

С. М. Эйзенштейн и ученики: антирелигиозная повесть «Каджана» К. К. Пипинашвили

Т. А. Фолиева

Лиссабонский университет,
Португалия, 1649–004, Лиссабон, Аламеда да Универсидад

Для цитирования: Фолиева, Татьяна. «С. М. Эйзенштейн и ученики: антирелигиозная повесть «Каджана» К. К. Пипинашвили». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 13, no. 3 (2023): 557–575. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.309>

Статья рассказывает о создании режиссером Константином Константиновичем Пипинашвили его первого фильма «Каджана» (1941). Пипинашвили в 1932 г. поступил на рабфак ГИКа, закончил его в 1936 г. и решил снять киноленту по повести классика грузинской литературы Н. Ломоури. В РГАЛИ были обнаружены документы, ранее не публиковавшиеся, которые пролили свет на отношения Пипинашвили с его учителем С. М. Эйзенштейном. Удалось выяснить, что между ними возникли крепкие дружеские отношения; планировалась, что кинолента Пипинашвили «Каджана» будет предисловием к фильму «Бежин луг». Однако запрет последнего и травля Эйзенштейна не позволили этим планам свершиться — киносъемки «Каджаны» были прекращены, несмотря на все усилия молодого режиссера. Сам Пипинашвили продолжил учиться, теперь уже на режиссерском факультете у Эйзенштейна, и в конце 1939 г., окончив ГИК, прибыл на Тбилисскую киностудию и попытался повторно запустить в кинопроизводство фильм «Каджана». Киностудия пошла навстречу Пипинашвили, была снята полнометражная кинолента, которая вышла в прокат на грузинском и русском языках в мае 1941 г. Нами была обнаружена стенограмма обсуждения фильма «Каджана» в Доме кино. Документ показывает, как воспринималась фигура Эйзенштейна в начале 1940-х годов, как относились в это время к антирелигиозному кинематографу, как затрагивалась проблема формализма. Также видно, как отличается официальная цель от идеи художника. Из писем Пипинашвили ясно, что он был нацелен на сотворчество, его захватывали идеи учителя. Из документов видно, чего хотят кинофункционеры: «Каджана» как педагогическая антирелигиозная повесть о вреде суеверий и светлом будущем грузинского народа. Пипинашвили удалось сохранить свой почерк и национальный колорит. Композиция, продуманность кадров, использование света и тени, монтаж — все это находится под влиянием Эйзенштейна.

Ключевые слова: С. М. Эйзенштейн, К. К. Пипинашвили, антирелигиозное кино, история советского кино, формализм, «Бежин луг», грузинское кино, «Каджана».

Запрет в 1937 г. фильма С. М. Эйзенштейна «Бежин луг» «ввиду антихудожественности и явной политической несостоятельности» [1, с. 406] неоднократно рассматривался в научной литературе [2–6]. Об этом были опубликованы многочисленные документы [1; 7–9], воспоминания и размышления [10–12], и лишь чудо помогло сохранить фильм в виде монтажных склеек. В этой статье мы рассмотрим

сюжет из истории советского кинопроизводства, который только косвенно связан с кинолентой «Бежин луг», но отражает специфику киноиндустрии 1930–1940-х годов в Советском Союзе. Это история о создании фильма «Каджана» [13; 14, с. 267], который был выпущен в 1941 г. на Тбилисской киностудии режиссером Константином Константиновичем Пипинашвили. Главным источником исследования послужили архивные материалы из фондов Российского государственного архива литературы и искусства.

К. К. Пипинашвили: работа над фильмом

Константин Константинович Пипинашвили родился в 1912 г. в Кутаиси, в 19 лет начал работать подсобным рабочим и электромехаником в Тбилисском передвижном театре, позже — художником в мастерской живописи и карикатуры «Сахкиномреци» в Грузии (в 1932–1938 гг. — «Госкинопром Грузии», с 1938 по 1953 г. — Тбилисская киностудия, позже «Грузия-фильм»). В 1932 г. он поступил на рабочий факультет Государственного института кинематографии, окончил его в 1936 г. В следующем году поступил уже на режиссерский факультет того же института (мастерская Сергея Эйзенштейна), который окончил в 1939 г. Далее начинается его деятельность как режиссера. В 1941 г. Пипинашвили выпускает фильм «Каджана», в 1942 г. вместе с Шотой Манагадзе — «Мост», в 1945 г. выходит «Золотая тропа», в 1947 г. — «Колыбель поэта», в 1957 г. — «Тайна двух океанов» (диплом на кинофестивале в Венеции), в 1959 г. — «Маяковский начинался так...» и «На пороге жизни», в 1964 г. — «Дети моря». В 1961 г. режиссер был удостоен звания заслуженного деятеля Грузии, а в 1967 г. — народного артиста Грузии. Умер в 1969 г.

Уже при поступлении в ГИК Пипинашвили задумался о создании кинокартины по произведению грузинского классика конца XIX века Н. Ломоури¹: «“Каджана” мною планировалась как дипломная работа еще с первых же дней вступления в ГИК. И по окончании теоретического и практического курса в 1936 году я и приступил к осуществлению этой работы на Тбилисской киностудии» [I, л. 1]. В эти годы ранней деятельности он уже сотрудничает с С. М. Эйзенштейном, рассказывает учителю в письмах о том, как проходят съемки. Молодой режиссер прибывает на студию, наполненный энтузиазмом, но киностудия не готова пойти навстречу автору. Только спустя полгода бюрократической волокиты Пипинашвили пишет своему учителю: «Добились! Шестимесячная борьба кончилась победой молодежи» [II, л. 1]. Под молодежью в письме подразумеваются сам Пипинашвили и его оператор, для которого «Каджана» также должна была стать дипломным проектом, — Феликс Михайлович Высоцкий².

Пипинашвили дает своей съемочной группе название «Комсомольская-молодежная» и представляет проект фильма, приурочив свой доклад «к торжествам XIX годовщины Октября и новой Конституции» [II, л. 1]. После торжеств, выслушав «рапорт», «они» (руководители студии. — Т. Ф.) оглянулись и заметили группу «Каджаны», постановка которой обойдется не меньше чем в 300 тысяч рублей, и решили «закрыть Америку» [II, л. 2]. Трудно судить насколько данная сумма была большим бюджетом для киноленты того времени. Мы знаем, что в среднем в 1927 г.

¹ Николай (Нико) Иосифович Ломоури (1852–1915) — грузинский писатель и поэт.

² Феликс Михайлович Высоцкий (1909–1982) — советский кинооператор.

в студии «Сахкиномреци» на постановку тратилось от 63 до 84 тысяч рублей [15, с. 234], что в пересчете по государственному курсу (1 доллар = 1,95 рубля) составляло 32–43 тысячи долларов. Таким образом, по курсу 1936 г. (1 доллар = 5,06 рубля) на «Каджану» планировалось потратить 59 тысяч долларов. Можно предположить, что это средний бюджет для кинокартины, однако главы киностудии не хотели давать и этой суммы. В результате все-таки картину решили финансировать: «От них это не зависит! Партия и комсомол на месте!» [II, л. 2]. Фильм был запущен в производство 15 декабря 1936 г., но Пипинашвили понимал, что главные трудности еще впереди. Одно он понял точно: «Я решил не мудрить! Для того, чтобы не делать глупых вещей» [II, л. 2].

18 декабря того же года Пипинашвили пишет еще одно письмо Эйзенштейну, которое представляет для нас большой интерес. Пипинашвили отправляет авторский сценарий будущего фильма, чтобы Сергей Михайлович его утвердил: «Ваши утверждения и указания мне необходимы по многим причинам. Главная из них ведь “Каджана” I серия, вернее предисловие “Бежина луга” в национальной форме» [II, л. 3]. Связь с фильмом учителя не просто мечта Пипинашвили, они обсуждали это с Эйзенштейном («Об этом с вами мы еще говорили в марте 36 г. в павильоне «Церковь»). Более того, судя по письмам, они договорились, что «в картине будет титр “Продолжение смотрите в фильме ‘Бежин луг’”» [II, л. 3]. Несомненно, для Пипинашвили такие планы — грандиозны; мало того, что мастер поддерживает своего ученика, он позволяет воспользоваться своим авторитетом в первом фильме. Молодой режиссер просит Сергея Михайловича указать: «что лишнее, чего не хватает, как следовало бы переделать, чтобы было лучше» [II, л. 3].

Но Эйзенштейн не успевает ответить ученику: уже 27 декабря Пипинашвили срочно телеграфирует ему о том, что производство фильма приостановлено, утвержденный сценарий отправлен А. С. Титберидзе³. Молодой режиссер просит: «Если не сердитесь, примите все возможные меры, позвоните Титберидзе» [II, л. 4]. Скорее всего, молодой режиссер не знал, что Б. З. Шумяцкий⁴, начавший кампанию против фильма Эйзенштейна, — приятель Титберидзе [16, с. 118]. Следовательно, здесь схлестнулись силы, которые даже Эйзенштейн уже не мог остановить. Как пишет сам Пипинашвили, «по окончании съемки первого же павильона работа была прервана, и мне и оператору Высоцкому было предложено подыскать себе другую тему для дипломной работы» [I, л. 1].

Для Пипинашвили это было большим ударом, сам он нигде об этом не пишет, но нами было обнаружено письмо отца режиссера Эйзенштейну. Приведем его полностью:

Многоуважаемый Сергей Михайлович! В Грузии в числе множества семейств есть одна маленькая скромная семья, которая искренне полюбила Вас, впервые увидев Ваш «Броненосец Потемкин». Позднее поехал к Вам учиться киноискусству член той семьи, еще молодой Костя. Вернувшись через четыре года, обогащенный знанием, веселый радостный Костя ринулся в работу. Но увы! Скоро с его лица исчезла улыбка и радость. На-

³ Титберидзе Амвросий Семенович (1901–1937) — директор «Госкинопрома Грузии».

⁴ Шумяцкий Борис Захарович (1886–1938) — советский государственный и партийный деятель, в 1933–1938 гг. начальник Главного управления кинофотопромышленности СССР.

чинающего молодого творческого работника убили морально... устранили от любимой работы (враги из Госкино Грузии), обвиняя его в формализме.

Шесть месяцев семья наша не знала ничего кроме горя и печали. Первую радость нашей семье доставила та же газета «Кино», от 5/III сего года, а затем вскоре все местные газеты, которые напечатали Вашу беседу с представителями ТАСС. От души рады торжеству правды. Желаем Вам здоровья и полного успеха.

Если нашему Косте и не удастся сделать когда-нибудь картину, то наша семья причину будет искать не в Вас, дорогой Сергей Михайлович, а в самом Косте.

По поручению отец семьи К. Г. Пипинашвили. СССР, Грузия, Тбилиси, Амо № 5, 7/III 1938 [III, л. 1].

Итак, Пипинашвили отстраняют от съемок, обвиняя, как и его учителя, в формализме. Не только молодой режиссер, но и вся его семья тяжело переживают данную ситуацию. Только к 1938 г. положение становится легче, хотя вопрос с фильмом так и остается нерешенным. Интересно, что К. Г. Пипинашвили в одном из писем упоминает о «врагах из Госкино Грузии». Неизвестно, кого именно он имеет в виду: говорит ли завуалированно о Титберидзе, который был расстрелян в декабре 1937 г., и Шумяцком, который был арестован в январе 1938 г. В любом случае отец Пипинашвили радуется за Эйзенштейна и сына, поскольку их дела начали выправляться.

Сам К. К. Пипинашвили продолжил учиться и в конце 1939 г., окончив ГИК, прибыл на Тбилисскую киностудию и попытался повторно запустить в кинопроизводство фильм «Каджана». Он рассчитывал, что лента будет короткометражной, но ему разрешили снять полноценную кинокартину: «Работа над фильмом переросла поставленные задачи и как производственную единицу студия вместо короткометражного, рассчитанного на местный экран фильма, получила от группы полнометражный художественный фильм (притом раньше срока и с экономией), впоследствии дублированный на русский язык и выпущенный на союзный экран» [I, л. 2–3]. Однако судьба опять сыграла с Пипинашвили злую шутку — фильм вышел 27 мая 1941 г.: через месяц началась Великая Отечественная война, кинематограф ушел на второй план, и фильм оказался практически не замеченным⁵ [16].

«Каджана»: материал, сюжет, реализация

Сценарий фильма основан на произведении грузинского писателя Николая (Нико) Иосифовича Ломоури (1852–1915) [17]. Взгляды Ломоури формировались под влиянием Ильи Чавчадзе, были по сути своей народническими. В центре его интересов — жизнь грузинской деревни, просвещение крестьянства и борьба с суевериями [18]. Сценарий по повести Н. Ломоури пишут сам Пипинашвили и молодой сценарист Карло Иосифович Гогодзе (1909–1977). При этом было написано два сценария, один — первоначальный, второй — специально переработанный по сравнению с вариантом 1936–1937 гг. Текст «был заново написан» [I, л. 2], авторы пытались избежать повторного обвинения в формализме. Мы можем только догадываться, что было в первом сценарии, который одобрил Эйзенштейн (документ не найден в архивах), однако, если исходить из договоренности двух режиссеров,

⁵ В 1967 г. картина была отреставрирована.

что «Каджана» — первая глава, в национальном формате, киноленты «Бежин луг», то, скорее всего, в нем должна была быть раскрыта тема отцов, детей и религии. «Миф оспаривал миф, — писал В. Б. Шкловский. — Картина высоко мифологична. В ней было дыхание жизни, красота церкви, которую рушили, боль отца, боль и торжество сына» [10, с. 238]. «В масштабах его таланта идеология превратилась в почти библейский миф об отце и сыне», — указывает М. И. Туровская [19, с. 536]. В «Каджане» у отца стоит выбор — пожертвовать детьми или отдать землю, которая кормит всю семью, что отсылает нас к жертвоприношению Исаака.

Конечно, в официальном описании киноленты у Пипинашвили мы таких объяснений не найдем. Он пишет, что основной сюжет Ломоури остался без изменений, но «драматическая завязка и действие, в общем, разворачиваются на основе характеристики героев и моментов и из других произведений того же автора» [I, л. 57]. Пипинашвили указывает, что Ломоури был народником, «боролся за свободу народа только путем развития народного просвещения» [I, л. 57]. Такая позиция не соответствовала официальной идеологии, поэтому авторы киноленты «более заострили классовые мотивы борьбы и взаимоотношений, на которых развиваются характеры героев Ломоури, их поведение и социальные противоречия между ними» [I, л. 58]. Одновременно Пипинашвили интерпретирует фильм, как «антирелигиозную повесть... сценарий, действие которого развивается в 80-х гг. прошлого столетия, явится одним из моментов антирелигиозной агитации — пропаганды, которую, к сожалению, мы до сих пор ведем против остатков религии и суеверия» [I, л. 58]. Эти слова звучат в официальных документах; несомненно, режиссер пишет то, что от него хотят услышать, для того чтобы спасти свой фильм и защитить себя от каких-либо обвинений.

В фильме мы видим бедную, но счастливую семью грузинского крестьянина: отец Кикола (Александр Алазниспирели), мать Марта (Нато Вачнадзе), сын Каджана (Тенгиз Амиранашвили) и дочь Като (Лейла Абашидзе). Каджана веселый, радостный и впечатлительный мальчик, который очень любит музыку. Семья живет в небольшой деревне, где есть собственный местный князь (А. Таборидзе), гадалка Бабала (Верико Анджапаридзе) и сельский учитель-народник Ваню (Спартак Багашвили), обучающий детей грамоте.

Кратко изложим сюжет фильма. Не только местный князь, претендующий на земли простого крестьянина Киколы, притесняет его семью, но и представители официальной власти. Когда жандармы (?) в очередной раз приходят за поборами, Кикола сопротивляется, его берут под арест и увозят из деревни. В это время князь приходит к Бабале и просит напугать семью Киколы, чтобы он отдал свою землю. После князя к гадалке приходит Марта, и Бабала предсказывает ей, что если они не отдадут землю с детьми, то случится несчастье. Вечером того же дня в деревне отмечается Чиакоконоба — праздник, похожий на славянскую ночь на Ивана Купалу. Бабала приходит к кострам и рассказывает детям про ад и чертей, рассказ очень впечатляет Каджану. В это время Като решает пошутить и надевает костюм черта, пугает брата, и тот падает в обморок. После того, как Бабала приводит Каджану в чувство, оказывается, что он онемел. Из-под ареста возвращается отец, узнает о горе, запрягает быков и едет к чудотворной иконе Святого Георгия в маленькой церкви в горах. Вся деревня выходит провожать семью Киколы, и только Ваню понимает злой умысел Бабалы и осуждающе смотрит на все про-

исходящее. После того, как семья добирается до церкви, мать и отец надевают на себя тяжелые железные хомуты и обходят храм несколько раз (при этом Марта делает это на коленях). Затем они все вместе молятся, но обряд не помогает, и Кикола оставляет жену и детей возле храма, а сам идет к князю и ради исцеления сына соглашается подписать документы на передачу земли. В это время Като молится чудотворной иконе, но услышав, что кто-то заходит в храм, прячется за ней. В храм входит Каджана с хомутом на шее и начинает молиться. Като задевает икону, она начинает падать на Каджану, мальчик с криками выбегает из храма. Все воспринимают это событие как божье чудо, и только учитель Ваню понимает, что это не так. Семья возвращается в деревню, Каджана поет, Кикола, услышав пение сына, отказывается подписать бумагу о передаче земли. В конце киноленты учителя арестовывают, но финал остается обнадеживающим: Каджана поет песню о светлом будущем.

Мы видим в киноленте четыре группы героев, которые развивают сюжет:

- антагонисты: Князь и Бабала — первый эксплуататор, а вторая воплощает собой реакционные религиозные силы;
- протагонисты: семья Киколы — эксплуатируемые, априорно хорошие люди;
- учитель Ваню — народник, действующий в интересах семьи Киколы;
- церковники — священник и юродивый при храме. Не сотрудничают с эксплуататорами, но мешают развитию эксплуатируемых.

Это не стандартная схема для антирелигиозного кино, обычно представители церкви являлись «пособниками эксплуататоров», здесь же Пипинашвили делает акцент на суевериях, особой роли «знающей женщины» в обществе. Бабала выступает источником религиозных представлений, в то же время ее нельзя назвать архаичной фигурой. Наоборот, это активная, молодящаяся (на что режиссер делает особый акцент) женщина, которая имеет определенный авторитет в общине, выполняет функции, не только связанные с религией, но и медицинские (как говорит один из критиков, «шекспировская ведьма» [IV, л. 3]). Отметим еще одну особенность: в самой деревне нет храма, к нему семье приходится ехать на волах. При этом все, что связано с Бабалой, режиссер показывает нам в темных тонах, а то, что связано с официальной церковью, — в светлых. Это не означает, что Пипинашвили обеляет официальную религию — отнюдь; это скорее свидетельствует о том, что внеконфессиональные суеверия, по его мнению, более влиятельны и живучи. Бабала в фильме, в отличие от священника в храме, — глубокий и сложный образ. Колдунья показана интересней в своей неоднозначности, чем, например, учитель Ваню. Можно допустить, что такая притягательность Бабалы допущена автором для объяснения, почему «мы до сих пор ведем борьбу против остатков религии и суеверия» [I, л. 58], — они привлекательны. В то же время религия и суеверия безрадостны, на празднике Бабала рассказывает про ад, в храме на семью надевают ярмо, а радость и веселье появляются лишь там, где нет места сакральному. Даже праздник Чиакоконоба в таком контексте лишается религиозного подтекста, в фильме показаны лишь забавы и гулянья. Горе имеет религиозную основу (например, Каджана перестает говорить после рассказов об аде и образе черта), для Пипинашвили это неоспоримый факт — радость связана с просвещением и надеждой на будущее.

«Каджана»: обсуждение фильма на худсовете

За две недели до выхода киноленты в прокат в Доме кино прошло обсуждение двух фильмов — «Жатвы»⁶ и «Каджаны» [IV]. Возглавил обсуждение Александр Ефимович Разумный⁷. Эйзенштейн (скорее всего, чтобы не оттягивать внимание на себя), педагоги ГИКа, известные режиссеры не присутствовали, что вызывает неодобрение со стороны участников обсуждения [IV, л. 14, 16].

Первым выступил Григорий Павлович Чахирьян⁸, он указал, что «Каджана» готов к прокату, но у него есть недостаток — фильм скучно смотреть: «Драматургическое произведение строится на том, что все неожиданно, потому что если вы все настолько смотивируете, что все будет наперед ясно, то скучно смотреть... Вот в этом сценарии все мотивированно, но ничего неожиданного нет, и из-за этого картину, особенно в середине, несколько скучновато смотреть» [IV, л. 1–2]. Но при этом Чахирьян утверждает, что «мы присутствуем при рождении нового грузинского режиссера, потому что картина эта сделана с большим вкусом и мастерством школы, и главное, что в ней есть тонкие режиссерские вещи... что у человека была какая-то определенная концепция, когда он ставил эту вещь, какая-то последовательность... в результате мы получаем такую вещь, которая бесспорно заставляет говорить о национальной по форме картине» [IV, л. 2].

Похвалил картину в своем выступлении и Ростислав Николаевич Юренев⁹. Он говорил о том, что в работе видно влияние учителя Пипинашвили — Эйзенштейна: «Я знаю, например, как учил Эйзенштейн Пипинашвили, и я вижу теперь воочию, чему он научился. И здесь можно говорить о хорошем таком влиянии мастерства Эйзенштейна на своих бывших учеников. В первую очередь, очень интересно сделан эпизод хождения вокруг церкви и в церкви. Это большое режиссерское мастерство. Это Эйзенштейн. Да, но вместе с тем это его собственное, самого Пипинашвили» [IV, л. 3–4].

Но там, где появляется имя Эйзенштейна, появляется и тема формализма. К 1941 г. травля формалистов в целом и Эйзенштейна в частности спала, но вопрос буржуазного влияния формализма на советское искусство продолжал быть актуальным. Так, Леонид Васильевич Варламов¹⁰ в своем выступлении хвалит каждый кадр Пипинашвили, но «в дальнейшем этого надо избегать, ибо иначе он будет повторять то, что мы осудили десять лет тому назад, это то, что называется формализмом» [IV, л. 5]. Такое обвинение было опасным, на защиту Пипинашвили выступил «тов. Штейнберг»¹¹. Он признает, что влияние мастера на молодого режиссера велико: «Истоки школы всем ясны — это истоки С. М. Эйзенштейна, но что чрез-

⁶ «Жатва» / «Семья Януш», 1941; «Белгоскино», режиссер С. Ф. Навроцкий. Мы опускаем моменты стенограммы, которые связаны с обсуждением этой киноленты; стоит только отметить, что «Жатва» подверглась жесткой критике. Несмотря на попытки доработать киноленту, она не вышла в прокат.

⁷ Александр Ефимович Разумный (1891–1972) — советский кинорежиссер.

⁸ Григорий Павлович Чахирьян (1902–1971, Ереван) — советский и армянский киновед, критик и сценарист.

⁹ Ростислав Николаевич Юренев (1912–2002) — советский и российский кинокритик, киновед, педагог, доктор искусствоведения (1961), заслуженный деятель искусств РСФСР.

¹⁰ Леонид Васильевич Варламов (1907–1962) — советский режиссер и сценарист документального кино.

¹¹ Личность установить не удалось.

вычайно плодотворно, что школа не отняла самостоятельность почерка» [IV, л. 6]. Продолжил он тем, что картина Пипинашвили не есть проявление формализма, наоборот, она борется с ним: «В этой картине есть чрезвычайно полезная какая-то реакция на такую некоторую формальную серость, которая, к сожалению, случается еще часто» [IV, л. 6].

Михаил Арнольдович Инсаров-Вакс¹² указывает на сходство «Каджаны» и «Бежина луга»: «Тут как раз влияние Эйзенштейна по “Бежину лугу” очень большое. Я не знаю, видел ли т. Пипинашвили “Бежин луг”, но там сам Павлик Морозов был дан в таком же плане — такой маленький Иисусик, святой отрок, он не говорит, а изрекает, у него такая поступь и т. д. Как-то немножко так я воспринимаю и героя фильма “Каджана”, и до меня это как-то не доходит, мне кажется, зачем сейчас делать такие картины и кому они нужны?» [IV, л. 7–8]. Фильм, по мнению Инсарова-Вакса, не актуален — современному советскому человеку не нужно объяснять вред суеверий и царизма.

«Тов. Сеидзе»¹³ говорит о звуке в фильме. Он утверждает, что «когда мы смотрим американские картины, там речевое построение нас радует, т. е. они говорят как-то приятно, чувствуешь, что у этих людей есть какой-то юмор, лирика особенная... в грузинском так же, как и в американском, есть та же лирика, та же глубина, которая есть во всех языках» [IV, л. 10–11]. Пипинашвили превосходно работает со звуком, в его замысел включен «каждый акцент, каждое ударение, слово, которое говорит мальчик или девочка, отец и которое делает Ната Вачнадзе» [IV, л. 11].

Завершают дискуссию вокруг фильма А. Е. Разумный и Н. И. Большаков¹⁴. Разумный хвалит Пипинашвили, акцентируя внимание на его самобытном почерке художника: «Эйзенштейн ему много дал, но он пришел со своим почерком... тов. Пипинашвили, который имеет определенный почерк, взял на себя большую ответственную задачу — поставить фильм о детях» [IV, л. 15]. Но отмечает он и недостатки, главным из них считает образ главного героя («он сусален, он христосик, не надо было этого, надо было дать характер» [IV, л. 16]).

Большаков говорит об операторской работе в кинокартине: «Работа Высоцкого, я считаю, не только в Грузии, среди грузинских операторов, а и среди столичных операторов, — это работа первого класса, сделанная на большом профессиональном уровне» [IV, л. 16]. В работе Высоцкого чувствуется влияние не только Эйзенштейна, но и Э. К. Тиссэ¹⁵: «Феликс вместе со мной проходил производственную практику и у Тиссэ, и мы все ее восприняли по-настоящему... найден стиль вещи. В этой вещи много символизма, неотрицания символизма, который никак не идет вразрез социалистическому реализму. Здесь настоящая, хорошая символика, которая дает настоящее художественное восприятие вещи» [IV, л. 17–18].

В целом обсуждение фильма прошло очень благоприятно для Пипинашвили, его и киноленту хвалят. Выступающие подчеркивают его авторский почерк, самобытность, работу с кадром. Отдельно говорится о работе с актерским составом, отмечается великолепная игра Лейлы Абашидзе (будущая народная артистка Грузин-

¹² Михаил Арнольдович Инсаров-Вакс (1900–?) — советский журналист, режиссер-оператор и сценарист.

¹³ Личность установить не удалось.

¹⁴ Николай Иванович Большаков (1912–1990) — советский кинооператор.

¹⁵ Эдуард Казимирович Тиссэ (1897–1961) — советский кинооператор.

ской ССР) и обсуждается работа Нато Вачнадзе (здесь мнения разделились: кто-то посчитал ее работу блестящей, кто-то отметил, что режиссер не до конца раскрыл ее актерский потенциал). Отдельно говорилось о грузинском колорите и о том, что автору удалось показать Грузию, несмотря на то что съемки шли в декорациях. Несколько раз выступающие упоминают, что у Пипинашвили были трудности со сценарием, и отдают ему должное, так как он все-таки сумел воплотить свой замысел, несмотря на предыдущие запреты и сложности.

Отдельно стоит выделить выступления, в которых затрагивались вопросы подготовки молодых режиссеров, это очень интересные отголоски дискуссий, которые шли в то время в кинематографических кругах. Так, Р.Н. Юренев говорит о полностью сформировавшейся вгиковской школе, они (выпускники вуза) «демонстрируют настоящую культуру молодого режиссера» [IV, л. 3]. Не стоит ругать вуз, работы молодых показывают, «что столько раз руганный ВГИК все-таки может кое-чему научить... и нашему руководству надо осознать, чтобы не седеющие режиссеры делали картины, а кудрявые» [IV, л. 3]. Вторит ему «тов. Штейнберг»: прекрасно, что мы видим школу Эйзенштейна, прекрасно, что эта школа относится очень заботливо к индивидуальному почерку молодых учеников, но «вы помните значительный ряд статей, что нужна творческая школа, что только борьба школ, творческих направлений создает нормальную жизнь... И вот, к сожалению, мы не очень наблюдаем в нашей кинематографии эту здоровую борьбу творческих школ, которая создает настоящее произведение искусства. И вот, если мы имеем первые, весьма робкие попытки к тому, чтобы иметь столкновение школ, которое оказывается и этим конкретным явлением в искусстве, — это для нас серьезный праздник, для всех работающих в советской кинематографии» [IV, л. 6–7]. Однако есть и противники творческой свободы молодежи. М. А. Инсаров-Вакс указывает, что не сами выпускники должны выбирать себе сценарии: «...в то время, когда обстановка очень сложная, мне кажется, что нужно особенно молодых режиссеров мобилизовать на создание фильмов другого характера не из далекого революционного прошлого, а таких, которые бы звучали и помогали бы боеспособности нашей страны... Я говорю только о том, что молодому режиссеру, которому поручается первая постановка, надо давать современный сценарий, а классику можно ставить между прочим» [IV, л. 9]. В таком контексте мы видим два разных понимания роли режиссера — художника, который сохраняет свой авторский почерк, и борца, задача которого помогать строительству социализма.

Школа Эйзенштейна

Первое, в чем мы видим влияние Эйзенштейна на своего ученика, — это использование «эмоционального сценария». Несомненно, теоретические основы мы находим в программном тексте режиссера «О форме сценария» и главном тезисе: сценарий — «только стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождение зрительных образов» [20, с. 297]. Здесь нет места сложным диалогам и строгой раскадровке, у сценариста — предложение, у режиссера — крупные планы, а у зрителя «эмоциональная спазма в горле» [20, с. 299]. Первый режиссерский сценарий Пипинашвили [V] таковым и является, он совершенно далек и от «номерного», и от простого кинолибретто. Структурно он напоминает сце-

нарий фильма «Генеральная линия», который выпустил Эйзенштейн в 1929 г. Это скорее описание образов, построение визуальной структуры. Звук не мешает, а дополняет такой сценарий: «контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования» [20, с. 316]. Для Пипинашвили звук является одной из центральных элементов фабулы: Каджана поет, теряет от испуга голос и обретает его в финале. Музыка и образ становятся контрапунктом в киноленте, они оттеняют друг друга.

Крупный план

Один из самых проработанных концептов в теории Эйзенштейна, «средство композиционного воплощения образа замысла режиссера» [20, с. 415]. Вслед за своим учителем Пипинашвили очень часто использует в своей киноленте крупные планы. Особенно живыми и образными они получаются у Лейлы Абашидзе, которая исполняет роль Като. В отличие от актера, исполнявшего роль Каджаны, которого критиковали на обсуждении («мальчик, конечно, красивый, но он слаб актерски» [IV, л. 3]), будущая народная артистка Грузии получила блестящие отзывы: «основную сюжетную линию ведет девочка, и тут необычайно богатые пластические данные... Режиссер в работе с девочкой добился прекрасных результатов, он с ней работал до конца, <особенно> по поводу некоторых крупных планов» [IV, л. 6, 15]. Крупные планы у Пипинашвили акцентируют внимание зрителя, подчеркивая замысел режиссера.

Монтаж тональностей

Световые колебания у Эйзенштейна — один из главных элементов «эмоционального звучания», которого режиссер добивается при монтаже [20, с. 54]. Этот же прием использует Пипинашвили. Вот какого эффекта ему удастся достичь: «Когда мальчик идет на свету, на ярком солнце и потом в темноту церкви — это хорошо, в этом я чувствую мысль режиссера, который спускает мальчика именно в преисподнюю этих всяческих религиозных предрассудков» [IV, л. 5]. У Пипинашвили четыре световых тональности в фильме: обычный, «дневной» свет в сценах в деревне; темнота во время праздника Чиакоконоба; яркий свет вокруг церкви и мрак в самом храме. Световая тональность подчеркивает крупные планы, акцентирует внимание зрителей, помогая им сопереживать и переживать «эмоциональную спазму» (рис. 1).

Религиозные аллюзии

И в фильмах Эйзенштейна [4], и в киноленте Пипинашвили мы видим отсылки, которые так или иначе связаны с темой религии. Дело не в том, что фильм Пипинашвили заявлен как «антирелигиозная повесть». Дело в сложных визуальных образах, неслучайно один из критиков фильма говорит, что главный герой фильма — «Иисусик». Например, сцена, когда Каджану пугает сестра и его приносят без сознания в дом, мать с сестрой склоняются над ним (рис. 2), явно отсылает



Рис. 1. Кадр из фильма «Каджана». Каджана.
Тбилисская киностудия, 1941. Режиссер К. К. Пипинашвили



Рис. 2. Кадр из фильма «Каджана». Каджана с матерью и сестрой.
Тбилисская киностудия, 1941. Режиссер К. К. Пипинашвили

нас к иконографическому сюжету «Оплакивание Христа» (рис. 3). Это распространенный и пронзительный образ, который Пипинашвили мог прекрасно знать. Или сцена молитвы Каджаны, в которой ракурс сверху и поставленный свет выделяют пронзительный взгляд героя (рис. 1), возле чудотворной иконы, очень напоминающей фреску Спаса Эммануила в пещерном монастыре Вардзиа в Грузии (рис. 4).

Противопоставление церкви и суеверия, столь нехарактерное для антирелигиозных кинолент, также свидетельствует нам о специфическом отношении Пи-



Рис. 3. Бёклин А. Пиета, 1873. Частное собрание [21, S. 62]



Рис. 4. Спас Эммануил (монастырь Вардзиа, Грузия, XII в.) [22, с. 78]

пинашвили к религиозной тематике. Несмотря на атеистический пафос и иронию, здесь мы наблюдаем скорее уважительное отношение, чем отрицание и влияние безбожников.

Однако отдельный вопрос, который мы пока не можем разрешить, — это насколько религиозные образы в кинолентах обоих режиссеров являются сакральны-



Рис. 5. Кадр из фильма «Иван Грозный». Царица и князь Андрей Курбский. Мосфильм, 1944. Режиссер С. М. Эйзенштейн

ми. Священны ли они или являются лишь частью декораций, которые подчеркивают замысел режиссера? В фильме Эйзенштейна «Иван Грозный» мы видим глаза Христа (рис. 5), но, возможно, они служат лишь метафорами, а не сакральными символами — не Спаситель наблюдает за действующими лицами, сам Иван Грозный превращается в «ярое око».

В киноленте «Каджана» чудотворный образ становится профанным, после того как сестра главного героя сомневается в нем и случайно роняет. Рассказы Бабалы об аде хоть и пугают мальчика, но показаны, как лубочные картинки, отчего их невозможно воспринимать серьезно или через понятие священного ужаса.

Формальный метод

Фильм Эйзенштейна «Бежин луг» был запрещен в рамках борьбы с формализмом, одновременно было приостановлено кинопроизводство фильма «Каджана» Пипинашвили, а пять лет спустя при обсуждении киноленты тема формализма снова возникает, но на этот раз ее заминают и переводят дискуссию в другое русло. Но есть ли в ленте Пипинашвили что-то, что мы можем рассматривать как результат применения «формального метода»?

Одна из самых известных критических работ о фильме «Бежин луг» — это статья И. В. Вайсфельда¹⁶ «Теория и практика С. М. Эйзенштейна». Начинается текст с навешивания ярлыков и пропагандистских штампов. Эйзенштейн «сказал неправду о нашей колхозной действительности», в фильме «нет страстной ненависти к классовому врагу», это «политически явно несостоятельное произведе-

¹⁶ Вайсфельд Илья Вениаминович (1909–2003) — советский и российский киновед, кинокритик, редактор, педагог. Доктор искусствоведения (1966), профессор.

ние», это «извращение значительной темы, затрагиваемой художником» [23, с. 25]. Под этой идеологической шелухой у Вайсфельда скрываются и другие претензии к фильму «Бежин луг». Прежде всего, «наделил классового врага такими чертами, которые делают его объективно благородным носителем своей неправильной, но последовательной философии, изобразил положительных героев в плане жертвенности». По сути, это обвинение в том, что Эйзенштейн сделал своих героев не плакатными, а сложными фигурами, где антагонист и протагонист имеют свои арки, которые, однако, не соответствуют идеологическим установкам. Вменяется в вину режиссеру абстракционизм, «иллюзии, какой-то философский мираж» [23, с. 26] и создание своей теории интеллектуального кино: «В чем же заключается эта теория кино и в каких формах она могла повлиять на постановку “Бежина луга”? Теория интеллектуального кино покоилась на игнорировании сферы живых человеческих переживаний, которые подменялись результативным сводом монтажных комбинаций, возникавших уже после съемки на монтажном столе, вне и независимо от сценария. Эта теория неизбежно влекла за собой не только отрицание эмоциональности художественного творчества и художественного произведения, но и обесценивала их идейное содержание, политическую тенденциозность, четкую смысловую направленность» [23, с. 26]. Эйзенштейн развивает свою теорию и полагает, что интеллектуальное постижение должно быть связано с «первобытным дологическим чувственным мышлением, которое, как он утверждает, питает чувственную форму всякого законченного произведения современности» [24, с. 26]. Режиссер приводит пример замещение целого частью, когда элемент в нашем восприятии отсылает нас ко всему образу. Такая отсылка может использоваться при монтаже, что позволяет зрителям анализировать художественные образы. Но все это противоречит «основным положениям марксистской эстетики. Теория Эйзенштейна страдает прежде всего антиисторизмом, так как абсолютизирует первобытное мышление, изображает его неизменно воздействующим на современное искусство через тысячелетия и игнорирует все, что приобрело человечество на всем протяжении своей истории» [23, с. 26]. Образность, аллюзии и метафоры — все это не показывает действительность, «не остается места для реального, живого, повседневного изучения действительности» [23, с. 27]. А если реальность и показана, то внимание зрителя режиссер акцентирует не на тех моментах, на которых бы следовало: «Порок картины “Бежин луг” заключается в том, что она оказалась картиной не об утверждении и величайшей победе социализма в деревне и о неиссякаемости творческих сил колхозного крестьянства, а о гибели сына от руки отца-убийцы» [23, с. 27].

По сути, претензий у Вайсфельда две: сложность, «заумность» и излишняя образность кинокартин и отсутствие идеологически выдержанного содержания. Массовому зрителю нужны простые, понятные киноленты о светлой социалистической действительности. Поскольку эта действительность была не настолько светла, как хотелось бы критикам, Эйзенштейн концентрирует свое внимание на кино историческом.

Можно предположить, что все эти замечания учел в своей работе Пипинашвили и во второй редакции сценария старательно исключил все то, что позволило бы критикам заявить о формализме. Фильм исторический, но с правильным революционным посылом, рассказывает о борьбе с суевериями, но заявлен как «антире-

лигиозная повесть». Что же тогда позволяет выдвигать обвинения в формализме? Образы, аллюзии и работа со светом.

Я считаю, что каждый кадр выдает молодого художника, который думает, а зачем, а почему или к чему этот кадр? Но в дальнейшем этого надо избегать, ибо иначе он будет повторять то, что мы осудили десять лет тому назад, это то, что называется формализмом. Когда мальчик идет на свету, на ярком солнце и потом в темноту церкви — это хорошо, в этом я чувствую мысль режиссера, который спускает мальчика именно в преисподнюю этих всяческих религиозных предрассудков.

*Помещиков*¹⁷: Это и есть формализм. Но когда вся сцена под Ивана Купалу делается в каких-то мрачных тонах, за которыми теряется реалистическое ощущение вещи, это уже нехорошо. Мрачную обстановку, может быть, и нужно показать, и темные пятна, но реалистическое ощущение материала не нужно было терять [IV, л. 5–6].

Там, где возможно усложнение образов, появляются отсылки или применяются нестандартные режиссерские ходы, сразу появляются обвинения в формализме. Как только режиссерское видение выходит за установленные рамки, то тут же выдвигаются обвинения и вешаются ярлыки. Если самому Эйзенштейну прощали его «чужачества» [23, с.27], то его ученикам уже нет. Молодые режиссеры прекрасно усваивают урок. Все последующие фильмы Пипинашвили, будь то «Золотая тропа» или «Тайна двух океанов», сняты в соответствии с социалистическим реализмом.

Эйзенштейн, Пипинашвили, советское кино: вместо заключения

Анализ документов позволяет нам сделать несколько выводов. Прежде всего, стоит отметить, что у Эйзенштейна складываются теплые отношения с учениками и во время обучения, и после. Об этом свидетельствует письмо Пипинашвили, написанное уже в годы Великой Отечественной войны, после того как он привез в Москву для премьеры свой фильм «Мост»: «Очень хотел увидеть Вас и поговорить по душам... услышать “учительские” наставления, упреки... Черкните пару строк о Вашей жизни и работе» [II, л. 10]. Письмо отца режиссера также свидетельствует нам об особых отношениях — Эйзенштейн включается в семейный круг, где отец ученика может наставлять великого режиссера. Видим мы и то, что Эйзенштейн был готов не только учить, но и делиться идеями и возможностями. Все же не всякий учитель позволит своему ученику написать в титрах первой работы, что это предисловие к картине мэтра. С другой стороны, такая близость приводит к тому, что травля Эйзенштейна задевает его учеников. Конечно, Пипинашвили не обвинили в формализме, но приостановили съемки после первого дня работы.

Уже через три года накал борьбы с формализмом снижается. На обсуждении фильма тема всплывает, но присутствующие ее не развивают и не поддерживают. С чем это связано, сложно сказать. Возможно, с успехами фильма «Александр Невский». Возможно, с самим именем Эйзенштейна (вряд ли проблемы с кинолентой «Бежин луг» подорвали его авторитет) или отсутствием соответствующих указаний

¹⁷ Евгений Михайлович Помещиков (1908–1979) — советский сценарист и педагог. Автор сценария киноленты «Жара», которая одновременно обсуждалась с фильмом «Каджана».

от руководства. Но мы видим, как отличается официальная цель от идеи художника. Из писем Пипинашвили ясно, что он нацелен на сотворчество, его захватывают идеи учителя. Учитывая замечания на обсуждении, мы можем предположить, что Пипинашвили вслед за Эйзенштейном пытался рассмотреть вопрос жертвы, которую может принести отец. Отсюда его Каджана-«Иисусик», который так возмутил выступавших; чистая и наивная душа. В официальных документах мы видим то, что хотят кинофункционары: «Каджану» как педагогическую антирелигиозную повесть о вреде суеверий и светлом будущем. Впрочем, удивительно, что антирелигиозное содержание киноленты не акцентируется, а некоторые выступающие даже говорили о несвоевременности подобной пропаганды. Это или идеалистическое отношение к религиозной сфере, или отзвуки недовольства безбожной работой, которая существовала в то время [24].

Можно ли признать, что в киноленте Пипинашвили мы видим наследие Эйзенштейна? Несомненно, хотя Пипинашвили удалось сохранить свой почерк и национальный колорит. Композиция, продуманность кадров, использование света и тени, монтаж — все это находится под влиянием Эйзенштейна. Пипинашвили сохранил подчерпнутую в «Бежином луге» идею внерелигиозного, но сакрального образа ребенка, который в киноленте раскрывается как жертва для светлого будущего: его голос пропадает, чтобы была обнажена иллюзорность религии.

Литература

1. Андерсон, Кирилл, и Леонид Максименков, отв. ред. *Кремлевский кинотеатр: 1928–1953: документы*. М.: РОССПЭН, 2005.
2. Дого, Дуня. “Библейские мотивы в кинокартине Сергея Эйзенштейна «Бежин луг»: фильм вопреки советским канонам”. *Acta Eruditorum*, no. 29 (2018): 21–6.
3. Ромашук, Инна. “Кинотрагедия «Бежин Луг»”. *Музыкальная академия*, no. 1/765 (2019): 148–55.
4. До Егито, Тинагин. “Сакральное и профанное в позднем периоде творчества С. М. Эйзенштейна: 1940–1946 гг.” *Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии*, no. 2 (2020): 86–119.
5. Christie, Ian, and Richard Taylor, ed. *Eisenstein Rediscovered*. London; New York: Routledge, 1993.
6. Spring, Derek, and Richard Taylor, ed. *Stalinism and Soviet Cinema*. London; New York: Routledge, 1993.
7. Nesbet, Ann. *Savage junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*. London; New York: I. B. Tauris, 2003.
8. *О фильме «Бежин луг» С. Эйзенштейна: против формализма в киноискусстве*. М.; Л.: Искусство, 1937.
9. Забродин, Владимир. “К истории постановки «Бежина луга». Монтаж документов”. *Киноведческие записки*, no. 87 (2008): 242–82.
10. Шкловский, Виктор. *Эйзенштейн*. М.: Искусство, 1976.
11. Юренев, Ростислав. *Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод*. Ч. 2: 1930–1948. М.: Искусство, 1988.
12. Клейман, Наум. *Формула финала: Ст., выступления, беседы*. М.: Эйзенштейн-центр, 2004.
13. *Каджана: (по рассказу Н. Ломоури): производство Тбилисской киностудии (1941 г.): фильм восстановлен киностудией «Грузия-фильм» в 1967 г.: монтажная запись художественного кинофильма*. М.: Рекламфильм, 1967.
14. *Советские художественные фильмы. Т. 2. Звуковые фильмы (1930–1957)*. М.: Искусство, 1961.
15. Лемберг, Эфраим. *Кинопромышленность СССР: экономика советской кинематографии*. М.: Теакинопечать, 1930.
16. Дерябин, Александр. “Пять лет и три года: предыстория и история калатозовского «Шамиля»”. *Киноведческие записки*, no. 67 (2004): 114–26.
17. Ломоури, Николай. *Каджана: рассказы*. Пер. с груз. М.: Гослитиздат, 1958.

18. Бердзнишвили, Илья. “Народническое движение в Грузии и общественно-политические взгляды Нико Ломоури”. Автореф. дис. канд. ист. наук, Тбилисский государственный университет, 1973.
19. Туровская, Майя. *Зубы дракона*. М.: АСТ; CORPUS, 2015.
20. Эйзенштейн, Сергей. *Избранные произведения*. 6 томов. Сост. Адрионикова Манана, Илья Вайсфельд, Пера Аташева, Наум Клейман и др. М.: Искусство, 1964, т. 2.
21. Schmid, Heinrich Alfred, hrsg. *Arnold Böcklin handzeichnungen*. München: Verlegt Bei F. Bruckmann, 1922.
22. Джамбурия, Г. и Ш.Хонтадзе, сост. *Вардзия. Путеводитель*. Тбилиси: Изд-во Акад. наук Груз. ССР, 1957.
23. Вайсфельд, Илья. “Теория и практика С. М. Эйзенштейна”. *Искусство кино*, no. 5 (1937): 25–8.
24. Лучшев, Евгений. *Антирелигиозная пропаганда в СССР: 1917–1941 гг.* СПб.: Информационно-техническое агентство «Ритм», 2016.

Источники

- I. РГАЛИ. Ф. 2900. Оп. 2. Ед. хр. 931. 113 л. *Пипинашвили К. К. «Каджана»* (рук. С. И. Эйзенштейн).
- II. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 2035. 10 л. *Письма и телеграммы Пипинашвили (Констант.) Константиновича Эйзенштейну С. М.*
- III. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 2036. 1 л. *Письмо Пипинашвили К. Г. Эйзенштейну С. М.*
- IV. РГАЛИ. Ф. 2923. Оп. 1. Ед. хр. 81. 18 л. *Стенограмма заседания секции по обсуждению кинофильмов «Жатва» и «Каджана».*
- V. РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 2. Ед. хр. 898. К. К. Пипинашвили. «Каджана». *Режиссерский сценарий художественного фильма. Приложены статья В. Ш. Авалиани «Двадцатипятилетний Каджана» и фотографии кадров из фильма.*

Статья поступила в редакцию 24 октября 2022 г.;
рекомендована к печати 10 мая 2023 г.

Контактная информация:

Фолиева Татьяна Александровна — канд. филос. наук; t.folieva@gmail.com

S. M. Eisenstein and Disciple: The Anti-Religious Novel “Kajana” by K. K. Pipinashvili

T. A. Folieva

University of Lisbon,
Alameda da Universidade, Lisboa, 1649–004, Portugal

For citation: Folieva, Tatyana. “S. M. Eisenstein and Disciple: The Anti-Religious Novel ‘Kajana’ by K. K. Pipinashvili”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 13, no. 3 (2023): 557–575. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.309> (In Russian)

The article talks about the creation by the director Konstantin Konstantinovich Pipinashvili of his first film “Kajana” (1941). In 1932, Pipinashvili entered the workers’ faculty of the State Institute of Cinematography (GIK), graduated from it in 1936 and decided to make a film based on the story of the classic of Georgian literature N. Lomouri. In the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), documents were found that were not previously published, which shed light on the relationship of Pipinashvili with his teacher S. M. Eisenstein. It was possible to find out that strong friendly relations arose between them, it was planned that Pipinashvili’s film “Kajana” would be the preface to the film “Bezhin Meadow”. However, the prohibition of the latter and the persecution of Eisenstein did not allow these plans to come true — the filming of Kazhdana was stopped, despite all the efforts of the young director. himself Pipinashvili

continued to study, now at the directing department with Eisenstein and at the end of 1939, after graduating from the GIK, arrives at the Tbilisi film studio and tries to re-launch the film “Kajana” into film production. The film studio went to meet Pipinashvili, a full-length film was shot, which was released in Georgian and Russian in May 1941. We found a transcript of the discussion of the film “Kajana” in the Cinema House. This document shows how the figure of Eisenstein was perceived in the early 1940s, how anti-religious cinematography was treated at that time, how the problem of formalism was touched upon. We also see how the official goal differs from the artist’s idea. In the letters of Konstantin Konstantinovich it is clear to Pipinashvili that he is aimed at co-creation, he is captured by the ideas of the teacher. In the documents, we see what film functionaries want: “Kajana” as a pedagogical anti-religious story about the dangers of superstition and the bright future of the Georgian people. Pipinashvili managed to preserve his own style and national flavor. The composition, thoughtfulness of shots, the use of light and shadow, editing — all this is under the influence of Eisenstein.

Keywords: S. M. Eisenstein, K. K. Pipinashvili anti-religious cinema, history of Soviet cinema, formalism, “Bezhin Meadow”, Georgian cinema, “Kajana”.

Reference

1. Anderson, Kirill, and Leonid Maksimenkov, exec. eds. *Kremlin cinema: 1928–1953: documents*. Moscow: ROSSPEN Publ., 2005. (In Russian)
2. Dogo, Dunia. “Biblical Motifs in Sergei Eisenstein’s Film ‘Bezhin Meadow’: a Film contrary to Soviet Canons”. *Acta Eruditorum*, no. 29 (2018): 21–6. (In Russian)
3. Romashchuk, Inna. “Movie Tragedy ‘Bezhin Meadow’”. *Muzykal’naia akademiia*, no. 1/765 (2019): 148–55. (In Russian)
4. Do Yegito, Tinatin. “Sacred and profane in the late period of S. M. Eisenstein: 1940–1946”. *Studia Religiosa Rossica: nauchnyi zhurnal o religii*, no. 2 (2020): 86–119. (In Russian)
5. Christie, Ian, and Richard Taylor, eds. *Eisenstein Rediscovered*. London; New York: Routledge, 1993.
6. Spring, Derek, and Richard Taylor, ed. *Stalinism and Soviet Cinema*. London; New York: Routledge, 1993.
7. Nesbet, Ann. *Savage junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*. London; New York: I. B. Tauris, 2003.
8. *About the film “Bezhin Meadow” by S. Eisenstein: against formalism in cinematography*. Moscow; Leningrad: Iskusstvo Publ., 1937. (In Russian)
9. Zabrodin, Vladimir. “To the history of the production of ‘Bezhin Meadows’. Installation of documents”. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 87 (2008): 242–82. (In Russian)
10. Shklovsky, Victor. *Eisenstein*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1976. (In Russian)
11. Yurenev, Rostislav. *Sergei Eisenstein. Ideas. Movies. Method. Ch. 2: 1930–1948*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1988. (In Russian)
12. Kleiman, Naum. *Final formula: St., speeches, conversations*. Moscow: Eisenstein-tsentr Publ., 2004. (In Russian)
13. *Kajana: (according to the story of N. Lomouri): production of the Tbilisi Film Studio (1941): the film was restored by the film studio ‘Georgia-Film’ in 1967: editing recording of the feature film*. Moscow: Reklam-film Publ., 1967. (In Russian)
14. *Soviet feature films. Vol. 2. Sound films (1930–1957)*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1961. (In Russian)
15. Lemberg, Ephraim. *The film industry of the USSR: the economy of Soviet cinematography*. Moscow: Teakinopechat Publ., 1930. (In Russian)
16. Deryabin, Alexander. “Five years and three years: prehistory and history of Kalatozov ‘Shamil’”. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 67 (2004): 114–26. (In Russian)
17. Lomouri, Nikolai. *Kajana: Stories*. Moscow: Goslitizdat Publ., 1958. (In Russian)
18. Berdznishvili, Ilya. “The populist movement in Georgia and the socio-political views of Niko Lomouri”. PhD diss., Tbilisi State University, 1973. (In Russian)
19. Turovskaya, Maya. *Dragon teeth*. Moscow: AST Publ.; CORPUS Publ., 2015. (In Russian)
20. Eisenstein, Sergei. *Selected works*. 6 vols. Comp. by Adronikova Manana, Il’ia Vaisfel’d, Pera Atasheva, Naum Kleiman et al. Moscow: Iskusstvo Publ., 1964, vol. 2. (In Russian)

21. Schmid, Heinrich Alfred, hrsg. *Arnold Böcklin handzeichnungen*. München: Verlegt Bei F. Bruckmann, 1922.
22. Dzhamburiiia, G. and Sh. Khontadze, comp. *Vardzija. Guidebook*. Tbilisi: Izdatel'stvo Akademii nauk Gruzinskoi SSR Publ., 1957. (In Russian)
23. Vaisfeld, Il'ia. "Theory and practice S. M. Eisenstein". *Iskusstvo kino*, no. 5 (1937): 25–8. (In Russian)
24. Luchshev, Evgeny. *Anti-religious propaganda in the USSR: 1917–1941*. St Petersburg: Informatsionno-tekhnikeskoe agentstvo "Ritm" Publ., 2016. (In Russian)

Sources

- I. RGALI. F. 2900. Op. 2. Ed. khr. 931. 113 l. Pipinashvili K. K. "Kadzhana" (ruk. S. I. Eizenshtein) [Russian State Archives of Literature and Art. Stock 2900. Inventory 2. Record 931]. (In Russian)
- II. RGALI. F. 1923. Op. 1. Ed. khr. 2035. 10 l. Pis'ma i telegrammy Pipinashvili (Konstant.) Konstantinovicha Eizenshteinu S. M. [Russian State Archives of Literature and Art. Stock 1923. Inventory 1. Record 2035]. (In Russian)
- III. RGALI. F. 1923. Op. 1. Ed. khr. 2036. 1 l. Pis'mo Pipinashvili K. G. Eizenshteinu S. M. [Russian State Archives of Literature and Art. Stock 1923. Inventory 1. Record 2036]. (In Russian)
- IV. RGALI. F. 2923. Op. 1. Ed. khr. 81. 18 l. Stenogramma zasedaniia sektsii po obsuzhdeniiu kinofil'mov "Zhatva" i "Kadzhana" [Russian State Archives of Literature and Art. Stock 2923. Inventory 1. Record 81]. (In Russian)
- V. RGALI. F. 62. Op. 2. Ed. khr. 898. K. K. Pipinashvili. "Kadzhana". Rezhisserskii stsenarii khudozhestvennogo fil'ma. Prilozheny stat'ia V. Sh. Avaliani "Dvadtsatipiatiletanii Kadzhana" i fotografii kadrov iz fil'ma [Russian State Archives of Literature and Art. Stock 562. Inventory 2. Record 898]. (In Russian)

Received: October 24, 2022

Accepted: May 10, 2023

Author's information:

Tatyana A. Folieva — PhD in Philosophy; t.folieva@gmail.com