



С. А. ЛЫСЕНКО

## ГРОТЕСК В КИНОСЦЕНАРИИ С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА «МММ»

Крупнейший режиссер, теоретик кино, педагог, критик, публицист и драматург Сергей Эйзенштейн вошел в историю советского искусства как талантливый выразитель патетики героического, как художник, который изображал действительность, насыщенную глубоким содержанием, большими человеческими страстями, утверждал идею непобедимости революции, всегда искал и находил новые методы самовыражения.

В 1932 году как драматург он создает сатирический сценарий «МММ»<sup>1</sup> (в названии зашифрованы инициалы главного героя — Максима Максимовича Максима), в котором стремился выразить важную мысль: «В основу комической, как малой формы, идею мы берем большую. Глубокую и ударную идею о партийности. Идею о партийности под тем углом зрения, как она врезается в философию, в естествознание, в технику. Мы берем идею о партийности строительства нашей действительности»<sup>2</sup>. Эйзенштейн обращает внимание прежде всего на внутреннюю партийность, «которая единственно обеспечивает безошибочность пути каждого в отдельности и победоносного шествия дела строительства в целом»<sup>3</sup>. Его волновало, по какому пути пойдет развитие советской комедии. В статье «Большевики смеются» (1937) он писал: «Каким же вырисовывается комизм и смех, который несет в мир молодой пролетарский класс, власть взявший в Октябре и в твердых руках несущий ее к окончательным победам? Будет ли его смех смехом пустой забавы и веселого времяпрепровождения на полный желудок или средством забыться от житейских невзгод? Будет ли это только мягкая ирония над забавными невзгодами смешного чудака, попавшего в смешное положение? Нет. Не такова традиция русского смеха»<sup>4</sup>. Он выступил против беззубого и беззаботного смеха. Мечтая о создании сатирического произведения, которое несло бы в себе большое человеческое содержание, и зная, что подобные задачи решаются весьма непросто, драматург этой цели подчинял многие средства художественной выразительности — гротеск, зрелищные, феерические элементы и мотивы.

Есть все основания говорить о творческом использовании С. Эйзенштейном в «МММ» традиций революционной сатиры Октября (памфлет, фельетон, плакат), а также драматургической практики В. Маяковского, у которого отрицание отжившего всегда шло от высокого идеала. Достаточно вспомнить созданные им колоритные портреты бюрократов: завтреста из сценария «Слон и спички» и Шкафолобова из комедии «Любовь Шкафолобова», и, наконец, Копытко («Товарищ Копытко или долой жир!»). Герой С. Эйзенштейна Максим Максимович — прямой наследник Победоносикова. Творческую близость В. Маяковского и С. Эйзенштейна С. Юткевич видит в ориентации обоих на «заостренную социальную сатиру»<sup>5</sup>.

Утверждение во всех сферах человеческих отношений разумного начала, взаимопонимания, духовности, творчества — вот то, ради чего написан сценарий «МММ». Утверждая положительное, приходится отрицать, высмеивать, выносить на общественный суд все, что мешает нашему обществу продвигаться по пути прогресса, что препятствует упрочению прин-

ципиально новых отношений между людьми. А для этого необходимы — зоркое художественное зрение, гражданственность.

По замыслу драматурга, Максим Максимович — «носитель административного восторга», «нездорового энтузиазма», «мещански безнадежен в своей обывательской концепции любого встречного события». Он живет «энтузиазмом ради энтузиазма. Делом ради буквы. Пафосом для пафоса, а главное тщеславием — для тщеславия... Но противоречие самой ситуации неизбежно диктует форму невероятного события. Немыслимая вещь. Немыслицей и дать. Дать необылицей в лицах». И далее: «Действительность определяет тему. Траговка — жанр. В основе траговки — невероятность. Невероятным должен быть и жанр»<sup>6</sup>.

Эти же мысли выражены и в заметках М. М. Штрауха, который должен играть заглавную роль. Однако «при самом невероятном, — утверждает он, — должны быть «философские высоты», действующие лица должны быть носителями идей, понятий (*moralisé*)»<sup>7</sup>.

Драматург искал новые выразительные средства воздействия на аудиторию. Используя гротескный прием типизации во имя ниспровержения зла, он сквозь призму условности взглянул на события и своих отрицательных персонажей. Гротеск же поставил перед художником сложнейшие задачи: как соразмерить житейскую конкретность и емкую обобщенность, как убедительно выразить в странном, причудливом, алогичном — общезначимое в фантастически-сказочном — реальное или в неправдоподобном — истинное?

В прологе киносценария «МММ» (во всех черновиках он назван «Не в свои сани не садись») автор использует еще гиперболизацию в рамках реальных. Она позволяет сатирически заострить сюжет: все сотрудники конторы ушли на лыжный пробег, а в это время появился новый зав «заявлять положение: управлять конторой «Интуриста» в городишке №» (100). Деятельность его началась с того, что он принял человека без паспорта и документов за иностранца из Сингапура. И вот «машинной заходило учреждение» (101), дипломатический «талант» ММ букетом распустился: четверо портных «иностранца» обшили, «одели вплоть до запонок», «царицы из музея извлекли постель», а «перед окнами построен в честь его «линкольнов ряд». Банкет заказан; с Мурой во главе оркестр дам приглашен» (102). А когда пьяного «сингапура» унесли на ложе, «на царицыню постель». ММ не без бахвальства, подогретого вином и улыбкой Муры, захлебываясь, заявил, что он может «всех увлечь, зажечь, развлечь, к симпатии склонить и энтузиазм вселить» (104). Постепенно меняется характер условности: гротеск исподволь, но неуклонно вступает в свои права. Происходят самые невероятные вещи, сталкиваются абсолютно несоединимые реальности.

Драматург помещает своего «казенного энтузиаста» в выдуманную ситуацию. И ММ начинает вести себя в ней сообразно своему характеру, образу мышления, своим привычкам. Это способствует раскрытию истинных его черт.

Художник дает ход своей бурной фантазии. Под воздействием сверхъестественной силы (носителя фантастики, персонифицированного изображения ирреальной силы у С. Эйзенштейна нет, но фантастичность от этого не уменьшается) происходят чудеса. ММ видит собор, купола, своды, фрески.

Особенно одна —  
В овальном круге розовый младенец.  
И заиграл младенец.  
В углу склонилась голова,  
То строгий патриарший лик.  
И крикнул кто-то, слезя задом  
С фрески.

Спорхнул Сирия.  
Алконост расправил крылья.  
И из подземных могил  
С седого бороною  
Встал  
Боярин. (109)

Воскрешение, к которому прибегает С. Эйзенштейн в киносценарии «МММ», — известный творческий прием В. Маяковского («Война и мир»: мастерские человеческих воскрешений в «Про это», «Клоп»). Оживший патриарх предложил идти к «рабу господнему Максиму». И тут же «выметнулись» на паперть слепые, гусяры, Василий Блаженный, Иван Успенский, Пожарский, Минин, боярство и богатыри: Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович.

«Само по себе невероятное, которое изображается, не составляет под-

линного предмета познания... оно лишь метод, орудие, одосредованная форма исследования реальности»<sup>8</sup>. Собственно сатирический материал сочетается в сценарии с фантастикой, эксцентрикой и «аттракционами» (С. Эйзенштейн).

«Трюмо становится тремя вратами, открытыми на даль снегов» (110). Воскресшие «ввалились» в комнату к ММ. И он растерян. «Но гости как-никак. Их надобно приветствовать», принять... Происходит неловкое молчание, замешательство. «И вдруг... огромный клоп. И Макс его по шапке — хлоп! И клоп спасает положение: заметивши его, и Русь былая и Максим, единой яростью горя, единым фронтом беспощадно воюют с ним» (111). А далее кровать ММ становится подобием «боярской свадьбы». Любovníки жены, вылезшие из своих укрытий, «впрыглись и, обратясь конями, поволокли кровать, внезапно ставшую санями»: «ямщик взмахнул кнутом, и тройка через трюмо умчалась в чисто поле» (112). ММ оказался на запятках розвальней. Кони шарахаются. И Максим падает в снег. Герою кажется, что это был сон. Но вдруг звонок: «Он подошел и побледнел. Как автомат, вошел он в брюки. Как дизель, влез во френч. Как молния, умчался вон» (113). В конторе «Интуриста» ММ увидел странное зрелище: «В углу залег... боярин. На столе — модами — патриарх. Четыре гусяра слепых цедили в кружку из пустого бака с надписью «Отварная вода». Сокольников и Сирий с Алкономом развлекались «Ремингтоном». Богатыри храпели унисоном, и спал палач» (114). Общая растерянность. Возник вопрос: что делать с нахлынувшим боярством? Сопевались при закрытых дверях: принимать или не принимать, ведь как-никак «бояре-феодалы». ММ произносит речь о недопустимости приема. А в это время, стихией мести охваченный, Морис Поперечный, аспирант портновских наук и искусств («воплощенный червь сомнения и скепсиса»), изменившимися голосом, «от маловнятно названного учреждения» по телефону приказал принять бояр с почетом, а после «экскурсии глядеть окрестные соборы». Телефонный розыгрыш резко меняет поведение ММ. Он предлагает принять «бояр, как королей. И бутерброды с брынзой»<sup>9</sup>. В «Интуристе» думают над тем, «чем развлекать, как занимать, как время коротать?» (200), как удовлетворить духовные запросы, как «жизненность в программу впрыснуть?» (120). И решили в присутствии воскресших завод открыть, так как «гости еще с недоверием думали: «неужели большевики сумели малопримлемость креста вселить в сознание колеса?» (123). Предполагал ММ на пуске завода и речь держать, но только успевал произнести слово «товарищи», как его перебивали. Застыло все. И вот здесь автор, чтобы более полно выявить несостоятельность отрицательных персонажей, вводит в действие трех молодых рабочих. Реплика гласит: «ММ — за лак». — «Дурак», — сказал парняга внятно (125). Эти три парня и обеспечивают пуск завода «без парадов, без шумихи, без рекламы» (129). Бешеное кручение колес. Ураган выметает ММ и бояр с завода. После изгнания былая Русь посещает рынок, открытый «Откомхозом» на месте старого собора. Спекулянты и шарманщики лижут подола святых. Заблудившийся патриарх играет в «пятяк» с беспризорными. Лузгают семечки богатыри. Выступает эстрадная певица Ида. Сирий и Алконост попадают в отдел торговли живой птицей. А затем генералы, адмиралы и фрейлины былые обсуждают план государственного переворота, возрождения престола. Но заговор раскрыт. Из рядов красноармейцев гремит «в сто сорок три миллиона глоток: «Не отдадим!» (135). Начинается погоня за боярско-генеральской бандой.

Невероятно продолжается и в VI части сценария: ММ видит у сапожного станка боярина, палача, занятого квашенном капусте. «И понял Макс: бояр лечили трудпроцессом!», он потрясен и возмущен (ведь это гости!) и подает «прочухавшимся» боярям знак к бегству. Но в поле их настигла конная погоня во главе с мстительной Идой. Макс раздавлен. Что делать дальше? Однако Мура («недосягаемый и златокудрий идеал романтика»<sup>10</sup>), находчивости ей не занимать, победоносно (на зависть своей сопернице Иде — жене ММ) приказ угрозыска оглашает: «Бояре неповинны. Вопрос призыва на престол Романовых они решили с отходом в 320 лет назад, и только психике, на 320 лет отсталой, взбрести на ум могло такое. Отпустите!» (146 — 147). Драматург применяет кинематографический прием — обратное движение, исчезновение воскресших из кадра: «Умчались обратной съемкой в даль веков давно бояре...» (149).

И после этого действие возвращается к реальной жизни. Пустая скактерь перед героем, сотрудники «глазеют в четыре пары. — Ах, сколько

среди нас еще таких Максим Максимычей!» — слышится реплика. И ММ с экрана в публику метнул: «А... среди вас?»

Конечно, в изображенных ситуациях и образах много условности. Но разве нет службистов, подобных ММ? Разве живое явление в произведении С. Эйзенштейна обезличивается, теряет реальные черты? Разве это не показ невероятного как сгустка вероятностей, преувеличенных до таких размеров, которые в жизни не встречаются?

«МММ» — экспериментальный киносценарий. О нем можно спорить, что-то не принимать, но нельзя оставаться равнодушным к эксцентрике. Достаточно вспомнить эпизод с богатырями в трамвае, ревность ММ, которая привела к тому, что он хватается за воздух, «как рыба, побелевшими губами. И вдруг схватил по недосмотру губами микрофон и проглотил» (140), так что «передача событий внешних перешла во внутрь Максиму в душу» (142). И эксцентрика, и мотив двойничества (ММ раздваивается на представителя Любви и представителя Долга, между которыми происходит единоборство), и комические эффекты, создающиеся «руками, ногами, стенами, стульями, а не отвлеченными мышлениями»<sup>11</sup>, гиперболизация и неожиданные пародийные ракурсы, фантастичность, хлесткость и выразительность речи персонажей — все подчинено воспроизведению гротескных ситуаций и образов, положений и характеров.

В киносценарии положительный идеал не персонифицируется, а подразумевается, вытекает из общей направленности произведения. Объективно-критически оценивая события и поступки, драматург тем самым выражает свое отношение, свою мировоззренческую и эстетическую позицию, которая проявляется во всей организации произведения, в характерах и способе реализации художественного конфликта, в обличительной направленности смеха, в способах и принципах типизации. Позиция автора выражается логикой, тоном и манерой повествования. Показывая неизбежность искоренения зла, пороков, драматург утверждает этим самым торжество добра, благородных целей и идеалов. Гротескный пафос у С. Эйзенштейна является, таким образом, стилиобразующим фактором. Реализм не только допускает, но активно использует условность, внутренне оправданную реалистическим контекстом.

<sup>1</sup> Известно три редакции сценария «МММ». Мы пользуемся третьей, опубликованной в сб.: Из истории кино. Документы и материалы. — М., 1977, вып. 10. Ссылки на страницы этого издания даются в тексте статьи, в скобках.

<sup>2</sup> Эйзенштейн С. М. Максим Максимович Максим (Небылица в лицах): Замечания к сценарию. Рукопись. 10 декабря 1932. — ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 178, с. 8.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6-ти томах. — М., 1968, т. 5, с. 83.

<sup>5</sup> Юткевич С. В лаборатории смеха. — В сб.: Из истории кино: Документы и материалы. — М., 1977, вып. 10, с. 97.

<sup>6</sup> Эйзенштейн С. М. Максим Максимович Максим (Небылица в лицах): Комментарий к сценарию. Автограф. — ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 179, с. 12, 23.

<sup>7</sup> Режиссерские заметки М. М. Штрауха к сценарию и съемкам «МММ»: Июль 1932—1933. — ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 179, с. 12.

<sup>8</sup> Дмитриев В. Реализм и художественная условность. — М., 1974, с. 17.

<sup>9</sup> Режиссерские заметки М. М. Штрауха к сценарию и съемкам «МММ», с. 23.

<sup>10</sup> Эйзенштейн С. М. Либретто сценария. Литературный и режиссерский сценарий: Заметки, рисунки к фильму. 1932—1933. — ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 180, с. 6.

<sup>11</sup> Эйзенштейн С. М. Максим Максимович Максим (Небылица в лицах), с. 4.

А. М. ТИКОЦКИЯ

## О РЕЧЕВОЙ ЭКСПРЕССИИ ГАЗЕТНЫХ МАТЕРИАЛОВ НА СПОРТИВНЫЕ ТЕМЫ

Основополагающим принципом газетного языка, как известно, является принцип сочетания, тесного взаимодействия стандарта и экспрессии. Эта концепция обоснована и подробно проанализирована в книге В. Г. Костомарова «Русский язык на газетной полосе» (М., 1971). Исследователь указывает, что экспрессия возникает как своего рода противовес языковому стандарту. На основе анализа разных речевых стилей он приходит к выводу, что для одних из них характерно преобладание стандарта, для других — стремление к эмоциональности.