ржешевского. В качестве эквивалента устного слова Эйзенштейн планирует использовать контрастный монтаж, объединяющий речи, шум и музыку с визуальным рядом. В центральном эпизоде разгрома церкви Эйзенштейн усиливает роль религиозных реминисценций, которые соединяются с показом разрушения предметов религиозного культа. Каждый из названных эпизодов так или иначе отсылает к теме насилия и ориентирован на выражение травматического опыта. В этом смысле сценарий Ржешевского был близок творческим поискам Эйзенштейна — он давал возможность показа исторических событий, при котором сама история выступала как субститут такого опыта. Изучение сценарного повествования позволяет до известной степени воссоздать содержание незаконченного и запрещенного фильма.

Ключевые слова: С. М. Эйзенштейн, А. Г. Ржешевский, литературный сценарий, режиссерский сценарий, нарратив.

Развитие замысла фильма в литературных сценариях А. Г. Ржешевского

С. М. Эйзенштейн работал над фильмом «Бежин луг» в 1935–1937 гг. Направленные против режиссера нападки начальника Главного управления кинематографии (ГУК) Б. З. Шумяцкого и ужесточение идеологических установок в кинемато-

графе в середине 1930-х гг. привели в конечном итоге к запрету фильма. «Бежин луг» был подвергнут жесткой критике со стороны ГУКа, киностудии «Мосфильм», Института кинематографии¹. Эти отзывы наложили глубокий отпечаток на интерпретацию фильма и изучение прагматики первоначального замысла. Так, в стенограммах ВГИКа за 1937-й год, сочетавших критику с интересным разбором фильма, работа Эйзенштейна отрицалась за «символизм», «формализм» и показ стихийного хаоса [Стенограмма]. Позже отношение к Эйзенштейну как наиболее выдающемуся советскому режиссеру побудило к переосмыслению «Бежина луга». Подспорьем стал смонтированный по срезкам с пленки в 1967 г. фотофильм, который в то же время неизбежно давал лишь неполное и даже искаженное представление о работе Эйзенштейна². основополагающая работа о фильме была написана Р. Н. Юреневым [Юренев 1988], хотя и здесь обсуждение наиболее «варварских» моментов давалось в несколько «заретушированном» виде. Позже Н. И. Клейман рассматривает «культурно-мифологические аспекты», но недостаточно внимания уделяет анализу антирелигиозной проблематики фильма [Клейман 2004], завершавшего собой линию советского антирелигиозного кинематографа на деревенском материале [Семерчук 2000].

Фильм рассказывает историю Павлика Морозова, перенесенную в тургеневский Бежин луг времен коллективизации. Пионер Степок сообщает политотделу, что его отец помогает банде кулаков, которые хотят поджечь колхозные хлеба. Вооруженные поджигатели скрываются от правосудия в сельской церкви. Крестьяне берут церковь штурмом, а поджигателей арестовывают. Затем показана новая жизнь Бежина луга (эпизод на шоссе), который теперь разительно отличается от крепостной тургеневской деревни. После того как начальник политотдела узнает о том, что отец Степка убил его мать, принимается решение разгромить церковь (центральный эпизод фильма Эйзенштейн называл «разгромом церкви»). Вскоре после разгрома поджигатели, убив конвоиров, бегут. Отец выслеживает и смертельно ранит сына. В финале фильма народ настигает поджигателей. Степок умирает в окружении ребят на руках начальника политотдела.

Сохранился, но до сих пор не был опубликован режиссерский сценарий пересказанной выше первой версии «Бежина луга». Именно в первой версии фильма в наибольшей мере раскрылся замысел Эйзенштейна, в то время как вторая версия возникла вследствие запрета первой и последующих директив со стороны ГУКа.

¹ Стенограмма ВГИКа до сих пор не опубликована. Она стала предметом некоторых произвольных суждений. Так, Н. И. Клейман называет эту стенограмму «странной»: «...во ВГИКе показали весь материал и заставили студентов и педагогов осуждать, а не обсуждать Эйзенштейна» [Клейман 2004: 129]. И далее: «...к чести наших кинематографистов, большинство сочувствовало Сергею Михайловичу и старалось его выгородить — часто при помощи “конъюнктурной” фразеологии и демагогии с хорошими намерениями» [Клейман 2004: 129–130]. В обсуждении фильма участвовали Г. А. Авенариус, Л. В. Кулешов и другие режиссеры и киноведы, наблюдения которых интересны сами по себе. Несмотря на тенденциозное осуждение, они зачастую предлагали глубокие истолкования фильма, многие из которых повторяет в своей лекции Клейман (так, Авенариус в своей реплике дает сравнение с картинами Врубеля и Нестерова [Стенограмма, л. 12], Квитко предлагает сравнение с притчей об Аврааме и Исааке [Стенограмма, л. 21]).

² Поскольку оригинальная партитура Г. Н. Попова считалась утраченной, «Бежин луг» был озвучен музыкой С. С. Прокофьева, повлиявшей на интерпретацию ключевых сцен. Тем не менее в настоящее время у исследователей есть возможность обратиться к работе Попова. Анализу оригинального музыкального сопровождения посвящена статья И. Н. Ромащук [Ромащук 2019].

Киносценарий второй версии был опубликован в собрании сочинений Эйзенштейна. В комментариях к этой публикации Клейман пересказывает первую версию фильма, но не говорит о сохранившемся сценарии, который представляется нам важным историческим источником, позволяющим воссоздать повествование в фильме [Клейман 1971]. Фотофильм был смонтирован С. И. Юткевичем и Клейманом на основе срезов с пленки и воспоминаний участников съемок, при этом сценарий как источник не исследовался, а фотофильм Клейман позже назвал «вольным монтажом осколков погибшего целого» — не реконструкцией фильма, а «реабилитацией» Эйзенштейна [Клейман 2004: 123]. Он добавляет, что «замысел этой картины изучать очень трудно», в том числе потому, что «сохранившиеся от того времени материалы — подготовительные, рабочие, дискуссионные... полны противоречий» [Клейман 2004: 129]. По крайней мере в плане подготовительных материалов это утверждение не является вполне точным, потому что от черновиков до машинописи сохраняется отчетливый и непротиворечивый замысел первой версии фильма, который, конечно, менялся в процессе съемок, о чем будет сказано ниже³. В настоящей статье на основе сопоставления сценариев А. Г. Ржешевского и Эйзенштейна мы проследим интерпретацию первоначального замысла в режиссерском сценарии первой версии «Бежина луга», что позволит прояснить как строение нарратива, так и развитие идей Эйзенштейна.

В апреле 1934 г., получив заказ от ЦК ВЛКСМ, Ржешевский уезжает писать сценарий «Бежин луг» в «колхозы Московской области» [Ржешевский 1937, л. 2]. В феврале 1935 г. сценарий был закончен, а в марте прочитан Эйзенштейну; в этом же месяце сценарий принимают к постановке на киностудии «Мосфильм». Творческое сотрудничество Ржешевского и Эйзенштейна не было случайным. Ржешевский считался главным практиком «эмоционального сценария», теоретически обоснованного Эйзенштейном. Более того, в 1929 г. он работал над адресованным Эйзенштейну сценарием «Трибунал» о суде над Богом и интеллигенцией, но позже отказался от своего замысла. В предисловии к сценарию «В СССР» Ржешевский выдвинул такие аргументы против «Трибунала»: «прием», при котором, «разговаривая о “боге” необходимо упомянуть “бога” ни к “черту” не годится», он противоречит «установке большевистского искусства», потому что «капиталистический мир» и «бог» представляют собой неделимое целое — «где кончается одно и где начинается другое, это устанавливает сам капиталистический мир, а не “бог”, и тогда, когда капиталистическому миру это выгодно»; не нужен «прямой спор о “боге”», о правах капиталистической системы», вместо этого необходимо «произведение, в котором будет выражен участок небывалой жизни нашей страны» [Ржешевский <1930>, л. 5]. О «небывалой жизни» и должен был рассказать сценарий «В СССР», который сначала показывал события времен Гражданской войны (обстрел румынами советских земель с Бессарабского берега Днепра и защиту советско-китайской границы), а затем мирное строительство — жизнь села и крупного города, работу на заводах. По мнению Ржешевского, постановка его сценария позволила бы «ответить всему капиталистическому миру, всем “богам”, “чертям” на интересующие

³ Необходимые для изучения фильма материалы хранятся в РГАЛИ. Среди множества материалов наиболее важны, на наш взгляд, следующие источники: рукописный черновой вариант режиссерского сценария с элементами раскадровки (Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 63); полный машинописный текст режиссерского сценария (Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 65).

и “не интересующие” их вопросы, — и только в повествовании о нашей жизни человек вынужден будет отбросить все догматические утверждения потому, что их невозможно будет применить с открытыми глазами» [Ржешевский <1930>, л. 6].

Сценарий «Трибунала» не сохранился, и, вероятно, не был закончен. Но, как видно из приведенных цитат, некоторые важные мотивы перешли сначала в сценарий «В СССР», а затем и в «Бежин луг». Так, в немой версии сценария «В СССР» присутствовал эпизод с кулаками: во время коллективизации «на скотном своем дворе ударом обуха в голову бил коров, обдаваемый потоком крови, кулак Афанасьев» [Ржешевский <1930>, л. 91]. Другой кулак приходит на похороны мужика, которого он сам же застрелил из обрезка. Кулаки поджигают колхоз. Кулака Хмырова ловят и связывают, с ним хотят разделаться. Деревня до коллективизации характеризуется у Ржешевского как «тургеневская»: «И этот знакомый тургеневский вид находится в полном противоречии с действительностью. Старая, дряхлая, с большой церковью, возвышающейся над всеми постройками, живописно раскинулась невдалеке от аппарата тургеневская деревня» [Ржешевский <1930>, л. 103]. Затем «двигались трактора вдаль, окружая стальным кольцом тургеневскую деревню» [Ржешевский <1930>, л. 104]. События и даже их визуальное решение здесь уже близки к замыслу «Бежина луга».

В немой версии сценария «В СССР» действие одного из эпизодов происходило в Ленинграде: во время антирелигиозной экскурсии детям показывали Казанский собор. Руководитель экскурсии, отвечая на вопросы детей, говорил: «Молились деревянным, разрисованным, украшенным доскам, которые назывались иконами и которые были развешаны в этих храмах» [Ржешевский <1930>, л. 156]. Подобное объяснение позже сопровождает сцену разгрома церкви в «Бежином луге», а хохот ребят напоминает высмеивание арестованных поджигателей в эпизоде на шоссе. В финале немой версии сценария «В СССР» снова показаны военные действия на советской границе. В этих эпизодах в «лучистых ребятах» стреляют с бессарабского берега Днепра. Окровавленные пограничники отстреливаются. Умиравший мальчик-вожатый, шатаясь, говорит: «Спросите их почему нельзя было выкупаться...» [Ржешевский <1930>, л. 173]. Гибель мальчика в финале в ответ, на которую вся боевая мощь Советского Союза обрушивается на врага, снова сближает сценарий с «Бежиным лугом»: «И над незабываемой бесконечной землей, на которой стояло шатающееся маленькое, дорогое существо в небе, во все небо бесконечное, двигались, заслоняя солнце, ревущие тысячи наших боевых самолетов в сторону вражьей земли» [Ржешевский <1930>, л. 173]. Сценарий не был реализован, и Ржешевский позже, по-видимому, соотнес некоторые его мотивы с историей гибели Павлика Морозова. Видоизменяя упомянутые сцены в соответствии с новым замыслом, он создает сценарий «Бежин луг».

Сохранилось несколько версий литературного сценария, между которыми заметны различия, сделанные в период подготовки к съемкам, возможно, не без влияния со стороны Эйзенштейна. Как вспоминает Ржешевский, в апреле 1935 г. «я еду в “Бежин луг” доделывать сценарий и вносить правки. Со мной едет С. М. Эйзенштейн “знакомиться на недельку с жизнью”» [Ржешевский 1937, л. 4]. Первая версия литературного сценария Ржешевского заметно отличалась от последней, опубликованной позже отдельной книгой. В основном эти изменения касались стиля отдельных сцен. Например, в начальных сценах первой версии писающий с обрыва

мальчик попадает в реку «прямо на поплавок какого-то вздремнувшего древнего старичка» [Ржешевский 1935, л. 11]. В итоговой версии момент попадания на поплавок отсутствует, а Эйзенштейн в режиссерском сценарии совсем убирает эту сцену. Другой пример: в первой версии на шоссе после автокатастрофы «как дрова взваливали на телеги мужики и бабы, что называется штабелями, трупы погибших» [Ржешевский 1935, л. 46]. В последней версии трупы на телеге отсутствуют, стиль сценария снова становится менее грубым. В первоначальной версии смерть матери происходила на глазах Степка: «...и запечатлев глубокий долгий поцелуй на лбу мальчика, не переставая стонать, — умирающая, обессилев, грохнулась навзничь в телегу... и умерла с большими, большими слезами на глазах» [Ржешевский 1935, л. 19]. В итоговой версии в телеге везут уже умершую мать. Подробное перечисление подобных различий будет, на наш взгляд, избыточным, поскольку они имеют сугубо стилистическое значение. Что касается композиционных различий, то нужно отметить, что после разгрома церкви в первой версии с трибуны произносились долгие речи о «великом социалистическом наступлении». Перед народными массами выступали начальник политотдела, председатель колхоза и другие персонажи. Любопытно, что после слов председателя Ржешевский давал песню «По долинам и по взгорьям», которую Эйзенштейн позже использовал в сцене разгрома церкви [Ржешевский 1935, л. 89]. Степок, которого «ласково обнимал на трибуне старый начальник политотдела, сейчас замечательно пел: “Чтобы с боем взять приморье, белой армии оплот”» [Ржешевский 1935, л. 90]. В тот момент, когда в ответ на эту песню звучит «могучее ура», отец Степка, ведомый под конвоем, кричит: «За что погубил, сынок...» (в более поздних вариантах он произносил эти слова после разгрома церкви, мимо которой вели поджигателей). В ответ на восторженные реплики Степка («Да здравствует мировой штаб пионерии...») в первой версии звучали саркастические пожелания отца [Ржешевский 1935, л. 90].

Тем не менее о некотором изменении смысла событий при переходе к финальной версии литературного сценария говорить все же можно. Эти изменения касались сцены разгрома церкви, связанной у Ржешевского с темой «дубинушки», русского бунта: «Как могучий горный обвал, в разломанные двери церкви с дубинами, с кольями, в самое для них когда-то святая святых неслись охваченные неистовой злобой бесчисленные мужики» [Ржешевский 1935, л. 35]⁴. Штурм церкви в первой версии должен был вызывать чувство страха: «И под аккомпанемент неистового грохота, топота бесчисленных ног, треска и криков вламывающихся в церковь людей, что и будет служить страшным фоном для этой сцены...» [Ржешевский 1935, л. 36]. На следующей странице Ржешевский вновь называет «страшный звуковой фон, происходящий вне этого кадра, достигнувший в конце содержания этого кадра невероятного предела» [Ржешевский 1935, л. 37]. В окончательной версии Ржешевский устраняет замечание о «страшном фоне», а в сцене разгрома дает отсутствующее в первой версии замечание: «Здесь — никакого мрака, здесь все светло, радостно и предельно празднично» [Ржешевский 1982а: 256]. Важно отметить, в первой версии был дан развернутый диалог председателя Ивана Осипова со школьным учителем. Председатель возмущен происходящим в церкви: «Я не могу, — кричал Иван Осипов, вырываясь, — я ненавижу... В такие минуты я пре-

⁴ Песня «Дубинушка», согласно первоначальному замыслу Ржешевского, звучит в начале фильма, перед сценой с умирающей матерью [Ржешевский 1935, л. 19].

зираю себя и их... Это стихия... А стихии доверять нельзя. Это мне напоминает ту сволочную Россию, пьяную и проклятую, на которую никогда нельзя положиться, в которой никогда нельзя быть уверенным...» [Ржешевский 1935, л. 36]. Но старый школьный учитель опровергает его слова, говоря об историчности момента: колокольный звон, который раздавался над землей много столетий, больше никогда не услышат ни он, ни его дети. Учитель добавляет: «А то, что сейчас в церкви делается, — это не наша школа...» Титр: «Это дерется... Русь» [Ржешевский 1935, л. 37]. Таким образом, сцена штурма церкви первоначально понималась как русский бунт, бессмысленный и беспощадный. Драка в церкви с поджигателями комментируется рассказчиком следующим образом: «...охая и сопя, катаясь по полу и кряхтя, ломая друг другу ребра, грудные клетки, головы, дралась с плеча... по-русски... Русь» [Ржешевский 1935, л. 37]. В ходе переработки сценария, возможно под влиянием Эйзенштейна, разгром церкви уже не сопоставляется с русским бунтом — действие становится более иррациональным, экспрессионистским, лишенным внешних мотивировок.

Смена нарративной модальности в режиссерском сценарии

Теперь рассмотрим различия между финальной версией литературного сценария и сценарием режиссерским. Эйзенштейн очень внимательно, порой до деталей, следует за литературным сценарием. В ходе переработки сценария он устраняет в первую очередь фигуру рассказчика, обобщавшего события и при их изложении ориентировавшегося на читателя. Эйзенштейна привлекает прямое выражение опыта, доступное экрану, который не нуждается в присутствии всеведущего нарратора. Уже в начале сценария Эйзенштейн сокращает многочисленные обращения к читателю со стороны нарратора, например такое: «...если мы развернем одну за другой величественные панорамы ландшафта... то вы увидите седую старину...» [Ржешевский 1982а: 221]. В сцене ночного Бежина луга снова сокращается восторженная речь рассказчика, например следующий пассаж: «Пусть в свете костров мимо шалашей на Бежином луге проносятся на своих конях приветствуемые товарищами все вновь прибывающие дети» [Ржешевский 1982а: 284]. Неудивительно, что в режиссерском сценарии в ряде случаев сокращаются и слова рассказчиков второго уровня. В частности, слова старика, который говорит, что дом писателя спалили в семнадцатом году, а затем показывает школу, построенную на том месте. Вместо этого наррация в режиссерском сценарии приближается к непосредственному действию, и даже титры могут переписываться исходя из этой установки: «В 1917 году дом спалили / Но на месте его / “Тургеневская неполная средняя школа”»; последние слова — это уже элемент диегезиса, они показаны вместе со школой [Эйзенштейн 1935, л. 3]. Разными способами видеоизменяются или вовсе устраняются повествовательные титры, которыми был переполнен сценарий Ржешевского. На такие реплики Эйзенштейн мог накладывать дополнительную разбивку. Там, где у Ржешевского был долгий повествовательный титр, у Эйзенштейна может присутствовать несколько титров, разбитых за счет изображения: «Жил... Был... Когда-то сто лет тому назад в этих местах / Великий писатель, барин, помещик, дворянин, / Один из основоположников великой русской литературы прошлого» [Эйзенштейн 1935, л. 1]. Яркий пример разбивки текста дан в финале сценария,

где слова Тургенева фактически превращаются в поэтическую речь: «1214. И когда 1215. Всё. 1216. Зашевелилось. 1217. Проснулось. 1218. Запело. 1219. Зашумело. 1220. Заговорило. 1221. Когда всюду лучистыми алмазами зарделись крупные капли росы» [Эйзенштейн 1935, л. 125]. Точка зрения на события задается теперь изнутри повествуемого мира, по возможности устраняется нулевая фокализация, позволяющая охватить событие в целом. Здесь и вступает в силу монтаж Эйзенштейна: в литературном тексте монтаж позволяет передать не историю как целое, а лишь отдельные ее элементы. Осмысление событий оказывается проблематичным, осложненным, вместо этого акцент делается на контрастных особенностях, материальной фактуре происходящего. В этом смысле, по мнению философа В. А. Подороги, «кинематограф Эйзенштейна *антинарративен*, он не рассказывает, а пытается в каждом моменте условного повествования утвердить пластическую автономию соответствующей сцены (даже отдельной детали, “случайной” и “лишней”)» (курсив в источнике. — С. О.) [Подорога 2017: 219].

Например, уже в начале сценария Эйзенштейн сокращает многочисленные описательные фрагменты, заменяя их обозначением точно выбранных объектов, среди которых цветущий фруктовый сад и барельеф Тургенева. Пространство оказывается охвачено не панорамно, а на основе видимых изнутри повествуемого мира деталей, что существенно ускоряет скорость наррации. Персонажи показываются монтажным способом, например перед выстрелом отца детализируется фигура Степка. На вышке в поле Степок показан несколькими планами, а затем он долго падает вниз: «1009. Степок крупно. 1010. Степок средне. 1011. Степок в полный рост. За кадром раздается выстрел [Эйзенштейн 1935, л. 105]. Другой вид монтажа — контрапунктическое соединение изображения и звука. Например, «страшные свисты в ночи», похожие на проявления нечистой силы, — но оказывается, что это начполит настраивает радиосвязь: «С кадра 796 по кадр 806: свисты настройки радио, поданные как свист чертей и всякой нечисти» [Эйзенштейн 1935, л. 80]. Исходя из усиления установки на монтаж, Эйзенштейн интерпретирует главные эпизоды сценария Ржешевского — «осаду церкви», «эпизод на шоссе» и «разгром церкви». Рассмотрим их подробнее.

Эпизод осады церкви

Подготовка к осаде церкви, в которой укрылись поджигатели, в сценарии Эйзенштейна начинается на уровне звука — с протяжного колокольного звона. Многочисленные пейзажные кадры, которые предлагал ввести Ржешевский, у Эйзенштейна отсутствуют, и звук накладывается прямо на титр: «На титре звук — протяжные и тоскливые удары далекого колокола» [Эйзенштейн 1935, л. 16]. Этот же звук дается на кадрах деревенской улицы и переговаривающихся жителей — колокольный звон нарастает, приближая штурм церкви, а потом удары благовеста буквально превращаются в выстрелы по осаждающим. Эйзенштейн делает такую ремарку: «На кресте один удар на месте. Второй удар — на съезде. Третий и четвертый удары — выстрелу в три темпа. Три выстрела» [Эйзенштейн 1935, л. 17]. В режиссерском сценарии стреляют сначала через распахнутую дверь церкви, затем дверь захлопывается, и даются: «182. 183. 184. Крупные планы выстрелов из щелей двери» [Эйзенштейн 1935, л. 19]. Используется звукозрительный контра-

пункт⁵: «Группа трех выстрелов 1:3:2 Не совпадая с изображением» [Эйзенштейн 1935, л. 19]. Ниже: «191. 192. 193. Стрельба ракурсами колокольни» [Эйзенштейн 1935, л. 19]. Эйзенштейн значительно усиливает роль выстрелов и изменяет масштаб события — штурм вырастает почти до масштаба боевых действий. Показ церкви (в начале эпизода дается еще стрельба с галереи) соединяется с показом крестьян, ведущих осаду. «203. Пустой откос. Появляются вверху бегущие. Летят с откоса вниз. Прыгают через аппарат. 204 <Забившиеся> в испуге. 205 (пародируя одесскую 206. Лестницу). Средние планы» [Эйзенштейн 1935, л. 20]. По-видимому, расстрел людей из церкви мыслился режиссером как пародия на известную сцену на Одесской лестнице⁶. Момент, когда народ врывается в церковь, Эйзенштейн тоже специально обыгрывает, в то время как Ржешевский только называет само действие: «И под аккомпанемент неистового топота бесчисленных ног с грохотом в церковь вломились комсомольцы...» [Ржешевский 1982а: 231]. Эйзенштейн превращает всю сцену в масштабный «штурм церкви», который позже образует параллель с «разгромом церкви»⁷.

Эпизод «штурма церкви» по сравнению с литературным сценарием разрастается и включает в себя около сотни кадров: осаду церкви, заполнение церкви народом, драку с поджигателями и их арест. Мы полагаем, что прав был В. В. Забродин, сравнивший этот эпизод со штурмом Зимнего дворца в фильме «Октябрь» [Забродин 2011: 270]. Когда народ врывается в церковь, сначала дается «213. Перебежка двух человек. 214. Кресты пусты. 215. Перебежка трех человек. 216. Ступеньки на галереи пусты. 217. Забег в галерею. Три человека врассыпную вбегают» [Эйзенштейн 1935, л. 21]. Поджигатели отступают и ведут «огонь из царских врат». Когда крестьяне врываются в церковь — «с бегом людей натуралистический шум. Сапоги, крик, дыхание и пр.» [Эйзенштейн 1935, л. 22]. Далее: «231. Сквозь царские врата вбегают люди. 232. На царские врата набегают люди» [Эйзенштейн 1935, л. 22]. После чего следовал еще целый ряд кадров бегущих людей — таким способом создавалось представление об огромном пространстве, взятие которого действительно напоминает штурм Зимнего дворца. Разнообразный звон колокола, который сопровождает эту сцену, противостоит «натуралистическим шумам» бегущих крестьян. Во время драки с поджигателями звучит «треск челюстей, хруст костей и тупые удары в спины. Колокол гулкий» [Эйзенштейн 1935, л. 24]. Звучат диалоги и восклицания крестьян: «Что с православным народом, господи...» Старик отвечает: «Нет православного народа». Во время последней реплики звон колокола начинает ломаться, его замещает другой звук: «Колокол и рельсы — треснувший колокол». Звон заменяется «игрой на рельсах и буферах» [Эйзенштейн 1935, л. 26].

⁵ Появление звукового кино побудило Эйзенштейна и его единомышленников распространить принципы контрастного монтажа на сочетания изображения и звука. Такие эксперименты, получившие название «звукозрительный контрапункт», проводились в раннем звуковом советском кинематографе. В качестве примеров можно назвать фильмы Д. Вертова «Энтузиазм» и Б. Барнета «Окраина».

⁶ Эйзенштейн расширяет замысел Ржешевского за счет интертекста, отсылающего к другим фильмам режиссера: стрельба из церкви — «Броненосец “Потемкин”», штурм — «Октябрь», техника на шоссе — «Старое и новое», религиозные реминисценции — «Да здравствует Мексика!».

⁷ Любопытно отметить, что в пьесе «Бежин луг», написанной на основе киносценария, осада церкви тоже была показана как война — она заменяла собой одновременно штурм и разгром церкви. Колхозники пытаются вести переговоры с кулаками, среди них есть тяжелораненые [Ржешевский <1935>, л. 24–32].

Когда поджигателей арестовывают, звон рельс сопровождает уже показ идущих на работу колхозников. У Ржешевского колокола сменялись «звоном колхозных набатов, призывающих колхозы к послеобеденной работе»⁸ [Ржешевский 1982а: 234]. В режиссерском сценарии увеличение масштаба события, обилие физиологических деталей и звуков — это результат сокращения нарративной дистанции, приближения рассказчика к происходящим событиям.

Эпизод на шоссе

Переход к эпизоду на шоссе, погружающему зрителя в новую жизнь колхоза, в сценарии Ржешевского сопровождается специальной ремаркой: «...все это происходит на ходу — на минутных паузах, на заторможенных на секунду машинах, на осажденных на мгновение конях, на прыжке с велосипедов, на криках сдвигающихся по шоссе телег, — причем, повторяю, что все эти разговоры, крики, истерики происходят, что называется, в течение одной секунды...» [Ржешевский 1982а: 237]. Перед нами характерный для сценариев Ржешевского монтаж возгласов и ругательств, которые вместе даже не составляют диалога, — это отдельные экспрессивные реплики; некоторые из них адресованы напрямую читателю. Несвязанные друг с другом обрывки разговоров дополняются гулом машин — активность персонажей доведена до предела, сама их радость граничит с истерикой, и выглядят они как жертвы психологической травмы. Как работает с этим материалом Эйзенштейн?

В режиссерском сценарии звуковая организация эпизода объединяет человеческую речь и грохот техники. Эйзенштейн воплощает «истеричку» персонажей Ржешевского в том числе при помощи звукозрительного контрапункта: на фоне «котла движения машин и людей» звучат голоса, например возглас старухи: «Что стало с православным народом...» [Эйзенштейн 1935, л. 30]. Старуха произносит слова несколько раз, их смысл стирается от многократного повтора. Дальше Эйзенштейн показывает отдельных людей «на фоне потока». Они тоже выкрикивают бессвязные реплики: «345. Пять баб. Одна: Опять растрату обнаружили. Четыре: Это черт знает что такое» [Эйзенштейн 1935, л. 33]. Сохраняются и междометия, характерные для устного нарратива: «358. Поднимается в кадре растрепанный. Голова мотается по кадру. Полпаузы: — Ай... Ай... Ай... Ай. Полная тишина» [Эйзенштейн 1935, л. 34]. Эпизод на шоссе у Эйзенштейна намеренно перенасыщен звуком, причем звуки техники превращаются в своеобразную музыку: «Чететка тракторов как беспредметная реминисценция прохода тракторов» [Эйзенштейн 1935, л. 37].

Когда в сценарии Ржешевского под конвоем ведут поджигателей, звуковой фон эпизода меняется: звук машин и экзальтированные голоса уступают место «пронзительному и невероятному свисту» и призывам к расправе. У Эйзенштейна под-

⁸ О «колхозных колоколах» подробно говорилось в первой версии сценария: «Если бы вы только видели эти колокола. Но судите сами: колокол, призывающий к работе в колхозах, заменяет обычно привязанный к отдельному столбу, сделанному на манер буквы “Г” (а в других местах просто как попало) тяжелые предметы. Причем преимущественно железнодорожные. Комбинации, благодаря которым производится этот звон, выражаются в следующем: в одном месте по привязанному буферу бьют кувалдой, в другом месте по привязанной рельсе бьют буфером, в третьем месте ударом друг об друга параллельно висящих на одном столбе и буфера и рельсы получают тот особого рода длинный звон, разнохарактерность которого известна каждому колхознику, который уже знает, в каком колхозе звонят» [Ржешевский 1935, л. 56].

жигатели показаны на фоне неба, а когда их освистывают, свист дается с усилением — сначала его сопровождает ветер, а потом ураган [Эйзенштейн 1935, л. 40]. Как видно, фигуры врагов оказываются доведены до огромного масштаба. Бородатый мужик вытаскивает топор на глазах «обезумевших от ужаса» поджигателей [Эйзенштейн 1935, л. 43]. Он замахивается, но Степок его останавливает. Ожидание после взмаха топора предлагалось озвучить «цирковой дробью (на материале моторов, авто и тракторов)». Затем должно было зазвучать «кабуки-харакири, соответствующее рисунку звука, рисунку движения, блеску топора» [Эйзенштейн 1935, л. 44]. Когда народ узнает, что поджигатели хотели вернуть царя, поднимается всеобщий хохот. Этот хохот переходит в звон кос, и затем даются кадры косьбы. Эйзенштейн ищет эквивалент показа жизни массы на звуковом и музыкальном уровнях. Многочисленные реплики крестьян обесмысливают содержание их речи, превращают слова в звуки, лишённые семантики. Первоначально эмоции персонажей еще носили словесную форму, но в кульминации эпизода перешли в свист и хохот — произошло их возвращение к «прототипическому» состоянию. Эйзенштейн мог связывать звуковую сторону сценария Ржешевского с занимавшей его проблемой архаического сознания — «регресс» к ранним стадиям развития речи усиливал выразительную силу кино.

Отдельно отметим сцену появления аэроплана над толпой крестьян. Эйзенштейн интерпретирует ее в духе своей теории кино как экстатический переход движения в новое качество. Этот переход должен был сопровождаться нарушением реалистических принципов движения: «390. Лошади, подводы на дыбах. 391. Грузовики на дыбах. 392. Трактора на дыбах. 393. Комбайны на дыбах». Этим кадрам соответствует такая экспликация: «Все глядят вверх. Бытовая мотивировка: затор и “щепка на щепку”. Образная мотивировка: присели при виде коршуна-аэроплана». При этом звучит «растущий рев спускающегося аэроплана» [Эйзенштейн 1935, л. 38]. Затем снова давалось движение на шоссе, но уже в другом качестве — теперь все должно было быть снято с верхнего ракурса, соответствующего полету аэроплана: «394. Подвода с мужиком сверху (с движения). Въезжает черная тень аэроплана. Черная тень над телегой (темп) [Эйзенштейн 1935, л. 38]. У Ржешевского в этом эпизоде тоже была лошадь, вставшая на дыбы, но по другой причине — из-за машины, которая проносится с воем, «как снаряд» [Ржешевский 1982а: 242]. Полет аэроплана у Ржешевского почти отсутствует: аэроплан сразу же садится, и летчик подбегает к старику-крестьянину. Эйзенштейн, мы полагаем, использует появление аэроплана как повод для выражения занимающей его диалектики выразительного движения. При этом само экстатическое переживание понималось Эйзенштейном как «выход-переход в иное состояние бытия, предшествующее любому другому», «возврат к протоорганическим основаниям патетического Произведения» [Подорога 2017: 306]. Эйзенштейн интерпретирует этот эпизод исходя из своей концепции искусства как объединения «пралогических» и аналитических форм мышления. В сценарии Ржешевского он находит подтверждение своим взглядам.

Эпизод разгрома церкви

Эпизод разгрома церкви у Эйзенштейна открывается показом разрушения икон. Звон колокола в этот момент становится «судорожным», за кадром звучит

голос старухи, причитающей «где православный народ?». Так же, как в сценарии Ржешевского, звуковым лейтмотивом сцены становится треск ломаемого дерева и отчаянный звон колокола. Когда «громая икона трескается» и ее «половинки раздваиваются», перед зрителем «открывается вид на центр церкви», занятой народом [Эйзенштейн 1935, л. 62]. Эйзенштейн вносит в эпизод разгрома важные изменения. Некоторые из них имеют стилистический характер и касаются появления персонажей. У Ржешевского:

И вот перед нами, против бывшего изображения Саваофа, примостившегося в облаках, высоко на стене церкви стоял один из представителей этого русского народа с ломом в руке и, другою рукой крестясь, говорил, раздумывая:
— Ну как бы мне это, гражданин, спустить вас с неба на землю? [Ржешевский 1982а: 256]

У Эйзенштейна:

640. Мужик вылезает из-за Саваофа: /он сам похож на Саваофа... /Верх иконостаса, ранее виданный в предыдущем кадре... Ну как мне вас, граждане, поаккуратней с небес на землю спустить. Под треск и далекий звон [Эйзенштейн 1935, л. 63].

Иконописное изображение «оживает» почти в буквальном смысле, для этого конкретизируется и визуальный ряд.

Важное дополнение, сделанное Эйзенштейном, касается песенного фона. Певица Еремеева, исполняющая роль крестьянки, поет: «По долинам, по нагорьям...» Эта песня спорит с колокольным звоном и дается как фон разгрома церкви. Эйзенштейн добавляет к поющей крестьянке символический кадр с голубями: «659. Купол. По солнечному столбу сыпятся голуби. 660. Еремеева стоит в алтаре. Лучи солнца, проникают голуби» [Эйзенштейн 1935, л. 65]. Через песню вводится тема Гражданской войны, которая в творчестве Ржешевского переживается как травматический опыт.

Укладывание икон давалось Ржешевским в начале эпизода: «Ликвидировали церковь “как класс” — и толпились на паперти, у которой стояли телеги, и на телеги русские мужики штабелями складывали “бога” во всех его разновидностях» [Ржешевский 1982а: 255]. Эйзенштейн предполагал показать это в конце эпизода, и в действии должны были участвовать дети: «697. Выносят иконы. Кладут штабелями. 698. Цепь пионеров передает угодников “как арбузы”. Степок принимает и укладывает иконы». Озвучить такой вынос икон планировалось стуком: «Вступает стук. Отстукивание ритма на деревяшках (ритм не совпадает, но соответствует ритму передачи)» [Эйзенштейн 1935, л. 68]. К сцене выноса икон Эйзенштейн добавляет диалог старика и комсомольца, который давался у Ржешевского в середине эпизода. Старик просит у комсомольца икону на память, и когда тот отказывается, говорит: «Пожалел для меня дерьма», — и разбивает икону. У Эйзенштейна осколки разбитой иконы «разлетаются звонким детским смехом» [Эйзенштейн 1935, л. 69]. На наш взгляд, показ этого момента в конце эпизода позволял усилить шоковое воздействие на зрителя, производимое разгромом церкви⁹.

⁹ Возможно, под влиянием критики ГУКа Эйзенштейн переписывал этот диалог. В черновиках сохранился более мягкий вариант. «(Старик берет икону): Снесу домой... Комсомолец:

В целом в сценарии Ржешевского эпизод носит «иконоборческий» характер: крестьяне сосредоточены в основном на разрушении икон. При этом они сами как бы становятся на место святых — живые люди заменяют собой поверженные изображения, христианская история разворачивается не на иконах, а «здесь и сейчас». У Эйзенштейна крестьяне сосредоточены не только на иконах — их разрушительные действия охватывают и другие предметы культа. Показываются «669. Падающие накрест кресты и хоругви» [Эйзенштейн 1935, л. 66]. Православная церковь как модель мира заполнена крестьянами, которые видны повсюду; разгром приобретает, на наш взгляд, характер вывернутого наизнанку богослужения. Эйзенштейн допускает открытый показ кощунства, соединенный с религиозными реминисценциями: мужики не только крушат иконы, но и «потрошат плащаницу» [Эйзенштейн 1935, л. 64], срывают паникадило: «679. Крупно руки отцепляют. 680. Паникадило из мелкого летит прямо на аппарат (Легкий рапид). Виден парень. 681. Лицо висящего парня снизу. 682. Разбивается паникадило» [Эйзенштейн 1935, л. 65]. Мы видим парня, который «висит на цепи в куполе», как бы одушевляя собой символический небесный свод [Эйзенштейн 1935, л. 67]. У Эйзенштейна разгром становится визуальным и символически более разнообразным и охватывает все пространство церкви. Эпизод строится на контрасте церкви как архаического истока культуры и насилия над ним, совершаемого крестьянами, исполненными пасхальной радости. Такое соединение производит шоковый эффект, воспроизводит травматическое переживание, которое и лежит в основе смены нарративной модальности в сценарии Эйзенштейна. В этой связи уместно обратиться к понятию «второй экран», которое ввел в своей философской работе об Эйзенштейне В. А. Подорога. «Экран-II» — это «визуальное поле, заполненное исключительно *солипсистскими* знаками, их пульсациями, истечениями, ротациями, навязчивыми болезненными повторами, причудливыми конфигурациями и срезами», в то время как «экран-I» предполагает «монтажно-композиционное единство, идею, нарративный и сюжетный план, с его тогдашней технологией постановки фильма» [Подорога 2017: 113]. Переход от литературного сценария к режиссерскому демонстрирует, как второй экран может «заслонять» первый. Эпизод разгрома церкви, соединяющей в себе экстатическую религиозность и агрессивное богоборчество, становясь, на наш взгляд, субститутом рассказа о травме, пронизывающей, по мысли Подороги, творчество Эйзенштейна.

Таким образом, ослабление фигуры рассказчика, сокращение нарративной дистанции и усиление роли звукозрительного контрапункта в режиссерском сценарии можно рассматривать в контексте творчества Эйзенштейна как приближение литературного текста к «пралогической» выразительности кино. Аморализм в эпизодах осады и разгрома церкви находился в русле этой концепции и в то же время соотносился с травматическим опытом Эйзенштейна.

— Зачем тебе.

Старик:

— Как зачем... Хлеб у меня есть, картоха есть, сын — командиром в Красной Армии — нападет стих, возьму да помолюсь...

Комсомолец:

— Говорят тебе, нельзя... Опись надо делать...

Старик:

— Пожалел... добра» [Эйзенштейн <1936>, л. 72]. Он не разбивает икону.

Заключение

В заключение отметим, что центральные эпизоды сценария, разобранные в нашей работе, на экране существенно видоизменились. В подробностях эти изменения перечисляет Р. Ю. Юренев в своей монографии об Эйзенштейне [Юренев 1988: 100–105]. Наиболее существенные из них снова касаются сцены разгрома церкви. Так, вместо старика, которому комсомолец не отдает икону, появляется старуха. Оба персонажа «расположены под большим распятием так, как издревле располагали художники Возрождения и русские иконописцы плачущих Богоматерь и апостола Иоанна» [Юренев 1988: 103]. Далее: «...когда колхозники выносят это распятие, композиции кадров построены по традициям пьеты (снятия с креста мертвого тела Христова)». Изменения касаются и поведения других персонажей. Эйзенштейн «сквозь прорези для ликов снимаемых риз заставляет выглядывать смеющиеся детские и девичьи лица» [Юренев 1988: 103]. Затем «ясноглазого мальчишку Архипа коронуют архипастырской митрой». Наконец, бородач обрушивает «царские врата», как «библейский Самсон обрушивал колонны храма филистимлян» [Юренев 1988: 103]. Разрушительное действие крестьян оказалось как бы вытеснено многочисленными культурными реминисценциями, увеличивающими масштаб события. Поскольку отснятые материалы не сохранились, мы можем составить лишь приблизительное представление о том, как был построен этот эпизод.

Наконец, об отношении Ржешевского к отснятому материалу мы можем судить главным образом лишь на основе писем, написанных после запрета фильма и адресованных генеральному секретарю Союза писателей В. П. Ставскому. Ржешевский резко критикует Эйзенштейна и сетует на то, что был отстранен от работы над собственным сценарием. Ржешевский выступает против интерпретации начполита в фильме Эйзенштейна. Он пишет: еще во время съемок «я резко выразил ему свой протест против трактовки внешности начальника политотдела, которого он вывел с бородой, и когда ему указал, что такие начальники политотделов, очевидно, были только в Ассирии и Вавилонии, это нас чуть не поссорило [Ржешевский 1937, л. 5]. Ржешевский пишет, что Эйзенштейн «совершенно не умеет работать с людьми» [Ржешевский 1937, л. 6]. Поцелуй крестьян Настеньки и Гриши, по мнению Ржешевского, был снят как «патологический акт», «причем снято это не один и не два раза, а около пятнадцати раз и снято так, с такой тяжестью, что просто невольно возникает вопрос: в какой состоянии находился в это время режиссер» [Ржешевский 1937, л. 7]. Но наибольшее возмущение Ржешевского вызывает приглашение И. Э. Бабеля для работы над сценарием второй версии фильма: «...Эйзенштейн не знает, не понимает, что ему дальше делать, и ему нужен не я, а Бабель, который ему будет поддакивать...» [Ржешевский 1937, л. 10]. Ржешевский пишет: «Гнусность моего положения трудно передать. Средневековое отношение к творчеству человека, который посвятил этому творчеству часть своей жизни и был от него отброшен как пес, дошло до того, что я в то время, когда Эйзенштейн показывал другим материал, упрасивал в будке киномеханика и, потихоньку пробираясь под страшным секретом, смотрел в “очко” кинопленки и видел, как уродовали мою вещь Эйзенштейн и Бабель и еще более и более убеждался в их бессилии» [Ржешевский 1937, л. 13]. Причину произошедшего Ржешевский видел в кознях Б. З. Шумяцкого, его помощника Г. В. Зельдовича и директора «Мосфиль-

ма» Б. Я. Бабицкого. Ржешевский утверждает, что если бы фильм вышел на экраны, то удача была бы связана с именами Эйзенштейн и Бабеля, а в случае провала, вина была бы возложена на сценариста: Шумяцкий «считает для себя морально возможным не упоминать о всем том, что он вытворил с драматургом “Бежина луга”, обрушив на него обвинения, правда сделав этот чуть-чуть, этим самым как бы призывая меня к спокойному состоянию», — пишет он о выступлении Шумяцкого в газете «Правда» [Ржешевский 1937, л. 24]. Конечно, критика в адрес Эйзенштейна во многом была связана с запретом фильма и отчаянной попыткой Ржешевского спасти свое будущее в кинематографе. В. В. Забродин приводит в своей работе доброжелательные отклики на работу Эйзенштейна, которые оставил Ржешевский в период работы над первой версией фильма [Забродин 2011: 268]. В написанных незадолго до смерти мемуарах Ржешевский вспоминает и о «Бежином луге». В этих воспоминаниях мотивация к написанию сценария подчеркнута патриотическая, говорится о кровных связях с деревней: «Но если отцу не пришлось увидеть деревню после Октябрьской революции, то мне посчастливилось увидеть своими глазами и этот великий период деревни, когда в ней началось твориться такое, что, как говорится, ни в сказках сказать, ни пером описать» [Ржешевский 1982б: 66]. В мемуарах лишь очень коротко говорится о работе над фильмом, воспоминания прерываются рассказом о сценарии «Мир и человек». «Бежин луг» при такой подаче оказывается предшественником деревенской прозы, а сцена разгрома церкви не упомянута.

Источники

- Стенограмма — Бежин луг. Стенограмма обсуждения фильма во ВГИКе 25 апреля 1937 года. *Госфильмофонд*. Ф. 4. Ед. хр. 8. Док. 2.
- Ржешевский <1930> — Ржешевский А. Г. В СССР [Океан]. *РГАЛИ*. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 28.
- Ржешевский 1935 — Ржешевский А. Г. Бежин луг. 1 вариант. *РГАЛИ*. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 366.
- Ржешевский <1935> — Ржешевский А. Г. Бежин луг (пьеса). *РГАЛИ*. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 369.
- Ржешевский 1937 — Ржешевский А. Г. Письма на имя В. П. Ставского по вопросам кинодраматургии за 1937 год. *РГАЛИ*. Ф. 631, Оп. 2. Ед. хр. 282.
- Ржешевский 1982а — Ржешевский А. Г. Бежин луг. В кн.: А. Г. Ржешевский: жизнь. Кино. М.: Искусство, 1982. С. 215–298.
- Ржешевский 1982б — Ржешевский А. Г. О себе. В кн.: А. Г. Ржешевский: жизнь. Кино. М.: Искусство, 1982. С. 33–94.
- Эйзенштейн 1935 — Эйзенштейн С. М. Бежин луг. Режиссерский сценарий. По одноименному литературному сценарию А. Г. Ржешевского. 1 вариант. *РГАЛИ*. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 65.
- Эйзенштейн <1936> — Эйзенштейн С. М. Бежин луг. Режиссерский сценарий фильма по литературному сценарию А. Г. Ржешевского и черновые наброски к нему. *РГАЛИ*. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 376.

Литература

- Забродин 2011 — Забродин В. В. *Эйзенштейн: кино, власть, женщины*. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- Клейман 1971 — Клейман Н. И. Комментарий к сценарию «Бежин луг». В кн.: Эйзенштейн С. М. *Избранные произведения*. В 6 т. Т. 6. М.: Искусство, 1971. С. 539–545.
- Клейман 2004 — Клейман Н. И. Эйзенштейн, «Бежин луг» (первый вариант): культурно-мифологические аспекты. В кн.: Клейман Н. И. *Формула финала*. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. С. 123–152.
- Подорога 2017 — Подорога В. А. *Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия*. М.: BREUS, 2017.

- Ромашук 2019 — Ромашук И. Н. Кинотрагедия «Бежин луг». *Музыкальная академия*. 2019, (1): 148–155.
- Семерчук 2000 — Семерчук В. Ф. Под знаком политики и идеологии (христианская тема в отечественном кино). В кн.: *Христианский кинословарь. 1909–1999*. М.: Госфильмофонд, 2000. С. 7–17.
- Юренев 1988 — Юренев Р. Н. *Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод*. Ч. 2, 1930–1948. М.: Искусство, 1988.

Статья поступила в редакцию 28 декабря 2021 г.

Статья рекомендована к печати 7 апреля 2022 г.

Sergey A. Ogudov

Gosfilmofond of Russia,
1, pr. Gosfilmofonda, Belye Stolby, Domodedovo, Moscow Region, 142020, Russia
s.ogudov@gmail.com

Sergey Eisenstein: Director's interpretation of Alexander Rzheshvsky's screenplay *Bezhin Meadow*

For citation: Ogudov S. A. Sergey Eisenstein: Director's interpretation of Alexander Rzheshvsky's screenplay *Bezhin Meadow*. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (3): 559–574. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.310> (In Russian)

This article examines the interpretation of Alexander Rzheshvsky's screenplay *Bezhin Meadow* by Sergey Eisenstein. Comparison of different versions of the script reveals the emergence of the film's conception and changes of the narrative made during the transition from the screenplay to the shooting script. Special attention was given to Eisenstein's interpretation of the three key episodes of the future film: *siege of the church*, *highway episode*, and *defeat of the church*. The reduction of narrative distance and the growth of the scale of an event are exemplified by the scene of the *siege of the church*. From this point of view the shelling of peasants from the church and the subsequent assault evoke episodes from *Battleship "Potemkin"* and *October*. The interpretation of the *highway episode* is based on the use of visual and aural counterpoint. Eisenstein finds the equivalent of the spoken word through the use of the contrasting montage that combines images with speech, noise and music. Eisenstein strengthens the role of religious reminiscences in the central episode of the *defeat of the church* while showing the destruction of religious objects. Each of these episodes in a way or another implies violence and oriented to the expression of traumatic experience. In this sense Rzheshvsky's screenplay echoed Eisenstein's creative preoccupations. It made possible the depiction of historical events in such a way that history itself becomes a substitute for this experience. The study of the narrative in the screenplay allows us to reconstruct the content of the unfinished and forbidden film.

Keywords: S. Eisenstein, A. Rzheshvsky, screenplay, shooting script, narrative.

References

- Забродин 2011 — Zabrodin V. V. *Eisenstein: cinema, power, women*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. (In Russian)
- Клейман 1971 — Kleiman N. I. Commentary on the Screenplay "Bezhin Meadow". In: Eizenshtein S. M. *Izbrannye proizvedeniia*. In 6 vol. Vol. 6. Moscow: Iskusstvo Publ., 1971. P. 539–545. (In Russian)
- Клейман 2004 — Kleiman N. I. Eisenstein, "Bezhin Meadow" (a first variant): a Cultural and Mythological aspects. In: Kleiman N. I. *Formula finala*. Moscow: Eizenshtein-tsentr Publ., 2004. P. 123–152. (In Russian)

- Подорога 2017 — Podoroga V. A. *The Second Screen. Sergey Eisenstein and the Cinema of Violence*. Moscow: BREUS Publ., 2017. (In Russian)
- Ромащук 2019 — Romashchuk I. N. Film-tragedy “Bezhin Meadow”. In: *Muzykal'naiia akademiia*. 2019, (1): 148–155. (In Russian)
- Семерчук 2000 — Semerchuk V. F. Under the Sign of Policy and Ideology (Christian subject in the national cinema). In: *Khristianskii kinoslovar'. 1909–1999*. Moscow: Gosfil'mofond Publ., 2000. P. 7–17. (In Russian)
- Юрнев 1988 — Iurenev R. N. *Sergey Eisenstein. Ideas. Films. Method. P. 2: 1930–1948*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1988. (In Russian)

Received: December 28, 2021

Accepted: April 7, 2022