

## **ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ СЦЕНАРИЙ**

С. Третьяков

Существует неуважение к сценарному ремеслу.

Когда в Малом совнаркоме проводился закон об авторском праве и шло обсуждение пункта о сценариях, моя соседка, женщина-юристка, удивленная моим волнением по поводу того, что сценарист котировается в обсуждениях где-то ниже писателя, сочувственно сказал мне:

— Стоит ли о сценариях волноваться? Это же халтурка!

Она права, ибо к сценариям нельзя так относиться.

Она права, ибо к сценариям приходится так относиться.

Идеалистическая эстетика с ее культом иррационализма, вдохновения, до сих пор жива в искусстве, живо и в кино. Считается, что писать сценарий и ставить картину может человек без учебы, — силой таланта и вдохновения. Вот почему получить постановку может удачливый неуч (оператором нельзя стать, просто умея делать рукой вращательные движения, от оператора требуется знание машины). Вот почему считается, что сценарий может написать всякий.

Я год выступал в кинопрессе против сценарных конкурсов, поощряющих худший вид дилетанства, и не убежден, что киноворотилы убедились в вредности всенародных конкурсов.

Случайный сценарист из самотечников особенно резко подчеркивает в своей работе стандартный характер сценарного производства. Его сценарий обычно повторяет уже известные фабульные схемы: авантурную — «Красные дьяволята», «Укразия», детектив — «Мисс Менд»; героическую — «Мать»; проблемно-бытовую — «Любовь втроем»; историческую — «Поэт и царь».

При этом:

Сценарист стыдится сознаться в наличии печи, от которой танцует.

Сценарист принес мне сценарий в четырех сериях, начинающийся похищением двух миллионеров и комнатой заседания революционного комитета, поворачивающейся на своей оси. На вопрос, что за фильм, он выдел в кино, ответил — «никаких». Но затем сознался, что видел «Мисс Менд».

На сценаристе-массовике видно, как он боится допустить преступление против фабульного стандарта (например, пропустить эффективное изнасилование, погоню, обморок), но разрешает любое насилие над материалом.

Сценарист-махновец приносил мне сценарий, татуированный одобрительными аннотациями гублитов. Это была невероятнейшая повесть об экономической контрреволюции.

Благородные рабочие выманивали предателей с заседаний, загримировались под них и через пять минут сдились вместо них засесть.

Благородные работницы, попавшие в брошенную шахту и разбуженные традиционными крысами, разбивали бревном стену шахты и успевали изловить контрреволюционера.

Костюм фабриканта (фамилия, конечно, Рокфеллер) описывается так — «под сюртуком г л а ж е н а я р у б а х а».

Времяпровождение Рокфеллера в Лондоне: «п о л у л е ж а» на кушетке, рассказывает дамам в балльных туалетах и мужчинам во фраках о своих приключениях в большевизии. Далее: «дама садится за рояль играть танец. Н а ч и н а е т с я п ь а н к а».

Здесь характерна не наивность, которая, подобно наивности средневекового иконописца, придает чуждому сюжету черты, одежду и поведение среды, знакомой автору, но то, что этовольное обращение с подлинностью материала вросло в сознание.

В китайском сценарии люди из Ханькоу верхами скачут в Тибет через Монголию.

В кавказском сценарии в Хевсуретии — сыроваренный завод, и хевсур съезжает рабочих ударом меча в колокол.

Все это чистая фантастика.

Материал в сценарии игнорируется.

Люди торгуют фабулой.

Сейчас болезненно для советской кинематографии не засилье монополистов-сценаристов, а засилье спецфабулистов. Потому и тяга такая на беллетристов (носителей фабульного начала).

Например, Лавренев, которого возделают все кинофабрики, силен именно фабулой. Интерес к журналистам, носителям материала, куда более слабый.

Киноупсех А. Зорича, может быть, тем и объясняется, что А. Зорич — самый беллетристический фельетонист.

Тяга к фабулистам и фабулмахерам вредна и реакционна — гнать их из кинематографии.

Спецфабулист работает набором сценических положений. Он их раскладывает, как пасьянс. Он скуп на выдумки. Он щедр на комбинации. Одна новая продуманная или найденная сценическая ситуация, будучи перепробована в разных фабульных сочетаниях и на разных колоритах, может дать дожину новых фабул, поставляемых фабрикам.

Фабулисту существенна эффективность нового персонажа (киномаски) и эффективность положения (мизансцены); обстановка же, историческая эпоха, бытовая среда, производственные отношения, связывающие действующих лиц, имеют вспомогательный, условный характер.

Материал в современном сценарии приспособляется к фабуле, он надевается на нее, как перчатка на руку, и если перчатка лопается, тем хуже для нее.

Обычное явление в кино — торговля сценариями с меняющейся обстановкой.

«Посылаем вам сценарий из румынской жизни. В случае надобности свободно может быть переделан на грузинскую жизнь».

Для спецфабулиста материал, его интересность, подлинность, бытовая (а следовательно, в конечном счете и производственная) специфика снимемого — есть лишь конкурент фабуле. Спецфабулист уродует материал сознательно, не давая ему заедать фабулы.

Я наблюдал идеального спецфабулиста. Он приготавливал сценарий из нищего и гордой девушки, высасывая из пальца интригу и затем уже интересующимся и эпохой действия. Для Тифлиса сценарий назывался — «Нищий с Вегрийского моста», а для Кулер локала в фильме вводился ишак или буйвол.

Для ВУФКУ сценарий можно было бы назвать «Нищий с Днепровского моста», а вместо ишака ввести волон и возницу в свитке.

Для Совкино сгодился бы «Нищий с Замоскворецкого моста», дровни розвальни и бородачи в нагольных тулупах.

Для Узбекино — «Нищий с моста через арык», плюс верблюды и погонщик в халате, и т. п.

Еще осенью 1925 года я писал в «Кино-Арке» (ныне «Кинофронт») статью «Сценарное хищничество», где осуждал поверхностное и налетное отношение

к бытовому материалу, показываемому в кино. Я сравнивал это захватывание с лету интересных кусков действительности, вместо того чтобы эти куски бережно проработать и показать до дна, с подходом к золотым россыпям хищников-старателей, которые больше напачкают и напорят, чем намоют золота.

Часто и в наших, а особенно в заграничных картинах, пользуются пароходным локалем (обычно палуба, салон, рубка, трюм) для проходных сцен фабульной фильмы. А ведь пароход интересен и выразителен и технически и социально. Пароход еще не был героем сценария.

Обстоятельный показ океанского парохода-левиафана я пытался сделать в сценарии «Пять минут».

Столкновение материала с фабулой, с перевесом в пользу материала, намечалось в произведенной мною сценарной работе на революционно-китайские темы (предполагалась постановка С.М. Эйзенштейна). Китайский материал само по себе настолько своеобразен и нов, что всякое усиление фабульности могло бы отвлечь внимание зрителя от материала, помешать ему рассмотреть Китай. Тут впервые заострилось суждение о том, что тематический материал и фабула находятся в обратном отношении друг к другу. Там, где центр тяжести переносится на фабулу (детектив, авантюрная повесть), обстановки и быта не нужно; вернее, нужна обстановка, данная только намеком, не столько обстановка, сколько ряд знакомых вещей, служащих трамплином для разрывания действия. С другой стороны, «обстановка», взятая с коэффициентом зловонности, бытового казуса, датированное социально значимое происшествие может воздействовать и без фабулы — это хроника.

Ослабление фабулы за счет усиления бытовой детали, даваемой часто вне связи с интригой, мы имеем, например, в работах Бек-Назарова, вещи которого остры своим фольклором и этнографическими подробностями, но еще недостаточно освобождены от обычной новеллистической фабулы, зачастую мешающей зрителю разглядеть нужную бытовую деталь.

«Генеральная линия» Эйзенштейна с ее построением фабулы на основании огромного фактического материала о сельском хозяйстве и сегодняшних тенденциях — ближе подходит к нужному типу производственной фильмы.

В связи с работой в Госкинопроме Грузии наметились дальнейшие продвижки к производственному сценарию. Стандартная госкинопромовская картина абсолютно фабульна, построена на условном ориентальном материале. Закавказье в ней оперное. Сейчас, когда несомненно общая здоровая зрительская тяга к факту, стандартная госкинопромовская картина ничего не дает о Грузии. Больше того, она дает неверное экзотическое впечатление о живой советской стране с интересной современной культурой.

Персонажи стандартной картины умеют любить, ревновать, убивать, скакать, мстить, издеваться, казнить и, на утешение реперткому, устраивать восстания в безвоздушном пространстве.

Чем эти люди занимаются, что они производят, чем они живут, как строится их день — никому не известно.

Возник вопрос, как показать сегодняшнее Закавказье? Путей намечалось два — хроника и производственная фильма. Но хроника, этот труднейший вид

киноработы, была в затоне, хронику делали режиссеры, которым даже детских картин к постановке не давали, то есть наиболее неопытные. Был риск плохой хроникой убить производственный аппетит всех постановочных групп.

В качестве переходной и компромиссной формы я предложил «производственный сценарий», то есть фабульный, но с фабулой, поставленной в служебное положение по отношению к материалу.

Сценарист должен был стать исследователем. Страна раскладывалась на ряд производственных секторов, подлежащих изучению и показу.

Производственные секторы определяли материал и все фабульные положения.

Есть овцеводство — оно охватывает определенные районы, производственно распределяет времена года, устанавливает у занимающихся им людей одежду, походку, навыки, определяет типичные конфликты и способы их разрешения.

Есть шелководство, виноградарство, чайное дело, кукурузоводство, лесопромышленность и т. п.

Важно, чтобы производственные конфликты стали угловыми фабульными конфликтами. Тогда поломка машины или завал шахты, или новый способ окраски ковров будет не сопутствовать интриге, а определять новый способ окраски ковров, будет не сопутствовать интриге, а определять новый тип человеческих взаимоотношений.

Я вбивал в обиход формулировку — «в старом Госкинопроме любовь была сильнее экономики, в новом Госкинопроме экономика должна стать сильнее любви».

Самая техника выполнения производственного сценария иная, чем фабульного. Сценарист сперва находит нужный производственный сектор и определяет ряд характерных производственных ситуаций, не связывая их, однако, в фабулу. Материал, будучи как следует изучен, подскажет, какую из возможных в нем фабул, какие из встречающихся в нем конфликтов нужно будет положить в скелетную основу сценария, чтобы мясо фактов заговорило наиболее выразительно.

Конфликт старого быта, зачастую средневекового и даже каменного века, с индустриализирующим влиянием Советской власти может стать в той же мере основным конфликтом сегодняшней кинематографии, как, скажем, конфликт любви и ненависти был определяющим для огромного периода искусства.

Опасен псевдопроизводственный сценарий — стандартная фабула «на фоне» производства.

Пример — «Ухабы», где стекольный завод пристетнут для декорации.

Производственные процессы не должны сниматься с фабул, как бублики с веревки. Вот когда из-за поломки какого-то колеса или из-за проводки канала, или из-за применения какого-то нового, повышенного способа обработки создается такая атмосфера, что в ней могут начать лопаться налаженные свадьбы, обрываются невероятные человеческие комбинации, проливаются кровь и т. д., и когда этих производственных моментов без органического повреждения всего сценария вынуть из него не представляется возможным, только тогда мы имеем

перед собою то, что называется производственным сценарием. Иначе все это любовные интрижки на любом фоне: на фоне табака, на фоне винограда, на фоне скотоводства и т. д., и разыгрываются эти интрижки не рабочими или соприкасающимися с данной производственной отраслью людьми, а условными театральными фигурами, взятыми напрокат из оперных костюмерных.

Пьер Амп с его линией производственного романа — один из учителей производственного сценаризма.

Материал требует себе места. Уже сценарист, писавший «Нищего с Верейского моста», чутким нюхом учуял поворот. Он ездит по производствам и предлагает фабрикам — хотите сценарий, сделанный на сахаре, на торфе, на гармошках, на самоварах? Продукт и его производство начинает командовать людскими страстями и в кино.

Линия производственного сценария — это есть отражение на кино той самой линии приоритета факта и публицистики, которая столь характерна для литературы, стоящей на активнейших позициях сегодняшнего дня.

Производственный сценарий есть марксистский и диалектически правильный сценарий.

Производственный сценарий, сохраняя некоторое время фабулу в ослабленном значении, в окончательном итоге неизбежно превратится в композиционно правильный и действенный хроникальный сценарий.

Журнал «Новый ЛЕФ». 1928, № 2, февраль, с. 29-34.