НЕМАЯ ПЯТЁРКА

Дело не в том, чтобы быстро бегать, а в том, чтобы выбежать пораньше.

Франсуа Рабле

В конце 1926 года Эрдман женился на эстрадной танцовщице На-
дежде Александровне Яшке. Это её настоящая фамилия (она из семьи обрусевших чехов), на сцене же выступала под удобоваримым псевдонимом Воронцова – по названию улицы, на которой жила.

Надежда Александровна на два года старше мужа. У неё миловидное лицо с тонкими чертами, хорошая «танцевальная» фигура.

«Мандат» пользовался триумфальным успехом. Его ставили во многих театрах страны, и он шёл с завидной регулярностью. Достаточно сказать, что 20 марта 1926 года в ГОСТИМе[[1]](#footnote-1) состоялось уже сотое представление. (На него, кстати, администрация театра забыла пригласить автора, и деликатный Николай Робертович письменно извинялся перед Мейерхольдом и труппой за то, что не был на юбилейном спектакле.) В этом же году пьеса была издана в Берлине в переводе на немецкий.

Благодаря успеху «Мандата» имя Эрдмана в театральных и эстрадных кругах приобретало всё больший авторитет. От заказов отбоя не было. Качеством своих новых вещей Николай Робертович не давал повод для разочарований. Написанные после «Мандата» обозрения для мюзик-холлов, либретто оперетт, интермедии для театров буффонады –
всё было выше всяких похвал.

Закрепился он и в кинематографе. В «великом немом» Эрдман дебютировал фильмом «Турбина № 3», сценарий которого он написал в соавторстве с ленинградцем Адрианом Пиотровским (тем самым, который считал «Мандат» всего лишь разминкой Мейерхольда перед постановкой «Ревизора»). Картина представляла собой экранизацию популярного в то время производственного романа Фёдора Гладкова «Цемент», премьера состоялась 28 июня 1927 года. Эта 50-минутная производственная драма была поставлена на ленинградской студии «Совкино».

Основная тема гладковского романа – восстановление заброшенного во время Гражданской войны завода. Возглавляют работы преданные производству партийцы. Они с трудом преодолевают саботаж спецов «из прошлого» и равнодушие советских бюрократов новой формации. В основе сюжета «Турбины № 3» – сооружение Волховской гидро-
электростанции (там, кстати, проходили натурные съёмки), строители которой героическими усилиями спасают плотину от разрушения ледоходом. К сожалению, этот фильм режиссёра Семёна Тимошенко («Три товарища», «Вратарь», «Небесный тихоход») не сохранился. Критики хвалили его за образцовый монтаж, однако большой заслуги Семёна Алексеевича тут нет. Как раз сделанный им первоначальный вариант получился неудовлетворительным. Похвал фильм был удостоен лишь после того, как его перемонтировали режиссёры братья Васильевы, будущие создатели «Чапаева».

В 1926 году Эрдман закончил сценарий гротесковой комедии «Митя». У него имелась своя предыстория. Николай Робертович дружил с мейерхольдовским актёром Михаилом Жаровым. Когда тот начал сниматься в кино, то как-то пригласил на премьеру драматурга. Эрдману очень понравилась игра Жарова. Он сразу сказал, что специально для него напишет сценарий и там у него будет главная роль. Оба загорелись этой идеей и в течение трёх месяцев почти не разлучались. Артист ежедневно приезжал к драматургу домой, тот читал ему новые сцены, они обсуждали, спорили, исправляли, доводили «до ума». Михаил Иванович мечтал об этой роли, он уже растворился в ней. Но человек предполагает, а бог располагает. После прохождения по разным инстанциям сценарий «Мити» попал в руки бывшему актёру театра Мейерхольда Николаю Охлопкову. Причём это было не результатом каких-либо интриг. Это явилось итогом бюрократически-творческих процессов, которые сопровождают появление чуть ли не каждого фильм, а найти логику подобных действий очень трудно. Так либо иначе сценарий оказался у тёзки Эрдмана, тот ему понравился. На следующий год Охлопков поставил на Одесской киностудии фильм и сам сыграл в нём заглавную роль.

Этот сибиряк, человек богатырского сложения, сыграл в кино несколько эпизодических ролей, у него были новые заманчивые предложения, однако он увлёкся режиссурой. По свидетельствам очевидцев, Николай Павлович создал редкий для комедии образ положительного героя. Его Митя, неглупый и хороший человек, бесконечно попадал в нелепые ситуации. Вот что писал о фильме журнал «Советский экран» в номере от 5 февраля 1927 года:

«Мандат» Эрдмана, прекрасная бытовая комедия, был радостно встречен повсюду и ставился в сотнях театров. И возможно, что фильм ВУФКУ[[2]](#footnote-2) «Митя», сделанная по сценарию того же Эрдмана и рассказывающая о наивном, добром телефонном технике, попавшем в тину обывательской провинции, явится для кино такой же отдушиной, какой был в свое время «Мандат» для театра.

В то время как большие города живут бодрой новой жизнью, которую им дала революция, в маленьких провинциальных городах обывательская жизнь идет «по-старому». Внешне как будто ничто не изменилось за последние двадцать лет: так же грязные немощёные тротуары, так же болтаются на окнах сильно накрахмаленные тюлевые
гардины и так же из-за них выглядывают на улички мирные обыватели. Они живут от пасхи до рождества, от свадьбы до крестин, от именин до смерти родственников, оставляющих барахлишко в наследство. Спокойные, серенькие дни, тягучие и липкие, как грязь на улицах. Единственное развлечение – семейные скандалы соседей, окруженные сложным клубком сплетен, да ещё – травля людей, случайно оказавшихся лучше, выше обывательской среды. «Митя» – комедия, рассказывающая о всех «трагедиях» такого случайного для обывательской массы человека».

Мите решительно не везёт: все его «благие начинания» в результате создают ему непримиримый конфликт со всеми окружающими. Начинается с мелочей: хотел помочь братишке своей невесты, Шурочки Грязновой, у которого кот съел мясо, – очутился сам в положении вора, укравшего в лавке мясо. Одолжил товарищу брюки на свадьбу – попал в некрасивую историю. У Шурочки парадная вечеринка – приготовлен стол, полный яств. Однако Митя, как назло, оставил в кармане отданных товарищу брюк ключ от столовой. Гости решают, что это подстроено умышленно, и, почесывая языки, расходятся, возмущенные, по домам.

Митя случайно встречает одинокую больную женщину с ребёнком. Он хочет ей помочь, но женщина внезапно умирает. Митя несёт ребенка Шурочке. Гости и Шурочка убеждены, что это ребёнок Мити. Обыватели возмущены его поведением. Шурочка лежит в обмороке и, когда приходит в себя, порывает с женихом. Митя в отчаянии, он хочет покончить с собой и идет топиться.

Мимо реки проходит «неизвестный» с повязкой на глазу. Дулом револьвера он принуждает Митю выйти из воды. Когда дрожащий Митя чувствует, что он остался жив, его охватывает радость жизни. «Неизвестный» доказывает Мите, что жизнь прекрасна. На другой день он роет на площади могилу Мите, оплакивая «самоубийцу». Ханжествующие обыватели щедро жертвуют деньги и устраивают Мите пышные похороны, забыв о том, что они сами довели его до самоубийства.

Во время похоронной процессии Митя встает из гроба, благодарит за пышные похороны и отправляется на вокзал. Его мать и Шурочка, искренне оплакивавшая Митю, уезжают с ним.

У Охлопкова было страстное желание сделать цикл картин о недотёпе Мите. Но поскольку большинство критиков встретили фильм враждебно, обвинив режиссёра в формализме и отсутствии классового самосознания, то дело заглохло.

К сожалению, ранние картины Охлопкова не сохранились, сгорели во время войны. И «Митя», и следующий, научно-фантастический фильм «Проданный аппетит», поставленный по сценарию Эрдмана и Мариенгофа.

«Проданный аппетит» (другое название «Филантроп») был написан сценаристами по мотивам известного одноимённого памфлета Поля Лафарга – французского экономиста и крупного марксистского теоретика (к тому же и зятя К. Маркса). Главный персонаж рассказа безработный, говоря по-современному, бомж Эмиль Детуш. Он голоден до предела – не ел уже три дня. И вдруг незнакомый солидный прохожий привёл его в ресторан, где накормил до отвала. Сам же при этом толстяк ничего не ел – у него полное отсутствие аппетита, из-за чего пожилой человек страдал.

Но пир для Эмиля – это не просто филантропия. Крупный промышленник толстосум Ш. предлагает Детушу сделку: он, Ш., купит у молодого человека аппетит, будет охотно есть, а насыщаться без всякой еды станет Эмиль. Нужно только подписать контракт у нотариуса.

«Не разглядывайте меня так. Я не сатана, чёрт возьми! Я такой же смертный, как и вы. Но ни одно живое существо не обладает тем, что я могу сделать. Мои познания превосходят знания других людей. Все могущество Наполеона I и все знания Дарвина не давали им возможности обедать два раза в день. Я же обладаю этой таинственной и ценной способностью. XIX век, как заявил великий философ буржуазии, Огюст Конт, есть век альтруизма. И действительно, ни одна другая эпоха не знала такого крайнего использования одних людей другими. Эксплуатация человека капиталистом так усовершенствована, что наиболее индивидуальные качества, способности, присущие данной личности, могут быть использованы для других. Даже для защиты своей собственности капиталист полагается уже не на свое мужество, а на мужество пролетариев, переодетых в солдат. Банкир потребляет честность своего кассира, а промышленник – жизненную силу своих рабочих, как развратник пользуется женщинами с мостовой. Однако две способности ускользают еще от капиталистического альтруизма: способность женщины к деторождению и пищеварительная способность. Никто не мог еще превратить их в товар, сделать их способными быть продаваемыми и покупаемыми, как уже продаются и покупаются невинность девушки, добродетель священника, совесть депутата, талант писателя и знания химика. Человек, который совершит это чудо, будет более велик, чем Карл Великий, и более великий ученый, чем Ньютон... Бедняк не будет больше опасаться своего ужасного врага – голода: он будет развивать свой аппетит, который станет желанным товаром для миллионера, всегда жаждущего этого верховного блага, которого не могла открыть греческая философия. Какой заработок будет тогда у бедняков! Я же знаю благодетельное искусство заставлять других переваривать то, что я ем». (Честно говоря, цитирую этот рассказ по Интернету, переводчик там не указан.)

Эмиль продал свой аппетит на пять лет. Отныне он никогда не ел, этим с удовольствием занимался Ш., но был всегда сыт. Через какое-то время желудок Детуша от бездействия стал дряблым. Позже Ш. пристрастился к выпивке, пьянел же при этом Эмиль, который в конце концов угодил за хулиганство на два года за решётку. Правда, всесильный Ш. тотчас его освободил.

Обозлившийся Детуш хотел было разорвать контракт, однако нотариус не позволил. Тогда он решил покончить с собой – его спасли, да вдобавок приставили надзирателя. Теперь подавленный своими не-
удачами Эмиль жил по команде надсмотрщика. Однажды, напоив того, Эмиль убежал, чтобы застрелить Ш. Но, промахнувшись, только ранил его, а сам угодил в сумасшедший дом...

Эрдман и Мариенгоф недалеко ушли от схемы оригинала. В их сценарии, изрядно переев, обжора-миллионер понял, что загубил собственный желудок. Нанятый ученый – профессор Фукс – предлагает больному новый хирургический способ лечения, который бы позволил разделить процесс насыщения и процесс пищеварения. Для этого необходимо найти здорового человека, согласившегося предоставить свой желудок в распоряжение хирурга. Такого человека нашли, и вскоре миллионер уже демонстрировал гостям фантастические способности поглощения пищи. Мучительные ощущения перегруженного желудка испытывал при этом не обжора, а подвергшийся операции безработный шофер.

Из тех пяти немых фильмов, к которым имел отношение Эрдман-сценарист, сохранился лишь «Дом на Трубной». Сейчас его без проблем можно даже посмотреть в Интернете. Причём эта картина, выпущенная в 1928 году, не просто сохранилась, а стала поистине классической, непременно упоминается в учебниках по киноискусству и энциклопедиях.

В наши дни «Дом на Трубной» смотрится с интересом в отличие от большинства современных комедий. В декабре 2009-го я был аккредитован на ежегодном фестивале отечественных комедийных фильмов «Улыбнись, Россия!». На нём зрителям представили 17 фильмов, сделанных «за отчётный период». Один скучней другого. Все демонстрировались при гробовой тишине зала. Лишь изредка, когда с экрана доносилась ненормативная лексика, заржут какие-нибудь подростки. И снова – тишина. Думается, показанный сегодня «Дом на Трубной» вызвал бы более оживлённую реакцию.

У этой картины много плюсов. Она прекрасно поставлена режиссёром Борисом Барнетом. Здесь великолепная операторская работа
Евгения Алексеева – каждый кадр чёрно-белой ленты сродни отличной художественной фотографии. Главные роли вдохновенно исполняют Вера Марецкая (это её вторая кинороль после «Закройщика из Торжка») и скончавшийся через год, не доживший до тридцати талантливый комик Владимир Фогель («Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «Шахматная горячка», «Кукла с миллионами»).

В Энциклопедическом словаре об этой картине Барнета говорится: «В 1928 Б. пост. комедийный ф. «Дом на Трубной», где с большой искренностью и теплотой рассказал о судьбе деревенской девушки, становящейся участницей строительства новой жизни. Актёрское исполнение (в гл. ролях В. П. Марецкая и В. П. Фогель,, мастерство и выразительность натурных съёмок, достоверность в передаче атмосферы времени отличали эту работу Б.»

Даже столь скупая характеристика способна привлечь внимание к картине, вызывает желание узнать о ней побольше.

Основное действие происходит в большом жилом доме, одну из квартир которого занимает семья Голиковых. Жена – бездельница, из породы тех мещанок в халате, днями напролёт валящихся на кровати да с жеманным видом слушающих патефон. Муж работает парикмахером, а в свободное время дома вынужден заниматься хозяйством. В принципе Голиковы намерены взять себе домработницу. Но с условием, чтобы та не состояла в профсоюзе. Такой безропотной легче помыкать, она не пожалуется, не будет убегать на собрания.

В это время в Москву прибывает деревенская девушка Параша Питунова. Она приехала, надеясь остановиться у своего родственника. Однако тот, как назло, только что покинул столицу и вернулся в деревню, они разминулись. Но тут бездомной Параше повезло – она случайно столкнулась на улице с другим деревенским земляком. Сейчас Семён работает шофёром и живёт на Трубной, в одном доме с Голиковыми. Он временно приютил девушку.

Естественно, ни о каком профсоюзе деревенская девушка знать не знает, и она устраивается домработницей к Голиковым. Супруги действительно обращаются с ней довольно сурово.

Между тем под влиянием активистки Фени Параша втайне от своих хозяев вступает в профсоюз домработниц. Феня уговаривает её пойти в клуб на спектакль. Голиков запретил, велел сидеть в квартире, но она ослушалась – пошла.

Самодеятельные артисты давали спектакль «Взятие Бастилии». Однако не всё было готово к премьере, в частности не хватало париков. Спешно поехали в парикмахерскую, где работал Голиков. В этом месте идёт потрясающий титр: «Нет ли у вас паричков для французской революции?» Найдутся. Голиков привёз парики в клуб. В это время выяснилось, что один из артистов напился в стельку, и молодёжь уговорила парикмахера вместо него сыграть короля. Голиков согласился, а в зале увидел бурно реагировавшую на спектакль простодушную Парашу. Вот безобразница – он же приказал ей сидеть и стеречь квартиру!

Разгневанные супруги выгоняют Парашу из дому. Убитая горем девушка бредёт по ночной Москве куда глаза глядят. А город к утру преображается, здесь царит праздничное настроение – сегодня выборы в Моссовет. И к вечеру буквально весь дом на Трубной узнаёт, что Прасковья Питунова, служанка Голиковых, избрана депутатом.

Что тут началось! Все соседи лебезят перед Голиковыми, завалили их подарками, украсили квартиру, навели порядок на лестничной клетке. Хозяйка прикрепила на двери её конурёнки бумажку с надписью «Без доклада не входить!». Параша и домой-то не хотела возвращаться, а там «нового члена обожаемого Моссовета» встречают с оркестром...

Естественно, вскоре выяснилось, что никто Парашу не выбирал. Депутатом стала её тёзка и однофамилица. Хозяева выгоняют домработницу, но профсоюз тут как тут – не даёт в обиду. А вот нанимателям Голиковым придётся раскошелиться за нарушение финансовой дисциплины...

Сценарий «Дома на Трубной» писали пять человек: Бэлла Зорич, Анатолий Мариенгоф, Вадим Шершеневич, Виктор Шкловский и Николай Эрдман. Кроме Зорич, имена все известные.

Когда соавторы подписывают свои фамилии под произведением, считается, что их вклад в создание одинаков. Тут уже нечего делить – кто сделал больше, кто меньше, кому конкретно принадлежит тот либо иной эпизод, та либо иная реприза. На бестактный вопрос о степени участия в общей работе, если таковой последует, каждый автор ответит, мол, одинакова. Или отшутится, как Ильф и Петров: «Эдмонд бегает по редакциям, а Жюль стережёт рукопись, чтобы не украли знакомые».

Поэтому, возможно, не совсем корректно ставить вопрос о том, что сделал Эрдман в «Доме на Трубной». И всё же лепта, внесённая им в сценарий, просматривается.

Начнём с того, что здесь есть персонаж Семён Бывалов. Через десять лет эта фамилия перекочевала в «Волгу-Волгу». Вряд ли Николай Робертович взял чужую придумку. Себя же процитировать не грех.

Затем коллизия с ложным возвышением домработницы в «Доме на Трубной». Она чем-то отдалённо напоминает ситуацию вокруг кухарки Насти из «Мандата», которую обряжали в императрицу.

Да и вообще отношение жильцов дома на Трубной к лжедепутатке мало чем отличается от отношения персонажей пьесы к Гулячкину. Только если Павел Сергеевич самозванец, то Параша считается обладательницей депутатского мандата не по своей воле, а в результате случайного совпадения. (Кстати, Параша из «Дома на Трубной» стала первой представительницей когорты советских киношных Золушек, то бишь замарашек, постепенно обретающих классовую сознательность и уходящих в бурную общественную жизнь. Из самых известных таковыми потом будут героини «Весёлых ребят» и «Светлого пути».
И забитая деревенская женщина той же Марецкой в «Члене правительства» дойдёт до того, что станет управлять государством.)

Второй сценарий, который Эрдман написал в соавторстве со своим другом Анатолием Мариенгофом в 1928 году, когда «имажинистские» страсти остались далеко позади, назывался «Посторонняя женщина». (К сожалению, тоже не сохранился. Благо хоть есть сценарий, опубликован.) Он представлял собой нечто среднее между комедией и мелодрамой. Как и в «Доме на Трубной», действие разворачивается в годы нэпа. Проводив беременную жену в деревню, комсомолец Павел Кудряшов приютил у себя отставшую от поезда молодую женщину. В чисто дружеских отношениях Павла к «посторонней» женщине местное мещанство усмотрело преступную связь. Ревнители морали разослали кому положено письма, и вскоре в городе появились прокурор Казаринов (муж «посторонней») и жена Павла. Блестяще выступив в служебной обстановке, защитник женского равноправия тем не менее не смог полностью освободиться от чувства ревности и недоверия к собственной жене...

Писать сценарии для немых фильмов гораздо сложнее, чем для звуковых, где действие можно заменить рассказом о них, словами. Сценаристы
немых фильмов – настоящие пионеры кинодраматургии, первопроходцы её извилистых путей. Сценарии звуковых фильмов ближе к литературе, немых – порой напоминают инструкцию режиссёрам и актёрам. Здесь авторы продумывают содержание кадра, продумывают каждое движение персонажей. Любой эпизод, подобно пантомиме, должен быть выразительным. Надписями злоупотреблять не рекомендуется, они должны появляться лишь в крайних случаях. Да и к надписям особые требования – количество букв на экране ограничено, не станешь же заставлять кинозрителей читать книгу.

Для примера посмотрим фрагмент из «Посторонней женщины». Каждый план пронумерован.

Главная героиня отстала от поезда и видит мужчину с чемоданом. Она не знает, что это воришка, который только что стащил из вагона её чемодан.

«124. Елена Николаевна с чайником в руке бежит к поезду. Всё скорей, скорей.

Колёса вагонов движутся всё скорей, скорей (в одном кадре –
пассажиры).

125. Удаляющийся поезд открывает стоящего с другой стороны пути против Елены Николаевны молодого человека с её вещами.126. Елена Николаевна стоит со своим чайником и безнадёжно смотрит на убегающий огонёк. Переводит взгляд на молодого человека.

127. Молодой человек, тоже посмотрев вслед удаляющемуся поезду, перевёл взгляд на Елену Николаевну и, узнав её, от неожиданности садится на чемодан...

128. Платформа. Елена Николаевна смотрит на молодого человека и решительными шагами направляется к нему.

129. Молодой человек ни жив ни мёртв сидит на чемодане. Елена Николаевна подошла к нему.

130. Молодой человек вскакивает и собирается потихоньку улизнуть. Чемодан на шпалах.

131. Елена Николаевна в волнении хватает его за руку и, волнуясь, говорит:

*«Помогите мне – мои вещи остались в поезде».*

132. Молодой человек приходит в себя, соображает и, загородив собой вещи, советует:

*«Пока не поздно, бегите к дежурному».*

133. Елена Николаевна соглашается и бежит к дежурному, поблагодарив на ходу любезного молодого человека. Молодой человек хватает вещи и удирает в другую сторону»[[3]](#footnote-3).

Всего в сценарии 668 планов.

«Постороннюю женщину» собирались ставить на московской фабрике «Совкино» несколько режиссёров, в том числе А. Разумный и
А. Роом, потом все по тем либо иным причинам отказывались. Лишь осенью 1928 года согласился работавший в должности ассистента режиссёра молодой Иван Пырьев, мечтавший о самостоятельной постановке. Эрдман знал его, поскольку тот работал в театре Мейерхольда, играл в «Лесе». Как ассистент Пырьев был на хорошем счету, на «Совкино» его называли «королём ассистентов», считали, что любому режиссёру он приносит удачу. Наступала осень, и чтобы не было лишних сложностей с натурными съёмками, Пырьев быстро переписал сценарий – теперь его действие происходило зимой.

Картина была благосклонно принята зрителями. Тому есть и документальные подтверждения. Например, сохранившаяся стенограмма диспута об этой бытовой комедии, организованного ячейкой общества друзей советского кино (ОДСК) при Таганском кинотеатре 4 сентября 1929 года. Выступающие говорили о том, что в «Посторонней женщине» зримо высмеяно проявление мещанства, пошлость старого быта, сплетники новой формации, интересно показаны взаимоотношения комсомольцев, их там 15 человек, с остальными жителями захолустного городка (некоторым участникам дискуссии не понравилось, что комсомольцев так мало). Были претензии и к обывателям, которые получились излишне лубочными. Есть и другие натяжки. Но главная заслуга авторов в том, что они обрушились на такие пережитки прошлого, как сплетня и ревность[[4]](#footnote-4).

После успеха «Мандата» Эрдман без дела не сидел. Он фонтанировал идеями, был соавтором обозрения «Житьишко человечье» в Ленинградском театре сатиры (с Д. Гутманом, Н. Смирновым-Сокольским и В. Типотом), обозрения «Одиссея» в Ленинградском мюзик-холле (с В. Массом), либретто оперетты «Боккаччио» в Ленинградском Малом оперном театре (с В. Массом). Это то, что увидели зрители. А ведь были ещё готовы вещи, запрещённые цензурой к постановке, – сценарий антирелигиозного обозрения «Божественная комедия» и одноактного представления «Телемак». Обе были написаны в соавторстве с В. Массом, творческий союз с которым продолжался почти десять лет. И – кино. Всё-таки за плечами пять фильмов, правда, четыре из них в соавторстве. «Митя» же на сто процентов свой. Вот эта картина отняла у Эрдмана много времени, поскольку он помогал Охлопкову на съёмках и в монтаже. В принципе Николай Робертович считал, что своё дело сделал, за съёмками ему следить не обязательно. Вернулся было в Москву, как опять слёзное письмо от режиссёра. 3 октября 1926 года Охлопков просил: «Напиши, когда тебе удобнее будет приехать сюда. А приехать ты должен обязательно, конечно. Мне трудно без тебя. Не с кем советоваться, а в этом крайняя нужда. Особенно теперь, когда уже с достаточной очевидностью «выяснилось», что при заснятии всех сцен, всего сценария и уложении всего этого заснятого в одну серию –
монтировать «гекзаметром» не придётся. А значит, и ставить некоторые сцены нельзя спокойно. Понятно, что трудно первые 40–50 лет, потом уже найдёшь сразу мерку для объёма. Ты, пожалуйста, от ухода от «гекзаметра» не хандри. Материал сценария замечателен и так ловко скроен драматургически, что ничего не выкинешь. Одно цепляется за другое. Значит, снимать надо будет в большинстве случаев всё – ну а это пойдёт уже невольно в ущерб принятой установке на спокойный монтаж, на эпическое развёртывание сюжета»[[5]](#footnote-5).

Именно из-за «Мити», снимавшегося в Одессе, Николай Робертович провёл в городе у Чёрного моря вторую половину 1926 года. Хотелось в Москву, хотелось увидеть у Мейерхольда премьеру «Ревизора», которая состоялась 9 декабря. Но не сумел вырваться. Послал шутливую телеграмму, поздравив Всеволода Эмильевича «с первой постановкой «Ревизора» на русском театре». Жил в гостинице и в свободное время работал над новой пьесой. Пьеса это называлась «Самоубийца».

1. Государственный театр имени Вс. Мейерхольда, под разными названиями существовавший в Москве в 1920–1938 годах. [↑](#footnote-ref-1)
2. Всеукраинское фотокиноуправление – государственная кинематографическая организация, период существования с 1922 по 1930 год. [↑](#footnote-ref-2)
3. «Киносценарии», стр. 113–114. [↑](#footnote-ref-3)
4. РГАЛИ, ф. 2494, оп. 1, ед. хр. 275. [↑](#footnote-ref-4)
5. РГАЛИ, ф. 2570, оп. 2, дело 24. [↑](#footnote-ref-5)