

ДЕК 1935

БЛОКНОТ

## Н. А. ЗАРХИ

А. ГАРФ

Случайно познакомившись с вдовой владельца бюро похоронных процессий, Зархи увидел, как она сушит и проветривает оставшееся от прежнего имущество—ненужные теперь в погребальном ритуале ливреи и фраки. Зархи немедленно предложил старухе организовать новое дело: облачение, сшитое для факельщиков, сдавать на прокат актерам и всем желающим для карнавальных шествий и маскарадов.

Возвращаясь домой, он уже сочинил новеллу о старухе, уговаривающей его самого купить гроб:

«Ты бы видал наши гроба: ножки абтюрат!»

Ножки фасона «абтюрат» Зархи выдумал сам, потому что не знал ни одного слова из лексикона гробовщиков. Ножки «абтюрат» показались ему самыми убедительными, так же, как вино «шантиль-бузильон № 3» самым ароматным из целого списка им самим сочиненных вин.

Любопытство к людям рождает активное желание вмешаться в их судьбу. Так выдумываются биографии встречных. Отклоняющаяся от нормы внешность, странный поступок, неожиданный выпад—все это, останавливая внимание, заставляет работать не только фантазию, но и разум. Случайные впечатления служат источником фантастических новелл, которым никогда не суждено быть написанными, но которые непременно зазвучат с экрана или со сцены. Случайная встреча—это толчок к осмыслению типичного и закономерного.

В Берлине, на углу Курфюрстенштрассе, в итальянском кабачке «Сарокки», где вечерами собирались шумные группы жизнерадостных итальянцев, пил когда-то итальянское «Кианти» Зархи. Там он заметил человека, резко отличного от всех других. Он был одинок, угрюм и бледен. Этого человека во что бы то ни стало захотел разгадать Зархи. Случай помог ему. Однажды ночью, когда уже никого, кроме их двоих, не осталось в комнате, странный посетитель осторожными, кошачьими шагами приблизился к портрету Муссолини. Убедившись, что никто не следит за ним, уверенный в том, что закрывшийся газетой Зархи спит, итальянец вдруг, выпрямившись, плюнул в огромное, едва освещенное лицо дуче.

С этого мгновения началось угадывание биографии. Основное—ясно: это итальянский эмигрант. Коммунист? Нет. Скорей всего, анархист. Одиночка. Индивидуалист. Что, если дать итальянцу револьвер? Он будет стрелять холостыми патронами. А если револьвер вообразить заряженным настоящей пулей? Тогда итальянец выстрелит впустую. По существу, выстрел все-таки останется холостым. И персонаж «Улицы радости»—Спавента, мстя за смерть сына, убивает в сущности невинного в этом мистера Гоукера.

«Человек, который похож на собственный труп»—это было исходным моментом понимания Спавенты. «Человек с холостым выстрелом»—вот определение, посредством которого Спавента был осмыслен до конца. И тогда возникла тема того Спавенты, который стал одним из героев пьесы: тема бесплодной мести, тема социального одиночества, тема индивидуализма.

Палеонтолог по одной кости восстанавливает скелет ихтиозавра или птеродактиля.

Подобно палеонтологу, часто по одной детали создает Зархи характер, считая, что маленькие страстишки иногда являются самым лучшим выражением охватившей человека большой страсти. Так создал он из одного жеста Спавенту. Так понял Рубинчика по одной, слышанной где-то реплике:

«Из России я уехал в Америку, из Америки—в Аргентину, из Аргентины—в Англию...»

Если было сказано «из Америки я уехал в Бразилию, из Бразилии в Китай», то возможно, образ Рубинчика, в его интимной лирике, не возник бы в воображении Зархи, которого поразило созвучие стран, начинавшихся на «А».

Это созвучие, согрет образ для самого автора, дело лирическую интонацию роли и всей пьесы.

Рубинчик—еврей-мечтатель, ездивший по разным странам... Всюду он кроил жилетки и всюду голодал. Это не продавец воздуха. Он мечтатель, но мечтатель-пролетарий, мечтатель с реалистической мотивировкой мечты. С монолога Рубинчика о Советском союзе (письмо в третьем акте) возникла пьеса.



«Рубинчик—это в какой-то степени я сам, мое прошлое. Это те старики-евреи, среди которых прошло мое детство,—говорит Зархи,—и мне не стыдно рассказать о своей еврейской ограниченности, которая была преодолена мною через всеосвобождающий интернационализм Октября».

Все персонажи «Улицы радости»—мечтатели, ибо «самое лучшее, или самое скверное в человеке,—полагает Зархи,—это не всегда то, что он делает, но обязательно то, о чем мечтает».

«Мать», «Конец Санкт-Петербурга»—сценарии, которые создали ему имя. Поездка за границу. Все это на протяжении трех-четырех лет. Он вернулся, полный новых впечатлений, полный сил и желания работать. Наш Союз и буржуазный мир. Они и мы. Все эти проблемы прочувствованы с новой остротой. Человек там и человек у нас. Разность мироощущений, разная цена человеку, разный смысл человеческой судьбы.

Вырастает страстное желание писать о том, что впоследствии в пьесе, в устах прямолинейного наивного докера Стебса, зазвучит так: «настоящий человек—коммунист. Все остальные—ихтиозавры, как ваши хозяева, и птеродактили, как хилтон, человекоподобные обезьяны, как ты, как Филипп... как все те, кто еще будут людьми...»

Вырастает потребность вновь, в заново осмысленном качестве, вернуться к старой теме, теме всех его предыдущих работ, к теме становления человека. Образы, мысли и чувства, которые владеют им, Зархи стремится выразить методами драматургии: единством темы, строгостью сюжета, основанного на столкновении, на конфликте противоречивых интересов людей.

Но в те дни (1929—30 г.) Пудовкин, самый уверенный мастер реализ-

ма в кино, с которым уже сработался Зархи, восхищался «Манхэтеном». Талантливейшие работы Эйзенштейна и Довженко предопределяли отношение художника к человеку только как эмоциональной интонации событий. Живет коллектив, действует масса, бунтуют стихии, а человеку остается реплика по поводу происходящего: «О, неситесь, кони».

От своих лучших друзей-художников Зархи слышал: «тебя испортила заграница, ты отстал, твои замыслы формально-реакционны, тебе необходимо перестроиться». Упреки «ультралевой» критики сводятся к тому же: необходимо перестроиться.

Зархи работает над сценарием «Четверо из ВКП» в состоянии растерянности. Он пробует заменить действия людей ложной патетикой восторга перед ними. Вместо логического роста характеров, получились сплошные вскрики, всхлипы, рыдания. Стиль стал ритмичным, напевным, но развитие темы и сюжета шло рывками и беспредметно.

В четвертой части сценария есть кусок, где умирает человек. Умирает на шестом этаже каменного дома. Большой двор, серые камни, серые стены, холодные окна, безразличные соседи. Описывая степень их заинтересованности и равнодушия, Зархи вдруг почувствовал людей, живых людей, человека во всем разнообразии и одинаковости его ощущений. Возникло неумное, жадное и нетерпеливое любопытство к разности и единству судьбы живущих в одном доме людей.

Но как развернуть в сценарии историю дома?

Давно знакомое чувство неудовлетворенности формой. Ощущение неполноценности написанного. Сознание невозможности оформить и выразить мысль в сценарии, где развитие действия ограничивается метрами и секундами, страстное желание высказаться до конца — все это, нахлынув опять, снова наполняет Зархи отчаянной, немислимой завистью к слову.

До сих пор он мог ограничиться беседой с режиссером. Рассказал и проиграл Пудовкину сцену, кусок, весь сценарий. Остается для памяти зафиксировать найденное первыми пришедшими небрежными и неряшливыми словами, поставить где надо звездочку или крестик.

Думая над замыслом, сценарист никогда не ощущает радости завершения вещи. Его мысль завершает режиссер, а потому его мысль всегда завершена не точно. Фильма не адекватна замыслу. После просмотра картины у Зархи всегда остается оскоми-

на от Соблазнительнейшую из возможностей высказаться до конца — пьесу рисует его воображение. Он вспоминает «На дне» Горького, «Потоп» Бергера, драмы, где разные люди с разной судьбой заключены в единство замысла, замысла, не рассказанного автору картины — режиссеру, замысла, не продиктованного стенографистке в несколько часов, но замысла конкретизированного, воплощенного в слове и овеянного образами. Сценарий «Четверо из ВКП» прерван. Зархи пишет пьесу.

Но форма драмы требует иных методов работы. Обилие и многословие реплик в «Улице радости» — это болтливость человека, который, наконец, дорвался до возможности высказаться. В реплике, думал Зархи, можно сказать все, назвать по имени мысль, предмет, образ. Бесконечно радуясь возможности упомянуть о тысяче событий, он вплетает в пьесу мелочи, не связанные с сюжетом. Он говорит не только о том, что ему хочется, но говорит и о том, что по соображениям, не относящимся к пьесе, считает нужным сказать. Однако, захлебываясь счастьем обретенного права говорить, Зархи в то же время не всегда умеет дать образ посредством слова. Годы работы в кино не содействовали этому умению.

В сценарии, конечно, было бы достаточно упомянуть, что за выселяемого итальянца вступаются англичанин, ирландец и китаец, чтобы показать интернациональную солидарность пролетариата. Каждое слово сценария — это кадр фильма.

Но в пьесе только назвать мало. Надо показать китаец в его специфике через посредство слова, путем вовлечения его в единое действие, а этого еще не умеет делать Зархи. Его китаец говорит штампованным языком стандартного агитатора. А Норрис? Коммунист, организатор стачки, «подтянутый, собранный, комок страсти и организованности, все мысли в порядке». Так говорит о Норрисе ремарка автора. Но из действия это не вытекает. Норрис показан отдающим распоряжения своим товарищам:

**НОРРИС.** Передать всем. Завтра в Кингспарке в семь утра собрание. Всем быть! Грин, возьми на себя... Грин, беги, действуй! (Грин убегает.)<sup>\*</sup> Во что бы то ни стало митинг, братание с безработными. О'Конор, тебе поручаю сейчас же заказать листовку (О'Конор убегает).

С экрана это безусловно звучало бы весьма убедительно. Здесь можно было бы развернуть в системе пластических образов и монтажа патетическую насыщенность подготовки и

организации стачки... Лондон, заводы, дома, бешеный темп машин, вдруг остановленных стачкой. Толпы безработных, вырастающие в грозную демонстрацию, и люди, организаторы воли к сопротивлению. Их лица. Их жесты. Вплоть до мельчайших, столь выразительных в кино деталей.

И Зархи, мысль которого бежит впереди слова, сам переходит в этой сцене к форме сценария: «Норрис вынул записную книжку, оторвал листок, быстро пишет текст телеграммы, передает Сяо Лину. Сяо Лин убегает».

Напряженная ситуация этого куска в пьесе не звучит. Однообразно повторяющиеся приказания, вроде: «возьмите на себя», «Ходж, беги», «Грэхэм, действуй», не дают нарастания действия. Небрежность языка затрудняет актерам подачу текста: «передать всем: завтра в семь утра собрание, всем быть» и т. д. Но эти ляпсусы закономерны, это ошибки человека, умеющего выразить мысль кинокадром лучше, чем словом.

Когда Зархи выговорился полностью и до конца, ему самому стали ясны многие ошибки. Он перерабатывает пьесу заново. Из пяти актов остается четыре.

Но в 1931 г. и до постановки 23 апреля, критика судила автора не за то, что и как он сказал, а за то, чего он не сказал. На одном из собраний Зархи должен был оправдываться, почему в пьесе нет горняков. На другом — почему нет представителя крупной буржуазии. Мог ли он думать о сокращении действующих лиц, о подчистке тормозящих действие объяснительных реплик? Однако, отдав дань требованиям «ультралевой» критики, Зархи не устоял перед соблазнами формализма. Выстрел звучит со сцены эффектно, а смерть героя, увлекая зрителей, дает законченность и завершение акту. И Зархи убивает Рубинчика. Убийство Рубинчика автор считает самой большой из ошибок, совершенных им в «Улице радости». В этом убийстве была ложная заданность. В угоду формальной законченности, Зархи сорвал логический смысл конца, который должен был звучать как конец отчаянию и конец безысходности.

И все же, несмотря на ряд ошибок и срывов в «Улице радости», Зархи остается в этой пьесе до конца верным самому себе. Начиная с того, что злующую старую ведьму зовут кукольным именем Кикси, а толстого жанدارма — Барабоссом, и кончая основной темой пьесы. Лейтмотив не только Рубинчика и Спанветы, но даже лейтмотив Кикси и Барабоссы — это тема становления человека, т. е. тема всех произведений Зархи.

