

А. КАРАГАНОВ

ВСЕВОЛОД ПУДОВКИН

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»





А. КАРАГАНОВ

ВСЕВОЛОД ПУДОВКИН



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1983

Караганов А. В.

К 21 Всеволод Пудовкин. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Искусство, 1983. — 272 с., портр., 24 л. ил. — (Жизнь в искусстве).

В. И. Пудовкин — один из крупнейших советских кинорежиссеров. Его фильмы («Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Суворов», «Адмирал Нахимов» и др.), его теоретические работы имеют принципиальное значение для формирования советского киноискусства. В книге доктора искусствоведения профессора А. Караганова творчество великого режиссера анализируется в контексте истории общества как сложный и противоречивый процесс, соединяющий в себе трудные поиски и перспективные открытия. Автор книги исследует особенности пудовкинских фильмов, определяющие их нестареющую силу, привлекательность для зрителя и влияние на мировой кинематографический процесс.

К $\frac{4910020000-105}{025(01)-83}$ 129-83

ББК 85.543(2)
778С

НАЧАЛО

Всеволод Илларионович Пудовкин родился 16 февраля 1893 года в Пензе (в 1897 году Пудовкины переехали в Москву). Его отец происходит из крестьян Пензенской губернии. Работая по торговой части — приказчиком, коммивояжером, — он имел материальные возможности дать сыну образование. Будущий кинорежиссер учился в шестой московской гимназии (что рядом с Третьяковкой), увлекался живописью, игрой на скрипке, сочинением пьес и одновременно — астрономией, физикой, математикой, химией. Родители хотели сделать его медиком, но влечения к медицине он не испытывал и, поборов родительские настояния, через некоторое время после окончания гимназии поступил на отделение естественных наук физико-математического факультета Московского университета, чтобы изучать физическую химию. Своих зачатый живописью, музыкой и литературой он не бросает и в университете.

«Теперь я понимаю, — писал позднее Пудовкин в статье «Как я стал режиссером», — что столь разнородные увлечения объединяла неутолимая жажда к познанию новых, непредвиденных явлений. До сих пор ощущаю то радостное волнение, которое овладевало мною каждый раз, когда я сталкивался с чем бы то ни было, обещавшим новизну и неожиданность»¹.

Запомним это — неутолимая жажда к познанию новых, непредвиденных явлений...

Успешно пройдя университетский курс, Пудовкин не успел сдать выпускных экзаменов — началась война, и он добровольцем уходит на фронт. Пудовкин служил в артиллерии. Во время драматических для русской армии боев на Мазурских болотах был ранен в руку и попал в плен (это случилось в январе 1915 года).

Пудовкин оказался в лагере военнопленных, расположенном неподалеку от города Килия (Померания). Условия были тяжелые. Чтобы спастись от голода, бывший студент физмата работает химиком в лаборатории сахарного завода.

Помимо бытовых невзгод в памяти останутся от лагеря факты нравственного унижения военнопленных — в глазах немецких охранников они были существами как бы неодушевленными, человеческого отношения не заслуживающими. Однажды, рассказывал позднее Пудовкин, пленных выстроили во дворе лагеря и несколько часов держали на холоде — ждали приезда начальства; приехавший после долгих ожиданий генерал прошел вдоль строя, ни на кого не

¹ Пудовкин В. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., «Искусство», 1975. В дальнейшем ссылки на это издание будут обозначаться только фамилией автора, номером тома и страницей.

взглянув, опустив тяжело нависшие веки. Эта сцена, ее «пластика» не забудется — Пудовкин вспомнит о ней, работая над фильмом «Во имя Родины».

Не забудутся и другие, более приятные встречи в Германии. Пудовкин жил в интернациональном братстве военнопленных — вместе с поляками, французами, англичанами. Каждодневное общение с товарищами по несчастью, нескончаемые разговоры в свободное от работы время помогают Пудовкину полнее узнать расколотый войной мир и людей, живущих в этом драматически сложном мире. Растет чувство протеста, стремление к переменам — пусть пока и неясно, какими могут быть эти перемены.

В годы лагерной жизни Пудовкин без особых к тому усилий (помогала феноменальная память) изучает языки — английский, немецкий, французский, польский. Надо ли говорить, что никаких специальных уроков не было, как не было и учебников, — просто люди жили вместе, дружили, общались, старались понять друг друга. В результате такого «разговорного» изучения языков Пудовкин через много лет попадает в забавную историю, над которой он сам не раз потешался.

Соседом Пудовкина по лагерному бараку был поляк, разговаривавший «по-деревенски» — на одном из местных диалектов польского языка. Овладевая польским, Пудовкин, обладавший музыкальным слухом, запоминал не только лексику, но и все диалектные оттенки речи своего соседа и друга. Он и не подозревал, сколь капризно эта речь расходилась с языком литературным, «варшавским».

Вскоре после майской победы 1945 года Пудовкин посетил Польшу. Встречи на польской земле были очень дружескими, поистине братскими: с почтительным и восторженным отношением к постановщику «Матери» соединялись чувства, рожденные всем тем, что сделал советский народ для освобождения Польши и разгрома фашизма. Растроганный сердечным приемом, Пудовкин решил отблагодарить варшавских друзей на их языке, благодарность сопровождалась размышлениями о кинематографе высокого, социалистического призвания. Уже в начале речи слушатели начали улыбаться. Дальше — больше. Послышались приглушенные вежливостью смехи, кто-то даже хохотнул, хотя Всеволод Илларионович ничего смешного не говорил: варшавской публике было забавно слышать сугубо деревенскую, диалектную речь из уст знаменитого русского режиссера.

Но вернемся к докинематографической биографии Пудовкина. В конце 1918 года Пудовкин бежит из немецкого плена — побегу помогла революция в Германии. По приезде в Москву устраивается на работу в военкомат — делопроизводителем. На пропитание получает горшок гороха — таков был паек, все свободные часы читает «Историю химии» Либиха, не очень-то вникая в дела и взаимоотно-

пейшия сослуживцев. Однажды, появившись в военкомате, он не застал ни одного сотрудника: пока он изучал химию, его сослуживцы, оказавшиеся агентами Савинкова, переправляли бывших офицеров на юг — к Деникину. Заговорщики были арестованы и расстреляны. Несколько дней Пудовкин один управлял делами военкомата.

Через некоторое время ему удастся получить работу по специальности — химиком в лаборатории завода «Фосген № 1».

В 1920 году в жизни Пудовкина происходит крутой и во многом неожиданный перелом. Хотя он и увлекался в юности музыкой, рисованием и даже, как было упомянуто, писал пьесы, — к молодому искусству кинематографа относился с предубеждением, не любил его и не признавал: считал плохим суррогатом театра. В кино ходил редко. Но однажды молодой химик случайно попал на просмотр «Нетерпимости» Дэвида Гриффита. Фильм американского режиссера поразил его. В тот памятный вечер Пудовкин впервые подумал, что кинематограф — искусство больших возможностей, во многом еще не изведанных и не освоенных. Отбросив недавние предубеждения, он теперь не пропускает ничего более или менее значительного на московских экранах. Все более глубоким и прочным становится ощущение: кинематограф — искусство, обладающее огромным обаянием правды, способное показывать жизнь без всякой предвзятости, более натурально, более реалистично, чем театр.

Новое увлечение захватывает страстную натуру Пудовкина. После недолгих колебаний он решает сменить профессию; хотя ему и минуло к тому времени 27 лет, — поступает в Первую государственную школу кинематографии при Всероссийском фотокиноотделе Наркомпроса.

В том же 1920 году, когда Пудовкин учился на первом курсе, Госкиношкола получает задание — в связи с нашествием белополяков сделать фильм «В дни борьбы», который мог бы стать оружием боевой агитации. Постановка фильма поручается режиссеру И. Перестиани, будущему создателю «Красных дьяволят». Среди других студентов к работе над фильмом привлекается и Пудовкин — он играет эпизодическую роль красного командира.

Главным достоинством фильма была актуальность, оперативность отклика на события. По своим художественным качествам фильм Перестиани оказался произведением более чем скромным. Но работа над ним не прошла даром для Пудовкина: Перестиани похвалил его за сыгранную им роль и предсказал ему большое будущее в киноискусстве. Первый шаг практического участия в создании фильма, принесший одобрение опытного мастера, еще больше укрепил Пудовкина в его новом увлечении, ставшем отныне главной страстью жизни.

Пудовкин занимался в классе Владимира Ростиславовича Гардина — известного режиссера, актера, сценариста, который еще в до-революционные годы много сделал для развития русской кинемато-

графии (в кино он пришел из театра, имея за плечами солидный стаж актерской и режиссерской работы). Опытный и проницательный педагог, Гардин быстро оценил возможности и талант недавнего химика, уверовавшего в кинематограф. Вскоре Пудовкин, с феноменальной быстротой овладевший секретами новой профессии, становится фактическим помощником Гардина по руководству классом. Разумеется, никаких официальных назначений не было — просто учитель поручал своему многообещающему ученику занятия с другими студентами.

В конце 1920 года В. Гардин начинает работу над фильмом «Серп и молот» («В трудные дни») — по сценарию А. Горчилина и Ф. Шипулинского.

Параллельно с подготовкой к съемкам в классе Гардина организуется распределение ролей по конкурсной системе. Пудовкину достается главная роль — батрака Андрея Краснова, становящегося красноармейцем.

Очевидно, для того, чтобы уйти от заданной сценарием схемы, Пудовкин искал в Краснове характерность — волевой и решительный боец изображался им как человек угловатый, неловкий. Гардин одобрил предложенное учеником решение образа. Но у самого-то Пудовкина осталось ощущение актерской «пережатости»: слишком много было у Краснова героических поз и грозных взглядов. Возможно, это ощущение появилось лишь после просмотра фильма в смонтированном виде — во время самой работы Пудовкин не замечал, что «переживает».

В этом малом факте — критической самооценке одной из особенностей, вернее, одного из недостатков, играемой роли — проявились еще не до конца осознанные, только угадываемые, противоречия кинопроцесса, притом весьма существенные. В кинематографе ранних 20-х рядом с другими существовал довольно острый конфликт между сторонниками психологической драмы, которые обращались к опыту Москвина, Художественного театра, и поборниками динамичного зрелища, чаще всего ориентировавшимися на американизированный детектив, на специально кинематографического актера — хорошо владеющего телом мастера трюков. На этом, втором направлении вырастает кулеповская теория «натурщика». Пудовкин скоро будет ее поборником, станет заядлым кулеповцем. Но какой-то частью души уже в тогдашних своих представлениях об искусстве он тяготеет к иной эстетике, к иной стилистике. Из этих тяготений и проистекает ощущение «пережатости» в образе Андрея Краснова: не замечавшаяся стопроцентными поборниками динамичного, трюкового кино с натурщиками, она была замечена Пудовкиным по той простой причине, что он уже в ученические годы начинает свою «ногу» в искусстве.

В ходе съемок фильма «Серп и молот» Пудовкин не только играл — он выполнял обязанности администратора, декоратора, ассистента

режиссера, а когда нужно было, вместе с другими студентами восстанавливал отопление в обледеневшем павильоне. Фильм «Серп и молот» стал для Пудовкина разносторонней школой кинематографической практики.

Накоплению профессионального опыта помогала и работа с Гардиным (в качестве соавтора и сопостановщика) над спектаклем по «Железной пьете» Джека Лондона в Театре революционной сатиры (Теревсат).

Осенью 1921 года Гардин и Пудовкин вместе пишут сценарий «Голод... голод... голод...» и снимают по нему фильм. Одну из важнейших его сцен (смерть крестьянского ребенка) Пудовкин ставит самостоятельно. В фильме используются хроникальные кадры, снятые Эдуардом Тиссэ в Поволжье (это была одна из первых попыток использования кинодокументов в игровой ленте).

Сотрудничество с Гардиным, особенно много давшее Пудовкину в понимании сценария и овладении сценарной техникой, завершается экранизацией пьесы А. В. Луначарского «Слесарь и канцлер». В процессе совместной с Пудовкиным работы над сценарием Гардин стремился сохранить абстрактно-символический стиль пьесы, настаивая на удалении из сценария попавших туда бытовых деталей и красок. Пудовкин этими деталями дорожил. Вкусовые и стилевые расхождения между ними к конфликту не привели, и, когда работа была закончена, Гардин предложил своему ученику и соавтору самостоятельно ставить фильм по их совместному сценарию. Пудовкин отказался: он хотел закончить школу. Гардин уехал снимать фильм. Пудовкин перешел в мастерскую Кулешова.

Очевидно, не только отъездом Гардина был вызван этот переход. О других причинах Пудовкин, насколько мне известно, не писал, но они несомненно были. Всеволод Илларионович с величайшим уважением относился к первому своему кинематографическому учителю — талантливому художнику и многоопытному мастеру (может быть, именно это и помешало ему впрямую сказать о причинах перехода к Кулешову).

Однако он понимал, и чем дальше, тем больше, что гардинская верность традициям и привычкам сдерживает поиск, мешает переменам. А молодому искусству экрана нужны самые смелые эксперименты, чтобы полнее постигнуть свои возможности, развернуть свою силу. Свойственная Пудовкину «жажда к познанию новых, непредвиденных явлений» (вспомним еще раз его автохарактеристику) подогревалась временем: в пудовкинской тяге к исследованию, к эксперименту взаимодействовали личные качества будущего режиссера и потребности кинематографа, начинавшего пересоздавать себя по образу и подобию отражаемой им революции.

Льва Владимировича Кулешова Пудовкин знал и раньше. Уже в первые дни учения он слышал о кулешовской мастерской. Будучи

человеком бесконечно любознательным, активно интересующимся всеми новшествами, Пудовкин переходит теперь в мастерскую, чтобы до конца понять суть проводившихся там опытов, практически участвуя в них.

Кулешовская мастерская той поры представляла собой дружный коллектив единомышленников, объединившихся для того, чтобы ставить фильмы, а в ходе постановок учиться, разрабатывать язык, приемы, технику кинематографа. В мастерской не было разделения на учителей и учеников в школьном смысле этих слов. Тот же Пудовкин был старше своего нового руководителя, какие-то области культуры и жизни знал лучше его. Не были обычными учениками и другие кулешовцы: они экспериментировали вместе со своим руководителем, искали новые средства кинематографической выразительности, постигали все новые возможности молодого искусства. Когда не было пленки, создавали «фильмы без пленки», разрабатывали драматургические эпизоды, этюды, мизансцены в ритмах и пластике экранного действия. Когда появлялась пленка, поиски продолжались на репетициях и съемках: кулешовцы и на производстве оставались экспериментаторами.

Как и большинство молодых художников той поры, Кулешов резко критически оценивал положение на культурном фронте. Он считал, что искусство находится в тупике и должно либо вовсе исчезнуть, либо найти новые формы, созвучные времени. Не составляет в этом смысле исключения и кинематограф: работники дореволюционного кино представляют собой конгломерат из бандитов, авантюристов и людей неопределенного общественного положения, лишенных каких бы то ни было знаний, — они стремятся любой ценой выжимать из кинематографа деньги, совсем не интересуясь его культурным продвижением и развитием.

Эти резкие слова взяты из книги Кулешова «Искусство кино», вышедшей в 1929 году. Но — в иных вариантах — они встречались и раньше. Кулешов был убежден, что кинематограф, каким он сложился в дореволюционные годы, не способен на перестройку: ужасающе примитивный в своих выразительных средствах, он безнадежно устарел. Чтобы сблизиться с жизнью, ему надо заново обрести себя.

Кинематографическое действие, считал Кулешов, не может оставаться простой копией действия театрального, это особая форма движения во времени и пространстве. У каждого искусства есть свои, именно ему присущие, для него характерные выразительные средства. «В кинематографе, — писал Кулешов в одной из своих ранних статей, — таким средством выражения художественной мысли является ритмическая смена отдельных неподвижных кадров или небольших кусков с выражением движения, то есть то, что технически называется монтажом. Монтаж в кинематографе то же, что компози-

ция красок в живописи или гармоническая последовательность звуков в музыке»¹.

Проблемами монтажа Кулешов занимался годами — именно на этом направлении добился он наибольших успехов в исследовании специфической силы кино, его изобразительных и выразительных возможностей.

Хрестоматийно известен эксперимент Кулешова с переосмыслением внутрикадрового материала путем изменения монтажного контекста: крупный план лица артиста И. Мозжухина по-разному «читается», когда монтируется с изображением молодой женщины в гробу, дымящейся тарелки супа или играющей девочки (пудовкинское описание этого эксперимента — в книге «Кинорежиссер и кино-материал» — стало первоисточником для всех последующих его толкователей, для исследования понятия «эфф́ект Кулешова», вошедшего в эстетическую сокровищницу мирового кино). Многочисленными опытами Кулешов доказал, что монтажное соединение двух кадров неравнозначно простому сложению заключенного в них внутрикадрового материала — рождается третий смысл, а от этого и само содержание складываемых кадров изменяется в глазах и ощущениях зрителя. Если монтаж точен, если внутрикадровый материал таит в себе возможность различных толкований, какие таило спокойное, неопределенное лицо Мозжухина, выражавшее в разных монтажных контекстах то скорбь, то глубокую задумчивость, то нежность², — на экране возникают поразительные эффекты, неведомые искусствам докинематографической эры.

Соединяя в себе качества теоретика и практика нового искусства, Кулешов одним из первых кинематографистов предметно показал, что выразительные средства кино, и прежде всего монтаж, не частная добавка к театру, литературе, живописи, а принципиально новая возможность художественного освоения реальности. Идея кинематографа, настойчиво подчеркивал Кулешов, — идея кинематографическая. И она глубоко современна: динамичность, способность организовать внимание зрителя средствами монтажа — все это делает кинематограф особенно близким и созвучным революционному времени.

Наиболее интенсивные искания и первые выдающиеся открытия Кулешова приходятся на годы, когда новая советская кинематография только еще начиналась. То была трудная пора трудного детства: не хватало пленки и аппаратуры, их производство фактически прекратилось, импорт исключался, а старые запасы оказались ничтожными — большую их часть увезли за границу эмигрировавшие туда

¹ «Кино», 1918, № 12.

² Подробнее об этом см. в статье Н. Клеймана «Кадр как ячейка монтажа» (Вопросы киноискусства. Вып. 2. М., «Наука», 1968).

кинопредприниматели. Не было творческих кадров, соединявших профессиональное умение с готовностью служить революции. Не было опыта в решении специфических проблем, какие ставил перед собой кинематограф, отражая революционные перемены в жизни. Много, если не все, нужно было создавать заново, начинать с самого начала. Все это сильно затрудняло кулешовские эксперименты и нередко приводило экспериментатора к скоропалительным выводам, к неточностям в трактовке найденного.

В статье «Чудеса монтажа» Кулешов вспоминает о том, как однажды они сняли два куска, два плана человека, который сидит в тюрьме: человек изголодался, ему дают тарелку щей, он радуется; во втором куске заключенного хорошо кормят, но он тоскует по свободе, и вот ему открывают двери, выводят его на улицу, он видит птиц, облака, солнце, дома — радуется свободе. «...Как бы я куски ни переставлял, — комментирует Кулешов свой опыт, — и как бы их ни рассматривали, — никто *никакой разницы в лице этого актера не увидел*, причем игра его была абсолютно различна. При правильном монтаже, если даже взять игру актера, направленную на другое, — это все равно будет доходить до зрителя так, как нужно монтажеру, потому что сам зритель *дорабатывает эти куски и видит то, что ему внушено монтажом*»¹.

В тогдашнем умонастроении Кулешов и не замечал, что его эксперимент был «недостаточно чистым», а выводы из эксперимента делались слишком радикальные. Ведь зритель не увидит разницы между радостью голодного узника, которому дали тарелку супа, и его же счастьем при выходе из тюрьмы на волю только в том случае, если такие разные состояния играютя приблизительно — демонстрируются без психологической детализации, без углубления в их мотивы. Легко можно представить, как те же самые состояния игрались бы хорошим мхатовским актером, который умеет не представлять образ, а жить в образе, идя от себя, от органики чувств и переживаний. В кулешовской мастерской ставка делалась на «неактера», «натурщика», на внешнюю динамику и пластическую остроту экранного образа — психологизм и «переживаньяца» отвергались как нечто совершенно чуждое новому искусству.

Очевидно, в результате таких установок и возникли основания для того, чтобы уравнивать эксперимент с Мозжухиным и опыт с актером, которого Кулешов не назвал. А уравнивать их невозможно: в первом случае неопределенный взгляд Мозжухина был как бы задан или выбран, чтобы с помощью монтажа в каждом из трех упомянутых сюжетов можно было перевести его в определенность — расшифровать, конкретизировать соседним кадром. Во втором случае сюжетное задание актеру было вполне конкретным и монтаж факти-

¹ «Кино», 1928, 26 июня.

чески обезличивал разные типы сыгранной радости, приглушал оттенки, если они все же были сыграны.

В моменты, когда увлечения мешали апализу, Кулешов утверждал, что содержание кадра большого значения не имеет, — все решается монтажом кадров. Кадр должен действовать как знак, как буква в слове, открытые мгновенному прочтению. Для того чтобы кадр быстро усваивался, он должен быть ясен и прост: ничего лишнего, движение в кадре лучше всего строить линейно — либо параллельно сторонам экрана, либо по диагонали. Кулешов считал, что живописные кадры не фотогеничны — требуют времени на рассмотрение, а монтажный фильм ждать не может; фотогеничен только индустриальный пейзаж, в котором линейность заложена изначально, конструктивно.

Кулешов работал, искал, творил в годы, когда в искусстве и литературе шла жестокая идеологическая борьба между сторонниками революции и ее противниками. Острые, многослойные споры шли и «среди своих». Спорили о психологизме — буржуазен он или не буржуазен, о детективном жанре и биомеханике, о документальной фиксации факта и художественном обобщении. В ходе такого рода споров, доходивших до ожесточений, почти недоступных нашему сегодняшнему разумению, нередко отодвигалась в тень главная проблема искусства — проблема художественного воплощения реальностей революционного процесса.

Кулешов оказался в положении тех художников, которые воспринимали революцию в искусстве преимущественно в пределах эстетической ломки старых и создания новых форм. В процессе своих интереснейших экспериментов, в работе над такими фильмами, как «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «По закону», «Великий утешитель», «Луч смерти», он многое постиг, открыл обогащающие кинематограф приемы и выразительные средства. В исследовании некоторых функций монтажа Кулешов превзошел их первооткрывателя — Гриффита. Можно было двигаться дальше. Но для такого продвижения не хватало знания жизни — не того элементарного знакомства, какое дается кратковременными посещениями места действия фильма, а подлинно художественного знания, умения увидеть, понять и представить революционную новь кинематографически. В результате — экспериментальные самозадания в области языка и стиля очень часто отрывались, отделялись Кулешовым от задач реалистического воплощения нового содержания.

Кулешову не раз приходилось объясняться по этому поводу с кинематографистами и зрителями. Особенно драматичными были объяснения после выпуска «Луча смерти». Фильм вызвал свирепую критику. В критических статьях — их было множество — говорилось о бессмысленной игре фантазии и голом трюкачестве, о том, что фильм бессодержателен, а его создатели оторваны от жизни.

«Нельзя забывать, — писал Кулешов, отвечая на критику, — что все до сих пор сделанное нашей группой должно было расцениваться только как *прейскурант советской кинотехники — нашего ремесленного умения*, а не как законченные фильмы»¹.

Цитируемая заметка написана как авторское самооправдание по конкретному поводу — это был ответ на травлю, какой подвергся режиссер по выходе «Луча смерти». Но фактическое ее значение, ее смысл — много шире. Ведь речь, по сути дела, идет о направлении, содержании, историческом значении кулешовских исканий, которые начались задолго до «Луча смерти» и не прекращались после болезненно пережитого провала.

Роль Кулешова в советской и мировой кинематографии нельзя оценить только по его фильмам, хотя и эти фильмы, по крайней мере лучшие из них, достойны всяческого внимания. По-настоящему эта роль раскрывается в биографии его идей: искания, эксперименты, открытия, даже ошибки Кулешова имели огромное значение для формирования искусства Эйзенштейна, Пудовкина, а чуть позже — Довженко, Шенгелая и других мастеров, принесших своими фильмами мировую славу советскому кино.

«*Работами Кулешова и Вертова (их совместными усилиями)*, — писал Пудовкин в статье «Творчество киорежиссера» (1932), — *была пробита первая брешь, открывшая путь к созданию киноязыка.*

Первый установил исходные принципы примитивного, описательного монтажа, в котором снимаемое явление может быть снято разными планами (крупными, общими, средними) и вместе с тем все куски могут быть связаны в одно непрерывное целое по их простейшему признаку — по форме движения.

Второй дал обширный материал примеров разнообразных ритмических построений.

Соединяя случайные куски, не связанные между собой заранее построенным движением, Вертов вместе с тем показал примеры такого монтажа, в котором отдельные куски соединяются не по внешнему, а по их внутреннему, смысловому содержанию.

Правда, это происходило у Вертова чисто стихийным порядком.

Единственной его твердой формальной установкой был ритм, освобожденный от каких бы то ни было стесняющих условий иного порядка.

В пробитую брешь вошел человек, которому принадлежит честь начала работы уже не над слогом, а над словообразованием — над киноязыком.

Этот человек был С. М. Эйзенштейн»².

К сказанному следовало бы добавить по крайней мере еще два

¹ «Кино», 1926, 9 марта.

² Пудовкин, т. 1, с. 146.

момента. Во-первых, вслед за Эйзенштейном в пробитую брешь вскоре вошел и сам Пудовкин, сыгравший большую роль в создании революционной кинематографии. И, во-вторых, Эйзенштейн и Пудовкин использовали кулешовские «слоги» в таких «словообразованиях», которые придадут новое качество самой «азбуке монтажа».

Сергей Михайлович Эйзенштейн начинал работу в кинематографии в пору, когда зрители, — те самые люди, что еще недавно штурмовали Зимний, громили Колчака, Деникина и Врангеля, — аплодировали портрету Ленина на стене в фильме «Комбриг Иванов» А. Разумного, восторгались Гусевым в «Аэлите» Я. Протазанова. Даже внешние приметы революционной нови — красные косынки, кожаные куртки показанных на экране людей революции, — их решительные поступки волновали рабочую зрительскую аудиторию. Зрители ждали. Ждали встречи с новым героем. Ждали, чтобы кинематограф начал разговор о недавнем их прошлом и о трудном, но бесконечно волнующем настоящем — о творящей новую жизнь революции.

Уже первым своим фильмом Эйзенштейн пошел навстречу этим ожиданиям. В данном случае движение было двойным: кинематограф напрямую обращается к революционным событиям, а в ходе их художественного освоения открывает новые пути развития киноискусства, новые способы поэтического выражения революционной мысли. Рассказывая о том, как рождалась революция, как поднимался на борьбу российский пролетариат, постановщик «Стачки» решительно расширяет функции монтажа, наполняет новым социальным содержанием поэтическую метафору, придает новую энергию сопровождающим экранное действие надписям. Режиссер стремится к тому, чтобы фильм не только показывал, информировал, обогащал память, но и вызывал активные чувства, эмоциональное напряжение, изменял, если нужно, человеческие понятия и переживания.

«В конечном счете, — писал Эйзенштейн, — произведение искусства... есть прежде всего трактор, *перепашивающий психику зрителя в заданной классовой установке*»¹.

Анализируя зарождение и развитие этих идей о революционной действительности кинематографа, Эйзенштейн писал о том, что углубление в историю наполняло его работу идеологическим содержанием, без которого невозможно большое искусство; советский строй дал метод и твердую философскую базу для теоретических исканий; гражданская война и военно-инженерная работа на ее фронтах втягивали в острое восприятие судеб России и революции, увлекали переживанием совершающейся истории, откладывались впечатлением размаха, широты народных судеб и эпическими устремлениями.

¹ *Эйзенштейн С. М.* Избр. произв. в 6-ти т., т. 1. М., «Искусство», 1964, с. 113.

Реализуя свои эстетические задачи, рожденные этими социальными импульсами, кинематограф не должен ограничивать кадр одной видимостью того, что попадает на экран. Предмет должен быть выбран так, повернут таким образом и размещен в поле кадра с таким расчетом, чтобы помимо изображения создать комплекс ассоциаций, вторящих эмоционально-смысловой нагрузке кадра. При этом очень важно не только изобразить предмет, но и выразить его — через свет, ракурс, наполнение кадра. Для этого надо уметь выбирать из всех возможных деталей именно ту, через которую особенно полно звучит обобщение, ту частность, которая вызывает образ целого.

На основе опыта первых завоеваний революционной кинематографии Эйзенштейн по-новому, полнее и глубже Кулешова оценивает опробованные и возможные функции монтажа, его роль в кинематографическом освоении действительности, его способность внедрять в сознание зрителя идеи фильма, производить переустановку понятий, воспитывать мысль и чувство.

В свое время известный теоретик кино Бэла Балаш много писал о Дэвиде Гриффите как изобретателе монтажа, создателе монтажного кинематографа. В общем, он писал справедливо — если иметь в виду первые обращения Гриффита, почти одновременно с Портером, к монтажным приемам компоновки экранного зрелища. Но в своих рассуждениях о роли Гриффита он фактически оставался в пределах техники и языка кино в узком значении этих слов и поэтому не раскрыл всего значения монтажа в обновлении кинематографа. И естественно, что создатель «Стачки» не мог не выступить с полемическими поправками к позиции Балаша. Не в тщеславных заботах о приоритете, а ради исторической истины опровергает он в полемике с Балашом само понятие «американский монтаж», сочиненное в свое время Кулешовым.

«Америка, — пишет он, — монтажа как новую стихию, как новую возможность не поняла.

Америка честно повествовательна, и она не выстраивает свою монтажную образность, а честно показывает, что происходит»¹.

С таким ограниченным пониманием монтажа Эйзенштейн связывает тот факт, что за 12 лет после фильма Гриффита «Рождение нации» в американском кино не создано ничего принципиально нового — в основном используются только рассказывающие возможности монтажа.

Конечно же, Эйзенштейн прав. Советские историки кино не раз обращали внимание на то, что Гриффит, как и многие гуманисты XIX века, видел и драматически переживал разделяющее людей неравенство, но считал его вечным и неизбежным; желая добра угнетенным, он полагал, что можно улучшить положение бедных за счет

¹«Кино», 1926, 10 авг.

доброты богатых. Такая позиция всегда таит в себе опасность превращения драм социального бытия человека в мелодрамы столкновений злых и добрых людей.

В отличие от Гриффита кинематографисты революции показывают действительность с позиций рабочего класса. Живые наблюдения соединяются в их произведениях с идеями марксизма о классах и классовой борьбе. В своем творчестве они исходят из того, что человек с его помыслами и чувствами является продуктом окружающего мира. Рассказ о человеке погружается в гущу исторических событий. Революционно-реалистическое изображение индивидуальных характеров и социальных отношений приходит на смену трактовке человеческой судьбы как равнодействующей добрых или порочных наклонностей человека, индивидуальных конфликтов и чувств. Искусство революции исходит из марксистской идеи о том, что необходимым условием очеловечивания человека является создание человеческой действительности. При этом признание детерминизма не ведет к экономическому или социальному фатализму. Зависимость человека от окружающего его мира трактуется не механически, а диалектически. Значение индивидуальной активности не умаляется, а подчеркивается. Из соединенных усилий индивидов выводится победоносная сила революционной массы.

Масса привлекала многих художников начала XX века — времени, особенно богатого бурными массовыми движениями. Но очень часто художники, особенно из тех, чье сознание было затуманено предрассудками индивидуализма, испытывали страх и ужас перед массой, которая виделась им как анархистствующая толпа. Немецкие экспрессионисты Э. Толлер и другие показывали торжество массы как беспощадное подавление личности. Э. Верхарн, чувствуя и понимая влекущую силу и мощь массы, вместе с тем ощущал острую противоречивость своего к ней отношения, доходя порой до чувства безысходности, до самых мрачных представлений о будущем. Мистифицировали массу «уканимисты» Жюль Ромэн и другие. Грозной и страшной силой представлял ее Леонид Андреев. И даже Валерий Брюсов, который потом придет к революции, в предреволюционных своих произведениях писал о массе как о силе, враждебной культуре и красоте.

Фактически до художников победоносной пролетарской революции никто не мог реалистически постигнуть живые противоречия и вместе с тем перспективность народных движений, поэтически показать реальную силу поднимающейся на борьбу и борющейся массы трудового народа. Художники революции — а среди них Эйзенштейну принадлежит одно из самых первых мест — увидели в могуществе и торжестве народных масс необходимое условие освобождения человека труда. Увидели свет самой гуманистической из всех революций. Соответственно искусство, поставившее себя на службу револю-

ции, рассматривалось ими как выразитель интересов и стремлений, задач и перспектив революционной массы; перемены в нем, пересоздание его осмысливались ими как продиктованная революцией необходимость и как обязательное условие социальной активности. Очевидно, только в таком контексте и возможно объективно оценить эстетические идеи и практику Эйзенштейна, связанные с утверждением монтажной образности кинематографа.

Открытия Эйзенштейна сыграли огромную роль в переходе кинематографа на новые уровни высокого, целенаправленного и действенного киноискусства. Самоочевидно, что открытия эти были подготовлены кулешовскими экспериментами и уроками.

Сказанное, разумеется, не означает, что Эйзенштейн, а вслед за ним и Пудовкин пришли на готовенькое и просто воспользовались языком и приемами, разработанными в мастерской Кулешова, — брали кулешовские кирпичи и строили из них «Броненосец «Потемкин» и «Мать». Создавая свои великие фильмы, они тоже искали, экспериментировали, открывали, проверяли. Более того, процесс обновления языка и стиля приобрел в их творчестве новое качество: когда революция пришла на экран как предмет изображения, она вызвала революцию в самом искусстве экрана.

Но свой подъем на высоты «Броненосца» и «Матери» Эйзенштейн и Пудовкин начинали сразу со второй ступеньки. Не то чтобы им было легче — они тоже шли трудной дорогой разведчиков. Но не от нуля. И не только великий американец Дэвид Гриффит помогал им — рядом стоял их соотечественник и современник, их единоведец в революции Лев Владимирович Кулешов.

Недаром, вспоминая в 1929 году о своей кинематографической юности, В. Пудовкин, Л. Оболенский, С. Комаров и В. Фогель напишут в предисловии к кулешовской книге «Искусство кино»:

«Кулешов первый кинематографист, который стал говорить об азбуке, организуя нечленораздельный материал, и занялся слогами, а не словами. В этом его вина перед судом расплывчатых мыслителей.

Некоторых из нас, работавших в группе Кулешова, определяют как «переплюнувших» своего учителя. Такое заявление чрезвычайно неглубоко. Мы на его плечах прошли через Саргассы в открытое море.

Мы делаем картины — Кулешов сделал кинематографию»¹.

Слова эти продиктованы чувством благодарности бывших кулешовцев человеку, который создал дружный коллектив энтузиастов экспериментаторов и всю свою недожинную энергию отдал тому, чтобы полнее освоить новую землю культуры — кинематограф.

Кулешовская мастерская стала для Пудовкина второй ступенью кинематографического образования. Сразу же по приходе в мастер-

¹ Пудовкин, т. 2, с. 358.

скую Пудовкин включает в ее поисковую работу. Со свойственным ему педагогическим и организаторским умением Лев Владимирович поручает ему все новые и новые роли как актеру, заставляет ставить отдельные части фильма. Полнота практического охвата процесса создания фильма помогает Пудовкину профессионально овладеть каждой из его частей и всем процессом в целом — быть актером, хорошо чувствующим режиссера, и режиссером, способным поставить себя на место актера, а если надо, и рисовать декорации, выполнять роль монтажера, подбирать, организовывать и снимать массовки...

Когда после сложной борьбы в Госкиношколе Кулешов уходит из нее, Пудовкин, как и другие кулешовцы, последовал за своим учителем. В январе 1923 года создается экспериментальная лаборатория Кулешова. Пудовкин становится одним из ближайших помощников ее руководителя.

В какой-то момент Пудовкин почувствовал: опыт и наблюдения, накопленные им сначала у Гардина, а потом в кулешовском коллективе, требуют теоретического обобщения. В феврале 1923 года в журнале «Кино» появляется его первая теоретическая статья, «Время в кинематографе», — о взаимоотношениях между кино и музыкой. После этого работа над теорией станет неперменной, на всю жизнь, частью творческой деятельности Пудовкина.

В том же 1923 году «Госкино» поручает Кулешову постановку фильма по сценарию Николая Асеева «Чем это кончится» (на экраны фильм вышел под названием «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»). Пудовкин участвует в создании фильма универсально: вместе с Кулешовым уточняет, дорабатывает сценарий, вместе с Комаровым, Оболенским, Подобедом, Хохловой помогает Льву Владимировичу в режиссуре, становится художником фильма, как актер играет авантюриста Жбана.

Роль игралась в стиле школы: острый внешний рисунок, расчлененные движения человека-марионетки, экстравагантность в общении с партнерами — все служило созданию образа-маски. В исполнении Пудовкина Жбан предстает персонажем, в котором подчеркнутый аристократизм светского денди, эстета и щеголя, соединяется с повадками ловкого мошенника. Решая образ по-кулешовски внешне, Пудовкин обнаруживает великолепный артистизм, большую изобретательность в поисках актерских средств и приспособлений, усиливающих пластическую выразительность каждого эпизода.

Вспоминая о пудовкинском Жбане, С. А. Герасимов пишет: «Он двигался, как механический человек, с точностью, доведенной до исступления. Для нас, «фэксовцев», это было как бы сигналом к прямому сближению, потому что сами мы измеряли искусство мерою лаконизма, точности, нетерпимости в отношении всего, что пред-

ставлялось нам намертво отжившим, постыдным в своей буржуазной томности»¹.

Пудовкин работал в кулешовском коллективе горячо, увлеченно. Однако увлеченность не могла заглушить несогласий с некоторыми особенностями метода учителя, в частности с построением экранного образа путем чисто механического, рассудочного приспособления мимики и жеста к заданному рисунку роли. Несогласия эти приобретают особую отчетливость во время съемок фильма «Луч смерти» (1924).

«Луч смерти» был задуман как советский вестерн (аналогичный жанровый замысел вскоре ляжет в основу работы Бориса Барнета над фильмом «Мисс Менд», который станет «боевиком» 20-х годов — соберет рекордную для своего времени зрительскую аудиторию). В духе кулешовской мастерской, где увлечения вестерном сочетались, что вполне естественно, с повышенным вниманием к занятиям биомеханикой и акробатикой, создатели фильма «Луч смерти» сосредоточили главные свои усилия на постановочных и монтажных поисках динамического материала (сцены драк, погонь, проездов, пробегов пользовались их особым вниманием).

Пудовкин был автором сценария, ассистентом режиссера и художником фильма. Вдобавок ко всему он играл в нем главную роль — Рево. Роль эта требовала максимальной мобилизации навыков и опыта, приобретенных в кулешовской мастерской. По ходу съемок Пудовкин мастерски выполнял трюки — один рискованнее другого. (Однажды, выполняя очередной трюк, он прыгнул с крыши высокого дома, державшие сетку пожарники зазевались — Пудовкин грохнулся на землю, сильно разбился и полмесяца провел в постели.) Однако все усилия оказались тщетными: «Луч смерти» не получился, хотя в нем и были интересные сцены, оригинальные находки.

Анализируя позднее причины неудачи, Пудовкин писал о преобладании внешнего драматического элемента, обусловившего весьма сложную детализацию всех пластических построений: режиссура должна была осуществлять сознательный, точно рассчитанный выбор внешних форм выражения «переживаний» натурщика; в ходе работы делались зарисовки кадров, старательно фиксировались передвижения, перестроения, пробеги; динамические элементы распределялись во времени и пространстве таким образом, чтобы динамика нарастала к концу каждой части и увеличивалась в своем напряжении к финалу. Уже в такого рода расчетах таились немалые опасности для будущего фильма — его структура могла стать слишком рационалистичной. Но съемки осложнялись еще и тем, что их вели одновременно четыре режиссера, у которых не было полной согласованности в поисках стиля.

¹ Герасимов С. Жизнь. Фильмы. Споры, М., «Искусство», 1971, с. 171.

«Я пробовал в тогдашней своей работе, — писал Пудовкин о решении образа Рево, — опереться на внутреннее состояние, находить какую-то связь внутри себя, которая бы позволила мне ощущать себя в момент игры в полном живом состоянии. Но возможности по-настоящему развивать это во время работы у Л. Кулешова я не имел»¹.

Через несколько лет он еще раз вернется к этим расхождениям с Кулешовым, чтобы уточнить их содержание и суть: «Сценарий картины «Луч смерти» принадлежит мне, но он был невероятно изуродован огромным количеством переделок. Работая над ним, я робко пытался включать моменты психологического порядка, которые нещадным образом Кулешовым оттуда вычеркивались и соответствующим образом высмеивались. Все это вызывало у меня протест, что, может быть, и определило в дальнейшем мою работу»².

Возможно, Пудовкин — как в первом, так и во втором случае — задним числом (разумеется, сам того не желая) преувеличивает свои былые разногласия с учителем, «поправляет» себя, тогдашнего, приближая свое ощущение работы над фильмом «Луч смерти» и ролью Рево к тем понятиям о правде искусства, какие сложились у него позднее. Возможно. Человеческая память склонна к таким смещениям. Но даже допуская вероятность смещений, мы не можем пренебречь самим фактом внутренней полемики Пудовкина с Кулешовым.

Пудовкинские выступления и суждения 1924—1925 годов показывают, что полемика эта не была такой острой, какой казалась Пудовкину издалека — с высоты эстетических идей 30-х годов. Очевидно, Пудовкин в чем-то спорил с Кулешовым, с чем-то соглашался. А соглашаясь, задумывался, прав ли он и насколько прав в тех случаях, когда расхождения оставались. Одним словом, все было непросто. Ведь полемика начиналась в пору, когда более или менее законченной кулешовской системе Пудовкин не мог еще противопоставить продуманных, выношенных принципов.

При всем том нетрудно заметить, что разрозненные несогласия с Кулешовым имеют свою внутреннюю логику. Поправки к работе мастерской, которые хотелось Пудовкину сделать, касались не монтажа, а прежде всего сценарных углублений в психологию действующих лиц и актерского исполнения роли Рево. В самом стремлении к поправкам Пудовкин выходил за пределы кулешовской системы. О пудовкинском методе еще говорить рано, он не сложился, но первые его зародыши и ростки уже проявились, они давали о себе знать, они пробивались сквозь привычки школы, даже почтение к учителю их не могло остановить.

Вскоре после выпуска фильма «Луч смерти» и его провала кулешовский коллектив распадается. Пудовкин остается без работы.

¹ Пудовкин, т. 1, с. 237.

² «Мосфильм». Вып. 1. М., «Искусство», 1959, с. 247.

С деньгами стало трудно. Чтобы заработать на жизнь, он рисовал карикатуры для журнала «Безбожник». Одновременно — всю зиму 1924/25 года — работал над книгами о кинорежиссуре и сценарном искусстве.

Весной 1925 года Пудовкин поступает на студию «Межрабпом-Русь».

Студия эта, созданная как акционерное общество при организации международной рабочей помощи, объединяла в ту пору крупные кинематографические силы. В состав ее правления входили М. Н. Алейников, Ю. А. Желябужский, А. А. Санин, Н. Е. Эфрос — мхатовцы или близкие Московскому Художественному театру деятели.

Переговоры с Пудовкиным о работе вел Алейников. Их первая беседа продолжалась довольно долго и была непростой. У Алейникова осталось ощущение некоторой осторожности нового сотрудника. Очевидно, Пудовкин все еще сомневался в правомерности своего перехода: кулешовец и вдруг оказался в логове «психоложства» (именно такими словами клеймили тогда «левые» студию «Межрабпом-Русь» вкуче с Художественным театром). Беседа не привела к каким-то определенным решениям относительно ближайших планов режиссера. Было только договорено, что для начала он займется консультацией фильма «Медвежья свадьба».

«При первых же встречах по «Медвежьей свадьбе», — вспоминает Алейников, — мы заметили профессиональное, зрелое умение обращаться с материалом, над которым предстоит работать, умение отбирать в нем самое важное. В четкости формулировок замысла, в монтажной разбивке отдельных отрывков сценария «Медвежьей свадьбы», которую сделал Пудовкин, почувствовались самостоятельность и острота режиссерской трактовки, точность математического расчета и смелость художественных сопоставлений.

Если добавить к этому большой интерес Пудовкина к естественным наукам и полученное им специальное образование физика и математика, то станет понятным желание руководства коллектива передать Пудовкину постановку научно-популярного фильма «Поведение человека» («Механика головного мозга») ¹.

Но перед тем как приступить к «Механике», Пудовкин ставит (совместно с Н. Шпиговским) киношутку «Шахматная горячка» (главные роли в ней играют Владимир Фогель и будущая жена Всеволода Илларионовича Анна Николаевна Земцова). В «Шахматной горячке» продолжают опыты «в кулешовском стиле». Фильм развивается как блистательный каскад трюков и эксцентрических происшествий. Некоторые из них очень смешны, например эпизод

¹ Алейников М. П. Пути советского кино и МХАТ. М., Госкиноиздат, 1974, с. 115.

с аптекарем, который вместо яда подает готовящейся к самоубийству покупательнице ферзя, или появление шахматных клеток в самых неожиданных местах, включая предметы женской и мужской одежды. В игровой фильм включаются куски кинохроники международного шахматного турнира. В работу над фильмом вовлекается Капабланка — он «играет» самого себя.

«Шахматная горячка», — писал критик В. Перцов, — стоит на уровне тех фильм, которые вызывают смех, так сказать, в чистом виде. Она принципиально поверхностна, социально и психологически абстрактна, не стремится дать какое бы то ни было объяснение «горячке», она принимает ее как факт. Эта фильма дает ничем не осложненный «смех сквозь смех»¹.

«Шахматная горячка» осталась в биографии Пудовкина смешной безделушкой. Его настоящим дебютом на студии «Межрабпом-Русь» стала «Механика головного мозга».

К работе над этим фильмом Пудовкин был подготовлен образованием и многолетним интересом к науке: он много читал, многое знал. Однако фильм оказался и для него трудным. Дело в том, что молодой режиссер не мог опереться на популярные труды, дающие систематическое изложение павловского учения, — таких трудов тогда еще не было. Пудовкину пришлось обратиться к первоисточникам и самому систематизировать научные идеи фильма, выстраивая его сценарный каркас и изобразительную партитуру.

Большую помощь в поисках изобразительного решения фильма оказал Пудовкину оператор А. Д. Головня.

Апатолий Дмитриевич Головня — ровесник века. Он родился в Симферополе, рано остался без отца, учился в немецкой колонии, где его дядя работал учителем. Головня — участник подпольного кружка гимназистов. После революции работал в Союзе молодежи, был одним из организаторов комсомола в Херсоне. Комсомол направил его на работу в ЧК.

По окончании гражданской войны молодой чекист поступает в Херсонский сельхозинститут. Через некоторое время, спасаясь от голода, едет в Москву, чтобы продолжить учение в Тимирязевской академии. К началу учебного года не поспевает, и его, как опоздавшего, в Академию не приняли. Тогда Головня подает заявление в Госкинотехникум — будущий ВГИК. Начинаются месяцы и годы учения по новой специальности — кинооператора, которая его по-настоящему увлекла.

Студенческая практика на операторском отделении Госкинотехникума тогда еще не была налажена. Головня и его товарищам по курсу самим пришлось организовать себе практику — это они сделали с помощью А. В. Луначарского. Головня добыл себе путевку на фаб-

¹ Перцов В. Смех сквозь смех. — «Кино», 1926, 12 янв.

рику «Госкино» и стал помощником А. Левицкого, снимавшего тогда фильм «Луч смерти». Там, на съемках «Луча смерти», Головня и познакомился с Пудовкиным.

Однажды во время съемок сцены на болоте у Левицкого что-то не клеилось — трудно было удержать аппарат в устойчивом состоянии. Увидевший это практикант бросился к оператору и, стоя по колено в болотной жиже, руками поддерживал аппарат до окончания съемки. Может, такой поддержки и не нужно было. Но порыв молодого энтузиаста понравился Пудовкину. И запомнился.

Когда начался монтаж фильма, Пудовкин и Головня не вылезали из монтажной, домой уходили только глубокой ночью, ведя по дороге нескончаемые разговоры про кино. Эти ночные прогулки помогли ближе узнать друг друга. Очевидно, они и натолкнули Пудовкина на мысль — пригласить Головню оператором на «Механику головного мозга».

Головня в ту пору снимал «Кирпичики». Однажды, вспоминает Анатолий Дмитриевич, его прямо из павильона вызвали к Алейникову. В кабинете Алейникова находились Ю. Желябужский, еще два или три сотрудника студии и Пудовкин, который почему-то сидел на полу.

— Вот Всеволод Илларионович заявил, что не встанет до тех пор, пока вы не согласитесь снимать с ним картину, — обратился Алейников к Головне. Все рассмеялись. Но самому-то Анатолию Дмитриевичу было не до смеха: съемки нового фильма придется начинать еще до того, как закончится работа над «Кирпичиками». Несмотря на сложность ситуации, Головня не колеблясь принимает предложение: ему очень хотелось работать с Пудовкиным.

— А как же вы совместите с «Кирпичиками»? — спрашивает Алейников.

— Договоримся¹.

Так дружба, начавшаяся в часы ночных прогулок, превратилась в сотрудничество, которое окажется необыкновенно плодотворным для обоих, для всего нашего искусства.

С первых же дней съемок «Механики головного мозга» режиссер и оператор столкнулись с большими трудностями. Много усилий было потрачено на то, чтобы добиться необходимого эффекта от подопытных животных — приучить их к свету юпитеров, сохранить естественное, обычное развитие условных рефлексов в необычных условиях киносъемки. Помогла хорошо разработанная методика под-

¹ Об этих переговорах, как и о начале своей работы в «Межрабпоне», А. Д. Головня вспоминает в книге «Экран — моя палитра» (М., Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1971). Факты и детали, не вошедшие в книгу, в этом и во всех других случаях, где нет специальных ссылок на источники, излагаются на основе моих бесед с Анатолием Дмитриевичем, за которые я приношу ему сердечную благодарность.

готовки к съемкам. Помогло глубокое изучение предмета, которому посвящен фильм: кадры, показывающие ход исследований, снимались, а потом и монтировались с точным знанием и пониманием дела. Достаточно сказать, что при работе над одной из частей фильма режиссер предложил своему научному консультанту профессору Д. С. Фурсикову заснять опыт, демонстрирующий сокращение зрачка, предметно показывающий, как на основе безусловного оборонительного рефлекса вырабатывается условный. Предложенный Пудовкиным опыт оказался новостью для профессора Фурсикова и его коллег по лаборатории.

Пудовкин ставил фильм «Механика головного мозга» с твердым убеждением, что сама идея кинематографической обработки рефлексологии открывает весьма своеобразные возможности съемки таких моментов жизни, ставших предметом экспериментального исследования, которые могут быть зафиксированы только киноаппаратом: точность фиксации движений позволяет исследовать их ход и связи глубже, чем при простом наблюдении, показать нагляднее, чем они видятся в натуре.

Научно-популярный фильм, по мысли Пудовкина, должен убеждать зрителя — не ограничиваться простой демонстрацией фактов и экспериментов, а предметно раскрывать их суть. Используя накопленные в кулеповской мастерской навыки, Пудовкин монтирует фильм таким образом, чтобы в нем не повторять научный эксперимент в его реальном движении (это сделало бы фильм слишком длинным, тягучим), — он дает «экранную сводку» эксперимента, сгусток научной мысли.

«У кинематографа, — писал Пудовкин в статье «Монтаж научной картины», — есть свой специфический прием изложения — это монтаж. Подобно тому как ученый, подготавливая статью, излагающую ход и результат его работ, тщательно планирует, строит ее, выбрасывая лишнее, оставляя существенное, иногда останавливается на характерной детали, иногда ограничивается общими замечаниями, так и кинематографист в процессе монтажного изложения должен надлежащим образом держать внимание зрителя и тем самым придавать нужную убедительность своей работе»¹.

«Механика головного мозга» стала для Пудовкина очень важным моментом творческой биографии, школой кинематографического мышления, школой режиссуры. Уроки и опыт фильма не забудутся.

19 декабря 1930 года в культпросветсекторе «Совкино» состоялся доклад Пудовкина о природе кинематографа. Посвятив его — с учетом профессиональных интересов аудитории — преимущественно проблемам «политико-просветительной и культурно-научной картины», Пудовкин то и дело выходит в нем за пределы «цеховой» темы.

¹ Пудовкин, т. 2, с. 44.

Но и при выходах этих он снова и снова обращается к «Механике головного мозга» — и оказывается, что идеи, принципы, приемы, постигнутые в работе над «Механикой», имеют общеметодологическое значение.

Свой доклад Пудовкин начинает с утверждения, которое считал тогда альфой и омегой кинотеории: «Главным средством, основной базой работы кинематографиста, в плане передачи его установок, его мыслей, зрителю является так называемый монтаж». Монтаж он называет «речевым приемом, языком кинематографа»¹.

Если в художественном фильме приемы монтажа используются для передачи зрителю эмоционального волнения, эмоциональной зарядки, то в научном, а частично и в культурно-просветительном фильме эта задача отходит на второй план. А на первом оказывается забота об убедительности языка, о передаче зрителю заданных мыслей и положений, о логичном показе жизненных явлений и процессов.

И далее Пудовкин приводит пример из работы над «Механикой головного мозга», который он называет грубым, зато считает наглядным. Можно легко себе представить, говорил он, человека, не сведущего в проблемах условных рефлексов, который просто смотрит на эксперимент с собакой. Мы ничем не гарантированы от того, что этот человек — на уровне эмоциональном — заинтересуется красотой хвоста у собаки и в течение всего опыта будет следить за хвостом. Для того чтобы направить его внимание по нужному руслу, как раз и нужен «описательный монтаж», который позволяет с необходимой ясностью и логичностью развернуть перед зрителем показываемые явления, сосредоточить внимание зрителя именно на тех деталях и моментах эксперимента, которые первоочередно важны для понимания его сути.

Съемки и монтаж фильма, вспоминает Пудовкин, были строго подчинены задачам максимально отчетливого выявления научного содержания изображаемых экспериментов. Ради этих задач экранное изображение выстраивается в систему понятий — по законам логики, а не ассоциативно-образных построений.

В этом контексте Пудовкин выражает свое несогласие с Дзигой Вертовым, с его идеей съемок «жизни врасплох». Следуя своему принципу, говорит Пудовкин, Дзига Вертов может собрать только случайный материал. Допустим, ему нужно снять разгрузку корабля. Он начинает снимать этот процесс в трюме, потом идет на палубу, затем переходит на трап, а когда надо заснять уже пристань, корабль отчаливает. Рядом стоит другой корабль. Режиссер по вертовскому принципу не может позволить себе нанять каких-то лю-

¹ Доклад В. И. Пудовкина цитируется по стенограмме, которая сейчас хранится в библиотеке Союза кинематографистов СССР. В момент издания трехтомника сочинений Пудовкина составители этой стенограммой не располагали — она была обнаружена позже.

дей, дать им мешки и продолжать съемку разгрузки, чтобы потом все вместе смонтировать.

«Таким образом, он всегда должен снимать только случайные явления, а потом уже их монтировать. Иначе говоря, этот человек отдает себя целиком стихийному набору случайного материала. Если же у него не хватает какого-нибудь звена в картине, то он предпочитает делать какой-то монтажный трюк для того, чтобы обойтись без этого куска, но он ни в коем случае не организует этого куска для того, чтобы сделать данную картину ясной».

Как мы видим, и через пять лет после завершения «Механики головного мозга» Пудовкин остается верен идеям, плодотворность которых была им проверена в процессе съемок этого фильма. Сверхзадачу монтажа он по-прежнему видит в том, чтобы помогать кинематографическому выявлению сути изображаемого явления, держать внимание зрителя, убеждать его, вести за собой. Монтаж рассматривается им как важнейшее условие действительности кинематографа.

Пудовкинская «Механика головного мозга» стала самым знаменитым научным фильмом своего времени. Его успех в СССР привлек к нему внимание зарубежных специалистов. В частности, фильм получил высокую оценку Рокфеллеровского института в США, использовался в качестве учебного пособия в университетах Англии. Все эти знаки внимания были дороги Пудовкину. Но самым главным для него было то, что фильм признали его «герои», советские ученые — физиологи. И даже Иван Петрович Павлов, сам Павлов, упрямый не только в научных поисках, но и в своих предубеждениях, подобрел к кинематографу, вторжений которого в науку он до этого не жаловал. Фильм Пудовкина убедил его, что экран может много полезного сделать для популяризации науки.

ПОИСКИ МЕТОДА

В январском номере «Киножурнала АРК» за 1925 год была опубликована статья Пудовкина «Принципы сценарной техники». В дни, когда она писалась, Пудовкин еще не знал, что вскоре ему предстоит ставить «Мать». Многие положения статьи сформулированы под влиянием недавно оконченной киношколы, определяются ее направлением и принципами. Но есть в статье и такие идеи, которые выходят за рамки кулешовской эстетики, открывая новый этап теоретических исканий режиссера, напрямую связанных с фильмом «Мать».

Размышляя о тогдашнем кинематографе, автор статьи отмечает, что сценаристы в большинстве случаев лишь иллюстрируют кинематографическими кадрами литературно продуманный и детализированный материал. Нужно работать по-другому — научиться мыслить последовательностью кинематографических кадров, овладеть искусством монтажа. При этом важно помнить, что понятие кинематографической выразительности, действенности фильма связано с понятием ясности: чем яснее каждый пластический момент, тем легче и скорее, со всей полнотой вложенного в него содержания, входит он в сознание зрителя и тем он, следовательно, выразительнее; чем яснее и легче воспринимается каждый пробегающий кусок или эпизод, тем легче объединяются они в целое действия или картины. Все расплывчатое, неопределенное, усложненное мелкими деталями плохо воспринимается или не воспринимается вовсе; зритель не успевает расшифровать отдельный кусок, неотвратимый поток последующих отрывистых впечатлений разорвет, спутает ассоциативные нити и создаст в результате бледное, невнятное впечатление.

В своих рассуждениях о построении и восприятии фильма Пудовкин основывается на технике монтажа коротких кусков, подчиненного напряженному ритму экранного действия, такому ритму, какого не знал старый кинематограф. Вслед за Кулешовым Пудовкин утверждает всеислие монтажа, способного дать разное смысловое направление одному и тому же изображению. Но тут же подчеркивает, словно бы уточняя своего учителя: «Все это, конечно, не значит, что качество отдельного кадра не важно, а важно лишь их сопоставление; это значит только, что монтаж есть действенное, мощное средство впечатления»¹.

Любопытно, что статья Пудовкина, тогда еще молодого кинематографиста, сразу же вызвала полемические отклики. И среди них — реплику Б. Коцына, опубликованную в февральском номере «Киножурнала АРК». Полемизируя с пудовкинской статьей «Принципы сценарной техники», Коцын объясняет замедленный темп и ритм ста-

¹ Пудовкин, т. 1, с. 51.

рого психологического фильма темпом и ритмом жизни тех слоев населения, для которых этот фильм предназначался: дело тут не в знании или незнании правил монтажа. «С изменением и убыстрением темпа жизни в Советской России, с изменением возбудимости паний после массовых переживаний в годы гражданской войны и пролетарской революции потребовалась другая, соответствующая монтировка картин»¹.

Еще не раз наша критика вернется к этим (или похожим) мыслям, напрямую, автоматически связывающим ритмы времени с ритмами искусства. Вспомним, как много полемического шума было во второй половине 50-х годов вокруг понятий лаконизм и динамичность — именно в них видели некоторые поборники научно-технической революции важнейшие признаки современного стиля, порожденного развитием авиации и автомобилестроения, именно им предрекали нарастающую власть в искусстве, определяющее влияние на стилевые искания всех тех художников, что «с веком наравне».

Словно бы посмеиваясь над торопливыми пророками, кинематограф конца 50-х — начала 60-х годов резко увеличил протяженность фильма, стал культивировать долгие планы, неторопливое наблюдение деталей. Ритмы жизни нарастали, а кинематограф замедлял экранное действие.

Такие непопадания теории в цель чаще всего происходят в тех случаях, когда теория перестает быть диалектиком, ищет формулы-отмычки, пригодные для открывания любых ларчиков, какой-то один признак исторического момента, какую-то особенность творчества популярного мастера или группы мастеров спешит объявить законом всего современного искусства.

Конечно, научно-техническая революция, убыстрение темпов жизни сказались, не могли не сказаться на поисках стиля современного фильма. Но поиски эти многообразны — их в один ручеек не загонишь, на одну колею не поставишь. На их направление и ход оказывают влияние не только убыстрение темпов жизни, но и другие факторы — как внутри кинематографа (а в его «самодвижении» есть своя внутренняя логика), так и вне его.

Среди этих факторов далеко не последнюю роль играет усилившаяся в обществе склонность к анализу — она тоже диктуется научно-технической революцией. В наше сложное время невозможно изучать жизнь из окна быстроходного автомобиля или, тем более, самолета. Такое освещенное модными пророками верхоглядство делает наблюдателя (слово «исследователь» к нему не применишь) по меньшей мере смешным. Убыстрение темпов жизни сопровождается, не может не сопровождаться углублением ее познания. В этом парадоксе тоже заключены живые противоречия времени. И проявляются они

¹ «Киножурнал АРГ», 1925, № 2.

не только в науке. Рядом с искусством, устремленным к лаконизму и динамичности, развивается искусство неторопливого наблюдения и пристального исследования жизненных явлений и процессов: оно — тоже от жизни, ею, ее особенностями порождено.

Имел свои конкретно-исторические основания и монтажный кинематограф 20-х годов. К одной формуле их свести тоже невозможно. И напрасно Коцын отмечает соображения Пудовкина о том, что на смену незнанию правил монтажа пришло их ясное понимание — это была одна из существенных причин утверждения монтажного метода. Конечно, сыграло свою роль и убыстрение темпа жизни. Но главным толчком и первоосновой развития монтажного метода в том виде, в каком развивался он Кулешовым и Вертовым, Эйзенштейном и Пудовкиным, была революция, создавшая в художественной среде определенные настроения, определенное состояние умов. Кинематограф революции, по твердому убеждению его создателей, должен был стать активным проводником пролетарской идеологии, агитатором и пропагандистом, организатором нового сознания и новых эмоций. Этим целям и должен был служить монтажный метод — мощное орудие познания и воздействия.

«Я полагаю,— писал Пудовкин в 1927 году,— что кино уже показало, что средствами своего специфического выражения оно может явиться самым могучим проводником идеологии класса.

В этом смысле необходимо отметить тот чрезвычайно важный факт, что установка на идеологию сверху, со стороны государства, по существу своему — правильная, поставила кинороботников перед задачей создания новых приемов в плане чисто формальном. Диктатура идеи, диктатура мысли родили новую форму»¹.

Статья «Принципы сценарной техники», с которой начался разговор о пудовкинском понимании монтажного метода, была лишь одной из теоретических работ Пудовкина перед фильмом «Мать». Вслед за ней он пишет ставшие потом всемирно известными книги «Кинорежиссер и киноматериал» и «Киносценарий» — обе они выйдут в свет в 1926 году.

Начиная свою книгу «Кинорежиссер и киноматериал», Пудовкин напоминает читателю, что долгое время кинематограф оставался не более как живой фотографией. Первые попытки включить кинематографическую съемку в круг искусств связывались с театром. Естественно, что в работе съемщика, фиксирующего театральное зрелище, не было места подлинно кинематографическому искусству,— он только фиксировал искусство театрального актера. Вскоре американцы уловили в кинематографе своеобразные возможности, способные вывести фильм за рамки театральной сцены, увиденной с определенного места.

¹ «Сов. кино», 1927, № 8/9.

...По улице движется манифестация. Наблюдатель, находящийся на крыше, видит процессию в целом. Из окон второго этажа он может прочитать надписи на знаменах. Спустившись вниз и присоединившись к толпе, он познакомится с внешностью людей. Американцы попробовали на место такого наблюдателя поставить киноаппарат. Оказалось, что аппарат в руках режиссера может заставлять зрителя не только смотреть, но и разбираться. Появились понятия крупного и общего плана. Определилась разница между режиссером театральным и режиссером кинематографическим.

В театре существуют реальные люди, реальное время, реальная последовательность действий: актер не может очутиться на другой стороне сцены, не перейдя ее. «Когда же мы переходим к режиссеру кино,— продолжает свою мысль Пудовкин,— то оказывается, что истинным его материалом являются лишь те куски пленки, на которых с разных точек зрения засняты отдельные моменты какого-либо явления. Только из этих кусков и создается экранный образ, являющийся кинематографическим изложением снимавшегося явления. Итак, вовсе не реальные процессы, протекающие в реальном времени и пространстве, являются материалом кинорежиссера, а те куски пленки, на которых этот процесс заснят. Эта пленка находится целиком во власти режиссера, занятого ее монтажом»¹.

Очевидно, необходимо оговорить, что Пудовкин применяет понятие «материал» в чисто техническом его смысле: куски пленки для кинорежиссера — это как глина, гипс, камень для скульптора, полотно и краски для живописца... Пудовкинские суждения не выдерживают проверки строгими философскими критериями: да, режиссер действительно строит монтажную фразу, экранный образ жизни из кусков пленки, но заснятые на пленке «отдельные моменты какого-либо явления» имеют свое объективное содержание. Точно так же нет идеалистического субъективизма в словах Пудовкина о времени и пространстве: здесь тоже идет речь скорее о технике и приемах кинематографа, нежели об эстетическом отношении искусства к действительности. Пудовкин хорошо понимал, что является первоосновой искусства. Не об «освобождении» искусства от жизни думал он, утверждая силу монтажа. Он ратовал за создание новой действительности, экранного времени и пространства во имя увеличения познающей и организующей силы кинематографа: ему была совершенно чужда мысль о том, чтобы служить искусством капризам воображения, тешить художническое самолюбие манипуляциями над жизнью.

Характерно, что вслед за идеями о новой действительности идут очень важные для реализма размышления о путях киноискусства и правде жизни.

¹ Пудовкин, т. 1, с. 97.

Конкретизируя теорию монтажа, Пудовкин подчеркивает значение концентрации действия при помощи уничтожения ненужных переходных моментов. Такая концентрация, по мысли Пудовкина, является самой сущностью кинематографического изложения (в качестве примера упоминается в книге «кинематографический трюк» — падение с высокого этажа, снятое только в начале и конце). Пудовкин настойчиво подчеркивает, что экранное время не равно реальному — оно определяется скоростью наблюдения, количеством и длительностью отдельных элементов, выбранных для кинематографической передачи снимаемого процесса. Точно так же не равно реальному и экранное пространство: склеивая куски, кинематографист концентрирует его, как это экспериментально продемонстрировал Кулешов, когда он монтировал московский пейзаж и Белый дом, сводил на экране живущих в разных городах людей.

Большая роль в кинематографическом изображении реальности отводится Пудовкиным деталям: чем ближе мы подходим к предмету художественного познания, указывает он, тем больше деталей мы замечаем; деталь всегда будет синонимом углубления; кинематограф и силен именно тем, что его характерной особенностью является возможность выпуклого и яркого показа детали. В этом контексте Пудовкин подчеркивает, что кинорежиссер может сделать зрителя идеальным, острейшим наблюдателем. Ведь в пайденной режиссером детали, часто очень глубоко спрятанной, таится момент открытия, подлинно творческий момент, дающий цену показу вещей.

«Показать вещь так, как ее видит каждый,— пишет Пудовкин,— значит ничего не сделать. Нужен не только материал, который дает первый скользкий взгляд, охватывающий только общее и поверхностное, а нужен тот материал, который даст напряженный, ищущий взгляд, могущий и желающий видеть глубже»¹.

Пудовкин ведет речь не просто об умении наблюдать, обязательном для любого художника, для любого искусства, а о кинематографическом наблюдении. Смена планов, монтаж, способность показать общую картину событий и тут же выделить крупным планом какую-то деталь, чтобы потом снова вернуться к общей картине, пластически раскрыв контекст выделенной детали,— все это дает кинематографу возможность углубить наблюдающий взгляд человека.

Кинематограф придает новую силу познанию, соединяющему наблюдение, анализ и синтез, делает познание более эффективным: в одном случае освобождает зрителя от лишней работы отбрасывания ненужного, в другом приближает наблюдаемое в его самых характерных приметах, в третьем соединяет или сталкивает увиденное с другими явлениями, фактами, деталями. Тем самым достигается до-

¹ Пудовкин, т. 1, с. 100.

полпительная острота впечатлений, конкретность и полнота наблюдений.

Характерно, что сам выбор деталей Пудовкин рассматривает не только по принципу их пластической выразительности и выигрышности. Такой выбор, по мысли Пудовкина, предполагает анализ: техника наблюдения соединяется с творческим моментом выделения наиболее характерного. В качестве примера удачного выбора Пудовкин называет сцены на одесской лестнице в эйзенштейновском «Броненосце «Потемкин».

...По лестнице катится коляска с крошечным ребенком. Она — как острие трагического напряжения, как впечатляющий удар. Эта коляска — одна из деталей картины расстрела, так же как и мальчик с разбитой головой. Толпа, аналитически «разложенная» на части, дает режиссеру возможности для выделения нужных деталей, и эти детали, монтажно соединенные, складываются в исключительные по впечатляющей силе эпизоды.

Для кинорежиссера мыслить образами — это значит мыслить монтажно. Экранный образ, подчеркивает Пудовкин, не идентичен, а лишь подобен реальному явлению. Каждый кусок учитывается режиссером как элемент кинематографического пространства и времени. Монтажная последовательность отдельных кусков пленки обычно складывается, образуется в голове режиссера еще до начала съемок или во время съемки. Но в процессе монтажа надо еще найти для каждого куска его наиболее целесообразную, наиболее впечатляющую длину, найти ритм смены кадров.

Монтаж — язык кинорежиссера. В монтаже существует слово — кусок заснятой пленки, существует фраза — комбинация этих кусков. По приемам и ритму монтажа можно судить о художнической индивидуальности режиссера.

Развивая кулешовские идеи о роли монтажа в создании образа, Пудовкин вступает в полемику с теми кинематографистами, которые истолковывали Кулешова догматически, эпигонски повторяли его ранние эксперименты, выдавая мысли в пути за окончательные истины.

«Есть целая группа кинематографистов,— пишет Пудовкин,— утверждающих, что единым организующим началом в кино должен являться монтаж. Они полагают, что можно снимать куски где попало и как попало, лишь бы куски были интересны, а затем уже, путем простой склейки их по классам и разрядам, можно делать кинокартину»¹.

Между тем отдельные куски должны быть приведены в органическую связь. Для этого их содержание должно быть учтено как продолжение монтажного построения, как внедрение в глубину каждого

¹ Пудовкин, т. 1, с. 104.

отдельного элемента этого построения. Даже снимая жизненное явление не «поставленное», не «срежиссированное», к примеру демонстрацию, режиссер должен в той или иной степени подчинить себе это явление, в данном случае — внедриться с аппаратом в толпу демонстрантов, быть может, даже заставить пройти перед аппаратом специально для съемки выбранных «типичных» людей. А в более сложных случаях может возникнуть необходимость задержать снимаемое явление, повторять его, чтобы каждый раз снимать все новые детали. Режиссер вмешивается в ход событий, руководствуясь ясным представлением той монтажной последовательности, в которой он будет демонстрировать куски на экране.

Продолжая главную мысль статьи «Принципы сценарной техники», Пудовкин и в книге своей настойчиво ставит вопрос о поисках монтажного решения фильма уже на стадии сценария, о целеустремленности наблюдения и съемки. По логике пудовкинских рассуждений, забота о содержании кадра должна предшествовать работе над монтажной фразой, над построением целого: монтаж открывает режиссеру поистине великие возможности, но сила монтажа возрастает, когда монтируются не случайные, а заранее продуманные, целенаправленно снятые кадры.

В самых ранних теориях монтажа, вернее, в ранних вариантах этих теорий, акцент делался главным образом на эффекте «третьего смысла» — на возможностях сопоставления монтажных кусков, которое больше похоже не на их арифметическое сложение, а на их умножение. При этом ослаблялось внимание к самому сопоставляемому материалу, его содержанию. В теоретических работах Пудовкина делаются существенные шаги к преодолению этой ограниченности, рожденной первооткрывательским увлечением. Пудовкин исходит из того, что каждый монтируемый кусок существует в монтажной композиции не как нечто безотносительное, а как частное воплощение общей темы.

Создание монтажного образа воспроизводит процесс его складывания в сознании и чувствах человека: в творческий процесс включаются его эмоции и разум. В книге «Кинорежиссер и кинематериал» монтаж последовательно связывается с проблемой воздействия на зрителя. «Когда мы, — пишет Пудовкин, — вместо простой фиксации в реальности происходящего явления хотим дать его кинематографическую трактовку, то есть заменить жизненную непрерывность интегралом творчески выбранных элементов, неизбежно должны мы думать о тех законах, которые связывают воспринимающего зрителя с режиссером, монтирующим снятые куски»¹.

Среди этих законов Пудовкин выделяет зависимость монтажа, его ритма от эмоций кинорежиссера: чем глубже (эмоционально) захва-

¹ Пудовкин, т. 1, с. 109.

тывает режиссера происходящая перед ним сцена, тем быстрее, отрывистее перебрасывается его внимание с одного пункта на другой. И наоборот: чем флегматичнее наблюдается явление, тем медлительнее и спокойнее перенос внимания, а следовательно, и перемещение снимающего аппарата. Эмоции художника передаются ритмами монтажа. В свою очередь ритм оказывает влияние на зрителя: режиссер может волновать зрителя и успокаивать, управляемый волей режиссера ритм является мощным оружием впечатления. Режиссер заставляет зрителей пройти тот же путь, пережить те же эмоции, какие сам пережил.

На опыте многих лет развития монтажного кинематографа мы знаем теперь, что напряжение чувств — авторских и зрительских — далеко не всегда находится в прямой зависимости от ритмов монтажа, тут могут быть самые неожиданные несоответствия. И все же в соображениях Пудовкина содержится весьма важные наблюдения и выводы, устанавливающие если и не абсолютную зависимость, то вполне определенную и очень часто встречающуюся связь эмоций и ритмов. Конечно же, напряженный по скорости смены кадров монтаж эйзенштейновских и пудовкинских фильмов рождался из напряжения переживаний. Его направляла страсть художника, стремящегося усилить искусство в его воздействии на зрителя, на жизнь.

Подтверждение зависимости построения и ритма от мироощущения художника можно найти и в кинематографе иного направления и стиля — скажем, во многих современных фильмах, снятых и сложенных «по-антониониевски». Назойливой тягучестью ленты их постановщик как бы имитирует драматическую тягучесть и непреодолимую вязкость человеческого существования. Преувеличенное внимание к деталям, их старательное «обшаривание» кинокамерой далеко не всегда движется стремлением к исследованию жизни ради ее изменения. Бывает и так, что, драматически воспринимая уродства и противоречия собственнического мира, художник давно уже потерял надежду на перемены, давно разуверился в своей и своих коллег по искусству способности чему-то в жизни помочь, чему-то помешать. В этих обстоятельствах он считает своим художническим долгом (если вообще думает о долге) стоически принимать уродства бытия, исследовать их, стиснув зубы, показывать их во всей неприглядности, не оставляя зрителю лазейки для иллюзий и самообольщений. Такой стоицизм отчаяния, такое исследование жизни без надежды на перемены очень часто сближается — в языке и стиле — с поэтикой искусства опущенных рук, освободившего себя от социальных страстей, обессиленного равнодушием.

По вернемся к идеям Пудовкина о монтажном ритме и его гносеологии. В качестве классического примера влияния режиссерских эмоций на ритм монтажа Пудовкин называет сцены эйзенштейновского «Броненосца», следующие за расстрелом на одесской лестнице.

...Поднялся и взревел каменный лев. Корабельные орудия «Потемкина» направлены на резиденцию генерал-губернатора... Мятежный броненосец как бы «сжат» в одно жерло стреляющей пушки. Штаб генералов представлен скульптурной группой на гребне крыши театра.

В таких случаях киноаппарат не равен простому наблюдателю: кинематограф переходит от натуралистического копирования к свободному образному изложению, не зависимому от элементарного правдоподобия. Сосредоточиваясь на подробностях, кинематограф одновременно расширяет охват изображаемого. Искусство режиссера в том и состоит, чтобы найти пластические образы, обладающие силой обобщения, создать из отдельно снятых кусков выразительные монтажные фразы, связать их в ярко впечатляющие периоды, составить из них картину.

Несмотря на свою приверженность кинематографу образному, кинематографу, который любит очищать кадр и выделять детали, Пудовкин уже в ту пору придает большое значение изображению среды, в которую погружено действие. Он пишет (поистине пророчески!): «Можно почти с несомненностью сказать, что одной из ближайших задач, предстоящих режиссеру в будущем, явится как раз это разрешение кинематографическим путем описательных задач, создание той окружающей действующее лицо среды, о которой я упоминал»¹.

Одновременно Пудовкин подчеркивает: кинематограф должен быть необычайно экономным и острым в своей работе. На экране не должно быть ничего лишнего — даже в обрисовке фона, ибо нейтрального фона не существует. В своем «Водопаде жизни» Гриффит все подчиняет бурному финалу картины: ветер, буря, ломающая лед, вспенившаяся река, ревущий водопад... Это соединение — буря внутри людей и буря в окружающем их мире — является, указывает Пудовкин, одним из сильнейших достижений гениального американца.

Большое место в книге «Кинорежиссер и киноматериал» занимают проблемы актерского исполнения. Чтобы правильно понять пудовкинский подход к этим проблемам, надо представить себе положение дел в киноискусстве перед революцией и в первые годы после нее.

Известно, что даже очень хорошая театральная игра неизбежно приобретает в кино черты искусственности. А в тогдашний кинематограф переползали из театра далеко не лучшие образцы лицедейства. Если «актер актерыч» и на сцене обескураживал чутких к правде зрителей своими наигрышами, то на экране он становился просто невыносимым. Впечатление искусственности игры часто усиливалось

¹ Пудовкин, т. 1, с. 113,

помимо актерских ужимок грубым гримом, бутафорскими декорациями.

Артисты иного типа и стиля на экран почти не попадали. Образы, создававшиеся такими мастерами, как И. М. Москвин, оставались исключением. В основной своей массе кинематографические актеры играли шаблонно, переносили на экран театральные штампы, старательно «изображали» те или иные состояния. Отсюда, из этих реальностей тогдашнего искусства, и вырастает протест Пудовкина против актерства в кино. Конечно, тут сыграла свою роль и система Кулешова — ее влияние на Пудовкина оставалось сильным. Но ведь и сама эта система появилась как реакция на театральность, искусственность актерского исполнения, которое могло сделать советский кинематограф похожим на коммерческую киношку.

«Бутафорский обман,— пишет Пудовкин,— так же как и грим, нарисованный на лице, немислим на кинематографе. Человек загримированный, бутафорский человек в реальной среде между живых деревьев, около настоящих камней и воды, под настоящим небом так же нелеп и неприемлем, как живая лошадь на сцене, заставленной картоном»¹.

Из этих посылок Пудовкин и делает вывод, вполне логичный в тогдашних обстоятельствах и оказавшийся ошибочным в дальнейшем развитии экранного искусства: «Нужный человеческий образ на кинематографе нельзя создать, его нужно отыскать»². И дальше: «...На кинематографе нельзя «играть роль», нужно обладать суммой реальных данных, отчетливо внешне выраженных, для того чтобы пужным образом впечатлить зрителя»³.

Однако и в этой установке на типаж Пудовкин, словно бы готовя себе творческую встречу с мхатовскими мастерами, не доходит до кулешовских крайностей: на страницах книги, посвященных исполнителству, моделируемый Пудовкиным режиссер предстает не тренером «натурщиков», а мастером, озабоченным проблемами актерского воплощения образа.

Пудовкин много пишет об особых трудностях, с какими встречается актер в кино, где нет практической возможности обеспечить непрерывность жизни актера в образе. Для киноактера, подчеркивает он, особенно важно знать всю роль, чтобы точно решать каждую составную ее часть. Киноактеру надо многое уметь — сверх того, что умеют театральные актеры. Его работа по неизбежности должна быть заключена в рамки строжайшего режиссерского контроля. Ведь от режиссера и прежде всего от режиссера зависит цельность образа. От режиссера зависит ансамбль: в фильме может случиться и такое, что один исполнитель встретится с другим на экране, ни разу не

¹ Пудовкин, т. 1, с. 117.

² Там же.

³ Там же.

встретившись на съемочной площадке — только режиссер может свести их в ансамблевой гармонии.

Режиссерская власть над актером не означает, что актер должен всегда и во всем точно следовать рисунку роли, предложенному режиссером. Работа актера — тоже творчество. Однако актерская самостоятельность в кино имеет более строгие границы, чем в театре: волевые импровизации здесь неприемлемы.

К книге «Кинорежиссер и киноматериал» напрямую примыкает вышедшая в том же 1926 году книга «Киносценарий». В ней, как и в предыдущей книге, есть идеи-временянки, отражающие процесс противоречивых исканий, становления режиссерской мысли. Но есть и наблюдения, размышления, выводы, которые останутся, сохранят свое значение и в последующие годы. Разумеется, эти выводы не вечны — живое, постоянно развивающееся искусство окаменелостей не терпит, — но они достаточно диалектичны, чтобы охватить временное и устойчивое, чтобы в сегодняшнем, скоропреходящем выделить элементы, принадлежащие дню завтрашнему. И они выверены практикой, с практикой связаны, ею порождены.

Такой путь к теории — через практику (не только свою, но и соседей), через проверку первоначальных наблюдений все новыми экспериментами — определяет пронизательность и глубину многих суждений Пудовкина, а отсюда в большой степени и значение его теоретических работ для всего советского и мирового кино.

Я пишу «в большой степени», а не «в решающей» потому, что бывают соединения теории и практики, которые даже на очень высоком уровне эстетической мысли не дают таких всемирно значимых результатов. Тут многое зависит от того, в какое время живет художник, какова действительность, которую он отражает, каковы задачи, которые он решает. Пудовкин — один из тех великанов советской кинематографии, на историческую долю которых выпала задача кинематографически выразить революцию и тем самым произвести революцию в самом кинематографе. Высокие цели творчества рождали повышенную энергию поиска. Сам ветер истории поднимал режиссерские и теоретические открытия Пудовкина.

Свою вторую книгу Пудовкин начинает рассуждениями о специфике сценария: работать над сценарием, ничего не зная о режиссуре, о приемах съемки и монтажа, — нелепо. Глубоко неверно мнение, что сценарист должен давать лишь примитивный каркас действия, оставляя режиссеру всю разработку детального кинематографического оформления. Уже при самом общем подходе к теме могут возникнуть и должны возникать нужные будущему фильму частности и детали, а вместе с ними — идеи, пусть пока и не очень ясные, о возможной компоновке материала.

«Сценарий может быть построен «драматургически», и он будет подчинен законам, управляющим конструкцией драмы. В иных слу-

чаях он может быть сближен с романом, и, следовательно, обусловливаться иными закономерностями построения»¹.

Перечитывая такого рода суждения, легко стать жертвой обманчивой мудрости пифагорейцев, утверждавших неизменную повторяемость явлений, непреодолимую власть релятивистских формул, подобных той, что гласит: все возвращается на круги своя. И на самом деле: сколько решительных слов сказано и написано в наши дни о переходе от драматургических структур жесткосюжетного фильма к свободным романым построениям, как о примете современного этапа и современного стиля в кино! А оказывается, уже в середине 20-х годов Пудовкин утверждал возможность таких построений. Поистине есть от чего загрузить сторонникам моды, которые именно в приверженности моде видят наивысшее выражение своей современности и оригинальности.

Процесс работы над сценарием рассматривается в книге Пудовкина во всех его элементах, начиная с выбора темы. При выборе темы, подчеркивает Пудовкин, необходимо учитывать не только вопросы общественного порядка, но и некоторые формальные требования, диктуемые состоянием кинематографа: не следует чрезмерно расширять в пространстве и времени охватываемый фильмом материал. Не следует уподобляться в этом смысле Гриффиту: его двенадцатичастевая «Нетерпимость» получилась громоздкой, впечатление ослабляется утомлением, изобилие материала заставило режиссера разрабатывать его весьма общо, не касаясь деталей, в результате возникло определенное несоответствие между глубиной задуманной темы и поверхностностью ее изложения.

Еще недавно, всего пять лет до этого, Пудовкин восторгался «Нетерпимостью» — именно она послужила толчком, повернувшем интересы Пудовкина к кинематографу. Теперь он критикует гриффитовский фильм, считая, что кинематографу не следует увлекаться слишком широким охватом материала: большинство хороших картин отличается весьма примитивным сюжетом и несложной фабулой. Кинематографист по необходимости должен ограничивать протяженность ленты: многосерийность подходит разве только для приключенческих лент, серьезные фильмы не следует разбивать на серии.

Такого рода ограничения неизбежно влияют на искусство: кинематографисту для изложения какой-либо мысли требуется гораздо больше материала, чем, скажем, прозаику или драматургу, — у того в одном слове часто заключается целый комплекс сложных понятий; видимых же образов, имеющих символическое значение, весьма немного, и кинематографист, чтобы добиться сильного впечатления, вынужден прибегать к пространному и детальному изложению.

¹ Пудовкин, т. 1, с. 54.

В этом, как и во многих других случаях, Пудовкин делает выводы, основанные на ограниченном опыте тогдашнего кинематографа: кинематограф тех лет очень часто достигал многозначности экранных изображений через символические образы и поэтические обобщения. Но, делая такие выводы, Пудовкин чаще, чем в первой книжке, ставит многоточия вместо решительных точек и еще более решительных восклицательных знаков. Абсолютизация однажды найденных приемов и принципов постепенно вытесняется пониманием движения искусства. Четкое и скромное определение тогдашних границ кинематографа соединяется с раздумьями о перспективах его развития.

Важнейшее место в размышлениях Пудовкина о сценарии занимает проблема ясности сюжета, образов, языка. Пудовкин был убежден, что требование ясности обусловлено самой сущностью кинематографического зрелища. Если основная, стержневая для сценария мысль неопределенна и расплывчата, сценарий осужден на неудачу: перенесенный на экран, он окажется раздражающе сумбурным. Нужна ясность. А для того, чтобы найти наиболее прямые к ней пути, необходимо уже в начале работы над сюжетом установить какие-то опорные пункты, важные для выявления темы моменты и детали, характеризующие отдельных лиц и события: они помогут создать твердый скелет сюжета и избежать местных провалов.

Опорные пункты сценарист, в отличие от романиста и драматурга, должен представить пластически, ему надо научиться владеть пластическими образами — из множества возникающих в воображении выбирать наиболее яркие и выразительные. Каждая фраза должна быть выражена на экране в каких-то видимых формах. Следовательно, важны не те слова, которые пишет сценарист, а те внешние выражения, пластические образы, которые он этими словами намечает. При их выборе с особенным вниманием следует отнестись к роли предметов, вещей в картине. Взаимоотношения людей большей частью выясняются в разговорах, в словах. С вещами никто не разговаривает, и потому работа с ними, выражаясь в видимом действии, является и трудной и исключительно интересной для кинематографиста.

Как и в книге о режиссуре, Пудовкин, теперь уже применительно к работе сценариста, снова ставит вопрос о влиянии ритмов монтажа, напряженности действия на зрителя. Волнение зрителя, подчеркивает он, усиливается динамичностью действия, введением массовых сцен. Нужно строить сценарий так, чтобы зритель захватывался развивающимся действием постепенно, лишь в конце получая главный впечатляющий удар. В качестве образца такого правильно построенного нарастания Пудовкин называет ту часть «Нетерпимости» Гриффита, где речь идет о спасении приговоренного к смерти.

Выстраивая сценарий, сценарист не может не учитывать в своей

работе, что монтаж подобен наблюдателю, который переводит глаза с предмета на предмет — по логике события, сосредоточиваясь на самом важном в данный момент. Монтаж может строиться на контрасте (голод бедняка и обжорство богача), на параллельном развитии одновременных действий (жена осужденного в уже упомянутых эпизодах «Нетерпимости» догоняет губернатора, в те же минуты ее мужа готовят к казни), на уподоблении (расстрел рабочих в «Стачке» Эйзенштейна уподобляется убийству быка на бойне) и т. д.

«Режиссер, а следовательно, и сценарист,— пишет Пудовкин,— все время деспотически ведут за собой внимание зрителя. Зритель видит только то, что показывает ему режиссер; для раздумья, сомнения и критики не остается места и времени, и поэтому малейшая ошибка в ясности, отчетливости построения воспримется как неприятный сумбур или как просто пустое, невпечатлившееся место. Помня это, нужно всегда заботиться о наибольшей простоте и отчетливости разрешения каждой отдельной задачи, в какой бы момент работы она ни встала перед кинематографистом»¹.

Пудовкин формулирует свои выводы о взаимоотношениях со зрителем довольно решительно, не делая в данном случае оговорок относительно развития искусства, изменяющего или отбрасывающего принципы построения фильма, еще вчера казавшиеся нерушимыми. Между тем и в этой области происходят самые разнообразные перемены.

На современном экране нередко появляются фильмы, авторы которых подчеркнуто отстраиваются от задачи вести за собой внимание зрителя, они оставляют зрителю место и время «для раздумья, сомнения и критики», избегают отчетливых построений и наглядного разрешения каждой отдельной задачи; определенная доля смутности, сумбура экранных изображений допускается как искомая ценность фильма, как необходимое условие его «имитирующих» жизнь способностей, его сложного ассоциативного восприятия зрителем. Конечно, и в таких случаях только лукавые хитрецы или жертвы самообмана могут говорить о полной, абсолютной свободе зрителя, о невмешательстве художника в ход зрительских наблюдений, переживаний, ассоциаций, раздумий, о непреднамеренности изображений, дающих зрителю одни только факты. В той или иной степени, в том или ином направлении художник всегда влияет на зрителя. Но ясно, что это влияние осуществляется по-разному. Иногда художник ведет зрителя, если дозволено в данном случае такое выражение, на коротком поводке, иногда на длинном, а бывает и так, что поводок вовсе не заметен.

Было бы научно бесплодным занятием распределять эти разные формы взаимоотношений кинематографистов со зрителями по эпо-

¹ Пудовкин, т. 1, с. 55.

хам: фильм, который ведет внимание зрителя, считать монополией кинематографа 20-х годов, а фильм, который пускает зрителя в свободный и самостоятельный поиск, — 50-х годов. Такая типология сразу же натолкнулась бы на противоречащие ей факты. Ведь на современном экране с Антониони соседствуют Феллини и Кубрик, Коппола и Бертолуччи — режиссеры, очень по-разному и, уж во всяком случае, не по-антониониевски понимающие взаимодействие фильма и зрителя. Есть в этом смысле (если оставаться в пределах советского кино) существенные различия между Герасимовым и Хуциевым, Тарковским и Гогоберидзе, Панфиловым и Михалковым. Были они, такого рода различия, и в киноискусстве прошлых десятилетий. Однако при всем значении этих различий каждая эпоха, вернее, каждая кинематография определенной эпохи, определенной страны, имеет свои пристрастия и ведущие тенденции. Пудовкинские размышления о кинематографии и зрителе очень характерны для советского киноискусства 20-х годов. Они основаны на увлеченности первооткрывателей монтажом, на перушимой вере в его могущество, в его способность организовать и повести за собой мысль и чувство зрителя. Они выражают ощущение задач искусства художником, который знает, чего он хочет, который чувствует себя способным быть ясным и понятным, потому что ясны и понятны высокие цели, наполняющие и освещающие его творчество.

Уже по этому обзору двух знаменитых теоретических работ Пудовкина видно, что в каких-то своих существенных моментах они противоречивы, непоследовательны. В одном случае Пудовкин рьяно отстаивает принципы и правила кулешовской школы, в другом делает к ним поправки. В одном случае он формулирует свои выводы с категоричностью, придающей им характер окончательного закона, в другом пишет о подвижности, изменчивости искусства, его форм и принципов. Это не эклектика механического соединения несоединимых идей, а почти неизбежная особенность езды в неизвестное — непоследовательность, которую хочется назвать плодотворной: вчерашние открытия встречаются с сегодняшними, ранее найденные принципы уточняются, изменяются, а то и вовсе отбрасываются, не выдержав новых проверок. Это живые противоречия молодого искусства, которое еще не научилось спокойно говорить уверенными словами поучающей мудрости и поэтому часто горячится, увлекается, объявляя гипотезы аксиомами, а иной раз в юношеской неуверенности и подлинные открытия ставит под сомнение. В противоречивости первых теоретических работ Пудовкина отчетливо отразились противоречия становления кинематографа революции.

А. В. Луначарский, повседневно занимавшийся по поручению партии теоретическими и практическими вопросами развития советского искусства, настойчиво подчеркивал тогда, что требование моментальной стопроцентности от художников — нереалистично,

абсурдно, вредно. Культурная революция не может не идти по этапам. У нас пока нет готовых людей, которые были бы одновременно стопроцентными революционерами и стопроцентными мастерами того или иного культурного дела. Стопроцентным революционерам надо годами учиться мастерству, а прекрасным мастерам — годами учиться нашей революционности.

Этот процесс шел и в кино. Молодой кинематограф революции не мог сразу же прийти к синтезу идей и художественных принципов, являющему собой стопроцентный реализм социалистического направления. На каждом этапе своего развития кинематограф сосредоточивался на решении каких-то конкретных задач, завоевывая все новые и новые высоты. И очень важно для нас, для науки, увидеть это движение киноискусства и его теоретической мысли конкретно-исторически, не осуждая «ограниченностей» предшественников на основании достижений последователей.

Конечно, было бы ах как хорошо, если бы уже в свои ранние 20-е годы советский кинематограф имел законченную и ясную во всех ее слагаемых программу действий, в которой соединялись бы, взаимопроникая, взаимодействуя, мудрые решения как социально-философских, так и эстетических проблем. Но история движется не по начертаниям позднейших советчиков, а своими маршрутами — сложно, трудно, не желая и не имея возможности приспособляться к идеальным схемам.

Решение отдельных задач на пути к позднему их синтезу — не запланированный кем-то подъем. Тут не было координации действий помимо естественной для художника концентрации усилий на том или ином направлении. Это был реальный процесс развития кинематографа — под влиянием объективных факторов и обстоятельств, среди которых не последнее место занимает молодость искусства кино, необходимость многое, если не все, открывать заново.

Характерно, что кинематографистам, которые находились «внутри процесса», долгое время не хватало ясного понимания — что же происходит. Каждый из них был увлечен решением какой-то определенной задачи или нескольких задач и не имел возможности подняться на некую теоретическую вышку, чтобы обозреть все «опытные делянки». Первая ясность и первые реалистические обобщения приходят во второй половине 20-х годов.

Осмысливая пройденное, опыт и успехи молодой кинематографии, Пудовкин писал накануне десятилетия Октября: «Односторонний формализм, неизбежный при первых шагах, создал ремесленную школу и умер естественной смертью. Тема картины, заключающая в себе некую целеустремленную мысль и ряд внутренних задач, входящих в ее развитие, перестает быть только материалом для приложения независимо изобретенных технических приемов. В последних работах общая целеустремленность становится тем стержнем, на котором

держится вся картина, и прием изобретается уже не ради самого себя, а для наиболее совершенного разрешения ясно поставленной общей задачи»¹.

К этим же мыслям вернется Пудовкин через два года в статье «Творчество кинорежиссера». Прогресс, движение киноискусства, укажет он, невозможны без эксперимента. Но для того, чтобы экспериментировать плодотворно, нужно иметь верную цель и направление: выработка приемов изложения безотносительно к характеру излагаемой темы для нас бессмысленна.

На Западе экспериментальных работ мало: давно уяснены и пережеваны коммерчески полезные темы, а успех картины определяется главным образом количеством денег, которые мещанский зритель платит за развлечение. У нас беспрерывно вырастающие актуальные задачи требуют новых и новых поисков в области приемов изложения. В этих условиях экспериментировать надо на разных направлениях. Идея Эйзенштейна об экранизации «Капитала» — не демагогическая угроза, а организованная атака.

По ходу эксперимента может случиться и такое: будут частные достижения, но в целом картина не получится. К этому надо быть готовыми: нельзя пададать на работника за неудачу, если взятая им на разработку тема нужна, а усилия, на нее потраченные, дали хотя бы частичные положительные результаты. Нельзя забывать, что мы не только производим картины, но и строим советскую кинематографию.

Когда она начиналась, Кулешов и его соратники оказались перед полнейшим хаосом, перед полнейшим отсутствием каких бы то ни было установленных приемов, имевших право называться кинематографическими. Старые режиссеры работали, отыгрываясь на сюжетах литературно-театрального порядка. Кулешов положил начало новой кинематографии. Но мало найти принцип — нужно добиваться его реального осуществления. «Технические, формальные вопросы были настолько сухи и остры, что мыслям о теме, о «содержании» экспериментальной работы не было места. Дело как будто бы шло об упражнении с алфавитом. Нужно было попробовать составлять ничего не обозначающие слога, а начинать с осмысленных слов было невозможно»². Этим и занимались в начале 30-х годов Кулешов и Вертов. Они делали примерно одно и то же, хотя и отрицали друг друга: Кулешов все строил на максимальной организации кадра, Вертов утверждал, что режиссер не должен даже минимально вмешиваться в происходящее — его дело фиксировать жизнь как она есть.

«И Кулешов и Вертов — оба честные и настоящие экспериментаторы — взяли каждый за свою частность, и естественным психо-

¹ «Сов. экран», 1927, № 23,

² Пудовкин, т. 1, с. 143.

логически являлось их взаимное отрицание, так как фанатическая сосредоточенность и уверенность в максимальном значении своей работы свойственны всегда каждому исследователю.

Объективное примирение и слияние остается или дилетанту-наблюдателю, или наследнику мастеру, который творчески соединит результаты предшествующих работ»¹.

С высоты накопленного опыта Пудовкин, теперь уже как историк, а не только как адепт школы или ее критик, анализирует сильные и слабые стороны экспериментальных работ пионеров советской кинематографии.

Кулешов, напоминает он, работал по линии пространственной, в области движения. В основе его экспериментов был монтаж. Он открыл и изучал способы связи кусков только по пространственным формальным признакам, проще говоря, по движению. Тонкость и неповторимость внешнего выражения глубоких и сложных эмоций, переживаний были отнесены в графу порока. Все, что не могло быть разложено, точно построено, заучено, любое количество раз повторено, — не годилось для его работы. Первоначальные эксперименты по изучению законов связи кусков по движению внутри кадра требовали максимальной простоты и ясности, в конце концов, схематичности этого движения. Поэтому натурщик Кулешова был прост, ясен и схематичен, он был лишь знаком для составления экспериментального слога.

Вертов показал примеры монтажа, в котором отдельные куски соединяются не по внешнему, а по их внутреннему, смысловому содержанию.

В результате развития достижений Кулешова и Вертова — тут была прямая преемственность — появился «Броненосец «Потемкин». При его построении учитывался и пространственный и временной ход. Эйзенштейн пошел дальше Кулешова и Вертова. Его монтаж — прежде всего монтаж, идущий по смысловой линии. Он начал использовать монтаж как язык, обозначающий не только форму вещей, но и отвлеченные понятия.

Своим анализом Пудовкин убеждает: советская кинематография как искусство строилась «по частям».

Для того чтобы этот процесс не показался уникальным в художественном развитии человечества, исторических прецедентов не имеем, вспомним, как рождалась драма: хор, выделение ведущего, возникновение диалога между ведущим и хором, появление — через много, много лет — второго действующего лица, переход от обмена монологами к живому разговору... Конечно, искусство экрана при своем рождении не могло повторять столь длительных эволюций, хотя бы по той причине, что к моменту его рождения та же драма имела уже мно-

¹ Пудовкин, т. 1, с. 144.

говековую историю литературного и сценического развития. Большой опыт накопили и другие искусства, чьи достижения синтезировало кино. Все это не могло не вызвать ускорений процесса становления нового искусства, а самому процессу придавало особенности, каких не знала молодость других искусств. Тем не менее даже при наличии столь опытных учителей и соседей кинематографу многое надо было открывать заново. Особенно большая и трудная работа предстояла — и это естественно — в той специфической области, где кинематограф отделяется от синтезируемых им искусств, прибавляет к освоенному старшими музами свое, небывалое. Одним рывком, одним открытием, даже гениальным, задачу создания культуры кино нельзя было решить. Нужны были искания, эксперименты, практические проверки, новые искания.

В их оценке Пудовкин более историчен, чем многие позднейшие критики ранней советской кинематографии. Там, где они находили вредоносные ошибки, сознательные или бессознательные извращения реализма, он видел необходимые первые шаги. Ведь «односторонний формализм» — не ругательство в устах Пудовкина 1927 года, а формула анализа. Пудовкин с удовлетворением отмечает, что в середине 20-х годов соединились тема, цель и прием. Но он с благодарностью вспоминает и кулешовские поиски приема, считая «этап азбуки» неизбежным, необходимым.

Советская кинематография была вдвойне молодой: она была рождена революцией, и она стала частью мирового кино в ту пору, когда оно многое про себя еще не знало. Есть в этом смысле немалая разница, скажем, между литературой, театром и живописью, с одной стороны, и кино — с другой. Кино, долгое время остававшееся сенсационной технической новинкой, должно было осмыслить себя как искусство, подняться на уровень искусства. И то, что в других искусствах, уже имевших арсенал выразительных средств — для исследования или слома, — могло приобрести характер фокусничания, формалистической игры в детские примитивы, здесь было необходимым экспериментом.

Объективная оценка первых шагов кинематографа затрудняется не только тем, что эти шаги делались в сфере технологии, ремесла и своей отъединенностью от других слагаемых искусства смахивали на формализм (по крайней мере внешне). Эта оценка затрудняется еще и тем, что пионеры нового искусства по-детски, по-юношески увлекались своими открытиями, часто абсолютизировали найденное: открытия, которые приходили к ним в напряжении исканий, казались такими ошеломляющими, перспективы применения найденного представлялись такими необъятными, что почти каждому открытию придавалась некая окончательность. В тогдашнем состоянии умов и эмоций трудно было оставаться на позициях историзма и диалектики в оценке процесса, трудно было поставить найденное в контекст

развития нового искусства, которое имело начало, но не имело конца.

Надо ли специально оговаривать, что не может быть одипакового суда для первооткрывателей, увлекавшихся своими находками, и для тех, кто уже в наши дни абсолютизирует тот или иной прием, стиль, принцип, противопоставляя его другим как единственно современный. Первооткрыватели обогащали искусство своими новшествами. Нынешние любители моды обедняют его тем, что, абсолютизируя, преувеличивая какой-то один элемент, один стилевой поток, мешают развитию других. Нельзя, к примеру, ставить в один ряд энтузиазм первооткрывателей монтажа, абсолютизовавших его роль и значение, и полемический пафос тех сторонников «современного киноязыка», которые в увлечении долгими планами, копирующими натуральный поток жизни, провозглашают смерть монтажу. Закономерностям развития зрелого искусства противоречит инфантилизм мысли, не ведающей опыта предшественников и поэтому легко превращающей свои увлечения в абсолюты.

Это была идея Н. Е. Эфроса — поставить «Мать»: межрабпомовцы хотели продолжить опыт «Поликушки» и «Коллежского регистратора», использовать экранизацию горьковской повести для поисков новых форм драматургии фильма и для привлечения в кинематограф крупных театральных актеров. Постановку должен был осуществить Ю. Желябужский, сценарную разработку — Н. Зархи, молодой сотрудник студии, член ее литературно-художественного бюро, до этого дебютировавший в кино сценарием «Особняк Голубиных».

Первоначально фильм мыслился как бытовая драма, в центре которой стоит Михаил Власов (на его роль приглашался И. Москвин) — отсталый рабочий, в ком социальная несправедливость, непрерывные удары жизни вызывают неизбывную тоску; эта тоска не получает выхода, и Власов постепенно становится нелюдимым, жестоким человеком, наделенным страшной для окружающих силой.

Одно время на студии было даже намерение дать фильму другое название — «Отец»¹. Не последнюю роль в появлении такого проекта играло то обстоятельство, что Желябужский не мог найти актрису на роль Ниловны. Постановка Желябужского по разным причинам не состоялась. Замысел создания фильма по горьковской «Матери» был отложен.

Перешедший в «Межрабпом-Русь» Пудовкин, как уже упоминалось, на первых порах не мог определиться, у него не было готовых планов. Но через некоторое время, вспоминает М. Алейников, «Пудовкин заговорил о романтической приподнятости историко-революционного сюжета, над которым ему хотелось бы поработать. Разговор в этой связи перешел к давно намеченной экранизации «Матери»².

Предложение Алейникова явилось для Пудовкина полной неожиданностью. Хоть он и думал о сюжете, близком горьковскому, ему трудно было психологически перестроиться на постановку «Матери». Воспитанный в кулешовской мастерской, он никак не мог представить себя в роли режиссера, экранизирующего повесть: в тогдешнем своем умонастроении он убежденно считал, что кинематографу нужны оригинальные сценарии и писать их должны люди, умеющие мыслить кадрами и монтажными фразами. Однако в конце концов Пудовкин принял предложение студии. Большую роль тут сыграла — пусть это не покажется парадоксальным — увлеченность Толстым.

¹ Набросок сценария «Отец» был напечатан после гибели Н. А. Зархи в журнале «Искусство кино» (1936, № 3). По ходу сценария в этом варианте Ниловна становилась жертвой шальной пули в кабаке, а весь сложный процесс перестройки сознания и прихода к революции «передавался» Власову-отцу.

² Алейников М. Н. Пути советского кино и МХАТ, с. 115.

Из позднейших исповеднических высказываний Пудовкина мы знаем, что любовь к Толстому он пронес через всю свою жизнь.

«Толстой для меня единственный писатель, абсолютно идентичный реальности, — писал Пудовкин в статье «Как я работаю с Толстым». — Написанное им я ощущаю, как существующее самостоятельно, со своими формами, красками, звуками...

Читать Толстого — это то же, что прожить в каком-нибудь месте, наблюдая жизнь людей, участвуя в их судьбах или переживая что-нибудь лично. В любом отрывке Толстого я разбираюсь так же, как в стоящем передо мной реальном предмете».

И дальше: «Мне часто приходилось в своих картинах брать материалом то, что я встречал у Толстого. Это то же самое, как снимать предметы, которые я когда-то видел, или события, в которых я участвовал»¹.

Конкретизируя свою мысль, Пудовкин вспоминает, как перечитывал он «Воскресение», готовясь к съемкам сцены суда в «Матери». К «Воскресению» он обращался и во время съемок деревенских сцен в фильме «Конец Санкт-Петербурга». Если не бояться чересчур вольных сближений, можно было бы сказать, что Толстой многократно «соавторствовал» с Пудовкиным в его режиссерских поисках. Именно через любовь к Толстому Пудовкин шел к экранизации горьковской «Матери», которая давала возможность в рамках эпического повествования показать человеческие характеры более глубоко, чем это делала тогдашняя кинематография.

Преодолению первоначальных сомнений помогло и то, что в какой-то момент трудных раздумий режиссер «увидел» фильм — пусть пока через одну деталь, через одну сцену. Первый биограф Пудовкина, профессор Иезуитов, не раз беседовавший с Всеволодом Илларионовичем о «Матери», свидетельствует: «Естественно, что экранизация Горького казалась режиссеру вначале совершенно невыносимой. Но вот однажды в его воображении возникает платформа железнодорожной станции и на платформе труп женщины, растерзанной жаждармами, посреди раскинутых вокруг прокламаций. Картина была настолько ясна и отчетлива, что явилась ключом к дальнейшей работе режиссера»².

Как известно из истории русской живописи, на художника В. Сурикова большое впечатление произвела черная ворона на белом снегу — отсюда, из этого «зерна» выросла «Боярыня Морозова». Таким же первоначальным послужила Пудовкину и картина, о которой рассказывает Иезуитов: Пудовкин не просто мыслил образами, он мыслил кадрами. Он увидал сцену гибели Ниловны кинематографически, монтажно, и она захватила его.

¹ Пудовкин, т. 1, с. 58.

² Иезуитов И. Пудовкин. Пути творчества, М.—Л., «Искусство», 1937, с. 56.

Не будет в фильме железнодорожной платформы, и трупа растерзанной женщины не будет, разбросанные Ниловной прокламации разлетятся в другой сцене, а Ниловна погибнет во время демонстрации с красным знаменем в руках. Но навеянный горьковской повестью образ сыграет свою роль в режиссерской разработке трагической темы «Матери»: уже здесь определится важнейшая стилевая особенность фильма — соединение бытовой достоверности с многозначностью экранных образов, делающей ударные сцены фильма ступками поэтической мысли.

Приняв решение ставить «Мать», Пудовкин включается в сценарную разработку будущего фильма. Почти с первых же дней совместной работы между сценаристом и режиссером установилось доброе согласие и подлинно творческое взаимопонимание.

«Однажды, — рассказывает Пудовкин о тех днях, — мы работали над какой-то частью сюжетного хода. Был творческий разговор. В заключение Зархи рассказал мне, как он мыслит сделать все это. Мы разошлись, условившись встретиться через два-три дня. Однако уже на другой день я побежал к нему, потому что мне вдруг внезапно пришло в голову совершенно иное решение этого хода, показавшееся мне более интересным.

Когда я с большим увлечением рассказал об этом Зархи, он открыл ящик стола, вытащил оттуда лист бумаги и прочел буквально то же, что я только что ему рассказал»¹.

Вскоре после гибели Н. А. Зархи Пудовкин пишет воспоминания о нем (набросок рукописи, очевидно, послужившей материалом для устного выступления, помечен 19 июля 1935 года). В них он пробует объяснить плодотворность своей работы с Зархи, намечая тем самым желаемую для киноискусства модель сотрудничества режиссера и сценариста.

«Зархи, — пишет Пудовкин, — был реалистом самой благородной, самой высокой формы. Грех натурализма, путающегося в мелочах бытовщины, был ему чужд совершенно. В замыслах Зархи всегда был высокий пафос человека, глубоко ощущающего величие нашего времени и нашего будущего, в его сюжетных конфликтах всегда была патетика, означающая крепость и силу создаваемых им характеров. У него было правило, о котором он напоминал всегда: «О простом можешь иногда сказать патетически, но о патетическом всегда говори просто». Для меня это правило означало величайшее ощущение внутреннего, гибкого равновесия во всем организме произведения искусства, это означало то тонкое чувство меры, без которого не существует истинной культуры в нашей работе. Зархи был прежде всего художником высокой культуры».

И дальше: «...Наташ был моим братом по искусству, по единому

¹ В кн.: «Мосфильм». Вып. 1, с. 245—246.

дыханию, в котором мы сливались с окружающей нас жизнью. По единой боли, по единой радости, с которыми мы жили и росли в общей работе. За все долгие месяцы совместного труда у нас не было ни одного творческого расхождения. Только общие усилия перед трудностью, только общая радость при удаче...

Он не был сентиментален. Он был внимателен и заботлив до нежности. Быть его другом — значило знать, что каждый твой поступок будет оценен и не будет забыт. В оценке как своих, так и чужих поступков Натан был честен и от этого часто суров. Я помню, как, не считаясь с моим самолюбием, говорил он мне прямо, а иногда и жестоко, то, что считал правильным и нужным; и ничего, кроме глубокой благодарности, кроме бесконечной любви к его памяти, я не могу испытывать»¹.

Соединение Зархи и Пудовкина в общей работе оказалось на редкость счастливым: из их творческого содружества выросло новое качество, которое не сводится к простому арифметическому сложению двух талантов.

Натан Абрамович Зархи был писателем кинематографическим. Он хорошо понимал значение литературы для кинематографа, убежденно считал, что кинематографу нужен полноценный сценарий в качестве первоосновы фильма. Вместе с тем в его подходе к проблемам сценария не было недооценки специфики кино: быстрее и полнее большинства своих товарищей по профессии понял он могучую силу монтажа. Работая над «Матерью», Зархи искал драматургические формы выражения мысли и сути повести и одновременно «раскадровывал» повесть, заранее предвидя — иногда определяя, а иногда только предугадывая, — пластическое, экранное решение той или иной сцены.

В драматургии Зархи видел конструирующее начало фильма — и тут он выступал фактическим оппонентом Кулешова, Вертова, Эйзенштейна. По мысли Зархи, фильм движется не чередованием трюков, а развитием конфликта, который выражает противоположность интересов и целей действующих лиц, противоположность стремлений и воли, направляемых к осуществлению этих интересов и целей.

Упомянув о полемике Зархи с крупнейшими кинематографистами той поры, я не назвал имя Пудовкина — не потому, что постановщик «Матери» стоял вне процессов и тенденций, преобладавших в тогдашнем кинематографе, а потому, что к моменту работы над «Матерью» у Пудовкина уже довольно отчетливо обозначились творческие тяготения и устремления, которые определяют особое место пудовкинских фильмов в киноискусстве 20-х годов. Речь идет о тяготениях и устремлениях, которые помогут недавнему кулешовцу «смириться» с необходимостью привлечения мхатовских актеров, «допустить» в фильм

¹ Пудовкин, т. 3, с. 167—168.

быт и психологию. Все это — вместе с увлечением горьковской повестью — и создаст еще один мостик между режиссером и сценаристом, послужит еще одним барьером на пути конфликта, который мог бы возникнуть между ними, окажись Пудовкин ортодоксальным защитником принципов кулешовской мастерской, окажись Зархи менее чутким к режиссерским исканиям Пудовкина, менее заинтересованным в овладении возможностями монтажного метода.

Сближаясь с Зархи, дружно работая с ним, Пудовкин не покидал магистральных путей тогдашнего кинематографа, не отрекался от задач, над какими бились Кулешов, Вертов, Эйзенштейн, к каким придет в конце десятилетия Довженко, — только решал эти задачи по-своему, создавал очень своеобразную «пудовкинскую струю» в общем потоке эпического кино 20-х годов.

Повесть А. М. Горького вводила создателей фильма в рабочую среду, она, по свидетельству Пудовкина, привлекала их тем, что давала углубленное понимание и точное ощущение эпохи, открывала возможность увидеть и почувствовать действующих лиц фильма в реальной обстановке их жизни, даже в тех случаях, когда какие-то ее стороны и не обрисованы писателем: повесть помогала по отдельным частям представить целое с отчетливостью, какая дается непосредственным знакомством с жизнью. Но повесть пришлось во многом изменять, переделывать, приспособлявая к требованиям кинематографа.

«Основная тема сценария — приход матери в революционное движение — взята из одноименного романа М. Горького, — писал по этому поводу Зархи. — Однако свободно и независимо от романа сделаны ход сценария и характеристики персонажей, начиная с мотивировки перелома у матери, ее бессознательного предательства и вплоть до ее гибели на демонстрации.

В качестве исторического и бытового фона, в отличие от повести Горького, в сценарии взяты события эпохи 1905—1906 гг. в Твери на основании различных исторических данных, воспоминаний, в частности воспоминаний тов. Смирнова, помещенных в «Правде» от 10 января 1926 г.

Таковы мотивы неудавшейся попытки организовать забастовку (2-я часть), избивание агитатора и т. д., наконец, вся история демонстрации, направляющейся к тюрьме и окончившейся ее разгромом (6-я часть)¹.

Переделки повести давались нелегко. Были споры. Были сомнения в правомерности иной, отличной от литературного первоисточника трактовки тех или иных образов, мотивов, сюжетных линий. Преодолению сомнений помог сам А. М. Горький — он дал принципиальное согласие на необходимые для фильма отступления от по-

¹ «Искусство кино», 1968, № 8.

вести. Помог и К. С. Станиславский: готовясь к постановке «Шинели» на студии «Межрабпом-Русь» (постановка, к сожалению, не состоялась), он говорил межрабпомовцам, что считает не только допустимым, но и необходимым «омолаживание» классического произведения ради приближения его к современным требованиям. А слово Станиславского многое значило для студии, где задавали тон мхатовцы.

В первоначальных вариантах сценария преобладали повествовательность, описательный элемент. Сценарий начинался так же, как повесть: раннее утро, тяжелый, масляный воздух, к тускло освещенной фабрике тянутся толпы рабочих... По мере приближения к тому окончательному варианту, который был поставлен, материал повести подвергается все более решительной драматургической обработке, сокращается, сжимается, коцентрируется: пестрая толпа персонажей «Матери», многоплановое развитие сюжета, публицистика и лирика авторских отступлений не могли уместиться в фильме. В сценарий не вошли некоторые, и притом весьма существенные, сюжетные линии и мотивы повести. В нем нет таких персонажей, как Андрей Находка, Рыбин, Весовщиков. А вместе с Рыбиным ушли и деревенские сцены, эпизоды революционной работы среди крестьян. За пределами сценария оказалась вторая часть повести, посвященная подпольной работе революционеров в городе: все действие сценария происходит в рабочей слободке. Даже в обрисовке Ниловны многое сокращалось: в сценарии не рассказывается с такой подробностью, как в повести, о практической работе Ниловны по заданию революционной организации, о распространении листовок на заводе и поездках в деревню, о встречах с товарищами Павла по партии, о жизни Ниловны в городе.

Одновременно — и это поначалу кажется неожиданным, недостаточно логичным для сценариста — некоторые мотивы повести расширились. В повести Власов-отец был эпизодической фигурой, в сценарии он занимает весьма существенное место. В сценарии довольно подробно разрабатывается сцена с часами, какой совсем нет у Горького. Широко показана пирушка черносотенцев в кабаке. Введя в сценарий эпизоды тюремного бунта, Зархи раскрывает и его мотивы. Сцена рабочей забастовки и демонстрации монтируется с бегством Павла из тюрьмы, с ледоходом. Зархи вводит в сценарий мотив невольного предательства сына матерью: желая спасти Павла, Ниловна указывает жандармам место хранения оружия, обрекая тем самым сына не только на неизбежный арест, но и на весьма тяжелый приговор.

Все сюжетные сокращения повести и одновременное введение в сценарий новых по сравнению с повестью эпизодов и мотивов имеют свою общую логику: Зархи подчиняет развитие сценария законам драмы. Он концентрирует действие, строя его в основном на судьбе

семьи Власовых: мать, отец, сын — главные действующие лица сценария. Такой подход к экранизации повести связан прежде всего с писательскими особенностями Зархи-сценариста, с эстетическими принципами, какие он утверждал всем своим творчеством.

«Я стремлюсь,— говорил Зархи в лекции на сценарном факультете ГИЖ,— строить сценарий, исходя из максимальных драматических противоречий,— столкновений большого события общественного значения — забастовки, стачки, войны, революции и т. д.— со сложнейшей противоречивой коллизией в жизни персонажа, строить так, чтобы это событие, создавая поворотный момент, переломный этап в жизни персонажа, заставляло его «снять» старую линию жизнеотношения и обнаружить другое, новое качество»¹. Не люблю, добавлял он в той же лекции, человеческих чувств в средней степени: герою произведения должны быть свойственны воля к действию, целеустремленность, одержимость, своего рода внутренний фанатизм.

Вспоминая о различиях шекспировского и мольеровского методов изображения характера, Зархи говорил о своей склонности к методу Мольера: образ должен прозвучать в его основном стремлении, в его основной краске, в основной тенденции его движения. А уж потом, когда образ вполне определится в главном, можно обогащать его новыми чертами, делать полнее, разностороннее.

Естественно, что эти общие принципы драматургического творчества сказались и в работе над «Матерью».

«Основной персонаж своего сценария «Мать»,— вспоминает Зархи,— я задумал, грубо говоря, в прямую противоположность горьковскому образу матери. У Горького мать с самого начала сознательная женщина и неуклонно движется по пути к революции. У меня она взята иначе, на внутреннем переломе, в процессе становления, перерождения. Но раньше, чем наступил этот перелом, во всем, что делает мать в первой половине сценария, есть одно ее определенное и упорное стремление — это сохранить дом, семью»².

Для того чтобы это стремление привело к катастрофе, нужно было придать Ниловне черты характера, которые сделали бы катастрофу неизбежной,— заботность, несознательность.

Роковая ошибка невольного предательства сына становится началом перемен в Ниловне. Теперь уже нечего ей сохранять. Похоронен муж. Арестован сын. Вчерашний мотив поведения — нужно спасти Пашку! — переосмысливается. Она будет теперь спасать сына не уступками требованиям жандармов, а тем, что пойдет к людям, друзьям Павла; самоотверженная любовь к сыну, забота о сыне соединяется с переходом на путь революционной борьбы.

¹ Как мы работаем над киносценарием. М., Кинофотоиздат, 1936, с. 85.

² Там же, с. 87.

Таков был замысел Зархи. Так, в соответствии с замыслом и написал он сценарий. В начале Ниловна предстает в нем женщиной менее сознательной, более заботой и темной, чем в повести. Перелом в сознании Ниловны у Горького происходит сразу же после первых встреч с товарищами Павла по революционному подполью, первых разговоров с сыном о борьбе, ставшей теперь делом его жизни. В сценарии этот перелом перенесен ближе к финалу. Переделывая повесть в сценарий, Зархи драматизировал характер и судьбу Ниловны — сделал более сложным ее путь к той сцене, где она поднимает красное знамя сына. Ниловна в сценарии начинает восхождение к этой своей вершине с более низкой отметки, чем в повести.

Точно так же передвинуты и исходные рубежи Павла: в сценарии Зархи он моложе, чем у Горького, не так просвещен, не так опытен. У кинематографического Павла нет библиотеки, какая упомянута в повести, нет примет растущей интеллигентности рабочего человека, становящегося профессиональным революционером. Павел Власов в сценарии — простой рабочий парень. И он еще не способен произнести на суде такой речи, какую произносит в повести (и мысль, и строй, и лексика этой речи не просто обнаруживают революционную сознательность Павла Власова, — Горький подчеркивает интеллигентность героя повести, в чем-то приближая его к себе, к своему способу мышления).

Эти изменения в развитии образов Ниловны и Павла также имеют свою социальную и художественную логику, связаны с внутренней идеей и содержанием сценария. Концентрируя действие, показывая историю характера Ниловны, ее заботу о сохранении семьи, ее невольное предательство и трудное прозрение, Зархи, повторяю, выстраивал сценарий по законам драмы. Более того. В поисках сюжетных решений, атмосферы действия, способов обрисовки действующих лиц он близок принципам и стилю бытовой психологической драмы. Одновременно — и тут возникает еще одно принципиально важное сближение с исканиями Пудовкина — он не только сохранял, но и усиливал эпическое начало повести, используя в сценарии формы обобщения, свойственные эпосу.

В этой связи нелишне упомянуть, что пудовкинские характеристики фильма поразительно близки тем, что содержатся в высказываниях Зархи. Не только творческим «средством душ» порождены эти сближения — тут свою роль сыграли особенности тогдашнего развития общественного сознания.

То была пора, когда великий поэт революции писал:

«Единица!

Кому она нужна?!

Голос единицы

тоньше писка.

Кто ее услышит?
 Разве жена!
 И то,
 если не на базаре,
 а близко...
 ...Единица вздор,
 единица поль,
 один —
 даже если
 очень важный —
 не подымет
 простое
 пятивершковое бревно,
 тем более
 дом пятиэтажный.
 Партия —
 это
 миллионов плечи,
 Друг к другу
 прижатые туго.
 Партней
 стройки
 в небо взмечем,
 держа
 и вздымая друг друга».

(В. Маяковский.
 «Владимир Ильич Ленин»)

То было время, когда культ массы, воспетый в романтически-возвышенных стихах, в агитпьесах и экранных агитках первых лет революции, сохранял свое сильное влияние на умонастроения и чувства революционных художников. В молодых театрах, возникших после революции, лидерствуют пьесы, в которых личность выступает лишь как частица великого множества. Главные герои «Шторма» даже имени не имеют — председатель Укома, Братишка... На подмостки сцены нередко выходят персонажи, обозначенные просто порядковыми номерами: первый красноармеец, второй рабочий и т. д. Первопланый герой ставится под сомнение: а нет ли в его выдвижении проявлений индивидуализма старого искусства? Психологический анализ характеров клеймится словом «психоложество». Аналогичные настроения и тенденции проявляются и в других областях художественной культуры советского общества: характернейшей особенностью 20-х годов является тяга к искусству монументальному, эпическому, показывающему размах событий, силу революционной массы, поэзию борьбы.

Кинематограф не составляет в этом смысле исключения. Можно сказать больше: кинематограф выразил эту тенденцию сильнее других искусств, создав такие эпопеи революционной борьбы, как «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», «Арсенал»...

Фильм «Мать» назван здесь не случайно. При всей стилизованности сценария Зархи поэтике бытовой психологической драмы сценарий и тем более фильм — в его режиссерском решении — многими своими мотивами и особенностями устремляется к эпосу, показывающему широкое движение рабочей массы.

В кинематографическом изображении семьи Власовых есть эпизоды и детали сугубо индивидуального свойства. И тем не менее фильм «Мать» не становится бытовой драмой, основанной на индивидуально-неповторимом казусе и на исследовании психологии действующих лиц. Зархи и Пудовкина не так уж интересуют психологические подробности в облике и поведении персонажей, как интересовали они автора повести. Создатели фильма не гонятся за тем, чтобы подметить, проследить — в их индивидуальной неповторимости — мельчайшие движения души при переходе человека из одного состояния в другое: в первую очередь их интересует как раз повторяемость процесса, какой проходит Ниловна, повторяемость, массовидность поведения и мотивов действий героев фильма.

Фильм и в этом смысле существенно отличается от повести.

В своих высказываниях о литературном труде Горький настойчиво подчеркивал задачу писателя — укрупнить героя. Писатель, по концепции Горького, не может ограничиться фотографическим изображением людей — он «разрабатывает» их, «шлифует» силою своего личного опыта, своих знаний, договаривая за них несказанные ими слова, довершая поступки, которых они не совершали, но должны были совершить по силе своих «природных» и «благоприобретенных» качеств. Здесь — место «выдумке» — художественному творчеству. Оно будет более или менее совершенно тогда, когда автор договаривает и доделывает своих героев в строгом соответствии с их основными свойствами¹.

В своей повести Горький показывал события с позиций пролетарского писателя, который хотел в условиях, когда революция пошла на убыль, поддержать падающий дух сопротивления темным и враждебным силам жизни (именно такими словами определял он свою «сверхзадачу»). Тогдашние умонастроения писателя в соединении с постоянной установкой на укрупненное изображение хорошего, светлого вели его к заострению образов, воплощающих революционную сознательность рабочих и активное участие интеллигентов в революционном движении.

¹ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 26, М., «Худож. лит.», 1955, с. 224.

Судя по реакции делегатов V съезда РСДРП на горьковскую повесть, эти «укрупнения» и «заострения» были замечены рабочим читателем.

«Делегаты съезда, — вспоминает М. Ф. Андреева, — во время перерывов много говорили о книге Горького «Мать». Рабочим она нравилась, но некоторым из них казалось, что все изображено наряднее, чем в жизни. Это огорчало Горького, и хотя он всегда ценил критику и искал ее, но в данном случае горячо спорил, доказывая, что проявление борьбы человека с неправдой жизни всегда прекрасно и потому должно быть красивым»¹.

Упомянутые М. Ф. Андреевой отзывы тем более интересны, что принадлежат сознательным пролетариям, членам партии, которые вели революционную работу на заводах и фабриках, постоянно находясь в гуще жизни: они хорошо знали среду, какую изображал Горький.

Разумеется, их критика повести не означает, что Горький рисовал идиллические картинки, сочинял несуществующих героев. Когда критик Орловский написал, что Ниловна «представляет тип надуманный, маловероятный», Горький рассердился. В письме Н. И. Иорданскому (январь 1911 года) он специально подчеркивает, что герои повести имеют своих прототипов, что Ниловна — портрет матери Петра Заломова. «Она — не исключение. Вспомните мать Кадомцевых, судившуюся в Уфе за то, что она пронесла в тюрьму сыну бомбы, коими была взорвана стена во время побега. Я мог бы назвать десяток имен матерей, судившихся вместе с детьми и частью лично мне известных»².

В том же письме — и это очень важно для понимания авторского отношения к повести, ее замысла, содержания и тона — писатель напоминает о «признанном пропагандистском значении образа Ниловны».

Горький не сочинял героев ради пропаганды идеальных образцов. Но сам выбор наиболее сознательных рабочих из множества участников рабочего движения в канун революции 1905 года, само освещение их образов — выделение и подчеркивание моментов революционной сознательности и самоотверженности — связывают повесть с временем ее рождения двойной связью: и как произведение, правдиво изображающее реальные события и их участников, и как произведение, ведущее революционную пропаганду силой положительного примера, силой искусства, показывающего красоту и поэзию борьбы.

Как известно, именно это пропагандистское, просветительское значение повести отметил Ленин в разговоре с Горьким на V съезде партии:

¹ В. И. Ленин о литературе и искусстве, М., 1957, с. 577.

² Горький М., т. 29, с. 154.

«Я сказал, — вспоминает А. М. Горький, — что торопился написать книгу, но — не успел объяснить, почему торопился, — Ленин, утвердительно кивнув головой, сам объяснил это: очень хорошо, что я поспешил, книга — нужная, много рабочих участвовало в революционном движении несознательно, стихийно, и теперь они прочитают «Мать» с большой пользой для себя.

«Очень своевременная книга». Это был единственный, но крайне ценный для меня его комплимент»¹.

Работая над экранизацией «Матери», создатели фильма не ставили перед собой точно таких же задач, какие были продиктованы Горькому историческим моментом. Художники победившей революции, они не нуждались в том, чтобы «поддерживать падающий дух сопротивления темным и враждебным силам жизни». Они хотели показать, как трудна была борьба. Трудна не только потому, что враг был сильный, но и потому, что армия борцов рекрутировалась из людей, придавленных нуждой и гнетом, — в огне борьбы освобождалась они от иллюзий и покорности, выковывая революционное самосознание. Обращаясь к прошлому, создатели фильма стремились поэтически воссоздать весну революции, ее победоносную, несмотря на трагические жертвы, силу, ее величие. Они вели мысль и чувство современника к пониманию связи времен, преемственности революционной традиции, к пониманию примеров и уроков истории для современности. Они думали не только о тех, кто, как Ниловна, становился борцом в огне самой борьбы, но и о тех, кто шел к революции, к социализму в условиях, когда нэп подогревал былые предрассудки, когда магниты собственности и опасности собственнической идеологии действовали с повышенной силой.

В процессе кинематографического осмысления горьковской повести создателям фильма важно было показать путь Ниловны как путь многих — через недовольство жизнью, через поиски выхода, через преодоление страха перед городовым и освобождение от наивной веры в справедливость жандарма. Им важно было показать, как приходит в движение рабочая масса, как движение это захватывает всю ее толщу.

Отсюда и проистекают такие особенности сюжетного пересоздания повести, как выдвигание на первый план личной драмы Ниловны, теряющей мужа и сына, как «удлинение», «усложнение» ее пути в революцию. Социальная логика сценария такова, что даже невольное предательство сына матерью при всей его исключительности представляется, осмысливается как художественное выражение сложностей рабочего движения, создававшихся — на ранних его этапах — недостатком революционности в рабочей среде, не-

¹ В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 565.

достатком сознательности рабочих, многие из которых еще недавно пришли из деревни.

«Мы помним, как полвека тому назад,— писал В. И. Ленин в статье «О национальной гордости великороссов»,— великорусский демократ Чернышевский, отдавая свою жизнь делу революции, сказал: «жалкая нация, нация рабов, сверху донизу — все рабы». Откровенные и прикровенные рабы — великороссы (рабы по отношению к царской мопархии) не любят вспоминать об этих словах. А, по-нашему, это были слова настоящей любви к родине, любви, тоскующей вследствие отсутствия революционности в массах великорусского населения. Тогда ее не было. Теперь ее мало, но она уже есть. Мы полны чувства национальной гордости, ибо великорусская нация *тоже* создала революционный класс, *тоже* доказала, что она способна дать человечеству великие образцы борьбы за свободу и за социализм, а не только великие погромы, ряды виселиц, застенки, великие голодовки и великое раболепство перед попами, царями, помещиками и капиталистами»¹.

Ленинские слова о революционности великорусского населения — «теперь ее мало, но она уже есть» — относятся к 1914 году. Надо ли говорить, как остро и драматично стоял вопрос развития революционного самосознания трудящихся в самом начале века!

Путь Ниловны поучителен для людей разных поколений, которые приходили и приходят к революции. Но это путь русского рабочего человека, становящегося участником революционных событий 1905 года. А это значит, что в нем есть не только общее, что свойственно — в любое десятилетие — переходу от пассивности к борьбе, но и особенное, что характеризует принадлежность Ниловны вполне определенной социальной среде.

Чтобы по-настоящему понять поведение Ниловны в контексте истории, надо вспомнить хотя бы шествие питерских рабочих к царю 9 января 1905 года: участники шествия верили в батюшку царя, Ниловна верила в доброту жандарма. Масштаб ошибки иной: там — многотысячная масса, здесь — одна темная женщина, там в качестве адресата наивной веры выступает самодержец всероссийский, здесь — малый жандармский чин. Природа ошибки та же самая. Схожи и процессы прозрения — при всей разнице масштабов: после январского расстрела начнутся рабочие демонстрации, забастовки, а в декабре вспыхнет вооруженное восстание в Москве; после ареста сына Ниловна начнет путь, который приведет ее под красное знамя революции.

Для Ниловны, если пользоваться словами процитированной выше ленинской статьи, это был переход из «нации рабов» в нацию, которая создала революционный класс и доказала, что способна дать человечеству великие образцы борьбы за свободу и социализм,

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 107—108.

в нацию революционеров. В этом смысле Ниловна олицетворяет перемены не в точном слове сознательных рабочих, уже в конце века приходивших в такие организации, как «Освобождение труда» или «Союз борьбы за освобождение рабочего класса», а в гуще рабочей массы, в самых глубоких ее глубинах. Ниловна меняется вместе с этой массой. Она идет к революции не так, как в свое время выходили на передний край борьбы «молодые штурманы будущей бури». Буря, писал Ленин, — это движение самих масс. Первый ее натиск был в 1905 году. Ниловна — из тех, чей приход к борьбе означал, что начался первый натиск бури.

Революция показана создателями фильма в ее глубочайших истоках и корнях — как движение масс, увлекающее своей справедливостью, своими целями самых рядовых из рядовых. Революция показана эпически. При этом эпичность фильма проявляется не только в широте охвата жизни, но и в выборе героя, в кинематографическом раскрытии взаимоотношений индивида и массы.

«...Содержанием эпоса, — по Гегелю, — является целостность мира, в котором разыгрывается индивидуальное действие»¹. Эпический интерес не ограничивается лишь теми чертами, целями и положениями, которые коренятся в особом действии как таковом: это действие находит дальнейшее основание своей коллизии и развязки, а равно все свое развитие лишь в пределах большого коллектива и его субстанциальной целостности. Объективность эпического характера состоит в том, что, являя «целостность черт», он способен объединить в себе элементы, обычно рассеянные в общественном целом. Как правило, эпические произведения, отражающие «мировые повороты», относительно бедны событиями, перипетиями индивидуальной жизни героев. Это позволяет охватить исторические факты в большом объеме.

В трактовке эпического Гегелю близок Белинский. В эпическом произведении, подчеркивает он, главное лицо служит только внешним центром развивающегося события, оно может отличаться только общечеловеческими чертами, заслуживающими нашего участия, «ибо герой эпопеи есть сама жизнь, а не человек. В эпопее событие, так сказать, подавляет собой человека, заслоняет своим величием и своею огромностью личность человеческую, отвлекает от нее наше внимание своим собственным интересом, разнообразием и множеством своих картин»².

Обращаясь к историческим истокам классического эпоса, Белинский пишет: «Эпопея может явиться только во времена младенчества народа, когда его жизнь еще не распалась на две противоположные стороны — поэзию и прозу, когда его история есть еще только предание, когда его понятие о мире суть еще религиозные представления,

¹ Гегель Г.-В.-Ф. Соч., т. 14, кн. 3. М., Соцэкгиз, 1938, с. 260.

² Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., Гослитиздат, 1948, с. 17.

когда его сила, мощь и свежая деятельность проявляется только в героических подвигах»¹.

Одним из основных условий эпической поэмы, по Белинскому, является народность: поэт смотрит на событие глазами своего народа, не отделяя своей личности от этого события.

Греческий эпос, закономерности и особенности которого обобщали в своем учении об эпическом Гегель и Белинский, основывался на неразвитости общественных отношений. Обаяние эпоса, отражающего «детство человеческого общества», «не стоит в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло. Наоборот,— подчеркивает Карл Маркс,— оно является ее результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные отношения, при которых оно возникло, и только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова»².

В своих классических формах эпос остается неповторимой ступенью художественного развития человечества. Однако некоторые его черты и особенности снова и снова возникают в позднейших произведениях эпического характера. Как и у древних, индивид выступает в них в единстве с массой; всеобщее и индивидуально-особенное не находятся в противоречии: при всех возможных отклонениях индивидуального от норм всеобщности бытие индивида является как бы воплощением бытия массы. Интерес эпопеи соответственно сосредоточен не на частной участи индивида, а на судьбах массы. В своих героях эпические произведения олицетворяют общие силы и стихии народной жизни. Внутренний мир этих героев в его индивидуальных подробностях закрыт от читателей или зрителей, он обнаруживается только в тех существенных своих проявлениях, что впрямую связаны с изображаемыми событиями.

Нетрудно заметить, что при всех различиях эпох, при всей специфичности искусства кинематографа ранние фильмы Эйзенштейна и Пудовкина сближаются в некоторых своих чертах и особенностях с классическим эпосом. Конкретно-историческими основаниями таких сближений является поэтическое ощущение жизни, культ массы, ее воспевание в ту пору, когда именно на раскрытие ее мощи, а не на исследование индивида была направлена вся энергия познающего революцию искусства.

Юность революции и юность искусства встречаются в киноэпосе. Некоторая наивность взгляда на жизнь, на взаимоотношения индивида и массы — недостаток с точки зрения строгой логики социальной науки — была особенностью поэтического ощущения революции, не слабостью киноэпоса, а именно особенностью.

Когда нынешний художник создает образ-олицетворение, иллю-

¹ Белинский В. Г., с. 32.

² К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. М., «Искусство», 1957, с. 136.

стративно показывающий сущность данной социальной силы, это означает, что художник не справился со своей задачей, не использовал возможностей искусства, умеющего органически воплощать правду жизни в живой индивидуальности действующих лиц. Когда создатели киноэпоса показывали представителей классов в их основных социальных проявлениях и свойствах, когда они в определенных индивидах воплощали суть исторических процессов, они это делали не потому, что не умели психологически углубленно рисовать неповторимость характеров первопланых героев, — такова была концепция жизни и концепция искусства.

Как уже указывалось, фильм «Мать» занимает особое место в советском киноискусстве 20-х годов. Пудовкинская потребность внутренней взволнованности, лиричность, теплота живого чувства никак не могли вместиться в те художественные формы, которые проповедовал тогда Кулешов. Непростым было и пудовкинское отношение к Эйзенштейну и его «Броненосцу «Потемкин».

В начале 1926 года в АРК состоялась дискуссия о «Броненосце «Потемкин». А. Роом и другие ее участники в один голос утверждали, что приемы, какими пользуется С. Эйзенштейн, хороши, плодотворны, позволяют дать сгусток, перспективу событий. Но когда постановщик подходит к людям, он не добивается такого же успеха, как в концентрированно-поэтическом изображении событий и их главного героя — массы.

Характерно, что В. Пудовкин, вообще-то далекий во многих отношениях от таких режиссеров, как А. Роом, сближается с ними в оценке эйзенштейновского изображения людей. По ходу дискуссии, как сообщает газетный отчет о ней, он отмечал, что «Броненосец «Потемкин» — это прежде всего прекрасный кинематограф. Весь материал углублен исключительно в плане кинематографическом. Надписи — органическая часть вещи, они разбиты на отдельные слова — ритмические элементы. Монтаж — насильственное управление зрителем. Эйзенштейн блестяще овладевает им, доводя волнение зрителя почти до пафоса. «В отношении исполнителей отдельных ролей — все плохо, кроме почти статических моментов неиграющих людей. Отчасти вина режиссера, не овладевшего человеческим материалом»¹.

Это говорилось в дни работы над «Матерью» — нетрудно заметить, что Пудовкин критикует Эйзенштейна с позиций своего фильма. Еще дальше пойдет он в критике Эйзенштейна двумя годами позже — при обсуждении «Октября». Пудовкин считал, что, несмотря на ряд блестящих формальных открытий и достижений, тесно связанных с темой, в целом фильм Эйзенштейна получился неудачным.

Пудовкин был сторонником, единомышленником Эйзенштейна в утверждении принципов революционного эпического фильма, в своих

¹ «Кино», 1926, 2 февр.

тяготениях к языку поэзии... Одновременно он вел полемику с Эйзенштейном — дружескую, перемежающуюся сближениями, согласием, даже заимствованиями, но все же полемику. Работая над «Матерью», он постоянно искал что-то непохожее на Эйзенштейна, даже противоположное Эйзенштейну. Эйзенштейн «обыграл» броненосец, Пудовкин — городского. Эйзенштейн решительно изгонял быт с экрана — Пудовкин считал, что без быта нельзя. Эйзенштейн отвергал сюжет в его традиционных драматургических формах — Пудовкин, действуя в полном согласии с Зархи, выстраивает сюжетный каркас фильма драматургически. Эйзенштейн отказывался от углубленного изображения индивидуальных характеров ради показа революционной массы — Пудовкин создает в своем фильме по крайней мере три характера, не чураясь психологической конкретности в их обрисовке.

Литературный материал повести Горького и сценария Зархи не мог быть кинематографически воплощен в фильме, где, подобно «Броненосцу «Потемкин», эпическое начало преобладает, выступает в «очищенном», свободном от примесей виде. Повесть и сценарий выдвигали перед Пудовкиным задачи, которые — и он понял это — с помощью натурщика не решишь. Их, эти задачи, невозможно было решить и только режиссерскими средствами монтажа. Нужно было наполнить кадр психологически проникновенной игрой, вернее, — достоверной жизнью актера в образе.

Выход был найден в использовании актера как натурщика.

Подобно Кулешову и Эйзенштейну, Пудовкин, как уже говорилось, решительно отвергал привычных для старого кинематографа актеров, их бьющую в глаза театральность, постоянные нажимы и наигрыши. Подобно Кулешову и Эйзенштейну, он высоко ценил пластически выразительное использование «подходящей природы», когда сам человеческий тип исполнителя, сама его внешность «играют», а точно найденные и вставленные в монтажную фразу поза, жест, крупный план лица могут придать сцене, эпизоду необходимую емкость, смысловую многозначность. Но в режиссерских поисках образа Пудовкин ставил перед исполнителями задачи, какие простому натурщику были бы недоступны. В результате в «Матери» и появились исполнители, свободные от театральных штампов, как натурщики, и в то же время, как актеры-художники, искусные в раскрытии внутренней жизни образа, особенностей характера, переходов человека из одного состояния в другое.

Большую помощь в подборе таких исполнителей оказал режиссеру его ассистент Доллер.

Михаил Иванович Доллер пришел в кино из театра — работал там и актером и режиссером. Опытный театральный работник, наделенный тонким пониманием искусства, безупречным вкусом, он хорошо знал, что такое актерский наигрыш, каким губительным для искусства бывает внешнее лицедейство. И он еще до съемок «Матери»

успел понять и по достоинству оценить «разоблачительную» силу кинематографа, который ставит любую актерскую фальшь как бы под увеличительное стекло.

Доллер, как до этого Головня и Зархи, оказался человеком, близким Пудовкину по взглядам, по отношению к искусству (не случайно начиная с «Матери» они долгие годы будут работать вместе, а в некоторые пудовкинские фильмы Михаил Иванович войдет равноправным сопостановщиком). Эта близость проявилась уже в подборе исполнителей для «Матери».

Первоначально предполагалось, что Ниловну будет играть Блюменталь-Тамарина — таково было предложение руководства студии. Пудовкин колебался. Доллер посоветовал ему посмотреть Веру Барановскую из Художественного театра.

При первом знакомстве роль Ниловны Барановскую не увлекла. Пудовкину в свою очередь показалось, что долларовский выбор неудачен. Пудовкинские сомнения подогревались тем, что дирекция студии тянула своего нового режиссера к проверенным образцам бытового фильма типа «Поликушки», а кулешовцы осуждали своего товарища за сам факт обращения к актерам-«переживальщикам». Тем не менее пробы продолжались, и, когда Пудовкин увидел Барановскую в костюме Ниловны, застывшей на ступеньке в неподвижной позе придавленной жизнью женщины, — с сомнениями было покончено. Сравнительно легко прошел Николай Баталов на роль Павла. По совету того же Доллера на роль отца был утвержден А. Чистяков.

При окончательном решении вопроса о выборе исполнителей на главные роли большое значение для Пудовкина имели типажные данные Барановской и Баталова: не просто мхатовцы — мастера психологического углубления в характер были приглашены сниматься в «Матери», а также мхатовцы, в чьей внешности нет ничего специфически театрального. Полная непохожесть Барановской и Баталова на «актер актеричей», типажное совпадение с задуманными образами помогли Пудовкину преодолеть воспитанное кулешовской мастерской предубеждение против театральных актеров. Баталов и Барановская — удачно подобранные типаж и одновременно профессиональные актеры высокой квалификации. Такое совпадение отвечало типажным пристрастиям Пудовкина и вместе с тем открывало возможность серьезной работы над характерами главных героев фильма.

Что же касается Чистякова, то тут у Пудовкина с самого начала не могло быть никаких сомнений: спортсмен, ставший актером, был как бы специально создан для роли Власова-отца.

При подборе натурщиков на эпизодические роли Пудовкин и Доллер ориентировались на основную, наиболее характерную для персонажа деталь, которая могла бы стать доминантой образа. На такую деталь, которая «работала» бы на образ, несла в себе обобщающую мысль, оставаясь сугубо индивидуальной.

Доллер искал исполнителей на улице, на бирже, в зрительных залах театров — всюду, где можно было видеть разнообразие лиц и характеров.

На роль полковника, приходящего с полицейскими к Власовым, был приглашен бывший офицер — он играл в фильме самого себя.

Для того чтобы подобрать исполнителя на роль тюремного солдата, который давит таракана в тарелке, Доллер перебрал тысячу человек.

Роль тюремного надзирателя в сцене свидания Павла и Ниловны занимает всего шесть кадров, длящихся две минуты. Но и на нее был подобран необыкновенно выразительный исполнитель: унылая, сонная фигура, странная голова конусом, покрытая клочковатыми волосами, тупое равнодушие на лице — сам человеческий тип служителя тюрьмы многое говорил о нравах, режиме и атмосфере этого заведения.

Точно так же были подобраны исполнители для кабацкой сцены черносотенцев — с великолепным ощущением идеи фильма, среды, атмосферы жизни, в которой разворачивается драма семьи Власовых. Сам Пудовкин выступил в роли офицера, производившего обыск в доме Власовых.

«Я помню, — пишет Пудовкин в своей книге «Актер в фильме», — что в этой работе я еще, по старой привычке, опирался главным образом на внешний образ. Я начал с того, что обстриг свои волосы под «бобрик», отпустил усы, нашел очки, которые, как мне казалось, особенно подчеркивали в контрасте с военной формой, придающей всегда известную бравость и мужественность носящему ее человеку, хилый, дрянной характер канцелярской полицейской крысы.

Я помню, что единственным внутренним состоянием, на которое я пробовал опереться в игре, было состояние кислого уныния и скуки, которые, мне казалось, должны были вызывать у зрителя особенно острое ощущение жестокого полицейского механизма, неумолимо уродующего всякий проблеск живой мысли и чувства»¹.

По старой «школьной» привычке Пудовкин и здесь начинает работу над образом с поиска внешней характеристики, внешнего рисунка. Но теперь он активнее, чем раньше, — и это было общей тенденцией фильма — ищет пути углубления в образ, ищет такие черты играемого персонажа, которые были бы социально содержательны, обладали обобщающей силой, не утрачивая своей индивидуальной характерности. В пудовкинских воспоминаниях очень точно выражено актерское самозадание, которое фактически было и режиссерской идеей, режиссерским принципом изображения охранительных сил царизма, противостоящих нарастающей революции: образами жандармов и полицейских, тюремных надзирателей и солдат Пудовкин заставлял

¹ Пудовкин, т. 1, с. 23'.

зрителя ощутить, почувствовать мертвящую, тупую и жестокую силу паризма, очень опасную для тех, кто против нее восстает, уродующую нравственно, духовно и даже физически тех, кто ей служит.

Снимая фильм, Пудовкин — это было новым для него — углубленно и подробно работает с актерами над поисками внутренней линии образа. Он даже порядок съемок, удобный во всех других отношениях, иногда ломает. Так, Барановскую сначала снимали в финальных сценах, потом — в завязке. Пудовкин добивался того, чтобы актриса хорошо подготовилась к сценам, образующим драматически напряженную середину фильма, — к этим сценам нужно было подойти, опираясь на первые накопления опыта, на первые «прикидки» характера.

У Горького Ниловна — высокая, немного сутулая женщина, ее тело, разбитое долгой работой и побоями мужа, двигалось бесшумно и как-то боком, точно она всегда боялась задеть кого-то. Широкое, овальное лицо, изрезанное морщинами и одутловатое, освещалось темными тревожно-грустными глазами. Над правой бровью был глубокий шрам, он немного приподнимал бровь кверху, казалось, что и правое ухо у нее выше левого, это придавало ее лицу такое выражение, как будто она всегда пугливо прислушивалась. В густых, темных волосах блестели седые пряди. Вся она была мягкая и печальная...

Нетрудно заметить, что многое в этом портрете перешло в фильм. Но не все. В фильме Ниловна — женщина небольшого роста. В ней сильнее, чем в романе, акцентируются черты придавленности, покорности. Ее движения угловаты, словно бы потеряна свободная координация, ее взгляд обесцвечен вечной мукой нужды, страхом и покорностью.

Вера Барановская не хотела казаться старой, она стремилась создать образ молодой, привлекательной женщины, проникнутой духом героической романтики. Режиссер решительно воспротивился намерениям актрисы, объяснив, что нельзя делать привлекательной женщину, истерзанную нравственно и физически, изуродованную средой и побоями мужа. Сложности в работе Пудовкина с Барановской, однако, не ограничивались этим, в общем-то, довольно обычным конфликтом режиссера с актрисой.

Ко времени съемок «Матери» Пудовкин уже знал — съемки фильма только укрепили его убежденность, — что чем больше игра актера приближается к самому простому, реальному поведению человека, тем ближе подходит эта игра к требованиям кинематографа. В работе над «Матерью» даже прославленная мхатовская достоверность оказалась недостаточной.

Особенно трудно у Барановской шла сцена в доме Власовых, по ходу которой Ниловна обнаруживает под половицей спрятанное сыном оружие, потом слышит шаги у двери — в дом вносят убитого мужа. Барановская пробовала играть эту сцену, как играла бы в театре: стремилась разбудить в себе искреннее, правдивое, слитое с ее реаль-

ной жизнью и внутренним опытом чувство. Это чувство она выражала только жестами: отступала, хваталась за голову, делала множество движений, каждое из которых ужасало режиссера своей преувеличенностью.

Пудовкин понимал, что жесты эти будут выглядеть на экране как актерский наигрыш и они не нужны, а что нужно — не знал. Начал убирать все казавшееся лишним, преувеличенным. Наконец решил-ся: предложил Барановской попробовать сыграть этот кусок, не делая ни одного движения, ни одного жеста, но сохраняя при этом найденное внутреннее состояние. Актриса попробовала. Полная скованность человека, умеющего поднять в себе волну искреннего чувства, создавала у нее почти физическое ощущение страдания. Тогда Пудовкин позволил ей только один жест, подмеченный среди многих других жестов актрисы, выразивших переживания Ниловны в этой сцене, — движение рукой, которое сделала бы женщина, наивно отмахиваясь от чего-то страшного, что на нее надвигалось и во что она не хотела верить. Режиссер был убежден, что в этом жесте выльется все огромное внутреннее смятение, связанное с первым моментом страшной драмы, когда рассудок еще не отдает себе отчета в том, что произошло, а чувство стремится избежать удара.

В столкновениях режиссерских требований и театральных привычек актрисы иногда возникали и такие конфликты, которые не получили эстетически последовательного разрешения. Именно так получилось при съемках сцены, следовавшей за невольным предательством матери и арестом сына.

Вот как описывает эти съемки Н. Иезуитов: «Стоя на коленях, она замирала в немом горе, с протянутой вперед рукой, точно сложенной для милостыни. В этом месте актрисе хотелось дать нарастающее переживание. Между тем, Пудовкин потребовал ограничиться кадром статическим, должествующим изобразить потрясенную мать в застывшей позе недоумения. Актриса настаивала, и Пудовкин согласился. Благодаря умению располагать эмоции во времени артистке удалось точно уложиться в границах ранее установленного кадра. Но в окончательном виде кадр с коленопреклоненной матерью, длиной в полтора метра, впечатления нарастания переживания не сохранил. Этого нарастания не получилось вследствие того, что оно было заторможено выразительностью композиционного построения, в частности, необычайно экспрессивной позой героини»¹.

По этому описанию видно, что Барановская тянула режиссера в сторону мхатовского решения сцены. Пудовкин поддался ее настояниям не только потому, что актриса была настойчива, — в какой-то мере ее устремления были созвучны режиссерским. Но в конечном

¹ *Иезуитов Н.* Пудовкин. Пути творчества, с. 76.

счете более точным оказалось первоначальное решение режиссера. И не потому, что у актрисы не получилось. И не потому, что Пудовкин сопротивлялся ее намерениям, режиссерски подавляя актрису в поисках действий, выражающих движение психологии. Просто первоначальное решение, недостаточно психологичное с точки зрения театральные представлений Барановской, обладало своей особой силой и выразительностью: в пределах монтажного фильма оно не нуждалось в актерской детализации. Ведь в «Матери» даже чисто психологические задачи решались не только средствами психологического реализма мхатовского стиля, но и выразительными монтажно-композиционными построениями, характерными для поэтического кино. И естественно, что режиссер и актриса одерживали полные победы и действовали в согласии лишь в тех случаях, когда бытовое обоснование и психологическая разработка поступка, действия, состояния органически соединялись с движением поэтической мысли фильма.

Выразительный пример такого соединения — сцена с часами: в дом входит пьяный Михаил Власов, он тянется к часам, чтобы пропить их, — часы сорваны, падают, разбиваются; Ниловна ползает по полу, занимаясь безнадежным делом, она пытается собрать колесики и винтики разбитых часов, спасти последнюю в доме дорогую вещь. Эта сцена с ее малыми частностями конкретна, достоверна и одновременно многозначна — через нее многое можно увидеть и понять в жизни дома Власовых.

Пудовкину и Барановской удалось найти точные композиционные построения и актерские решения, выражающие душевные состояния Ниловны, и в сценах суда, тюремного свидания, демонстрации... Психологическое мастерство актрисы оставалось во всех этих сценах достаточно тонким и сложным, но не выходило за пределы выразительных композиционных построений монтажного фильма, не уходило в детали и частности, которые были бы естественны, необходимы в фильме бытовом, психологическом, а здесь оказались бы вне стиля, снижая пластическую выразительность образа.

Для правильной оценки актерского и режиссерского начал в фильме «Мать» надо иметь в виду, что Пудовкин того времени по-прежнему считал, что работа с актерами должна быть только материалом, пафос фильма достигается специфическими средствами кинематографа. Вот, к примеру, говорил он, на экране появляется смертельно уставшая мать. Усталость ее подчеркивается съемкой сверху — она как бы придавлена к земле этой усталостью. Так же выразительно используется и свет. Власов-отец, огромный мужчина, достает часы на стене. Освещенный снизу, он дает огромную тень.

«Точка зрения аппарата, — продолжает Пудовкин, — не есть искажение какого-то случайного «вкусного» кадра, а есть совершенно неизбежное следствие из всего построения данной сцены или работы данного актера. И только при определенном свете, при определенной точке

зрения аппарата получится совпадение их с общей линией построения сцены или работы лица, фигуры актера»¹.

Во многих сценах «Матери» вполне ощутимо присутствие камеры: она действует как бы от имени персонажа, передавая его взгляд на изображаемое, его психологию. Режиссер и оператор используют приемы «опосредованно косвенной речи». Поставленные в кавычки слова принадлежат Пазолини — ими он определил один из стиливых элементов поэтического кино Антониони, Годара и Бертолуччи 60-х годов. Анализ языковой и стилевой структуры «Матери» показывает, что поэтические приемы «косвенной речи» применялись уже в 1926 году, притом применялись весьма выразительно и содержательно — в композициях, углубляющих социальную мысль фильма, мироощущение, психологию действующих лиц.

Постановка «Матери» — высокий пример целенаправленной режиссуры. Пудовкин ни на минуту не облегчал себе работу постановщика обращениями к заготовкам приемов, подбором режиссерских иллюстраций, делающих ту или иную мысль наглядной. Он каждый раз смело шел навстречу трудностям, изобретал новые или пересоздавал старые приемы, чтобы точнее передать революционное ощущение жизни и усилить революционное воздействие фильма на зрительскую аудиторию. Обогащение смысла становилось обогащением искусства.

«Нами была сделана попытка всемерного подчинения того, что называется трюком, смысловому оформлению, — так объяснял Пудовкин методы режиссерского поиска. — Мы пытались вести техническое оформление трюка по линии смысловой, употреблять его в качестве воздействия на эмоцию зрителя»².

Эти особенности режиссерской работы в полной мере проявились не только в решении образа Ниловны.

Павел Власов занимает не так уж много места в фильме — по количеству сцен, в которых он появляется, и по метражу роли. В работе с Баталовым Пудовкин стремился к тому, чтобы каждое его появление служило развитию сюжета и созданию целостного образа, — ни одной проходной сцены, ни одного куска просто для сюжетных связей!

Обаяние Баталова Пудовкин видел прежде всего в его глазах. Пудовкину все время хотелось снимать баталовские глаза, и снимать на крупных планах, чтобы зритель мог следить за внутренним миром героя фильма, как он отражается в его глазах.

В позднейших рассказах о работе над «Матерью» Пудовкин не раз вспомнит глаза Баталова в той сцене, где Павел вступает за мать и гневно смотрит на отца, поднявшего на нее руку: в глазах Павла читалось молодое возмущение, безудержный протест, готовность пожертвовать собой, чтобы прекратить несправедливость... Взгляд был

¹ Пудовкин, т. 2, с. 48—49.

² Там же, с. 49.

таков, что слова короткой надписи: «Не смей бить мать!», следовавшие за крупным планом Павла, сразу зазвучали как живое и непосредственное выражение гнева.

Пудовкин очень любил у Баталова и ту сцену, где Павел смотрит на офицера, ударившего его по лицу. Взгляд Павла — это взгляд человека со связанными руками, оскорбленного, возмущенного, но уже знающего, что это удар не победителя, а врага, чей конец близок. В глазах Павла, во взгляде его на офицера читается юность в соединении с мужественной и зрелой силой внутреннего чувства.

И еще одна сцена с глазами.

Идет суд. Выносится жестокий приговор. Павел не слушает того, что говорят прокурор и судья, он ищет глазами мать и наконец находит ее среди публики. Теплый огонь, который зажегся в его глазах, показал такую убедительность правдивого чувства актера, живущего в образе, о которой может только мечтать кинематограф.

В фильме «Мать» среди актерски разработанных образов заняли свое место и «неактеры». Типаж не противопоставлялся Пудовкиным актеру, на этот раз он был лишь частным случаем в поисках правды образа. Пудовкину удалось добиться стиливого единства в работе с актерами и «неактерами» — сложился трудно дающийся в таких случаях ансамбль.

Пудовкин искал самые разнообразные способы вывода «неактеров» из состояния естественной для них скованности, связанности необычной обстановкой съемки, освещением, присутствием камеры и т. д.

...Идет сцена свидания Павла и Ниловны. За свиданием наблюдает солдат. Перед ним — тарелка с остатками каши и завязнувшим в ней тараканом. Простое монтажное сопоставление тупого лица солдата, Баталова за решеткой и таракана в тарелке не давало ожидаемого символического углубления сцены. Тогда солдату было предложено запихивать таракана в кашу. Он заинтересовался заданием, зажил им. Сама тупость, написанная на лице, превратилась в живое действие.

Сила «Матери» основана не только на том, что Пудовкин переменился в своем отношении к актеру и привлек к съемкам мастеров мхатовской школы.

При анализе сценария «Матери» уже упоминалось, что в пудовкинских высказываниях о работе над повестью Горького есть много совпадений с высказываниями Зархи. Но есть и различия. Если Зархи делал акцент на изменениях сюжета и образов повести ради приближения их к драме, то Пудовкин подчеркивал значение этих изменений для максимально углубленной кинематографической разработки каждого отдельного момента. У Горького, напоминает он в одном из интервью 1926 года, Ниловна гибнет на платформе, в фильме тему матери, становящейся на место убитого сына, пришлось развернуть иным путем, чтобы собрать вокруг темы сильные зрительные кине-

матографические образы. Поэтому ввели эпизоды демонстрации, разгона ее и — на этом фоне — смерть матери ¹.

Уже на сценарной стадии шли поиски стиля фильма, которые Пудовкин позднее назовет поиском «средств выражения поэтических обобщений» ². Эти поиски получают полную поддержку в работе оператора А. Головня и художника С. Козловского, который тоже надолго войдет в пудовкинский коллектив.

В процессе съемок каждый кадр решался режиссером, оператором, художником с учетом его монтажного контекста: внутренняя идея, стиль, настроение, атмосфера фильма создавались совместными усилиями. Большое значение придавалось максимально активному заполнению, насыщенности кадра: действующий в полном согласии с режиссером, оператор хотел, чтобы в кадре все «играло», все «работало», даже края, часто остающиеся пустыми или заполненными случайным и потому нейтральным материалом, посторонним экранному действию, Пудовкин и Головня снимали фильм таким образом, чтобы в построении кадра и монтажном движении ленты предметно воплощалось движение чувства и мысли. Этому были подчинены выбор натуры и сама организация съемок.

Как мы знаем из воспоминаний участников съемок, вначале снималась сцена перед зданием суда. В качестве фона, обозначающего ампирную величественность судебного присутствия, был выбран подъезд Первой градской больницы с его мощной колоннадой. Пашку привозят в тюремной карете. Он выходит из нее, окруженный конвоем, и с улыбкой смотрит на солнце... ³.

Сцена прихода организаторов забастовки на фабрику снималась на Трехгорке. Пудовкин выбрал место для съемок из-за его достоверности: фабричный двор Трехгорки в 1905 году был точно таким же. По ходу съемок Пудовкин, вспоминая Головню ⁴, советовался со старыми рабочими Пресни, хорошо помнившими события революции 1905 года. После первой же репетиции он спустился с партикабля, чтобы поговорить с окружавшими съемочную площадку людьми, и искренне обрадовался, когда старики сказали ему, что все верно, все так, как было с ними самими в те бурные дни.

¹ Пудовкин, т. 2, с. 49.

² Там же, с. 36.

³ В связи со съемками сцен суда небезынтересно вспомнить один эпизод из истории фильма, рассказанный М. Алейниковым в книге «Пути советского кино и МХАТ». «Межрабпом-Русь» к началу съемок «Матери» была преобразована в акционерное общество «Межрабпомфильм». Среди акционеров был и Промбанк. Его представитель возражал против ассигнования на постановку «Матери» 85 тыс. рублей (средняя стоимость картины была тогда 45—65 тыс.). Свои возражения он мотивировал тем, что Пудовкин — начинающий режиссер и его фильм никак не может рассчитывать на экспорт. После просмотра материала первых сцен в суде он снял свои возражения.

⁴ Головня А. Вечно живой Пудовкин. — «Сов. культура», 1968, 24 февр.

Радость режиссера понятна: за съемками наблюдали не только участники событий, но и будущие зрители фильма — прежде всего для них снимался фильм, для тех зрителей, кому дороги Павел Власов, Ниловна, их борьба за свободу, их мужество и достоинство рабочего человека. Эти две взаимосвязанные задачи — верность предмету и верность зрительскому чувству правды — определяли работу режиссера и оператора.

Сцена побега Павла из тюрьмы снималась в Ярославле. По ходу сцены, как мы помним, Павел должен был бежать по льдинам во время ледохода. Но лед оказался ненадежным — Баталов бежать не мог, отказался. Пригласили опытного спортсмена. Тот пощупал лед и заявил: «Лед ноздреватый, по такому бежать нельзя». Тогда Доллер быстро переоделся в костюм Павла и пошел на лед. Он бежал вдоль берега, перепрыгивая полыньи, отделявшие льдины друг от друга. Головня снимал — некогда было думать об опасности, угрожавшей товарищу. Для съемок безлюдных кадров ледохода, которые монтировались с кадрами рабочей демонстрации, была использована крестовина из досок: оператора и киноаппарат спустили с моста на тросе вниз к устоям «быка». Вести съемки с крестовины было неудобно, опасно, однако Головня хотел непременно снять гроззящиеся льдины в таком ракурсе, чтобы они смотрелись мощно и динамично¹.

Демонстрация снималась в Твери. Съемочная группа имела деньги для оплаты двухсот статистов. Доллер пошел на заводы. На его призыв откликнулись рабочие — на съемки пришло 700 человек бесплатных статистов-добровольцев. Однако во время съемок возникла заминка. Когда казаки налетели на демонстрацию, ее участники бросились на тротуары, вместо того чтобы бежать по улице. Даже пудовкинские объяснения не помогали.. Не помог и личный пример Пудовкина. Тогда было решено пустить часть казаков прямо по тротуарам. Началась паника. Пудовкин бежал вместе со всеми. Головня с киноаппаратом находился в специально вырытом на городской площади блиндаже — оттуда снимал всадников: нижний ракурс сообщал кадрам динамику и силу, а у зрителя создавалось впечатление, что казаки мчатся прямо на него и через него.

И так почти в любой сцене: Пудовкин и Головня искали путь к максимальной достоверности кинематографических изображений. Их усилия увенчались полным успехом.

«Я утверждаю, — писал А. Луначарский о «Матери», — что почти на все 100 процентов картина заснята таким образом, что кажется — будто по какому-то волшебству оператор мог непосредственно фотографировать самую действительность. Актерская игра абсолютно не

¹ См.: Головня А. Экран — моя палитра, М., изд. БПСК, 1971, с. 9—10.

чувствуется. Но при этом нет ни одной фигуры, даже фигуры из толпы, которая не была бы художественно типичной»¹.

Достоверно снятые сцены, выхваченные прямо из жизни куски рабочего быта и эпизоды борьбы поставлены Пудовкиным в контекст поэтического повествования о нарастании революции.

В поисках изобразительного решения фильма, в определении ракурсов съемки, атмосферы действия Пудовкин и его сотрудники исходили из того, что человек воспринимает окружающий его мир в зависимости от своего душевного состояния. При съемках той или иной сцены они учитывали характер, положение, настроение действующих лиц, свои и зрительские переживания.

Фильм начинается облаками — они мелькнули на секунду как некая поэтическая заставка. А потом идет густая, едва освещенная жалкими фонарями ночь рабочей слободки. На улице монументом высятся городской: он снимался как бы с точки зрения придавленного и приниженного человека — такому человеку (и камера Головкин «опредмечивает» это) городской казался более монументальным, чем он старался быть; городской в первой сцене фильма не просто стоит на улице — он возвышается как страж и оплот порядка и кажется особенно страшным всем тем, кто еще не выдал из себя рабское смирение и самоунижение.

Обзорев улицу, камера ведет нас к единственному освещенному на ней дому. Это кабак. Остро и брезгливо, с яростной ненавистью показывает Пудовкин кутящих там черносотенцев. Один из них ковыряет пальцем рыбу, другой смотрит на тарелку отупевшим взглядом. Пьяные морды — на крупных планах. Потом опять, уже на общих, — странные фигуры некоего паноптикума: если показан пузатый черносотенец, так он уродливо пузат, если худой, то какой-то совсем уж маленький, юркий, противно прыгающий — нечто насекомообразное. Изображение черносотенцев граничит с натуралистическим фиксированием оскотиненья, плотоядности и жестокости. Но только граничит — каждая деталь наполнена эмоциями вполне определенного социального смысла, каждая бьет, и бьет без пощады.

Кабак показан пестро и многообразно. Людской гомон и табачный чад создают атмосферу гнетущую. И, словно бы разрывая ее, самозабвенно и картинно играет гармонист, слегка красеясь своей самозабвенностью: «вписанный» в канон кабацкого развлекателя, он тоже становится частью общей картины пьяного гульбища.

В этих сценах камера очень внимательна к деталям. Она зорко подмечает маперу хозяина и его помощников, разносящих спиртное, пьяную открытость людей и пьяную резкость переходов от слюнявого умиления к гневу, от размягченности к зверству.

¹ Луначарский о кино. Статьи. Высказывания. Сценарии. Документы. М., «Искусство», 1965, с. 142.

Есть в кабацких сценах и лихость, и дикость, и моменты, обнаруживающие широту натуры русских людей, ищущих в кабацком угаре отдохновение от изнуряющей работы и тягучего ужаса нищенского быта, и кадры, обнажающие звериное в человеке, воспитанное скотской жизнью, борьбой за копейку, моралью и нравами собственного общества.

Вперемежку с кабацкими сценами на экране снова возникают облака, — повторенные, они становятся знаком иных движений и мотивов, выстраиваются в эмоциональный ряд весеннего пробуждения природы: лес, пруд, снова облака, несущиеся по небу, туман над лесным озером и само тихое, спокойное озеро, а потом деревья, кусты, серебриющиеся на солнце, — все это становится поэтической увертюрой рабочей сходки.

Пейзажи в фильме «Мать» — не статичный фон и не просто пейзажное обрамление действия, происходящего в определенное время года, в определенной природной среде, а часть экранного действия. Снимая пейзаж, режиссер и оператор обращаются к ассоциациям, подчиненным логике поэтического чувства. Пейзаж постоянно выступает в двойном качестве — как деталь обстановки и как поэтический парафраз событий. Он создает определенную атмосферу кинематографического действия. Люди и природа живут в фильме с той эмоциональной синхронностью, которая связывает их особо прочной поэтической связью.

Весьма характерны в этом смысле пейзажные параллели подготовки к демонстрации и самой демонстрации: упрямо пробиваются сквозь грязный апрельский снег весенние ручейки, солнце играет бликами на вырвавшейся наружу воде, льдины на реке теснят друг друга, сталкиваются, расходятся, крошатся о каменные быки моста — идет ледоход, который стал в мировом кино легендарным, вошел во все хрестоматии и монографии как мощный взрыв революционной мысли фильма и как высокий взлет поэзии на экране.

Историки кино уже не раз сравнивали сцены ледохода в «Водопаде жизни» и в «Матери». В первом случае Гриффит рассказывает о конкретном случае: женщина лежит на льдине, ее несет к водопаду, а там — неминуемая гибель; в последнюю минуту герой фильма спасает любимую. Сцены ледохода становятся частью рассказа и важны здесь прежде всего своей сюжетной функцией. Гриффитовский параллельный монтаж этих сцен — короткими кусками — усиливает эмоциональное напряжение, рождаемое тревожными вопросами зрителя: успеет или не успеет, спасет или не спасет?

В «Матери» начальные сцены ледохода тоже привязаны к рассказываемой истории, к сюжету: через реку, перепрыгивая с одной льдины на другую, бежит Павел Власов, чтобы присоединиться к демонстрации. Но сюжетные связи сцен ледохода с другими сценами фильма на этом и кончаются. Самой своей продолжительностью, не говоря

уже о значении и смысле, они далеко выходят за пределы рассказа о бегстве Павла из тюрьмы: сцены ледохода поставлены в такой контекст и смонтированы таким образом, что становятся метафорой большого социально-исторического смысла. Вполне конкретный феномен природы приобретает характер поэтического обобщения, которое читается эмоционально и не поддается только сюжетному истолкованию. Это не просто ледоход на реке, на берегах которой раскинулась рабочая слобода с фабрикой в середине и тюрьмой на окраине, — это весна революции, ломающая лед недавней зимней спячки, это символ пробуждающейся революционной энергии рабочего класса — неостановимой, всесокрушающей, победной. От такого поэтического переосмысливания и само сюжетное содержание сцен ледохода приобретает дополнительный смысл: бегство Павла становится частью весны — не календарной, а социальной, частью событий, внутреннюю силу которых поэтически выражает ледоход.

Пудовкин и Головня хорошо понимали, что поэтическую многозначность на экране может приобрести только реальный пейзаж — не условный, не остранный, не стилизованный, а убеждающе достоверный. Когда им нужно было найти подходящий рассвет, они не спали ночь и в три часа нашли то, что хотели, — речку со спокойной поутреннему водой, над которой стоял еще не поднявшийся туман; стремительная лошадь пила воду, низко наклонив с берега голову, от ее губ расходились плавные круги...

В изображении пейзажей Пудовкин сравнительно быстро эволюционировал от линейных построений в кулешовском стиле сначала к линейно-объемным, а потом и к живописным. Пейзаж в «Матери» снимался широко и свободно, без ограничений, создаваемых рационалистическими выкладками; уж если весна, так настоящая — с весенними настроениями, с лирикой и с безмерностью, мятежностью ледоходов. Пейзаж в «Матери» не подменяется пейзажными красотою, эффектными кадрами. Даже в тех случаях, когда он до предела насыщен поэтическим смыслом, метафорически многозначен, он остается естественным, снятым как бы нечаянно. Пейзажные кадры снимаются в том же стиле, что и весь фильм.

«У Головни в картинах Пудовкина, — пишет об этом стиле В. Шкловский, — фотография как будто слегка хроникальна, кадр не вычищен, он как будто небрежен, и это придает ему особую правдивую простоту, от которой художник иногда доходит до тщательности данных, выписанных кадров, которые приходятся на смысловые фокусы картины, на главную смысловую игру»¹.

Головня и Пудовкин самой манерой съемок открывают секреты кинематографической достоверности и простоты, соединенных с поэзией. Они добиваются содержательности каждой монтажной фразы,

¹ Шкловский В. За сорок лет, М., «Искусство», 1965, с. 338.

насыщенности экранного действия: социальную и поэтическую мысль фильма «играют» действующие лица, пейзаж, вещи.

Да, и вещи. В фильме «Мать» великолепно обыгрываются утюг, часы, колесики от часов, собираемые Ниловой, мерно падающие из рук мойщика капли в сцене прощания с убитым Михаилом Власовым.

Все это быт. Но вещи «играют» и более высокие «роли». Красное знамя — всегда символ. Показанное на общем плане демонстрации, оно может стать ее привычной приметой. Но когда Ниловна после смерти сына поднимает знамя на крупном плане и сквозь его тисне просвечивает солнце, знамя приобретает новый поэтический смысл. О таком знамени можно по-настоящему рассказать только стихами. И фильм рассказывает о нем языком поэзии.

Точно так же поэтически осмыслены и тем самым включены в кинематографическую тему революции улыбки детей, весенние ручьи, ледоход. Как весну человечества пел Маяковский свое социалистическое Отечество, республику свою. Начало этой весны воспевают пудовкинские кадры.

Движение в завтрашний день, прозрение будущего даны в фильме не речью Павла на суде (как в повести), а поэтическими метафорами весны и знамени, сквозь которое просвечивает солнце. Эти метафорические образы закономерно венчают эпическую картину рабочей демонстрации, создавая поэтическое ощущение будущей победы революции — победы, которая потребует многих усилий и жертв, но все же придет, неостановимая и всеокрушающая, как ледоход весной. Финал фильма трагичен — гибнут его главные герои — и одновременно оптимистичен, как это и бывает в высокой трагедии.

В этой связи нельзя обойти молчанием авторский «пересмотр» финала через семь или восемь лет после выпуска фильма «Мать» на экраны страны.

«В беседе с нами весной 1934 года, — пишет Н. Иезуитов о Зархи, — он высказал сожаление, что настоящее решение конца картины пришло у него с Пудовкиным слишком поздно. А нужно было, говорил он, изобразить смерть матери так, как она и была показана, сына ее Пашку оставить живым, чтобы он со знаменем в руках шел прямо в 1917 год. Тогда режиссеру не пришлось бы придумывать орнаментальную концовку из кремлевских зубцов, потому что сами оптимистические кадры Пашки уже создавали бы необходимую атмосферу доброго и энергичного финала»¹.

Справедлива ли эта авторская самокритика? Или же здесь Натан Зархи 1934 года критикует Натана Зархи 1925 года без достаточного учета различий между двумя периодами развития советской кинематографии? Скорее, второе: в своих соображениях о финале фильма Зархи явно отстает от принципов историзма; в 1934 году он выдвигает

¹ *Иезуитов Н.* Пудовкин. Пути творчества, с. 61.

новое решение финала не потому, что ошибся в 1925-м, а потому, что теперь он судит свой старый сценарий с точки зрения норм и понятий, какие стали для него привычными в 30-е годы. Происходит часто встречающаяся в искусстве канонизация критериев: новейшие понятия и требования опрокидываются в прошлое как общий для разных эпох эстетический эталон. Между тем старый финал, созданный Зархи, Пудовкиным и Головней в 1926 году, вытек из самой структуры фильма: не спасением Павла от смерти, не досказыванием его биографии решалась тема грядущей победы — о ней было сказано образами наступающей весны и сценами рабочей демонстрации.

Принадлежность «Матери» поэтическому кино не означает, что фильм — по формальным своим приметам — поэтичен от начала до конца. Пудовкин счастливо избежал опасностей, какие таит в себе захлестывающая художника стихия поэтической речи, когда одна метафора насаживает на другую и в этом упоительном ледоходе метафор тонет история событий и характеров. Пудовкин нашел меру, нашел такое соотношение между рассказывающим повествованием и метафорической речью, которое помогает взаимопроникновению двух стиливых потоков фильма, их взаимообогащению.

Любопытно, что найденное Пудовкиным соотношение показалось Эйзенштейну недостаточно точным: в лекциях о режиссуре, прочитанных Эйзенштейном студентам ГИКа в 1933/34 учебном году, сцены демонстрации и ледохода разбираются как пример методологической ошибки Пудовкина в построении фильма, в организации его ритма. Эйзенштейн считает, что Пудовкин не раскачал зрителя, не подготовил его к восприятию возникших на экране монтажных сопоставлений. В результате получается не монтажный образ, а механический параллелизм: лед и демонстрация движутся рядом как два параллельных действия, лед не вступает, не врывается образно в том месте, где это нужно.

«Как надо было вводить лед? — спрашивает Эйзенштейн. И отвечает: — Вот идут, увеличиваясь в числе, люди. Ноги идут, идут, идут — до такой степени выразительных монтажных построений, что дальше средствами показа движущихся людей ничего больше выразить нельзя. И вот тут-то необходим переход в глыбы льда, которые ломаются, рушатся, мчатся, переплетаясь в монтаже с деталями движения людей. Вот тогда войдет в ваше сознание и ощущение движущаяся лавина, задуманная режиссером»¹.

И дальше: нужно, «чтобы лед тронулся. Чтобы пошли трещины. Два, три монтажных куска — громадные трещины, раскалывающие поверхность льда зигзагами. Ноги людей. Новый зигзаг. Толпы людей. Груды набегающих глыб. Ноги в движении. Льдины в движении. Льдины и ноги. Шире планы льда. Шире планы людей. Все плывет

¹ Эйзенштейн С. М. Избр. прозв. в 6-ти т., т. 4, с. 249.

и несется. Тогда получится не умозрительный параллелизм, а подлинно чувственный экранный образ»¹.

Перед нами интереснейший в истории кино случай: два великих режиссера «ставят» один и тот же эпизод. Оба — одного и того же поэтического направления, оба представляют искусство режиссуры на высочайшем уровне. Стало быть, о просчетах и неумении речи быть не может, хоть и называется Эйзенштейн пудовкинский параллельный монтаж ошибкой. Речь идет о разных стиливых потоках поэтического кино, о режиссерских поисках по-разному понимаемых способов наиболее сильного воздействия на зрителя.

В своих кинематографических синекдохах (изображение части вместо целого), в стремлении к напряженной метафоричности и монтажной сверхдинамике Эйзенштейн более «агрессивен» по отношению к зрительскому сознанию и чувству. Пудовкин, очевидно, полагал, что зрительские эмоции не надо так упрямо прищипывать: зритель многое додумает сам, и параллельный монтаж ледохода и демонстрации может стать поэтическим образом, превышающим по содержанию и смыслу возможности простого экранного рассказа о демонстрации. Может стать поэтическим импульсом напряженных зрительских переживаний, оставаясь в пределах найденного ритма. Надо ли говорить, что пудовкинские построения легче соединить с повествованием, а предложенные Эйзенштейном просто не вписались бы в фильм «Мать», потребовали бы более глубоких и обширных изменений режиссерского образа фильма, нежели изменение организации и ритмов разбираемого эпизода.

Путь к соединению поэзии и сюжетно организованного рассказа был для Пудовкина нелегким, как и путь к выделению индивидуальных характеров из эпической картины массы. Не только при решении вопроса о постановке фильма по повести Горького и сценарию Зархи, но и позже Пудовкина не раз посещали сомнения в правильности принимаемых им решений. По воспоминаниям Зархи мы знаем, что обретенные было в процессе съемок спокойствие и уверенность стали изменять Пудовкину за монтажным столом: во время съемок он не прислушивался (некогда было) к мнениям, доносившимся из лагеря наиболее непримиримых противников психологического фильма. «Но уже во время монтажа Пудовкин заметно нервничал в связи с разговорами в кинематографической среде о пленении Пудовкина «традиционной» драматургией Зархи и устаревшим искусством мхатовских актеров»². Однако сомнения не помешали Пудовкину довести работу до конца — не сворачивая с избранного пути, не приспособиваясь к кулуарным разговорам, даже если это были разговоры друзей по кулешовской мастерской.

¹ Эйзенштейн С. М., с. 250.

² «Искусство кино», 1968, № 8, с. 58.

Критика по достоинству оценила фильм «Мать».

Х. Херсонский писал в «Правде» (21 октября 1926 года) о вдумчивой и нешаблонной простоте, чуткости, мужественности и психологической искренности фильма.

С. Ермолинский в «Комсомольской правде» (19 октября 1926 года) отмечал уверенное мастерство, оригинальность кинематографического оформления и кинематографического мышления.

Н. Волков подчеркивает, что Пудовкин сумел оправдать художественно, кинематографически каждый эпизод, каждую мелочь, каждый кадр (статья Волкова напечатана в газете «Труд» от 10 октября 1926 года).

Однако при общем более чем благожелательном отношении к фильму были и споры. Первотолчком к ним послужила оценка фильма, данная В. Шкловским (к ней историки и критики кино еще не раз будут обращаться в последующие годы): «Рассматривая фильму Пудовкина «Мать», в которой режиссер положил много усилий по созданию ритмического построения, мы видим в ней постепенное вытеснение бытовых положений чисто формальными моментами. Нарастание движений, монтаж, выход из быта сгущается к концу и подготавливается в начале параллелизмом сцен природы. Многозначность поэтического образа и неопределенный ореол, которые ему свойственны, способность одновременного осмысливания различными способами достигается быстрой сменой кадров, которые не успевают стать реальными»¹.

И дальше: «Мать» — своеобразный кентавр, а кентавр, — вообще животное странное; она начинается прозой с убедительными надписями, которые довольно плохо влезают в кадр, и кончается чисто формальным стихотворством»².

В каждой критической оценке проявляются не только особенности рассматриваемого произведения, но и взгляды, пристрастия, увлечения критика. Шкловский 1926 года не мог по-настоящему оценить поэзию «Матери», потому что его тогдашние представления о поэзии в кино были довольно далеки от пудовкинских. Поэтическое кино, по его тогдашней концепции, отличается от прозаического преобладанием технически-формальных моментов над смысловыми. Поэтический фильм — бессюжетный фильм. Для него характерны очищенность от быта, повторяемость кадров, превращение образов в символы, особый ритм.

Разумеется, «формальное стихотворство» могло лишь механически, «кентаврообразно» соединиться с прозой бытового повествования, с выдвиганием на первый план сюжетно-смысловых моментов. Но поэзия пудовкинського фильма — не формальное стихотворство,

¹ Поэтика кино. М.—Л., Кинопечать, 1927, с. 141.

² Там же, с. 142.

она не требует вытеснения смысловых моментов. Наоборот, сама становится поэтическим сгустком смысла.

Для фильма Пудовкина действительно характерны многозначность монтажного образа, одновременное осмысливание изображаемого различными способами, своеобразные ритмические построения, нарастание движений. Обращение Пудовкина к поэтическим эсепциям, к многозначности метафоры, к формам обобщения, свойственным скорее стихотворению, нежели рассказывающей прозе, отнюдь не означает, что быстро сменяющиеся кадры не успевают стать образом реальности. Фильм убеждает своей правдой и там, где он метафоричен. Этому способствует помимо всего прочего построение метафоры на реалиях жизни, зафиксированных с документальной точностью (вспомним еще раз, как снимался ледоход, ставший метафорой весны, метафорой революции). Этому способствует реалистичность, жизненность поэтического образа. Поэзия фильма «Мать» так прочно связана с жизнью, что ей нисколько не противоречит простой по стилю экранный рассказ о нищенском быте дома Власовых, о кабацких разгулах и тюремных порядках. Разные художественные элементы фильма не просто соединены, а сплавлены. Фильм «Мать» — не эклектический кентавр, а органический синтез.

С противоположной Шкловскому позиции и тоже односторонне критиковал фильм Мих. Левидов. «Стиль сурового, скупого реализма, — писал он в статье «О Пудовкине и его картине». — Кадры, пронизанные точностью и значительностью мысли, — никаких случайностей, никакого эстетизма, совершенное отсутствие цегольства и цеголяния, ничего лишнего, острая, впечатляющая целеустремленность»¹. Отмечая далее пуританскую серьезность Пудовкина-режиссера, торжество убеждающей и впечатляющей логики, Левидов подчеркивает, что и исполнители главных ролей Баталов и Барановская «играют в том же стиле сурового, скуповатого, суховатого реализма, играют так, чтобы не мешать зрителю — смотреть, верить, впечатляться, сочувствовать, сопереживать».

Левидов выделяет и высоко оценивает, может, даже несколько преувеличивая, те особенности фильма, которые он хотел противопоставить «парадоксальности Вертова, романтической стихийности Кулешова, страстной влюбленности в темп, в движение Эйзенштейна, лукулловому пиру, почти обжорству деталями Роома»².

Недостатки «Матери» Левидов видит в непоследовательности режиссуры: с одной стороны — строгий, суровый реализм, с другой — «неправдоподобный» и очень смутный детектив в изображении бегства из тюрьмы... Левидов осуждающе пишет об «элементарно обличающей» сцене суда и «очень внешне символической» концовке.

¹ «Кино», 1926, 16 окт.

² Там же.

Левидов считает, что сценарий Зархи плох: он «должен был дать психологическую линию процесса перерождения матери» и не дал ее.

Левидов оказался достаточно проницательным критиком фильма, чтобы заметить сближение Пудовкина с искусством психологического реализма. Но он не смог по-настоящему оценить тех элементов и особенностей фильма, которые делают его произведением киноэпоса, явлением поэтического кино. Своей критикой он толкал Пудовкина на путь более последовательного воплощения принципов психологического реализма, более решительного отхода от стиля времени, создавшего киноэпос революции.

На примере критики фильма «Мать» с двух флангов тогдашнего эстетического фронта можно еще раз убедиться, что фетишизация принципов и определений, включая и такие, как поэтическое кино, может привести и часто приводит к полемическим односторонностям и канонам, сковывающим творческую мысль. Одобрять принадлежность того или иного произведения к поэтическому кино, его поклонники одобряют в произведении только то, что отвечает канону поэтичности, и порицают элементы прозаические, повествовательные. Они и мысли такой не допускают, что синтез того, что с легкой руки В. Б. Шкловского привычно зовется поэзией и прозой в кино, может стать плодотворным, если он по-настоящему органичен.

А всемирный успех «Матери» предметно показывает, что Пудовкину такой синтез удался.

Успех этот фактически начался еще во время съемок фильма. Летом 1926 года в Москву приехали Мэри Пикфорд и Дуглас Фербенкс. В часы посещения киностудии им показали отрывки из снимавшихся тогда фильмов «Абрек Заур», «Мать» и «Процесс о трех миллионах».

В беседе с корреспондентом газеты «Кино» Дуглас Фербенкс заявил, что после «Потемкина» он «боялся смотреть советские картины», думал, что «Потемкин» единичен, но теперь убедился, что СССР может ставить исключительные фильмы и что «Мать» кинематографически стоит страшно высоко.

Когда ему сообщили, что «Мать» — первая картина режиссера Пудовкина, Фербенкс воскликнул:

— Ну и народ! ¹

При встрече с Пудовкиным Фербенкс сказал молодому режиссеру: «Ваша работа над повестью Горького сделана мастерски. Это похоже на жизнь, но усилено до большого искусства» ².

Как и «Броненосец «Потемкин», фильм «Мать» триумфально вышел на экраны мира и не сходит с них по сей день, утверждая славу и величие кинематографа, рожденного Октябрем.

¹ «Кино», 1926, 27 июня.

² Там же, 17 авг.

Интересно, что триумф «Матери» в Японии приходится на 1970—1971 годы: только к ноябрю 1970 года демократическим организациям Японии удалось преодолеть многочисленные запреты и добиться выпуска пудовкинского шедевра в прокат (в движении за показ «Матери» участвовали активисты «Всеяпонского совета кино для трудящихся», Общества «Япония — СССР», профсоюза кинороботников компании Никкацу и других организаций).

Японский кинокритик Кадзуо Ямада, принимавший активнейшее участие в этом движении, пишет в брошюре, выпущенной для информации японских зрителей о фильме «Мать»: «Юная девушка, ни разу за всю жизнь не видевшая немые фильмы и никогда не читавшая Горького, со слезами на глазах рассказывала о своем волнении после просмотра фильма «Мать» и говорила, что загорелась желанием прочитать произведение Горького. Женщина, по возрасту годившаяся в матери этой девушке, прислала письмо, в котором писала: «Мне показалось, что фильм рассказывал именно обо мне. Никогда еще я так не задумывалась после просмотра фильма, как сейчас...» А один из известнейших режиссеров Японии Тадаси Имаи писал: «Поразительно, что такой выдающийся фильм появился на свет еще задолго до рождения нынешнего молодого поколения».

И еще одно свидетельство (приведенное в той же брошюре) — отзыв журналистки телевидения Котоко Курусу: «Просмотрела фильм «Мать» буквально с затаенным дыханием... В фильме показано, как сознание доброй, но забитой и согнутой жизнью женщины, далекой от происходящих в мире событий, испытывающей несправедливости представителей царской власти, постепенно пробуждается. И она наконец прозревает... Ведь то же самое можно сказать и обо мне. Не могу утверждать, что я была как-то особенно прогрессивно настроена. Просто мне очень хотелось донести до телезрителей всю правду о том, что происходит в мире, поэтому я всегда с энтузиазмом поднимала вопросы о Вьетнаме, об Окинаве. Компании это не нравилось, и меня начали притеснять. Но чем больше меня репрессировали, тем больше пробуждалось мое общественное сознание».

Фильм «Мать» вышел на японский экран через 45 лет после своего создания. Через 45 лет! Однако триумф был полным — время не состарило фильм, не сделало его музейной реликвией для знатоков. Он вышел на экран как боец, как великое произведение революционного искусства. Премьера в Японии — лишь одна из многих страниц истории фильма, истории его борьбы за освобождение трудящихся. История продолжается.

«КОНЕЦ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА»

1925—1927 годы были для Пудовкина удивительно плодотворными. Он работал напряженно и вдохновенно. Новые замыслы набегали один на другой. Во время съемок «Механики головного мозга» шла режиссерская разработка сценария «Мать». Съемки «Матери» еще не были закончены, а Пудовкин, Зархи и Головня думали уже о фильме, посвященном Ленинграду.

Мысль о нем возникла сначала у Головни. «Своеобразным толчком к возникновению темы Петербурга, — вспоминает Анатолий Дмитриевич, — послужила мне картина В. Серова «Петр на стройке Петербурга», а для темы Ленинграда — наши совместные с Пудовкиным прогулки по местам революционных событий»¹. Пудовкин и Зархи подхватили идею Головни, загорелись ею. Поначалу предполагалось, что фильм откроется сценами основания Санкт-Петербурга. Но вскоре от экскурсов в XVIII век отказались, чтобы сосредоточиться на истории борьбы за город в социально-временных пределах трех периодов русского освободительного движения — от поражения декабристов до победы большевиков.

5 февраля 1927 года в газете «Кино» была опубликована беседа Пудовкина и Зархи о работе над фильмом «Петербург — Петроград — Ленинград». «Это будет, — заявили корреспонденту режиссер и сценарист, — широкая эпопея, охватывающая три эпохи. В первой части Петербург должен быть показан как незыблемая твердыня царизма. Во второй — начало войны 1914—1918 годов. Эта часть будет строиться на актерской работе в жанре комедии-гротеска, переходящей в трагедию; на экране должен быть воссоздан кинематографический образ переворота. Третья часть посвящена Ленинграду будущего»².

Уже по этому варианту сценария фильм открывался пейзажами российских деревень с их скудными полями, покосившимися избами и журавлями колодцев. Во второй части сценария на первый план выдвигался крестьянский парень, поступивший на завод; его столкновение с хозяином входило в сюжет. Параллельно разворачивалась занимавшая большое место в сценарии история офицера из обедневших дворян — его любви, страданий, несостоявшегося самоубийства.

По свидетельству А. Д. Головни, знающего всю историю сценария от самого первоначального замысла до съемок, образ офицера был для Пудовкина в каком-то отношении исповедническим: речь идет не о внешнем совпадении фактов биографии, а о драмах и эволюции мысли, о сложных путях, какими шла интеллигенция к революционному самосознанию. Некоторые мотивы сценария, связанные с образом офицера, перекликались с булгаковской пьесой «Дни Турбиных».

¹ Головня А. Экран — моя палитра, с. 14.

² «Кино», 1927, 5 февр.

По ходу доработки, уточнений и сокращений разросшегося сценария ¹ от истории офицера отказались. Тогда обнаружилось, что и многое другое надо перестраивать. И не только потому, что объем сценария превышал возможности экрана, — изъятие сюжетной линии офицера рушило всю сценарную конструкцию. Понадобились решения, которые соединяли бы «романность» и «драматургичность», концентрируя действие вокруг истории Парня.

Как и Агаджанова с Эйзенштейном, пришедшие к «Броненосцу «Потемкин» от эпопеи «1905 год», Зархи и Пудовкин шли от необъятно широкого по охвату событий сценария к одному из его эпизодов. Такое совпадение нельзя считать простой случайностью. Метраж фильмов предполагал высокую концентрацию, напряжение действия. Но природа кинозрелища, показывающего революцию как движение масс, требовала широкого исторического охвата, и сокращение сценариев под влиянием художественной необходимости отнюдь не означало, что Эйзенштейн и Пудовкин отказывались от эпических обобщений, от социального анализа хода истории, от кинематографического изображения движущих сил революции. Задачам кинозрелища они не изменяли, только решали эти задачи не «экстенсивно», как в первых вариантах сценариев, а «интенсивно» — через более лаконичные, но очень емкие кинематографические построения.

Характеризуя позднее свой фильм, Пудовкин писал:

«В первые годы молодой советской государственности все мы особенно взволнованно жили ее широкими обобщающими идеями. Эпический рассказ о крестьянском парне, вытесненном нуждой из деревни и пришедшем в столицу для того, чтобы стать сначала рабочим, потом солдатом, а в конце концов хозяином этой столицы, показан нам с Н. Зархи той темой, которая могла вместить в себя все волновавшие нас мысли и чувства.

В этой картине открылась для меня новая могучая возможность кино — показывать в слитном зрительном восприятии связь явлений не только для широкого поэтического описания, но и для раскрытия внутреннего смысла этой связи» ².

Фильм «Конец Санкт-Петербурга», как это было определено еще первым вариантом сценария, начинается деревенским пейзажем. Перед нами берег реки с небогатой растительностью. Машет крыльями ветряная мельница. На экране возникает надпись: «Пензенские, новгородские, тверские». После надписи идут сцены тяжелой работы и скудного завтрака в поле: одетые в рваные сермяги отец и сын жевали хлеба — и снова за дело. Тем временем дома начинаются

¹ Творческая история сценария «Петербург — Петроград — Ленинград» подробно разбирается в статье Н. Иезуитова «Натан Зархи» («Искусство кино», 1936, № 3).

² Пудовкин, т. 2, с. 37.

роды — появляется в семье еще один лишний рот. Старшему придется идти в город.

Возникающая в таком контексте знаменитая надпись приобретает особую емкость и эпическую силу. С нее, с этой надписи, как не раз вспоминал потом Зархи, начинался сценарий: она помогала «увидеть» еще не снятый фильм, определить его ход, его «музыку», его внутреннюю тему.

«Пензенские, повгородские, тверские» — это русские мужики, надрывающиеся, преждевременно стареющие на неурожайных полях. В тысячах горемычных деревень перебиваются они с хлеба на квас, живут хуже скотины. Изменения в составе семьи часто оборачиваются для них прямо-таки катастрофой — будь это смерть главного работника или появление лишнего едока.

Это деревенские парни, идущие в город на заработки. Там они тоже надрываются и преждевременно стареют, тоже живут впроголодь, да еще без приволья полей и лесов — в чадных цехах, в тесных и грязных домах, а то и бараках. Запивают горе в трактирах и мрачно тоскуют под трехрядку — по деревне, по родным и близким.

Бесправие, нищета, темнота веками учили их покорности — и тех, кто оставался в деревнях, и тех, кто шел в города. Время от времени вырывалась наружу глухая злость к сытым и богатым — в разгуле разинской вольницы, в яростных походах пугачевского войска, в красных петухах над барскими усадьбами в 1905-м... Но потом главарей убивали, участников секли, гнали на каторгу, и опять все замирало на долгие годы — без просвета и надежды.

Эту деревенскую покорность вместе с глухой злостью принес в город и Парень — герой пудовкинського фильма. Когда еще вырвется наружу злость — для этого потребуются жестокие уроки жизни. А пока он ни о чем другом думать не хочет и не может, кроме как о заработке, чтобы себя прокормить и помочь оставшейся в деревне семье.

Как и Ниловна в «Матери», герой фильма беспредельно наивен. Вообще-то наивность — качество неплохое, если оно в повседневном быту противостоит расчетливой практичности, изворотливой хитрости лозкачей. Но здесь оно не домашнее, а социальное. Здесь оно заставляет Парня с доверием отнестись к хозяевам фабрики и оборачивается предательством.

В часы, когда Парень сидел на квартире земляка (А. Чистяков) в ожидании устройства на работу, происходит встреча рабочих активистов. Парню непонятны их разговоры. А некий «бритый», подбивающий заводских бросить работу, проявляющий особую напористость в организации стачки, кажется ему человеком совсем странным, даже опасным. И Парень скажет управляющему: это все бритый мутит... Получит целковый, не понимая пока, чем заслужил «награду». Получит заверения, что «земляка не тронут». Потом, думая все о том

же заработке и только о нем, пойдет с толпой штрейкбрехеров на рабочие места забастовавших.

Тем временем начинаются аресты организаторов забастовки. На квартиру земляка тоже приходит полиция. Парень начинает догадываться о смысле происшедшего, об истинной цене серебряного рубля, который получил. Он восстает против обмана. Делает это по-своему, по-деревенски: с кулаками бросается на заводчика Лебедева, хватается того за грудки, готов задушить. Подоспевшие конторщики спасают своего хозяина. Парня отправляют в полицию. Но на каторгу он не попал: начавшаяся война требовала пушечного мяса, и Парня прямо из полиции «добровольцем» отправляют на фронт.

На экране — окопная страда, с ее кровью, грязью, вшами, голодом, холодом, с бессмысленными атаками и несчетными смертями. Парень и его товарищи каждый день стреляют в «саксонских, вюртембергских, баварских». Должны были пройти годы войны, пролиться реки крови, чтобы «путиловские, обуховские, лебедевские» не только сами поднялись на «последний и решительный», но и повели за собой «пензенских, новгородских, тверских». В финальных кадрах мы видим Парня среди раненых и отдыхающих участников взятия Зимнего. Он случайно встречает жену земляка, которого когда-то невольно предал (ее роль исполняет В. Барановская), застенчиво и простодушно радуется этой встрече, берет из котелка женщины картошку — она принесла ее мужу, но, не найдя мужа, раздает раненым и отдыхающим победителям.

Такова сюжетная схема. Внешне она проста. Но всем ходом фильма в нее «вписана» история России на великом повороте.

«Для показа... психологического процесса внутри мозговой корочки деревенского парня,— писал С. Эйзенштейн,— в ход пущена громадная машина войны, биржи, капиталистической конкуренции, революции. Громадная заслуга Пудовкина в том, что он, взявшись за индивидуально-психологическую тему роста классового самосознания деревенского парня, сумел вздыбить ее вовлечением в картину всех социальных факторов подобного перерождения и создать таким путем — переключением в монументальные масштабы — из частного эпизода громадную эпопею»¹.

В «Конец Санкт-Петербурга» меньше, чем в «Матери», драматургических мотивов и стилевых оттенков, выражающих особое место Пудовкина в развитии киноязыка, — эпическое начало, метафорическая насыщенность языка здесь проявились с большей интенсивностью. Но только поверхностному наблюдателю может показаться, что Пудовкин делает шаг назад. Киноведческие концепции, резко отдаляющие Пудовкина от Эйзенштейна, несостоятельны, ибо противоречат правде истории: ранний Пудовкин принадлежит кинематографу эпи-

¹ «Революция и культура», 1928, № 3/4.

ческому, как и Эйзенштейн. Этого общего вывода не ломают стили-
вые различия. А различия эти, наиболее отчетливо проявившиеся в
«Матери», сохраняются и в «Конец Санкт-Петербурга», хотя, казалось
бы, здесь Пудовкин идет «в сторону Эйзенштейна», а не в сторону
психологического фильма характеров, куда должен был бы идти по
логике упомянутых концепций.

«Конец Санкт-Петербурга» был сделан как эпопея, — пишет
Н. Иезуитов. — От «Октября» Эйзенштейна он отличался тем, что был
построен не на теме массы, а на теме индивидуально-психологичес-
кой, что привело вполне закономерно к усилению лирических мест
картины. Это была лирическая эпопея в отличие от философского
эпоса Довженко и публицистического Эйзенштейна¹.

Может быть, первый биограф Пудовкина не совсем точен, когда
исключает тему массы из фильма «Конец Санкт-Петербурга»: масса
занимает в нем весьма существенное место, и эпический характер
фильма определяется не только тем, что в центре его стоит эпический
герой, но и самим изображением массы, меняющей судьбу великого
города, судьбу всей страны. Однако Иезуитов глубоко прав в опреде-
лении жанра и стиля фильма: лирическая эпопея!

«Конец Санкт-Петербурга» несомненно эпичен. Есть в этом смы-
сле весьма существенная разница между ним и произведениями пси-
хологического реализма. В такого рода произведениях обычно рас-
сказывается история человека или семьи, связанная с историческими
событиями, с судьбами других людей, чьи пути перекрещиваются
с путями главных героев. Связи эти бывают разными: в одном
случае события решающим образом влияют на личную историю, в
другом движение событий поставлено в зависимость от развития лич-
ной истории, которой придается повышенное значение, подчас при-
водящее художника к идеалистическим схемам... Зархи и Пудовкин
делают главным предметом изображения сами события, развитие
классовых отношений, нарастание классовой борьбы, ведущее к
победе революции.

Как и в эйзенштейновских фильмах «Стачка», «Броненосец «По-
темкин», «Октябрь», в фильме Пудовкина изображается масса, мно-
жество. Герой фильма — частица этого множества. Зархи и Пудовкин
даже имени ему не дали, а назвали безлико — Парнем. В их автор-
ские намерения не входила психологическая детализация характера:
им нужно было показать одного из многих — некое «среднеарифмети-
ческое» выражение социальной психологии темного деревенского му-
жика, которого просвещают реальности его жизненного положения,
логика классовой борьбы, встречи с поднимающимися на борьбу ра-
бочими. Герой фильма — совсем в духе эпоса — неотделим от рабо-
чей массы, не выделяется неповторимостью индивидуального харак-

¹ Иезуитов Н., Пудовкин, Пути творчества, с. 105.

тера, психологии, судьбы. Что же касается «зигзагов» в его поведении, то они (как и в «Матери») только заостряют мысль о несознательности, темноте, забитости, рабской психологии, объединяющих Парня с миллионами таких же, как он.

Но фильм Пудовкина и лиричен. Еще до начала съемок Пудовкин говорил об установке на человека, о привлечении театральных актеров — теперь он их не боялся, как боялся раньше. Именно при анализе «Конец Санкт-Петербурга» и его центрального образа Пудовкин с особой отчетливостью установил для себя, что изображение индивидуального характера не противоречит эпическому обобщению.

«Работая с актером, я понял: для того чтобы мой деревенский парень стал обобщенным представителем русского крестьянства, совсем не надо превращать его в ходячий символ, ему не надо ни условных фраз, ни условного поведения. Я по-прежнему добивался простоты и искренности в игре, все более убеждаясь, что чем больше я найду живых, глубоко индивидуальных черт в характере, играемом актером, тем убедительнее и реальнее будет обобщение.

В надписях картины все время звучало обобщение («пензенские, новгородские, тверские!»), а на экране жил и действовал, занимаясь своими малыми делами, конкретный человек»¹.

Парень не изображал, продолжает свою мысль Пудовкин, представителя народа, он не произнес ни одной фразы, звучащей как общий лозунг. Все его поступки связаны с глубоко индивидуальными, его собственными интересами. Столкновение с фабрикантом вызвано личной драмой. Даже в финале картины он не входил символическим победителем в Зимний дворец: аппарат случайно увидел его среди других раненых солдат и рабочих. Картина завершалась великой победой класса, показанной в широких обобщенных эпизодах, а рассказ о судьбе героя заканчивался простым примирением его с человеком, которого он ранее оскорбил, — глубоко личным, частным событием.

В выборе Доллером и Пудовкиным исполнителя на главную роль действовал тот же принцип, что и в «Матери»: И. Чувелев — опытный актер и одновременно по всем данным очень подходил для задуманной роли как «типаж» — в его облике, выражении глаз и манере поведения видится нищая российская деревня с ее пуждой и беспросветностью. Мысли об актерской игре даже не возникают. Когда Парень — Чувелев идет в город с какой-то старушенцией — то ли родственница, то ли случайная попутчица из односельчанок, — в самой походке его (он не идет, а понуро плетется) «читается» предыстория расставания с родными местами и людьми, биография человека, чья молодость была задушена нуждой. То же чувство беспомощности и безнадежности написано на его лице, когда он, сидя в комнате зем-

¹ Пудовкин, т. 2, с. 37.

ляка, остекленевшими глазами смотрит в одну точку. Парень Чувелева неповоротлив, флегматичен, он часто как бы застывает в «зафиксированных» состояниях лица и тела.

Поначалу может даже показаться, что актер монотонен, однокрасочен. Но такое впечатление было бы ошибочным. Ведь это не актер Чувелев, это Парень «монотонен» в своем жизненном поведении, в восприятии окружающего мира: беспросветная жизнь связала его по рукам и ногам, потушила взгляд, сковала мысль... Что же касается актера, то, оставляя необычайно скупым, сдержанным в актерских средствах, он открывает все новые грани характера Парня и новые перемены в нем.

Когда Парень обнаруживает, что его обманули, и до его неповоротливого сознания доходит вся подлость обмана, перемены в нем становятся особенно бурными. Не просто досада обманутого, а нерассуждающая ярость охватывает все его существо. Эти контрасты поведения имеют свою логику — драматургическую, режиссерскую, актерскую: социальные чувства ломают индивидуальную неповоротливость, флегматичность, выработанную годами покорности и нужды. В деревне он, может, никогда и не знал такой ярости, таких взрывов. Очевидно, много там было мелких обидчиков, было море обид и нужды, засасывающих постепенно и потому незаметно. Но такого не было — чтобы вот так подло его обманули, с такой наглой улыбочкой надругались над его простодушием и доверчивостью. В душе Парня возникает нечто дотоле неведомое и потому особенно сильное — по контрасту с устоявшейся, но беспомощной злостью: возникает социальная страсть. Ее первые вспышки дики, необузданны. Но ими начинается новая биография Парня. С ними — этот парадокс имеет свою психологическую и нравственную логику — связано потепление души.

В финальных сценах перед нами все тот же нуклюжий и застенчивый деревенский увалец, но что-то новое появилось в нем. Он уже не смотрит на людей тяжелым взглядом исподлобья, а улыбается открыто и добродушно, хоть и ранен в недавнем бою за Зимний. В том, как он берет картошку из рук жены рабочего, которого до этого невольно предал, отчетливо проявляется чувство новой связи с людьми, ставшими теперь по-новому близкими ему, еще час тому назад делавшему с ними одно общее дело — революцию. В нем пробуждается способность к сочувствию и соучастию.

История социального перевоспитания Парня разработана в фильме достаточно подробно, однако фильм не стал от этого психологической драмой с индивидуальным героем на первом плане. Помимо перипетий личной истории Парня в фильм вошел разнообразный внесюжетный материал, связанный с судьбой героя фильма только как с судьбой одного из многих российских крестьян, пришедших на завод, потом брошенных в окопы империалистической войны, а затем обя-

вивших войну войне. Этот внесюжетный материал развернут и показан очень широко. Картины жизни, изображение событий занимают в фильме неизмеримо большее место, нежели экскурсии в человеческую душу.

Когда эти экскурсии все же делаются, Пудовкин обычно ограничивает себя пластически точной фиксацией состояний человека — режиссерской и актерской; пластической выразительности позы придает большее значение, чем психологической детализации малых переходов из одного состояния в другое, случайных оттенков в самих этих состояниях. Зато обстановка действия, ход и образ событий изображаются с полнотой и щедростью, свойственной разве только роману. Недаром Пудовкин именно в дни работы над фильмом «Конец Санкт-Петербурга» «окончательно убедился, что кино гораздо ближе к роману, чем к театральной драме»¹.

Пудовкин неоднократно подчеркивал, что создание широкой эпопеи, захватывающей несколько тем, — задача очень трудная. Для ее решения надо заново изобретать все, начиная со способа монтажа, кончая способом установки аппарата. Ранее известные приемы, в большинстве своем пришедшие от старой школы, не годятся. Но решительно выступая за ломку старых форм, за изобретательство, Пудовкин теперь более последовательно, чем в начале своего пути, связывает поиски новой выразительности кадра и монтажной фразы с проблемами реалистического изображения жизни.

Изобразительные решения фильма «Конец Санкт-Петербурга» социально содержательны и целенаправлены. Деревенские пейзажи становятся красноречивыми объяснителями перехода Парня в город. Визуально впечатляющий образ города весьма отчетливо расшифровывается в понятиях революционной науки.

Город возникает перед героем фильма в тяжелой и давящей мощи камня: каменные громады Петербурга выступают как символ гнета, как сила, которая подавила рабочего человека, сделала его маленьким.

«Два мелких, ничтожных человеческих существа, — писал по этому поводу Генрих Манн, — бредут через Петербург, придавленные мощью возвышающихся над ними грандиозных памятников. Проходя через действие фильма, эти маленькие немощные человеческие существа постепенно вырастают и в конце оказываются значительно мощнее, неизмеримо важнее, чем каменные идолы. Это происходит в результате созидательной работы режиссера, нанизывающего проявления действительности, пережитые чувства. Поэтому он не нуждается в большом количестве актеров. Он заставляет «играть» народ, вернее — заставляет самую жизнь пройти уже пройденный этап»².

¹ Пудовкин, т. 2, с. 38.

² «Кино», 1928, 17 апр.

Жизнь, проходящая уже пройденный этап, жизнь, сведенная созидательной работой режиссера в социально насыщенные образы, раскрывает в фильме свои противоречия, внутренние импульсы и направление своего движения. «Субъективная», пропагандистски нацеленная камера Головни, столь блистательно проявившая себя в «Матери», здесь действует еще активнее. Она упрямо обнажает суть изображаемого. В нужный для фильма момент петербургские громады становятся громаднее самих себя, реальных — таков ракурс съемки, а придавленный ими человек — меньше своего, «нормального», «бытового» прообраза. В фильме «изображается» мысль: покорность и страх по-своему деформируют жизнь, устанавливают в ней свои пропорции.

Для съемок сцен прохода Парня и старухи по Петербургу режиссер и оператор поднялись на Исаакиевский собор; снятые сверху прищельцы из деревни казались совсем маленькими, придавленными каменными громадами домов, что их окружали.

С такой же целеустремленностью искали Пудовкин и Головня изобразительные решения темы борьбы, темы переворота.

В часы уже упомянутых прогулок по городу они бродили у Смольного, Таврического, Зимнего, видели великолепные дворцы и площади императорского Петербурга и в призрачном свете полуночных зорь — рабочие окраины, дымящиеся в бледном небе трубы заводов и бесконечные линии доходных домов. Эта смена городского пейзажа слова возникнет в их памяти в ходе работы над фильмом как пластическое воплощение смены исторических эпох: от Петербурга — к городу Ленина, к городу Октябрьской революции.

Однажды, вспоминает Головня в своей книге «Экран — моя палитра», они с Пудовкиным поднялись на крышу Зимнего дворца — и перед ними открылось зрелище неожиданное и странное. Сотни бронзовых статуй мифических героев и богинь стояли, сидели, лежали, их темные силуэты были словно врезаны в панораму оживленных улиц, площадей, реки... Чтобы поколебать их монументальность, разрушить этот странный покой, Головня снимал их ручной камерой, вращая ее так, что на экране статуи заваливались, переворачивались, символизируя тем самым рухившийся старый мир императорского Петербурга ¹.

Необычные ракурсы съемок, экспрессивность многих кадров помогают воплощению революционной идеи фильма, социальному анализу жизни и ее восприятия человеческим сознанием.

Пудовкин высоко ценил это умение Головни находить интересные приемы для вскрытия внутреннего значения кадра. Он с одобрением писал, например, о том, что в стремлении острее выявить содержание Головня снимает бронзовую девицу с молитвенно-восторженным

¹ См.: Головня А. Экран — моя палитра, с. 14—15.

лицом и большим крестом в руках таким образом, что она находится непосредственно под развевающимся хвостом лошади императора. Пудовкин отмечал, что в поисках содержательной выразительности и социальной остроты изображений свою роль играет и «ненормальное» положение камеры (съемки снизу, съемки перекошенной камерой и т. п.).

В съемках петербургских сцен Головня испытал определенное влияние «Медного всадника» и рисунков Александра Бенуа к пушкинской поэме. Он не повторял Бенуа, но поиски художником пластического эквивалента поэмы в какой-то степени сказались и на кинематографическом изображении города — на выборе точки зрения киноаппарата, на атмосфере петербургских сцен. Как и в поэме, Петр предстает в фильме «гигантом на бронзовом коне» — он показан монументально, в ракурсах, подчеркивающих его давящее величие и даже вызывающих чувство страха. Однако в разных частях фильма, в разных контекстах величавый памятник выступает в различных социальных и эмоциональных функциях — он монтируется то с заводчиком Лебедевым, олицетворяя подавляющую трудового человека силу самодержавно-капиталистического Петербурга, то с Чистяковым, символизируя победу рабочих и конец города царей и буржуев, начало его новой истории.

Как всегда у Пудовкина, поэтическая многозначность киноизображений создается не только манерой съемок, но и монтажом. Выразительно сняты — в кричащих ракурсах, с перекосом линии горизонта, со всей грязью и кровью войны — сцены фронта монтируются с биржей; бегут, суеются на ее лестнице люди в котелках, суеются, бегают в зале, где «делаются деньги». Нарастающая алчность, ажиотаж погони за прибылью на бирже и чудовищная по своему ужасу и трагизму фантазмагория смертей на фронте подчеркиваются ритмами монтажа — все короче монтируемые куски, все напряженнее движение... Кадры сняты строго, можно сказать — документально, но их динамичным монтажом создается острый социальный гротеск. Тема контраста прибылей и смертей развивается и монтажными столкновениями взрывов в окопах и «тихих» сцен в кабинете Лебедева, где из солдатской крови делаются деньги. Монтажные композиции фильма как бы «опредмечивают» известные положения Ленина о природе империализма и империалистической войны: большевистская политграмма становится поэзией широкого стиливого диапазона — от трагедии до гротеска, — как в незадолго до фильма вышедшей поэме Маяковского «Владимир Ильич Ленин».

Монтажные столкновения и сопоставления, придающие кинематографическим изображениям емкость поэтических строк, применяются и для развития лирической темы фильма. Вспомним хотя бы сцену, в которой жена рабочего укладывает спать своего ребенка: сцена монтируется с кадрами реки — по спокойной глади плывет парус.

В любимых сценах, будь это социально острые сцены на фабричном дворе или камерные, лирические на квартире рабочего, Пудовкин и Головня добиваются максимальной выразительности фиксируемых аппаратом деталей. Они освобождают кадр от всего лишнего, но оставшиеся в кадре детали снимают так, что они многое «рассказывают» о событиях и обстоятельствах. Даже стакан с недопитым чаем, одиноко стоящий на голом столе в комнате рабочего, «играет»; его замечает не только полицейский, пришедший арестовать хозяина квартиры, но и зритель. Пар над стаканом обнаруживает, что хозяин ушел отсюда недавно, очевидно узнав про близкий приход незваных гостей. Неостывший стакан позволяет увидеть, понять, домыслить неснятое событие.

В фильме «Конец Санкт-Петербурга», как и в «Матери», стремление социально активизировать камеру не помешало поискам достоверности.

Деревенские сцены фильма снимались под Сызранью, частью у Жигулей: была найдена натура, очень характерная для бесхлебной средней полосы России с ее неоглядными полями и скупой растительностью.

Для съемок оконных сцен нужна была местность голая и унылая, с редкими кустами, глинистым обрывом и водой. Такую местность нашли — она точно отвечала замыслу. Для того чтобы повысить выразительность пейзажа, использовали гидравлическую станцию, которая подавала воду на место действия. Рыли окопы. Опрыскивали бензином и сжигали листья на кустах. Динамитом придавался нужный рельеф снимаемым «участкам фронта».

Режиссируя фронтные эпизоды, Пудовкин ставил перед собой и Головней задачу: фронт сам по себе, несмотря на внешние эффекты, не даст на экране действенного впечатления — надо оживить его через человека, показать через переживания, через призму человеческой психики. Практическую реализацию этой задачи он видел в сочетании фронтного пейзажа и крупных планов, показывающих состояние людей.

Вот идут сцены ночной подготовки к атаке. Дует холодный, пронизывающий ветер. Монотонность осеннего дождя, бесконечного и нудного, создает атмосферу безысходности. Жалкие люди, иззябшие, заочневшие в воде, жмутся друг к другу. Они сами не готовятся, но вся окружающая обстановка готовит их к атаке. И снова темнота, слегка разреживаемая приближением рассвета. Смутно прорисовывается унылый фронтный пейзаж. И опять крупные планы солдат: они не готовятся — их готовят...

Документальная фиксация фронтного быта в монтажных сопоставлениях пейзажа и людей обретает требуемую многозначность: философская и политическая мысль об угнетении человека, лишенного даже самых малых намеков на самостоятельность мысли и действия, о

бесправии «серой скотины» (так презрительно именовались солдаты на языке надменного офицерства) выражена чисто кинематографически. Перед нами некий фатум, подавляющий человека, делающий его икриной, песчинкой, винтиком... Но не абстрактный, не апокалиптический — он имеет вполне определенное социальное происхождение. И оттого, что он конкретно-историчен, социален, а значит, устраним, окопные сцены фильма обретают многослойный смысл. В непосредственном своем значении они — подготовка к атаке, в глубинном содержании и смысле — подготовка к революции, к борьбе за то, чтобы сделать человека труда, рабочего и крестьянина, одетого в серую шинель, личностью, хозяином жизни. В новом своем качестве он тоже пойдет в атаку, если надо, — как пойдет Парень на Зимний, — но и атака по команде, служба в условиях военной дисциплины будут выражением его свободы и самостоятельности, ибо станут социально сознательными, основанными на убеждениях: так надо, так я хочу.

Анализируя художественную фактуру пудовкинских фильмов, В. Шкловский писал, что смысловые элементы в нем поэтизируются по принципу значащего стиха: дается реальная фабрика, которая потом обращается в монтажно-стихотворную фразу; памятники Петербурга, сперва реальные памятники города, тоже обращаются в монтажную фразу, в знаки ¹.

По такому же принципу, добавим мы, снят и фронт: максимально приближаясь к достоверности фронтового, холодным дождем пронизанного пейзажа и придавленных им людей, Пудовкин добивался поразительной емкости экранного образа.

Это соединение поэтических обобщений с натуральностью кадра, эпизода, сцены является одной из самых примечательных особенностей фильма, который по-своему, по-пудовкински воссоздает образ революции — через человека, увиденного в социально осмысленном и монтажно расшифрованном мире вещей и событий.

¹ Шкловский В. За сорок лет, с. 100.

«ПОТОМОК ЧИНГИС-ХАНА»

Тему «Матери» и «Конец Санкт-Петербурга» продолжает фильм «Потомок Чингис-хана». Его сюжет заимствован у сибирского писателя И. Новокшенова, автора рассказов о гражданской войне в Иркутске, Забайкалье и Бурятии. В рассказе, послужившем основой сценария, события и человеческие отношения изображались внешне в очень простой, чтобы не сказать элементарной схеме. Пудовкину рассказ показался не слишком интересным — скорее историческим анекдотом, нежели реальной историей. Но ко времени разговора с Алейниковым о новокшеновском сюжете Пудовкин остро нуждался в отдыхе: напряженная, почти без перерыва работа над фильмами «Механика головного мозга», «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» измотала его. Новая постановка, подумалось Пудовкину, будет легкой, даст возможность передохнуть. К тому же она открывала заманчивую возможность поехать в неведомые края. Предложение студии было принято.

Возник вопрос: кто будет писать сценарий? Для Пудовкина выбор не вызывал сомнений — Зархи. Однако перспектива работы над приключенческим фильмом на экзотическом материале не увлекла Натана Абрамовича, сюжет рассказа его не заинтересовал. За сценарий взялся О. Брик, который заведовал тогда сценарным отделом «Межрабпомфильма».

В своей работе он пошел от предложенного Новокшеновым материала: соединяя романтические и памфлетно-сатирические мотивы, написал хорошо сколоченный сценарий с крепким сюжетом. Пудовкин, уже привыкший к сценариям иного типа, с более сложной поэтической структурой, остро чувствовал недостаточность предложенного ему литературного костяка. Но решение было принято, отступать было поздно, и Пудовкин поехал в Бурят-Монголию с намерением уточнить сценарий на месте действия.

Там его ждала еще одна счастливая встреча — на сотрудников Пудовкину везло. Партийное руководство Бурят-Монголии, узнав о замысле и задачах пудовкинской группы, выделило консультанта. Это был широко образованный и опытный партийный работник Аширов, великолепный знаток истории, обычаев и правов монгольского народа, особенностей его духовного склада. Эффективности сотрудничества Аширова с Пудовкиным помогло и то, что Аширов довольно продолжительное время работал в Китае — вместе с Бородиным, старым большевиком, оказавшим в качестве советника большую помощь политическим и военным руководителям китайской революции. Соединение общей культуры, знания края и опыта революционной борьбы делало Аширова поистине неоценимым консультантом.

Встречи и беседы с Ашировым, с другими местными работниками, с недавними участниками гражданской войны, непосредственное зна-

комство с жизнью героев будущего фильма многое дали режиссеру. Пудовкин все глубже влезал в материал. Постепенно он увлекся новой постановкой. О легкой работе — полуотдыхе было забыто. Начались напряженные дни, ставшие новым подвигом режиссера. В процессе долгих разговоров с Ашировым и живых наблюдений сценарий обогащался все новыми мотивами и подробностями. А наблюдать Пудовкин умел. Недаром Ромен Роллан говорил позднее, что «Потомок Чингис-хана» поразил его полнотой ощущения никогда не виденной страны, своеобразия жизни ее людей. В сценарий широко включается материал, придающий эпический размах и социальную глубину рассказу о бедном арате и охотнике Баире, которого оккупанты сначала обокрали, потом приказали расстрелять, затем, недобитого, полуживого, вылечили, вернули к жизни, чтобы использовать в качестве «потомка Чингис-хана». Для того чтобы история Баира отчетливее прозвучала в ее главных социальных мотивах, некоторые моменты рассказа Новокшенова и сценария Брика переосмысливаются, уточняются, изменяются.

В сценарии, вернее, в первом его варианте, очень подробно рассказывалось о том, как живут в Монголии английские дамы — жены офицеров оккупационных войск, как устраивают они свой быт, пытаются превратить номер грязной гостиницы в некий оазис европейской цивилизации. Этих бытовых зарисовок в фильме нет — в нем остались только внешне торжественные, внутренние ироничные сцены приготовлений командующего оккупационными войсками и его жены к встрече с местным духовенством и населением на религиозном празднике. Столь же решительным сокращениям подверглись жанровые сцены приезда скушника мехов Вильяма Смита в штаб-квартиру оккупантов, его приготовлений к выходу в свет с отнятой у Баира драгоценной лисой — для невесты.

Из сценария были исключены многие подробности истории с грамотой «потомка Чингис-хана». Когда начальнику оккупантов (в первом варианте сценария) доложили о грамоте, он поначалу отмахнулся от предложения подчиненных использовать «потомка» в своих целях. «Чистейший блеф», — говорил он. Его долго уговаривали. Наконец под влиянием уговоров и обстоятельств он соглашался на предложенную ему «игру». В фильме все эти подробности опущены — начальник соглашается моментально.

В сценарии была большая, подробно разработанная сцена торжественного заседания начальствующих лиц английского оккупационного отряда и местной знати. По ходу сцены начальник оккупационных войск обращался с речью к Сулиму (так звали героя фильма в сценарии): «Вы законный владетель Монголии, мы приложим все усилия к тому, чтобы вы заняли ваш наследственный престол. Английское правительство заинтересовано в теснейшей дружбе между двумя великими державами — Монголией и Англией».

Ему отвечает Сулим. Он говорит о свободной Монголии. О Москве. Слушатели постепенно расходятся. Сулим продолжает говорить, переходя на крик, в почти пустой комнате. Его окружают офицеры. Сулим бежит — прыгает в окно. Его преследуют.

В фильме и эта часть сценария была сильно сокращена. Торжественное заседание дано только в приготовлениях: начальник диктует лейтенанту текст договора между Англией и Монголией, а тем временем солдаты прибывают флаги, украшают зал, портные примеряют парадный фрак Баиру.

В этот момент, еще до начала заседания, возникает эпизод с монголом-партизаном, которого расстреливают на глазах Баира. Баир восстает. Он хватается солдата, который только что застрелил монгола. На выручку убийце прибегают другие. Баир вырывается, бежит. Вместо предполагавшихся — по сценарию — речей возникают (надписями) гневные слова: «Долой грабителей! Долой бандитов! Долой воров! К оружию!» Затем начинаются знаменитые кадры финала: скачет впереди партизанской конницы Баир, буря метет по земле опавшие листья, буря выметает вместе с листьями оккупантов.

В сценарии финал решался по-другому. После бегства Сулима из штаб-квартиры оккупантов в городе возникает восстание, монголы поднимаются на борьбу. Идут финальные кадры:

«Скачет Сулим по полю.
Мимо монгольских юрт.
Скачет через реки.
Через горы.
И навстречу ему плывет миражом
Город в тумане.
Все быстрее скачет Сулим.
Все ближе теперь к нему город, и уже видно, что это
Москва. И Кремль»¹.

Из этого пересказа некоторых кусков сценария и сопоставления их с фильмом нетрудно заметить, что в основном сокращения касались жанровых сцен и бытовых деталей, экранное действие освободилось от драматургических усложнений, приобретало большую эпическую строгость. Сокращая повествовательные и жанровые сцены, Пудовкин усиливает кинематографическую разработку сцен поэтических, повышает смысловую нагрузку метафор, придает дополнительную емкость обобщениям.

Несколько особняком в этом смысле стоят финальные сцены: в сценарии они так же символичны, как и в фильме, так же освобож-

¹ Архив А. Н. Пудовкиной. (В этом, как и во всех других случаях, где даются ссылки на архив А. Н. Пудовкиной, речь идет о рукописях В. И. Пудовкина, сохранившихся в домашнем архиве и не вошедших в трехтомник сочинений В. И. Пудовкина.)

дене от конкретности реальных событий. Очевидно, в данном случае изменения диктовались не стилистическими соображениями (метафорический стиль финала в сценарии несколько не расходился с фильмом): предложенный Бриком финал слишком приближался к финалу «Матери» — и там и тут победа революционных сил символизировалась образом Кремля. Пудовкин не хотел самоповторений. Оставаясь в рамках поэтических иносказаний, он нашел оригинальное и мощное завершение сюжета, давшее фильму еще одно название — «Буря над Азией» (под таким названием «Потомок Чингис-хана» шел на зарубежном экране).

Переделки сценария при подготовке к съемкам меньше коснулись первых его частей. Как и сценарий, фильм начинается пейзажами Монголии: степь, вдали горы, скалы, обвал камней, снова степь — без конца и края. И надпись: «Обширные и пустынные страны Центральной Азии». За нею опять идут монгольские равнины и горы. Фильм сразу же вводит зрителя в жизнь далекого и необычного края. Необычность его Пудовкин показывает очень реально, без любования экзотикой, без «туристского» удивления — ставшая теперь уже привычной особенностью его режиссерского почерка натуральность изображений, тяга к документальности и здесь проявляется в полной мере.

В пейзажах и сменяющих их сценах в юрте, где лама (Ф. Иванов) молится о здоровье заболевшего старого арата, отчетливо ощущается заинтересованное внимание художника к снимаемой жизни. Для Пудовкина интернационализм — не просто политическое убеждение и гражданский импульс, определивший революционную идею фильма, это и эстетическая позиция, отражающаяся в самой стилистике ленты, в способах кинонаблюдения и съемки. Камера Головни, как всегда, социально направлена. Она внимательна к монгольскому труженику и разоблачающе беспощадна в изображении Ламы, эксплуатирующего суеверия, в показе оккупантов — грабителей монгольской земли.

Уже по обстановке юрты, где завязывается действие фильма, видно, как бедно живет монгольский арат и охотник, добывающий несметные богатства для белых пришельцев. Но детали обстановки, внимательно фиксируемые камерой Головни, приобретают новый, дополнительный смысл, «наложенные» на историю шкуры чернобурой лисы. Когда заболевший хозяин юрты, передавая шкуру едущему на базар сыну, говорит: «Каждый день хорошо есть будем», а потом эту же фразу, уже на базаре, повторяет сын, мы понимаем, как трудно живут эти люди: редкостная удача с поимкой лисы обнажает горестность всей полуголодной жизни. Точно так же полны социального смысла и сцены у скупщика (В. Цолпи), пытающегося за гроши купить драгоценную лису, и те, где Баир, уже ставший «потомком Чингис-хана», видит отнятую у него шкуру на плечах невесты скупщика.

Большое место в фильме занимают празднества в дацане. Съемкам

праздника «Цам», на который — для «контакта с местным населением» — приехал полковник со свитой, Пудовкин придавал особое значение: он и здесь стремился к эпической широте и натуральности изображения национальной жизни.

Но на пути режиссера возникли препятствия, оказавшиеся трудно преодолимыми: многие ламы Гусино-Озерского дацана, где должны были производиться съемки, запротестовали против самой идеи кинематографических съемок религиозных церемоний и ритуальных танцев. Два дня длились споры — шла борьба сторонников «старой» и «новой» церкви. Хотя споры были строжайше законспирированы, о них стало известно.

Большую помощь Пудовкину и его сотрудникам оказало правительство республики — оно обратилось к местному ставленнику Тибета Бандидо-Хамбо-ламе с просьбой посодействовать положительному решению вопроса. Обращение правительства возымело свое действие: главный лама собрал совет духовенства и своим авторитетом повлиял на «непримиримых».

Возникает новая трудность. Сроки экспедиции заканчивались задолго до праздника. Но поскольку ламы Гусино-Озерского дацана получили авторитетное указание, они пошли навстречу просьбам кинематографистов: досрочно разыграли «Цам» — специально для съемок. «Ламы,— сообщал об этом корреспондент «Советского экрана»,— молились так же усердно, как подобало молиться в срок, и танцевали в таком же экстазическом порыве, не отступая ни на шаг от ритуала. Сжигали фигуру духа зла на каменном жертвеннике. И для целей киносъемки даже останавливали праздник и повторяли отдельные номера»¹.

По такому же принципу повторения реальных событий снимались партизанские сцены. На съемки были приглашены бывшие партизаны, громившие банды Семенова в степях Монголии. Их долго ждали на съемочной площадке, — очевидно, сборы требовали времени. И вот наконец появилась колонна конников. Во главе ее ехал громадный детина с флагом на шесте. Он весь был в пулеметных лентах, а на боку у него висел гусарский палаш. Его спутники прибыли на съемки в полном партизанском снаряжении, в тех же папахах, в которых шли в бой, с ружьями, сохранившимися от былых походов. Отряд конников был очень колоритным.

Оказалось, что командир отряда — тот самый детина с гусарским палахом — объявил в деревне настоящую мобилизацию: партизаны приехали на съемки в боевом порядке. Съемки вызвали у них живые воспоминания: партизаны необыкновенно искренне переживали свои роли, игры тут не было, была жизнь, очень естественно повторенная перед киноаппаратом.

¹ «Сов. экран», 1928, № 31.

В этой связи стоит вспомнить и такой эпизод, случившийся на съемках «Потомка Чингис-хана» (Пудовкин рассказывал о нем студентам ВГИКа). Нужно было снять толпу монголов, которые с восторгом смотрят на драгоценный мех лисы. Сцена не получалась, монголы смотрели на лису более или менее равнодушно. Тогда режиссер пригласил китайского фокусника и снял лица монголов, замороженно смотревших на его чудеса. Получилось то, что нужно: участники массовки не играли восторг, а на самом деле восторгались: их восторг по поводу фокусов — снова «эффект Кулешова» — воспринимался зрителями в контексте с кадрами, показывающими драгоценный мех.

В «Потомке Чингис-хана» Пудовкин продолжает тему предыдущих фильмов — показывает путь трудового человека в революцию. Баир, как и Ниловна, как и Парень, — подлинно эпический характер: не становясь символическим олицетворением своего народа, он несет в себе его черты, воплощает в своей судьбе его судьбу, его путь от рабского бесправия, нищеты и темноты к победоносной борьбе. Такому решению центрального образа помогали и сюжетные перестройки рассказа Новокшопова. Герой рассказа — человек знатного происхождения. Герой фильма — простой арат. Ладанка, сделавшая его потомком грозного властелина Монголии, попадает к нему случайно: ее потерял, спасаясь бегством от гнева Баира, жадный лама, который хотел забрать драгоценную лису в оплату за свои молитвы.

Преобладающей чертой Баира является сдержанность. В Инкижинов всячески ее акцентирует, временами она даже приобретает черты «восточной неподвижности». Образ мог бы показаться статичным, если бы не было у Баира — Инкижинова взрывов, когда он становится неукротимым, даже бешеным. В контексте этих взрывов известная статичность характера и поведения в других сценах воспринимается не как безучастность, окаменевшая пассивность, а именно как сдержанность, скрывающая силу, — кажущееся спокойствие вулкана, в котором накапливается невидимая лава.

В работе над образом Баира Пудовкин снова снимает актера так, словно тот — типаж. Инкижинов был выбран на роль Баира прежде всего потому, что мог стать Баиром без грима, внешнего и внутреннего, оставаясь самим собой. Элементы актерства заранее исключались: режиссер тщательнейшим образом следил, чтобы исполнитель ни разу, ни на секунду не ушел от найденного совпадения — себя и Баира — во имя какой-то детали, позы, взгляда, жеста, какие могли показаться ему актерски выигрышными.

Как и в предыдущих пудовкинских фильмах, человеческие отношения изображаются в «Потомке» в их социально существенных особенностях. Социальному анализу служат, если они возникают в фильме, и психологические углубления: по сути дела, в переживаниях и поведении действующих лиц нет деталей, остающихся на уровне ка-

призов индивидуальной психологии, даже малые душевные движения рассматриваются через призму классовых отношений, выверяются их логикой.

Весьма показательны в этом смысле сцены расстрела Баира. В наброске лекции о работе над сценарием Пудовкин вспоминает: «С самого пачала работы над сценарием «Потомок Чингис-хана», который мы писали вместе с О. Бриком, меня преследовала вдруг точно и подробно увиденная картина, появившаяся в воображении (как будто ниоткуда): английский солдат, только что расстрелявший по приказу начальства неизвестного ему «шнородца», возвращается в казарму по грязной улице, шагает почему-то по самой середине, по жидкому месиву и лужам, не замечая их, винтовку тащит не по-военному, ухватив ее за середину, как узел с покупками, а за ногой волочится по грязи вымокшая лента спустившейся обмотки. Вероятно, это был зрительный образ тяжелой моральной депрессии, отвращения к себе и ко всему окружающему, характерной для человека, совершившего грязный, унижительный поступок по слабости своей и наглости чужой воли»¹.

Так это начиналось. По ходу работы над сценами расстрела возникали новые детали — все на том же направлении. Был придуман эпизод остановки в пути к месту расстрела: английский солдат дает Баиру папиросу, даже на связанные руки поглядывает — не развязать ли, чтобы тому удобнее было курить. Оказалось, что Баир не курит, папиросу, вставленную ему в рот солдатом, выплевывает. Но дело не в этом: папироса была дана, остановка в пути сделана. И эта остановка дополнительным светом освещает все те кадры, где крупным планом показаны ноги возвращающегося солдата, шлепающие по лужам, утопающие в грязи.

Пудовкин не раз потом говорил студентам и коллегам: бессловесный разговор английского солдата с монголом дает ощущение классовой близости, которая перекрывалась туманящими человеческое сознание идеями хозяев. Если бы этот разговор нужно было показывать за столом, за кашей, ничего не получилось бы. Надо было приподнять его до высокого напряжения, когда на карту поставлена человеческая жизнь: скоро один сделается убийцей, другой — жертвой. И точно найденные пути к такому напряжению, добавим мы, помогают вывести наружу внутренние противоречия английского солдата (К. Гурьяк), психологию этих противоречий, равно как и психологию Баира, почувствовавшего, может до конца не сознавая этого, что его конвоир социально близок ему, хоть и делает противоречащее этой близости палаческое дело. Делает во имя долга и дисциплины: чувства и убеждения не включены в «работу» убийцы.

В повествовательном фильме переживания солдата и Баира, оче-

¹ Пудовкин, т. 3, с. 346—347.

видно, были бы разработаны подробнее, психологически деталлизированы, может, даже с использованием внутреннего монолога. Но и показанные с поэтической лаконичностью, они выявляются достаточно отчетливо: выразительная пластика сцены ведет зрителя за свои пределы; глубины социально-психологического конфликта домысливаются, воспринимаются в конкретности душевных движений, дающих импульсы сложным переживаниям.

Для того чтобы «прочитать» рассматриваемую сцену в контексте истории, надо вспомнить, что снималась она, как и весь фильм, в дни и месяцы, когда революция, переливающаяся через границы стран и континентов, виделась не в тумане отдаленной перспективы, а как близящаяся реальность классово-борьбы; вспыхивавшие то на западе, то на востоке очаги революционных битв с душевной готовностью включались в ожидания и надежды. Появись фильм в другое время, акценты в аналогичной сцене, очевидно, были бы сделаны другие — на раскрытии деформаций сознания, связанных в английском солдате с господством и воздействиями империалистического капитала, на остроте противостояния солдата и Баира. Во всяком случае, не на элементарно простом по своей наивности, я бы сказал — пре-красной наивности, эпизоде с папирсой.

Поясню свою мысль. Годы создания картины были годами близких надежд на «мировой пожар»; согретая этими надеждами фантазия художника искала предметные выражения возможных сближений братьев по классу, оставленных на разные стороны фронта, — пафос братаний не успел еще стать далекой историей. Через 40—50 лет появится новый исторический опыт, и он заставил бы по-иному прочитать сцену палача и жертвы — этот опыт неизбежно вошел бы в их почти безмолвный диалог, как вошел в нашу память и сознание Вьетнам, где американские палачи, в том числе и вполне рабочего происхождения, но оболваненные империализмом, убивали вьетнамских тружеников, не останавливаясь в пути на место расстрела.

Новыми чертами и особенностями обогащается в фильме пудовкин-ский монтаж. Пудовкин остается верным своему принципу составления монтажной фразы из коротких кусков; он и здесь очень точен в определении ритма той или иной сцены, того или иного эпизода. Но в «Потомке Чингис-хана» происходит новый поворот во взаимоотношениях Пудовкина с Эйзенштейном (в данном случае имеются в виду не личные отношения — они всегда были дружескими, — а эстетические, в которых сближения сопровождалась полемикой). Одно время Пудовкин настойчиво подчеркивал, что монтаж должен быть сцеплением кадров. Эйзенштейн утверждал, что сцепление — только частный случай конфликта между двумя рядом стоящими кусками, а главное в монтаже — столкновение. В «Потомке Чингис-хана», очевидно в порядке стиливых вариаций, Пудовкин чаще, чем в других своих лентах, использует выразительную силу столкновений.

В сценах праздника есть такой момент. В нескольких неторопливо сменяющих друг друга кадрах демонстрируется статуя Будды. Курится дым из жертвенников, обволакивая статую. Изображение сопровождается — в торжественном и плавном ритме — словами титров: «Приготовьтесь! Сам... Великий... Бессмертный... Мудрый... Лама». И вдруг совершенно неожиданно появляется на экране маленький ребенок, голый, улыбающийся, — оказывается, именно в него переселилась бессмертная душа ламы.

«Из столкновения, — писал Пудовкин, — родилась ирония — интеллектуальный толчок, обуславливающий сомнение в осмысленности всего показанного, и эмоциональный толчок, вызывающий смех. Здесь дело идет уже не об описании, а о передаче зрителю отношения к описываемому. Я еще раз подчеркиваю, что со включением в композиционную работу конфликта, столкновения работа режиссера выходит из рамок простого обозначения описания. Она получает возможность передачи зрителю отвлеченного понятия»¹.

В отснятых кадрах этой части праздника не было иронии. И нет ничего иронического в кадрах улыбающегося ребенка. Ирония как интеллектуальный толчок рождается из столкновения.

Прием, который можно было бы назвать «ироническим монтажом», применяется Пудовкиным и в некоторых других сценах фильма. В ходе того же праздника начальник оккупационных войск (А. Дединцев) говорит: «Империя уверена в крепкой дружбе монгольского народа», а вслед за этим — монтажной перебивкой — идут кадры боя: стреляет партизан-монгол, лежит у пулемета солдат, поднимает тучи пыли на дорогах угоняемый оккупантами, а потом отбитый партизанами скот...

В пудовкинских рассуждениях о передаче отвлеченных понятий, в самом использовании приема сталкивания разнохарактерных кадров ради наглядного выражения политической мысли вполне отчетливо ощущается влияние эйзенштейновской теории «интеллектуального кино». Теория эта в свое время была раскритикована как абсолютно формалистическая, советскому кинематографу чуждая. Между тем она заслуживает более историчного, более серьезного к себе отношения. Ведь на первых этапах становления советского кино она тоже служила повышению его познавательной и пропагандистской активности.

Теория «интеллектуального кино» не содержала в себе универсального решения задач, какие ставились перед нею. Она была попыткой, выражением поиска на очень важном направлении, не более того. Ее абсолютизация могла бы привести (и приводила иногда, — скажем, в некоторых сценах «Октября») к убиению эмоционального начала искусства, к созданию рассудочных конструкций, которые расшифро-

¹ Пудовкин, т. 1, с. 135.

вываются только с помощью сложных логических выкладок. Но по абсолютизациям и дожиманиям, наверное, не следует судить об истоках, началах и причинах. Во всяком случае, «Потомок Чингис-хана» лишен даже малого намека на рассудочность, хотя в нем и используются, как мы видели, монтажные столкновения, воплощающие вполне определенную политическую мысль. Забегая вперед, можно было бы вспомнить, что и в позднейшем киноискусстве вплоть до наших дней нередко возникают куски фильмов, а то и целые произведения, продолжающие опыт «интеллектуального кино». Они подражательны и рационалистичны, когда делаются на уровне расчетливого ремесла. И они усиливают интеллектуальную насыщенность фильма, дают все новые значения образу, когда включаются — на уровне истинного искусства — в духовный и эмоциональный диалог экрана и зрителя. В таком своем качестве эйзенштейновская теория «интеллектуального кино» перспективна, она принадлежит не только дню вчерашнему, но и дню завтрашнему.

При выходе фильма «Потомок Чингис-хана» на советский экран возникли некоторые разночтения в его трактовке и оценке. Критики рапповского направления не сумели по достоинству оценить соединение индивидуального и социального в эпическом характере Баира: им показалось, что индивидуальные переживания заслоняют социальную драму, а изображение внутренних перемен в Баире не приобрело необходимой обобщающей силы. Но критические наскоки рапповского стиля оказались незначительным эпизодом на фоне общего успеха фильма — успеха, подготовленного предыдущими победами Пудовкина и предопределенного эмоциональной силой самого поэтического рассказа о революции в степях Монголии.

Триумфы ожидали пудовкинский фильм и в зарубежных странах — его показ за рубежом принес новую славу советскому кино и стал весьма яркой страницей участия нашей революционной кинематографии в классовых битвах конца 20-х — начала 30-х годов.

Пудовкин присутствовал на премьере «Потомка» в Берлине. Он был удивлен — никогда раньше не думал, что берлинская публика способна на такой эмоциональный подъем: когда в конце фильма начинается буря, в театре поднимается рев, люди вскакивают со стульев, кричат, свистят, орут, машут руками, делается что-то непонятное. Надо сказать, замечает в этой связи Пудовкин, что наши фильмы, появляющиеся за границей, всегда делаются там событием общественно-политического порядка — хотя или не хотят того правящие классы. Так было с «Потемкиным», «Концом Санкт-Петербурга», так случилось и с «Потомком Чингис-хана».

Многие немецкие газеты и журналы выступили с восторженными статьями о «Потомке Чингис-хана».

«Новая фильма Пудовкина «Буря над Азией», — писала «Фосшиге дейтунг», — является шедевром, глубоким, волнующим и потрясаю-

щим событием». «Буря над Азией» — это событие в истории фильма. Тонко и тщательно построено действие, начинающееся судьбой монгольского охотника и возрастающее до судьбы целого народа, до борьбы за освобождение нации»¹.

Герберт Ихеринг в «Берлинер берзен-курир» назвал «Потомка Чингис-хана» величайшим эпосом в истории кино.

По мнению Эрнста Егера из «Фильм курир», новый фильм Пудовкина ни с чем не сравним: ни в одной книге нет такого богатства лиц, ни одна драма не обладает такой напряженностью, никакая симфония не имеет такой четкости по своему содержанию. Немое кино наконец стало искусством для человека... Каждое лицо таит в себе историю. Нет ни одной безжизненной съемки на протяжении трех тысяч метров пленки. Когда Головия ставит свою камеру, он знает, для чего это делает. У камеры есть мозг. Она перестает быть машиной. Но у нее нет «красивых» выдумок. Она борется за идею фильма...

В потоке восторгов были приливы и отливы, были и острые расхождения, столкновения мнений. Либеральные газеты и журналы уделили главное внимание разбору художественных особенностей фильма. Его общественно-политическое содержание они обычно замалчивали. А иногда и сетовали: вот опять русский фильм, так хорошо снятый и смонтированный, не может обойтись без тенденции. Правая пресса встретила фильм ругательствами. Те же газеты, которые не ругались, сводили все дело к экзотике — писали об изображении монголов, монастыря, лам или к разговорам о манере съемок.

Борьба вокруг фильма шла во всех странах, куда он попадал.

Пудовкин был приглашен в Голландию для выступления о «Потомке Чингис-хана» и о советском кино в целом. Визу дали только после долгих хлопот и только на два дня.

«Голландское правительство, — рассказывает Пудовкин в статье «Наше кино и Запад», — категорически запретило мне говорить перед открытым собранием. Поднялся огромный скандал. Дело дошло до протеста в парламенте. Мне пришлось все-таки выступать только перед членами «Лиги»².

Еще сложнее было организовать показ фильма в Англии: английские власти уже «заметили» Пудовкина, он приезжал в Лондон на премьеру «Кюнца Санкт-Петербурга». По рассказам Пудовкина мы знаем, что премьера была довольно бурной: при появлении на экране надписи «Вся власть Советам!» в зале раздались крики — один, другой, — затем свист и вдруг гром рукоплесканий, перемешанных с возгласами негодования и протеста. На следующий день консерватор Роберт Томас запросил в парламенте министра внутренних дел Хиггса, каким образом могло произойти, что «Нью-гэллери-театр» пока-

¹ «Кино», 1929, 12 февр.

² Пудовкин, т. 2, с. 126.

зал такой фильм да еще пригласил на премьеру советского режиссера. Отвечая на вопрос, министр заявил, что его в это время не было в Лондоне. Тогда рабочий депутат Кенворти со свойственным ему юмором спросил: «Скажите мне, господин Хиггс, как вы могли покинуть Лондон, когда ему угрожала такая опасность?»¹

И вот Пудовкин снова в Лондоне, со своим новым революционным фильмом. Власти боялись новых инцидентов, боялись успеха Пудовкина.

«Англичане, — рассказывал режиссер по возвращении на родину, — предложили за «Потомка» большие деньги, но им его не продали. Впоследствии оказалось, что они хотели купить негатив с тем расчетом, чтобы его... просто запечатать и не пускать на рынок»².

Много делалось буржуазией разных стран попыток остановить фильм Пудовкина в его триумфальном шествии по экранам мира или хотя бы умалить его славу и влияние. Но революционный фильм оказался сильнее своих врагов. С тех пор как «Потомок Чингис-хана» вышел на экраны мира, прошло пятьдесят с лишним лет. Однако пудовкинский фильм и сейчас активно участвует в битве идей.

¹ Пудовкин, т. 2, с. 127.

² Там же, с. 125.

На основе достижений революционного кинематографа, и прежде всего фильмов Пудовкина и Эйзенштейна, созданных в середине и второй половине 20-х годов, А. В. Луначарский, внимательно следивший за кинопроцессом, приходит к выводам и обобщениям исторического значения и большой провидческой силы. Пусть эти выводы в каких-то своих элементах и оттенках могут показаться «киноцентричными» (в смысле превознесения кино над другими искусствами) — суть их верна: обобщение найденного, открытого, использованного соединяется в них с угадыванием возможностей кинематографа, заключенного в ростках; Луначарский видит и цветы и завязи будущего, великого искусства.

Кино, по мысли Луначарского, как музыка, богато ритмами и непосредственной передачей чувств. Кино определеннее музыки, ибо дает зримый образ мира. Живопись и скульптура тоже «образны», но они пассивны. Поэзия и музыка развертывают свои построения во времени, так как развертывается сама жизнь. Кино обладает в этом отношении огромной силой. Оно конкретно, как живопись. Пожалуй, даже еще конкретнее: лишенное богатой красочности живописи, оно зато обладает необыкновенной точностью в воспроизведении явлений природы, неограниченно захватывает в природе все, что ему потребуется. Оно обладает огромной свободой во времени: может последовательно развивать рассказ, может перепрыгивать с места на место, пропускать целые годы, даже столетия; может заставлять вещи идти в обратном порядке, замедлять быстрое и ускорять медленное. Кино дает такие возможности, которые граничат с волшебством.

Кино может передавать и внутреннюю жизнь. «Большая часть наших мыслей и переживаний, — подчеркивает Луначарский, — проходит в форме едва намеченных, едва выявленных образов. В сущности говоря, когда мы мыслим, грезим, радуемся, вспоминаем, надеемся, сомневаемся, перед нами внутри проходит своеобразная, бледная кинофильма с целой массой едва намеченных образов, то воспроизводящих то, что мы когда-то видели, то комбинирующих виденное в самых причудливых формах. Кино не только может достигнуть своего богатства этой внутренней жизни, того, что происходит перед нашим внутренним оком, но и может, если захочет, добиться почти такой же беглости. Сон, воспоминания, фантазия, неожиданная находка или внезапно сверкнувшее подозрение — все это может даваться кино с такой необычной живостью, на какую неспособно никакое другое искусство, не исключая и поэзии»¹.

¹ Луначарский о кино, с. 70.

В подкрепление своих выводов Луначарский обращается к суждениям крупнейшего немецкого критика Альфреда Керра о советских кинематографистах: у них много художества, но есть и нечто большее, чем всякое искусство, — они просветители; да, они просвещают, и притом не лампадой, а заревом. Комментируя эти суждения, Луначарский продолжает свою мысль: «Лучшие наши картины, отнюдь не будучи агитками, агитационны в глубоком художественном смысле слова. Они проникнуты самым горячим гуманизмом, гордой любовью к угнетенным, они полны их гневом, их протестом, их мятежом. Они несут с собою победоносную иронию по отношению к старому миру». Советские фильмы серьезны, идеологичны. «Все, что говорит Керр об исконном нашем реализме и о Станиславском, — верно, но все это только подготовило почву, создало инструмент, а тот особенный аромат, который восторженно закружил головы самых чутких европейцев, он — от нашей революции»¹.

Я привел столь пространные выдержки из книги Луначарского, потому что не знаю ничего равного по проницательности этому свидетельству очевидца. Уже в 20-е годы, вернее, во второй их половине, Луначарский пришел к умозаключениям, к которым кинематографическая наука вернется только в 60-е и 70-е годы, когда открытия пионеров советского кино заживут на мировом экране как бы второй жизнью и уже не единицы, а десятки исследователей пусть другими словами, но повторяют примерно те же выводы о роли советских кинематографистов в утверждении кинематографа как великого искусства.

Фильмы Пудовкина «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингис-хана», послужившие наряду с эйзенштейновскими шедеврами прочной основой для этих выводов, объединяются темой перехода от несознательности к революционности. Движение темы определяется обращением ко все новым участникам революции: перед зрителем предстают поднимающийся на борьбу российский пролетариат и его естественные союзники — беднейшее крестьянство России и угнетенные ее национальных окраин. Когда фильмы снимались, у Пудовкина, как мы знаем, не было общего плана трилогии. И тем не менее трилогия сложилась. Так случилось, очевидно, потому, что Пудовкин с волнением слушал «музыку революции» и хорошо чувствовал свое время.

Пудовкинская трилогия о революции и ее главных силах создавалась в 1926—1928 годах. Позади были годы, когда в поэзии и площадных «массовых действиях» звучала космическая, романтическая революционность первого порыва, на самодейтельной сцене (профессиональная еще не успела настроиться на волну революции) классовые враги изображались в стопроцентной законченности, а революционный плакат с контрастами двух цветов был не только разно-

¹ Луначарский о кино, с. 94—95.

видностью изобразительного искусства, но и — очень часто — моделью, критерием других искусств (недаром приставка «агит» часто монтировалась со словами «пьеса», «спектакль», «фильм»). Пришла пора углубления и анализа. Искусство начало ставить перед собой задачи, которые двухкрасочным плакатом не решить, хотя плакат как таковой и сохраняет всю свою могучую силу.

Некоторые нынешние историки советского искусства, особенно из числа «левых» на западе, мистифицируют наши 20-е годы как период ничем не замутненной революционности и безбрежного экспериментаторства. При этом идеальные образцы они «вычлениют» из пестроты жизни, очищают от примесей и в таком виде тащат в свои лаборатории (модернизированное переиздание пролеткультовских), помещают под стеклянный колпак и описывают как музейные экспонаты — в назидание нынешним советским художникам.

Но в реальной-то истории 20-е годы были годами острой идеологической и политической борьбы. И от места, реальной роли того или иного художника в этой борьбе зависели направление и результаты художественного творчества, включая экспериментальные поиски. В одном случае эти поиски приводили к подлинно новаторским открытиям революционного искусства, в другом оборачивались консерватизмом, возвращая художественное развитие к модернистским формам декаданса, в третьем выполняли роль прикрытия — крикливо модными одеждами дерзкого новаторства маскировалась изощренная буржуазность.

В трудно вообразимой пестроте художественных школ, групп, течений было множество явлений промежуточных, противоречивых. Чистые и свежие струи революционности часто несли с собой мусор прошлого или пену, какая создавалась завихрением многочисленных водоворотов.

Нетерпеливые «левые» (пролеткультовцы, напостовцы и т. п.) либо отталкивали, отсекали такое искусство от революции, либо в лучшем случае требовали быстрее, радикальнее отделять революционность от примесей, процесс становления художественной культуры революции — от его реальных сложностей. Сектанты не хотели считаться с жизнью, полностью полагаясь на силу своих команд и приговоров. В свою очередь искусство не хотело идти придуманными для него маршрутами — оно отражало реальное движение многослойной жизни и закономерности своего внутреннего развития.

Революция не могла год за годом жить порывом первого штурма. Она должна была работать — ремонтировать, восстанавливать, строить, овладевать знаниями. Она должна была отступить в нэп, чтобы набраться сил для новых наступлений. Она должна была сделать программными и такие лозунги, которые еще недавно могли показаться кощунственными многим участникам чапаевских атак и штурма Перекопа, например — «Научиться торговать!».

При переходе к нэпу и в годы нэпа люди, совершившие революцию и отстаивавшие с оружием в руках ее завоевания, часто сталкивались даже в своих собственных рядах с непониманием происходящего: некоторые участники борьбы уходили из партии, не приняв нэпа, другие становились в оппозицию ленинскому большинству, третьи оставались в строю, но ворчали, недоумевали... Доставалось и непреклонным: при переходе к нэпу они столкнулись с неимоверными трудностями строительства новой жизни руками людей, воспитанных капитализмом, и перековки этих людей в ходе строительства, с такими трудностями, масштаб которых невозможно было представить в запале недавних боев.

Естественно, что все эти сложные процессы сотворения нового мира не могли миновать литературу и искусство.

«Почти все современные молодые писатели и поголовно все критики, — писал А. М. Горький К. А. Федину в 1925 году, — не могут понять, что ведь писатель-то ныне работает с материалом, который выблется, изменяется, фантастически соединяя в себе красное с черным и белым. Соединяя не только фантастически, но и неразрывно. И современное искусство еще не настолько мощно и всевластно, чтобы преодолеть эту сложность бытия, где правда с неправдой танцуют весьма запутанный и мрачный танец»¹.

Горьковские слова, очень важное свидетельство глубоко мыслящего и тонко чувствующего писателя, помогают нам ощутить гестроту тогдашней жизни и ее восприятие художником.

Перед искусством стояла задача — ее выдвигало само время — не только показать многослойный и запутанный быт нэпа, но и увидеть, «разгадать поэзией» таившиеся в нем тенденции, выделить красоту из пестроты, воссоздать образы борцов, ставших строителями, раскрыть процессы утверждения новой жизни, новой психологии и морали. Искусство не смогло решить эту задачу с ходу, хотя попытки и были. Оно обратилось к истории революции, — ей посвящены помимо ранних фильмов Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко фадеевский «Разгром», фурмановский «Чапаев», «Железный поток» А. Серафимовича, знаменитые поэмы В. Маяковского, «Разлом» Б. Лаврентова, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, полотна выдающихся живописцев и работы скульпторов.

Наивно было бы думать, что искусство действовало как аккуратный историк — сначала покажем начало, а потом продолжение... Точно так же несостоятельными были бы попытки объяснить обращение к истории только сложностью художественного освоения современности, чувством растерянности перед современной темой. Очевидно, единой формулы-объяснения не существует. Тут действовали мно-

¹ Литературное наследство. Горький и советские писатели. Незданная переписка, с. 497.

гие причины, названные здесь и не названные. Ясно одно: не только любознательность историков, желающих узнать, понять, представить, как это было, вела художников в 1905-й или в 1917 год. Они обращались к событиям революции, чтобы отчетливее увидеть и прочертить линию преемственности, в героике и жертвах революции найти импульсы и опыт, питающие современность, помогающие продлить революционное воодушевление в трудные годы нэпа. В истории они искали аналогии и ассоциации, проясняющие окружающий их мир.

На опыте наблюдений и раздумий о современном им движении жизни они снова и снова убеждались, что развитие революции не было, не могло быть простым и в началах своих. Прибавляясь к свидетельствам участников и собственным воспоминаниям, этот опыт заставлял Пудовкина и других художников выбирать в книге истории наиболее сложные страницы, искать примеры и уроки, нужные как тем, кто уже прошел путь Ниловны, Парня и Баира, чтобы укрепиться в собственных убеждениях, так и тем, кто еще только начинал этот путь. А таких много было в 20-е годы, и, хоть не на баррикадах им предстояло обрести революционную веру, выдавливая из себя рабскую мораль собственничества, все равно путь предстоял нелегкий.

Пудовкин упрямо обращался к теме перехода, потому что эта тема была глубоко современна. Современна своим воспитательным значением — влиянием на развитие и укрепление революционного самосознания зрителя. Современна эстетическим значением — своей ролью в развитии искусства, переходившего от романтики и схемы плаката к реалистическому познанию сложных процессов революционного развития действительности.

Время рождения пудовкинской трилогии решающим образом повлияло не только на ее тематику, но и на стиль и язык.

При анализе трилогии уже не раз говорилось о поэтических обобщениях, иносказаниях и многозначных символах как о важнейших особенностях построения пудовкинских фильмов. Для того чтобы точнее оценить эти особенности в контексте развития киноискусства второй половины 20-х годов, надо еще раз вернуться к содержанию самих понятий «поэтическое кино», «прозаическое кино».

Понятия эти более или менее условны. Их применение неравнозначно проведению четких границ, классификации на основе строго отобранных признаков. Они выражают скорее тенденцию, нежели резкое разграничение и полную замкнутость двух потоков киноискусства. Но тенденция-то реально существует и, как всякая реальность, нуждается в анализе.

Обращение пионеров советской кинематографии к эпическим формам и образам, к языку поэтических обобщений диктовалось прежде всего их восприятием действительности. Революционный энтузиазм

первооткрывателей нового мира, соединенный с опытом наблюдений современной им жизни, вел художническую мысль к истокам и началам — борьба трудящихся против угнетателей стала главным содержанием их фильмов. Эта борьба, поднимавшая восторг, гордость, надежды, требовала поэтического выражения на экране.

Эйзенштейн, напоминая в одной из своих поздних статей Пудовкин, свел всю тему 1905 года к эпизоду восстания на «Потемкине» потому, что эпохе восстания давала возможность наиболее поэтического осмысления темы. Все художественные средства, которые использовал или изобрел Эйзенштейн, легко и свободно подчинялись поэтическому устремлению. Отсюда изумительная музыкальность фильма, совершенство отношений всех его частей. «Лично я, — продолжает Пудовкин, — даже на недавних просмотрах при первом появлении на экране растущей морской волны и ударе о мол (с этих кадров начинается картина) всегда слышал широкое музыкальное звучание; оно расплывается, рождает первый внутренний ответ — еще смутное волнение, которое растет, яснее и не оставляет меня до самой высокой и кульминационной точки — полного героическим пафосом финала»¹.

Однако в обращении к языку поэзии, к художественным формам обобщения, свойственным эпосу, отразилось не только революционное воодушевление пионеров советской кинематографии — отразились по-своему и некоторые сложности ее развития.

«Мне кажется, что в этой картине, в своей первой работе, — говорил Пудовкин о «Матери» на совещании работников советской кинематографии в 1935 году, — я очень честно, с большим порывом захотел выразить все то, чем я тогда жил и чем хотел жить в будущем. Самыми внутренними, самыми глубинными ходами я хотел связать себя с революцией. Но эта связь прежде всего определялась степенью моей культуры. Дальше ощущения протеста, внутренней ненависти, гнева за раздавленное прекрасное я не пошел. Прекрасное я стихийно поместил среди рабочих, а ненависть и гнев направил на казаков. Благодаря тому, что я действительно выражал все, что я ощущал, и выражал в очень простом порыве, мне думается, картина и вышла удачной. Эту картину я люблю больше всех своих работ. В ней есть цельность»².

Для правильного понимания этих исповеднических воспоминаний надо учесть, что понятие «культура» Пудовкин трактовал тогда весьма расширительно. В том же выступлении он говорил, к примеру, что низкий культурный уровень помешал ему в работе над фильмом «Луч смерти»: в одном из вариантов финала дети рабочих и дети фабрикантов должны были фигурировать в трогательном единении;

¹ Пудовкин, т. 2, с. 217.

² Там же, с. 170.

это наивно-идиллическое изображение будущего отражало низкий культурный уровень создателей фильма.

Логика Пудовкина очевидна: уровень культуры художника — это уровень его социального мышления, уровень знания жизни; к тому времени, когда начиналась работа над «Матерью», уровень его культуры был таков, что он не мог пойти дальше «ощущения протеста, внутренней ненависти, гнева за раздавленное прекрасное».

В таком же духе объясняет Пудовкин некоторые особенности фильма «Конец Санкт-Петербурга». Он считает, что фильм неровен: культуры хватило только на первую часть — в деревне. «Появляется парень в городе и понемногу начинает теряться, вернее, уходить у меня из рук. Начинаются общие слова. Чувствуется недостаток знаний, недостаток настоящего, подлинного вхождения в жизнь, недостаток моего внутреннего богатства, которое дается только медленно, с настоящим ростом. Недостаток этого внутреннего богатства сейчас же отражается на разрыве между полнотой и глубиной содержания и формальной его обработкой. В новом качестве, в новой форме начинается рецидив «Луча смерти».

В физике есть закон: когда сжатый нагретый газ через маленькое отверстие выпускается сразу в большое пространство, температура его падает. Каждый раз, когда я прорывался в большой объем темы, температура падала»¹.

Конечно же, в этой самокритике участвует время — процитированные слова произнесены в 1935 году, когда эстетика поэтического кино ставилась под сомнение, подвергалась нападкам, когда сам Пудовкин уже утвердился в новых принципах понимания фильма, понимания роли характера и способов его обрисовки. Но если принять пудовкинские слова с такой совершенно необходимой оговоркой, в них можно найти вполне определенный исторический смысл — объективное отражение противоречий фильма и противоречий развития искусства.

Уже само принятое нами жанровое определение фильма — «лирическая эпопея» — таит в себе известное противоречие.

Чтобы полнее показать громадность и размах событий — нарастание рабочего движения, войну, революцию, — Пудовкин, как уже говорилось, пошел в «Конец Санкт-Петербурга» в сторону более последовательной эпичности. Выросло в сравнении с «Матерью» значение поэтических обобщений, значение их образительного воплощения. Но осталась и лирика. Осталась тема роста классового самосознания героя фильма. Пудовкин 1935 года не мог не почувствовать, что эти два начала фильма не всегда гармонически соединяются. В каких-то случаях герой фильма «уходит из рук» режиссера, потому что движение индивидуальной психологии нелегко увязать

¹ Пудовкин, т. 2, с. 171.

с эпическим движением событий, переворачивающих историю,— найти соотнесенность этих движений, их общий масштаб, их конкретные взаимодействия.

В противоречиях «лирической эпопеи» Пудовкина по-своему отразился тот факт, что эпический кинематограф 20-х годов создал свой язык, свои приемы и средства, выражающие поэтическое ощущение революции, помогающие создать образ революционной массы, а художественное раскрытие характеров, изображение конкретностей повседневной жизни часто оставлял кинематографу иного стиля.

«Здесь я хочу подчеркнуть,— говорил об этом Пудовкин на творческом совещании,— что дело не только в том, что вреден монтаж и что ухищрения его лишни. Дело в том, что этим монтажом и этими ухищрениями подменяли и не могли тогда не подменить отсутствие настоящей, большой полноты содержания.

Товарищи, не потому, что мы не хотели создавать живые характеры, у нас не выходили фильмы,— а потому, что мы не могли их создать»¹.

На долю Пудовкина и других пионеров советской кинематографии выпала труднейшая задача — воплотить и выразить на экране размах небывалых событий, новизну жизненного материала, который еще не был изучен и освоен в подробностях, в деталях. При всем своем желании они не могли — время такое еще не наступило — перейти от обобщенного образа революции, поэтического ее ощущения к исторически-конкретному изображению, к углубленному раскрытию характера человека революции в индивидуально-неповторимых подробностях его психологии, поведения, переходов из одного состояния в другое.

В таком самоограничении не было и намека на приспособление к неким канонам и нормам, пришедшим со стороны. Поэтическое ощущение выросло из самых глубин личности художника, оно было связано с живыми процессами и внутренней логикой развития искусства в его эстетическом отношении к действительности.

Сопоставление лучших фильмов 20-х годов с лучшими фильмами последующих десятилетий показывает, что одинаково сильным может быть и фильм, с эпической широтой и обобщенностью показывающий революционную массу, передающий поэтическое ощущение революции, и фильм, раскрывающий революционное развитие действительности в движении индивидуальных характеров и человеческих отношений. И не надо измерять первый мерками второго — они для этого не подходят. Точно так же как не подходят и мерки киноэпопеи для определения достоинств психологического, бытового фильма, а они также применялись иногда в запале полемки. Стало

¹ Пудовкин, т. 2, с. 171.

быть, речь идет не о разделении фильмов двух первых десятилетий советской кинематографии на искусство первого и второго сорта, а о конкретно-исторических путях киноискусства революции, о стилевых и языковых его особенностях.

Существенное значение для понимания этих путей имеет уточнение стилевых и языковых особенностей поэтического кино.

Е. Добин, много занимавшийся проблемами изучения поэтического и прозаического кино, считает, что границу, демаркационную линию нужно вести между метафорическим и повествовательным началом. Динамическая метафора, развертывающаяся в пространстве и времени, — достояние поэтического кино.

«Метафора, — пишет Е. Добин, — черпала свою силу в великих гуманистических идеях революционного освобождения мира, в арсенале коммунистических чувств и мыслей»¹.

Это очень точное замечание многое дает для понимания генезиса и семантики метафоры. Рождение метафоры в тех формах, в каких использовали ее Эйзенштейн и Пудовкин, органически связано с первооткрывательским ощущением революции и горячим стремлением полнее выразить ее размах и силу, ее поэзию. Метафора поэтического фильма 20-х годов сродни тогдашней ораторской публицистике, трактовавшей события революции «в мировом масштабе», многими своими чертами и особенностями она связана с той самой поэзией первого революционного порыва, — в метафоре живут романтика и патетика этой поэзии.

Метафора на экране всегда выходит за пределы единичного явления, даже если она очень вещественна и конкретна по фактуре. Метафора наглядна. Заключение в ней обобщения выводятся на первый план — их не надо извлекать, аналитически очищая, из пестрого потока случайных деталей. В метафоре отчетливо проявляются особенности психологии художника, его нетерпеливое стремление показать зрителю размах и поэзию революционных событий.

Экранная метафора родилась, чтобы кинематографически выразить все то великое, удивительное, что принесла революция. Масштаб изображаемых процессов и их восприятие художником диктовали широту поэтических обобщений. Сохраняя свое естество и суть в поэтически обобщенном выражении революции, метафора почти неизбежно увядает, блекнет, внутренне деформируется, даже оставаясь неизменной, когда становится поэтической параллелью явлений, не содержащих в себе материала для широких обобщений.

Это далеко не единственная ограниченность метафоры. Создаваемый с ее помощью поэтический образ идет к обобщениям прямыми путями, минуя индивидуальное, конкретное. Для фильма «Мать», скажем, не столь уж важно, на какой реке начался ледоход, ранний

¹ Добин Е. Поэтика киноискусства. М., «Искусство», 1961, с. 56.

он или поздний, сопровождается заторами, наводнениями или пиками опасностей, прибрежным постройкам не несет... Одним словом, почти ни один из вопросов, неизбежно занимающих местных жителей, создателями фильма не конкретизируется. Изображаемый в качестве поэтического символа ледоход берется в самом общем его значении.

Так происходит и со всяким другим явлением, попадающим в поэтический ряд как фактура метафоры: поставленное в определенный контекст, оно приобретает новые смыслы, становится импульсом зрительских ассоциаций, какие обычно не возникают, когда явление берется в своей конкретной единичности. Но и теряет очень многое — свою неповторимость, многообразие деталей и граней, живую диалектику внутреннего движения в конкретных взаимодействиях с другими явлениями.

Уже в силу самой этой статичности, итоговости метафоры язык поэтических обобщений не может обрести непрерывности, заполняющей весь фильм. У Пудовкина, как и у других создателей киноэпоса, а пожалуй, и чаще, чем у других, поэтические метафоры-обобщения вырастают из повествования, становятся его продолжением, поэтически изложенным. Более того. Очень часто именно повествование дает метафоре смысловые и эмоциональные предпосылки ее многозначности.

Своеобразие Пудовкина помимо всего прочего в том и состоит, что в своей трилогии он очень естественно, режиссерски точно соединяет поэтические взлеты с повествованием о людях, идущих в революцию. Пудовкин не разделял в этом смысле не только крайностей французских «авангардистов», но и некоторых увлечений своего соратника Эйзенштейна, который во многих сценах «Октября» стремился все изображаемое перевести на язык поэтических метафор. Пудовкин вдохновенно соединяет, действительно использует возможности повествования и мощь поэзии. Оба начала гармонически сосуществуют, взаимопроникая, взаимодействуя. Это взаимодействие облегчается тем, что в фильмах Пудовкина кинематографически выражена поэзия революционной борьбы — пудовкинские метафоры связаны с жизнью и фактурно и смыслово.

В архиве А. Н. Пудовкиной сохранилась такая запись Всеволода Илларионовича: «Основным свойством советских картин явилось глубокое слияние полной жизненной правдивости с поэтическим подъемом изложения. Как бы высоко ни залетал художник в своем стремлении к поэтическому обобщению, образ, создававшийся им, ни на мгновение не терял своей органической слитности с живой действительностью. Возникали самые неожиданные связи между зрительными образами, пролетавшими на бывшем тогда еще немом экране. Предметы и явления, казавшиеся обыкновенными, лишёнными прямого поэтического смысла, вдруг приобретали пламенную пате-

тику, подчиняясь оформляющей силе мощных идей, рожденных практикой освобожденного народа»¹.

Мы не знаем, для чего, для какой статьи, лекции или доклада предназначался этот набросок. Можно только догадываться о времени его возникновения. Впрочем, и без конкретных данных о наброске ясно, что содержащиеся в нем мысли не случайно возникли: иными словами, в других контекстах Пудовкин их не раз повторял — речь идет о продуманных выводах, устойчивых убеждениях.

Из истории известно, что особенности искусства Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, выражаемые понятием «поэтическое кино», часто ставились под сомнение, даже осуждались в дискуссиях 1932—1935 годов, когда на передний край борьбы за современность киноискусства, его тематики, языка и стиля вышли такие фильмы, как «Встречный». И это естественно. Кинематографисты, обращавшиеся к фильму психологическому, к языку и стилю экранной прозы, не могли по-настоящему оценить силу кинематографа, действующего на зрителя средствами поэтических обобщений и метафор. У них были другие, имевшие большое историческое значение задачи. Но то, что не сделали и не могли сделать оппоненты Пудовкина в упомянутых дискуссиях, должна была сделать позднейшая критика. К сожалению, исследование поэтического кино еще многие годы подменялось полемикой, выскиванием у его создателей все новых отступлений от реализма.

Такого рода полемических односторонностей не избежал и А. Марьямов, много сделавший для изучения пудовкинского творчества в процессе работы над книгой «Народный артист СССР Всеволод Пудовкин». В его книге (вышедшей в 1951 году) то и дело встречаются оценки, как бы канонизирующие критику поэтического кино в формах и формулах, какие применялись участниками дискуссий 30-х годов. Пушкинский призыв — судить художника по тем законам, какие он над собой поставил, — игнорируется: произведения киноэпоса измеряются мерками «Встречного» и «Юности Максима».

В главе о «Матери» А. Марьямов настойчиво проводит мысль о том, что все слабости сценария и фильма связаны с отступлением от горьковской повести. Для Горького, подчеркивает Марьямов, человек интересен в процессе своего развития; в сценарии подлинное развитие характеров подменяется искусственным, не органичным для данного содержания нарастанием нарочито построенного сюжета. Замысел сценария и фильма, их внутренняя идея и драматургия или игнорируются, или осуждаются в книге А. Марьямова по схеме: все сделанное точно по Горькому — хорошо, отступления от повести — всегда ошибка.

¹ Архив А. Н. Пудовкиной.

Несостоятельность критики, нарушающей научные принципы историзма, особенно отчетливо проявляется в оценке фильма «Конец Санкт-Петербурга».

«Стремление к обобщению,— говорится в книге Марьямова,— выражалось в этом фильме не при помощи художественной *конкретизации типического*, что характерно для социалистического реализма, а через абстрагирование явлений, обезличивание их, что неизбежно приводило к формализму.

Так, например, снятый с далекого плана деревенский пейзаж в первых эпизодах картины должен был изображать некую «деревню вообще». Двор-колодец должен был создать обобщенное представление о капиталистическом городе. Царский памятник становится символом императорского Петербурга¹.

Марьямов считает чистейшим формализмом то, что Н. Зархи «оставил своего героя безыменным, как бы желая подчеркнуть этим, что так же точно мог бы оказаться освещенным лучом прожектора и поставленным в центр фильма любой другой образ из миллионной массы»².

Как мы видим, Марьямов довольно точен в своих наблюдениях. Зархи и Пудовкин действительно проявляют склонность к обобщениям широкого плана, доходящим до символических олицетворений. Героя фильма «Конец Санкт-Петербурга» они действительно оставили безыменным, подчеркивая этим, что на его место мог быть поставлен любой другой образ из миллионной массы. И деревенский пейзаж изображается как некая метафора российской деревни с ее голодухой и темнотой. А двор-колодец должен дать обобщенное представление о капиталистическом городе, в котором рабочий человек принижен и угнетен. Все это так. Но все это не формалистические выкрутасы, а поэтический язык эпического фильма, предметное выражение его особенностей.

В монографии Марьямова не раз и не два говорится о стремлении Пудовкина 20-х годов к реализму. Однако сам реализм сводится к стиливым приметам, какие получают распространение в киноискусстве следующего десятилетия. В результате и получается, что полной победы реализм в пудовкинском творчестве достигал лишь в тех случаях, когда избавлялся от специфических средств поэтического кино. При таком подходе к раннему пудовкинскому творчеству за пределами анализа остается движение киноискусства, игнорируются исторически неизбежные и необходимые изменения в его творческом методе.

История советского кино убеждает: киноэпос революции стал первым могучим взлетом социалистического реализма в искусстве

¹ Марьямов А. Народный артист СССР Всеволод Пудовкин, М., Госкиноиздат, 1951, с. 82.

² Там же.

экрапа — пусть тогда и не было еще такого термина. От того, что киноэпос имеет свои отличия, его реализм в чем-то непохож на реализм трилогии о Максиме и «Депутата Балтики», он ничего не теряет в сортности. Без такого исторически-конкретного понимания социалистического реализма — всегда в развитии! — мы можем ограничить, сузить, извратить сам творческий метод советского искусства. Ведь если считать художественную конкретизацию типического, психологическую детализацию характеров обязательным условием принадлежности того или иного произведения социалистическому реализму, нам пришлось бы ограничить социалистический реализм в кино рамками повествовательного, бытового, психологического фильма. Тогда даже «лучший фильм всех времен и народов», эйзенштейновский «Броненосец», окажется за этими рамками или будет втиснут в них лишь с очень серьезными оговорками. А в пудовкинской трилогии мы вынуждены будем старательно выскрывать элементы психологического, бытового кинематографа, оставляя без внимания или, того хуже, записывая по ведомству формализма великие открытия Пудовкина в области создания эпических характеров, в области развития поэтического языка.

Между тем открытия эти принадлежат не только истории 20-х годов — их наследуют, продолжают, развивают последующие десятилетия. Ранние фильмы Пудовкина повлияли, скажем, на кинематографию 30-х годов не только элементами психологического реализма, какие в них были, но и поэтическим языком эпических обобщений. Историю советской кинематографии невозможно свести к одним только преодолениям и отрицаниям, как это пыталась сделать догматическая критика, записывавшая по ведомству формализма многие достижения киноэпоса. Развитие киноискусства — процесс сложный, многослойный, противоречивый.

Так, при переходе от монтажно-поэтических фильмов немого периода к звуковым фильмам 30-х годов, адресованным неизмеримо более широкому аудиторией, неизбежны были не только вторжения элементов театральности, естественных на первом этапе освоения звука, но и определенные упрощения языковых структур фильма. Однако борьба за простоту и доступность кино, за новую меру его массовости велась на основе, на базе великих открытий революционной кинематографии 20-х годов. И это послужило одной из важнейших предпосылок появления таких фильмов, как «Чапаев», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», «Ленин в 1918 году», «Щорс», «Мы из Kronштадта». Не будь великой традиции киноэпоса революции, упрощения, о которых идет речь, могли бы во многих случаях повести к искусству примитивных назиданий, к дидактике элементарных разъяснений.

О реальности такого рода опасностей красноречиво свидетельствуют те ремесленные фильмы (а таких у нас и по сей день немало),

которые смотрятся как школьная диаграмма — настолько прост, однозначен, поверхностен и нагляден в своей элементарности их смысл. Авторы таких фильмов в разум зрителя не верят. Они полагают, что кинематографические сгущения, поэтические образы, многозначность монтажных построений все равно не дойдут — не лучше ли попросту копировать жизнь, снабжая копии необходимыми пояснениями?

Истинное искусство развивается за пределами такого рода элементарностей и ремесленных примитивов. В этом искусстве и сейчас живут традиции, опыт, открытия поэтического кино.

...Рубит деревья Василий Губанов в фильме «Коммунист». Рубит самозабвенно: дрова для паровоза нужны позарез, и нужны сейчас. Рубка леса показана Ю. Райзманом в напряженном монтаже средних и крупных планов. Тяжкая работа Губанова сохраняет свое практическое значение, в ней есть и пот, и вполне бытовая усталость, и щепки летят, деревья падают как в документальном фильме, но общее режиссерское решение сцены таково, что она начинает звучать как поэтическая былина о подвиге, о коммунистической самоотверженности — вырывается из повседневности захудалого полустанка и устремляется навстречу бунтующим матросам броненосца «Потемкин», навстречу Ниловне, несущей красное знамя сына, знамя революции.

...По улицам современной, с документальной достоверностью снятой Москвы шагают в фильме «Мне двадцать лет» М. Хуциева красногвардейцы Октября и солдаты Отечественной войны — шагают сквозь мирную ночь столицы как бессмертный патруль революции.

...Непередаваемо прекрасная природа Закарпатья в фильме Ю. Ильенко «Белая птица с черной отметиной» образует не просто фон, на котором разворачивается действие народной драмы. Она то ликует, то шумит гневными ветрами, то устремляется бурными, всеокрушающими потоками горной реки — эмоционально аккомпанирует экранному действию. Она входит в фильм, чтобы участвовать в поэтическом правосудии, проклиная бендеровщину, прославляя могучую силу народа.

...Кошмары преследуют генерала Хлудова в фильме «Бег» А. Алова и В. Наумова — и на экране возникают сны, в которых переплетаются исповедь, суд и метания большой совести.

Поэтично, «стихотворно» показаны смерть Бориса в фильме М. Калатозова «Летят журавли» — с хоромом закружившихся берез и сценами несостоявшейся свадьбы, воспоминания героя фильма «Зеркало» А. Тарковского, всадник — вестник победы в фильме Г. Чухрая «Грясина»...

...В фильме американского режиссера Сиднея Поллака «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» рассказывается о «танцевальном марафоне» бедных мужчин и женщин, которые танцуют

до изнеможения на потеху сытым, чтобы заработать деньги на жизнь. Весь рассказ драматичен. Но у него есть своя кульминация. Когда участники марафона дошли до крайности и, кажется, больше не могут — нет сил! — продолжать этот безумный танец, поступает команда нового убыстрения. Начинается фантасмагория, какое-то безумство. Изнуряющий танец перемежается бегом. Люди движутся как заведенные. На экране мелькают искаженные мукой усталости лица, судорожно переставляемые ноги, потные тела, блики прожекторов и ярких ламп, гремит музыка. Люди падают один за другим... Танец продолжается... Все это сделано посредством монтажа коротких кусков. Последовательный рассказ о марафоне как бы остановился. Начинается крик отчаяния и проклятий, обозначенный образительно, почти условно — мельканием лиц, тел, света. И как раз в этих сценах достигается наивысшее эмоциональное напряжение. Как раз в эти моменты в зрительном зале рождается эмоциональный шок, волнение, потрясение.

В каждом из этих случаев мы сталкиваемся с вариациями поэтического языка и стиля, с отказом от простого повествования ради многозначных поэтических иносказаний.

Количество такого рода примеров — из отечественных и зарубежных лент — можно было бы множить бесконечно. Но дело не в примерах, вернее, не только в примерах. Советские мастера монтажного, поэтического фильма обогатили язык мирового кино. Разные кинематографисты по-разному используют их открытия. Одни — цитатно, оставаясь вполне в рамках ремесла, во все времена питающего непреодолимую любовь к готовым клише. Другие — в новых модификациях, приспособлявая наследие к требованиям времени и к своим понятиям о нынешних возможностях и задачах фильма. Третьи — в смесях, подчас самого неожиданного свойства: отвергая поэтическое кино как целостный стиль и все же включая его языковые элементы в первоначальных «чистых» формах, обычно оно становится компонентом, одним из компонентов, входящих в синтез современного фильма, делающий условным, практически затрудненным, если вообще возможным, разделение кино на поэтическое и прозаическое. Но опыт и традиции «стихотворства» в кинематографе 20-х годов в музей не сданы, они живут и действуют.

ТРУДНЫЙ ПЕРЕХОД

В работах западных киноведев поэтическое кино 20-х годов нередко рассматривается как некая замкнутая структура, которая могла бы и дальше спонтанно развиваться в условиях свободы творчества. При этом игнорируется тот факт, что советское кино 20-х годов — это не только «Броненосец «Потемкин» и «Мать», но и «Третья Мещанская» Абрама Роома («Кровать и софа» — в зарубежном прокате), фильмы Якова Протазанова, Фридриха Эрмлера и других кинематографистов, относящиеся к психологически-бытовому направлению. А главное, не учитывается тот факт, что поэтический фильм рожден вполне определенным сочетанием социальных и кинематографических обстоятельств. В лучших фильмах 20-х годов воплотилось поэтическое ощущение революции. Обаяние этих фильмов связано с их первооткрывательской ролью. В своей классической форме они не могли бесконечно повторяться, даже при разнообразии усовершенствованных вариантов. Новое время требовало новых песен. Не потому, что старые оказались плохими, а потому, что остановившееся искусство неизбежно тускнеет в самоповторах.

В марте 1928 года состоялось Всесоюзное партийное совещание по кинематографии. По поручению ЦК ВКП(б) его открыл секретарь ЦК С. В. Косиор, с докладом «Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии» выступил А. И. Криницкий.

В своей вступительной речи Косиор говорил о необходимости рассматривать кино как орудие воздействия пролетариата на непролетарскую часть населения. «Мы не умеем,— указывал он в этой связи,— нашу идеологию, коммунистическую, пролетарскую, преподносить в такой форме, в таком виде, чтобы она с интересом смотрелась, чтобы она сама по себе не была просто агиткой, а чтобы путем художественного оформления действительно воздействовала на широчайшие массы крестьянства, рабочих и т. д.»¹.

В докладе Криницкого и в выступлениях участников совещания подчеркивалось, что советское кино немало сделало для художественного воплощения революционной борьбы рабочих и крестьян. Хуже обстоит дело с отражением социалистического строительства, творческой работы страны в переходный период. Если и появляются фильмы о современности, то в основном они посвящены проблемам бытовых, семейных, личных отношений («Третья Мещанская», «Ухабы», «Жена», «Парижский сапожник», «Катя — бумажный ранет», «Амок»). Такого рода проблемы привлекают внимание зрителя, они имеют большое значение для утверждения человеческих взаимоотношений, основанных на принципах коммунистической нравственности, но ясно,

¹ Путь кино. М., Театропечать, 1929, с. 11—12.

что кинематограф не может только этими проблемами ограничивать свое обращение к современности.

Особенно острая дискуссия на совещании развернулась вокруг задач борьбы за массовость кинематографа, за расширение его зрительской аудитории.

В докладе Криницкого сообщалось, что количество кинозрителей в стране выросло до 200 миллионов в год. «Броненосец «Потемкин» посмотрело 2 100 000 человек, «Третью Мещанскую» — 1 260 000, «Мисс Менд» — 7 960 000. Это немало. Но, продолжал Криницкий, в Америке каждую неделю через кино проходит 50 миллионов зрителей. И потом: фильмы советского производства дали за тот же период дохода меньше, чем заграничные. Эти цифры не могут не беспокоить партийную общественность и кинематографические организации.

В анализе и оценке названных докладчиком цифр, в определении выводов, какие надлежало сделать, участники совещания разошлись.

Еще в ходе подготовки к совещанию деятели РАПП обрушились на «Совкино» с резкими нападками. Один из лидеров РАПП В. Киршон заявил на комсомольской дискуссии: «...Будем бороться с политикой этой организации, которая хочет наше советское кино превратить в отросток международной буржуазной кинематографии»¹. В таком же духе он выступил и на самом совещании. Его поддержали Авербах, Мещеряков, Костров, Крылов, утверждавшие, что «Совкино» тянет нашу кинематографию назад, низводя ее на уровень западноевропейской халтуры. При оценке положения в советской кинематографии часто применялись слова «кризис», «загнивание», «упадок»... Линия «Совкино» характеризовалась как порочная, мелкобуржуазная, ориентирующаяся на мещанские вкусы. Говорилось и о том, что в «Совкино» коммерческие интересы преобладают над идеологическими.

Нельзя сказать, что руководство «Совкино» не давало оснований для критики. На совещании не раз упоминались «Путь в Дамаск», «Яд», «Рейд мистера Ллойда», «Ваша знакомая», «Чашка чая» — их выпуск свидетельствовал об ослаблении требований к идейно-художественному качеству кинопродукции со стороны руководителей «Совкино», нередко заменявших принципиальные решения компромиссными. Руководители «Совкино» заняли недостаточно четкую, тоже компромиссную позицию и на самом совещании. Нужно создавать, говорили они, картины идеологически выдержанные, воспитывающие, но рядом с ними могут существовать и просто занимательные: забота о занимательности, о привлечении зрителя фактически отрывалась от идеологических задач кинематографии.

¹ Путь кино, с. 217.

Все эти ошибки и недостатки репертуарной политики нуждались в исправлении. Но уничтожающая критика «Совкино» со стороны рапповцев могла только посеять смятение в умах. Тем более что в их выступлениях требование идеологической выдержанности и целенаправленности кино фактически противопоставлялось реальным задачам формирования репертуара с учетом зрительских интересов, задачам борьбы с зарубежным кино путем создания увлекательных советских фильмов. И Косиор вторично берет слово, чтобы направить дискуссию по нужному руслу: «Я с величайшим ужасом смотрю, — обращается он к участникам совещания, — на гражданскую войну, которую здесь ведут лучший передовой отряд наших писателей и «Совкино»¹. И дальше: «Линия у нас может быть только одна: ориентировка кино на рабоче-крестьянские массы, продвижение кишотеатра в глубь этих масс»².

Задачи, вокруг которых шла дискуссия на партсовещании, живейшим образом интересовали и занимали творческих работников кинематографии. У них тоже было ощущение, что советская кинематография недостаточно активно, недостаточно действенно борется за массового зрителя, что перестройка кинематографии навстречу новым требованиям жизни осуществляется медленно.

Существует документ «Партийному совещанию по делам кино. От группы кинорежиссеров»³. Подписавшие его Г. Александров, Г. Козинцев, А. Трауберг, А. Попов, В. Пудовкин, А. Роом, С. Эйзенштейн, С. Юткевич поставили перед партсовещанием вопрос об усилении партийного руководства кинематографией, о более целеустремленном планировании и организации производства фильмов. Нужно, говорилось в обращении кинематографистов, специальный орган, который проводил бы партийную политику в кинематографии. Такой орган, как известно, был создан — Комитет по кинематографии при Совете народных комиссаров СССР. Председателем Комитета 29 января 1929 года назначается видный партийный деятель Я. Э. Рудзутак (В. И. Пудовкин вошел в состав Комитета). Комитет развернул большую работу по организации и развитию фильмопроизводства, по объединению усилий советских кинематографистов на выполнение задач, поставленных партией.

Однако переход к новым задачам, к практическому выполнению решений партсовещания не был и не мог быть легким и для самих кинематографистов. При одинаковой заинтересованности в расширении зрительских аудиторий разные кинематографисты по-разному понимали пути к такому расширению. В кинематографической среде тоже не обошлось без увлечений и крайностей рапповского толка.

¹ Путь кино, с. 174.

² Там же, с. 176.

³ Пудовкин, т. 2, с. 355—356.

В апреле 1929 года режиссер П. Петров-Бытов заявил на совещании в «Совкино»: «У нас нет советской кинематографии». Рассуждая в стиле самых радикальных рапповцев и отражая экстремистские настроения, захватившие определенную часть Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК), он утверждал: «Если художник не вышел из рабоче-крестьянской среды, он не может правильно ее изображать, а на 96 % наши режиссеры — это люди чужие, эстеты, которые должны наполнить свою творческую личность новым, советским содержанием»¹.

Претендовавшие на крылатость слова «у нас нет советской кинематографии» Петров-Бытов делает заголовком статьи, утверждавшей, что 120 миллионов рабочих и крестьян не пойдут под знаменем, на котором написано: «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Новый Вавилон», «Звенигора», «Арсенал». Нам нужны, продолжал свою мысль Петров-Бытов, простые, реалистические, с простой фабулой и сюжетом картины. Если они обращаются к крестьянам, они должны говорить родным, душевным языком — о корове, заболевшей туберкулезом, о грязном хлеве, который надо переделать на чистый... Каждая картина должна быть полезной, понятной и родной миллионам, иначе грош ей цена.

Это была установка на опрощение кинематографа, фактически отвергавшая преемственность традиций революционного искусства. Но вопрос о массовости, доходчивости кинематографа, его «созвучности» настроениям рабочих и крестьян, который ставился Петровым-Бытовым вульгаризаторски, не был праздной выдумкой. Его выдвигала сама жизнь. И его надо было решать, разумеется освободив от вульгаризаций в стиле Петрова-Бытова.

Из истории известно, что зрительское восприятие ранних фильмов Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко было неоднородным. Своей поэзией они нередко увлекали и такого зрителя, который делу их героев не сочувствовал, революционных идей не принимал, — фейхтвангеровское описание (в романе «Успех») колдовского воздействия «Броненосца «Потемкин» на немецкую буржуазную публику весьма симптоматично в этом смысле. Но естественно, что на революционно настроенного зрителя они действовали сильнее, «полифоничнее». Тут возникало больше ассоциаций, зрительские переживания приобретали более личный характер: в восприятие фильма зритель вкладывал не только любовь к искусству, чувство прекрасного, но и свою биографию, свой опыт, свою причастность делу, за которое борются герои фильма, свою ненависть к их врагам.

Такого рода различия в эстетическом восприятии являются прямым продолжением элементарных жизненных закономерностей. Представим себе равнодушного обывателя, который в Москве 1926 года

¹ «Кино», 1929, 1 мая.

встречает девушку в красной косынке. Для него красная косынка — просто головной убор: иногда к лицу, а иногда и не идет обладательнице. И представим себе при такой же встрече чувства недавно демобилизованного из Красной Армии рабочего человека или зарубежного пролетария, впервые приехавшего в Москву. Понятия «к лицу» или «не к лицу» для них, как мы понимаем, тоже существуют, но сколько сверх этого мыслей и чувств вызовет у них красная косынка — не только как простой головной убор, а и как некий знак принадлежности девушки нашему революционному делу! Такой зритель легче, полнее охватывает внутренний смысл поэтического образа, монтажные фразы фильма быстрее превращаются в эмоциональные импульсы переживаний — у него есть душевная готовность отреагировать на движения и повороты метафоры, есть необходимый для этого запас идей и эмоций, ускоряющий движение чувства и мысли в направлении, заданном революционным художником.

Естественно, что в восприятии фильма играют свою роль не только мироощущение, убеждения зрителя, но и его эстетическая подготовленность. В этой связи стоит упомянуть, что создателям киноэпоса была свойственна определенная наивность, так и хочется сказать — святая наивность во взаимоотношениях с аудиторией. Их обращение к языку метафор и поэтических обобщений было основано на той предпосылке, что переживания художника, настроенного на волну революции, свойственное ему поэтическое видение жизни могут и должны быть синхронизированы с переживаниями зрительских аудиторий. Считалось, что зрители эмоционально готовы к тому, чтобы на лету схватывать смысл ленты в бурном потоке ее коротких кусков, монтажно сводимых в поэтические образы. Увлечение мощью революции, романтика социального мышления художника транспонировались на эстетику фильма и психологию его восприятия: если я так вижу изображаемую жизнь, так ее показываю, значит, и зрители увидят ее такой же, точно так же будут переживать и волноваться. Подобным расчетам не хватало реализма. Ведь многие зрители той поры, когда выходили на экран великие революционные фильмы, еще не были готовы к восприятию этих фильмов во всей их поэтической многозначности. Не были готовы идеологически: не обладали для этого необходимым уровнем революционной сознательности, чувством полной причастности делу социализма. Не были готовы эстетически: многосложность монтажных построений и поэтических ассоциаций, ритмическая полифония экранного действия, эпические изображения масс при ослабленности сюжета индивидуальных судеб — все эти черты и особенности фильмов Эйзенштейна и Пудовкина требовали определенной переустановки зрительских привычек, зрительских понятий об интересном и неинтересном кино, требовали новой культуры восприятия экранного зрелища. В результате при своем первом выходе на экран знаме-

нитые, всеми признаваемые и почитаемые ныне фильмы настоящего успеха не имели. И если изучать не кинематографические мифы, а реальную историю советского кино, не надо об этом стыдливо умалчивать.

В статье «Продукция советской кинематографии с точки зрения ее идейного содержания» (опубликованной в газете «Кино» 31 января 1928 года) А. Луначарский писал:

«Обыкновенно замалчивается, что «Броненосец «Потемкин» у нас никакого успеха не имел. Я помню, какое странное впечатление получилось у меня, когда я пришел в первый театр Совкино на Арбате, обклеенный мягкими рекламами, превращенный внутри в нечто вроде корабля, со служителями, переодетыми в матросов, и когда я нашел зал на большую половину пустым. Это было почти в самом начале показа «Потемкина». Только после того как немецкая публика приветствовала эту вещь, «Потемкина» стали снова давать у нас. Колоссальная реклама, так сказать, даром данная нам за границу, привлекла внимание к «Потемкину». Всякому захотелось посмотреть картину, которая дала нам первую победу на заграничном кинорынке. Предыдущая и очень хорошая картина Эйзенштейна «Стачка» — провалилась всюду, в том числе и в рабочих кварталах. Изумительная «Мать» Пудовкина, настоящий шедевр русской кинематографии, прошла в Москве очень тускло, и только провинция несколько поддержала картину»¹.

Очевидно, для того, чтобы привлечь повышенное внимание кинематографистов к проблеме зрителя, А. В. Луначарский явно несколько заостряет главную мысль своей статьи. Факты и цифры, в том числе и те, что назывались на партийном совещании, показывают, что таких оглушительных провалов, о которых пишет Луначарский, все же не было: фильмы Эйзенштейна и Пудовкина собирали сотни тысяч зрителей, а «Броненосец» собрал более двух миллионов. Другое дело, что их успех при выходе на экран не соответствовал их истинному масштабу, а весьма многочисленная часть зрительской аудитории не восприняла, не оценила всей силы, всего художественного богатства этих фильмов. Тут действительно была заключена проблема. И притом очень серьезная, сложная. Отвергая вульгаризаторские наскоки Петрова-Бытова на лучшие произведения революционной кинематографии 20-х годов, мы не можем не признать: поэтическое кино оставалось, по сути дела, искусством, в основном рассчитанным на зрителя революционно сознательных, эстетически просвещенных — на тех, кто способен был уловить, воспринять, пережить всю многозначность метафор, все богатство символических олицетворений. Оно не могло захватить своей поэзией социально и эстетически неразвитого рабочего, неграмотного крестьянина из какой-

¹ Луначарский о кино, с. 128—129.

либудь российской глухомани. С ним, с этим зрителем, надо было объясняться по-другому — не намеками и символами, а конкретным рассказом о вещах, понятных ему, близких его жизненному опыту, и от этого конкретного, понятного, близкого вести его (точнее сказать, идти с ним) к обобщениям, к извлечению социалистического смысла из узнаваемых, не раз встречавшихся жизненных фактов.

Но вести его, идти с ним, а не плестись в хвосте, как предлагал Петров-Бытов! Разговаривать с ним на языке высокого революционного искусства, развивая лучшие его традиции, а не начинать снова с азбуки агитфильма ранних 20-х годов!

Вопрос о массовости кино, о разговоре экрана с многомиллионным зрителем на простом и доходчивом языке высокого искусства приобрел на рубеже 20-х и 30-х годов особое значение. Прошла пора первых революционных атак на буржуазию и романтических надежд на быстрые революционные перемены во всем мире. Строителям социализма стало ясно, что преобразование жизни в новых началах — процесс длительный, требующий упорства черновой, будничной работы. Опыт практического утверждения социализма на полях недавних сражений с особенной отчетливостью показывал, что важнейшим условием глубоких социалистических преобразований в жизни общества является, как тогда говорили, перековка человека, перестройка его взглядов, морали, психологии, воспитание коммунистических убеждений и навыков, нового отношения к труду и к товарищам по работе.

Проблема перековки, очень актуальная и в городе, особую остроту приобретает в деревне. В 1917 году крестьянин получил землю, избавился от помещичьей кабалы. В 1920 — 1921 годах была ликвидирована продразверстка, совершился переход от военного коммунизма к новой экономической политике. Все это привязало мужика к Советской власти. Но и после первых революционных преобразований крестьянской жизни в деревне сохранялась частная собственность на средства производства, значительная часть товарной продукции сельского хозяйства шла из деревни в город через рынок. Вплоть до вступления в колхоз крестьянин оставался мелким буржуа. Естественно, что производственные отношения в деревне на базе единоличного хозяйства не способствовали воспитанию социалистической морали, а в чем-то и противодействовали пролетарскому влиянию города. Да и после вступления в колхоз крестьянин не становился автоматически социалистом — понадобятся годы и годы работы по-повому, прежде чем под влиянием практического опыта коллективного труда и воспитательного воздействия партии, всего советского общества недавний единоличник приобретет навыки и взгляды коллективиста.

В этих условиях живое общение экрана с многомиллионной аудиторией выходило далеко за пределы внутрикинематографических дис-

русский. Понимание социальной важности кино в его воздействии на аудиторию, стремление к духовному и эмоциональному диалогу с массовым зрителем должны были стать законом кинематографического творчества.

Перестройка кинематографа требовала более тесных связей с современной жизнью, овладения новым жизненным материалом.

В ноябре 1929 года наш венгерский друг, многие годы работавший в советской кинематографии, Бэла Балаш обращается к своим коллегам с открытым письмом. С чувством тревоги пишет он о том, что советское кино теряет позиции на мировом экране, завоеванные такими фильмами, как «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга».

Советская кинематография показала неимоверную историческую борьбу классов, борьбу пролетариата за власть. «Гражданская война закончена, — продолжает Бэла Балаш. — Мы больше уже не боремся за политическую власть, а заняты в упорной повседневной работе реконструктивным социальным трудом, но мы заняты не только восстановлением нашего хозяйства, но и связанным с ним созданием внутреннего духовного облика социалистического человека. Новое общество находит свое выражение также в мыслях и чувствах каждой отдельной личности. Каждый из нас становится другим человеком. Жизненные конфликты коллективного человека совершенно другие. Это и интересует нас сейчас главным образом. Действия, исторические моменты, в которых обнаруживается человек нового общества. Спрашивается, почему вы не создаете таких фильмов?»¹

Вопрос, который задавал своим коллегам Бэла Балаш, носился, что называется, в воздухе. Перешедшая к практической реализации своих созидательных и воспитательных задач революция открыла новые возможности для развития и роста трудящейся массы, а это значит — для развития и роста каждой из составляющих ее единиц. В условиях практического строительства социализма, внутренней перестройки миллионов людей, обретавших новое сознание и новую мораль на лесах новостроек, с особой отчетливостью обнаруживалось, что эпическим фильмам, воспевающим революционную массу на языке поэзии, часто не хватало конкретности и глубины в обрисовке индивидуальных характеров. Как правило, эпические фильмы не знают, что такое психологическая детализация, подробное исследование переходов человека из одного состояния в другое. В результате этого часто остается вне экранного действия диалектика превращения социальных закономерностей в мотивы человеческих действий, не исследуются индивидуальные оттенки в самих этих действиях — каждый раз особые, неповторимые, не охватываемые логикой прецедентов, хоть и подвластные общим социальным закономерностям.

¹ «Кино», 1929, 19 ноября.

К концу 20-х годов теряет свою былую актуальность тема прихода человека в революцию. Социалистическое переустройство жизни становится делом миллионов людей. Для киноискусства теперь необычайно важным было увидеть, понять, раскрыть, что же происходит с человеком в процессе развития революции, как новая социальная практика влияет на его личность и как новые качества, приобретенные им в борьбе и труде во имя социализма, в свою очередь оказывают влияние на практику.

В новых исторических условиях особое значение приобретает переход киноискусства от обобщенного образа революции, от ее поэтического ощущения — к исторически конкретному исследованию революционного развития действительности. От эпического изображения массы — к показу личности, к углубленному исследованию индивидуальных характеров. От метафорического языка — к языку и стилю экранной прозы, использующей монтажную образность как один из своих компонентов.

Конечно, это не абсолютный закон каждой писательской биографии, но лирические стихи особенно охотно пишет юность. Зрелые годы писателя — это «Фауст», «Сродство душ», «Поэзия и правда»: биография Гете в этом смысле очень характерна как вполне типичная «модель».

Так и кинематограф. Он не мог выражать развитие революции год за годом на одной и той же ноте поэтического воодушевления, с помощью одних и тех же или похожих метафорических обобщений. Эпоха требовала, чтобы искусство всматривалось в движение жизни в условиях, когда стали историей ледоходы рабочих демонстраций, бури сабельных атак и началось будничное строительство новой экономики, нового быта. Эпоха требовала исследования характеров и перемен в характерах, внимания к реальностям быта и обстановки в их двойной роли — фактора, влияющего на человека, и предмета приложения человеческих сил. Такому исследованию особенно много мог дать фильм, в котором общее существует в конкретном и выделяется не прямыми ходами монтажных сопоставлений и поэтических ассоциаций, а путем накопления впечатлений и наблюдений.

Идеи и прищипы «фильма характеров» зарождались, выкристаллизовывались уже в 20-е годы. И не только в творческой практике и теоретических работах сторонников кинематографа бытового направления. Они формировались в процессе осмысливания произведений киноэпоса, их сильных и слабых сторон.

В 1928 году появляется широко известный отзыв Н. К. Крупской об эйзенштейновском «Октябре»: «Чувствуется при просмотре картины «Октябрь», — пишет Надежда Константиновна, — что зародилось у нас, оформляется уже новое искусство — искусство, отображающее жизнь масс, их переживания. У этого искусства — колоссальное будущее. Фильм «Октябрь» — кусок этого искусства

будущего. В нем много прекрасного». Но, высоко оценивая «Октябрь», Крупская вместе с тем отмечает перегрузку картины мало-понятной массам символичкой, увлечение показом масс, невнимание к личным переживаниям... «Неудачно изображение Ильича. Очень уж суетится он как-то. Никогда Ильич таким не был»¹.

Еще резче оценивал решение образа Ленина в «Октябре» В. В. Маяковский. Он писал о том, как отвратительно было ему видеть, когда человек принимает позы, похожие на ленинские, и делает похожие телодвижения, а за всей этой внешностью — пустота, полное отсутствие жизни.

Нерешенность многих проблем экранного воплощения индивидуального характера отмечала и профессиональная критика. Естественно, что особую остроту критический разговор на эту тему приобретал в тех случаях, когда речь заходила о фильмах, чьи сюжеты и жизненный материал требовали углублений в психологию человека. Характерен в этом смысле отзыв Б. Алперса о «Старом и новом» Эйзенштейна: «Фильм торопливо обегает колхозы, останавливается на трагедии безлошадника, агитирует против раздела хозяйства, вскрывает бюрократизм хозяйственных учреждений, связанных с обслуживанием деревни, увлекается работой сепаратора, рассказывает о «свадьбе» породистого быка с коровой, показывает работу тракторных колонн, рисует роль агронома в крестьянском хозяйстве и т. д. Это торопливое перечисление серьезных проблем деревенского быта не приводит к нужным результатам. Прежде всего при такой системе образов очень и очень многое остается вне поля зрения фильма.

Вместе с тем и то, что захвачено в фильм, поневоле оказывается показанным очень поверхностно, в беглых зарисовках»².

Стоит сопоставить все эти оценки с суждениями самих Эйзенштейна и Пудовкина, часто самокритичными, чтобы понять: к концу 20-х, а особенно в начале 30-х годов вопрос о новых сюжетах и новых принципах экранного воплощения правды приобрел повышенную актуальность и остроту.

Как уже подчеркивалось, во второй половине 20-х годов одновременно или почти одновременно с экранными эпопеями Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко создавались фильмы психологические, бытовые, фильмы, авторы которых делали ставку на драму, актера, характер. Иногда они, эти фильмы, сближались с киноэпосом, как «Обломки империи» Ф. Эрмлера — с его обобщениями, какие достигались монтажными средствами, или «Новый Вавилон» Г. Козинцева и Л. Трауберга — с его метафоричностью и социальным размахом. Иногда существовали в стороне от «столбовой дороги», обозначен-

¹ «Кино», 1928, № 11.

² «Лит. газ.», 1929, 4 ноября.

ной «Броненосец «Потемкин» и «Матерью». А то и вступали в полемику с эстетическими принципами и практикой монтажного поэтического кино.

Достаточно сказать, что будущий постановщик «Третьей Мещанской» А. Роом уже в 1926 году, в пору работы над «Бухтой смерти», настойчиво подчеркивал, что настоящее кино рождается там, где оно эмоционально насыщено и особое значение придает живому человеку¹. В дни, когда монтаж коротких кусков провозглашался Кулешовым, Пудовкиным и Эйзенштейном чуть ли не обязательным условием современности и революционности фильма, Роом снимает куски по 80 метров, полемически отвергая возможные обвинения в театральщине. Он строит свои фильмы на острых драматургических сюжетах, на развитии сложных человеческих отношений. Он обращается к проблемам быта, морали, повседневной жизни людей мирного времени.

Эти проблемы привлекают и Ф. Эрмлера — он ставит такие фильмы, как «Катя — бумажный ранет» (вместе с Э. Йогансоном), «Дом в сугробах», «Парижский сапожник». Выходят «Девушка с далекой реки» и «Мой сын» Е. Червякова, «актерские» фильмы с отчетливо и подробно обрисованными индивидуальными характерами выпускают Я. Протазанов, Ю. Райзман.

Одним словом, фильм эпический, поэтический не был монополистом и в 20-е годы. Он двигался в потоке искусства разных направлений и стилей. И можно было бы — такая возможность теоретически существовала — начать движение к психологическому фильму 30-х годов от тех фильмов, которые уже в 20-е годы выдвигали на первый план драматургический сюжет, актерское воплощение индивидуального характера, вторжение в повседневность с ее моральными и бытовыми проблемами. Можно было бы полемически перечеркнуть эстетику эпоса, язык поэтического кино, чтобы они не мешали новому движению искусства. Но это была бы вульгаризация — совсем в духе Петрова-Бытова, это было бы самообворовыванием искусства, отказом от великого наследия.

История кино не хотела и не могла облегчать свой путь схемами. Поэтический кинематограф, эпические фильмы не были отброшены в угаре полемик, хоть и были у них оппоненты, похожие на могильщиков. Опыт киноэпоса 20-х годов стал живым достоянием кинематографии 30-х годов.

Однако переход к психологическому фильму характеров осуществлялся прежде всего усилиями молодых мастеров. Сами же создатели киноэпоса в фильмах, посвященных современности, характерам современников, не одерживали таких же блистательных побед, какие прославили их на весь мир во второй половине 20-х годов.

¹ См.: «Сов. экран», 1926, № 8.

Почему так происходило? Этот вопрос Эйзенштейн и Пудовкин не раз задавали себе и своим коллегам. Ответы на него давались самые разные, что само по себе показывало трудности и сложность происходившего процесса.

«Тот факт,— говорил С. М. Эйзенштейн на Всесоюзном творческом совещании 1935 года,— что с окончанием гражданской войны мы... впервые увидели весь размах того, в чем мы участвовали, может быть, еще не до конца осознавая этот факт, наложил своеобразный отпечаток на наше отношение к материалу действительности. Социально-психологическую предпосылку к тому, что мы типажно в порядке неприкосновенности воспринимали явления и людей нашей революционной действительности, я вижу в том, что, вернувшись с гражданской войны, мы впервые встретились с этими явлениями. У нас волей-неволей возник пиетет при первой встрече, который и определил наше стремление не врыватьяся, не перестраивать, не видоизменять того, что мы изображали»¹.

Эйзенштейн считает, что он и его товарищи были некоторым образом на том же положении, на котором потом оказались попутчики в литературе. Попутничества в кино как отдельной линии не было, но попутнический элемент отразился на самом стиле произведений — в фильмах выражалось лишь ощущение революции и взгляд все же со стороны. Ныне происходит новое сближение с действительностью, связанное с активным участием в жизни. Родается жажда по-новому воплотить действительность. Эпическая форма, столь дорогая в начале советской кинематографии, становится уже отходящим явлением, кинематограф обращается к драматургическим формам.

«...Мгновенная созерцательность,— продолжает Эйзенштейн,— которая характерна для типажного видения, перерастает в другое качество, перерастает в изображение характера, в процесс становления характера, в раскрытие явлений уже в движении, а не в мгновенности созерцания... «Молекулярная драма» столкновений монтажных кусков разрастается в полноценное столкновение страстей участников драмы, участников событий, а не только самих событий между собою, как прежде»².

Он готов признать важность той работы, какую ведут — на иных направлениях кинематографического творчества — его оппоненты. Но одновременно указывает на недостаток культуры кино в новых фильмах (не только в сравнении с лучшими произведениями поэтического кино 20-х годов, но и с точки зрения тех требований, какие выдвигаются самими «бойцами второго периода»). С «Чапаева», считает Эйзенштейн, может начаться новый этап — синтез достиже-

¹ За большое киноискусство. М., Кинофотоиздат, 1935, с. 27.

² Там же, с. 28.

ний поэтического кино и новых открытий кинематографа, работающего в области драмы.

Вряд ли мы сейчас согласимся с Эйзенштейном, когда он говорил о «взгляде со стороны» и попутническом элементе в его и Пудовкина работе — тут он допускает явный перехлест в самокритике (очевидно, не без влияния самой атмосферы совещания 1935 года и связанных с нею настроений). Но соображения Эйзенштейна о различиях и даже столкновениях двух кинематографических эпох имеют существенное значение для понимания кинопроцесса.

Несколько по-иному объясняет свой и Эйзенштейна творческий кризис на рубеже двух десятилетий Пудовкин (хотя в его объяснениях и есть совпадения с эйзенштейновскими). Выступая в марте 1931 года на I Всеукраинском съезде общества друзей советского кино, Пудовкин ставит вопрос, что называется, в лоб: почему мастера замечательных картин нынче то и дело срываются? Причина, считает Пудовкин, заключается в отрыве от действительности. В жизни ежедневно появляются новые явления, которые нельзя понять по аналогии с вчерашним днем. Появились колхозы. А кто и что о них знает?.. «...Какую бы тему мы ни взяли в наших условиях, — продолжает Пудовкин, — она является настолько сложной и неизученной, что режиссеру необходим очень большой период для того, чтобы подготовиться к этой работе. Ведь вопрос нужно изучить, войти во всю его глубину. Более того, режиссеру нужно по-настоящему связаться с той массой, с которой он должен прорабатывать всю картину»¹.

В этой связи Пудовкин сообщает участникам совещания: он хочет не просто ставить картину о Красной Армии, а «работать по линии Красной Армии». У него имеется сценарий о будущей войне и нашей обороне. В другом сценарии раскрываются различия между армиями, капиталистической и нашей. Работается еще один сценарий — о проблемах Осоавиахима. Чтобы эта комплексная работа «по линии Красной Армии» была плодотворной, основанной на знании жизни, он связался с красноармейской общественностью, изучает материал.

Как мы знаем из биографии Пудовкина, ни один из упомянутых сценариев, ни один из замыслов, о которых он говорил на совещании, не был реализован. Но замыслы были, сценарии или наброски их были. Очевидно, и само обращение сразу к нескольким темам и недоведение замыслов до конца тоже отражали по-своему трудности режиссера, оказавшегося как бы на распутье.

Вспоминая позднее об этих трудностях перехода к новой тематике и стилистике, Пудовкин не раз подчеркивал: выросла сознательность работников советского кино, но этого оказалось мало — истинному художнику помимо книжного знания совершенно необ-

¹ Пудовкин, т. 3, с. 292.

ходимо непосредственное общение с действительностью; живой человеческий характер, живые отношения между людьми нельзя создавать на экране, если не изучишь их в действительности. Тот же колхоз — совершенно новый для кинематографа жизненный материал — нельзя показать с помощью поэтических обобщений, какие использовались для изображения революции. Значит, нужно не только изучить новый материал, но и преодолеть инерцию вчерашнего стиля, найти новые художественные формы для кинематографической обработки этого материала.

Поиски перехода оказались сложными, многоступенчатыми. Они начались фактически сразу же после завершения работы над фильмом «Потомок Чингис-хана». Уже в беседе «О языке сценария», состоявшейся в конце 1928 года, обозначился пересмотр некоторых из ранее найденных принципов кинематографической обработки действительности. Так, по ходу беседы Пудовкин вспоминает о том, что за три года до этого он с полной убежденностью и уверенностью в нужности своей работы пытался учить начинающих сценаристов «мыслить зрительными образами», излагать содержание сценария кадрами. После того как появились «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь», принесшие кинематографу целый ряд новых изобретений, кинематограф перестал «изображать» и начал «говорить». С небывалой ясностью обозначились значение и огромная сила строгой ритмизации монтажных построений.

Вслед за проблемами ритма в пудовкинских исканиях выдвигаются проблемы «монтажа времени». Впервые Пудовкин заговорит о них в статье «Творчество кинорежиссера» (1929):

«В «Потомке Чингис-хана» я попробовал монтировать угрожающий поворот солдат с винтовками из кусков, снятых замедленной и ускоренной съемкой. Теперь мне ясно, что за использованием этого приема большое будущее»¹.

Несколько позже — в статье «Время крупным планом» — он расскажет (а потом в лекции перед студентами ВГИК 19 октября 1930 года и в докладе в культпросветсекторе «Совкино» 19 декабря того же года повторит свой рассказ), как пришла к нему мысль об использовании «пейт-лупы», о «крупном плане времени».

Однажды Всеволод Илларионович задержался на заседании во Дворце труда. Шел дождь. Дождевые струи разбивались о стекло, капли разлетались по всему подоконнику. Пудовкин, благо делать было нечего, внимательно следил за движением и ритмом разлетающихся капель. Дождь кончился. Пудовкин вышел на улицу. Какой-то по пояс обнаженный человек косил траву. Сильный человек, блестящая от дождя трава так хороши будут на экране, подумал режиссер. Косец взмахивает один раз, другой раз косой, аппарат увеличива-

¹ Пудовкин, т. 1, с. 150.

ет скорость как раз тогда, когда коса поднимается кверху и на нее ложится блик солнца. Затем — замедление. Потом — снова нормальный взмах, коса подходит к траве, касается травы, и аппарат снимает с максимальной скоростью, на 200 кадров, как трава, роняя капли, падает в быстром движении и замедленно ложится на землю. Затем снова движение косы, игра мускулатуры в плечах... Эти три момента — падение травы, блики солнца на косе и мускулатура косца — выхватывает рапид-аппарат и несколько задерживает на них внимание зрителя, чтобы дать ему возможность почувствовать ощущения, испытываемые режиссером: задержка во времени усиливает впечатление.

При этом важно, замечает Пудовкин, чтобы съемка рапидом делалась не только в том порядке, в каком движется снимаемый процесс. Нужно помнить, что правильному, точному и ясному монтажному изложению должен непременно предшествовать очень точный, очень внимательный, глубоко осознанный и хорошо аргументированный анализ явления.

У нас, подчеркивает Пудовкин, со словом «монтаж» обычно ассоциируют тот последний момент, когда человек склеивает уже готовые снятые куски. Это глубоко неверно. Если мы будем принимать монтаж как момент кинематографической речи, кинематографического языка, мы поймем, что, по существу, монтаж должен предшествовать самой съемке. Если режиссер и оператор будут снимать материал случайно, без определенного, точного, подготовленного плана, то у них этот материал «не снимется», то есть не получится ясной преемственности, ясной, связанной линии. Вопрос о монтажной разработке перед съемкой — это вопрос необычайно острый и важный. И он имеет большое значение для восприятия экранного зрелища.

В картине, особенно в художественной, действует своеобразная форма гипноза. Здесь играет большую роль ритм монтажа. Когда приходится строить картину, то не начинаешь сразу же с чего-то сильного; сначала дается ряд плавных моментов, затем происходит нарастание, которое потом доводится до максимума, потом опять дается отдых зрителю, потом опять новый максимум нарастания, и таким образом идет вся картина, то есть она идет не по ровной линии, а всегда имеет какую-то более или менее закономерную кривую.

В художественном фильме иногда бывают такие моменты, когда необходимо нарушить зрительское восприятие ровного и гладкого течения события, во всех своих элементах ясного. Допустим, происходит пожар, ужасный случай на улице, автомобильная катастрофа. Для того чтобы привести зрителя в такое состояние, в каком бывает он при реальном пожаре или катастрофе, нужно с помощью монтажа коротких кусков вызвать растерянность, ощущение неяс-

ности. Внимание человека перебрасывается с горящего окна на горящую дверь, потом на кричащего человека и т. д. Все это делается в почти хаотическом порядке, создает на экране неразбериху, беспорядочность, вызывая эмоциональное возбуждение зрителя.

На основе разнохарактерных наблюдений и размышлений, толчок которым дала сцена косьбы травы перед Дворцом труда, Пудовкин делает вывод о возможности с помощью «монтажа времени» приближать к себе далекое и задерживать близкое.

Крупный план, как известно, отбрасывает лишнее, концентрирует внимание на нужном. Так же можно поступить и со временем: сосредоточиваясь на детали процесса, человек замедляет его скорость в своем восприятии. На этом и основывает Пудовкин использование «цейт-лупы»: короткий кусок, ею снятый, может помещаться между двумя длинными, сосредоточивая на какой-то момент в пущном месте внимание зрителя. Длительные процессы, показанные на экране монтажом кусков, снятых с неодинаковой скоростью, получают своеобразный ритм, особое дыхание, делаются живыми — им придается живое биение оценивающей, отбирающей и усваивающей мысли.

Исследуя возможности приема, Пудовкин думает не только о темповых изменениях, какие диктуются самим характером снимаемой сцены, скоростью движения внутри кадра, но и о ритмическом сочетании кусков, в которых может и не быть никакого движения. Сочетание это идет по смысловой линии; чередование кусков, создающее ритмический ход, впечатляет как самодовлеющее целое, не связанное и не ограниченное движением внутри кадра.

Незадолго до своих выступлений о монтаже времени Пудовкин встречается с Александром Ржешевским. Это случилось в тот вечер, когда Ржешевский читал наброски своего нового сценария о Первой Конной. Чтение было необычным, сценарий — неожиданным, поражающим своей напряженной эмоциональностью и символикой (по воспоминаниям присутствовавшего на чтении Головки, Ржешевский самой манерой чтения «имитировал» стиль сценария). Пудовкин был увлечен и покорен. И когда Ржешевский заканчивает свой следующий сценарий, «Очень хорошо живется» (конец 1928 года), Пудовкин решает ставить по нему фильм (съемки начались весной 1929 года).

Чтобы понять причины этого решения, обратимся к статье «О кинематографическом сценарии и о Ржешевском». Статья была написана в разгар работы над фильмом «Очень хорошо живется» — в сентябре 1929 года. Состоящая более чем наполовину из цитат и пересказа сценариев Ржешевского, она не была опубликована (очевидно, у Пудовкина, занятого фильмом, не было времени ее доделать). Тем не менее она многое объясняет в очередном увлечении Пудовкина, дает довольно полное представление о тогдашних его умонастроениях и творческих исканиях — недаром Пудовкин через год вернется к основным идеям статьи в другой своей работе, «Творчество, ли-

тература, кино», опубликованной в журнале «На литературном посту» (№ 5—6, 1930).

В начале статьи Пудовкин довольно подробно анализирует свои чувства, переживания и мысли при первой встрече с Ржешевским: сценарий Ржешевского оставил своеобразное, незнакомое до того впечатление. При чтении он волновал, как волнует литературное произведение.

Авторы обычных сценариев не думали о том, что их материалом является слово и что именно словом они должны передать режиссеру тот комплекс мыслей, ощущений, который впоследствии получит зритель. Сценарий строился как простой перечень чередующихся кадров будущей картины. «Это, я думаю,— пишет Пудовкин,— происходило потому, что тогда все внимание кинематографистов было остро сосредоточено на примитивнейших вопросах монтажного оформления картины. Внутреннее содержание картины, область ее идейных установок, оперирование понятиями целиком ложились на сюжетную канву. Режиссер работал, главным образом, над простейшими задачами описательного монтажа»¹.

Сценарий вчерашнего типа давал лишь схему, технический план съемок. Его автор занимался, в сущности, режиссурой — то, что должно было делаться режиссером перед самими съемками, делалось еще задолго до их начала. В результате — недостаточно точное и глубокое ощущение режиссером работы сценариста и как следствие этого появление в фильме иных трактовок, иных смысловых установок, а в каких-то случаях и порча произведения. У Ржешевского ярок и отчетлив образ, создаваемый силой слова. Ржешевский смело, не стесняясь ставит режиссеру задачи, точно определяя их эмоциональную и смысловую сущность, но не предугадывая их зрительного оформления. Сценарий Ржешевского режиссер может поставить хуже или лучше, но он не может сделать «совсем не то».

«Его вещи,— продолжает Пудовкин,— всегда проникнуты политической направленностью, и более того: эта направленность, преломляясь в творческом плане, превращается в глубокое и широкое «ощущение» нашей советской действительности. Его пафос — не ложный пафос «агитки», а настоящий волнующий подъем, тот удивительный подъем, который когда-то — в дни Октября и гражданской войны — с невероятной силой звучал в речах ораторов и двигал огромные массы на подвиг»².

Сценарии Ржешевского привлекали Пудовкина не только своим направлением, пафосом, но и стилем: короткие, то как будто кувыркающиеся и внезапно останавливающиеся на месте, то вспыхивающие, то длительно и напряженно вытягивающиеся надписи сразу вы-

¹ Пудовкин, т. 1, с. 79.

² Там же.

бывают тебя из привычного ощущения, какое испытываешь при чтении сценария. Ржешевский не описывает сцену за сценой, выстраивая для действующих лиц связный ряд движений, складывающихся в последовательное развитие сюжета, — люди у него появляются внезапно, как взрывы снарядов, и исчезают так же внезапно. В описании сцены он часто оперирует словами, которые не обозначают никакого зрительного образа. Ржешевский не пытается написать для режиссера монтажный план съемки. Самое важное для него — острый и четкий ритм, создаваемый чисто литературными приемами и дающий последовательные толчки эмоциональным движениям.

Уже из этих характеристик видно, чем заинтересовали Пудовкина сценарии Ржешевского. Сценарная литература к концу 20-х годов достигла довольно высоких степеней профессионального мастерства. Прошла пора, когда писатели открывали кинематограф в его специфических возможностях и особенностях. Теперь работающие для кино литераторы достаточно уверенно владели искусством построения сценария и фильма, включая монтаж. Настолько уверенно, что монтажные переходы, столкновения и сцепления, смена планов, ритмы, панорамирование, освещение самым скрупулезнейшим образом определялись уже на сценарной стадии работы над фильмом. В результате сценарий, сведенный к точно спланированному перечню кадров и планов, многое приобретал в своей кинематографичности, технической отработанности, но немало и терял — с точки зрения охвата жизни, выявления подтекстов и вторых планов, обрисовки среды... Короче говоря, сценарий стал слишком «техническим», недостаточно эмоциональным, недостаточно богатым мотивами и красками живой жизни.

Эмоциональный сценарий появился как реакция на сценарий «технический». Для Ржешевского было характерно стремление заразить режиссера своим отношением к материалу, взорвать привычность технического перечисления кадров и планов оригинальным, эмоционально насыщенным рассказом об изображаемом. Ржешевский демонстративно отходил от традиционных сюжетных построений, связывая эпизоды сценария ходом мысли и чувств.

«При всем несовершенстве его сценариев, при всей наивной элементарности его литературной записи, — справедливо подчеркивается в «Истории советского кино», — стремление раздвинуть рамки сложившейся протокольно-технической формы и изложить материал свободнее, сложнее и, главное, самостоятельнее — по праву выделяет его работы из массы сценариев второй половины 20-х годов»¹.

Не случайно, что именно режиссеры поэтического склада (Пудовкин, Шенгелая, Эйзенштейн) оказались главными поклонниками

¹ История советского кино. 1917—1967. В 4-х т., т. 1, М., «Искусство», 1969, с. 465.

сценариев Ржешевского: они и в сценарной основе фильма искали импульсы, возбуждающие поэтическое воображение, ведущие к широким обобщениям.

В увлечении «эмоциональным сценарием» Пудовкин поначалу не замечал его слабостей и недостатков, а они были. И происходили они прежде всего из того простого обстоятельства, что Ржешевский часто шел напрямик к результату — к зрительским эмоциям, минуя сам процесс построения кинематографического действия, способного эти эмоции вызвать. Ржешевский стремился возбудить режиссерскую мысль, воображение, чувство эмоциональными толчками, но не давал необходимых опор для создания образной ткани фильма, для выстраивания экранного действия. Между исходными импульсами и конечной целью во многих случаях пролегает у него пустая зона, не наполненная художественно освоенными реальностями жизни. Авторская речь сценариста развивается по закону субъективных ассоциаций, она часто разорвана и произвольна — подчинена скорее капризам воображения, нежели логике кинематографического действия, копирующего или обобщающего действие жизненное.

При первом знакомстве с Ржешевским, почти сразу же перешедшем в увлечение его манерой и стилем, Пудовкин не чувствовал, не предугадывал всех трудностей, какие может принести «эмоциональный сценарий» режиссуре. Очевидно, на Пудовкина подействовало не только обаяние новизны, непривычности сценария, манящего неизведанными возможностями. Действовало и ощущение, пусть не до конца понятое, исчерпанности художественных форм поэтического кино в тех формах, в каких они разрабатывались в трилогии о революции, ощущение того, что дальше могут начаться самоповторы, пробуксовки, движение по накатанным колеям инерционного искусства, в конечном счете — кризис поэтического кино. Действовало стремление перейти от тем, успевших стать привычными, к темам, связанным с повседневной жизнью современника, с проблемами, какие приходится ему решать уже не на баррикадах революции, а в условиях мирного времени. Пудовкин искал формулу перехода, искал новые темы и новый стиль.

В таком переходном состоянии он и начинает работу над фильмом «Очень хорошо живется», которая продолжалась — вместе с доделками и переделками — без малого два года.

В фильме довольно широко (и по-пудовкински сильно!) показана предыстория драмы — фронт, где вместе воевали неразлучные друзья — дядя Сапа, Федя Желтиков, Павел Ланговой и жена его Маша. Сама же драма возникает после войны, когда боевые друзья стали слушателями военной академии. Сюжетно она начинается сценой на вокзале: Павел Ланговой провожает Машу в деревню — отдохнуть, повидать бывших однополчан. На платформе Павел встречается с некой дамой, которую до этого видел всего один раз где-то на улице.

Здороваясь, он небрежно сообщает незнакомке: «Провожая жену приятеля».

И сразу же образ пошел вперекос, вызывая массу недоумений. Что же такое Павел Ланговой и в чем его драма? Просто ловелас, который готов соврать насчет проводов жены, чтобы начать волочиться за очередной юбкой? Но тогда почему же он поспешил жениться на женщине, с которой свело его вокзальное знакомство? (Кстати, этот скоростной роман, закончившийся женитьбой, даже по логике ловеласа необъясним: Маша — красивая, интересная женщина, а ее «соперница» — просто смазливая бабенка.) Или же Ланговой по-настоящему влюбился? В таком случае никакие логические объяснения и тем более сравнение женских прелестей «соперниц» не пужны: любовь, говорят, зла... Но тогда почему же Павел так легко и быстро вернулся к Маше? Может быть, «зигзаг» Лангового был вызван обуржуазиванием его в условиях нэпа (широко распространенная в тогдашнем искусстве коллизия)? Но и такое предположение не получает подтверждения в экранном действии фильма.

По сценарному замыслу, исходным материалом для которого послужил один из фельетонов М. Кольцова, на экране должна была возникнуть большая драма: боевой, заслуженный командир в мирное, нэповское время увлекся чуждой ему женщиной, изменив жене, которую любил бесконечно и с которой делил опасности и труд фронта. Режиссерски осмысленная и разработанная сценарий, Пудовкин делает некоторые дополнительные акценты — расширяет тему: «У нас много толкуют (толкуются) о сюжете,— писал он в заметке «Наша картина», опубликованной газетой «Кино» 20 августа 1929 года,— но когда приходишь к сюжету этическому — а этика, вскормленная пятью годами гражданской войны, и есть основа фильма «Очень хорошо живется»,— разрешение надо искать не в сюжетно-драматических построениях, а в таком оформлении типов, положений и взаимоотношений, чтобы отдельные штрихи, позы и часто недомолвки, сталкиваясь с психикой зрителя, рождали в нем ощущение того направления, в котором непрерывно, органически и потому далеко незаконченно развивается стихия социалистической этики. Мы канонов этики не имеем, но имеем живых людей, прошедших двенадцать изумительных лет»¹.

Еще одно весьма существенное и обогащающее тему дополнение делает он при обсуждении фильма на заводе «Манометр». Объясняя зрителям свой замысел, Пудовкин говорил тогда: в фильме как будто не происходит ничего существенного, но и на незначительном факте можно вскрыть и показать очень важные вещи. Ведь, скажем, разложение человека может начаться с незначительных, маленьких про-

¹ Пудовкин, т. 2, с. 64.

явлений. Однако близкие не могут проходить мимо них — они должны все замечать. Взаимная заинтересованность людей в делах друг друга определяет настоящую жизнь спящего коллектива, членов которого не могут не волновать проблемы товарищества, внимания к людям, забота о том, чтобы наши люди были безукоризненными не только на работе, но и в домашней обстановке. В фильме они не волнуют? Но это уже относится не к самим проблемам, а к их кинематографическому воплощению.

Таким образом, тему фильма Пудовкин ставил широко — много шире модного тогда стереотипа произведений о коммунисте, который разлагается в условиях нэпа, не выдержав папора мещанства и соблазнов мирного времени. Пудовкин пробует сосредоточиться не только на процессах нравственной деформации боевого командира (хотя они и не могли не занять существенного места в сюжете), но и на проблемах утверждения морали социалистического коллектива, морали, соединяющей взаимную требовательность, заботу и помощь.

Как мы видим, уже на рубеже 20-х и 30-х годов Пудовкин близко подходит к тем параметрам темы морали и нравственных исканий, в каких она берется современным кинематографом. Однако ни драма боевого командира, заложенная в сценарий его авторским замыслом, ни расширение темы, намеченное режиссером, не получили в фильме достаточно убедительного развития. Эмоциональные всплески сценария остались за кадром. Сюжетная схема оказалась не заполненной драматургическим материалом, позволяющим раскрыть сложность человеческих отношений, укорененность нравственной коллизии в характерах действующих лиц. Пудовкин и его сотрудники не сумели заполнить пустоты сценария — одних эмоциональных толчков оказалось для этого мало: фильм «предписывал» зрителю верить в драму Лангового, а самой драмы по-настоящему не показывал; режиссер намечал весьма плодотворные идеи, связанные с утверждением морали коллектива, морали прочной дружбы, в которой «один за всех и все за одного», но эти идеи остались комментариями к экранному действию, не стали его душой.

Над фильмом «Очень хорошо живется» Пудовкин работал без Голловни — тот был принципиальным противником «эмоционального сценария» и от съемок фильма отказался (фильм снимали операторы Г. Бобров и Г. Кабалов). Зато к Пудовкину, на этот раз в качестве сорежиссера, вернулся Доллер. Правда, в выборе актеров он не участвовал — исполнители были подобраны до его возвращения. Не знаю, как поступил бы Доллер, приступи он к работе над фильмом с самого начала (мы помним, как снайперски точен он был при выборе исполнителей для «Матери» и «Конца Санкт-Петербурга»). Во всяком случае, исполнительский состав на этот раз оказался не особенно удачным. Если А. Чистяков в роли дяди Саши и В. Трофи-

мов в роли Федя Желтикова были, что называется, вполне на месте — типажно совпадали с задуманными характерами, а большего от них и не требовалось,— то с А. Батуриным (Ланговой) и Е. Рогулиной (Маша) все было сложнее, труднее.

Сюжет фильма таков, что при любой трактовке образа Павла Лангового режиссер и артист должны были пойти в глубь характера, используя художественные средства психологического анализа. Они не пошли, не сумели пойти: Батурин выступает в фильме, требующем психологической углубленности, как простой «натурщик», «типаж» — внешне изображает соответствующие состояния и совершает необходимые поступки, не открывая душевных движений, драматических столкновений мысли и чувства (известный оперный певец не смог найти «ключи» к драматически сложному характеру своего героя, а режиссер не сумел по-настоящему помочь ему).

В работе с Е. Рогулиной режиссер использовал самые разнообразные, часто жестокие по отношению к актрисе приемы, чтобы добиться нужного драматического эффекта. Перед съемками сцены, в которой Маша, плача и смеясь, узнает о начале выздоровления мужа, Пудовкин заставил актрису трое суток не спать, затем целый день не есть. «...В тот самый момент, когда нужно было снимать плач,— рассказывал он позднее студентам ГИКа,— я ее усадил как требовалось, был установлен аппарат, я держал ее за руки, говоря с ней, и в конце концов довел ее расшатанную нервную систему до слез. Она уже не могла удержаться, и здесь мое дело было уже только в том, чтобы со всем умением и твердостью поворачивать в нужных местах руль. Когда я начал говорить ей, смеясь «Хорошо! Смейтесь!» — она смеялась и плакала, вытирала глаза и плакала и т. д.»¹

С помощью такого рода ухищрений Пудовкину в некоторых случаях удавалось добиться весьма выразительных результатов: экранное воплощение переживаний Маши, ее психологии приобретает необходимую выразительность. Однако и в работе с Е. Рогулиной, как, впрочем, и с другими исполнителями, он не был последователем. Актер, его лицо, глаза, руки остаются в фильме материалом режиссера. Именно режиссер «лепит» образ — актер только помогает ему. А иногда изображение переживаний, душевных движений и вовсе переводится в сферу «чисто» режиссерского творчества. Скажем, в той сцене, где Машенька, будучи в деревне, получает письмо мужа о том, что тот от нее уходит, режиссер не дает актрисе пережить обрушившееся на нее несчастье. Поначалу она улыбается, держа в руках письмо, потом читает, стоя вполборота к зрителю... Когда же смысл письма доходит до нее, она стоит к зрителю спиной. Расходятся мужики, улыбавшиеся вначале вместе с нею. Она остается в одиночестве — режиссерская метафора на тему «шокну-

¹ Пудовкин, т. 3, с. 200.

тая» воплощается на экране фактически без актрисы, без ее углубления в психологию Маши.

Известная статичность этой и ряда других сцен в определенной мере связана с тем, что, многое взяв от сценариста, Пудовкин, как он сам потом признавался, взятое внутренне не освоил, не пережил, не сделал по-настоящему своим. Машу он трактовал живописно не потому, что считал именно такую трактовку нужной и точной, — просто не знал в ту пору, как можно было бы сделать по-другому, — не находил художественных форм для углубленной и тонкой передачи внутреннего содержания сцены.

По выходе на экран (конец 1930 года) фильм «Очень хорошо живется» вызвал резкую критику. Пудовкин переделал его: фильм вышел на экраны под новым названием — «Простой случай». Успеха он не имел.

Это было первое поражение большого, тогда уже всемирно признанного мастера. Оно имело свои причины, свою внутреннюю логику — актерские неудачи или неполные успехи можно понять только в общем контексте режиссерского решения фильма.

В 1928—1929 годах Пудовкин много думал, писал и говорил о переменах в искусстве, требующих поваторского поиска, эксперимента. Повторять прошлое, даже великое прошлое «Броненосца» и «Матери», нельзя, нужны новые методы, новые подходы к экранному изображению жизни. Кинематограф, настойчиво подчеркивал Пудовкин, находится в такой стадии развития, когда нет и не может быть отдельных законченных направлений. «Все хорошие работы экспериментальны, и их результаты непрерывно, часто бессознательно ассимилируются новыми и новыми работниками, совместно создающими будущее искусство кино»¹.

Экспериментальным считал Пудовкин и свой фильм «Очень хорошо живется». На первый план он выдвигает в нем поиски новых приемов, необходимых для перехода к звуковому кино. Но программу поисков намечает весьма странную и, уж во всяком случае, противоречащую задачам и целям эксперимента: «Единственный путь — ориентация на те результаты, которые наша немая фильма уже зареволюционизировала себе на Западе, с другой стороны — на большую простоту, которая, не плуя в эстетизме, сможет отдать работу на творческий суд пролетарской массы»².

Уже в самом начале работы над фильмом у Пудовкина возникло ощущение: что-то не то... Не получается... Значит, нужно быть еще изобретательнее в метафорах, столкновениях вещей и понятий, в поисках ритмов и эмоциональных импульсов. Выход из первоначальных затруднений он хотел найти на путях повышения «порога

¹ Пудовкин, т. 1, с. 150.

² Там же, т. 2, с. 64.

ощущений», усиления поэтических элементов фильма. Но такого рода поиски могли привести лишь к новым затруднениям.

Как это ни парадоксально, режиссерским исканиям Пудовкина в дни работы над фильмом «Очень хорошо живется» не хватало новаторской смелости. Пудовкин писал об эксперименте и одновременно призывал ориентироваться на те результаты, которые дало немое кино; требовал простоты, а сам фактически уничтожил ее патужно-усложненной метафоричностью; ставил перед собой задачу дальнейшего развития поэтики «Матери» и в то же время до предела сокращал элементы повествования и психологического углубления в характеры... Эта противоречивость программы и режиссерского поиска рождала раздирающие фильм противоречия его художественной структуры. Вот уж где действительно создавался «кентавр» — не в «Матери», синтезирующей многозначность метафор и содержательность рассказывающего повествования, а здесь, в «Очень хорошо живется», эклектически соединившем несрастающиеся элементы поэтической эпопеи и бытового психологического фильма.

Вспоминая позднее о ходе работы над фильмом, Пудовкин утверждал, что он вынужден был пожертвовать эпизодами и вариантами, которые могли показаться данью влияниям буржуазного кино. Первая часть, по режиссерскому замыслу, должна была стать симфонией, прелюдией, увертюрой: некто, нечто, масса, многоголосица, из которых возникает — как эпизод — драма главных героев. Все это показалось слишком сложным. Пудовкин допускает явные неточности в анализе своих режиссерских решений: не влияниями буржуазного кино рожден был первоначальный замысел; своим происхождением увертюра фильма была обязана эпическому кино 20-х годов. Но эпические построения, язык поэзии, перенесенные на банальную историю «треугольника», вступали в кричащее противоречие с фактическим содержанием фильма. Этого противоречия Пудовкин не сумел устранить и при переделках: оставшиеся от увертюры сцены оказались приставкой, более или менее посторонней фильму по его основному сюжетному ходу.

В начальных сценах фильма, образующих его пролог, встречаются двое (их роли исполняют А. Горчилин и А. Чекулаева). Он — рабочий, у которого за плечами царская каторга, революция, гражданская война, годы борьбы на Камчатке. Она — преданная жена, дождавшаяся своего мужа. Оба они показаны как былинные герои из эпоса. Рабочий шагает по оголенной земле — это земля из легенды, визуально приспособленная к тому, чтобы стать местом возвышенного «действия». Он величествен и суров: Пудовкин и операторы фильма Бобров и Кабалов так чередуют крупные и средние планы, съемки спизу и сбоку, что рабочий приобретает богатырскую монументальность легендарного героя. Созданию такого впечатления способствует и щедрое использование рапида и ритмы экранного действия: они

остаются величавыми и в тех сценах, где рабочий и его жена, опять же очень «монументально», сидят у себя дома и ждут пробуждения сынишки.

Гипербола и патетика в прологе фильма приложены к неизвестным зрителю людям, которым в фильме не дано совершить ничего такого, что хотя бы в малой степени отвечало масштабам поэтического обобщения. Люди эти так и остались неким символом несокрушимой верности и цельности, правоучительным комментарием к истории Лангового и Маши, пазойливым при всей своей внешней выразительности.

Точно так же внешним поэтическим привеском к действию (в глазах зрителя — нерасшифрованным иероглифом) остаются мастерски сделанные куски фильма, в которых абстрактные кадры сыплющегося сухого песка, изнемогающей от засухи земли сменяются столь же абстрактными кадрами дождя, бури и произрастания злаков, показанного рапидом.

В бытовом фильме об измене и верности Пудовкин хотел остаться по-вчерашнему кинематографичным — новые задачи пытался решать старыми средствами. Семейную драму он попытался приподнять не только эпической увертюрой и поэтическими картинами катаклизмов в природе, но и внедрением возвышающих мотивов в бытовую ткань драмы. Когда Павел Ланговой провожает Машу, Пудовкин прославляет вполне бытовые сцены вокзального прощания монументальными кадрами: крупным планом снятые буфера вагонов, чемоданы, передаваемые в вагон... Их монументальность никак не вяжется с обыденностью реального содержания сцены и всего экранного действия по основному драматическому ходу.

В фильме есть сцены, где виден «старый» Пудовкин, мастер эпического фильма, блестяще владеющий искусством монтажа коротких кусков. Это уже упомянутые сцены боя, показывающие нам героев фильма в их недавних подвигах. Здесь почти все необыкновенно выразительно — и крупные патетические планы красноармейцев, и напряженный монтаж яростных схваток, и построенные, как тогда говорили, «на формальном приеме» кадры боя: вибрирует ведущий огонь пулемет, вибрирует пулеметчик (он дан двойным «смазанным» изображением), на экране возникают вспышки выстрелов, одни только вспышки заполняют экран...

В сценах боя нам не суть важно знать, откуда родом пулеметчик, какой он в жизни — нервный или спокойный, женат или холост, любит жену или не любит. Достаточно увидеть его в бою, чтобы потом вспомнить его лицо, когда он появится в мирной деревне. Достаточно ощутить напряжение боя, чтобы понять по настроениям и поведению красноармейцев и командиров его перипетии. Такое изображение людей — без конкретизации характеров, без детализации психологии — оказалось, иначе и быть не могло, художественно несостоятельным в семейных сценах.

Любопытно, что противоречия перехода, ведущие к смешению стилей, проявились тогда не только в пудовкинском «Простом случае» (где они приобрели поучительную наглядность). Работая над фильмом «Одна», его постановщики Г. Козинцев и Л. Трауберг сделали довольно большой кусок ленты, показывающий неподвижность ледников, безмолвие снежных просторов,— этот кусок должен был войти в фильм как некая поэтическая параллель собранию ойротов, которые не осмеливались выступить против председателя сельсовета, травившего молодую учительницу, потворствуя кулакам.

И еще один кусок-метафора был создан в ходе съемок фильма: на экране ручьи — как водопад, бурный поток. Он должен был пойти в параллель происшедшему в ходе собрания перелому: учительницу поддержал сначала один ойрот, потом другой, третий, собрание повернулось против председателя сельсовета.

Оба куска в фильм не вошли: оказалось, что можно обойтись и без них — простым рассказом о ходе событий. Но куски были, а значит, была еще не успевшая угаснуть режиссерская потребность соединить повествование с метафорой.

Но вернемся к Пудовкину.

Не только проблемы морали коллектива и стиля фильма занимали Пудовкина в пору его работы над сценарием Ржешевского. Поначалу предполагалось, что фильм будет озвучен и станет первой экспериментальной проверкой тех теоретических предположений, к которым склонялся Пудовкин в своих размышлениях об использовании звука. Многое в режиссерском решении фильма, в особенности его пролог, было рассчитано на звуковое оформление. Однако картину озвучить не удалось. Свои предположения относительно использования звука Пудовкин должен был проверить на опыте «Дезертира». А пока они останутся в своем теоретическом обозначении — в «Заявке» В. Пудовкина, С. Эйзенштейна, Г. Александрова «Будущее звуковой фильма».

Сам факт появления этой «Заявки» в 1928 году свидетельствует о том, что создатели киноэпоса, горячие поборники поэтического монтажного кинематографа, в числе первых оценили значение предстоявших перемен в искусстве экрана и поставили вопрос о необходимости подготовиться к приходу звука не только технически, но и эстетически. Разумеется, в дни работы над «Заявкой» они еще не могли представить себе в полном объеме масштаб и характер перестройки кинематографа, какую повлечет за собой звук, не могли определить всех форм использования звука — их мысль сосредоточилась на одной из них.

По концепции авторов «Заявки», исходивших из привычных, устоявшихся представлений о построении фильма, современное кино, оперирующее зрительными образами, мощно воздействует на человека и по праву занимает одно из первых мест в ряду искусств. Основным и единственным средством, доводящим кино до такой силы воздей-

ствия, напоминают авторы «Заявки», является монтаж. «Поэтому для дальнейшего развития кинематографа значительными моментами являются только те, которые усиливают и расширяют монтажные приемы воздействия на зрителя»¹.

Основываясь на первых сведениях о звуковом кино, авторы «Заявки» высказывают предположение: вероятнее всего, звук будет использован для удовлетворения любопытства, для создания коммерческих говорящих фильмов, где запись пойдет в плане натуралистическом, точно совпадая с движением на экране и создавая иллюзию говорящих людей, звучащих предметов и т. д. Использование звука в сфотографированных представлениях театрального порядка будет уничтожать культуру монтажа, а значит, и культуру кинематографа.

Авторы «Заявки» подробно и убедительно показывают значение звука, который даст органический выход из сложившихся к тому времени тупиков немого кино. Выход этот не равнозначен схеме: немое кино дошло до определенного предела своих возможностей, оно хочет говорить — не может, и вот появился звук... Применение такой схемы стало бы сдачей позиций, отказом от конструктивной напряженности фильма, способного ставить перед зрителем вопросы для самостоятельного разрешения. Речь должна идти о том, чтобы совершенствовать — с помощью звука — язык кинематографа, не отказываясь от достижений немого кино, не облегчая себе трудностей введением слова как элемента описательного и поясняющего.

Утверждая плодотворность перехода от немого кино к звуковому, авторы «Заявки» снова и снова возвращаются к мысли об опасностях, какие может принести кинематографу натуралистическое, театральное использование звука. Эта мысль приводит их к весьма решительному выводу: «Только *контрапунктическое использование* звука по отношению к зрительному монтажному куску даст новые возможности монтажного развития и совершенствования»².

Мало продуктивное занятие — конструировать модели искусства вне реальных процессов его развития. И все же одну такую модель мне хочется применить — чтобы полнее понять внутренний смысл «Заявки». Предположим, что кино стало звуковым сразу же при своем рождении. Такое «облегчение» его становления наверняка замедлило бы процесс освобождения кино от театра. Сама немота кинематографа, как это ни парадоксально звучит, становилась дополнительным двигателем исканий и экспериментов. Кинематограф должен был преодолевать свою немоту повышенной выразительностью монтажных образов. В преодолении этом он пабирал силы, открывал все новые свои способности. Понятно, что искания особенно активно развивались на тех участках, где кинематограф самоопределялся как самосто-

¹ Пудовкин, т. 2, с. 353.

² Там же, с. 354.

ательное искусство, со своими специфическими возможностями, своим языком.

Авторы «Заявки», много сделавшие для развития монтажного метода, изобразительной культуры кино, хотели сохранить эту культуру. В пору создания «Заявки» они еще не знали многих возможностей звуко-зрительного монтажа и сосредоточились на таком использовании звука, которое не порушило бы уже найденных и проверенных построений фильма, включая монтаж коротких кусков.

Повторяется давняя история: одна из возможностей нового открытия абсолютизируется, возводится в некий закон всеобщего значения. Много воды утечет, много будет поломано копий в спорах, прежде чем звук войдет в фильм широко и многообразно и асинхронность, несовпадение звука со зрительными образами будут осмыслены как один из моментов, одна из возможностей использования звука. А пока именно асинхронность привлекает внимание Пудовкина, как и других авторов «Заявки», именно в ней и только в ней ищет Пудовкин спасение от всех бед театрализации кинематографа.

В марте 1931 года Пудовкин приступает к работе над фильмом «Дезертир». В основу его был положен сценарий журналистов М. Красновоставского и А. Лазебникова о рабочем движении в Германии.

Идея у авторов сценария была хорошая — показать реальную жизнь немецких рабочих не в плакатно обобщенном выражении, а в бытовой конкретности. Но для ее полноценного воплощения нужно было очень хорошо знать изображаемую жизнь, и знать не понаслышке. Между тем авторы сценария изучали жизненный материал в основном по книгам и прессе. Использовались и встречи с немцами, приезжавшими в СССР. Однако ни книги, даже очень хорошие, ни кратковременные встречи, даже очень интересные, не могли заменить длительных наблюдений. Сценарий остался на уровне поверхностной публицистики, «оживляемой» очерковыми зарисовками. Психологически сложная история рабочего Карла Ренна была представлена в нем как цепь событий, показанных лишь в хроникальном сцеплении — не ставших взаимосвязанными частями драмы.

Сценарий пуждался в переделке. В работу над ним включилась Н. Агаджанова-Шутко (автор сценария «Броненосца «Потемкин»). Опытная сценаристка, она сумела внести в сюжетную структуру «Дезертира» необходимую стройность, нашла новые черты и оттенки человеческого поведения, обогащающие образы будущего фильма. Но и в новом варианте сценария остались элементы поверхностной хроникальности.

Работа над фильмом затруднялась еще и тем, что Агаджанова-Шутко настойчиво переводила сценарий в жанр бытовой драмы, а Пудовкин стремился к широким поэтическим обобщениям, к соединению эпичности с документальностью. Из-за этого несовпадения авторских устремлений куски, где люди показаны в простых обстоя-

тельствах каждодневной жизни, оказались неудачно поставленными либо настолько плохо снятыми, что их пришлось выбросить.

Противоречивость режиссерского образа фильма проявилась и в том, что в поисках разнообразных форм связи изображения и звука Пудовкин не нашел целостного решения, венчающего бесконечные эксперименты. «Картинка, — писал он позднее, — оказалась в значительной степени формалистической»¹.

Чтобы понять внутренний смысл этой самокритики, надо вспомнить хотя бы некоторые из пудовкинских суждений о формализме, близких по времени работе над «Дезертиром».

«Что такое формалистические загибы? — писал Пудовкин в газете «Кино» в начале марта 1933 года. — В сущности, они носят в себе все признаки идеалистического мышления. Вы берете какой-то момент, и этот момент в своем исходе совпадает с действительностью. Потом вы начинаете его развивать. Это развитие, вместо того, чтобы возвращаться к действительности, начинает приобретать самостоятельное значение, начинает от этой действительности отдаляться»².

Но теоретическое понимание опасностей, какие таит в себе абсолютизация того или иного приема, опережало режиссерскую практику постановщика «Дезертира». В «Дезертире», как и в «Простом случае», развитие киноязыка, поиски кинематографической выразительности осуществляются путем простого количественного увеличения характерных для поэтического кино приемов. В «Дезертире» — 3000 монтажных кусков. Расчлененный на мельчайшие элементы, фильм во многих сценах становится трудным для восприятия. Монтаж коротких кусков, применяемый слишком широко и не всегда оправданный внутренней логикой и эмоциональным строем фильма, нередко теряет свою силу и цель, становится самодовлеющим.

Операторы А. Головля и Ю. Фогельман снимали фильм в стиле хроники. Поскольку в создании фильма участвовала и фирма «Прометеус», режиссер и оператор имели возможность снять германские сцены в Гамбурге и Берлине.

Гамбургский порт представлял тогда зрелище странное и печальное: у пирса стояли пустые, безлюдные корабли, по улицам бродили безработные, от привычного портового оживления остались только воспоминания — все замерло под влиянием кризиса. Была возможность снять драмы рабочей жизни и борьбу рабочих с документальной точностью, тем более что безработные докеры охотно помогали советским кинематографистам и сцены стачки снимались на месте действия с реальными участниками событий. Однако на этот раз хроникальная строгость съемок не дала необходимого эффекта, избрательное решение фильма, не получавшее необходимых опор в

¹ Пудовкин, т. 2, с. 29.

² «Кино», 1933, 4 марта.

его драматургии, оказалось слишком скупым, даже холодноватым, — была утрачена лирическая интонация, рождающая определенное настроение, «пудовкинскую атмосферу», известную нам по таким фильмам, как «Мать».

Инерция монтажного, поэтического кино действовала и в работе с актером. От актера требовалось, чтобы в каждом отдельном кадре он играл какую-то одну эмоцию, какое-то душевное состояние — и только монтажным соединением кадров создавалась динамика роли. Актер каждый раз как бы вписывался в определенные композиции — пусть эти композиции не имели барочной живописности, оставались графически суховатыми, все равно они были сами по себе статичны.

По теме и внутренней мысли фильм должен был стать актерским — только актерскими средствами можно было по-настоящему показать историю характера Карла Ренна, его сложные взаимоотношения с товарищами в Германии и СССР. Однако актерским фильмом не стал.

Роль Карла Ренна, главную в фильме, играл Б. Ливанов. По многим последующим ролям мы знаем Бориса Николаевича Ливанова как актера поистине неумемного темперамента, умеющего быть острым и щедрым в актерской лепке образа. В «Дезертире» он играл сухо, холодно. Отчасти это происходило потому, что тогдашний Ливанов еще не накопил достаточного опыта — не был тем Ливановым, каким он вышел на сцену МХАТ в роли Соленого в «Трех сестрах» (постановка 1940 года). Но главной причиной все же была драматургия — в соединении с противоречивостью режиссерского решения фильма.

Карл Ренн задуман как сложный образ рабочего, который не смог в трудные минуты остаться в боевом строю. В острый момент уличной борьбы рабочих он не выходит на улицу, отсиживает дома. Потом, попав в составе рабочей делегации в Советский Союз, он остается работать на советском заводе. И только к концу фильма Карл Ренн начинает понимать объективную логику своего поведения, с самокритической беспощадностью говорит о нем советским товарищам и едет снова в Германию — навстречу опасностям.

Драматургия фильма строится таким образом, что Карл Ренн выступает не как один из многих, в свойственной эпосу неотрывности индивида от массы, а как человек, в чем-то противопоставивший себя коллективу, как человек, которому надо изжить индивидуалистические настроения, чтобы в конце фильма слиться с борющейся массой. Таким образом, в сценарии — по крайней мере по внешнему рисунку — возникает драматическая коллизия, которая требует подробной психологической разработки, анализа характера в его драматическом движении. Агаджанова-Шутко почувствовала эту необходимость — она тянула сценарий в сторону психологической драмы. Пудовкин этих агаджановских поворотов в работе над сценарием не оценил и не принял. А Ливанов более или менее театрально «изображал» состояния — воодушевление, сомнения, растерянность, ре-

шительность. Такой разницей в творческих стремлениях не мог не отразиться на фильме.

В «Дезертире» немало интересного. И не только хрестоматийные сцены рабочей демонстрации — о них еще пойдет речь. С великолепным мастерством в использовании выразительных подробностей снят эпизод в кафе и на улице около кафе — завтрак богача и гибель голодного безработного, который взял с тарелки забракованный богачом пирожок. Внешне, по своей сюжетной схеме этот эпизод назидателен, плакатно контрастен. Но он погружен в быт кафе и улицы, очень органично — в реальных жизненных соединениях — переплетены в нем сытость и голод, холуйство перед богачом и жестокое равнодушие по отношению к бедняку. Получилась совсем бытовая и в то же время остро социальная сцена из жизни капиталистического города, далеко выходящая в своем содержании за пределы событийного сюжета.

Выразительны хорошо смонтированные переходы от зарубежных сцен к советским: эпизоды на советском заводе, динамичные сцены первомайской демонстрации позволяют эмоционально ощутить перемены в рабочей жизни, вызванные революцией.

В работе с исполнителями эпизодических ролей — «неактерами» Пудовкин использовал методы, уже проверенные при съемках «Очень хорошо живется»: с помощью режиссерских «хитростей» у исполнителя создавалось определенное состояние, похожее на то, каким жил в данный момент персонаж фильма.

В одной из сцен заводского собрания снимался молодой парень, передовой рабочий, которого чествовали за ударный труд. По ходу сцены он должен был встать на аплодисменты, какими аудитория его приветствует. Юноша был очень стеснительный, легко смущался. Условия съемки усиливали стеснительность и смущение. Как быть? Пудовкин, как он потом рассказывал, начал безудержно и восторженно хвалить его игру — парень не мог удержать, хоть и пытался, «роскошную улыбку полного удовлетворения» — она-то и нужна была в момент, когда он поднимался на аплодисменты.

Особенно сильное впечатление оставляют сцены разгона демонстрации немецких рабочих, напоминающие своим эпическим размахом и поэтической выразительностью лучшие куски пудовкинской трилогии о революции. Как и в своих ранних фильмах, Пудовкин показывает массу в ее реальной пестроте. Он исходит из того, что массу нельзя снимать как механическое соединение безликих в своей схожести единиц: масса никогда не была и не будет только количеством, это еще и качество, собрание индивидуальностей, совершенно отличное от простого арифметического их сложения. Масса состоит из групп, каждая группа — из отдельных лиц. Их может объединить одно чувство и одна мысль — в этом случае масса образует величайшую силу. Противоречивые процессы, действующие внутри групп, дают кинематографисту интереснейший драматический материал: характеристи-

ки отдельных личностей являются существенной частью создания на экране образа массы.

В массовых сценах «Дезертира» Пудовкин часто кадрирует отдельные группы людей, выделяет крупными планами представителей массы и вместе с тем настойчиво ищет художественные возможности и средства, чтобы показать массу в объединяющей общности ее настроений, порывов, движений.

В «Дезертире» Пудовкин применяет, и делает это в ряде случаев успешно, свой принцип асинхронности изображения и звука. Хрестоматийными в этом смысле стали уже упомянутые сцены разгона полицией рабочей демонстрации. Борьба демонстрантов и полиции развивается в них по сложной кривой: подъем — в начале, относительное падение — в середине, затем — колеблющееся состояние, потом — еще более глубокое падение, а в конце — подъем. Эту кривую режиссер подчеркивает звуком — с помощью музыки.

Очень часто в первых звуковых фильмах музыка использовалась только как аккомпанемент, идущий параллельно содержанию. В данном случае режиссер и композитор (Ю. Шапорин) решили пойти по другому пути. Музыка была написана, продирижирована и снята для всей этой части фильма как суровый, выражающий веру в победу рабочий марш, непрерывно и твердо нарастающий в своей силе — не аккомпанирующий изображаемому на экране событиям, а выражающий их суть.

Раскрывая смысл такого музыкального решения, Пудовкин обращается к идеям марксистов о том, что в каждом поражении рабочих может быть скрыт шаг к победе: пролетариат и на поражениях учится побеждать. «Музыка, — пишет Пудовкин в своей книге «Актер в фильме», — вела линию смыслового раскрытия внутреннего показа того неизбежного исторического хода, ведущего к победе, который неотделим от нас, от восприятия рабочего, идущего в бой»¹.

Как же конкретно воплощалась эта авторская мысль?

Улица спокойна. Звучит рабочий марш. Борьба рабочих с полицией идет с переменным успехом. Продолжается марш — нарастающий, победный. В момент, когда красное знамя вырвано из рук врага и передается все дальше и дальше по рядам демонстрантов, эта победа у знамени совпадает с напряженной в своей патетической силе кодой. Победный марш — в нарастании — продолжается и в момент поражения рабочих. «При демонстрации этого куска, особенно в отдельности от картины, — продолжает Пудовкин, — я имел возможность наблюдать случаи больших эмоциональных потрясений, особенно у тех людей, жизнь которых глубоко связана с делом борьбы рабочего класса»².

¹ Пудовкин, т. 1, с. 217.

² Там же.

Решение сцены демонстрации, по концепции Пудовкина, раскрывает всю важность связи изображения и звука — не примитивной, натуралистической, а более глубокой, реалистической. Именно такая связь открывает путь от прямого, внешнего показа жизненных явлений к глубоким обобщениям. Только тогда, считает Пудовкин, когда создатели фильма умеют ощущать звук и изображение в самостоятельных ритмических ходах, наполнять их диалектическим пониманием изображаемого, только в таких случаях рождается сила воздействия фильма, для создания которой кинематограф дает так много технических средств.

По логике тогдашних рассуждений и выводов Пудовкина асинхронность всегда хороша, а совпадения изображений и звука всегда плохи. Между тем уже тогдашний кинематограф располагал достаточным количеством плодотворных исключений из этого правила, чтобы поставить под сомнение само правило: увлеченный теорией асинхронности, Пудовкин был недостаточно внимателен к опытам, которые ею не охватывались, и тем более к таким, которые ей противоречили.

Тем не менее роль теории асинхронности в развитии режиссерского метода и эстетических взглядов Пудовкина нельзя оценивать однозначно — только как увлечение, ограничивавшее поиск. Во-первых, сама по себе теория асинхронности, как это показывают сцены демонстрации в «Дезертире», дает в высшей степени интересные результаты, если она хорошо применена. А во-вторых, при переходе от немного кино к звуковому она играла положительную роль как полемическая концепция, направленная против упрощенно натуралистического использования звука.

Развивая идеи «Заявки», теперь уже на опыте своего первого звукового фильма, Пудовкин в начале 30-х годов неоднократно возвращается к проблемам монтирования звука. С приходом звука, указывает он в статье «Проблема ритма в моей первой звуковой фильме» (1933), режиссеры утратили чувство динамического ритма. Они не решаются экспериментировать со звуком, не решаются монтировать фонограмму. Человеческий глаз способен легко и мгновенно воспринимать содержание быстрой смены изобразительных кадров, тогда как ухо, говорят они, не может столь же мгновенно уловить смысл перемен в звуковой записи. Между тем быстрая смена коротких кадров, быстрый монтаж в духе немного кино, включая монтаж фонограммы, возможны и в звуковом фильме.

В своих размышлениях на эту тему Пудовкин идет от вполне реальных закономерностей бытия, обобщаемых известным положением ленинской теории познания о том, что ощущение дает нам субъективный образ объективного мира. Он исходит из того, что существует ритмический ход объективного мира и существует темп и ритм, в котором человек наблюдает этот мир. Темп впечатлений человека меняется в зависимости от возбуждения или успокоения его эмоций, тогда

как ритм воспринимаемого им объективного мира сохраняет свой темп, независимый от воспринимающего субъекта. Изображение в «Дезертире» демонстрации, разгоняемой полицией, дает объективный ход событий, музыка — их субъективную оценку: дух победы рабочего класса, сохраняющий свою силу, несмотря на временное поражение.

Для полноты анализа Пудовкин должен был бы добавить: в данном случае субъективная оценка событий объективно содержательна — музыка воплощает реальную силу рабочего движения. Ведь так бывает, как мы знаем, далеко не всегда. Иной раз музыка, выражающая авторское отношение к изображаемому, не находится ни в какой связи с жизненной логикой и реальным содержанием развивающихся на экране событий — настолько она субъективна: асинхронность есть, а смысл утерян. Бывают и такие случаи, когда музыка только рассказывает, выполняет чисто повествовательные функции или входит в картину как элемент изображаемого быта — более или менее нейтрально, ничем не дополняя и не развивая поэтическую идею фильма.

Работа над «Дезертиром» и сопутствующие ей теоретические искания Пудовкина во многом непоследовательны, противоречивы. Признание звука сопровождалось оговорками, сужавшими его использование. Утверждение принципов углубленной работы над образом соседствовало с монтажной фиксацией состояний, мешавшей показать человека в непрерывном движении его характера. Переход от поэтики и стиля немых фильмов 20-х годов к новым художественным формам оказался для Пудовкина не просто трудным, а и глубоко драматичным. Очень интересны в этом смысле воспоминания Евг. Габриловича об одной из встреч с Пудовкиным (встретились они, как явствует из воспоминаний, по дороге на студию — Пудовкин тогда снимал своего «Дезертира»):

«Не то я, не то он заговорил о какой-то картишке, одной из последних великих немых картин, и Пудовкин даже закричал от восторга, от счастья, что есть на свете такая картина, и вдруг разом и глухо умолк. Он вдруг как-то сгорбился, потускнел и шел вперед, бормоча и размахивая руками.

— Погибло искусство, — бормотал он.

Только у стен Новодевичьего я понял, что речь идет об искусстве немого кино. Он говорил о нем смято и как-то весь постарев, с нестерпимой, отчаянной скорбью.

— Погибло искусство!

Смысл того, что он говорил... заключался в том, что вот создано замечательное искусство, со своим особым и тонким миром, и неслыханно пристальным немым глазом, способным увидеть и передать самое важное в жизни и человеке, со своим ходом исследований, потрясающих безгласностью, силой и глубиной. Создалось это пронзительное искусство и обречено с появлением звука на гибель, вы-

рождение. Катастрофа, которой еще никогда не знала история прекрасного!»¹

Пудовкин говорил в тот день о смерти чудесного мастерства, об опошлении его словом, шумами паровоза и шарканья подошв, о грубой актерской театральщине, уже бьющей со звуковых экранов, о жалких потугах позаимствоваться, подзаняться у литературы, что-то выпросить, а что-то украсть.

Весь этот взволнованный, наполненный внутренним драматизмом разговор с Габриловичем словно бы противоречил печатным выступлениям Пудовкина — режиссера и теоретика, который высоко ценил выразительную немоту кино, но не проклинал звук, как это делал тогда, скажем, Чаплин, не отказывался от экспериментов с использованием звука, верил, перушимо верил, что звук при правильном его применении откроет кинематографу новые возможности, придаст новую силу. Однако у Пудовкина не было двух концепций — одна для печати, другая для частных бесед. Вера в звуковой кинематограф жила рядом в нем с опасениями, сомнениями, даже растерянностью и страхами, которые вырвались наружу в разговоре с Габриловичем. Эта растерянность, неуверенность, порождаемая опасениями, проявлялись и в режиссерском решении обоих тогдашних фильмов — «Очень хорошо живется» и «Дезертир».

Провал первого из них и неполный успех второго как раз и отражали трудности и противоречия перехода, о котором идет речь. Трудности эти не одному Пудовкину предстояло пройти — в той или иной форме они коснулись многих. И тех, кто должен был переходить от поэтического языка киноэпоса революции к новой стилистике. И тех, для кого овладение этой новой стилистикой совпало с началом творческого пути и не требовало болезненной ломки сложившихся привычек.

¹ Габрилович Ева, О том, что прошло, М., «Искусство», 1967, с. 17—18.

СНОВА О МЕТОДЕ

В 1932 году состоялось несколько дискуссий о фильмах «Иван» А. Довженко и «Встречный» Ф. Эрмлера и С. Юткевича. Трижды выступавший по ходу этих дискуссий Пудовкин настойчиво возвращается к одной и той же мысли: сердце фильма Довженко — это не люди, не сюжет, не трагедия, а идея, вмещающая целый ряд отдельных философских установок. Каждая из них приведена в движение. Но есть в картине моменты, не доведенные до широкого зрителя. Иван слишком скульптурен, мраморно неподвижен и мраморно прекрасен. Это связано с его внешностью, и внешность перевешивает. В Иване, безусловно, есть некоторый холод.

В другой речи Пудовкин замечает, что у Довженко в его отношении к Ивану нет ни любви, ни ненависти, он только учел Ивана как единицу, что и определило снижение заинтересованности фильма.

В каждой из трех произнесенных тогда речей (а сохранились все три стенограммы) размышления о фильме «Иван» приводят Пудовкина к «Встречному». Привлекательность «Встречного» он видел в том, что вместо отвлеченных персонажей там показаны реальные люди. Фильм Ф. Эрмлера и С. Юткевича великолепно смотрится, хотя в нем много разговаривают и он ближе к театру, чем к кино.

«Конечно, — указывает Пудовкин, — в известной степени можно говорить, что «Встречный» есть шаг назад в плане кинооформления, в плане использования тех возможностей, которые может дать кинематограф, но это такой шаг, который готовит невиданные возможности броситься вперед. Товарищи Эрмлер и Юткевич, отступая, попали ногой в такое место, куда никто из нас не ступал. Если они потеряли на кинооформлении, а ты, Довженко, колоссально выиграл на этом кинооформлении, то у тебя обратная потеря — потеря близости к зрителю.

Вот почему я говорю о «Встречном» и «Иване» как о двух пунктах, между которыми проложена линия, определяющая наш кинематографический фронт»¹.

По мнению Пудовкина, фильм «Встречный» нельзя было сделать иными приемами, кроме как театральными: Эрмлер и Юткевич не имели времени на поиски и создание пока еще никем не изобретенных приемов кинематографического оформления звукового фильма.

В этой связи Пудовкин возвращается к своему собственному опыту: эксперименты в «Дезертире» были необходимы для того, чтобы открыть новые пути работы в звуковом кино, но в ходе экспериментов ставились такие задачи, к решению которых кинематограф еще не подготовился, не пришел; в результате многое свелось к продолжению

¹ Пудовкин, т. 2, с. 138.

линии немого кино, к применению его приемов или же таких открытий, которых 20-е годы не знали, но которые тем не менее принципиально связаны с поэтикой и языком немого кино.

В своих выступлениях 1932—1933 годов Пудовкин довольно точно определяет свои просчеты, достаточно самокритично их анализирует: «Простой случай» и «Дезертир» многому научили. Уроки и опыт этих фильмов оказали сильное влияние на теоретические искания Пудовкина тех лет, о чем свидетельствуют хотя бы тезисы доклада «Советская кинематография и задача РоссАППК» (Пудовкин тогда был председателем Ассоциации).

В своих тезисах Пудовкин пишет о возросших возможностях кино (в результате осуществления первого пятилетнего плана была создана база для своей собственной промышленности, не зависящей от заграницы, расширена и продолжает расти киносеть) и о его задачах во второй пятилетке. Он особо подчеркивает, что вопрос о высокохудожественной, культурной, занимательной и доступной картине приобретает теперь не только творческое, но и огромное политическое значение.

«Я утверждаю, — пишет Пудовкин, — что развитие нашего кино и его теории при всех больших политических достижениях шло с самого начала с сильным креном в сторону утверждения «отличности» киноискусства, его специфики, в сторону изобретения приема при наличии серьезного отставания с другой стороны, со стороны достаточно глубокого и полного охвата и понимания тех задач, которые составляли и составляют содержание нашей действительности, а следовательно, и содержание всех искусств, отражающих и познающих ее»¹.

Этот крен, продолжает свои тезисы Пудовкин, привел к примату монтажа в кино, к утверждению документального фильма как единственной формы, свойственной идеологии пролетариата, к теориям монтажа аттракционов и интеллектуального кино, к выхолащиванию чувственной стороны в отражении действительности и ее замене схоластической схемой. Формалистические установки в их крайних выражениях проявились в картинах Кавалеридзе «Ливень» и «Штурмовая почта».

Формализму противопоставляет себя упрощенчество — оно столь же вредно, как и формализм, ибо подменяет совершенно правильное стремление к простоте и понятности искусства установкой на бедность и примитивность; оно склонно к механическому заимствованию всяческих шаблонов — вплоть до шаблонов буржуазного искусства, «проверенных» на инстинктах мещанина.

В своих тезисах Пудовкин выдвигает лозунг «ближе к массовому зрителю!» и намечает пути его реализации. Он пишет о том, что высшей ступенью познания действительности является человек: показ

¹ Пудовкин, т. 2, с. 150.

и раскрытие действительности в тесной, органичной связи с думающим, чувствующим и действующим человеком является тем шагом, который приблизит нас к массовому зрителю, к большому кино.

Для новых современных фильмов характерен поворот к конкретному человеку. Пудовкин называет в этой связи работы Эрмлера, «фэкс-сов» (сравнивая «СВД» Г. Козинцева и Л. Трауберга с фильмом «Одна» и с замыслом фильма «Большевик», с которого, как известно, началась трилогия о Максиме), вспоминает об опыте создания «Матери». Среди новейших произведений Пудовкин опять же выделяет «Встречного»; реальные проблемы нашей действительности раскрываются в нем в органической связи с человеком; показана не просто турбина, факт постройки которой должен обозначать успех строительства социализма, — показан человек, строящий турбину, причем человек строит турбину, а турбина перестраивает его самого.

Продолжая свои размышления, Пудовкин критикует «26 комиссаров» Н. Шенгеля: в фильме совсем нет личности героя; героем его должен был стать бакинский пролетарят, но он представлен лишь как понятие. Отдельные штрихи, связанные с личностями, оказались недостаточными, чтобы спасти монументальную эпопею от холодности и бесстрастности.

На основе критического анализа новейших фильмов Пудовкин приходит к обобщающим выводам большого исторического значения: «Верно схваченный художником живущий в реальности человек, его настроение, глубоко драматургическое развитие действия являются кардинальными, опорными пунктами для разрешения вопроса занимательности. Такая занимательность ни в коей мере не опирается на идейную разгрузку»¹.

Пудовкин не забывает и об эксперименте, но программу экспериментальных поисков прочно связывает теперь с проблемами массовости киноискусства: «Всякое развитие связано с экспериментом и обусловлено им. Вопрос в том только, куда направлено это развитие. Нам нужен определенно направленный эксперимент. Одной из необходимых сил, направляющих его, должна быть ясность и понятность массовому зрителю. Это отнюдь не сужает, но лишь правильно затрудняет экспериментальную работу»².

И без дополнительных комментариев ясно, что эти установки напрямую перекликаются с эйзенштейновским призывом к «эксперименту, понятному миллионам». Вопрос о «правильном затруднении» экспериментальной работы, о нацеленности режиссерского поиска на достижение взаимопонимания с массовым зрителем становится для Пудовкина не просто моментом творческого развития, отражающим настроения и устремления определенного этапа становления кинема-

¹ Пудовкин, т. 2, с. 153.

² Там же, с. 153—154.

тографа. Пудовкин отдает себе ясный отчет в том, что вопрос этот имеет отношение к самой природе кинематографа, к определению его роли в жизни общества.

В контексте размышлений о массовости кино, о связи занимательности фильма с правдивым и глубоким изображением человека становится особенно понятным возросший интерес Пудовкина к проблемам актерского искусства. Когда секция киноведения Государственной академии искусствознания (ГАИС) предложила Пудовкину написать книгу о работе актера в кино, он с готовностью согласился; тема его заинтересовала, была им, что называется, выношена.

В декабре 1933 года Пудовкин выступает перед научными сотрудниками и аспирантами ГАИС с четырьмя докладами о работе актера — свою будущую книгу он хотел сначала «проговорить» перед небольшой аудиторией специалистов. Книга «Актер в фильме» вышла из печати в 1934 году и сразу же привлекла внимание кинематографистов как в СССР, так и за границей.

Идеи книги имеют свою биографию. И для того, чтобы полнее оценить их в движении, в контексте развития пудовкинского творчества, очевидно, надо попробовать уточнить моменты их зарождения, сделав несколько дополнений ко всему тому, что было сказано о работе режиссера с актерами в главах, посвященных отдельным фильмам.

29 июня 1928 года на собрании Ленинградской АРК при обсуждении проблемы актера (материалы обсуждения занимают целую полосу в газете «Кино») Пудовкин говорил о том, что смысл картины мы доводим до зрителя главным образом при помощи монтажа. Для такого монтажа нужен соответствующий (в смысле его реальности) материал. «Человек является одной из разновидностей этого материала. Типаж — это не уродство, типаж — это есть комплекс реальных данных каждого взятого человека. Я знаю, как он будет говорить с другим человеком, как и что будет делать и т. д. и т. п. Для меня он представляет определенный материал для работы, поэтому, когда мы ищем человека, нам совершенно безразлично, где он попадет: среди актеров или среди людей с улицы»¹.

Иные оттенки во взглядах на актера появляются через год — в докладе на Горкоме киноработников 18 мая 1929 года. Обратившись к раннему этапу своего творчества, Пудовкин вспоминает: мы полагали, что актер является одной из разновидностей того богатого материала, который находится в распоряжении режиссера. Первым и основным методом считался монтаж. Ему целиком была подчинена игра актера. Поскольку каждая сцена разбивалась на куски, казалось, что умение актера разыгрывать сцену не столь уж существенно: ее строил режиссер — из отдельных кусков, из ритмических сочетаний, —

¹ «Кино», 1928, 15 июля.

актеру нужно было фиксировать только ряд каких-то моментов. Иной раз эти моменты оказывались настолько простыми, что их мог сделать простой человек с улицы, — смотреть, поворачиваться, когда надо, спокойно улыбаться... Тренированный актер, умеющий легко и точно разыгрывать давшую сцену, проделывая целый ряд психических режиссеру, точно заученных, координированных движений, отходил в сторону. Длинных сцен не было, были только короткие куски и в них — почти статичные моменты: динамика создавалась монтажом, последовательным сцеплением кусков, их ритмическим сочетанием.

К этим идеям — к критике «монтажного» взгляда на актера — Пудовкин еще раз вернется в процессе съемок фильма «Очень хорошо живется». Точкой отсчета новых идей он назовет просмотр «Парижанки». В фильме Чаплина есть куски по 50—60 метров. Чтобы их сыграть, нужно быть блестящим актером. Нетренированный человек мог вызывать определенное состояние на короткое время. А вот переход из одного состояния в другое с нетренированным человеком не покажешь. Нужна актерская техника. Нужен иной стиль.

В лекции на режиссерском факультете ГИЖ, прочитанной 3 ноября 1930 года, Пудовкин возвращает мысль студентов к тем идеям о соотношении монтажа и работы актера, которые утверждались в 20-е годы. Есть большие различия, подчеркивает он, между работой актера в театре и кино. Театральный актер аккумулирует наблюдения над многими, сам в себе «монтирует» образ. Техника кинематографа позволяет осуществлять это собиранье, фиксацию материала с помощью аппарата, а образ создавать на монтажном столе: внутренняя работа актера может быть заменена монтажом.

Иллюстрируя свою мысль, Пудовкин вспоминает примеры из собственной режиссерской практики. В фильме «Мать» есть сцена в тюрьме, где Пашка сидит спиной к зрителю и читает полученное с воли письмо. Многие зрители говорят, что в этот момент он улыбается. Такой эффект достигается тем, что в сцену вставлен радостный кусок: блеск солнца, птицы и т. д. — зрители рассматривают вставленное как нечто входящее в состав актерского образа. Путем монтажа, путем сопоставления отдельных кусков, резюмирует Пудовкин, можно создать, если имеется соответствующий изобразительный материал, совершенно различные образы, которые в самом человеке не существовали. Доводя свою мысль до логического конца, Пудовкин говорил даже, что театральному актеру позарез необходимо образование, а в кино образованным должен быть режиссер: видя и понимая целое, он с помощью монтажа многое может сделать за актера. Актер рассматривается Пудовкиным как элемент кинематографической выразительности, как действительное средство создания образа путем соединения коротких кусков, фиксирующих те или иные состояния актера и среды. Но эта способность монтажа усиливать, заострять, подчеркивать изображаемое актером, найденное актером абсолютизировалась Пудов-

киным — рассматривалась как возможная замена внутренней работы актера над образом.

Конечно, и монтажное соби́рание образа могло многое дать (и дало) искусству: повышенные нагрузки на кинематографическую выразительность монтажного образа требовали постоянных поисков, обогащающих эту выразительность, расширяющих ее возможности. Но искусство двигалось как бы в одном направлении, в каких-то своих элементах оно не было достаточно полифоничным. Эта суженность фронта творческих поисков, развития искусства особенно отчетливо обнаружилась при переходе к звуковому фильму. Появление звука усиливало роль актера. Актер и в звуковом фильме оставался частью кинематографического образа жизни, но он становился такой частью, которая получала больше власти над целым.

При анализе ранних режиссерских работ Пудовкина бросается в глаза противоречивость его подхода к актеру. Готовясь к съемкам фильма «Мать», он настойчиво подчеркивал значение типажа и одновременно — с помощью М. Доллера — подбирал на главные роли таких исполнителей, которые были бы типажно интересны, не «театральны», но обладали профессиональным умением и опытом. Ставя фильм «Очень хорошо живется», он строго следил за типажным соответствием исполнителей задуманным образам, привлекал к работе «неактеров», но в процессе съемок искал для исполнителей такие приспособления и психологические «ловушки», которые позволяли бы добиваться натуральности изображаемых на экране переживаний.

Соединение трудно соединимых элементов во взглядах на актера проявляется не только в практической работе Пудовкина с исполнителями ролей, но и в его теоретических выступлениях (которые у Пудовкина всегда являются обобщением режиссерского опыта — рождаются одновременно с поисками режиссерских решений того или иного фильма или идут — след в след — за фильмом). Так, в уже упомянутой гиковской лекции Пудовкин обращается к проблеме экранного воплощения переходов человека из одного состояния в другое, — скажем, от раздражения к веселью. В театре это огромнейшая работа для актера. В кино — легче, подчеркивает Пудовкин. Но тут же, словно бы ставя под сомнение решительность своих выводов, вспоминает об одном из разговоров с А. В. Луначарским. В ответ на аналогичные рассуждения Пудовкина Луначарский усмехнулся и заметил: «Вы знаете, может быть, в этом самом переходе от смеха к гневу, именно не в самом гневе и не в самом смехе, а в моменте перехода, и есть самый «цимес». Это — упущение в кино. «И тут, — продолжает свое воспоминание Пудовкин, — я, пожалуй, на время складываю оружие, так как мне нужно основательно подумать, как против этого возразить».

По выступлениям Пудовкина конца 20-х — начала 30-х годов можно довольно отчетливо увидеть ступени перехода, перемены во взгля-

дах Пудовкина на актера, понять импульсы, которые двигали эти перемены.

Встреча с «Парижанкой» Чаплина, более подробное знакомство с опытом других режиссеров, свой собственный опыт режиссерских поисков приводят Пудовкина к мысли о том, что не только монтаж коротких кусков, но и долгие планы могут быть кинематографически выразительными и емкими. При монтировании коротких кусков легче строить образ на сочетании статических моментов, труднее показать переходы персонажа из одного состояния в другое. Для того чтобы переходы эти не сводились к простым переменам, скачкам, а обладали жизненной, естественной непрерывностью, обозначались в оттенках промежуточных состояний, нужны долгие планы и нужны настоящие актеры, которые способны жить перед камерой жизнью персонажа.

Проходит примерно год со дня рассматриваемой ноябрьской, 1930 года, лекции в ГИРе. Пудовкин выступает с очередным докладом о работе режиссера с актером, о монтаже фильма.

«Я считаю, — говорит он, — что работа Кулешова с актером сейчас остановилась на пункте механического построения движений. Выпадает богатая область неуловимых мелких нарушений закономерного движения, которые создают насыщенность, богатство, теплоту... И как ни странно слышать от меня, но я считаю, что и школа Станиславского имеет колоссальные плюсы и проходить мимо нее в работе кинематографического актера не следует. Там заложен целый ряд особенно закономерных, очень точных и глубоких исследований работы над чувством, нутром человека. То, что сделал Кулешов, — это огромная работа в плане механического построения, но в глубину это не пошло»¹.

Точной даты доклад не имеет. Но, судя по некоторым его моментам, он относится к 1931 году — уже тогда Пудовкин вплотную подходит к идеям, которые станут определяющими в книге «Актер в кино».

Пудовкин начинает свою книгу размышлениями о связи кино и театра. Споры на эту тему, утверждает он, велись неправильно: в их основу не ставилось понимание возникновения кинематографа как момента развития театра. Между тем борьба против театральности в кинематографе ни в коей мере не означает отрицания театра. Речь должна идти лишь о том, чтобы, тщательно исследуя противоречия, неизбежно возникающие в процессе развития театра, находить их разрешение в кинематографе.

Искусство, продолжает Пудовкин, является актом коллективного познания действительности, имеющего три стороны — художник, произведение, зритель. Вместе с художником зритель участвует в акте познания действительности и тем самым превращает произведение

¹ Пудовкин, т. 3, с. 288.

искусства в определенный общественно-исторический процесс, делает его реальным. С этой точки зрения развитие театрального искусства таит в себе трудно разрешимые, если вообще разрешимые, противоречия. Расширение сети театров неизбежно сказывается на качестве спектаклей, на уровне искусства. Имеет свои пределы и расширение зрительской аудитории посредством увеличения театральных помещений.

Для современного искусства, включая театральное, в высшей степени характерно стремление к широкому и глубокому охвату действительности. Это стремление увидеть за всяким обобщением живую сложность жизни, все время новую и новую, рождает желание включить в произведение максимальное количество явлений, непосредственно показанных за счет расширения охвата пространства и времени. Но как можно достигнуть такого охвата жизни на сцене? В поисках выхода театральные драматурги и режиссеры разбивают свои произведения не только на традиционные акты, но и на более мелкие картины, сцены и эпизоды. Однако этот процесс дробления произведения на театре тоже ограничен.

Кинематограф снимает и это противоречие.

Первые успехи кинематографа развивались под знаком резкого уклона в сторону режиссерского оформления картины средствами монтажа. «Понимание и ощущение киноаппарата и микрофона как некоего идеально подвижного в пространстве и времени наблюдателя давало этим первым картинам эпический характер и вместе с тем, естественно, на какое-то время отвлекало режиссера и идущего с ним сценариста от правильного понимания значения живого индивидуума-человека как личности, с ее глубиной и сложностью»¹.

Теперь пришло время, когда кинематограф не может оставаться на уровне высокого искусства, не обратив свой пристальный взор на индивидуальные характеры борцов революции и строителей нового мира. Актером в эпических фильмах, напоминает Пудовкин, часто пользовались как компонентом картины — наряду с аэропланом, автомобилем, деревом его стали приспосабливать к технике, заставляя играть крупные и общие планы, длинные и короткие куски в соответствии с монтажными заданиями, без достаточного ощущения цельности и непрерывности образа. Задача выявления характера живого человека недооценивалась, если вовсе не отбрасывалась.

Как реакция на эту односторонность позднее возникла тенденция облегчения работы актера путем перевода его на длинные куски и общие планы. Но это протаскивание в кинематограф техники театра при игнорировании специфических возможностей самого кино — линия наименьшего сопротивления. Задача состоит в том, чтобы идти навстречу трудностям и препятствиям, не обходя их стороной.

¹ Пудовкин, т. 1, с. 195.

Театр почти все свои задачи решает посредством разговаривающих, общающихся актеров. Кино имеет и другие средства и возможности непосредственной передачи зрителю любого явления действительности. Например, об авиации в театре можно только рассказать, в кино ее можно показать. И не нужно бояться в кино избытка материала — не надо канонизировать «Парижанку», которая развернута в глубоко интимном плане: ее действие не выходит за пределы двух-трех комнат. В этом смысле на «Парижанку» похожа, скажем, «Гроза». Характерный для нее метод работы Пудовкин считает не только неприемлемым для советских художников, но и вообще уводящим кинематограф от его особенных, исключительных и мощных возможностей.

То и дело допуская переხлесты в самокритике, в суждениях о слабостях киноэпоса, Пудовкин и в новой своей книге выступает сторонником фильмов, для которых характерен широкий охват жизни, фильмов, не замыкающих действие в интимной тесноте комнаты. Именно фильмами широкого охвата жизни считает он наиболее отвечающими самой природе кинематографа — искусства, вышедшего из театра, но никак не сводимого к театру.

Любопытно, что в то время, когда писалась книга «Актер в фильме», проблема эпической широты в охвате жизни занимает не только Пудовкина, Довженко, Эйзенштейна, но и режиссеров иных стиливых направлений. На Всесоюзном совещании по тематическому планированию художественных фильмов в июле 1933 года Г. М. Козинцев говорил: «Мне кажется, что мы должны вернуть кинематографу к возможностям охвата. Эти возможности охвата сталкиваются с необходимостью показа человеческого характера. Когда мы сталкиваемся с задачей характера человека, мы опять переходим в эту проклятую комнату камерной драматургии. Опять над нами начинает висеть камерность, опять возможности колоссального охвата мира, которые мы можем иметь, колоссально сужаются. И здесь у нас начинаются основные конфликты, которые мы имеем сейчас. Почему мы это сейчас имеем? Потому что по сути дела мы до сих пор не дошли до того, что же такое кинематографическая драматургия. Нужна ли нам драматургия в кинематографии? Нужна, но нужна кинематографическая драматургия, а не театральная, нам нужен закон построения вещи кинематографа, а не театра, который связывает нас по рукам и ногам»¹.

В поисках синтеза достижений киноэпоса и открытий психологического фильма индивидуальных характеров Пудовкин, как мы видим, находил единомышленников и среди мастеров нового поколения. Но объединяясь с ними в стремлении к искусству широкого охвата жизни, Пудовкин по-своему, в духе традиций киноэпоса 20-х годов, определяет практически-творческие пути к такому искусству. Он утверждает, что стремление к максимальному охвату действитель-

¹ Горенные вопросы советской кинематографии. М., изд. ГУКФ, 1933.

ности, к использованию возможности ее непосредственного показа на экране с неизбежностью приводит кинематографистов к специфической особенности киноискусства — к монтажу коротких кусков.

В своей новой книге Пудовкин более или менее последовательно (во всяком случае, последовательнее, чем раньше) борется с канонизацией, увековечиванием открытий, приемов, правил, законов, которые могут оказаться временными. По монтажу коротких кусков он по-прежнему утверждает как постоянную особенность киноискусства, связанную с самой его природой. Он обосновывает необходимость не только монтировать короткие куски, вырезая их из длинных или используя многокамерную съемку, но и снимать короткие куски одной камерой. Неизбежно возникающее при этом противоречие между стремлением актера к целостности образа и техникой съемок он предлагает преодолевать в процессе репетиций таким образом, чтобы актер мог соединять куски и каждый из них ощущать в контексте целостного образа.

Разумеется, и в этом случае не следует подчинять искусство приему, обеднять произведение, создавая дополнительные удобства для участников съемок. В процессе подготовки к съемкам «Великого учителя», вспоминает Пудовкин, был разыгран спектакль, состоявший из коротких сцен, примерно равных по длине будущим монтажным кускам фильма. Стремясь сделать репетиционный спектакль подобием будущего фильма, Л. В. Кулешов не только устраивал репетиции для актеров, но и фильм старался приспособить к наиболее удобному и простому проведению репетиций. В фильме очень мало действующих лиц. Нет ни одной массовки. Патура — это либо пустынные дороги, либо городские улицы, на которых нет никого, кроме действующих лиц. Сам по себе этот эксперимент интересен, объявлять его неправильным нельзя. Неправильными, подчеркивает Пудовкин, могут быть механические выводы, превращающие кулешовский эксперимент в догматический рецепт. Задача, по мысли Пудовкина, заключается в том, чтобы найти такие пути, формы и методы репетиций, которые не сужали бы фильм, не мешали бы его широкому развороту в охвате действительности.

Работа актера раньше сводилась в конечном счете к почти механическому копированию твердого задания режиссера. Мы никогда не уйдем от старого подхода к актеру как к вещи, натурщику, подчеркивает со всей определенностью Пудовкин, если не поставим вопроса о формах творческого взаимодействия актера и режиссера в самом начале работы над картиной, предшествующем творческому периоду.

При правильной постановке репетиций и съемок кинематограф может дать актеру дополнительные, театру недоступные возможности реалистического раскрытия образа. Ведь монтаж отдельных планов является более яркой и выразительной заменой той техники, которая заставляет актера сцены, внутренне освоившего образ, «театрализо-

вать» внешние его формы. Актер кино должен понимать, что аппарат не только орудие для осуществления чисто режиссерских приемов: понимание и ощущение возможностей съемки отдельными планами могут и должны быть органически включены в процесс работы самого актера над внешним оформлением роли.

У актера кино нет ощущения зрителя, только творческое воображение может дать ему возможность почувствовать многомиллионную аудиторию. Иногда у актера нет даже партнера в диалоге — ему и тут приходится использовать воображение, чтобы представить собеседника, да не вообще собеседника, а в данном разговоре, в данном состоянии. Трудности актера в кино углубляются еще и тем, что он должен консервировать найденное, чтобы сохранять цельность, единство образа и в других кусках. Ведь монтажный образ является окончательной, неизменной формой, которая приходит во взаимодействие со зрителем. Все это определяет особую ответственность кинорежиссера, по сути дела единственного свидетеля игры актера. Режиссеру необходимо обладать умением заставить актера верить себе не только как теоретика и руководителю, но и просто как зрителю, непосредственно волнуемому — то восторженному, то разочаровывающемуся.

Для преодоления своих трудностей кинематографический актер должен сам принимать в расчет многоплановость съемки, учитывать монтажную композицию картины, ее ритмическую конструкцию. Полезно, если актер будет участвовать в монтаже: он может строить свою роль, используя уже снятое изображение и речь.

Актер и режиссер, по мысли Пудовкина, обязаны учитывать, что кинематограф включает зрителя в ритм произведения с помощью монтажа. Он не оставляет зрителя в такой же степени свободным, как театр. С помощью аппарата кинематограф выбирает нужные объекты, на них сосредоточивает зрительское внимание. Даже в тех случаях, когда аппарат, фиксируя диалог, смотрит на говорящего и отвечающего, могут быть и бывают несовпадения изображений и реплик — в ту и другую сторону. Зритель вместе с аппаратом то задерживается на сказавшем — уже после того, как прозвучали его последние слова и начал говорить другой, то, наоборот, спешит увидеть другого — еще до того, как тот начал говорить; зритель как бы оценивает содержание диалога и роль каждого из его участников.

Точно так же нельзя считать простой механической задачей определение длины кусков. Их соотношение связано с выявлением содержания сцены. В процессе ее монтажа должно быть учтено относительное значение всех действующих лиц и, самое главное, — тот интерес взволнованного зрителя, который превращается в ритмический ход его внимания.

Пудовкин разбирает далее конкретные проявления театрализации кинематографа. При этом он называет не только грим, громкий ше-

пот, съемки сцеп с одной точки на общем плане, но и длинные куски. Пудовкин тогда и мысли такой не допускал, что лет через тридцать долгие планы будут использоваться как очень кинематографический прием и даже как некая стилизованная примета современности искусства кино. Тогда он относил к театральной традиции все, что не отвечало поэтике монтажа короткими кусками.

Отделяя и даже противопоставляя кинематографические и театральные элементы в фильме, Пудовкин одновременно подчеркивает реальную общность работы актера над ролью в кино и театре. И там и тут требуется глубокое понимание воплощаемого образа, идейная целеустремленность в его воплощении. И там и тут актер создает образ, вырабатывает свое поведение в образе, опираясь на себя как на определенную личность со всеми присущими ей индивидуальными свойствами. Актер ищет черты, нужные для образа, через преодоление (или развитие!) присущих ему самому черт и особенностей: механическое собирание и показ не присущих ему свойств делу не поможет — для успеха нужна органичность поведения актера в образе. Поэтому актер, продолжает Пудовкин, полемизируя со своим учителем Куленшовым и с самим собой, вчерашним, как в театре, так и в кинематографе никогда не может явиться голым понятием «натурщика», как это неоднократно утверждалось.

Понятие «натурщик» покоится на нелепом представлении о работе актера как о некоем механическом процессе, который можно разложить на отдельные не связанные между собой куски: оно основано на полном отрицании актера как цельной, живой личности, имеющей свои представления о смысле работы, о воплощаемом образе и его месте в системе образов фильма.

Ко времени создания книги «Актер в фильме» Пудовкин имел уже достаточный опыт работы с профессиональными актерами и «неактерами» — «натурщиками», чтобы объективно оценить их возможности, поднявшись над крайностями былых полемик. «Я далек от мысли, — пишет Пудовкин, — давать почву какой бы то ни было теории, утверждающей, что кино не требует специально воспитанного актера. Создание такой теории в свое время приписывали мне, несмотря на то, что весь мой практический опыт в кинематографе был связан буквально в каждой картине с участием в работе не только специально воспитанных кинематографических актеров, но и старых актеров театра»¹.

Все сказанное, предупреждает Пудовкин, не означает, что кинематографический режиссер должен вовсе отказаться от «неактеров». Они могут быть использованы в фильме. Только в работе с ними надо уметь создать такие реальные условия, реакция на которые принесла бы нужную картину эффект.

¹ Пудовкин, т. 1, с. 226.

Пудовкин неоднократно подчеркивает в своей книге, что коренные положения школы Станиславского близки требованиям, какие выдвигаются перед актером кино. Только надо уметь отделить основы системы Станиславского от тех моментов театрализации, какие в сценическом искусстве не могут не существовать. «Я думаю, — пишет Пудовкин, — что нужно скорее говорить не о школе МХАТа в том виде, в котором она сейчас существует, а нужно говорить о тех мыслях К. С. Станиславского о правдивости актерской игры, которые в конечном счете не были им осуществлены и не могли осуществляться потому, что он, работая в театре, не мог, конечно, уничтожить требования его условностей»¹.

В этой связи Пудовкин подчеркивает, что для кинематографа, не могущего дать актеру возможность непрерывно жить и сниматься в образе, особое значение имеет тот факт, что актеры школы Станиславского на репетициях играют и те куски, которых в пьесе нет, но которые нужны для того, чтобы по-настоящему почувствовать себя в образе, ощутить движение образа в его целостности. Эта задача для актера кино имеет еще большее значение.

Требование правдивости актерской жизни в образе — по Станиславскому — Пудовкин распространяет и на массовые сцены. Советскому кино, подчеркивает он, не подходит постоянная армия статистов, как в Голливуде, не подходит и голливудская система «звезд» — нам нужен максимальный охват действительности, связанный с выездами съемочных групп на натуру, в различные районы страны.

Неприемлема и система Кулешова, писавшего сценарии с точным учетом размера и состава всей группы. Содержанием актерской игры в кулешовской мастерской является внешняя выразительность, трактуемая лишь как механическая последовательность иногда выбранных актером, а иногда продиктованных режиссером движений. Монтажный образ строился путем чисто механической склейки кусков, связанных между собой композицией схематизированных движений. Даже крупные планы обычно сводились к тому, чтобы заучить разложенные на элементы движения лица: команда режиссера — выдвинуть вперед челюсть, расширить глаза, наклонить или поднять голову — была обычной во время съемки.

Всем ходом своих рассуждений о работе актера в фильме Пудовкин утверждает принципы реализма, близкие тем, что развивал Станиславский, учивший своих актеров идти от себя, но приходить к образу, жить в образе. Эти принципы развиваются, утверждаются Пудовкиным и в тогдашней его актерской работе.

В книге «Актер в фильме» он вспоминает о поездке в 1928 году в Германию для участия в фильме «Живой труп» Ф. Оцепа (совместная

¹ Пудовкин, т. 1, с. 225.

постановка «Межрабпомфильм» и «Прометеус»). Фильм ставился Оценом в стиле, далеком от литературного первоисточника, — он делался на потребу мещанским вкусам. Пудовкин (он играл Федю Протасова) нужен был фирме «Прометеус» как приманка, как имя.

В тот момент Пудовкин, по его свидетельству, отдыхал от режиссерской работы. В постановку вмешиваться не хотел, более или менее аккуратно выполнял режиссерские указания — вопрос о создании цельного образа, о его месте в картине был отдан в руки режиссера и фактически остался нерешенным. Но роль свою Пудовкин хотел сыграть по законам искусства переживания: в каждый давший момент роли он доводил себя до такого состояния, которое позволило бы сделать все необходимое по роли для выражения своей личности. Например, в сцене, где Федя Протасов стоит с револьвером у печки и выглядывает оттуда, показывая полусумасшедшее лицо человека на грани самоубийства, Пудовкин, спрятавшись за печку, непрерывно повторял фразу Кириллова из «Бесов»: «В себя, в себя, в себя»; в конце концов он довел себя до полубоморочного состояния, в котором и выглянул из-за угла. В сцене прощания с сестрой жены ему сравнительно легко было вызвать пугливое чувство бережности и нежности к этой девушке: актриса, игравшая роль сестры, нравилась ему как человек. Так каждый кусок создавался путем прямого выявления себя.

В книге «Актер в фильме» Пудовкин близко подходит к выводам о необходимости синтеза тех открытий, что сделал кинематограф в пору создания эпоса революции, с театральной культурой работы над раскрытием характера, психологии человека. Сами выводы — в их наиболее отчетливой форме — он сделает позже, когда в кино появятся произведения, предметно воплощающие этот синтез, и прежде всего великий «Чапаев».

«Чем же объясняется этот успех? — спрашивает Пудовкин, обращаясь к триумфу фильма братьев Васильевых. И отвечает: — Да прежде всего тем, что исторический образ Чапаева раскрыт режиссерами и актером так, что он становится родным и близким каждому из нас, живущему теперь. В картине показан с умышленной сжатостью бурный рост человека»¹.

Живой человеческий характер, отношения между людьми, подчеркивает Пудовкин в той же статье «Наша общая победа», нельзя создать на экране, если не изучишь их в действительности, если не полюбишь или не возненавидишь всем своим существом реальных людей и реальные их отношения.

Но не только характеры героев фильма определили победу братьев Васильевых. «Чапаев» помимо всего прочего — это великий кинематограф. Театральные традиции, подчеркивает Пудовкин, которые

¹ Пудовкин, т. 2, с. 166.

были одно время принесены в кино, дали свой результат, и это оказалось отчасти полезным делом. Теперь от них отказались. Действие фильма «Чапаев», разворачиваясь в пространстве и во времени, снова волнует нас силой своей концентрированной динамики, поднятой на такую высоту еще немым кино.

Накопленный советской кинематографией опыт обогащает пудовкинское учение о монтаже новыми идеями и оттенками. Теперь он трактует монтаж как всестороннее, осуществляемое всевозможными приемами раскрытие и разъяснение в произведениях искусства кино связей между явлениями реальной жизни. Монтаж картины в этом смысле определяет уровень общей культуры режиссера, позволяющий ему не только знать, но и правильно понимать жизнь, определяет его способность наблюдать жизнь, разбираться в наблюдениях и самостоятельно мыслить о них. Он определяет, наконец, степень его одаренности как художника, позволяющую превратить внутреннюю скрытую связь реальных явлений в связь как бы обнаженную, ясно видимую, непосредственно воспринимаемую без объяснений.

Развивая теорию монтажа применительно к звуковому кино, Пудовкин середины 30-х годов проявляет новую широту взглядов на искусство, на соотношение всех его элементов в специфически кинематографическом воплощении явлений и процессов действительности. Необычайно расширились представления Пудовкина о возможностях и задачах кино в познании жизни и ее экранном изображении. «Самое замечательное свойство кино, — пишет он в одной из статей 1935 года, — это способность принимать к человеку, вникать в его сущность, извлекать тончайшие оттенки чувств и улавливать их через киноаппарат в мельчайших движениях, в едва заметных деталях, в еле уловимых интонациях голоса, в еле слышном шепоте, вздохе, причем все это можно фиксировать и показывать с любой продолжительностью, с любым приближением, расчленением и выбором того, что наиболее важно»¹.

Это была новая эстетика фильма, внимательного к деталям и подробностям человеческого характера, человеческой психологии. К этой эстетике шло все советское кино. И вместе со всеми шел Пудовкин, не отказываясь от опыта киноэпоса, но и не замыкаясь в его рамках.

Большую роль в развитии этой эстетики, в определении путей развития киноискусства в новых исторических условиях сыграло уже не раз упоминавшееся Всесоюзное творческое совещание работников советской кинематографии (январь 1935 года). На главных направлениях своих дискуссий оно продолжило линию партийного совещания 1928 года. На нем не было такой «гражданской войны», о которой говорил в 1928 году С. В. Косиор, имея в виду схватки между

¹ «Кино», 1935, № 49.

«Совкино» и рапповцами, но споры были достаточно острыми. Шли они в основном вокруг тех же проблем — завоевание массового зрителя, повышение познавательной роли и эмоциональной заразительности фильма, его социальной и воспитательной действительности.

Теоретическое и творческое направление дискуссии достаточно отчетливо определилось уже во вступительном слове профессора С. Динамова (работавшего тогда в Агитпропе ЦК партии). «Реализм, — говорил С. Динамов, открывая совещание, — это обобщение действительности, выраженное через характеры, когда характеры влиты и впаяны в эпоху»¹. Всем ходом дискуссии характер выдвигался на первый план, раскрытие индивидуальности революционера и строителя социализма трактовалось как важнейшая задача советской кинематографии.

О ней говорили докладчики — С. Эйзенштейн, Л. Трауберг, А. Довженко, С. Юткевич, В. Пудовкин, С. Васильев. О ней говорили участники прений — С. Комаров, Л. Кулешов, П. Петров-Бытов, Н. Шенгелая, Н. Лебедев, Э. Шуб, Г. Александров, А. Москвин, Г. Рошаль, К. Юков и другие.

Но в трактовке этой задачи, в понимании принципов и методов киноискусства, его движения в завтрашний день, его воздействия на аудиторию единодушия не было. Эйзенштейн и другие создатели киноэпоса, мастера поэтического кино настойчиво подчеркивали значение наследия 20-х годов для развития киноискусства на новом этапе. При этом они не умаляли значения углубления в индивидуальный характер. Более того, когда какие-то их высказывания, давние или недавние, осуждались как противоречащие задачам кинематографической разработки характера, повышения эмоциональной силы фильма, Эйзенштейн и Пудовкин не считали возможным настаивать на абсолютной правоте своих формулировок.

Они не отказывались от себя, вчерашних: интонации «самооправданий», какие были в их выступлениях, не означали пересмотра принципов, полной «смены вех» — речь шла об их уточнении, развитии, о поисках нового синтеза, не отбрасывающего, а вбирающего, подобно «Чапаеву», открытия и достижения киноэпоса.

Эйзенштейн и Пудовкин говорили о том, что использование звука в новых фильмах часто возвращает кинематограф к приемам театрального зрелища — специфическая сила кинематографа умалывается или вовсе игнорируется. В такой постановке вопроса помимо мозаичиты были свои объективные основания. В выступлениях некоторых участников совещания эпическое, поэтическое кино рассматривалось как устаревшее, новые искания Эйзенштейна расценивались как отказ от этого «устаревшего» кино, а его попытки защитить, отстоять наиболее ценные завоевания киноэпоса — как непоследова-

¹ За большое киноискусство, с. 10.

тельность самокритики, нежелание или неумение идти в ногу с временем, работать по-новому. Во всех таких случаях поиски синтеза заменялись критикой пройденного этапа.

На путь такой критики встал Л. Трауберг. Солидаризируясь с выступившим перед ним Эйзенштейном, он рассматривал развитие советской кинематографии в непрерывности процесса, а 1924—1929 годы назвал «великим замечательным периодом», когда «были созданы произведения, непомерно высокие, дискредитировать которые ни на одну йоту мы сейчас не собираемся». Однако после таких поклонов «великому периоду» он заявил, вступая в явное противоречие с самим собой: «В чем главная опасность? В том, что лучшие мастера еще уверены в своей непогрешимости в прошлом, еще не поняли, что на пути к изжитию «плохих сторон» часто лежит отказ от кажущихся «хороших». В том, что они, наши ведущие мастера, часто «покрывают» собственных последышей, вновь и вновь объявляют знаменем картины, лежащие в стороне от зрителя, в стороне от нашей общей дороги, хотя и разными тропинками ведущей к социалистическому реализму»¹.

Еще дальше Л. Трауберга пошел в критике пройденного этапа К. Юков. В эйзенштейновском увлечении поэтическим образом массы он увидел весьма опасный уклон, а в переходе Эйзенштейна «от так называемой эпопейности в сторону все большей индивидуализации социального образа и характера»² в «Старом и новом» — преодоление этого уклона (направление и тон критики достаточно отчетливо проявились уже в иронических, даже саркастических словах о «так называемой эпопейности»). В выступлении Юкова всякие тяготения к эпопейности осуждаются как ошибочные, а генеральным и, по сути дела, единственно возможным, единственно верным направлением дальнейшего развития советской кинематографии провозглашается направление «Встречного».

Не случайно «Встречный» стал эпицентром дискуссии. Участники совещания (не только Юков, но и Пудовкин!) понимали всю плодотворность принципов, обозначенных фильмом Ф. Эрмлера и С. Юткевича. Пришло время, когда наибольшие результаты в борьбе за массового зрителя, за повышение общественной роли кино приносили повествовательная содержательность экранной прозы, раскрытие характеров, исследование психологии человека, который строит себя как социалистическую личность. И не в утверждении темы и принципов «Встречного» проявилась полемическая односторонность тех ораторов, которые с позиций «Встречного» рассматривали развитие советского киноискусства, — она проявилась в недооценке наследия киноэпоса, поэтического кино: опрокидывая в 20-е годы эстетиче-

¹ За большое киноискусство, с. 55.

² Там же, с. 127.

ские критерии «Встречного», многие участники совещания умаляли, вольно или невольно, специфическую силу киноэпоса, достижения и возможности поэтического кино.

Такая односторонняя критика, фактически нарушавшая научные принципы историзма, была в основном направлена на Эйзенштейна. Но коснулась она и Пудовкина. Некоторые сторонники повествовательного кинематографа, фильма характеров старательно отделяли пудовкинскую «Мать» от таких эпических произведений, как «Октябрь», противопоставляя Пудовкина наиболее решительным рецензителям поэтического кино. В частности, С. Юткевич защищал «Мать» от В. Шкловского, считавшего, что пудовкинский «кентавр» плох в той степени, в какой прозаичен, а хорош в наиболее «поэтических» своих сценах. Как раз наоборот, возражал Шкловскому Юткевич: сила «Матери» — в простоте, монументальности, отсутствии «поэтических завитушек». «Мать», — говорил он в своем докладе, — произведение, диаметрально противоположное «ортодоксальным установкам эйзенштейновской школы». И далее: «Мне всегда казалось, что это замечательная победа художника над своей собственной школой, т. е. школой Кулешова, что это утверждение нового стиля в кинематографии»¹.

Юткевич не отрицает того, что Пудовкин использовал элементы кинематографической выразительности, свойственные кинематографии 20-х годов. Но методика режиссерского мышления и построение фильма отделяют пудовкинский фильм от таких произведений, как «Октябрь». В сюжетной конструкции «Матери», подчеркивает Юткевич, заложено очень четкое, экономное воздействие на зрителя. Здесь присутствовал драматург, говорящий полным голосом, присутствовал режиссер, присутствовали с такими же полноправными голосами актеры и оператор. Пудовкин, по концепции Юткевича, пытался в противовес всей практике школы, из которой он вышел, показать в «Матери», чего можно достигнуть актерской выразительностью, что можно сделать внутри кадра.

Продолжая свою мысль, Юткевич указывает, что в «Конец Санкт-Петербурга» «некоторые элементы поэтического воздействия стали превалировать над элементами прозаическими. Конкретные люди, образы матери, отца, хозяйна затерялись в символических обобщениях»².

И дальше: «В «Потомке Чингис-хана» я никогда не забуду сцены расстрела, я за нее очень благодарен Всеволоду. Но для меня как досадный ляпсус прозвучала грязь, вмонтированная в середину сцены. Этот ляпсус был показателем того, что Пудовкин уступил, что ему хотелось сделать что-то «экстравагантное» и «умное», чтобы

¹ За большое киноискусство, с. 85.

² Там же, с. 85—86.

доказать, что его нельзя «выкидывать за борт», что он тоже «чистый» кинематографист»¹.

Тогдашний Юткевич не ставил перед собой задачи — проанализировать, по достоинству оценить, что же давали Пудовкину сами «элементы поэтического воздействия» и «символические обобщения», а не только их преодоление. Впрочем, такой задачи он и не мог ставить — всякая полемика имеет свою логику, свои неизбежные и даже необходимые односторонности. Юткевич защищал эстетическую платформу «Встречного» — фильм характеров, стиль простого и доходчивого повествования. В поэтическом кино он усматривал весьма опасные тенденции: отрицание сюжета, повествовательности, стремление к искусству свободных ассоциаций может увести кинематограф от реальной действительности, подчинив его всевластию художнической фантазии.

Критика Юткевичем поэтического кино имела свою предысторию. Еще в 1931 году во вступительном слове на дискуссии кинороботников Юткевич резко выступил против оценки Шкловским фильма «Мать» и критиковал «Конец Санкт-Петербурга», высказывая мысли, близкие тем, что определяют содержание и тональность разговора на совещании 1935 года.

В статье 1933 года «Речь, которая не была произнесена» он утверждает, что язык кино, поэтический, живописный, где кадры превращались в рифмы, скандировались как стихи, привел к вещизму, беспредметности, отрицанию человека, к сведению роли актера к типажной марионетке или «натурщику». В результате и появился в советском кино ряд произведений изысканных, беспредметных, гурманских, построенных по всем канонам французского «авангарда»².

Надо сказать, что в такого рода критике Сергей Иосифович не щадил и себя. «В нашей работе «Кружева», — писал он, — мы пали жертвой этой установки. Мы целый ряд вещей строили как некое лирическое стихотворение, где подменили раскрытие смысловых моментов поэтической скандировкой кадров»³.

Как мы видим, Юткевич был вполне последователен в своих взглядах, в проведении своей линии, когда критиковал «эйзенштейновскую школу», «кулешовскую школу» и уступки Пудовкина этим школам. Такая последовательность была основана на том, что критикуемые им тенденции, доведенные до крайностей, были, с его точки зрения, опасны для искусства экрана.

Опасности действительно существовали. Наиболее отчетливо проявились они в искусстве французского «авангарда».

«Действительность, — писал об этом искусстве один из его лидеров и теоретиков Жан Эпштейн, — здесь моделируется согласно кон-

¹ За большое киноискусство, с. 86.

² «Сов. кино», 1933, № 9.

³ «Пролет. кино», 1932, № 1.

турам и изгибам личности. Мир таков, каким вы его считаете: нежный, если вы его считаете нежным, жесткий, если вы его представляете себе жестким. Время движется вперед, или течет обратно, или останавливается и ждет вас. Новая реальность открывается перед вами, реальность праздника, которая исключает реальность будничного дня, точно так же как последняя исключает в свою очередь высшие ценности поэзии. Так мы можем видеть то, что может быть и должно быть, то, что есть и чего никогда не было и не может быть, — таинственную форму чувств, устрашающее лицо любви и красоты».

И дальше: «Кино — наиболее могущественное орудие поэзии, наиболее реальное орудие создания ирреального»¹.

Французских «авангардистов» привлекала в кинематографе возможность передать сны, грезы, работу воображения, даже безумие. Они несли на экран психологию послевоенного поколения интеллектуалов, свою растерянность перед жизнью и стремление бежать от ее непереносимых реальностей, свою мятежность и беспомощность в бунте.

Но в жизненных позициях, социальных и творческих устремлениях советских кинематографистов — сторонников поэтического кино не было объективных оснований для произрастания искусства, подобного «авангардистскому». Во всяком случае, в сколько-нибудь заметных фильмах той поры мы не найдем ощутимых влияний «авангарда»: социальная целеустремленность советского кино, его обращенность к народу, совершившему революцию, служили препятствием для распространения таких влияний. Пожалуй, только в статьях некоторых теоретиков, тяготевших к формализму, идеи «авангарда» на какое-то время получили признание.

Надо сказать, что и у советских мастеров поэтического кино встречались переборы в борьбе за многозначность экранного образа. Перенасыщенность фильма метафорами, перенапряжение поэтических иносказаний иногда приводили к тому, что язык фильма утрачивал свойства выразителя мысли, становился самоигральным. Однако не о такого рода переборах шел разговор на совещании. Вернее, не только о переборах — под сомнение ставились сама эстетика поэтического кино, его язык. Poleмика приобретала остроту и радикальность, выходящие за границы научно-целесообразной корректировки крайностей, — она сама себя подогревала и взвизгивала.

Пудовкин солидаризировался с Юткевичем и другими ораторами в утверждении принципов реалистического фильма, просто и доходчиво рассказывающего о событиях, раскрывающего индивидуальные характеры участников событий. Пудовкин соглашался со своими и Эйзенштейна оппонентами в анализе слабостей монтажного, поэтического фильма. Но солидаризируясь, соглашаясь, очень остро, под-

¹ Цит. по кн.: Добин Е. Поэтика киноискусства, с. 25.

час с перебором критикуя свои знаменитые фильмы, он в то же время и предостерегал:

«Я хочу ввести еще один термин в наш и так, правда, богатый словарь тех ругательств, которые мы направляем друг на друга. Помимо термина «упрощение», «упрощенчество» я предлагаю ввести еще один термин — «опрошение». Я говорю на «О», о толстовском ханжеском опрошении с белыми рубашками, с кротостью и прочим. Это «опрошение» звучит не только у Трауберга, но и вообще у ленинградских товарищей. Совершенно правильно, что Ленинградская фабрика идет сейчас изумительно и можно говорить об особом стиле ленинградских картин. Но, говоря об этом стиле, идя частично за ним, не нужно перегибать в своем увлечении. Это аскетическое уничтожение монтажа, выбрасывание бескопечного количества младенцев из ванн создаст такой страшный сумбур, ужас в головах наших товарищей, что этого, конечно, допускать нельзя. Нам, конечно, нужна пафос и нужна патетика, и я вел свой рассказ отчасти для того, чтобы убедить вас в том, что в настоящей, движимой настоящей культурой руке никакой монтаж не страшен»¹.

Нет, не выбрасывать вместе с водой и младенца, а развивать все то ценное, что дал монтажный фильм 20-х годов, — к этому сводилась мысль Пудовкина, когда он говорил о различиях и связях двух периодов тогда еще очень короткой истории советского кино. Такое развитие, правильно понятое, верно направленное, не противоречит задачам углубления в индивидуальные характеры, укрепления связей кино с современностью, привлечения массового зрителя.

Проблема зрителя, проблема воздействия кино на сознание и эмоциональный мир человека привлекает Пудовкина все новыми гранями. В размышлениях о ней Пудовкин исходит из того, что искусство является в каком-то смысле актом коллективного познания действительности: произведение искусства начинает полностью существовать только тогда, когда результат индивидуальных усилий художника становится достоянием тех многих, для кого он свое произведение создал.

В статье «Социалистическая деревня и кино» он конкретизирует эту мысль применительно к повседневной практике кинематографистов: «Можно с уверенностью сказать, что для наших киноработников самой важной, самой значительной задачей на настоящее время является задача создания увлекательной массовой картины, то есть такой картины, которая держала бы взволнованный интерес зрителя на ровной, неспадающей высоте, не давала бы места скуке и разочарованию, вела бы его мысль и чувство слитно, крепко и ясно к нужной и понятной цели»².

¹ Пудовкин, т. 2, с. 173.

² Там же, с. 184.

Исследование новых возможностей киноискусства в его воздействии на зрителя было для Пудовкина процессом нового открывания диалектики. Но не в параметрах школьной учености, требующей знания законов и правил, а в органической взаимосвязанности с пониманием предмета искусства и методов его художественного освоения.

Если вы по-настоящему погружены в действительность, говорил Пудовкин во время беседы в научно-исследовательском секторе ГИК 14 ноября 1935 года, вы всегда чувствуете одновременно и частную сторону явления и непременно тяжесть всего общего, что в этой частности лежит. Пудовкин подчеркивает, что любую задачу следует рассматривать только в плане хода, в плане движения, в плане развития жизни. Нельзя выдергивать явление из действительности. Многие недостатки искусства как раз и вызваны тем, что художник исследует отдельные моменты, а связи между ними не исследует. Пудовкин признает, что его всегда мучило понимание непрерывности процесса связей явлений. Диалектика принесла ясность. В своих размышлениях о ее роли в художественном познании реальности Пудовкин вплотную подходит к идее взаимоосвещения явлений, когда, диалектически связанные, они полнее выявляют свойства друг друга и помогают понять, показать процесс развития жизни, в который включены.

Январское совещание 1935 года и примыкающие к выступлению его участников статьи режиссеров, сценаристов, критиков — одно из самых примечательных явлений кинопроцесса 30-х годов. Его материалы не раз и не два — в последующие годы — становились предметом пристального внимания не только советских кинематографистов, но и наших зарубежных друзей и недругов. Что касается недругов, то их обращения обычно сопровождаются тенденциозными домыслами, а то и просто искажениями. Одни пишут о совещании как о фактическом расколе советской кинематографии и радикальной «смене вех». Другие идут еще дальше: пытаются доказать, что выступление Трауберга, Юткевича и других были использованы «властями» как оружие и пресс для подавления поэтического кино во имя конформизма киноискусства в рамках «официальной доктрины» социалистического реализма.

Между тем истина состоит в том, что обе полемизирующие стороны оставались поборниками этого реализма — он достаточно широк, чтобы вместить оппонентов. Это только казалось противникам «эйзенштейновской школы», что ее влияния опасны и их надо преодолеть, для того чтобы советское кино было по-настоящему народным и успешно развивалось. Это только казалось Эйзенштейну и Пудовкину, что их оппоненты останутся всегда непримиримыми в критике поэтического кино и в утверждении позиций «Встречного». Логика и страсть полемики преувеличивали расхождения, мешали разглядеть возможные сближения.

Мы понимаем, что дискуссия была и неизбежна и необходима — хотя бы для уточнения различий, для более полного самоопределения и более широкого развития каждого из художественных направлений. И для поисков синтеза, начатых «Чапаевым». Но мы понимаем все это не потому, что мы умнее участников тогдашней дискуссии. Умна история! И обзревая дискуссию с высоты последующего опыта, мы заново оцениваем ее — вместе с теми из ее участников, которые и сейчас работают в советской кинематографии, такими, как Юткевич или Трауберг. И вместе с недавно ушедшими — опираясь на их книги и статьи 40—70-х годов. А заново оценивая, подчеркиваем ее важность для современного советского киноискусства, которому дороги и очень пужны как традиции «эйзенштейновской школы» поэтического кино, так и традиции тех, кто выступал за сближение кинематографа с современностью, с массовым зрителем, за использование тех принципов психологически углубленного исследования индивидуальных характеров, которые проявились во «Встречном», а во второй половине 30-х годов послужат эстетической основой таких фильмов, как трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», и других.

В дни и месяцы дискуссии Пудовкин особенно интенсивно работал над теорией. Эту работу подстегивало само его положение в искусстве: член Комитета по кинематографии, председатель Российской ассоциации работников революционной кинематографии, один из признанных ее мастеров и лидеров, Пудовкин был непререкаемым участником творческих конференций и совещаний. Он часто выступал с докладами и статьями о процессах и проблемах развития советской кинематографии. Но в теоретических исканиях середины 30-х годов он не мог так же активно, как это было раньше, использовать свой режиссерский опыт. Одним из первых он понял значение «Чапаева» для развития киноискусства. И понял очень глубоко. Однако сам он не находил пока режиссерских путей к тому синтезу вчерашних и сегодняшних завоеваний кинематографа, какой утверждался им теоретически.

Случилось так, что после удивительно дружного и плодотворного сотрудничества с Зархи Пудовкин на протяжении многих лет ни разу не встречался с драматургами и сценариями, которые давали бы столь же прочные опоры режиссерским исканиям, как сценарии Зархи. Увлечение Ржешевским оказалось кратковременным и не принесло результатов, какие ожидались Пудовкиным при первом знакомстве с «эмоциональным сценарием». Драматургический материал «Дезертира» не мог обогатить режиссера. В 1929—1935 годах были прочитаны десятки сценариев, и ни один из них не захватил режиссера с такой же силой, как захватил в свое время сценарий по горьковской повести «Мать».

Очевидно, эти общие наблюдения и личные неудачи и определили

сердитое, с перехлестами и очень драматическое по мысли и тону выступление Пудовкина на совещании у А. М. Горького 10 апреля 1935 года: «Как у нас писатели относились к кинематографическому сценарию, да часто и теперь относятся? Я утверждаю, что никогда для писателя сценарий не был решающим произведением в его творческой биографии. Сценарий делался для кинопроизводства, а не для зрителя. Когда литератор пишет каждую строчку своего романа, он видит перед собою своего читателя, колхозника, рабочего, рабочего всего мира. Он кровью своей пишет, потому что он отвечает за каждое слово. В кино этого по-настоящему не было... Сценарий был некой формой отхода от литературного творчества»¹.

В том же 1935 году, к которому относятся эти жалобы на кинодраматургию, Пудовкин начинает работу над фильмом «Самый счастливый» (на экраны фильм вышел под названием «Победа»), которой он придает особое значение.

За годы, отделяющие «Простой случай» от «Победы», Пудовкин многое передумал, многое пересмотрел в принципах кинематографического изображения современника. Книга «Актер в фильме» и другие теоретические выступления 1933—1935 годов свидетельствуют о том, что в сложных, часто очень противоречивых поисках Пудовкин обрел новое понимание монтажного метода в его соотносительности с идеями и характерами фильма. Успех Пудовкину обещало и восстановление содружества, родившегося в работе над «Матерью»: сценарий пишет Зархи, сопостановщиком фильма становится Доллер, оператором — Головня.

Однако и на этот раз успеха не было. Причин тут несколько, и только совокупностью своей они могут объяснить новое поражение режиссера.

Сценарий «Самого счастливого» задумывался в дни, когда начался бурный подъем советской авиации. Громкие, на весь мир победы героев-летчиков увлекали воображение художников: о летчиках писались поэмы и песни, создавались живописные и скульптурные композиции. Летчик, чья профессия окружена романтическим ореолом каждодневного подвига, как бы персонафицировал понятия о героическом, стремления к героическому, какие активизировались в народе, а значит, и в искусстве. В этой атмосфере и родился замысел фильма «Самый счастливый».

Уже в ходе работы над сценарием Зархи и Пудовкин почувствовали: им не хватало точного и конкретного знания жизни и характеров задуманных героев. Без такого знания трудно было довести работу до конца — при всей увлеченности темой. Чтобы хоть как-то восполнить этот пробел, Пудовкин попросил Головню поехать к летчикам, пожить в их среде. Своеобразная творческая команди-

¹ Пудовкин, т. 3, с. 296—297.

ровка оператора длилась три месяца: в Ейской летной школе Головня проходил курс летчика-наблюдателя.

Тем временем Зархи и Пудовкин продолжали в Абрамцеве, под Москвой, работу над сценарием. Однажды, когда они ехали из Абрамцева в Москву, случилось непоправимое: Зархи погиб в автомобильной катастрофе. Пудовкин — он вел машину — получил легкие травмы.

Но он был настолько потрясен смертью друга и соратника, что на какое-то время совсем выбыл из строя. Работа над сценарием приостановилась.

Сценарий дописывал Всеволод Вишневский. Зархи и Вишневский дружили, но художнически не были близки. Тут не могло быть естественного продолжения работы, основанного на единстве эстетических взглядов и стиливых пристрастий. И потом, Вишневский не мог обрести необходимую свободу при доработке сценария: он боялся сломать замысел друга, боялся нарушить его художническую волю.

Сказанное не означает, что все недостатки сценария в его окончательном варианте следует отнести за счет этих трудностей Вишневецкого. Многие из недостатков берут свое начало в работе самого Зархи, а значит, и в работе Пудовкина, который режиссерски участвовал в создании сценария уже при уточнении его замысла.

То, что мы потом назовем «теорией бесконфликтности», в 1934—1936 годах такого названия еще не имело. Но само явление уже существовало. И не уменьшалось, а разрасталось в своем влиянии на драматургию сцены и экрана. Разумеется, и тогда в разных произведениях оно проявлялось по-разному. На экраны в немалом количестве выходили фильмы, в которых конфликты даже в малой степени не приглушались, сложности жизни не затушевывались, герои не приукрашивались — вспомним такие замечательные произведения второй половины 30-х годов, как «Великий гражданин», «Член правительства», «Партийный билет», «Большая жизнь» (я называю только фильмы на современную тему, не упоминая об историко-революционных и исторических). В «Самом счастливом» иссушающие искусство ветры бесконфликтности оказались довольно сильными. Быть может, какую-то роль тут сыграла сама тема сценария: в атмосфере повышенного внимания к образам летчиков, их романтизации краски идеальности казались наиболее подходящими, а изображение драматических событий и сложностей в характерах героев фильма — особенно неуместным.

В первоначальном варианте драматургия сценария основывалась на весьма острой и сложной коллизии. В качестве главного героя на первый план экранного действия выдвигался в нем Саша Самойлов, молодой и честолюбивый летчик, который тяжело переживал то, что командиром воздушного корабля, отправляющегося в первый кругосветный перелет, был назначен не он, а его старший брат Клим.

Трудно, очень трудно переживалась Сашей эта неудача, казавшаяся ему чуть ли не катастрофой. И нелегко было найти верное решение, когда стало известно, что самолет Климса совершил вынужденную посадку. Кто полетит спасать Климса и его товарищей? В конце концов Саша не только заявляет о своем желании лететь, но и настаивает на том, чтобы именно ему было дано такое право. Чтобы принять такое оказавшееся для него нелегким решение, Саше пужно было перешагнуть через обиды, уязвленное самолюбие, ревность, зависть... Характер и поведение Самойлова-младшего и должны были придать фильму необходимое драматическое напряжение.

Хотя сценарий и в первом своем варианте содержал в себе элементы схематизма, назидательности в обрисовке действующих лиц, он — при серьезной доработке — мог стать основой интересного фильма с острым конфликтом и динамичным сюжетом. Но сценарий был резко раскритикован его главным консультантом — помощником начальника Управления Военно-Воздушных Сил РККА корпусным комиссаром Березкиным.

«3/4 сценария, — писал он в своем заключении, — рисуют Сашку как эгоиста, индивидуалиста, выскочку, пренебрегающего не только своими элементарными обязанностями по отношению к товарищам, к семье своего брата, но и отказавшегося лететь на поиски брата без понятных и объяснимых причин.

Я не могу понять, почему в Сашке заложены такие нелепые противоречия — не лететь на поиски брата, чтобы самому повторить перелет. А разве, если бы Сашка полетел на поиски брата, это помешало бы ему совершить кругосветный перелет и в случае нахождения и в случае ненахождения брата? Поэтому невольно приходишь к мысли, что отказ его лететь на поиски брата продиктован не преданностью Родине и желанием сохранить свои силы для торжества Родины в новом перелете, а совершенно другими чувствами — эгоистической погоней за личной славой»¹.

Даже перерождение Сашки, говорилось в заключении, его полет на поиски брата не могут исправить то неприятное впечатление, которое он оставляет в первой части сценария. Отсюда вывод: «Сашку пужно облагородить, сделать его социалистическим молодым человеком с большими страстями, с большими идеями, с большим героизмом и способностью к самопожертвованию и с целым рядом недостатков в его отношениях с близкими людьми, вытекающих из этого высокоидейного образа Сашки»².

Далее предлагалось выправить и всех других героев, показать коллектив, воспитавший Сашку, Климса, — партийную и комсомольскую организацию...

¹ ЦГАЛИ, ф. 2003, оп. 1, ед. хр. 117.

² Там же.

Теперь нам нетрудно заметить противоречия в заключении Березкина: справедливая и убедительная критика надуманных коллизий (отказ Саши лететь на помощь брату трудно, невозможно обосновать психологически, если не изменять коренным образом намеченный в сценарии характер) сочетается в нем с нормативными требованиями в духе «теории бесконфликтности». Тогда эти противоречия не замечались, советы Березкина были восприняты как рекомендации с позиций жизни. Они принимались на веру, принимались безоговорочно, без поправок, какие могли бы появиться, знай Пудовкин жизнь и характеры людей, которых намеревался показать.

Сценарий был переделан в духе заключения главного консультанта. Тема нравственного развития Саши ушла из сценария вовсе: в фильме он от начала до конца равен себе, никаких сложных переживаний, никаких противоречий характера не осталось. Завидует он брату, полетевшему в первый кругосветный полет, как завидует любой другой летчик. На поиски пропавшего экипажа вызывается лететь одним из первых. Единственная «сложность» в его жизни возникает в связи с тем, что начальник базы Ломов (С. Остроумов) не хочет отпускать Сашу (А. Зубов) в поисковый полет — боится за мать Клима и Саши (Е. П. Корчагина-Александровская), к тревогам которой по поводу несчастья с Климом прибавятся еще и беспокойства, связанные с трудным полетом Саши. Но сама мать помогает устранить эту «сложность» — посылает младшего сына на поиски старшего.

Подвиги летчиков трактуются в фильме совсем как в песне: «Когда страна быть прикажет героем, у нас героем становится любой» — без размышлений о том, что подвиг не всем доступен и, уж во всяком случае, требует идейной и нравственной подготовки, не говоря о накоплении необходимых профессиональных качеств и опыта.

С самых первых кадров и сцен в фильме создается некий режим гарантированного благополучия. Тональность фильма о подвиге, едва не стоившем жизни Климу и его товарищам, такова, что впору говорить о бездумной облеглаченности изображения жизни.

Перед отправкой самолета в кругосветный полет на экране царит безоблачное веселье — никакой озабоченности, никаких тревог. Созданная таким бравурным началом обстановка самоуверенности, граничащей с легкомыслием, существенно не меняется даже после того, как нарушилась связь с самолетом Клима Самойлова.

Сведения самые тревожные: по сообщению японского судна, советский стратоплан потерпел аварию над водами Тихого океана. Экипаж и самолет погибли. Но тревога, вызываемая этими сведениями, снимается мгновенно — идут кадры с выступлением Ломова: «...Если верить радиограмме иностранного судна, близкие, дорогие нам люди погибли... Но мы не поверим случайному, а может быть,

и провокационному сообщению». И дальше: «Мы знаем экипаж «Победы», знаем Самойлова, Гудиашвили, Горелова. Они не могли погибнуть».

Реакция на выступление Ломова понятна: летчики один за другим заявляют о своем желании полететь на розыски пропавшего самолета. Каждое новое заявление вызывает бурю аплодисментов. Эти нескончаемые аплодисменты создают атмосферу праздника — словно не о возможной гибели товарищей и о предстоящих трудных поисках идет речь, а о премиях ударникам в день 1 Мая.

Празднично-бравурная тональность киноповествования, не оставляющая места озабоченности, тревоге, драматическим переживаниям, сохраняется и в сценах, действие которых происходит на месте вынужденной посадки, где живые и невредимые Клим Самойлов (В. Соловьев), Горелов (А. Гречаный) и Гудиашвили (Н. Сацов) своими силами чинят самолет:

Горелов. Сандро! Застрял!

Гудиашвили. Ах, солнце какое замечательное!

Горелов. Нам не на солнце в Москву лететь, а на самолете.

Гудиашвили. Не сердись, никогда такой красоты не видел.

Клим. О, разворотило, черт! Угораздило же меня. Хорошо сажались — камень проклятый! Выправлять придется, Коля.

Горелов. Замечательная посадка, товарищ командир».

Такой же бодряческий дух характерен и для домашних сцен, показывающих беременную жену Клима и его мать:

Лиза. Мама, а внук у тебя будет красивый.

Мать. Да пускай счастливый будет. Красота — второе дело.

Лиза. Будет счастливый. Помнишь, ты говорила — он на отца должен быть похож. Вот и будет в отца и красивый.

Мать. Красивый.

Лиза. И счастливый.

Мать. Счастливый.

Лиза. И хороший будет.

Мать. Хороший будет.

Лиза. Большевиком — героем будет.

Мать. Героем.

Лиза. Все его будут любить».

Так и движется фильм к торжественному финалу возвращения героев, которых встречают толпы москвичей, руководители партии и правительства (в финальные сцены фильма вмонтированы кадры кинохроники воздушного парада в Тушино). Фильм о драматических событиях оказался начисто лишенным драматизма. Фильм о подвиге фактически обесценивает героиню подвига бодрячески-легковесным его изображением.

Как уже говорилось, в пору подготовки к съемкам фильма «Самый счастливый» Пудовкин теоретически разрабатывал и обосновывал

вал поэтику фильма, углубленно показывающего характер современника. Стремясь практически применить ее принципы при съемках фильма, он подчеркивал, что «Самый счастливый» — это история молодого человека наших дней (по аналогии с «историей молодого человека XIX столетия»). А раз так, в нем особое место должен занять анализ внутреннего мира становящегося человека. Фильм строился как соединение эпизодов, через которые проходит некая сплошная внутренняя линия. Эпизоды — лишь кульминации действия, непрерывность действия ими не создается. Поэтому для режиссера, считал Пудовкин, кардинальнейшим, решающим является раскрытие внутренней связи эпизодов.

«Я стараюсь не репетировать те куски, — рассказывал Пудовкин студентам ВГИКа, — которые имеются в сценарии. Основная задача репетиции такова, чтобы актер пашел все краски, все те состояния, переходы из одного состояния в другое, динамические куски в образе, которые позволили бы ему в процессе съемки встречаться с партнерами, как с людьми знакомыми, чтобы он знал те состояния, те краски, внутренние краски, которые он должен освоить в плане внутренней работы над собою, достигнуть того, что есть в «Чапаеве»¹.

Ради этого даже делались попытки в процессе репетиций литературно изложить, представить — по методике Станиславского — развитие, движение характеров в его непрерывности, включающей «межэпизодное» время. При этом особое внимание обращалось на то, чтобы показать неизбежность, с какой каждый последующий момент вытекал из предыдущего.

Однако эти глубоко плодотворные принципы работы с актерами, раскрытия характеров действующих лиц не могли спасти Пудовкина от нового поражения. Драматургическая основа фильма оказалась несостоятельной. Несостоятельности этой Пудовкин не замечал, по крайней мере в процессе работы над фильмом. Очевидно, на какое-то время он сам поддался опасным для искусства веяниям «бесконфликтности»: их влияние определило не только драматургию, но и режиссерский образ фильма — облегченное изображение жизни стало преобладающей его особенностью.

9 июня 1938 года в Доме кино состоялась дискуссия о фильме «Победа». Почти все ее участники говорили о бесконечных переделках сценария, их влиянии на фильм. Выступивший одним из первых М. Ромм заметил: «Все эти переделки чересчур бодрые... Они такие бесконечно веселые. Там это сделано в плане какой-то футбольной картины».

Примерно в том духе говорил и В. Шкловский: «Три года назад, когда картина была сценарием, и очень значительным сценарием, Зархи, я ходил целую ночь с Пудовкиным, уговаривал его не ста-

¹ Пудовкин, т. 3, с. 217.

вить эту картину... Там была тема зависти, тема младшего брата, для которого настолько важно совершить подвиг... что судьба брата стала для него делом вторым. Шел вопрос о преодолении эгоизма брата... Как можно «замучить» вещь при анализе, так переделки замучили картину».

С высоты сегодняшнего опыта, современного понимания истории искусства мы понимаем «механику» и психологию «замучивших» сценарий переделок. Фильм «Победа» стал одним из первых симптомов влияния «теории бесконфликтности» на советскую кинематографию. «Теория» эта оказалась настолько живучей, что прерванное войной ее влияние возобновится во второй половине 40-х и первой половине 50-х годов. Да и сейчас ее рудименты и рецидивы встречаются, особенно в произведениях ремесленников. Тем важнее помнить ее историю, тот урок, какой нанесла она в свое время искусству.

И еще один момент следует учесть, анализируя трудности Пудовкина. Разговор о них был бы неполным, если не вспомнить, что и после совещания 1935 года Пудовкин продолжает драматически переживать потери кинематографа, понесенные им при переходе от немого к звуковому фильму. Для таких переживаний он имел определенные основания. Но можно ли было говорить о потерях без анализа приобретений? Да, многое, очень многое потерял тот кинематограф, который слишком старательно следовал канонам драмы, пренебрегая опытом романа, тот кинематограф, который стал забывать смкость и выразительность поэтического языка, силу метафоры, возможности, связанные с повышением изобразительной культуры фильма. Но обращение к звуку, к слову, к драме, к новелле, повышение роли актерского искусства в создании образа экранного героя и повышение роли этого героя в общей структуре фильма, в его воздействии на зрителя — все это открывало кинематографу новые возможности, давало ему новую силу. Кинематограф начал завоевывать зрительские аудитории и повышать свою воздействующую силу в таких масштабах, какие неведомы были «великому немому».

Движение кинематографа на новых путях было одновременно социальным и эстетическим. Сама жизнь с ее сложными процессами социалистической перековки воспитанных капитализмом людей, формирования нового человека выдвигала на первый план задачу раскрытия индивидуального характера, углубленного изображения личности. В свою очередь решение этой задачи требовало обогащения, усложнения эстетического арсенала кинематографа в создании звуко-зрительного образа.

Пудовкин и сам не раз и не два писал, говорил о развитии, обогащении кинематографа, овладевшего звуком, признавал, приветствовал новые завоевания кино как искусства. Однако нет-нет да и прорывалась сквозь новые признания запоздалая горечь. Тут, очевидно, проявлялась не только душевная привязанность к наследию

20-х годов. Проявлялось, пусть порой и не осознанное, ощущение задержек, торможений на пути развития искусства. Задержки, торможения эти создавались прежде всего догматическим отношением к опыту «эйзенштейновской школы». Вместо поиска синтеза достигнутый «великого немого» и звукового кинематографа — драматургического, актерского, психологического — некоторые режиссеры, теоретики, критики кино начали осуждать и отрицать поэтический, монтажный кинематограф.

Но, рассматривая литературное наследие и режиссерское творчество Пудовкина, следует, очевидно, сказать не только о крайнем выражении тормозивших развитие искусства тенденций. В советской кинематографии второй половины 30-х годов возникали и такие моменты, когда историческая закономерность превращалась в директиву, когда самое перспективное, самое плодотворное в тогдашних условиях направление объявлялось единственно возможным и нужным.

В 1935 году вышла книга тогдашнего руководителя советской кинематографии Бориса Шумяцкого «Кинематография миллионов». В ней кино определяется как «искусство драматургическое»¹. Известные письма Маркса и Энгельса Лассалю трактуются как «указание на необходимость крепкой сюжетности, богатой действительности (шекспиризирование)»². Шумяцкий резко критикует тех режиссеров, которые протестовали против лозунгов «занимательности» и «крепкого сюжета».

Черты и особенности киноискусства, выделяемые и поддерживаемые Шумяцким, не просто принадлежали кинематографу 30-х годов как его реальная данность, — они сыграли большую роль в развитии советского киноискусства, в небывалом увеличении его зрительской аудитории. Но, канонизированные, они могли стать (и во многих случаях становились!) помехами на пути творческого поиска. Более того, антиисторически примененные к прошлому, они неизбежно вели, не могли не вести к обеднению советского кино.

Недаром же, опираясь на утверждаемые им принципы как всеобщие и обязательные для всех эпох и художников, Шумяцкий критикует Эйзенштейна за то, что тот «отбрасывал сюжетность, отбрасывал героя, «тип», отбрасывал цельность образа»³. А о Пудовкине писал так: «Если в первой работе Пудовкина «Мать» — глубокий сюжет, то во второй — «Конец Санкт-Петербурга» — сюжет ломается, его заслоняет описательная монументальность событий и понятий, как и у Эйзенштейна, а линия героя теряется»⁴.

Основываясь на такого рода соображениях и трактовке истории, Шумяцкий объявляет «Встречный» подлинным началом этапа социа-

¹ Шумяцкий Б. Кинематография миллионов. М., Госкиноиздат, 1935, с. 25.

² Там же, с. 26.

³ Там же, с. 59.

⁴ Там же, с. 84.

листического реализма»¹, фактически оставляя за его пределами киноэпос революции — великие фильмы 20-х годов.

Пудовкин сам практически участвовал в создании фильмов, исследующих индивидуальный характер, выдвигающих личность героя на первый план, захватывающих зрителя динамикой строгого и динамичного сюжета. Однако он не мог не ощущать, что канонизация широко распространенных тогда принципов сюжетосложения и обрисовки характеров в рамках «драматургичности» может ограничить творческий поиск, борьбу за художественное многообразие и богатство киноискусства социалистического реализма. Тем более что канонизация эта, пусть не до конца осознанная, в какой-то мере влияла и на творчество самого Пудовкина.

¹ Шумяцкий Б. Кинематография миллионов, с. 123.

МОБИЛИЗАЦИЯ ПРОШЛОГО

Самым любимым писателем Пудовкина был Лев Толстой. Как уже говорилось в главе о «Матери», Пудовкин часто именно Толстым проверял свои замыслы и решения, произведения Толстого считал для себя важнейшим источником знания жизни, понимания человека. И нет ничего случайного в том, что, несмотря на всю свою приверженность к современной теме, Пудовкин после фильма «Победа» решает ставить «Анну Каренину».

Работа, что называется, спорилась. Параллельно с режиссерскими уточнениями сценария писались декорации, подбирались исполнители. Начало съемок задерживалось только тем, что не был решен вопрос о выборе актрисы на роль Анны (наиболее вероятной кандидатурой считалась Д. Зеркалова).

Однажды — это было в самом конце подготовительного периода — Пудовкин приезжает на студию страшно взволнованный.

«Мне предлагают ставить «Русские в XVI веке», — говорит он Головне.

— Интересно.

— Как ты смеешь так думать?»

Пудовкина обидело и рассердило спокойствие Головни, его отношение к идее постановки фильма по роману В. Б. Шкловского. Он тогда считал, что исторический фильм — не его дело. Однако отказываться от фильма он не захотел — это был государственный заказ. Подготовка к съемкам «Анны Карениной» прекращается, Пудовкин начинает работать над экранизацией романа Шкловского «Русские в XVI веке» (фильм выйдет на экран под названием «Минин и Пожарский»). Постепенно работа увлечет его: уже в процессе сценарной подготовки фильма Пудовкин нашел в нем интересные для себя задачи и проблемы, отвечающие его художественным устремлениям.

Творческие искания истинного художника всегда трудны — легко работает в искусстве ремесленник, научившийся собирать произведения из готовых конструкций. Но режиссерская биография Пудовкина сложилась таким образом, что к обычным трудностям художника прибавились трудности перехода от эпоса к психологическому фильму характеров. Долгое время Пудовкина преследовали неудачи — одна за другой, и только обратившись к жанру историко-биографического фильма, он снова нашел себя.

Очевидно, тут были свои закономерности — вспомним, что и Эйзенштейн после целой полосы поражений только в «Алексаандре Невском» одержал победу, получившую широкое признание. Очевидно, исторический материал в какой-то мере облегчал первоначальные поиски синтеза, о котором так много думал и писал Пудовкин в середине 30-х годов: в сценариях исторических фильмов эпическая широ-

та в охвате событий и людских множеств сочеталась с углубленным изображением крупных характеров; в работе над такими сценариями легче было использовать опыт киноэпопеи в соединении с идеями и принципами фильма характеров.

Творчество Пудовкина 30-х годов с неоспоримостью свидетельствует о том, что не умерла и даже не ослабла в нем режиссерская приверженность к эпическим обобщениям и поэтическому языку кинематографа — сколько бы ни критиковал он свои ранние фильмы на совещании 1935 года. Эта приверженность не могла реализоваться в драме супружеской измены или в сложной психологической истории Карла Ренна. Романтические повествования о спасителях Руси Минине и Пожарском и о великом Суворове оказались для этого более подходящим материалом.

Однако сами по себе эти внутрикинематографические соображения, думается мне, не сыграли бы такой роли в увлечении Пудовкина историко-биографическим фильмом, если бы не соединились они с им-пульсами гражданскими, политическими.

То было время, когда в советской кинематографии один за другим появляются «Петр Первый», «Богдан Хмельницкий», «Александр Цевский», «Иван Грозный»... Тема героических традиций народа занимает большое место во всех искусствах. В пропаганде активизируются такие понятия, как Россия, Родина, народ. В предчувствии надвигающейся войны великие предки все более активно включаются искусством и пропагандой в систему патриотического воспитания советских людей. Наряду с Чапаевым и Щорсом герои и полководцы далекого прошлого участвуют в нравственном обеспечении воинской доблести и патриотического воодушевления.

Большое влияние на искусство оказывает письмо И. Сталина, А. Жданова и С. Кирова с замечаниями по конспектам учебников истории СССР и новой истории: в письме остро ставился вопрос о преодолении вульгарно-социологического подхода к истории родной страны, о необходимости изучать историю конкретно, а не по упрощенным схемам социальных отношений. В том же направлении влияло на художественную мысль и решение Комитета по делам искусств о спектакле Камерного театра «Богатыри»: спектакль резко осуждался за искаженное, карикатурное изображение героев русского народа.

Великие мужи прошлого — строители русской государственности, полководцы и воины — обретают как бы новую жизнь, освобожденные от вульгарно-социологических наслоений. История России в ее самых ярких, наиболее героических и победных проявлениях мобилизуется на службу современности. Она должна была помочь воспитанию национальной гордости, патриотизма, умения и стремления постоять за честь и независимость Родины.

Сразу же скажем: исторический фильм 30 — 40-х годов мог бы сыграть более плодотворную роль, чем он сыграл, если бы в нем всег-

да последовательно утверждались историзм, классовый подход к прошлому, если бы в нем всегда преобладало широкое реалистичное изображение истории, раскрывающее судьбу человеческую в диалектической взаимосвязи с судьбой народной. Но историко-биографический фильм нередко останавливался на рубежах и позициях внеклассового воспевания русской государственности. Если и возникала в исторических фильмах о России тема борьбы и бунта, она чаще всего ограничивалась изображением очередного Прощки, которого один барин травил за непослушание и непокорство, а другой прощал, даже приближал к себе, и делал это с легкостью невероятной для времени действия, практически невозможной даже для очень доброго барина. Во имя торжества национального единства русских патриотов отбрасывались в сторону реальности социальной психологии, а подчас и самой истории. Забвение классового подхода к событиям приводило к тому, что победа Александра Невского при защите Руси от немецких псов-рыцарей или Бородинская битва 1812 года фактически уравнивались с победами Александра Суворова в польском походе, военно успешном, но политически ставшем еще одной вехой на пути порабощения Польши, подавления национально-освободительного движения польского народа. Вопрос о конкретно-историческом содержании военных походов, определявшем, какой из них становился славой России, какой ее позором, как бы выносился в таких случаях за скобки. События измерялись мерками воинского мужества и умения, их социальный смысл часто замалчивался или искажался.

В репертуарной политике возникают тенденции, противоречащие генеральным традициям советской кинематографии. Начинается постепенное переключение творческой энергии главных сил советской кинематографии с историко-революционной и современной темы на тему историческую. После таких фильмов, как «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» и «Человек с ружьем», фактически прекращается развитие киноленинианы. После «Чапаева» и «Щорса» долгое время не появляются сколько-нибудь заметные фильмы о полководцах гражданской войны. Очень мало делается произведений о героях большевистского подполья. Ослабевает творческая активность в обращениях к современности. Зато историко-биографический жанр развивается бурно, начинает теснить все остальные, нарушая естественные для советского кино тематические пропорции.

Увлечение национальными традициями, исторической темой (само по себе весьма плодотворное, если не идет за счет умаления революционных традиций, историко-революционной и современной темы) захватило и Пудовкина.

«Национальные традиции, национальный характер каждого из народов России в слиянии с советским патриотизмом, с высоким пони-

маншем целей и задач своего народа, своей страны,—писал Пудовкин,—породили те чудеса храбрости, самоотверженности, стойкости, которые продемонстрировали в этой войне советские люди. Таким образом, история оказалась не любопытной, а поучительной и, значит, необходимой. Может быть, ни одна тема не может сравниться с исторической (конечно, в широком смысле этого слова) в своем воспитательном значении»¹.

Таким образом, историческая тема получает в глазах Пудовкина даже некий приоритет перед темами современности, которые так волновали его.

Процесс увлечения историко-биографическим фильмом достиг апогея в 1952 году, когда было принято решение снова ставить фильмы о великих деятелях прошлого, уже получивших экранную жизнь в произведениях крупнейших советских режиссеров и сценаристов.

В январском номере журнала «Искусство кино» за 1953 год опубликована статья тогдашнего министра кинематографии СССР И. Г. Большакова «Задачи нового года». В ней сообщалось о том, что в 1953 году будут ставиться новые цветные фильмы об Иване Грозном, Александре Невском, Петре Первом и Михаиле Кутузове. Решение мотивировалось тем, что фильмы, посвященные названным деятелям, были выпущены много лет тому назад. Успехи советской исторической науки позволяют по-новому, полнее и ярче осветить историю страны, жизнь великих полководцев, государственных деятелей. Да и кино за это время обогатилось новым средством — цветом.

И. Г. Большаков сообщал далее о том, что в 1953 году будут вестись работы также над фильмами о Дмитрие Донском, композиторе Чайковском, художнике Крамском, о национальном герое Албании Скандербеге, об освобождении Болгарии от турецкого ига. При этом не планировалось ни одного фильма, посвященного истории революции, и очень мало места в плане отводилось современной теме.

Видимо, формировавшие тематический план 1953 года, даже мыслью такой не задавались: а не приведет ли создание исторических фильмов о царях, полководцах и деятелях искусства прошлых веков к положению, когда история народа будет изображаться только в пределах преемственности полководческого искусства и воинской доблести с прибавлением сюда традиций национальной культуры? Не приведет ли такое одностороннее освещение прошлого к забвению кинематографом традиций классовой борьбы, революционного движения?

Репертуарные диспропорции и перекосы, достигшие кульминации в 1952 — 1953 годах, начались уже во второй половине 30-х

¹ Пудовкин, т. 2, с. 233.

годов. Критикуя их с высоты современного опыта, мы не можем на крайность отвечать крайностью, на односторонность увлечений — односторонностью осуждений. Ошибки в освещении истории не должны помешать нам увидеть то ценное, что дал историко-биографический фильм советскому кино и советскому зрителю: лучшие произведения, посвященные отечественной истории, помогают сделать прошлое достойным настоящего, питают историческую память народа, его патриотизм; запечатленная в них история становится чувственно воспринимаемой; образы наших великих предков входят в духовный и эмоциональный мир современника, обогащая комплекс социальных и нравственных качеств, образующих советский характер. Творчество Пудовкина дает и в этом смысле очень интересный материал для анализа.

В пудовкинской публицистике второй половины 30-х годов большое место занимает тема обороны, тема повышения мобилизационной готовности народа. Пудовкин настойчиво подчеркивает важность задачи ежедневной, ежечасной, ежеминутной подготовки себя, других и всей страны в целом к будущим, решающим боям за торжество коммунизма. Искусство, и особенно искусство кино, пишет он, поднято в нашей стране на огромную высоту. Кино, имея многомиллионную аудиторию, должно осуществлять указания партии и правительства о необходимости держать весь наш народ в мобилизационной готовности перед лицом фашистских авантюр. Поэтому картины, просто и убедительно рассказывающие зрителю о славном прошлом народов, населявших наш Союз, о тяжелых боях, которые они вели с многочисленными интервентами, и блестящих победах, о могучей, непобедимой Красной Армии, о готовности советского народа защищать завоевания социализма, — такие картины исключительно важны.

Задачи искусства, обращающегося к образам предков, Пудовкин стремится связать с темой революции, которой было посвящено его раннее творчество.

«Народ, — пишет он, — новыми глазами оглядывался на свое прошлое, убеждался, что революция разрушила и уничтожила препятствия, мешавшие естественному росту и развитию его сил. Он с гордостью узнавал в своих предках коренные черты национального характера, те черты, которые создавали решающие победы в близком и далеком прошлом и обещали такие же победы в будущем. Лучшие мастера кино взялись за исторические фильмы»¹.

Убеждения и настроения, проявившиеся в процитированных словах, начали складываться уже в ходе работы над фильмом «Минин и Пожарский». Они-то и помогли Пудовкину увлечься темой и материалом повести «Русские в XVI веке».

¹ Пудовкин, т. 2, с. 39.

Сценарий фильма писался самим автором романа — Шкловским. Режиссерскую работу Пудовкин вел вместе с Доллером. Все они сошлись на определении задачи фильма — показать средствами кино, как триста лет тому назад русский народ встал на защиту своей многострадальной Родины, истерзанной интервентами и помогавшими им боярами, как он нашел в себе силы, для того чтобы создать народное ополчение во главе с Мининым и Пожарским, как он бился с оккупантами, освобождая Москву и страну от иноземного ига.

Действие фильма происходит в так называемое Смутное время. Поляки — в Москве, из Московского Кремля они пытаются диктовать всей стране волю захватчиков. Бояре перепуганы крестьянскими восстаниями и своих холопов боятся больше, чем иноземцев. Стихийно поднимается ополчение. Но оно плохо организовано или вовсе не организовано. На Руси разброд. Гнев народный растрачивается в разрозненных стычках с врагом.

Готовясь к съемкам фильма, его авторы тщательнейшим образом изучали события и обстоятельства изображаемого времени. Пудовкин и его сотрудники даже в мелочах стремились следовать истории. Для нужд фильма использовались находки строителей Московского метро, вещи, хранившиеся в тайниках Китайгородской стены, которая тогда сносилась. В одном из таких тайников были найдены предметы боярской одежды — рубаха, порты, шуба. Эти находки послужили образцами при изготовлении костюмов действующих лиц.

При всей скудости сохранившихся материалов о Минине и Пожарском создателям фильма многое удалось узнать, восстановить, представить в строгом соответствии с историей.

Забота о фотографической точности изображения эпохи Минина и Пожарского соединялась с поисками монументальности, романтичности главных героев фильма.

«Работая над образами Минина, Пожарского и крестьянина Романа, — писал Пудовкин в статье «Фильм о великом русском народе», — мы не боялись, что они приобретут некоторую монументальность, патетичность и приподнятость. Мы не хотели снабжать их избытком бытовых черточек. Это, может быть, придало бы образам больше «жизни», но неизбежно лишило бы того обаяния, которым уже окружила их народная легенда.

Хотелось в обрисовке образов оставить лишь крупные черты характера, сделавшие этих людей полководцами, народными героями»¹.

Для того чтобы полнее реализовать эту установку — не в ущерб живости, конкретности образов — нужно было понять не только их социальные, но и индивидуальные особенности.

¹ Пудовкин, т. 2, с. 79.

Предательство в дворянской среде было в то время обычным явлением. Бояре бросались то к одному, то к другому самозванцу. Дмитрий Пожарский, по свидетельству летописи, был «муж честный, который в ратном деле искусен, в измене не являлся». Скромный человек, он не кичился своим дворянским званием, но никогда не терял чувства человеческого достоинства. Сохранившиеся свидетельства говорят о том, что он был сдержанным, умным и мужественным воином.

Создавая образ Пожарского (Б. Ливанов), Пудовкин и его сотрудники использовали найденное портретное изображение князя, обследовали его вклады в Суздальских церквях, материалы о скоморохах — их было много в войске Пожарского. Сопоставление ранее известных и вновь обнаруженных фактов свидетельствовало о том, что это был человек, понимавший и ценивший искусство.

Когда умирал Пожарский, он согласно обычаю принял схиму и в монашеском чине взял имя Козьмы, почтив тем самым память соратника и друга, человека, не принадлежавшего к дворянскому сословию, но своими высокими доблестями завоевавшего любовь князя Пожарского.

Изображений Минина не сохранилось. Известно было только (по фотографии, сделанной при вскрытии гробницы Минина в Нижегородском соборе), что Козьма Минин — рослый человек с высоким выпуклым лбом. Было решено взять за основу образ, созданный скульптором Мартосом для памятника, стоящего на Красной площади в Москве. Это решение основывалось на том, что миллионы людей представляют облик Минина именно по этому памятнику.

В скупых летописных свидетельствах Минин предстает как мудрый организатор, весьма дальновидный и энергичный. Он сумел понять исторический смысл и значение народного гнева. По сохранившимся документам авторы фильма знали, что Минин продал свой дом за 25 рублей и вырученные деньги внес как свою долю на создание постоянного войска. Минин начал объединять людей, собирать казну. Он правильно оценил важность самого широкого привлечения крестьян в народное ополчение. Дворянам выплачивалось жалованье — деньгами, а не землями, не мужиками. Минину удалось устранить хотя бы некоторые социальные помехи на пути к созданию всенародного ополчения, к объединению дворян и крестьян в одном войске.

Среди других фактов из жизни Минина, сохраненных историей, был известен такой: Минин и Пожарский со своим войском непонятно долго стояли в Ярославле, не начиная похода на Москву. Этот исторический факт успел обрасти легендами. Была сочинена даже такая версия: Минин и Пожарский увлеклись пирами — попросту загуляли, — и поэтому так задержался поход. По другой версии, они мед-

лили потому, что боялись засевших в Новгороде шведов. Во время работы над сценарием его автор В. Шкловский высказал предположение, позднее подтвержденное консультантом фильма академиком В. Пичетой: задержка в Ярославле объясняется тем, что русские воины должны были собрать и обмолотить хлеб — без хлеба идти в Москву нельзя. В этом решении тоже проявилась мудрость Минина, его связь с войском, его умение находить решения, отвечающие настроениям и потребностям войска.

Пудовкин ставил перед собой и исполнителем роли А. Хановым задачу, не снижая величия исторического образа Минина, придать ему живую человеческую теплоту, чтобы не получился холодный монумент условного героя. Минин, по замыслу режиссера, должен быть показан как муж большого ума и таланта, но простой, глубоко практический человек точного и обдуманного расчета. Могучий темперамент, способность безраздельно всего себя отдавать патриотическому делу с особой силой должны были проявиться в сцене на площади Нижнего Новгорода, где Минин произносит свою знаменитую речь, обращенную к народу.

В своем стремлении к исторически правдивому и углубленному изображению главных героев фильма Пудовкин попросил Шкловского написать биографии каждого из них, не ограничиваясь временными и событийными рамками сценария. С помощью такого приема уточнялись экранные портреты действующих лиц, а в некоторых случаях, если этого требовала драматургия сценария, создавались новые персонажи. Так был создан, в частности, образ Орлова, русского дворянина, ставшего прислужником оккупантов.

Пудовкин, Доллер, Шкловский, исполнители главных ролей многого достигли в проникновении в сердцевину событий, в характеры их участников. Однако некоторые из их замыслов и намерений так и остались нереализованными — им в определенной мере противоречила авторская установка на монументальность, патетичность и приподнятость, освобождение образов от бытовых черт. Противоречило недостаточно отчетливое ощущение изображаемого времени — при всей добросовестности изучения тогдашней жизни, облика выводимых на экран людей.

Анализируя фильм в статье, написанной для сборника «Как я стал режиссером», Пудовкин писал о том, что для него непривычной и совершенно чуждой была необходимость многое в фильме строить искусственным образом, начиная с тарелки или ножа, сделанных в бутафорской мастерской, и кончая бородой, которой обклеивалось лицо актера. Все это уводило от живой реальности в область условной, главным образом кабинетной работы. Затруднял работу и широкий охват недостаточно изученного, недостаточно разработанного исторического материала.

«...В этой широте охвата событий,— пишет Пудовкин,— уто-

нули и расплылись живые характеры героев. Они получились шахматными фигурами, имеющими звание и место в игре, но не имеющими лица. Случилось нечто, прямо противоположное «Конец Санкт-Петербурга», где как раз индивидуальное лицо героя и его сугубо личный характер делали обобщение реальным»¹.

В ранних пудовкинских фильмах эпическое повествование, поэтическое выражение сущности событий соединяется с величайшей достоверностью в изображении жизни. Эпический герой, даже не имея имени собственного, как в «Конец Санкт-Петербурга», был конкретным характером. В «Минине и Пожарском» реальные исторические лица, в чьи образы были вписаны узнанные биографические факты и приметы, сохраняют отвлеченную величавость легендарных героев — что-то от монументальных памятников, какие им потом воздвигнут. Эти лица выступают в среде и обстановке, соединяющих археологические находки с самой элементарной бутафорией.

Есть в фильме палет оперности. И не только в декорациях, но и в манере исполнения. Нельзя сказать, что актеры играют плохо, — не о том речь. Они играют хорошо, но оперно. Величаво говорят и величаво ходят. Такой манерой исполнения не только уравниваются, но в какой-то степени и обезличиваются Минин и Пожарский — люди разной социальной биографии.

В этой отвлеченной величавости по-своему проявилась односторонность их образов, заключенных в них исторических концепций. История в фильме Пудовкина, Доллера, Шкловского берется только как соединение боев, подвигов, побед, утверждавших славу России. А значит, главные действующие лица изображаются только в их патриотических деяниях. Увиденные и показанные в великих подвигах освободителей Москвы, спасителей России, они были искусственно «освобождены» от многих сложностей их положения, связанных с тем, что они были воеводами войска, соединившего в одном строю дворян и крестьян.

От такого одностороннего изображения истории многое теряет даже такой яркий и сильный образ, как Роман в блистательном исполнении Б. Чиркова. Чирков очень колоритен и в сценах, где его Роман шутит, веселится в кругу своих, и в сценах, где идет на врага — неослабовимо, с мужественной самоотверженностью, в минуты горя и радости, в азарте боя и в молчаливой сосредоточенности тяжелых раздумий. Но драматургией фильма, его режиссерским решением Роман поставлен на некие котурны, хоть и не вяжется это слово с ярким характером умного и хитрого мужика, сбежавшего от боярина Орлова (Л. Свердлин) и вступившего в войско князя Пожарского. Скажем, поединок Романа с Орловым поставлен и снят настолько красиво и многозначительно, что сцена приобретает символический характер

¹ Пудовкин, т. 2, с. 39.

с заданным смыслом: не просто беглый крепостной дерется с бывшим своим мучителем, который пошел в услужение к оккупантам, — это Русь народная бьется с неверным боярством.

На первый план в фильме «Минин и Пожарский» выдвигается тема патриотического объединения нации в борьбе с иноземными захватчиками. В какой-то мере разработке этой темы помогли факты. Минин и Пожарский и на самом деле много занимались проблемами объединения. Некоторые помехи на пути к единству им удалось ослабить. Однако ослабление помех неравнозначно полной их ликвидации. И, разрабатывая главную тему фильма, его авторы все время сталкивались с опасностью в «ослаблении» помех пойти дальше истории, представить историю отредактированной. Под влиянием концепций и настроений, преобладавших тогда в литературной и кинематографической среде, опасность эта до конца не осознавалась. В этом смысле Пудовкин, Доллер и Шкловский разделяли ошибки и слабости авторов многих историко-биографических фильмов 30-х и 40-х годов, всех тех фильмов, в которых темы и мотивы борьбы за патриотическое объединение народа, за независимость, силу и величие России разрабатывались в отрыве от темы борьбы угнетенных против угнетателей.

Мы знакомимся с князем Пожарским в фильме Пудовкина и Доллера в момент, когда князь обещает не выдавать беглого крепостного Романа боярину Орлову. Я не хочу ставить под сомнение сам этот факт, его историческую возможность. Может, такое и было. Но Пожарский как-то слишком уж легко принимает трудное для него решение: оно выглядит как само собой разумеющееся, привычное. Таким образом, фильм начинается как бы с демонстративной отмены социального вопроса, сословных различий перед лицом общей опасности.

Эта ситуация — участие беглого крепостного в походах и победах великого полководца — часто обыгрывалась в историко-биографических фильмах 30-х и 40-х годов, настолько часто, что становилась на экране как бы типической, хотя в жизни типической не была и быть не могла. Полководцам из дворян то и дело приписывались черты, сближавшие их с мужицкими демократами — противниками крепостного права. Две нации в одной нации показывались лишь с помощью иллюстративных вставок, эпизодов, намеков, а на первый план выводились события и обстоятельства, фактически утверждавшие внеклассовое единство нации.

Из-за неразработанности темы классовых противоречий внутри русского войска очень невнятно, в тумане приблизительных примет и намеков показаны отношение Трубецкого и Зарицкого к Пожарскому, интриги Шаховского, позиция Лягунова, все сложные переплетения родовых интересов, социальных страстей и устремлений воевод. Недостаточно расчленено, недостаточно конкретно изображается само войско.

Пожалуй, самое сильное в фильме — это сцены боев: атаки крылатой польской конницы, ее разгром, пожар Москвы и борьба воинов князя Пожарского за сохранение города, финальная битва на берегу Москвы-реки... Тут снова в полном блеске проявилось мастерство режиссера-поэта, умеющего кадрировать бой, создавать впечатляющие панорамы массовых сцен или через часть показывать целое и целиком освещать каждую составляющую его часть, находить и выделять крупными планами такие фигуры участников боя, через которые можно почувствовать дух войска, увидеть это войско на близких дистанциях, открывающих подробности.

На съемках сцены боя русских с поляками, вспоминает Б. Чирков, Пудовкин с репортерской камерой в руках врывается в самую гущу «сражавшихся» противников и снимал все, что попадало в поле зрения объектива: мечи, копыя, головы лошадей, утопанную землю, облака, раскрытые в крике рты воинов, вытаращенные глаза... Снимал то, что невозможно достоверно сыграть актеру, все, что придает эпизоду картины убедительность действительно происходившего события. Результаты этой поистине вдохновенной работы режиссера мы в полной мере ощущаем на экране.

Большую помощь Пудовкину в освоении дотоле незнакомого ему исторического материала оказали консультанты фильма во главе с профессором Б. Пичетой — они уточняли не только ход событий, но и детали обстановки, быта, включая одежду, виды оружия русских и polskich воинов.

В массовых сценах сражений снимались кавалеристы дивизии Льва Доватора — того самого Доватора, чей легендарный рейд по немецким тылам войдет яркой страницей в историю первого и самого трудного года Отечественной войны. Участие конников Доватора, работавших с энтузиазмом, с готовностью откликнувшихся на подсказки режиссера и консультантов, оказало неоценимую помощь режиссуре в создании батальных сцен фильма.

Фильм «Минин и Пожарский» был закончен в 1939 году, а через год, в 1940 году, выходит на экраны «Суворов».

Когда Г. Гребнер в первый раз предложил Пудовкину ставить фильм о Суворове (предложение после «Минина и Пожарского» было вполне естественным), Пудовкин отказался. Хоть он и увлекся историей, хоть и понимал значение образов великих воинов России для патриотического воспитания народа, он не хотел надолго переходить на историческую тематику — его по-прежнему влекла современность.

На этот раз преодолению внутреннего сопротивления помог сам сценарий: прочитав его, Пудовкин почувствовал, что на основе представленного Гребнером литературного материала можно сделать фильм о Суворове-человеке, не останавливаясь на официальной биографии Суворова-полководца. Всегдашнее, еще от «Матери» идущее

стремление Пудовкина к постижению человека, к кинематографическому воплощению характера сыграло и тут свою роль.

Решившись ставить фильм о Суворове, Пудовкин снова приглашает к режиссерской работе Доллера. Съемки поручаются операторам А. Головне и Т. Лобовой, оформление — В. Егорову и К. Ефимову, музыка — Ю. Шапорину.

О полководческом искусстве Суворова, его жизни и трудах написаны фолианты научных исследований, романы, пьесы, поэмы. Большой знаток истории военного искусства Фридрих Энгельс считал переход Суворова через Альпы самым выдающимся из всех альпийских переходов. Суворова почитали своим учителем Кутузов и Багратион. Слава Суворова так велика, что к неоспоримости реальных биографических фактов каждое новое десятилетие прибавляло свои легенды, в которых воспоминания, научные изыскания и открытия причудливо перемешиваются с работой фантазии. Личность Суворова окутана ореолом, за его именем тянется шлейф мифов и анекдотов.

А каким же был реальный, исторический Александр Васильевич Суворов?

Д. Н. Бантыш-Каменский в своей книге «Биографии российских императоров и генерал-фельдмаршалов» пишет: «Среднего роста, взлизистый, сухощавый, имел лицо, изрытое морщинами, большой рот, взгляд быстрый и часто грозный, волосы седые как лунь; был жесток и сострадателен, горд и недоступен, снисходителен и склонен к насмешкам; скор во всех своих действиях; никогда не ходил, а бегал, не ездил верхом — скакал... Воспитанный среди битв, получив все высшие чины и знаки отличия на бранном поле, он жил в армии как простой солдат, употреблял суровую пищу, хлебал солдатские щи и кашу, спал на соломе; часто являлся в лагере в одной рубахе или солдатской куртке, иногда в изодранном «родительском» плаще, с опущенными чулками и в старых сапогах; был доволен, когда его не узнавали, ездил на неоседланной солдатской лошади и ноутру, до зари, пел три раза петухом, пробуждая таким образом войско»¹.

Уже по этому описанию видно, как легко сделать из Суворова героя анекдотов, курьезного при всем его величии старичка. Гребнер, Пудовкин и Доллер думали не только о странностях Суворова-человека, но и об особенностях Суворова — гениального полководца, великого воина России. Они понимали, что от курьезных мелочей отмахиваться не следует — нельзя из Суворова делать великий монумент. Нужно было показать величие, не утратив характерности, сохранив все то индивидуальное, даже смешное, что осталось в солдатской памяти и передается из поколения в поколение.

¹ Цит. по кн.: *Марьямов А.* Народный артист СССР Всеволод Пудовкин, с. 183—184.

Сценарий Гребнера строился таким образом, что «Суворов» должен был стать монофильмом: многое, если не все, зависело от режиссерского решения и актерского исполнения главной роли. Понятно поэтому, как трудны были поиски исполнителя. Пудовкин и Доллер хотели, чтобы способность к глубокому постижению характера соединялась в исполнителе с внешней характерностью. Они остановились на Н. П. Черкасове, работавшем в одном из районных театров Москвы. Это была поистине редкостная находка — Черкасов прямо-таки был создан для предложенной ему роли.

Первая беседа с актером оказалась неожиданно трудной: в середине беседы Черкасову что-то не понравилось в пудовкинских рассуждениях, он быстро встал и начал прощаться, даже не объяснив причин столь внезапного ухода. Стоило большого труда задержать его, буквально у дверей, и убедить остаться для продолжения разговора. Этот «по-суворовски» внезапный порыв еще больше укрепил Пудовкина в принятом решении: он почувствовал многообещающие совпадения в характерах исполнителя и героя. Черкасова уговорили. Он начал работать над ролью, сравнительно быстро вошел в образ.

Основываясь на исторических свидетельствах, на работах самого Суворова, Пудовкин представлял себе великого полководца человеком живым, энергичным, порывистым. «Выбери себе героя! Следуй за ним! Догони! Обгони! Слава тебе!» За этими словами чувствовался характер, определенная манера поведения: «Динамика фраз Суворова, — писал Пудовкин, — настолько же относится к мысли, насколько и к чувственному конкретному порыву человека, увлекающего других людей в прямое физическое действие». И дальше: «Образ Суворова складывался у меня как образ человека, внешне необычайно выразительного, причем я очень отчетливо чувствовал, что между его мыслью, чувством и поступком путь был чрезвычайно коротким»¹.

Таким и играл Суворова Черкасов. У Суворова — Черкасова характерная, отрывистая и вместе с тем до предела точная речь. Его мимика, от улыбки до гнева, его жесты, от руки, посылающей войска на неприятеля, до руки, поглаживающей собаку в имении, свободно укладывались в рисунок, который возник в первых поисках внешнего облика и манеры поведения полководца.

Сюжет фильма по-настоящему драматургичен. Сценарист и режиссеры сближают, сопоставляют, сталкивают такие события, как триумф Суворова в польской компании и его встречи с Павлом, чтобы отчетливее обнажить и заострить главный конфликт фильма, на котором строится его драматургия.

...Суворов отмечает новую победу. Враг побит еще до прихода Лобанова-Ростовского с его войсками, которые должны были соеди-

¹ Пудовкин, т. 1, с. 290.

ниться с суворовскими полками в общем деле. Суворов награждает отличившихся, раздает ордена, звания — в полной уверенности, что не ошибется, не промахнется даже в тех случаях, когда превысит свои права: матушка-императрица утвердит — не откажет.

В первых сценах фильма есть торжественность, есть пафос и радость победы. И есть нотки идиллии во всем, что касается отношений полководца с матушкой-императрицей. Эти нотки сыграют — по контрасту — свою роль, когда речь пойдет о встречах Суворова с Павлом, о конфликте двух военных доктрин.

Суворов — это не только солдатская отвага, поистине солдатская простота и демократичность, соединенные со знаменитыми чудачествами, это еще и недоужинный ум, образованность, энергия ищущей мысли. Он знал мужество солдатского подвига в гуще боя и мужество полководческих решений в тиши штабной палатки. В самом суворовском характере, в системе его полководческого мышления укоренен неизбежный конфликт между созданной Суворовым наукой побеждать и устаревшей военной доктриной Павла, преклонявшегося перед прусской армией.

Этот конфликт обнажается в той беседе Павла с Суворовым, где полководец в открытую объясняется с императором, пренебрегая законами подчинения и соображениями о своем служебном благополучии:

«П а в е л. Солдат мой — как бы инструмент, артикулом предусмотренный, пружина для действия штыком или саблей, армия великой стройности и порядка.

С у в о р о в (*после паузы*). Механизм... Пружина... Стало быть, болван!.. Болван, ваше величество, со штыком ли, с саблей ли — так болваном и останется. С такой армией не только я, грешный, а кто поболе меня победы не одержит. Я людьми команду, ваше величество, а не пружинной!»

Суворов до этого встретился на дворцовом плацу с войсками. Солдаты и офицеры даже внешне переменились, и только в восторженных приветствиях да в горящих глазах он увидел тех, с кем одерживал виктории. Понимая весь драматизм происходящих в армии перемен, он тем не менее вынужден стоя навтыяжку почтительно выслушивать их виновника — глупца в короне, уродующего русскую армию прусской муштрой. Отсюда — скованность, столь не свойственная Суворову, подчеркнутая солдатская неподвижность тела, сдерживаемого усилиями воли...

«Живыми у Суворова остаются только глаза, — замечает Пудовкин. — Именно в них сосредоточивается непосредственное отражение всего сложного хода внутренних переживаний актера. Ирония, презрение, бешенство, смех, непрерывное развитие мысли и чувства отражаются в этом единственном источнике, оставшемся свободным от скованности волей.

Почти вся сцена строилась так, что говорящий Павел и редко отвечающий Суворов снимались отдельными планами. Но в то время, как Павел появлялся на экране во весь рост, Суворов снимался очень крупно, так что на экране было видно только его лицо и живые, всегда говорящие глаза»¹.

С самого начала работы с Черкасовым Пудовкин увидел у актера «суворовские глаза». Он настойчиво просил Головню снимать Черкасова таким образом, чтобы зрители тоже увидели эти глаза.

Встреча с Павлом заканчивается очередным чудачеством Суворова, притворившегося на этот раз больным: живот схватило... Чудачествами, еще до прихода в кабинет императора, она и началась. Чудачества Суворова трактуются в фильме как форма сохранения индивидуальности, не укладывающейся в каноны придворного мира, как средство защиты от сановных людишек и самого главного из них — его императорского величества ничтожного Павла. В конфликте с Павлом Суворов утверждает себя как великий полководец, человек передовой военной идеи. Именно этот конфликт определяет меру идентификации Суворова с Россией, сознание им своей ответственности за историческую судьбу армии и страны.

В изображении суворовского характера авторы фильма много внимания и места отдают сценам, показывающим Суворова в размышлениях, исканиях, решениях. Наука побеждать и практика боя — для Суворова всепоглощающая страсть, дело жизни. Его личность раскрывается в профессиональных заботах и делах полководца. Естественно, что с таким пониманием главного пафоса личности были связаны и поиски психологических глубин характера Суворова-человека.

...Снеговые вершины Альп. Солдаты предельно измучены. Ропот. Слышны голоса, требующие прекратить поход. Суворов обращается к солдатам с длинной речью — она была взята из материалов воспоминаний и почти без изменений перенесена в сценарий. Было очень трудно произнести ее, не впадая в чисто риторический пафос. При первых попытках слова звучали то со слезливой сентиментальностью, то с наигранным величием.

Как быть?

Решение было отыскано в словах, сохранных солдатской легендой: «Ну что же, коли так, — похороните здесь нашу славу боевую, только вместе со мной. Сидишь мои позору не отдам. Сдаваться не стану. Ройте мне могилу, похороните здесь!..» Актеру оставалось только понять, почувствовать, что это не фраза, что речь идет о реальной могиле, о месте, где она по приказу Суворова должна быть

¹ Пудовкин, т. 1, с. 294.

вырыта — нужно было лишь сделать несколько шагов и указать наиболее удобное место.

В работе с актером, в режиссерском решении образа Пудовкин выступает как горячий сторонник системы Станиславского, проникновенный мастер психологически-углубленного исследования характера. Он практически реализует теоретические выводы книги «Актер в фильме» и следовавших за ней статей. Он запово переосмысливает некоторые из давних своих приемов, например монтажное использование крупного плана.

В гиковских лекциях, относящихся ко второй половине 30-х годов, Пудовкин неоднократно подчеркивал: конечно, есть определенная правда в суждениях тех искусствоведов, которые, подобно профессору Федорову-Давыдову, считают, что крупный план впечатляет больше живописно, чем актерски. Конечно, при переходе к крупному плану момент живописный увеличивается, внешняя динамика, движение внутри кадра уменьшаются. Крупные планы приносят актеру разнообразные трудности, его работа разбивается на мелкие куски. Но ведь главное-то в киноискусстве не легкость игры актера, а конечное впечатление. И поэтому, когда возникают какие-то моменты, которые необходимо выделить, приблизить к зрителю, нужен крупный план. И режиссура «Суворова» часто, умело и плодотворно использует понимаемые таким образом крупные планы — не фиксируя их в живописно-статических композициях, а насыщая сложным движением внутри кадра, открывающим все новые психологические глубины в создаваемых характерах, в особенности в характере самого Суворова.

Суворов в исполнении Черкасова стал главной победой фильма, предопределившей его успех. В обрисовке окружения Суворова не все получилось. Некоторые персонажи второго плана обозначены лишь в их сюжетных функциях: очерченные весьма поверхностно, они не стали живыми лицами с индивидуальной неповторимостью внутреннего мира и внешних примет.

Как и в «Минине и Пожарском», в «Суворове» не обошлось без «выпрямлений» событий и человеческих отношений. Исторической концепции фильма — в ее существенных частях — не хватает социальной определенности.

Чтобы точнее представить связанные с этими недостатками просчеты фильма, обратимся к письму Гребнера, Пудовкина и Доллера директору «Мосфильма» К. А. Полонскому об исправлениях сценария по указанию председателя Комитета по делам кинематографии И. Г. Большакова. Рассказывая об уточнении сцены встречи Суворова с поручиком Мещерским, адъютантом Лобанова-Ростовского, авторы фильма пишут: «...никто из военачальников того времени, за исключением одного Суворова, не рискнул бы (по разъяснению тов. Левицкого; «из опасения массового дезертирства») вести свои

войска сквозь густой лес и немедленно после этого «вступить в баталью»¹.

В первоначальном плане этой сцены Мещерский вручает Суворову диспозицию главнокомандующего князя Репнина. Суворов всячески издевался над нелепым планом Репнина и затем диктовал письмо графу Румянцеву. Но это означало бы нарушение субординации. А Суворов был, подчеркивалось в замечаниях Большакова, «человеком величайшей дисциплины». Соответствующие сцены переписываются: адъютанту Мещерскому меняют шефа — в окончательном варианте сценария он приезжает к Суворову не от Репнина, а от Лобанова-Ростовского, равного Суворову по чину.

Как в упомянутых замечаниях председателя Комитета по кинематографии, так и в переделках сценария по этим замечаниям проявилась непоследовательность, противоречивость социально-исторической концепции фильма. С одной стороны, в фильме остается, даже заостряется конфликт Суворова и Павла, самого старшего «по чину» в русской армии. С другой стороны, Суворову, как «человеку величайшей дисциплины», не разрешается дерзить Репнину. Но главное противоречие фильма наружу не вышло, и может, даже не сознавалось Гребнером, Пудовкиным и Доллером. Состоит оно в том, что в фильме не нашлось места для драмы полководца, русского человека, воюющего «не на той войне», побеждающего в войне, которая стала позором России как «тюрьмы народов». Польский поход Суворова показан только с военной точки зрения, только как торжество патриотизма, понимаемого официально, самодержавно.

В этой связи поучительно вспомнить ленинскую оценку позиции Герцена и его друзей в отношении царских походов на Польшу: «Когда вся орава русских либералов отхлынула от Герцена за защиту Польши, когда все «образованное общество» отвернулось от «Колокола», Герцен не смутился. Он продолжал отстаивать свободу Польши и бичевать усмирителей, палачей, вешателей Александра II. Герцен спас честь русской демократии. «Мы спасли честь имени русского,— писал он Тургеневу,— и за это пострадали от рабского большинства»².

Говорят, исторические аналогии всегда рискованны. Но в данном случае, думается, это не так. Ведь Александр II, палачествуя в Польше, подавляя силы национального сопротивления, продолжал политику Екатерины и других венценосных поработителей польского народа. А демократ Герцен и его друзья, спасая честь имени русского, утверждали принципы, верования, идеалы тех русских патриотов, которые считали, что патриотизм и рабские, патриотизм и поддержка царизма в его политике порабощения дру-

¹ ЦГАЛИ, ф. 2014, оп. 1, ед. хр. 148.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 21, с. 260.

гих народов несовместимы. Выступления, подобные герценовским, были невозможны, скажем, во время первых разделов Польши — невозможны в силу неразвитости оппозиции царизму, неразвитости русской демократической мысли. Они стали фактом в работах, статьях, письмах революционного демократа Герцена.

Создатели фильма «Суворов» и их консультанты, очевидно, не думали о таких измерениях русской демократии и национальной чести русского человека, какие применяют Ленин и Герцен. Вопрос о военной славе и патриотизме воишского подвига был ими фактически отделен от социальных проблем крепостнической России. Тема раскрепощения и утверждения человеческой личности ставится ими только как тема освобождения от прусских военных доктрин Павла, от оков дворцового этикета (именно таков, скажем, смысл эволюции характера Мещерского в исполнении В. Аксенова). За пределами драматургии фильма, как и в «Минине и Пожарском», остаются проблемы социальные, классовые.

Недаром никто из авторов фильма даже не задумался над словами профессора Н. А. Левицкого об «опасности массового дезертирства», которая всегда существовала в армии крепостников и крепостных и всегда влияла на тактику военачальников, на планирование военных походов и операций. Все проблемы, порожденные разнообразием классового состава армии, несовпадением военных целей тех или иных операций с интересами народа, с интересами тех, кто тянул солдатскую лямку, начисто исключались, отбрасывались как вовсе не существующие или как имеющие слишком малое значение, чтобы ими заниматься. На экране рождалась легенда о монолитном единстве войска, в котором все одинаково беззаветно верны своему отцу-командиру, все одинаково любят его.

В чисто военном плане фильм содержал в себе большую правду истории (хоть и «очищенную» от социальных сложностей). Эта правда воплощалась прежде всего в ярком образе самого Суворова — полководца и военного мыслителя. Эта правда воплощалась и в изображении операций (Пудовкин здесь снова блеснул искусством построения массовых и батальных сцен). В частности, в стремлении к максимальной достоверности экранных изображений боев Пудовкин поднял участников съемок альпийского перехода высоко в горы — над Девдаракским ущельем (недалеко от Казбека). Массовка была действительно массовой — в ней участвовало 1500 бойцов и командиров Красной Армии, переодетых в форму суворовских воинов. Штаб съемок расположился на высоте 2200 метров над уровнем моря. Кинокамеры были подняты еще на 1000 метров: оттуда открывалась панорама непроходимых горных высот с бесчисленными пропастями и потоками. Трудными тропинками поднимались туда «полки Суворова», технический персонал съемочной группы, проводники и носильщики с аппаратурой и запасами пиротех-

пики. Участники съемок на канатах тащили за собой пушки, пистолеты, ружья. Лед, горные кручи затрудняли движение, нужна была абсолютно точная работа: малейшая неловкость — и люди могли свалиться в пропасть. Операторы А. Головня и Т. Лобова выбирали самые неожиданные точки, чтобы выразительнее снять сцены перехода и баталей в горах. Эта ставка на достоверность природы, а не на фокусы комбинированных съемок помогла создать весьма впечатляющие картины суворовского перехода через Альпы.

Примечательно, что и снятые в павильоне эпизоды расстрела шпиона, и обращения Суворова к солдатам перед штурмом Чертова моста, и передвижения солдат по скалам органически вписались в панораму баталей — художнику В. Егорову и его помощникам удалось создать хорошо монтирующиеся с натурой декорации горных вершин и ущелья.

Глубина кинематографической разработки центрального образа, впечатляющие панорамы и эпизоды баталей, острое изображение конфликта великого полководца с придворной средой и самим Павлом предопределили общий успех фильма «Суворов». Этот успех тем более значителен, что фильм вышел на экраны в 1941 году, за несколько месяцев до начала Отечественной войны, — «Суворов» сразу же поступил на вооружение тех, кому в том же году предстояло спасать Москву, отстаивать Ленинград, драться на Украине...

ВО ИМЯ РОДИНЫ

Среди людей искусства, чья душевная — гражданская и художническая — готовность к войне была «выше средней нормы», мы обычно называем Всеволода Вишневского, Аркадия Гайдара, Бориса Горбатова, Алексея Суркова, Константина Симонова... В этот ряд мы по праву можем поставить и Всеволода Пудовкина. В предвоенные годы Пудовкин много думал и писал о войне, о задачах искусства в воспитании защитников Родины. Не по академическому интересу историка, а по гражданской потребности патриота ставил он фильмы о великих воинах России прошлых веков.

Военная тема, проблемы духовного и нравственного обеспечения подвига, роль кино в этом деле занимали его многими своими гранями.

В марте 1941 года, когда до войны оставалось три месяца, Пудовкин читает сценарий «Первой Конной» (фильм, который ставил Е. Дзиган, вызвал в Комитете по кинематографии серьезные сомнения, и Пудовкину, как члену Художественного совета, было поручено прочитать сценарий Вс. Вишневского, чтобы помочь своими советами и замечаниями завершению фильма). «Нужно озаботиться с самого начала, — пишет Пудовкин, резюмируя свои впечатления от сценария, — логической стройностью изложения исторических данных, не только полнотой и верной направленностью идейного содержания, но и цельностью художественного образа (подразумеваю всю картину). Надо найти упор для страстного (а не только умного) воображения. Формулировка (для себя) личного (не только холодно объективного), «русского», горячего отношения художника. Тогда работа будет не описанием патриотов (которое может сделать и иностранец), а патриотической по существу, как «Полтава» Пушкина»¹.

Эти мысли о цельности художественного образа, страстном воображении, русском горячем отношении к изображаемому, о патриотизме, который не довольствуется описанием патриотов, и определяли подход Пудовкина к военной теме.

Когда началась Отечественная война, Пудовкин чувствовал себя «мобилизованным и призванным» с первого ее дня. Он сразу же включается в подготовку «Боевых киноборников» — для сборника № 6 ставит (вместе с М. Доллером) двухчастную киноновеллу «Пир в Жирмунке» (сценарий Л. Леонова и Н. Шпиковского, операторы А. Головня и Т. Лобова).

«Боевые киноборники» были оружием кинематографической агитации. Они создавались в пору, когда советские киностудии еще

¹ Архив А. Н. Пудовкиной.

не могли организовать планомерный выпуск полнометражных фильмов о войне. На «Мосфильме» снимались ранее начатые «Оборона Царицына», «Парень из нашего города» и «Машенька». Для того чтобы начать съемки новых фильмов, нужны были новые сценарии, уже связанные с грозными событиями войны. За неделю такие сценарии не напишешь. А к осени 1941 года начались и производственные трудности, связанные с эвакуацией студии в Алма-Ату. Эвакуировался и «Ленфильм». Под властью оккупантов оказался Минск, под их ударами — Киев. В этих условиях и понадобились боевые киносборники, объединявшие в каждом своем выпуске по несколько короткометражных лент. Их важнейшей особенностью и достоинством была оперативность отклика на события, быстрота ответа на потребности фронта. С этим достоинством связаны и недостатки многих фильмов, включавшихся в сборники, — плакатная обобщенность, а часто и упрощенность, схематизм в изображении людей и событий, торопливость в поисках драматургических, режиссерских и актерских решений.

Среди новелл «Боевых киносборников» «Пир в Жирмунке» выделяется как одно из произведений, ведущих агитацию на языке высокого искусства, соединяющих оперативность отклика с продуманностью и точностью образной фактуры фильма.

В фильме нет ничего от сочиненной, картононо-бутафорской войны некоторых других короткометражек. Враг показан не в придуманной его свирепости, а в реальном обличье оккупантов, пришедших на советскую землю убивать и поработать. Жестокость врага предстает на экране в ее фашистском варианте — это не просто жестокость оккупантов, а форма «обращения» «сверхчеловеков» избранной расы с существами, не заслуживающими иной участи, кроме как быть рабами или трупами. Есть в этой жестокости некая мессианская маниакальность расистов, уверовавших в свое право установить на земле «новый порядок», подчиняя себе другие народы. Сцены жестокости агитационны прежде всего потому, что правдивы — не плакатная броскость и нажим, а показ реального облика врага определяет их впечатляющую силу.

Сила фильма помимо других слагаемых определяется удачным подбором актеров и великолепной, в пудовкинском стиле работой с актерами. В таких образах, как бабка Парасковья (А. Зуева) и партизан Онисим (П. Герага), понятие «народный характер» наполняется конкретным и весьма емким содержанием.

Постановщикам фильма и исполнителям главных ролей нужно было очень точно представить себе, «увидеть» колхозников, оказавшихся в условиях гитлеровской оккупации. Необходимых наблюдений у Пудовкина и его сотрудников еще не было — помогла художническая пронизательность, помогло знание души человеческой, дававшее возможность домыслить характеры действующих

лиц, правдиво показать, как ожесточаются русские люди под влиянием гитлеровских бесчинств, как ненависть ведет на подвиг. «Пир в Жирмунке» был одним из самых первых в советском искусстве произведений, художественно воссоздающих «науку ненависти».

В конце 1941 года на базе эвакуированных в Алма-Ату «Мосфильма» и «Ленфильма» создается объединенная студия художественных фильмов. По приезду в Алма-Ату Пудовкин начинает работать над полнометражным фильмом «Убийцы выходят на дорогу» (сценарий Э. Большинцова и Вс. Пудовкина по новеллам Бертольта Брехта, постановка Вс. Пудовкина и А. Тарича).

Это тоже сборник новелл. Но сборник, создававшийся по общему режиссерскому плану: новеллы объединяются в нем единством темы и стиля. Сквозная тема фильма была подсказана литературным первоисточником: страх, внутренне уродующий человека, уничтожающий в нем все привычные устои, делающий его трусом, подлецом, предателем.

В процессе работы над фильмом Пудовкин писал своему английскому другу и коллеге Айвору Монтегю о мерзости системы Гитлера в приемах воспитания людей, направленных к тому, чтобы тщательно уничтожить все, что связано с ощущением человеческого достоинства. Любая форма крайнего унижения человека сейчас же дает необходимую ему пару — придавленного труса и вполне довольного мерзавца, сидящего у него на голове. Эта схематическая мечта о разделении человечества на трусов и палачей, в конце концов, показывает всю систему гитлеровского режима, начиная с учения о расовом превосходстве и кончая практикой управления в завоеванных странах.

Вот об этих «парах», о деформациях человеческой морали и психологии и рассказывает фильм. Страх в нем предстает как всепроникающая сила. Под его уродующим человеческие души влиянием вполне разумные обыватели начинают бояться своего малолетнего сына-школьника: куда он пошел? Не докосит ли? А что они при нем говорили? Не запретить ли ему уходить из дому? Но это может дать повод для новых подозрений и доносов. Надо как-то задобрить его... Родители; «подкупающие» своего сынишку, — это ли не парадокс, это ли не фантазматория! Однако на экране — не сказка, не кошмарный сон, а вполне бытовая повседневность.

В другой новелле невеста боится своего жениха. И не без оснований: когда речь заходит о каких-то взаимных денежных претензиях, жених использует для своей выгоды и страх и донос.

Люди боятся всего. Неосторожного слова, которое может быть истолковано шиворот-навыворот, семейной приходо-расходной книги, где записывались цены на продукты — старые, «догитлеровские», — просто человеческого взгляда, слишком пристального, чтобы его можно было пропустить, не обращая внимания...

Каждая новелла снималась в павильоне, дающем замкнутый интерьер. Операторы Б. Волчек и Э. Савельева, направляемые режиссурой, вели павильонные съемки таким образом, чтобы создать ощущение тягостности быта, придавленности людей, для которых дом стал разновидностью тюрьмы. Лучшие сцены фильма приобретают — в духе Брехта — выразительность, доходящую до символических парадоксов. Этому способствует и актерская работа таких мастеров, как М. Астангов, П. Соболевский, О. Жаков, Б. Блинов, О. Жизнева, С. Магарилл.

Но показав фашизм в его страшных бытовых проявлениях, в психологических и нравственных деформациях характеров, вызванных страхом, создатели фильма не пошли дальше — к социальным и политическим истокам фашизма, к раскрытию его сущности, его социальной природы, всей механики фашистского подавления и оболванивания человека.

Пудовкин хорошо знал Германию по годам плена и по работе на киностудии «Прометеус» (во время съемок «Живого трупа»). Это помогло ему во многих случаях находить точные детали при обрисовке быта и человеческих взаимоотношений. Но воспоминания не давали достаточного материала для понимания и показа перемен, пришедших в немецкие дома, семьи, в души людей вместе с гитлеризмом, — перемены изображаются приблизительно, без необходимого углубления в их истоки и причины.

Была и еще одна помеха на пути фильма к признанию. Шел 1942 год. Гитлеровские оккупанты топтали Украину, Белоруссию, Прибалтику, западные области России. А на экране изображались люди-жертвы. Иногда они вызвали жалость к себе, иногда — презрение и гадливость. И почти во всех случаях это не были носители той наглой и трудно-остановимой силы, которая упрямо лезла в глубинные районы России. Возникло какое-то несоответствие между эмоциями и мыслями, какие вызывал экран, и той «наукой ненависти», какую постигал народ, неся неисчислимые жертвы. Очевидно, это несоответствие и помешало фильму выйти на экраны воюющей страны.

Но на основании того, что фильм не вышел, его нельзя, по-моему, выбрасывать из истории советской кинематографии, а тем более — из биографии Пудовкина. В нем, в этом фильме, тоже проявляются качества художника-бойца, проявляется его стремление постигнуть и кинематографически раскрыть образ врага, показать этот образ тем, на чью историческую долю выпала задача раздавить фашизм силой оружия.

Параллельно со съемками фильма «Убийцы выходят на дорогу» Пудовкин продолжает преподавательскую работу во ВГИКе — она уже давно стала существенной частью его жизни в искусстве. Теперь он руководит мастерской документального фильма: война вно-

сила свои коррективы и в подготовку кинематографических кадров.

В высшей степени характерно для Пудовкина — учителя документалистов, что он придает особое значение практике своих студентов в реальной обстановке их будущей работы. В архиве А. Н. Пудовкиной сохранилась копия письма Всеволода Илларионовича председателю Кинокомитета И. Г. Большакову: находившийся в 1942 году вместе с киностудией и ВГИКом в Алма-Ате, Пудовкин ходатайствует о вызове в Москву и отправке на фронт студентов Л. И. Вавулевича, Р. Ю. Голдина, А. А. Хавина. В обоснование ходатайства в письме сообщается, что студенты усиленно работают над дисциплинами, имеющими сугубо практическое значение: предварительный план хроникальной съемки, монтажное объединение снятого материала, техника съемок легкими кино- и фотоаппаратами.

В 1942 году на страницах «Правды» появляется пьеса Константина Симонова «Русские люди». Пудовкину поручается ставить (вместе с Д. Васильевым) фильм по этой пьесе.

Знакомство с автором пьесы вскоре переходит в творческую дружбу. «Мне,— писал позднее Пудовкин о Симонове,— близок его пристальный взгляд, его умение проникнуть в человека, его тяга к широкому ходу романа, где события вбирают в себя многих людей с разнообразными судьбами, где главным в конце концов оказывается не единственный герой, а тот путь, по которому идут эти многие. К. Симонов только начинает писать так, но я убежден, что именно в плане романа он вырастает в большого мастера»¹.

В симоновской пьесе Пудовкина привлекает прежде всего ее патристическая страстность, привлекают опаленные войной герои, выхваченные из фронтовой жизни детали и подробности.

При переводе пьесы на язык кинематографа Пудовкин встретился с почти непреодолимыми трудностями. Студия, как уже упоминалось, работала в Алма-Ате. Не было павильона (студия размещалась в помещении Дворца культуры Казахского университета). Не было необходимых условий и материально-технических возможностей для нормальной организации съемок военного фильма. Участникам съемок не хватало знания войны — к ее опыту прибегались только через пьесу и сценарий Симонова да через газетные корреспонденции из Действующей армии. И тем не менее, когда приехавший с фронта Симонов увидел фильм «Во имя Родины», его поразила поставленный Пудовкиным и Васильевым и снятый операторами Б. Волчек и Э. Савельевой бой, переходивший в рукопашную схватку, «схватку, настолько яростно-напряженную, что при всех ее земных, реалистических подробностях, она одновременно воспри-

¹ Пудовкин, т. 2, с. 392.

нималась и как символ общего нечеловеческого напряжения борьбы, которая происходила на всем огромном фронте — от моря до моря»¹.

Эти слова написаны Симоновым много позднее, но нечто подобное он говорил Пудовкину и при их короткой встрече в военной Москве, куда писатель приехал за очередными редакционными заданиями. Пудовкин был счастлив услышать такой отзыв от человека, знавшего войну не понаслышке.

Восхитившие Симонова боевые эпизоды снимались в маленьком, можно сказать убогом помещении, абсолютно непригодном для постановки массовых сцен. И тем не менее сцены боя получились: тут, видно, «сработал» опыт Пудовкина, готовившего себя к войне еще задолго до войны, и опыт Пудовкина — мастера динамичного монтажа.

Конечно, помогло постановщикам фильма и то, что сам сюжет пьесы и сценария допускал кинематографическое изображение большой войны через ее малый факт. Ведь отряд Сафонова невелик, он занимает небольшой пятачок на берегу лимана. В его успехах или неудачах многое зависит от действий одиночек, от малых операций и частных задач (не в бытовом, разумеется, а в военном смысле этого слова). Найдет ли капитан Сафонов (Н. Крючков) точные тактические решения для своего отряда, основанные на знании замыслов противника? Сумеет ли Валя (М. Пастухова) по-настоящему помочь Сафонову, перебравшись на тот берег и вернувшись обратно? Будет ли разоблачен опасный вражеский лазутчик Козловский (М. Чепель)? Поверят ли немцы Глобе (М. Жаров), который должен сыграть роль предателя и «выдать» врагу «секрет» сафоновского гарнизона? Большое место в фильме занимают психологические и нравственные коллизии, связанные с судьбой и поведением предателя Харитонова (В. Грибков), его жены (О. Жизнева) и матери Сафонова (Е. Тяпкина).

Таким образом, многие сюжетные мотивы фильма требовали павильонных решений и съемок. Их экранное воплощение зависело прежде всего от работы актеров и с актерами.

При подборе исполнителей Пудовкин и Васильев многое сделали, чтобы не эксплуатировать актерские данные, не идти по проторенным дорожкам привычных амплуа. В некоторых случаях они принимают неожиданные с первого взгляда, а на самом-то деле внутренние обоснованные решения: привлекают комедийного актера Ф. Курихина на роль начальника штаба Васина, требующую героизма и самопожертвования роль Глобы поручают М. Жарову.

В работе с актерами постановщики фильма делали упор на то, чтобы полнее раскрыть внутреннюю жизнь каждого образа, живую

¹ Симонов К. Разговор с товарищами, М., «Сов. писатель», 1970, с. 34.

энергию патриотизма, придающего людям новые силы в труднейших условиях. Одновременно они стремились психологически углубленно показать страшную, многоступенчатую логику измен и предательств, которые начинаются с малых слабостей, а кончаются тем, что человек оказывается растоптанным, как доктор Харитонов, уничтоженным, потерявшим право даже на то, чтобы оплакать родного сына, павшего на войне.

Дух мужественного сопротивления и подвига пронизывает весь фильм от начала его до финала. Героическая тема фильма развивается полифонически, приобретая то патетическое, то лирическое, а порой и комедийное звучание.

Особенно интересен в этом смысле образ Глобы. В роли Глобы М. Жаров шел от себя — комедийного актера. Жаровский Глоба в самые опасные и трудные моменты фронтовой жизни не переставал быть человеком легкого нрава, любящим поесть, выпить, поволочиться за приглянувшейся красоткой. Таким он остается и при последнем прощании с друзьями: с заливчатской песней «Соловей, соловей-пташечка» уходит он из блиндажа Сафонова, чтобы смертью своей помочь отряду и его командиру осуществить задуманную операцию. Веселый нрав и шутовские повадки Глобы не мешают ему быть в нужный момент серьезным, воевать не щадя жизни. Патетика ему противопоказана. Но в его будничных словах, сопровождающих героические деяния, ощущается величие души, пафос самоотверженного мужества.

В изображении вражеского лагеря особое место занял образ немецкого генерала. Эту роль, как свидетельствует Симонов, Пудовкин написал сам — она лишь отчасти напоминает о том персонаже, что был в пьесе. Генерал в режиссерской трактовке и актерском исполнении Пудовкина — сильный человек, враг жестокий и опасно крупный. Широко распространившиеся тогда в нашем искусстве тенденции карикатурного высмеивания противника на Пудовкина не действовали. Он помнил о плене и об увиденном им тогда немецком генерале. К воспоминаниям прибавились наблюдения автора сценария, материал пьесы, рассказы тех, кто успел уже повидать немецких офицеров нового, гитлеровского образца. Прибавился опыт жестокой, тяжелой войны. Все это сплывало в созданном Пудовкиным образе.

Его генерал — немецкий «сверхчеловек», хорошо действующая машина. Принимая решения, он ни на секунду не допускает даже тени сомнений в их правильности. В своих действиях он идет напролом. В нем есть сила и воля. Эта прямолинейная и напористая сила обретает особую эффективность в армии, воспитанной в духе автоматического исполнительства, механической дисциплины.

Для образа генерала Пудовкин нашел не только сквозное действие, но и такие детали, которые придают традиционной немецкой

аккуратности страшное, фашистское обличье. В архиве А. Н. Пудовкиной сохранился черновой набросок, представляющий собой как бы эскиз одной из вставок Пудовкина в симоновский сценарий:

«Генерал приказывает повесить на улице. Пишет. Вот текст. Напишите крупно, без ошибок, прикрепите на груди и на спине. Вешайте невысоко на фонаре, чтобы можно было легко читать. Вот от земли приблизительно полметра, не больше»¹.

В окончательном варианте сценария этот набросок разрабатывается, уточняется — рождается памятный смотрешшим фильм монолог генерала: «Да, кстати, господин полковник, зачем у вас так высоко вешают? Населению приходится задирать голову, для того чтобы прочесть плакат. Это очень неудобно. Плакат нужно вешать не здесь, а много ниже. Примерно здесь, у диафрагмы. И ноги — на полметра от земли».

Пудовкин говорит эти слова очень по-деловому, буднично, так, словно речь идет о каких-то деталях бытового обслуживания населения. За этой будничностью речи, деловитой обыденностью тона раскрывается целая философия фашистского человеконенавистничества — взгляды генерала, его отношение к русским людям.

Фильм «Во имя Родины» занял свое заметное место в ряду таких произведений о войне, созданных в дни войны, как «Секретарь райкома», «Она защищает Родину», «Радуга», «Нашествие», «Человек 217»... В нем по-своему проявились общие черты киноискусства военных лет: острота в обрисовке характеров, определенность социальных и нравственных критериев, не терпящая распылчатости оценок, повышенное внимание к идейным и нравственным истокам воинского подвига, стремление глубже раскрыть силу патриотизма советских людей, одухотворяющего их мужество. В фильме «Во имя Родины» есть сцены, которые заставляют вспомнить слова А. Довженко о новой мере реализма — кинематограф военных лет не отворачивался от жестокостей и крови, изображал их с такой откровенностью, которая в предвоенные годы могла показаться уступкой натурализму; новую внутреннюю энергию получили поиски достоверности экранных изображений, поиски, предполагавшие отказ от условностей облегченного изображения войны, какое характерно было для многих предвоенных фильмов о войне.

Оценки фильма были противоречивы. С одной стороны, Пудовкин был награжден за его создание орденом Трудового Красного Знамени. С другой — фильм критиковался за недостаток масштаба.

«Картина неудачная, — говорил А. С. Щербаков К. М. Симонову. — Мы ее все-таки выпустили, но изменили название, чтобы не компрометировать хорошую пьесу «Русские люди»... Ни разма-

¹ Архив А. Н. Пудовкиной.

ха, ни широты, ни массовых сцен, ни русской природы — не чувствуется масштаба»¹.

В картине немало слабостей и недостатков,— конечно же, она не принадлежит к лучшим достижениям создателя «Матери». Но критику, о которой рассказывает Симонов, вряд ли можно считать во всем справедливой. И дело не только в том, что она игнорирует реальные трудности создания фильма о войне в не приспособленных для этого помещениях Алма-атинского Дворца культуры. В картине Пудовкина, как и в пьесе Симонова, большое показано через малое. И к ней не очень-то подходят отвлеченные требования размаха и широты.

Между тем такие требования, нивелирующие искусство под один или несколько эталонов, самым драматическим образом сказались на следующем замысле Пудовкина.

История замысла такова. В конце 1943 года в Комитете по делам кинематографии было принято решение поставить фильм о защите Москвы, о Московской битве 1941 года. Сценарий должен был писать К. М. Симонов. Когда вопрос о фильме обсуждался у А. С. Щербакова, Симонов сказал, что будет рад, если за постановку возьмется Пудовкин. Это предложение вызвало серьезные сомнения и возражения: действовала инерция недавней критики фильма «Во имя Родины». Разговор был трудным. Но все же Симонов получил согласие на то, чтобы связаться с Пудовкиным и переговорить о совместной работе над фильмом.

Когда вскоре после этого разговора Пудовкин вернулся из эвакуации в Москву, Симонов предложил ему вместе делать фильм о Москве. Пудовкин согласился. Тогда Симонов дал ему свой фронтовой дневник — в надежде, что некоторые рассказанные в нем эпизоды и детали могут пригодиться для сценарных заготовок (будущий сценарий представлялся Симонову как сценарий сюжетного фильма с несколькими героями, с драматической и любовной коллизией, но и с деталями, реалиями фронтовой жизни). Каково же было удивление писателя, когда Пудовкин при следующей их встрече решительно отказался от первоначальных наметок сценарного плана.

«Я буду ставить ваши дневники,— сказал он прямо с порога, едва мы начали разговор.

— Как?

— А вот так... Никаких сюжетов, ваши дневники — они и будут сюжетом. Там, где чего-то будет не хватать, придумаем, добавим, но в том же ключе. И чтобы именно военный корреспондент связал между собой всех других людей»².

¹ Симонов К. Разговор с товарищами, с. 34.

² Там же, с. 36.

Объясняя это свое неожиданное решение, Пудовкин говорил, что у него нет желания делать картину, полную условностей, придумывать разные искусственные повороты сюжета, семейные связи и драматические ситуации. Его интересует не ход сюжета, а ход войны, не личные драмы, а драма войны, не история чьей-то любви, а история сражения за Москву. А так как ему хочется при этом, чтобы в фильме были и люди, сражающиеся на переднем крае, и люди, руководящие сражениями, так как ему нужны и окопы, и Москва, и даже какие-то очень далекие от Москвы места, где люди думают о Москве, то все это естественнее всего связать при помощи военного корреспондента.

Началась совместная работа над сценарием, продолжавшаяся месяц. Работали с утра до позднего вечера: подстегивали производственные сроки, а главное — обязанности Симонова, который, будучи корреспондентом «Красной звезды», не имел возможности засиживаться в Москве — его ждали очередные поездки на фронт.

Симонов и Пудовкин решили провести своих героев через разочарования первых дней войны, через ошибки и неудачи, через дни недоумения и горя — они хотели, чтобы фильм стал «двойником войны, а не впоследствии написанной историей»¹. Второй особенностью сценария, указывали они в процитированной выше заметке «От авторов», является отсутствие сюжета в обычном понимании слова. Сюжет — это ход битвы за Москву, а героев связывает встреча с военным корреспондентом. Корреспондент занимает «территориально» большое место в сценарии, но героем фильма должен был быть не он, а те, с кем он встречается.

Сценарий «Смоленская дорога» (так он был назван в окончательном варианте) сейчас читается как эскиз к симоновскому роману «Живые и мертвые». В нем угадываются не только основные, но и некоторые эпизодические персонажи романа. Написанный по свежим следам событий, по дневникам их участника, он нес в себе суровую и вместе с тем согретую лирической интонацией правду войны, на его страницах возникали реальные ее герои; нарастание стойкости и умения в отпоре врагу изображалось и как процесс преодоления психологических трудностей, порожденных неожиданным ходом войны в первые ее месяцы.

Однако сценарий не был запущен в производство. По мнению Симонова, это случилось потому, что сценарий был воспринят рассматривавшими его инстанциями не как произведение о сражении за Москву, а как произведение о военном корреспонденте, не отвечающее масштабам темы.

После того как сценарий «Смоленская дорога» в производство не попал, Пудовкину было предложено ставить фильм о великом

¹ ЦГАЛИ, ф. 619, оп. 1, ед. кр. 1623, л. 1.

флотоводце Нахимове. Но Всеволод Илларионович очень хотел снимать фильм о том, что волновало его тогда больше всего, — о современности, о борьбе с фашизмом. Он пишет большое письмо в руководящие инстанции (цитирую его по сохранившемуся в домашнем архиве режиссера черновiku):

«Я обращаюсь к Вам только потому, что считаю своим долгом художника защищать до конца то, что я считаю правдивым, верным и нужным. Именно таким верным, правдивым и нужным кажется мне сценарий «Смоленская дорога» К. Симонова (о своем соавторстве Пудовкин не упоминал, очевидно из скромности. — А. К.), который я прошу прочитать.

В основу этой работы положены дневники автора. Когда я впервые ознакомился с этими дневниками, меня взволновала ясно мною увиденная в описанных Симоновым людях та покойная, упрямая, часто даже ясно не сознаваемая, уверенность в своем конечном превосходстве над врагом... которая всегда приводила нас к верной и прочной победе. Все это, по-моему, есть и в сценарии Симонова, причем написано это так просто и скромно — так, как нужно, чтобы получились живые люди без фальшивой риторики. Мне по моей индивидуальной природе именно такая манера работы в искусстве особенно близка и дорога»¹.

Далее Пудовкин сообщает, что руководство кинематографии нашло сценарий интересным в литературном смысле, но не нужным для постановки, так как в нем нет широкой разработки темы обороны Москвы и раскрытия стратегического смысла победы над немцами. Вероятно, признает Пудовкин, ошибкой было первоначальное решение назвать сценарий словом «Москва»: слишком ко многому обязывало такое название. «В сценарии действительно не описаны события, а только люди, которые в этих событиях принимали участие. В этом его своеобразии, которое, я повторяю, мне как художнику особенно дорого».

В заключение Пудовкин пишет, что без работы он оставаться не может и поэтому по предложению Комитета по делам кинематографии занялся сценарием «Адмирал Нахимов», но так глубоко привязался к «Смоленской дороге», что сразу примириться с невозможностью осуществить ее на экране не может. Разумеется, если будет сказано, что картина в том виде, в каком она задумана, действительно не нужна современному зрителю, — он будет продолжать работу над «Нахимовым».

Вопрос о «Смоленской дороге» так и не был решен. Пудовкин продолжил работу над «Нахимовым».

Тем временем студия «Мосфильм» вернулась в Москву. 1944 год, первый послеэвакуационный год в Москве, стал для Пудовкина го-

¹ Архив А. Н. Пудовкиной.

дом напряженной и разносторонней работы по подготовке к съемкам сложного фильма. Пудовкин усиленно собирает материалы, характеризующие ход Севастопольской обороны, быт той далекой войны, особенности действующих лиц. Его записные книжки наполнены самозаданиями: выяснить, достать, уточнить... А рядом с ними — заметки, цитаты, чертежи. Это уже выясненное, добытое, уточненное.

Одновременно Пудовкин ведет большую общественную работу в качестве члена Художественного совета Комитета по делам кинематографии. В 1944 году его избирают президентом киносекции ВОКС, которая тогда осуществляла практически все международные связи советской кинематографии по общественной и творческой линии.

На этой стороне деятельности Всеволода Илларионовича мне хочется остановиться несколько подробнее, чем это нужно для монографии о Пудовкине-режиссере.

...Листаю папки с делами ВОКСа, хранящимися в Государственном архиве Октябрьской революции. Вспоминаю свои встречи с Пудовкиным в 1944—1947 годах, когда я работал в ВОКСе и часто бывал на заседаниях руководимой Пудовкиным киносекции.

...Летом 1944 года окружным путем, через Архангельск на одном из американских транспортов был доставлен в Москву фильм Орсона Уэллса «Гражданин Кейн». Пудовкин сразу же организовал его просмотр, а через несколько дней принес в ВОКС письмо Орсону Уэллсу (на нем дата — 26 июля 1944 года):

«Мы, Ваши давние друзья, приветствуем Вас. Совсем недавно мы с большим удовлетворением просмотрели Ваш блестящий фильм «Гражданин Кейн». Ваше сценарное мастерство, режиссерская трактовка, актерская игра в этом фильме вызвали наше восхищение»¹.

Передавая мне это письмо с просьбой об организации перевода и быстрой отправки в Америку, Всеволод Илларионович заметил, словно бы в объяснение тона письма, что давно уже не видел таких глубоких по психологии и социально острых фильмов. Он повел разговор о том, как это трудно, но и как это необыкновенно важно — добиваться социальной остроты без публицистического обнажения мысли, не впадая в назидание, говоря о сложном сложно, однако же доходчиво. Пудовкин горячился, говорил напористо, полемично, хотя я с ним и не спорил. Тогда эта горячность показалась мне несколько странноватой: вот так — в разговоре один на один, без аудитории, которую надо убеждать... Потом, по мере знакомства я привык к такой манере разговора, понял, что она идет не от са-

¹ Письмо цитируется по русскому тексту, сохранившемуся в архиве (ЦГАОР, ф. 5283, оп. 14, ед. хр. 262, л. 10), Уэллсу оно было отправлено в английском переводе.

моэкзальтации и наигрыша, а от темперамента, от страстности па-туры. Мне даже временами казалось, что, когда Пудовкину нужно было — «по протоколу» — быть сдержанным, академически солид-ным, ему давалось это с трудом. Хотя внешне он был всегда сама выдержка: элегантнй, изысканно вежливый, обходительный в об-щении с людьми, будь это знатный иностранец или рядовой сотруд-ник ВОКС.

В связи с пудовкинской манерой разговора мне хочется вспо-мнить два почти что курьезных случая (знаю их по живописным пере-сказам очевидцев).

Вскоре по окончании войны Пудовкин поехал в составе делега-ции ВОКС в Финляндию. В один из первых дней пребывания делега-ции на финской земле принимавшие ее хозяева попросили Пудов-кина выступить перед деятелями культуры — рассказать о совет-ском кино. Свою речь Всеволод Илларионович начал спокойно и раз-меренно. А потом увлекся, что пазывается, вошел в раж. Переводил его переводчик, у которого национальная манера разговора усугуб-лялась вполне индивидуальной флегматичностью. Получался не-вероятный контраст между страстно говорящим оратором и застыв-шим в унылой позе, тихо, еле слышно переводившим пудовкинскую речь финном.

По окончании вечера Пудовкин заметил: «По-моему, наш финский друг не очень точно переводил меня». Он сделал это мягко, дели-катно. Однако финские коллеги расстроились. Стали искать выход. И нашли. К следующему выступлению Пудовкина был приготовлен новый переводчик — знающий русский язык итальянец, долгое время живший в Финляндии, но не утративший своего итальянско-го темперамента. Получилась картина прямо-таки восхитительная: Пудовкин носился по сцене, бурно жестикулируя, бросая в зал на-чиненные огнем слова, а за ним бегал переводчик, повторяя интона-ции и жесты оратора.

В 1950 году Пудовкин ездил с Н. К. Черкасовым в Индию. Ко-гда они вернулись, московские друзья спросили Николая Констан-тиновича, что больше всего поразило его в Индии. «Пудовкин», — ответил Черкасов.

Но вернемся в 1944 год.

...На очередной встрече деятелей культуры с иностранными корреспондентами нам нужно было показать один из новых совет-ских фильмов. При обсуждении этого вопроса с Пудовкиным я наз-вал фильм, который сразу же по выходе вызвал большой обществен-ный резонанс и многочисленные отклики прессы. Пудовкин с моим выбором не согласился. Мы долго спорили: я напирал на содержа-тельность фильма, его правдивость, близость изображаемой дейст-вительности. Пудовкин соглашался: да, фильм достоверен, содер-жателен, интересен и остр по мысли, но не хватает ему, говорил он,

кинематографической культуры. Не хватает чего-то такого, не знаю как бы это объяснить, — тонкости, что ли... Пудовкин сделал при этом непередаваемо сложный, какой-то даже замысловатый жест, как бы «договаривающий» недосказанное и в то же время напоминающий, что есть вещи, которые не поддаются рациональному изложению.

Что он означал, этот жест? Непознаваемость образа? Отнюдь: последующее мое знакомство с Пудовкиным и его работами показало, что Всеволод Илларионович скорее имел в виду неисчерпаемость образа — то, что художественный образ в каком-то смысле вполне сравним с явлением живой жизни: то же самое богатство, та же сложность, открывающие каждому веку и каждому уму новые значения, а каждому сердцу — новые и особые импульсы индивидуальных переживаний. Антитеза этой нескончаемой многозначности — сальеризм, теоретический и практический. Он разнолик — от умения давнего ремесленника разять музыку как труп, поверяя алгеброй гармонию, до претензий современного структуралиста свести искусство к повторяющимся формам и знакам, чей даже самый конечный смысл поддается электронно-счетным устройствам. Но все это будет додумываться потом, а в тот день мы так и не поняли друг друга.

...Большое место в делах киносекции ВОКС занимает переписка Всеволода Илларионовича с известным английским режиссером Александром Корда. Судя по тону и содержанию сохранившихся писем, знакомство Пудовкина и Корда началось еще до войны, очевидно на какой-то из кинематографических встреч. Оно не прекратилось и в годы войны.

В 1942 или 1943 году Александр Корда собирался начать работу над экранизацией «Войны и мира» Льва Толстого. Предполагалось, что фильм он будет ставить вместе с Орсоном Уэллсом, который режиссерское участие в фильме совместит с исполнением роли Пьера Безухова. Корда хотел быть максимально точным в этой работе, посвященной борющемуся народу России, и обратился с просьбой о помощи к Эйзенштейну и Пудовкину. Сергей Михайлович и Всеволод Илларионович разработали и послали Александру Корда «Приблизительный план построения сценария «Война и мир». Письмо, излагающее этот план, начинается словами, полными значения:

«Гений Толстого создал роман («Война и мир») почти неисчерпаемого богатства — подобного богатству реальной действительности.

Исключительная сила его воздействия на читателя заключается в том, что рассказ об отдельных судьбах и поведении многочисленных героев тесно переплетен с рассказом о судьбе и поведении русского народа в целом. Тема народа и как бы погруженные в нее темы отдельных личностей сливаются в едином течении и в результа-

те дают грандиозное, потрясающее своей правдивостью изображение действительной жизни.

Поэтому сохранение обеих тем (народной и личной) при экранизации романа нам представляется первой по важности задачей¹.

Исходя из этой генеральной установки, вбирающей в себя мысли и отношение к Толстому обоих великих режиссеров, они и намечают план сценария с точным и продуманным чередованием «личных» и «народных» сцен.

5 июня 1943 года Корда направляет Эйзенштейну и Пудовкину письмо, сердечно благодарит за разработку плана, за «прекрасные советы» и продолжает: «За время войны я много раз ездил между Калифорнией и Лондоном и могу засвидетельствовать восхищение, которое каждый из работников нашей промышленности — здесь и в Америке — испытывает по отношению к удивительной работе, проводимой работниками русской кинопромышленности. Это восхищение никогда не может померкнуть, ибо оно связано с величайшим восхищением, которое мы все питаем к великому героизму Вашего народа»².

По причинам финансового и производственного порядка фильм тогда не был поставлен. Но переписка о нем заслуживает того, чтобы о ней вспомнить.

Впервые я узнал о ней ранней весной 1947 года, когда Всеволод Илларионович пришел в ВОКС с новым письмом Александра Корда о помощи в экранизации Толстого — на этот раз речь шла о постановке «Анны Карениной». Как известно, в конце 30-х годов Пудовкин сам собирался ставить «Анну Каренину», много думал о сценарном и режиссерском решении романа, какие-то контуры будущего фильма уже обозначались, когда работа над ним была прервана поручением — делать фильм о Минине и Пожарском. С той поры прошло немало лет, но былой замысел помнился, и Пудовкин — так понял я его в разговоре о просьбе Александра Корда — не хотел кому-то навязывать свое режиссерское решение романа. Тут не было скарденности — Пудовкин всегда щедро «раздавал себя», помогая другим, было иное — естественная творческая деликатность. Она-то и подсказала ответ Александру Корда: это трудно, писал Пудовкин, дать генеральную идею, как делать фильм, ведь она зависит от индивидуальности художника, но мы будем рады высказать свои советы и соображения по конкретным вопросам, которые у Вас возникнут. Очевидно, Всеволоду Илларионовичу было неловко раскрывать подспудные мотивы такой сдержанности в рекомендациях, а вместе с тем он хотел всячески помочь английскому коллеге. И перед тем как отправлять письмо, мы долго обсуждали, что послать

¹ Пудовкин, т. 2, с. 363.

² ЦГАОР, ф. 5283, оп. 14, ед. хр. 181, л. 11.

Александрю Корда, какие материалы, чем помочь на первоначальном этапе режиссерской работы над романом Толстого. Решили послать сценическую версию романа, созданную в Художественном театре (с режиссерскими пометками В. И. Немировича-Данченко) и фотографии наиболее сложных сцен знаменитого мхатовского спектакля с А. К. Тарасовой и Н. П. Хмелевым в главных ролях.

...24 марта 1944 года Пудовкин сообщает Самуэлю Голдвину, в Голливуд, о просмотре фильма «Северная звезда» Луиса Майлстоуна и о том, что он обсуждался в киносекции ВОКС вместе с фильмом «Битва за Россию» (режиссеры Фрэнк Капра и Анатолий Литвак).

10 ноября 1944 года Пудовкин направляет письмо на студию «Метро — Голдвин — Майер», Джорджу Ратнеру, Роберту Тэйлору, Сьюзен Петерс, по поводу фильма «Песнь о России»: «Мы тронуты Вашим желанием рассказать американским зрителям правду о советских людях. Этот фильм стал для нас как бы дружеским рукопожатием заокеанских друзей, вместе с нами участвующих в общей борьбе за будущее человечества. Герои фильма, особенно Надя в исполнении Сьюзен Петерс, воплощают в себе лучшие черты человеческого достоинства, преданность, высокое чувство долга, благородство стремлений... Отдельные недостатки и неправильные детали русского быта, имеющиеся в картине, не являются существенными»¹.

Письма Пудовкина о популярных тогда (как в Америке, так и в СССР) фильмах «Северная звезда», «Битва за Россию» и «Песнь о России» не были простой любезностью. Пудовкин видел и понимал слабости фильмов, наивность и элементарность некоторых из образов и мотивов, неточности в изображении обстановки, места действия. Но он не раз говорил нам в личных беседах и в выступлениях на секции, какое это невероятно трудное дело для американского кинематографиста — показать Россию, в которой он никогда не был, не жил и которую знает только по книгам Толстого, Достоевского и Чехова, переведенным на английский язык. И все же они делают фильмы о воюющей России. Делают старательно, с глубоким и активным интересом к нашей стране и ее людям. Не только чувство союзнического долга ведет их — они работают с искренним и горячим энтузиазмом. Говоря это, Пудовкин верил тогда, как верили все мы, что этот энтузиазм взаимного познания и взаимного понимания сохранится и после войны. Жизнь оказалась сложнее. Далеко не все участники создания дружеских фильмов о России выдержали напор ветров «холодной войны». Некоторые рухнули в ходе инквизиторских судилищ в «Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности», другие постепенно отошли от работы по развитию дружеских связей с нашей страной. Но последующие зигзаги

¹ ЦГАОР, ф. 5283, оп. 14, ед. хр. 262, л. 48.

и эволюции не могут, не должны помешать нам вспомнить о тех чувствах 1943—1944 годов, которые жили в душе создателей фильмов «Северная звезда», «Битва за Россию» и «Песнь о России».

13 апреля 1945 года киносекция ВОКС обсуждала американские документальные фильмы из цикла «За что мы воюем», создававшегося под руководством Фрэнка Капра. Вел заседание Пудовкин. Первыми выступающим был Борис Агапов. В дискуссии приняли участие Михаил Блейман, Иосиф Гринберг, Александр Довженко, Эсфирь Шуб, Дзига Вертов, Сергей Эйзенштейн, Владимир Шнейдеров и автор этих строк.

Все выступающие говорили о тщательном отборе материала в лучших из обсуждавшихся фильмов, о продуманной точности съемок, содержательности дикторского текста, прекрасном монтаже, о том, что фильмы эти вносят немало нового в кинодокументалистику. Подчеркивалось — особенно настойчиво это делал Довженко, — что мы можем и должны использовать, разумеется не механически, а творчески, опыт американских документалистов, их технику, приемы при создании социально масштабных фильмов, проникнутых нашими идеями и тенденциями.

Мне, литературоведу по образованию, в ту пору не занимавшемуся специально проблемами кино, его историей и теорией, трудно было говорить в аудитории таких авторитетных специалистов. Тем не менее я дерзнул выступить — мне показалось важным обратить внимание участников дискуссии на некоторые разочаровывающие особенности работы американских кинодокументалистов. Я говорил о «журнализме» их фильмов, о том, что фильмы эти не просто приближены к факту, к событию, но строятся с такой же целенаправленностью и напористостью, как публицистический очерк или газетная статья, строго подчиненная внутренней теме и задаче. Фильмы направлены против фашизма, это бесспорно. Однако же они недостаточно объективны в изображении антифашистских сил. Документальный материал часто используется для того, чтобы создать журналистский очерк, выхватывающий из исторического потока событий только пропагандистски «выгодные». Александр Петрович Довженко уже упомянул о том, что в фильме «Прелюдия войны» начисто игнорируется СССР. К этому можно было бы прибавить, что и фильм «Битва за Китай» дает неверную картину жизни и борьбы китайского народа, его мук и жертв: о советском районе Китая ничего не говорится, китайская Красная Армия даже не упомянута. Вот и получается, что технически фильм — один из лучших, а исторически не правдив.

Я столь подробно пересказываю свое выступление, для того чтобы понятнее стала реакция Пудовкина. Очевидно, Всеволоду Илларионовичу показалось, что я был слишком резок в оценках, говорил о фильмах цикла «За что мы воюем» без учета всего того, что

делала амерпканская кинодокументалистика (которую, признаться честно, я тогда совсем не знал) в предвоенное время и в начале мировой войны, оставаясь на позициях изоляционизма.

«Караганов предложил рассмотреть некоторые очень важные аспекты анализа и оценки обсуждаемых фильмов,— заметил Пудовкин.— Но нам надо иметь в виду, что, несмотря на известную односторонность в отборе материала, эти фильмы сыграли положительную роль в американской аудитории: ведь их идея — использовать экран как оружие борьбы против изоляционизма. Караганов прав, указывая на неточности в изображении событий. Эти неточности не случайны. И наша критика этих фильмов столь же обоснована, как и наше желание делать фильмы без отступлений от правды». Далее Пудовкин решительно поддержал довшенковские соображения о необходимости делать советские документальные фильмы о важнейших событиях истории и современности, о проблемах глобального масштаба: такие проблемы могут успешно решаться средствами документального кино. Он солидаризировался с Вертовым и Эйзенштейном в их размышлениях о «гуманизации военного материала», о раскрытии человеческих аспектов войны с фашизмом.

Перейдя непосредственно к своим режиссерским ощущениям особенностей обсуждавшихся фильмов, Пудовкин прежде всего отметил, что они эмоционально смонтированы. В них нередко возникают моменты, когда эмоциональное содержание содержится на изображении, визуальное начало становится главным носителем идеи и чувства, хотя и текст играет немалую роль. Пудовкин очень точно и убедительно проанализировал важнейшие компоненты фильмов. Признаться, выступление Пудовкина стало для меня уроком кинематографического мышления. Какие-то моменты просмотренных фильмов я увидел словно бы заново. И это был в то же время урок историзма: я понял, что в своих вполне справедливых социальных, идеологических требованиях и претензиях я исходил из соображений о должном, не учитывая исторического контекста обсуждавшихся фильмов. Я говорил об их односторонности, неточности в изображении войны и не оценил по-настоящему то новое, что внесли они в американскую кинодокументалистику по сравнению с кинематографом изоляционизма и с кинематографом, фактически потакавшим мюнхенцам.

По реакции на заседании и кулуарным откликам после заседания я понял, что выступление Пудовкина произвело большое впечатление не только на меня, но и на более сведущих людей — киномастеров, участвовавших в дискуссии.

Вспоминается встреча с Пудовкиным в середине мая 1945 года. Всеволод Илларионович пришел в ВОКС все еще переполненный переживаниями неповторимого праздника 9 Мая. Мы перебирали час за часом тот день, вечер, проведенный нами на приеме в честь

Клементины Черчилль, возникший после приема ночной «самодеятельный концерт», в котором участвовали Эйзенштейн, Москвин, Козловский, Хренников... К концу разговора Пудовкин показал мне только что полученную киносекцией телеграмму из Голливуда — от Ассоциации писателей-сценаристов США. Она начиналась словами о том, что Ассоциация радуется вместе с народом Советского Союза и поздравляет его, отмечая великий вклад героической Красной Армии в наше общее дело, а заканчивалась так: «Пожалуйста, передайте наши поздравления нашим друзьям в Советском Союзе, в том числе Олегу Леонидову, Корнею Чуковскому, Пудовкину и Александрову, Николаю Тихонову, Александру Караганову. Знайте, что тысячи американских писателей и американский народ благодарны Красной Армии за ее грандиозную успешную борьбу во имя спасения цивилизации от гитлеровского варварства. Эммет Лэвери, председатель»¹.

— Нет, не зря мы собирались здесь на киносекции, — заметил Пудовкин. — У нас появилось много новых друзей. Мы помогли им лучше узнать наш народ, наше кино. И сами много нового узнали про их работу. Сохранить бы все это — дружбу, союзничество, творческие связи! Надо, надо работать.

В переписке Пудовкина с зарубежными коллегами, в его выступлениях на киносекции и комментирующих секционные дискуссии кулуарных разговорах неизменно большое место занимала проблема кинематографичности кинематографа.

В конце зимы 1946 года мне довелось присутствовать на беседе Пудовкина с французским корреспондентом, готовившим для «Пари синема» материал о фильме «Адмирал Нахимов» (материал этот был опубликован в номере от 6 марта 1946 года). Корреспондент спросил Пудовкина о работе над «Нахимовым», о режиссерской оценке исполнительского искусства Алексея Дикого. Отвечая, Пудовкин повел разговор о том, что в кино он предпочитает натуру, любит находить образ, а не создавать его. Лес, сделанный в студии, кажется скучным. Такой лес лишает режиссера удовольствия охотника: он, Пудовкин, не находит в сделанном лесе ничего такого, что не знал до этого. Работа с Диким — это как проникновение в чащу девственного леса: Алексей Дикий — сама природа.

Не ограничиваясь прямым ответом на вопросы корреспондента, Пудовкин вспомнил о некоторых уроках немого кино: в немом кино артисты должны были посредством мимики и жестов выражать все человеческие чувства, которые на театральных подмостках выражаются также и посредством интонации. Хочется, чтобы звуковое кино сохранило эту традицию, чтобы паузы на экране имели бы такое же значение, как и в театре.

¹ ЦГАОР, ф. 5283, оп. 14, ед. хр. 312, л. 28.

В тот день я воспринимал размышления Пудовкина в их самостоятельном значении: не зная тогда пудовкинских книг и статей, написанных в разные годы и разные периоды творческой жизни, я не мог анализировать движение мысли — контекст сказанного был мне неведом. Теперь, после все новых и новых знакомств с его опубликованными и неопубликованными выступлениями, я понимаю: Пудовкин варьировал тогда давние, выношенные идеи. В их утверждении он был последователен: не повторял себя, превращая идеи в клише, по разывал основные принципы творчества, обогащая их все новыми открытиями. В глубинной основе этих идей, этих принципов — преданная, самозабвенная любовь к кинематографу, нерушимая вера в его огромные возможности. Свою любовь, свою веру Пудовкин активно «включал» в деятельность возглавляемой им секции. Не навязывал, но внушал другим.

Переписка Пудовкина с зарубежными коллегами, организованные им обсуждения творчества Джона Форда, вечер, посвященный 50-летию Чаплина, дискуссия об американских документальных фильмах, другие акции киносекции ВОКС были для Пудовкина многозначными по смыслу, значению и направлению. Прежде всего киносекция ВОКС предметно показывала, что наше внимание к киноискусству союзных стран было искренним, глубоким, по-настоящему дружеским. Политические аспекты развития дружбы и взаимопонимания народов и кинематографий союзных стран в размышлениях и деятельности Пудовкина непременно дополнялись стремлением эстетически осмыслить, поддержать все наиболее ценное в этих кинематографиях. И еще один момент в пудовкинском подходе к международным кинематографическим связям обязательно надо выделить: обращаясь к Чаплину или Форду, к кинодокументалистике или проблемам кинотеории, Пудовкин настойчиво проводил мысль о синтезе накопленного кинематографом опыта и его новых открытий. Как бы не забыть, как бы не выплеснуть высочайшую изобразительную культуру «великого немого» — это была и забота и тревога Пудовкина, переходившая, как я теперь понимаю (тогда не понимал), из его книг и режиссерских исканий в международную деятельность президента киносекции ВОКС.

В деятельности этой Пудовкин выступал как художник и политик — он горячо стремился к тому, чтобы кинематографические связи помогли международному сотрудничеству и взаимопониманию, чтобы кинематограф, хорошо послуживший борьбе с фашизмом, столь же эффективно, наращивая свою силу, овладевая все новыми возможностями, служил делу послевоенного устройства жизни в условиях мира.

Но вернемся к режиссерской работе Пудовкина. После того как вопрос о постановке «Смоленской дороги» был снят с обсуждения, Пудовкин собирается — параллельно с «Нахимовым» или сразу

после него — работать над фильмом о советской молодежи.

На заседании Художественного совета Министерства кинематографии 28 сентября 1944 года он говорил о том, что мыслит действующих лиц будущего фильма, как молодых героев, которые ведут себя так же мужественно, как и взрослые, но обладают своеобразием характеров, психологических и моральных особенностей, которые типичны для нашей молодежи. Необыкновенно важен для киноискусства вопрос о молодежном типе, о морали человека, из которого в дальнейшем что-то вырастет, причем вырастет не то, о чем мы уже хорошо знаем, а нечто новое. Хочется, продолжал Пудовкин, попробовать поработать в этом направлении с Симоновым.

Размышления Пудовкина были прерваны репликой Большакова: «У вас «Порт-Артур». «Нет, это я не возьму», — ответил Пудовкин¹.

В другой раз, и тоже в связи с замыслом фильма о молодежи, Пудовкин вспоминает об одной своей знакомой. Ее сын работал фронтовым хирургом с самого начала войны. Приехал домой с двумя орденами — в отпуск после ранения. Жадно читает медицинские книги, журналы. «Мама, мне не хватает культуры». Прямота и простота этих признаний великолепны.

Вспоминая этот разговор с приятельницей, Пудовкин говорит о героях зарубежных романов 20-х годов, возвращавшихся с войны с изуродованной психикой и отвращением к жизни. И замечает: «Счастливы тем, что сейчас происходит иное».

Но основное время и главное внимание Пудовкина, естественно, занимает «Адмирал Нахимов».

История создания фильма о великом русском флотоводце оказалась трудной. И трудности начались еще задолго до известного партийного решения, где фильм — в его первом варианте — был подвергнут серьезной критике.

Сценарист И. Луковский сначала не нашел точного драматургического решения темы. Создавая сценарий, он словно бы не верил, что главное, составляющее суть и пафос жизни Нахимова, может заинтересовать и увлечь зрителя. На помощь привлекаются «подпорки» — мотивы частной жизни флотоводца и его офицеров, сочиненные для «оживления» экранного действия по его основному ходу. В сценарий включается довольно подробно написанная история офицера-аристократа Андронникова, который побил матроса Степанчука. Другой офицер, Бурунов, назвал поведение Андронникова бесчестным. Последовал вызов на дуэль. Нахимов узнает о готовящейся дуэли: ему сообщает об этом Таня — невеста Бурунова. Адмирал приходит на место дуэли, чтобы развести дуэлянтов.

¹ ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 108, л. 18—22.

Впоследствии, во время Синопской битвы, матрос Степанчук спасает своего обидчика Андронникова. Тот понял правоту Бурунова и раскаялся.

Вся эта сентиментальная история выглядела какой-то вставкой, словно бы перенесенной сюда из другого произведения. Между тем она занимала в сценарии довольно большое место. Соответственно в фильм вошли многие сцены частной жизни и офицерского быта, которые были привязаны к истории Нахимова весьма непрочными, чисто сюжетными связками и мало что давали суровому повествованию о драматических событиях обороны Севастополя. Естественно, что такие отклонения от главной темы не могли произойти, если бы Пудовкин вовремя заметил просчеты сценариста, если бы он строже проверял материал сценария фактами истории, свидетельствами о реальных чертах и особенностях личности Нахимова. Такая проверка произойдет позже. А пока Пудовкин ищет объяснение и оправдание предложенному решению фильма, противопоставляя стиль «Нахимова» стилю эйзенштейновского «Ивана Грозного».

В «Иване Грозном», подчеркивает он, события и факты истории показаны обобщенно, картина очищена от бытовых подробностей и натуралистических деталей. Каждый персонаж — носитель определенной идеи, в нем ясно выражена какая-то определенная черта характера. «Адмирал Нахимов» делается целиком «с позиции раскрытия очень тонких, детальных черт характера человека, все существо и мысли которого устремлены к одному чувству, человека, одержимого своей великой любовью к Родине, к русскому народу, и гениального, если позволено будет так выразиться, в своем патриотизме... Если драматургия «Грозного» напоминает шахматную задачу, а действия отдельных персонажей — ходы решения этой задачи, то «Нахимов», наоборот, носит в себе все характерные черты бытовой драмы описательного характера»¹.

Нетрудно заметить противоречивость замысла: с одной стороны, ставится задача раскрытия характера человека одержимого, целеустремленного, с другой — будущий фильм представляется как бытовая драма описательного свойства. Противоречивость авторской идеи отразилась и на самом фильме. «Адмирал Нахимов» был подвергнут серьезной критике в постановлении ЦК КПСС о кинофильме «Большая жизнь». Критика была острая, даже резкая, но в содержании и направлении своем совпадала с внутренней логикой главной темы фильма.

О таком совпадении свидетельствует выступление Пудовкина при обсуждении сценария фильма: в сценарии сделан акцент на человеческом характере Нахимова, говорил режиссер, фигура флотоводца получилась живой, но характер раскрывался в основном

¹ Пудовкин, т. 2, с. 235.

во взаимоотношениях Нахимова с другими людьми в сугубо бытовой жизни. А нужно было, чтобы в фильме по-настоящему «зазвучал» военно-морской флот, чтобы по-настоящему было показано его могущество, была раскрыта связь Нахимова с традициями русского флота, его роль в их развитии. При этом важно не потерять живую индивидуальность Нахимова, своеобразие человеческого облика и характера флотоводца. Задачу эту было решить нелегко, — расширив батальные сцены, показав Нахимова в бою, в командовании боевыми действиями и учениями, сохранить наиболее характерное, выразительное из быта, частной жизни...

После опубликования постановления ЦК Пудовкин начинает заново выстраивать свой фильм, решительно выдвигая тему Нахимова-флотоводца на первый план, освобождая ее от второстепенных мотивов, деталей и частностей. Для второго варианта фильма были доработаны и доработаны сцены Синопской битвы и пленения Осман-паши. За счет сокращения сцен с балами, танцами, любовными встречами расширяются эпизоды, показывающие флотоводческое искусство Нахимова, его мужество и всепоглощающий патриотизм.

В связи с предпринятыми переделками Пудовкин вспоминал позднее, что один из крупных советских писателей, познакомившись с материалами биографии Нахимова, отказался от участия в работе над сценарием. Свой отказ он мотивировал тем, что у Нахимова не было достаточно интересной личной жизни, чтобы вокруг нее развернуть волнующий сюжет. Действительно, продолжает Пудовкин, адмирал Нахимов — герой непривычный. «Мы привыкли видеть слезы героя, потерявшего мать, друга или любимую женщину. Мы привыкли к естественному волнению человека, благодарного за оказанную ему лично помощь или услугу. Но, создавая образ Нахимова, мы шли по иному пути. Потрясенный Нахимов плачет, когда погружаются в воду потопленные по его приказу корабли созданной его трудами эскадры. Нахимов раскрывается в чувстве горячей благодарности молодому офицеру, нашедшему способ быстрой выгрузки артиллерии с корабля. Он благодарит его за ревность к службе не так, как это делает командир перед фронтом, а как глубоко взволнованный человек благодарит друга за оказанную большую помощь»¹.

От тех дней, когда перерабатывался фильм, в личном архиве режиссера сохранились записки, в которых Пудовкин набрасывает для себя, заново их продумывая, детали нового, «укрупненного образа» Нахимова. «Так строить образ Нахимова, — говорится в одной из записок, — чтобы *глубоко и детально* определить характер *убежденнейшего русского патриота*. Для Нахимова понятие о «чести русского флота» сливается с его страстной любовью к России и рус-

¹ Пудовкин, т. 2, с. 96.

скому народу и является поэтому действительно для него священным. Оно наполняет всю его жизнь, его мысли, управляет всеми поступками, даже самыми, казалось бы, незначительными»¹.

Пудовкин пишет далее о вере Нахимова в русского человека, в матроса, о любви к своим офицерам, которые служили флоту предано и умело. Нахимов, подчеркивается в другой записке, считает офицеров ответственными за честь русского флота и не прощает им ни одной ошибки. «Отсюда его постоянная забота об их воспитании, отсюда его неожиданные вмешательства в их личную жизнь (например, искренняя заинтересованность в том, на ком жепится «его офицер», и радость, если партия, по его мнению, прекрасная), отсюда постоянные придирки к бесконечным мелочам вроде безукоризненно выглаженных воротничков»².

Успех фильма, который был интересен и в первом варианте и стал еще сильнее после доработки (а не ослаб, не стал «замученным», как это часто бывает и как случилось, в частности, с доработками и переработками «Очень хорошо живется»), в значительной степени связан с актерским исполнением роли Нахимова.

«Мое твердое убеждение,— писал об этой роли Пудовкин,— заключается в том, что актеры кино, сравнительно с актерами театра, имеют значительно меньшие возможности для перевоплощения. Мой опыт убедил меня в том, что кинематографический образ всегда получается более убедительным тогда, когда личности актера, создающего его, бывают свойственны черты, характеризующие этот образ»³.

Такой полувозврат к давно уже преодоленной идее «натурщика» мог бы показаться совсем парадоксальным, даже странным для Пудовкина, если бы речь шла об отыскании натуры и «натурщика» в том смысле, какой вкладывался Пудовкиным в эти понятия в 20-е годы. Но теперь режиссер ведет речь о другом — об органике, натуральности и высоком профессионализме актера, умеющего идти от себя к образу, «извлекая» из своей личности необходимые для этого черты играемого персонажа.

Следуя режиссерской концепции фильма, А. Дикий играл прежде всего мысль и волю. Впрочем, слово «играл» тут не очень-то подходит: артист живет в образе флотоводца, человека глубокой мысли и непреклонной воли. Та всепоглощающая страсть любви к флоту, о которой писал Пудовкин, нашла в Диком проникновенного и умного интерпретатора, сумевшего пластически выразить внутреннюю жизнь образа.

В работе с Диким Пудовкин в полной мере реализовал свое дав-

¹ Архив А. Н. Пудовкиной.

² Там же.

³ Пудовкин, т. 2, с. 89.

нее убеждение, что только крупный план позволяет актеру по-настоящему раскрыть душевное состояние действующего лица. И в фильме, эпическом по размаху изображаемых событий, он самые важные, самые драматические моменты действий и переживаний флотоводца показывает на крупных планах актера.

...Снимается сцена, по ходу которой Нахимов — вопреки общему настроению офицеров — поддержал трудное для любого моряка решение затопить флот у входа в Севастопольскую бухту. Офицеры взволнованы, расстроены. Нахимов говорит им о необходимости выполнения приказа. Говорит ясно, твердо, убежденно. Сразу же за этим монологом идут кадры, где Нахимов, уже один, молча смотрит на погружающиеся в воду корабли. На его лице слезы.

По воспоминаниям А. Головни, Пудовкин так определил задачу сцены: «Для самого Нахимова эта слеза неожиданна, он ее хочет скрыть. И зритель должен ощутить, что он подсмотрел скрытую от всех слезу»¹. Анатолий Дмитриевич хотел снять этот крупный план в фас, но режиссер почти отвернул актера от аппарата, чтобы сам ракурс создавал ощущение, будто слеза заметна зрителю вопреки желанию Нахимова.

Фильм во втором его варианте стал более цельным, последовательным во всем, что касалось изображения Нахимова как великого флотоводца и патриота, героя Севастопольской обороны. Но и в нем остались недосказанности, односторонность в изображении истории, общая почти для всех историко-биографических фильмов 30-х и 40-х годов. Как и в «Суворове», как и в «Минине и Пожарском», в новом фильме Пудовкина более или менее идиллическое изображение единства русских воинов в борьбе за Россию преобладает над реализмом классового анализа: «за кадром» остается реальное положение русского солдата.

Не лишне вспомнить в этой связи такие свидетельства «с места действия» фильма «Адмирал Нахимов»: «Русский солдат есть существо, законом ограниченное в удовлетворении жизненных потребностей до границ возможности, в действительности же получающее менее того, что нужно человеку сильного сложения, чтобы не умереть от голода и холода»².

Еще одно свидетельство того же автора: «В бою, когда сильнее всего должно бы было действовать влияние начальника, солдат столько же, иногда более ненавидит его, чем врага; ибо видит возможность вредить ему. Посмотрите, сколько русских офицеров, убитых русскими пулями, сколько легко раненных, нарочно отданных в руки неприятелю, посмотрите, как смотрят и как говорят солдаты с офицерами перед каждым сражением: в каждом

¹ «Искусство кино», 1953, № 8.

² Толстой Л. И. Полн. собр. соч., т. 4. М., Гослитиздат, 1958, с. 201.

движении, каждом слове его видна мысль: «не боюсь тебя и ненавижу»¹.

Эти слова написаны в 1854 году участником событий, изображаемых в фильме «Адмирал Нахимов», — они принадлежат перу Льва Николаевича Толстого, который составлял свою «Записку» под впечатлением того, что сам многократно наблюдал, сам переживал.

Толстой оставил и иные свидетельства: в «Севастопольских рассказах» он писал об удивительной стойкости защитников Севастополя, о том, что они делают свое дело просто и чувство, которое «заставляет работать их, не есть то чувство мелочности, тщеславия, забывчивости, которое испытывали вы сами, но какое-нибудь другое чувство, более властное, которое сделало из них людей, так же спокойно живущих под ядрами, при ста случайностях смерти вместо одной, которой подвержены все люди, и живущих в этих условиях беспереывного труда, бдения и грязи».

Как мы видим, Толстой в своих свидетельствах более диалектичен, более реалистичен, чем создатели фильма о Нахимове. Пудовкинский фильм принадлежит в этом смысле к числу тех историко-биографических произведений, в которых русская армия показана лишь с точки зрения мужественности, умелости в бою, патриотического единства как главной силы, определявшей взаимоотношения солдат и офицеров. В такого рода произведениях старая армия фактически изображалась как прямой предшественник Красной Армии в мужестве, патриотическом единстве и умении постоять за свою Родину. Забывалось, что она была не только защитником России, но и стражем «тюрьмы народов», частью государственной машины, которую надо было сломать. Естественно, что в разных исторических условиях, в разных событиях на первый план выходили разные ее функции. Но социальная природа армии оставалась все той же — это была армия крепостнической России.

Забвение этих реальностей нередко приводило наш кинематограф к противоречиям, о которых (таково было состояние умов) не задумывались кинематографисты и критика. Скажем, в фильме «Тарас Шевченко» армия совершенно непохожа на армию в «Адмирале Нахимове». В фильме Игоря Савченко офицеры пьянствуют, картежничают, занимаются моральным взаимоистреблением и самоистреблением, бьют солдат кулаком, лупят их шомполами, почитают скотиной и, вполне естественно, вызывают к себе ненависть, которую погасить нельзя. Ничего похожего нет в «Нахимове», хотя время действия этих фильмов примерно одно и то же, социальный строй с момента Севастопольской обороны до закаспийской ссылки Шевченко ни

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 4, с. 287.

в чем не переменялся, воинские уставы, нравы и порядки в армии соответственно оставались прежними.

Конечно, есть большая разница между армейской жизнью в далеком гарнизоне и жизнью армии в условиях, когда она вынуждена воевать с иноземцами, да к тому же вести войну справедливую. Эта разница не могла не усиливаться тем, что во главе защитников Севастополя стояли сначала Коршилов, потом Нахимов — офицеры, которым противны были мордобои, шпицрутены, все и всяческие формы издевательства над солдатом, палачества по отношению к солдату, насаждавшиеся царской военной бюрократией и ее прислужниками из офицерского корпуса. Все это так. Но любые различия, вызванные обстановкой или личными качествами отдельных представителей офицерского корпуса, не могли изменить социальную природу армии, не могли настолько изменить ее облик и нравы, насколько изменяли их наши кинематографисты.

Во второй половине 40-х и начале 50-х годов Пудовкин-режиссер работал меньше, чем мог бы: трудности советской кинематографии в условиях сократившегося фильмопроизводства отразились и на нем. Только через несколько лет после «Нахимова» он приступает к съемкам нового фильма — «Жуковский» (сценарий А. Гранберга, постановка В. Пудовкина и Д. Васильева, операторы А. Головня и Т. Лобова).

Фильм (он вышел на экраны в 1950 году) был задуман как некий симбиоз игрового и научно-популярного кино. При этом содержание научного творчества Жуковского мыслилось Пудовкиным не только как материал для проявления характера ученого, но и как самостоятельная ценность, которую надо донести до зрителя. Пудовкин говорил о беспрецедентности задачи — попробовать сделать первый шаг на пути к фильмам, которые не стесняясь, без компромиссов, манерности и робости раскрывают не только характер ученого в его общем поведении, но и содержание научного поиска. Зритель, по замыслу режиссера, должен увидеть, ощутить сам процесс мышления Жуковского, творческую активность его воображения.

«Нам казалось самым важным, — писал Пудовкин, — передать зрителю суть и смысл математической работы Жуковского так, чтобы его значение в развитии русской и мировой авиации было не просто упоминанием факта, а раскрытием действительной, реальной картины мощи русской научной мысли.

Общей целью всей картины должно было явиться прямое участие кинокартины в важнейшем деле проведения в широкие народные массы научных знаний, не искаженных псевдопопуляраторским упрощением»¹.

¹ Пудовкин, т. 1, с. 299.

Может показаться на первый взгляд, что общие задачи, связанные с идейной направленностью сценария, должны принадлежать только литературному таланту автора; на самом деле, продолжает Пудовкин, их нужно было решать всем: идея картины должна быть движущей силой каждой сцены, жить в каждой детали. А этого можно достигнуть только тогда, когда каждая роль и вся картина всегда ощущаются режиссером и актерами как цельное, непрерывное движение.

Несомненно, что замысел фильма «Жуковский» связан с давними научными интересами и увлечениями Пудовкина-химика до прихода в кино, постановщика «Механики головного мозга» — в начале режиссерского пути. Но на формирование замысла повлияла, не могла не влиять и очень острая в конце 40-х годов борьба за утверждение русского приоритета на важнейших направлениях науки и техники.

Самым замыслом, жанровым определением фильма — «художественно-биографический» — его образная структура была подчинена главной задаче — показать великого ученого, отца русской авиации, историю его научного подвига.

Герои ранних пудовкинских фильмов — Ниловна, Парень, Баир — воплощали в своих судьбах и характерах движение массы, которой они принадлежали как неотделимая ее часть. Минин, Пожарский, Суворов, Нахимов, Жуковский выделяются из окружающей среды как уникальные личности, великие деятели. Своей деятельностью, своими характерами они поставлены в такое положение, что могут по-настоящему реализовать себя лишь в противоборстве с официальной Россией, с ее правителями или по крайней мере с частью, и очень сильной притом частью, ее господствующего класса. Это противоборство, дающее им моральное право идентифицировать себя с Россией, ее народом, чаще всего происходит в сфере профессиональной деятельности героя: Суворов спорит с Павлом не о целях войны, а о способах ее ведения, о порядках в армии, о методах обучения солдата. Герои ранних эпических фильмов тоже воевали против господствующих классов, но они были внутри массы, шли с массой, разделяя и выражая ее силу и слабости. Герои биографических фильмов своим положением, исторической ролью, масштабом своего гения, полководческого или научного, поставлены на особое место. Многие решения они должны принимать единолично, беря на себя всю полноту ответственности за принимаемые решения, всю их обременительную тяжесть.

Перед художником, создающим образ такого деятеля, встает задача неимоверной трудности — раскрыть сложный характер большого человека, выдающегося деятеля, какого обычными мерками не измеришь, по аналогиям не вычислишь, — деятеля, благодаря которому целый народ становится выше, сильнее, мудрее. Решение этой задачи требует объективного анализа действий, поведения, взглядов героя фильма в сопоставлении со всей многосложностью народной жизни, с ходом истории. Многим биографическим фильмам 30—40-х

годов не хватало историзма как раз потому, что они ограничивались изображением героя в его профессиональной деятельности, а если выходили за ее пределы, то делали это элементарно, иллюстративно, упрощая сложные взаимоотношения героя и общества.

В этом смысле фильм «Жуковский», по крайней мере по своему замыслу, по идее, был более социален, чем многие другие историко-биографические фильмы конца 30-х — начала 50-х годов. В Жуковском демократизм убеждений и поведения органически соединяется с непоклонной настойчивостью научного поиска. Неумение и нежелание подлаживаться к власти имущим приводят его к неизбежным столкновениям с теми, кто в слепом преклонении перед любой поплинкой, идущей с Запада, или в заботах о сохранении привычного способа мышления и действий третирует искания русских ученых-новаторов: сама логика жизни Жуковского в науке приводит его к принятию революции, к служению революционному народу.

Однако работа Гранберга, Пудовкина и Васильева в ее конечном результате не вышла за пределы схемы историко-биографического фильма, ставшей к тому времени привычной.

В некоторых сценах, посвященных собственно научным исканиям, Жуковский по-настоящему интересен. Артист Ю. Юровский дает зрителям возможность ощутить напористость ученого, его увлеченность проблемами аэродинамики. Своими рассказами о поисках закономерностей, определяющих грузоподъемную силу крыла и его оптимальную форму, Жуковский заинтересовывает не только молодых сотрудников, внимающих учителю на экране, но и зрителей.

Создатели фильма придают особое значение наглядности кино-рассказа о научном поиске — опыт постановщика «Механики головного мозга» получает здесь новое развитие. Для нынешнего специалиста по аэродинамике могут показаться весьма элементарными рассуждения о том, какие завихрения в воде создает погруженная в ручей щепка и почему по разным траекториям падают полоска бумаги, выпущенная из рук в спокойном состоянии, и такая же полоска, выпущенная в момент вращения. Но зрителя, не посвященного в теорию полета тел тяжелее воздуха, эти рассуждения заинтересовывают, увлекают. Наглядность показа, убеждающая логичность аргументов, их экспериментальная проверка, раскрытие причин поражений и побед научной мысли рождает у зрителя чувство: на его глазах, в его присутствии закладываются теоретические основы современной авиации.

Но как только популярная лекция по истории аэродинамики — в форме монолога, диалога или наглядного показа — уступает место идейным и нравственным коллизиям, действие фильма начинает скользить по прямым линиям схемы, а характеры действующих лиц приобретают обкатанность кинематографического шаблона или такую прилизанность, за которой не просматривается их индивидуальность.

Очень характерна в этом смысле сцена в профессорской. Некий профессор — имени ему не дано — говорит Столетову: «Многоуважаемый Александр Григорьевич, вы увлекаетесь. Поверьте мне, увлекаетесь — Жуковского вы переоцениваете». Кто он, этот профессор? Почему он выступает против Жуковского? То ли концепции Жуковского расходятся с его собственными, то ли из любви к успокаивающей тишине в науке и неприязненного отношения к возмутителям спокойствия, то ли просто завидует? Ничего не известно. Никакой темы, научной или нравственной, эта сцена, этот диалог в себе не несет. Просто по номенклатуре биографических пьес и фильмов той поры полагалось, чтобы у передового мужа науки были противники-консерваторы не только в верхах, но и в своей среде. И вот эти противники появляются. Они произносят приличествующие их научному званию и сюжетной функции реплики, совершают злокозненные деяния против новатора, но все это как бы по расписанию, более или менее привычному, и поэтому ожидаемо и вяло. Так эта сцена в «Жуковском» написана, так и сыграна — персонажи словно надоевший спектакль повторяют.

Фильму не хватает драматического напряжения. Столкновение идей не становится в нем столкновением страстей. Слабость драматургии человеческих отношений приводит к тому, что действие многих сцен фильма, поведение персонажей движутся потребностями научной аргументации, лишь в малой степени сопрягаясь с движением нравственных коллизий. В этом смысле весьма характерен для фильма образ Рыбакова.

Первоначально в сценарии не было Рыбакова, в фильм его ввели: нужно было показать несостоятельность авиации, не имеющей прочной научной основы, не опирающейся на точные данные аэродинамики. По авторскому замыслу, Рыбаков должен был увлечься проблемой соединения научных исследований «чистых» математиков с практическим опытом авиаторов, занимающихся теорией летания. Именно ему поручается опробовать планер, сконструированный под руководством Жуковского. Но Рыбаков изменяет своим друзьям и учителю, изменяет науке, которой служил, — поддается на уговоры и посулы Рябушинского (М. Названов), уезжает учиться в французскую авиашколу, летает, ставит шумные рекорды и погибает во время одного из полетов, смертью своей демонстрируя мысль о том, что авиация без аэродинамики жить не может.

Для того чтобы образ Рыбакова состоялся драматургически и кинематографически, нужно было, чтобы возникла убеждающая зрителя увлеченность Рыбакова авиацией, полетами — в фильме она лишь названа; нужно было, чтобы зрителю хотя бы приоткрылся характер человека с такими чертами и особенностями, которые помогут Рябушинскому вовлечь его в парижскую авантюру; нужно было, чтобы зритель почувствовал внутреннюю драму молодого авиатора, который,

будучи учеником Жуковского, понимает техническую несостоятельность самолетов, им испытываемых, и тем не менее продолжает полеты, вынужденный к тому своей исходной ошибкой, изменой призванию и учителю. Эти черты характера и обстоятельства жизни Рыбакова не стали драматургией образа — А. Чемодуров оказался в положении артиста, иллюстрирующего своими словами и действиями определенные тезисы. Он изображает, играет, но не живет в образе — жить ему нечем. Рыбаков так и остается в фильме лишь носителем сюжетной функции, не став действующим лицом драмы, живущим своей самостоятельной жизнью.

Как беллетризованная и экранизированная популярная лекция по истории авиации фильм «Жуковский» имеет свои достоинства и при выходе на экран привлек внимание зрителей. Но создатели фильма думали о большем. Для этого «большого» нужна была другая драматургия: нужно было, чтобы история идей более органично переплелась, соединилась с историей характеров, чтобы изображаемые на экране человеческие отношения приобрели реальную многомерность, историческую конкретность, индивидуальную неповторимость, включающую шаблоны приблизительных характеристик.

Таких соединений не произошло.

Не случайно уже при обсуждении материала фильма, еще до «чистового» монтажа, Пудовкину пришлось «отбиваться» от таких оппонентов, как сценарист О. Л. Леонидов, которые считали, что научные объяснения страшно скучны, смотреть их неинтересно — надо их расцветить «эмоциональными кусочками». Последовательно и горячо отстаивая свой замысел, Пудовкин и сам видел, что многое не получается: научный материал, с которым пришлось столкнуться, лежит в области математической абстракции, и, чтобы его довести до зрителя, потребовалось много экранного времени, много объяснений — это сделало некоторые эпизоды фильма скучными, трудно воспринимаемыми. Однако неудачи, а их немало в фильме, не обескураживали Пудовкина, он убежденно утверждал: нужно идти дальше путем открытий, изобретения новых форм художественного воплощения темы научного поиска, таких форм, которые поднимали бы фильм, делали его более зрительским. Пудовкин верил в будущее фильма, представляющего историю мысли. Последующая история кинематографа подтвердила правоту этой веры.

Работая над историко-биографическими фильмами, Пудовкин снова и снова возвращается к проблемам и явлениям современности. Тут не было раздвоенности, приспособления к социальному заказу; каждая новая историческая тема, даже если она поначалу и вызвала внутреннее противодействие, в ходе работы увлекала Пудовкина, становилась творческим самовыражением режиссера. Но при всех увлечениях, при всей вдохновенности работы над образами Минина и Пожарского, Суворова, Нахимова и Жуковского Пудовкин не перестает думать о вопросах, какие встают перед кинематографом, когда он обращается к характерам людей, занятых социалистическим созиданием. В фильме «Возвращение Василия Бортникова» проблемы воплощения характера современника стали главным содержанием режиссерского творчества Пудовкина.

Не все удалось Всеволоду Илларионовичу в этом фильме, но то, что удалось, открывает нам нового Пудовкина, обозначает новый этап в его творчестве, который не получил полного развития только потому, что помешала преждевременная смерть режиссера.

Многими своими особенностями эстетика и стиль фильма связаны с активным интересом и вдумчивым изучением системы Станиславского, которому Пудовкин начиная с середины 30-х годов отдавал много времени и внимания.

«Огромное внимание к окружающей действительности, — писал Пудовкин в статье «Реализм, натурализм и «система» Станиславского» (1939), связывая Толстого и Станиславского, — тщательнейшее приглядывание к каждому ее явлению вплоть до разбора мельчайших его деталей и одновременно — гениальная способность ни на секунду не упускать главного, «сквозного», что делает это явление живым и развивающимся, того, что органически связывает воедино любую деталь с общим ходом целого, — в равной мере характерны и для Толстого и для Станиславского»¹.

Пудовкин напоминает в этом контексте, что некоторые критики метода Станиславского и МХАТ запугивали людей театра и кино жупелом натурализма. Не надо бояться приближения к действительности, настаивает на своем Пудовкин. В совершенно законном стремлении к такому приближению художник-реалист может в зависимости от степени своего мастерства как угодно глубоко уходить в проработку мельчайших деталей, но его изображение всегда будет подчинено «познавательной перспективе»: самое важное, самое характерное будет впереди, менее характерное, более случайное будет отдаляться. Реализм проявляется прежде всего в глубочайшем понимании дви-

¹ Пудовкин, т. 1, с. 240.

жения живой действительности и в топчайшем его изображении. Натурализм лишен стремления к познанию действительности в ее движении и развитии. Изображая подробности, натурализм исходит только из того впечатления, которое они производят сами по себе. Для него характерно механическое перечисление внешних признаков и деталей. А между тем кровь хлещет одинаково и у тигра, и у диверсанта, и у героя.

Пудовкин подчеркивает, что в работе с актером Станиславский требовал прежде всего глубины познания воплощаемого характера. Система Станиславского воспитывает в актере умение не довольствоваться детализацией внешних выражений, подробностями видимого поведения, она воспитывает стремление в каждый момент работы над ролью сосредоточиваться на переживаниях, на внутренней линии развития образа, не только на действиях, но и на мотивах действий.

Интенсивное изучение Пудовкиным системы Станиславского, начатое в 30-е годы, продолжается и после войны.

В статьях о Станиславском и значении его системы для кино Пудовкин напоминает, что его первые поиски в киноискусстве были направлены на то, чтобы всячески избавляться от ненужных актеру кино условностей театральной техники. Эти поиски столкнули его сначала с актерами МХАТ, а потом и с основными принципами их школы. В процессе осмысливания этих принципов он понял, что метод Станиславского при перенесении его в кино следует отделить от суммы приемов, которые он рождал на театре, — в связи с особыми условиями сцены. Многие из этих специфически театральных приемов чужды природе кинематографа, но существо реалистического метода Станиславского оказалось полностью необходимым для киноискусства: ведь основой этого метода является прежде всего практическое разрешение задачи неразрывной связи создаваемого образа с реальным внутренним миром актера как живой личности. Перевоплощение, умение ощутить себя в образе и другие слагаемые работы актера над ролью по Станиславскому имеют прямое отношение к творчеству киноактера.

Но не только интерес к проблемам раскрытия характера по методу Станиславского формировал новые замыслы Пудовкина. Во второй половине 40-х годов Пудовкин много пишет о переменах, какие произошли в людях под влиянием второй мировой войны. Война — к этой мысли он возвращается многократно — наполнила мир новыми фактами величайшего значения, и эти факты вторгаются в круг интересов людей, в том числе и таких, которые раньше не думали ни о чем выходящем за пределы семьи и ближайшего окружения. Зависимость частной жизни от жизни страны и мира стала наглядной аксиомой. Это вторжение фактов, имеющих всеобщее значение, в интимный мир личной жизни ставит перед работниками искусств новые задачи. Кино обязано исследовать и показать взаимосвязимость, взаимодей-

ствие фактов. В этой связи Пудовкин снова возвращается к своим давним мыслям о значении открытий немого кино для всей культуры кинематографа, для его дальнейшего развития, для повышения силы его духовного и эмоционального воздействия на зрителя.

«Забвение многого из того, что было когда-то найдено в специфическом языке немого кинематографа, — пишет Пудовкин Полю Рота, — замена во многих случаях словесным рассказом того, что можно и нужно непосредственно показать на экране, создало и создает много препятствий к росту и развитию киноискусства и к максимальному использованию огромных ресурсов, еще далеко не использованных в области кино»¹.

С такими убеждениями и приступил Пудовкин к работе над фильмом «Возвращение Василия Бортникова».

В своих режиссерских устремлениях он нашел понимание и поддержку авторов сценария. Готовя экранизацию «Жатвы», Г. Николаева и Е. Габрилович создали произведение, во многом отличное от романа. Начать с того, что события сценария относятся не к 1946—1947 годам, как в романе, а к 1950—1951 годам. Такое изменение времени действия повлекло за собой существенные поправки к изображаемым характерам действующих лиц и обстоятельствам их жизни.

В работе с Г. Николаевой опытный писатель кинематографа Е. Габрилович вынужден был настаивать на исключении таких персонажей, как Алеша, Валя, и некоторых других. Сокращались сюжетные мотивы, в том числе и очень важные для романа, но никак не вмещавшиеся в сценарий. Однако все сокращения производились таким образом, чтобы не вгонять роман и изображаемую в нем жизнь в рамки канонической драмы, — предполагалось и в фильме сохранить романную широту повествования. Габрилович и работавшая с ним Николаева соединяли в сценарии действие, диалог, подчиненные общим законам драматургии, и идущее от прозы свободное движение во времени и пространстве. В этом же направлении шла и мысль Пудовкина, давнего сторонника внедрения литературных, романских структур в экранное зрелище.

Переkreщая художественные возможности драмы и прозы, авторы сценария стремились сохранить во всей их остроте нравственные конфликты романа. Творческим усилиям в этом направлении способствовала памятная всем статья «Правды» «Преодолеть отставание драматургии» (1952), резко критикующая «теорию бесконфликтности».

Пудовкин в полной мере оценил конфликтность сценария. Он писал тогда в статье «О драматизме событий и личной судьбе героев»: «Совершенно так же, как в свое время в первой моей картине о революционном рабочем движении — «Мать», где центром фильма для меня оказалась глубокая драма матери и сына-революционера, так и

¹ Пудовкин, т. 1, с. 248.

здесь меня увлекли душевные потрясения, в которых с особой яркостью раскрываются характеры, внутренние силы, возможности людей»¹.

В ходе режиссерской разработки сценария Пудовкин с особым вниманием выделяет в нем все, что касается взаимоотношений главных героев, их глубоких переживаний. Он понимал при этом, что появление считавшегося погибшим Василия, вынужденный уход Степана из дома Бортниковых, трудное сближение Авдотьи и Василия — все эти коллизии таили в себе опасность ухода в мелодраму, отрыва кинематографического действия от времени, изоляции героев от среды. Но, созная эту опасность, Пудовкин, по собственному его признанию, не мог сдерживать себя в показе личной драмы; он хотел, чтобы на экране возникла та сверхвысокая температура, при которой только и испытываются по-настоящему характеры.

«...В какой-то момент,— вспоминает он,— примерно посредине работы над картиной, я написал в рабочем экземпляре режиссерского сценария такие слова: «В каждой, даже самой маленькой сцене искать столкновения сильных характеров, желания каждого добиться своего.

Всегда открытая (а не исподволь, с задней мыслью) борьба, иногда возникающая и угасающая в очень короткое время. Искать и беречь каждую вспышку страстной воли у каждого (в соответствии с его характером). Всегда искать ее во встречах персонажей. В монологах и в крупных планах, когда человек молчит, собирается говорить или слушает, эта вспышка тоже должна быть.

Больше всего избегать «объективной» информации о сюжетном ходе или о чем-либо поступке, скрашенной бытовкой «правдивостью»².

И он искал у действующих лиц такие вспышки страстей, такие моменты напряжения, которые позволяли бы выявить все сокровенное в человеке,— в преодолении внешних препятствий или в борьбе с самим собой.

Обосновывая такой способ изображения действующих лиц — под высоким давлением охвативших их страстей и драматических переживаний,— Пудовкин оговаривается, что он не исключает и иной порядок работы над фильмом — показ жизни в ее обычных формах, в сдержанных проявлениях человеческих чувств. В данном случае, полагал он, этот иной порядок не подходил. Он считал для себя возможным и необходимым доходить до черты, за которой начинается опасность «пережать», не перешагивая, разумеется, этой черты. Что же касается опасностей ухода в мелодраму и отрыва от времени, то Пудовкин боролся с ними тем, что полнее включал жизнь колхоза в личную драму героев... «Жизнь колхоза,— писал он,— была

¹ Пудовкин, т. 2, с. 107.

² Там же, с. 108.

для меня не фоном, не отдельным объектом показа, а действенным участником в разрешении личной драмы героев»¹.

Все эти режиссерские соображения и замыслы получают практическое развитие уже в первых сценах фильма.

...Мокрая земля. Лужи. Вдали по мосту прогромыхал поезд. В сумеречной полутьме идет обросший, в военной шинели, с чемоданом в руке и рюкзаком за плечами Василий (С. Лукьянов). Снова и снова возникает он на экране идущим, чтобы тут же выйти из кадра. Уже в этом тягостно-назойливом «растягивании» его приближения к дому рождается какое-то смутное ощущение неблагополучия и тревоги: нет, не на крыльях любви, подгоняемый многолетней военной тоской по жене, летит Василий к родному дому. Он идет трудно: после многих лет неизвестности — в неизвестность.

Обо всем этом пока не сказано ни слова. Но все это уже успел сказать экран. Экран у Пудовкина снова заговорил кинематографически, без театральных подпорок, облегчающих общение со зрителем, какие не раз возникали в исторических фильмах. Заговорил визуально, монтажными образами, выразительность и емкость которых может сравниться с лучшими достижениями немого кино. Но это не повторение пройденного. Это высокая кинематографическая культура психологического фильма, не чурающегося монтажа короткими кусками, но знающего, что такое долгие планы, фильма, который не поклоняется очередной находке, чтобы остановиться, упиваясь найденным, почитаа найденное за всеобщую и всегдашнюю истину, а свободно и непринужденно соединяет разные планы и ракурсы, синхронность изображения и звука — с асинхронностью, эссенции метафор — с подробной повествовательностью.

В творчестве Пудовкина побеждает по частям открывавшийся кинематограф, который не признает метафизических или — или, не признает правил, продиктованных увлечениями. Этот кинематограф насквозь диалектичен. Он раскован и свободен. Он действует применительно к обстоятельствам, не становясь бесхребетным приспособленцем-эклектиком: ищет облик и суть явлений в их реальных взаимосвязях, чтобы показать их таким способом, какой лучше всего для этого подходит.

В первых сценах фильма Василий идет по земле, которая днем очень красива. Сейчас она скрывается в полутьме и видно только, что она мокрая, какая-то неуютная. А идет Василий долго, слишком долго для простого обозначения сюжетного момента. Тут все соединилось в создании чувства беспокойства — «психологический пейзаж», облик человека, ритм и монтаж его движения.

Тягостное чувство тревожного ожидания, созданное чисто визуальными средствами, разрешается драмой: Авдотья (Н. Медведева) встре-

¹ Пудовкин, т. 2, с. 110.

чает мужа не радостью, а слезами. Считая Василия погибшим (гибель его помимо письменных сообщений подтвердили и годы отсутствия уже после того, как кончилась война), Авдотья стала женой Степана (Н. Тимофеев). И вот они встретились — трое.

В момент встречи все предвещало «классическую драму». Вот-вот взорвется ревнующая, обиженная, оскорбленная мужская сила. Дело может дойти до драки, до кровопролития: Василий, это сразу видно, — мужик горячий, неукротимый в обиде и гнев. Уже сжимается — на крупном плане — его кулак. Но как контрудар, как сильный противовес ожидаемому ходу событий возникает на экране еще один крупный план — лицо Степана с недавним шрамом.

Война вызвала драму трех хороших людей, поставленных теперь в непереносимо трудное положение; она бросила Василия в долгое госпитальное забытие, наградила Авдотью похоронкой, привела Степана в дом овдовевшей Авдотьи. И эта же война мешает «классическому» ходу драмы. Шрам на лице Степана — знак прямого участия в кровавых ее битвах — действует на Василия сильнее всяких успокаивающих и взывающих к разуму слов: нет, солдат не поднимет руку на такого же, как и он, солдата, с которым вместе, пусть на разных участках фронта, бросались в атаки, глядели в страшные глаза смерти, вместе копили с лета сорок первого ненависть, стойкость, бесстрашие и умение, чтобы весной сорок пятого победить.

В этом столкновении взглядов, сжимающегося кулака, шрама на лице тоже нет слов. Но все сказано. За несколько мгновений бури пронесли в душах друзей, поневоле ставших ревнующими врагами. Очищения эти бури не принесли, впереди еще много дней и ночей муки, но от поспешных и слепых порывов удержали. И вспышка дикой злобы, и ее сдерживание, и растерянность, и нерешенность так драматически возникшей проблемы трех хороших людей — все заметил, все исследовал аппарат С. Урусевского, «путешествующий» по лицам главных героев фильма.

Вечерней встречей драма закончиться не могла. Она продолжается и наутро. Василий сидит за столом. Входит Степан с вязанкой дров. Авдотья у печки вытирает полотенцем вымытую чашку. Она вытирает ее снова и снова — уже давно сухую. Возникает механическая повторяемость движений, опредмечивающая тревожное ожидание: что будет, кто что скажет, как порешат мужики, каждый из которых по своему дорог.

Пудовкин, как проникательный психолог, улавливает душевные состояния в тончайших оттенках. В звуковом фильме он не торопит слова себе на помощь — использует пластическую силу кинематографа, о которой к тому времени успели подзабыть многие режиссеры, «избалованные» звуком. Его работа над пластикой образа получает великолепное развитие в операторском искусстве и актерском мастерстве психологических углублений и детализации. Режиссерские,

операторские и актерские средства кинематографической выразительности действуют теперь в полном согласии, не борясь за преобладание.

Василий просит Авдотью сесть. Просит и Степана. В подготовке главного разговора он довольно решителен. Но сам разговор и ему трудно начать.

«Ну, рассказывайте, как жизнь? Как колхоз?»

Эти слова про колхоз — как спасение, как оттяжка. И Степан сразу хватается за них: рассказывает про частую смену председателей, про то, что захудал колхоз. Он тоже ищет оттяжек и укрытий. Ищет их и Авдотья — она опять вытирает чашку...

Однако и разговор про колхоз, послуживший, казалось бы, только заменителем главного разговора, тоже важен для последующего развития фильма, в нем тоже завязываются драматические узлы.

Но вот наконец подходит минута, когда тянуть дальше нельзя, невозможно.

«В а с и л и й. Ну так как же, Степан Никитич?

С т е п а н. Ее надо спрашивать. Ей выбирать.

В а с и л и й. Ну, ее-то я спрашивать не буду».

Василий хочет встать, но в это время раздается звон разбитой чашки. Чашка выпала из рук Авдотьи как раз на тех словах Василия, которые означают, что ее ни о чем не спросят — совсем отстранили от решения собственной ее судьбы: может, и не все свое завтрашнее и послезавтрашнее горе угадала в этих словах Авдотья, но часть-то горя наверняка почувствовала — женщина она умная, душевно чуткая и тонкая. Чашка — сначала непомерно долго вытираемая, а потом падающая — становится участником действия. Как и в ранние свои режиссерские годы, Пудовкин «работает с вещами», но работает по-иному. стакан с неостывшим чаем в «Конец Санкт-Петербурга» подсказал полицейским, что хозяин дома, за которым они пришли, был тут совсем недавно: стакан включался в драматургию событий, как включались в нее часы и умывальник в доме Власовых, помогая постановщику «Матери» рассказать о быте семьи, создать атмосферу. Чашка в руках Авдотьи — деталь и оружие психологического анализа. «Возвращение Василия Бортникова» — фильм характеров, фильм, требующий психологических углублений, и вещи начинают служить Пудовкину в своем новом качестве.

Но вернемся к разговору Василия, Авдотьи и Степана.

Василий все решил по-своему, сильно обидев Авдотью — не своим решением, а его непреклонной единоличностью, полным пренебрежением к Авдотье, к ее человеческому достоинству. Что касается самого решения, то оно в общем-то справедливое: «Детей пополам не порубишь, и тебе я их не отдам. Ты на меня сердца не держи, и я на тебя не держу. Мы с тобой на одном поле воевали — на одном поле будем хлеб сеять». Этой логике нечего противопоставить. В ней уже

не обиды и гнев говорят, а трудные раздумья той бессонной ночи, что так драматически началась.

Авдотья тоже рассуждает, как это ей ни тяжело, по зрелому разумению, основанному и на традиционной морали русской женщины, и на опыте жизни, в которую вошла война: «Здесь дом его... Здесь я, жена его... и ни в чем он передо мной не повинен». Иначе она не может: решает свою судьбу по добру, по разуму, по справедливости.

Решение это далось ей нелегко. Мешала не только привязанность к Степагу. Мешали и предчувствия. Ведь она заметила, как заметил и Степан («Да он тебя как былинку сомнет»), что не переменялся на войне Василий — крутой, своенравный и властный мужик, — а если и переменялся, то в ту же сторону: еще более жесткой стала в нем подчиняющая других сила... Но иного решения, оставаясь сама собой, она принять не могла.

Первая часть фильма поразительно емка. В ней завязаны все важнейшие узлы драмы, в существенных своих свойствах открылись характеры главных героев, отчетливо обозначилось направление экранного действия. А дальше идут сцены в райкоме и в МТС, не говорящие почти ничего сверх того, что сказано в них словами и показано театральными средствами.

Бортников, ставший председателем колхоза, врывается в райком — не приходит, а именно врывается. Он грубовато отстраняет девушку в приемной: «Не могу я ждать, когда такие дела творятся», решительно отклоняет упреки секретаря райкома (А. Чемодуров), напомнившего о том, что встреча назначена на десять ноль-ноль, а сейчас девять тридцать: «Мне не до десяти ноль-ноль. Разве можно вот вьюге перестать вьюжить в десять ноль-ноль».

Что же случилось? Почему такая спешка? «Дороги замело, — объясняет Бортников. — План вывозки удобрений не выполняем. Урожай ставим под угрозу. А МТС? Разве это работа?» Все это весьма тревожные обстоятельства и важные соображения. Но полчаса подождать было бы можно... Остается предположить, что тут сработали не обстоятельства, а нетерпеливость Бортникова, его неумение и нежелание считаться с другими, стремление всем навязывать свою волю.

Однако создатели фильма не сосредоточились на этом мотиве, на этой особенности характера, они пошли по другому пути: во многих сценах фильма, начиная с упомянутой, райкомовской, раскрытие и углубление драмы характеров вытесняется драматизацией обстоятельств, а обстоятельства трудовой деятельности изображаются лишь в их поверхностном слое, в открытой для всех, привычной и потому скучноватой однозначности («И на работе и в кино — одно и то же, неинтересно», — часто говорят в таких случаях зрители).

Тут мы сталкиваемся с недостатком не одного только пудовкинско-го фильма. Во многих произведениях советской кинематографии — в разные периоды ее развития по-разному — проявляется этот недо-

статок в изображении каждодневной жизни советских людей, коллизий, возникающих в сфере производственных или научных отношений.

Не хочу сказать, что вся дорога нашей кинематографии на этом направлении усеяна неудачами. Были «Встречный», «Крестьяне», «Великий гражданин», «Член правительства», «Большая семья», «Председатель», «Девять дней одного года», «Твой современник», «У озера», «Премия»... Были и другие, не пазванные здесь фильмы, в которых производственные и научные коллизии повседневной жизни изображаются интересно и глубоко. И все же полных побед здесь меньше, чем, скажем, в кинематографическом изображении революционных и военных событий.

Очевидно, помимо субъективных просчетов — нет им числа — тут существуют и объективные причины: текучий и сложный материал заводской и колхозной повседневности труднее поддается драматургическому освоению, он требует более пристального и в то же время более оперативного изучения жизни в ее существенных тенденциях и малых подробностях, более активного поиска глубоких художественных средств, помогающих обыденное показать интересно, извлечь поэзию и философию из будней, сформировать драму на коллизиях, не обладающих привычной драматической остротой.

Неудачи или неполные победы в кинематографическом изображении современности часто бывают связаны и с тем, что художник видит и показывает лишь поверхность жизни, её видимый слой, не проникая в социальные, философские, нравственные глубины изображаемых коллизий и процессов. А повседневность, увиденная лишь в ее бросающихся в глаза внешних приметах и признаках, не дает такого же обильного и густого драматургического материала, как революция, гражданская и Отечественная война, прямые классовые схватки.

Поверхностность в художественном освоении современности, в разработке образа современника во многих наших фильмах predetermined тем, что индивидуальные характеры, человеческие переживания и размышления тонут в потоке обезличенных речений. Хорошо известно, что, когда люди слишком часто, до пазойливости часто повторяют одни и те же слова и понятия, воздействие этих слов и понятий, даже если они изначально умны и правильны, постепенно ослабевает. Становящиеся рутинно-привычными слова превращаются в общие места. От бесконечного повторения стираются, из них уходит переживание. Ослабевает, а то и вовсе исчезает внутренний диалог, являющийся важнейшей частью процесса познания жизни в ее живых противоречиях. Словесная трескотня сама себя питает и подстегивает — до противоречий ли тут. Она ничем не обогащает человека, скорее, обедняет его, низводя разных людей на уровень болванчиков, изъясняющихся по шаблонным шпаргалкам.

Когда к общим местам обращается режиссер, он с помощью таких подсобных средств (кстати, очень доступных, поистине — «нашел топор под лавкой») торопится к результату, перепрыгивая через сложности жизни и обходя сложности процесса познания. Когда ими пользуется экранный герой, он тоже торопится. Спешит как можно скорее обнародовать идею своего образа, смысл представляемой сцены, не затрудняя себя поисками пережитого слова. Пережитого не автором, а им самим — в меру своего разумения, в масштабах и особенностях своей личности. Тем самым он тоже обезличивает себя, делается угадываемым и предсказуемым. И неинтересным для зрителя! Ведь зритель и без него знает все общие слова — по плохим газетным статьям.

Не скажу, что все эти недостатки присущи пудовкинскому фильму. Но в нем есть их зачатки, которые множатся в десятках ухудшенных переизданий в фильмах разных лет и десятилетий — вплоть до самоповейших.

По ходу развития сюжета в фильме ведется много разговоров о проблемах взаимоотношений МТС и колхоза, о поломках тракторов, о причинах поломок. Идут напряженные поиски этих причин, завершающиеся полной победой инженера МТС Дудко (К. Лучко). О многом рассказывает фильм в этих своих частях, но помимо информации о делах, какими заняты герои фильма в рабочее время, почти ничего нового зрителю про людей и человеческие отношения не дает. Информация более или менее элементарна, вторыми планами и подтекстами не обогащена: нравственные конфликты недостаточно прочно связаны с производственными, в производственные решения не вовлечены по-настоящему глубинные особенности характеров действующих лиц. В результате и получается, что действующие лица, чьи функции в фильме ограничены решением производственных конфликтов, так и остались довольно блеклыми фигурами, несмотря на обаяние и старания играющих их актеров.

В какой-то мере этот недостаток фильма сказался и на образах Василия, Степана, Авдотьи. Авторы фильма задалась целью — показать самобытные характеры героев романа Галины Николаевой во весь их рост, пойти за героями в их драме, в их страданиях и радостях. Но не довели свою задачу до конца. Оробели. Решили, что для выражения советской сути характеров героев обязательно нужна широта охвата производственных проблем.

«Надо было, — писал о слабостях фильма Е. Габрилович, — решительно, смело, а не декларативно поставить во главу угла личные судьбы людей и показать их такими, какими они бывают в советской действительности и какими были в ряде эпизодов романа. Но такого результата нам удалось добиться только в отдельных эпизодах, как встреча и «мужской разговор» Василия и Степана, расставание Авдотьи и Василия. Боязнь что-то упустить в содержании труда колхозников, вернее, в технологии его, помешала настоящему раскры-

тию характера в остальных эпизодах и грузом повисла на нас и на наших героях»¹.

Е. Габрилович прав: «производственные сцены» фильма оказались проходными. Экранное действие снова набирает силу, приобретает живую многоплановость там, где производственные и нравственные конфликты соединяются, где человек действует не только в своих служебных функциях или же вкладывает в исполнение этих функций весь свой нравственный потенциал, свою духовность, выступает во всей своей человеческой целостности.

Примером такого перехода от поверхностного изложения производственных ситуаций к глубокому выявлению характеров может послужить хотя бы разговор Бортникова с секретарем райкома о колхозе: «А чего? Народ у нас хороший! Ну, есть которые к колхозному делу боком стоят... ничего, повернутся. А которые не повернутся, так я их... силком поверну». Секретарь райкома поправляет Бортникова. И разговор о трудовой дисциплине, об отношении колхозников к коллективному труду, рядовой производственный разговор, приобретает наполненность, многоплановость, глубину. Более того. Совсем, казалось бы, не связанный с главным нравственным конфликтом фильма, он связан с ним фактически и тоже по-своему объясняет трудности Авдотьи в семье, во взаимоотношениях с мужем.

В изображении семьи Бортниковых авторы фильма не ограничиваются привычной ситуацией: до войны жили хорошо, война порушила семейное счастье, победа возвращает его. По ходу фильма мы узнаем, что и до войны у Бортниковых не все было ладно: «Молчком жили,— говорит Авдотья.— У Василия и колхоз и партия, а у меня весь свет до порога». Но тогда была молодость. И была молодая любовь. Трудное не замечалось. А если и замечалось, то казалось не таким уж трудным. И в общем-то все шло хорошо.

От того времени у Авдотьи осталось ощущение счастья. Остались в памяти, как это бывает в жизни, милые мелочи, всегда значительные для любящей женщины.

Василий — Авдотья знала это — любил ватрушки. Она с охотой пекла их, в МТС носила. Вот и сейчас вспомнила она про ватрушки, испекла, принесла. Ее лицо освещено воспоминаниями. Она словно заново переживает былую юную любовь. Василий ест ватрушки как-то механически, даже не обратив внимания на лицо Авдотьи, на слова ее, напоминавшие о былом. Многое «положено» на ватрушки, как на разбитую чашку в первой части, — и перемены в Василии, и перемены в отношениях, и тоска Авдотьи по былому, по настоящей любви, и сопротивление Василия непосредственному чувству, кажущееся непреодолимым ощущение преград, какие встали на пути сердца.

Проблема Авдотьи — это проблема полноты жизни, развертыва-

¹ «Искусство кино», 1953, № 12.

ния характера во всех его возможностях и готовностях. Самый близкий и любимый человек оказался препятствием на пути такого разрывания. И Степан увлек ее не только мужской своей привлекательностью, но и тем, что понял эту вот ее проблему. В совместной жизни с ним она узнала не только Васильевы «подай» и «принеси», но и уважение ее человеческого достоинства, отношение к ней как к человеку — на равных, с полной заинтересованностью в том, чтобы она отдавала жизни все хорошее, что есть в душе, и тем самым приумножала это хорошее. Тем труднее было ей расстаться со Степаном, принять изменившегося не в лучшую сторону Василия.

Не в прямую параллель, не иллюстративно, а в сложной, доступной лишь анализирующему взгляду связи с историей ватрушек идут сцены партийного собрания. Коммунисты остро критикуют Василия: от людей отдалился. Был веселый, огневой, людьми дорожил. А сейчас?.. Коммунисты советуют: найди в себе силу улыбнуться. И под влиянием товарищей (критика его озадачила, а это значит — не прошла незамеченной) постепенно овладевает он искусством улыбаться, которое поначалу кажется ему смешным и пустяковым, а на поверку оказывается весьма серьезным и нужным.

Кинематографически разрабатывая тему возвращения Бортникова — не того, которое произошло в первых сценах фильма, а трудного возвращения к людям, к Авдотье, внутреннего, душевного, — Пудовкин придает большое значение сценам весенней природы.

В записках, сохранившихся в архиве А. Н. Пудовкиной, есть такие задания оператору по съемкам комплекса «ранняя весна со снегом»:

«Тонкая сетка березовых ветвей с каплями. Сквозь них синее весеннее небо.

Пролет птицы сквозь сетку кустов или березы. Выход в небо. Синее небо с облаками, с полоской пейзажа внизу.

Белые стволы берез с наледью (близко) и с синим небом.

Несколько съемок капли с деревьев и крыши. Внизу отдельно лужи, в которые каплет. На солнце тает и каплет. А отдельно в тени дерева висят сосульки и не тают.

Несколько (не меньше 8—10) съемок: сосульки отрываются и (отдельно) разбиваются на земле...

Сосулек нужно много, это лейтмотив всех сцен, идущих в деревне».

Все эти съемки были блистательно проведены Урусевским и великолепно использованы Пудовкиным при монтаже фильма. Пудовкинское искусство поэтического изображения природы, берущее свое начало в сценах весны в фильме «Мать», снова проявляется здесь с поразительной силой. Как и в «Матери», Пудовкин связывает движение природы и движение человеческих чувств.

...На экране весело бегут ручьи. Оседает снег. На синеве неба

чернеют голые деревья. Поле залито талой водой... Василий идет в бригаду. Неожиданно для себя запевает песню. Ее весело подхватывают девочки. Монтажной перебивкой слова возникают на экране картины весенней природы: опять бегут речи, сосульки блестят на фоне неба... Звучит песня... Падают, разбиваются сосульки... Звучит песня... По луже у забора шлепает курица...

Так рождается поэтический образ весны и образ новой деревни, эмоционально созвучный меняющимся настроениям Бортникова.

Коль скоро уж пошла речь о картинах весны в двух пудовкинских фильмах — первом и последнем, — то, очевидно, следует сказать и о том, что эти картины объединяет, и о том, что их отличает. Весна в «Матери» — это поэтический парафраз близящейся революции, «договаривание» событий с помощью поэтической метафоры. В «Бортникове» весенние картины с событиями мало связаны — разве только тем, что напоминают о приближении весеннего сева, о необходимости ускорить ремонт тракторов. Здесь они идут как поэтическая параллель новому возвращению Василия Бортникова к жене, к людям, как аккомпанемент, знак атмосферы жизни, как проекция возрождающихся человеческих чувств. Картины весны в «Бортникове» лиричны и психологичны, они становятся органической частью бытовой, психологической драмы, придавая поэтическую тональность душевному возвращению Бортникова, они помогают экранному воплощению истории характера.

Но создавая фильм, наполненный очень сложными психологическими коллизиями, трудными человеческими отношениями, Пудовкин не стремится к синхронности: весна наступает упрямо и победоносно — человеческие отношения осложнены задержками и зигзагами.

Когда Авдотья и Василий объясняются перед отъездом Авдотьи на курсы в город, камера фиксирует их обоих вместе. Потом возникает новый раздор. Камера их «разделяет». Реплики Василия за кадром идут на крупный план Авдотьи... Нет, Василий, начавший возвращаться, еще не переменился так, чтобы сжечь в душе былые преграды на пути к Авдотье — обиды, ревность, подозрительность: Василий явно отстает от весны. Психологические процессы и перемены более трудны, оттаивание души идет медленнее, чем таяние снега. Понадобился очень сильный жизненный удар — смерть отца, понандобилась встряска новым горем, чтобы Василий ускорил свое возвращение.

В дни работы над фильмом «Возвращение Василия Бортникова» Пудовкин настойчиво подчеркивал в своих выступлениях: встретить любопытный человеческий характер, записать его в своей внутренней памяти — это только часть работы, и к тому же не очень значительная. Разобраться же в том, как сложился этот характер в нашей действительности, почему он стал таким, а не другим, какого его

будущее, зависящее не только от самого носителя этого характера, но также и от условий жизни,— это значит завершить большую работу проникновения художника в создаваемый образ.

В исполнителях ролей, кинематографически расшифровывающих характеры героев романа, Пудовкин особенно ценил знание жизни, стоящей за образом, знание среды и обстоятельств, влияющих на формирование характеров, на мотивы действий. Он тщательно работал с актерами, включая исполнителей эпизодических ролей. Снимавшиеся в фильме актеры в один голос свидетельствуют: Пудовкин нес в себе не только высокую культуру режиссера, но и качества блестящего педагога, он умел незаметно подвести актера к раскрытию образа, подсказывая решение путем тончайших ассоциаций. Противник догматических норм, он помогал исполнителям творчески: если видел, что актеру понятна мысль произведения и задача образа, давал ему свободу творческого самораскрытия индивидуальности. В ходе съемок Пудовкин становился как бы сообщником актеров — «играл» вместе с ними, «жил» перед аппаратом.

Решающим условием успеха актера Пудовкин считал возможность опереться на богатства своего внутреннего мира, знание среды, окружающей героя.

«Культура киноактера или, наоборот, его некультурность,— писал Пудовкин в статье «О творческом воспитании» (1952),— его жизненный опыт, полнота или скудость его духовного мира, способность любить и ненавидеть или равнодушие холодного созерцания — словом, все, что определяет, богата или не богата внутренняя жизнь человека, будет — хочет того актер или не хочет — распознано зрителями по тончайшим внешним проявлениям игры, главным образом по его глазам»¹.

В кино — это было постоянное убеждение Пудовкина — труднее, чем в театре, обмануть зрителя внешними приемами. Правда актерской игры теснейшим образом связана с правдой внутреннего мира актера. А богатства внутреннего мира актера накапливаются не только и даже не столько в результате увеличения количества событий, в которых он был участником или зрителем, сколько за счет глубины их переживания и понимания. По выходе из школы актеру надо стать хозяином собственной биографии и помнить, что без обогащения жизненного опыта ему не прийти к большой, настоящей правде создаваемых образов.

«Для того чтобы изобразить что-то в искусстве с силой и убедительностью, нужно полюбить или возненавидеть изображаемое, а для этого нужно его узнать полностью, узнать до таких глубин, пока не почувствуешь, что либо полюбил, либо отверг»².

¹ Пудовкин, т. 1, с. 302.

² Там же, с. 304.

Приговор, который выносит художник изображаемым явлениям, неотделим от познания этих явлений. Более того, именно познание становится первоэлементом приговора, именно познание рождает силу любви или ненависти. А познание — процесс сложный, соединяющий наблюдение с анализом. Художник должен не только наблюдать интересные и любопытные события, встречаться с людьми, изучать их поступки, а постоянно стремиться осознать, понять, углубиться в причины этих поступков, скрывающиеся как в характерах людей, так и в общественных условиях жизни, формирующей характеры. Это и значит создавать типическое, пропикать в самую суть, в движение нашей жизни.

Работая над «Возвращением Василия Бортникова», Пудовкин открывал новый для себя кинематограф. То, что ранее исследовалось, проверялось им по частям, теперь как бы соединилось — и динамичный монтаж, и язык поэтических метафор, и психологическая детализация человеческих переживаний, и углубленное раскрытие истории характера. Все эти элементы и раньше встречались в его фильмах в различных сочетаниях. Но, пожалуй, только в «Бортникове» их соединение поднялось на уровень органического синтеза.

Как уже говорилось, полной победы и здесь не было. Уступки каноническим требованиям «производственной драмы», элементы иллюстративности, подмена углублений в психологию человека на производствe однозначной информацией ослабили фильм.

Противоречивость фильма не раз отмечалась уже в ходе работы над ним.

При обсуждении сценария многие участники дискуссий требовали от сценариста и режиссера: Бортников должен быстрее исправиться, по ходу фильма необходимо показать, как стал он другим человеком — в отношениях с Авдотьей, с односельчанами. Пудовкин, вполне в духе времени, и сам поддерживал эту мысль, это требование. Но в ходе работы над фильмом он понял, что «исправление» героя нельзя, невозможно показать как быстрый процесс, — характер Василия Бортникова не позволял: при всем желании нельзя было сделать его кротким, легко поддающимся увещаниям, легко подавляющим свой темперамент. Единственное, что можно и нужно было сделать, — это показать, как сам Василий пытается себя «оседлать», с каким трудом это ему дается.

К моменту постановки «Возвращения Василия Бортникова» Пудовкин накопил громадный опыт работы с актерами. Однако многое и у него не получалось. Иногда не получалось из-за недостаточной конкретности, живости сценарного материала (уже упомянутые коллизии, связанные с поломкой тракторов и производственными взаимоотношениями колхоза и МТС), иногда — из-за неточного выбора актеров. Скажем, Авдотья написана в романе и была задумана в фильме как женщина внутренне талантиливая, живая, легкая, склопная к

жизнерадостному восприятию бытия, находящая в себе нравственные силы для решения трудной драмы; Авдотья — человек цельный и в любви и в ощущении мира: коммунизм для нее — это не область далекой мечты, а близкое, родное, каждодневное дело, воплощение ее самых сокровенных устремлений. Все это нельзя было выразить внешними средствами. Нужна была внутренняя наполненность образа при абсолютной естественности, органичности жизни актрисы в образе. Работа над ролью шла трудно. В Авдотье — Н. Медведевой Пудовкину все время не хватало внутренней силы, драматизма. Воплощению образа во всем его богатстве мешали некоторые привычки актрисы, идущие от плохих театральных традиций. И уж совсем не получилось с образом секретаря райкома. Секретарь (А. Чемодуров) все время улыбается, все время плакатно жизнерадостен. Но за этой улыбкой не ощущается личность, ее своеобразие и масштаб. Пудовкин с горечью отмечал: Чемодуров — человек холодный, его трудно вытянуть, с ним не получилось, не справился.

Но при обсуждении отснятого материала на Художественном совете «Мосфильма» особенно много говорилось не об отдельных актерских слабостях и неудачах, хотя и они упоминались, а о недостаточно органичной соединенности двух сюжетных линий фильма.

«Это, по существу, картина о любви, — так характеризовал работу Пудовкина Ю. Райзман. — И как было бы изумительно, если бы в ней была любовь, а не было бы этой «соосности».

А вот что говорил И. Пырьев: «Ясно, что картина получится хорошая, но что будет в ней главным, пока неизвестно. Тут и осень, и зима, и лето, и весна, и осушение болот, и очистка зерна, и животноводство, и личные отношения, и комбайны, и тракторы... Очевидно, все это будет пронизано личной линией и тогда будет более стройным, а сейчас единого впечатления нет».

Примерно в таком же духе выступали и другие члены Художественного совета. Они советовали точнее выстроить фильм по его главной сюжетной линии, главной теме. Но коренные перестройки фильма были уже практически невозможны, хотя Пудовкин какой-то частью души и понимал правоту своих товарищей и коллег. Невозможность перестроек и переделок определялась тем, что «производственная тема» никак не рассталась с личной драмой Василия и Авдотьи.

Тем не менее успех Пудовкина в лучших сценах и частях фильма был принципиально важен и многое обещал. Это был успех на главном для советского кино направлении глубокого постижения и кинематографического раскрытия характера советского человека в его реальном развитии, определяемом движением современной жизни.

Еще за несколько лет до нового подъема советской кинематографии Пудовкин своим фильмом выступает против тех тенденций киноискусства, которые рождали во второй половине 40-х — начале 50-х годов назидательные, внешне монументальные произведения, лишен-

ные человеческого тепла. Интерес к личности человека труда, к психологии, к конфликтам и коллизиям нравственной жизни, показ человека изнутри — все это делает «Возвращение Василия Бортникова» близким таким фильмам второй половины 50-х годов, как «Весна на Заречной улице», «Дом, в котором я живу», «Чужая родня», «Серсжа», «Дело было в Пенькове», в какой-то мере — их предшественником.

Пудовкин снова шел впереди, угадывая движение киноискусства в завтрашний день, открывая пути его нового подъема. Пудовкинский фильм стоит одним из первых в ряду послевоенных советских фильмов, которые предъявляют миру не только экранный образ революции и ее военных побед, но и реальность новых человеческих отношений в строящем социализме общества, реальность сложного, но благотворного процесса развития личности строителя нового мира.

Чтобы по достоинству оценить значение пудовкинских открытий в фильме «Возвращение Василия Бортникова», надо еще раз вспомнить, что фильм создавался в самом начале 50-х годов, за несколько лет до того, как в советской культуре начнутся перемены, по времени и содержанию своему связанные с XX съездом партии, с деятельностью партии по восстановлению и развитию ленинских норм жизни. В этом достижении Пудовкина сказалась его проходящая через десятилетия верность реалистическим традициям советской кинематографии, которые жили в ней и в трудные для нее годы. Сказались и плодотворные результаты творческих, теоретических поисков, которые просматриваются во всех выступлениях Пудовкина, предшествующих съемкам фильма «Возвращение Василия Бортникова». В выступлениях этих проблема утверждения жизненной правды на экране неизменно сопровождается размышлениями о доведении этой правды до зрителя — ее убеждающей узнаваемости, доходчивости.

Выступая на обсуждении фильма «Небо Москвы» Ю. Я. Райзмана (апрель 1944 года), Пудовкин говорил о том, что ему трудно было переносить, смотря картину, такое изобилие симпатичного и трогательного. «Папа — то в высшей степени добродушен, то милейшим образом растерян. Мама полна трогательной заботливости, сестренка хотя и шаловлива, но мила. Здоровенные летчики, ежедневно вылетающие на смерть, ласково подшучивают друг над другом и тоже милы до чрезвычайности... Даже фотограф все время улыбается при всех своих неудачах. Честное слово, «отдыхаешь» на безмолвных кадрах поля боя (снятого, кажется, в развалинах Сталинграда) и на картинах приготовленных к обороне улиц Москвы, в которых проглядывает суровая и грозная правда войны»¹. Такие приемы «лазоревого» письма, подчеркивает Пудовкин, хороши для музыкальной комедии, но они совсем нехороши для разработки темы с установкой на серьезный показ

¹ Пудовкин, т. 3, с. 96.

людей, оборонявших Москву. Розовые тона, розовое благополучие на экране Пудовкин связывает с поверхностным изображением жизни.

Иной гранью проблема утверждения правды поворачивается в вытуплении Пудовкина на обсуждении фильма «Марите Мельникайте» В. Строевой. Мы, подчеркивает Пудовкин, по праву гордимся тем, что начали, развиваем, очень высоко несем традиции реалистической школы. Этим традициям вполне отвечают образы сценария, пусть они даны в опoэтизированной форме: в данном случае поэзия, романтика не противоречат общей реалистической направленности произведения. Но режиссура начала форсировать романтизацию образов: их дальнейшее «опoэтизирование» превратилось в опустошение. Оно коснулось прежде всего самой Марите: ее характер был сразу же взят на высокой ноте, на ней и держится до конца — развития нет. А если где-то и возникает развитие, то оно идет только на нарастании громкости: сначала тихо поют, потом громче, потом — барабаны и медь оркестра. Но это не развитие. И не поэзия, а скорее псевдопоэзия¹.

Существенные особенности эстетических взглядов Пудовкина отчетливо проявились в критике материала фильма «Сталинградская битва» В. Петрова (март 1948 года): «Создавая монументальный образ гениально мыслящего человека, Дикий, насколько я могу судить по этим кускам, полностью отбросил всякое общение Сталина с людьми, с которыми он встречается. Во всех сценах с генералами, которые я просмотрел, везде Сталин даже физически почти не смотрит на человека, с которым беседует. Вопросы, которые он задает, становятся вопросами, которые он задает себе по ходу мысли, а ответом почти не интересуется. А вот этой живой связи с человеком, с которым он беседует, — ее просто не существует сейчас в игре актера». Серьезные недостатки видит Пудовкин также и в игре Н. Симопова: его Чуйков очень истеричен, напор, приказания симоновского Чуйкова — это не напор командира, а напор декламирующего актера, роль сделана декламационно, образ романтизируется актерскими средствами — чисто внешне².

Критикуя псевдопоэзию в фильме «Марите Мельникайте», холодную монументальность некоторых образов «Сталинградской битвы», Пудовкин шел от своих художнических верований и пристрастий. Но его «вкусовые» замечания, глубоко субъективные критические соображения приобретают большой исторический смысл: уже в 1948 году он ведет речь о тех тогдашних искажениях эстетики социалистического реализма, которые станут объектом особенно острой критики в середине 50-х годов.

Среди проблем, которые привлекают Пудовкина в его размышлениях об экранном выражении правды жизни, особое место занимает

¹ Пудовкин, т. 3, с. 114—115.

² Там же, с. 116—119.

давно интересовавшая его проблема использования кинематографом опыта и возможностей романа.

Именно через призму этой проблемы он рассматривает работу С. Герасимова над фильмом «Молодая гвардия». Герасимову, отмечал Пудовкин, каким-то чудом удалось сохранить свободный, плавный ход романа. Ни одного сюжетного узла, явно завязанного, натягивающего внимание, эмоциональную настроенность зрителя. Однако фильм держит, он вовлекает зрителя в себя в начале и несет к концу все время насыщенным непосредственным ощущением развития всей картины. Пудовкин говорит, что он всегда мечтал о том, чтобы картина жила как роман. «Молодая гвардия» воплощает эту мечту.

Чтобы полнее и точнее понять художническую радость Пудовкина, вспомним, что вопрос о романном построении фильма ставился им неоднократно — и в 20-е годы и позже. Этот вопрос был одним из центральных в выступлении Пудовкина на обсуждении творчества американского режиссера Джона Форда в киносекции ВОКС, которое состоялось за год до дискуссии по «Молодой гвардии».

Кинематограф — пока что младенец, даже эмбрион, говорил тогда Пудовкин. Он на многое способен. Но с появлением звука наступил своеобразный кризис в его развитии.

«Гигантские возможности кинематографа, определившиеся в немой его период, как будто бы вели это искусство по особому, невозможному для других искусств, пути раскрывать перед зрителем жизнь, с одной стороны, углубляясь в тончайшие детали, с другой стороны, широко охватывая в непосредственном показе любые масштабы времени и пространства. Если пользоваться аналогиями в музыке, — мы шли в кино по пути полифонической симфонии. Если сравнить с литературой, — мы создавали жанр, ближе всего стоящий к роману»¹.

После появления звука кинематографисты сбились с этого хода. Звук превратили главным образом в речь, возложив на нее все функции вплоть до описательной, и на экране одна за другой стали появляться копии театральных спектаклей. Роман сузился до новеллы. Симфония потеряла полифоничность, превратившись в камерный квартет.

Обращаясь к творчеству Форда, Пудовкин видит в его фильмах, например, в «Как зелена была моя долина», отчетливое и необходимое для кинематографа приближение к роману: пейзаж эмоционально и смыслово входит в ткань повествования; действующие лица даны в изобилии, каждое паделено четкой характеристикой и используется только в тот момент своей жизни, который нужен для развития повествования, отсюда — наличие внезапно появляющихся и так же внезапно исчезающих персонажей; все это дает, как и в романе, убедительное впечатление широко текущей, мощной реки.

¹ ЦГАОР, ф. 5283, оп. 14, ед. хр. 289, л. 40—42.

В размышлениях о киноискусстве, вызванных фильмами Форда, Пудовкин делает вполне отчетливый акцент на те моменты экранного раскрытия взаимоотношений человека и социальной среды, которые напрямую связаны с философией советского общества, традициями советского кино. Великие возможности кинематографа, говорит он, заключаются в том, что он может показывать человека не только в узком круге своих интересов, но и во всем многообразии окружающего его мира. Мы считаем человека хозяином этого мира, а показывать хозяина без хозяйства уже нельзя. Форд, выросший в американской среде, еще не может увидеть человека массы историческим хозяином жизни, но он все же инстинктивно, руководимый чутьем большого художника, стремится видеть человека не изолированным, а включенным в многообразный мир. В этом большое достоинство Форда, это делает его картины глубоко реалистичными, несмотря на спорность многих его выводов.

Духовный опыт человеческого общества, включая традиции художественной культуры, передается непосредственно — в порядке живой преемственности — от дедов к отцам, от отцов к сыновьям; он переходит из века в век, из десятилетия в десятилетие в формах, какие определяются движением времени, особенностями исторических эпох, сменяющих одна другую, то в относительно спокойных эволюциях, то в революционных взрывах. Но воплощенная в книгах и фильмах, в полотнах живописцев и сооружениях архитекторов культура дает возможность каждому новому поколению брать опыт предшественников, далеких и близких, и в его первоначальном виде — без поправок, внесенных последователями. А это значит: внуки могут вернуться к тем частям опыта дедов, какие они не получили от отцов или получили уже трансформированными. И бывает — история знает и такие парадоксы, — что люди с почтением и волнением возвращаются к духовным ценностям, какие для их непосредственных предшественников большого значения не имели. Забытые или полузабытые произведения обретают тогда новую жизнь. Музейные экспонаты становятся действующим оружием. Древние развалины с магической силой привлекают к себе создателей новых стилей.

Топтания на месте не происходит. Повторение пройденного во все времена остается уделом эпигонов, к живому творчеству неспособных. Но лестница прогресса не повторяет маршей простой лестницы. Далеко не всегда прогресс опирается на восьмую ступеньку, чтобы шагнуть на девятую, — бывает, что пятая и даже третья в данный момент дает больше опор для нового подъема.

Пионеры советской кинематографии приходят в наши восьмидесятые годы в работах своих учеников, последователей, продолжателей. И они снова и снова приходят к нам в своих фильмах. Анализируя эти

фильмы, мы не можем не думать о них в контексте пока еще недолгой, но богатой событиями и переменами истории кино. Долгое время кино было сенсационной новинкой, технической находкой, развлекательным зрелищем полуаттракционного типа. Во второй половине 20-х годов оно поднялось на уровень великого искусства, ставшего в один ряд с греческой скульптурой, живописью Возрождения, классической музыкой и романом XIX века. Огромную роль в этом подъеме сыграли «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Октябрь», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», «Арсенал»...

Анализируя непреходящее значение греческого искусства и эпоса, Карл Маркс писал: «...Трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в понимании того, что они еще продолжают составлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недосыгаемого образца»¹.

Понимая всю условность и рискованность этой аналогии, я все же думаю, что слова Маркса — с определенными оговорками — могут быть применены и к оценке великих фильмов Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко. В них воплотилась юность революции, впервые был создан ее поэтический образ, с эпическим размахом показаны трудящиеся массы, поднявшиеся на борьбу. В своей классической форме эпические фильмы о революции не могли повториться после трилогии о Максиме и «Депутата Балтики».

Давно замечено, что каждая новая эпоха по-своему читает книгу истории: некоторые страницы пропускает, другие лишь бегло просматривает, а на каких-то останавливается, вчитываясь в каждую строку. В свою очередь любые веяния времени по-разному проявляются в творческих исканиях разных художников. Но при всех различиях в подходе к наследию преемственность традиций остается действующей силой художественного развития. Плохо бывает искусству, когда наследие уничтожается не помнящими родства нигилистами, третируется в угаре полемик или игнорируется по невежеству: самое напористое поваторство вянет, если не имеет корней в жизни и биографии в искусстве. В кинематографических, как и всяких иных художественных исканиях нельзя каждый раз начинать с нулевой отметки. Такого пренебрежения к опыту предшественников не могут оправдать ни стремления к оригинальности, ни полемические увлечения, почти всегда умаляющие оспариваемые ценности.

Между тем некоторые сторонники новейших течений в кино решительно отвергают важнейшие завоевания революционного кинематографа, и в первую очередь — монтаж, подчиненный авторской мысли, концентрацию экранного действия ради наиболее отчетливого выражения идеи. Подлинно демократичным они считают только такое

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, с. 135—136.

искусство, которое дает зрителю лишь материал для наблюдения «потока жизни». Они оспаривают правомерность и этичность монтажного метода на том основании, что с помощью монтажа режиссер может создать желаемую картину жизни, искажив ее реальности, — ведь особенностью монтажа является сотворение смысла, который не содержится в монтируемых кадрах, а возникает из их сопоставления.

Любой метод, любое его проявление подлежат конкретно-историческому анализу. Формальные и отвлеченные критерии такому анализу не помогут: совершенно недостаточно описать приемы, показав их место и назначение в структуре произведения; необходимо еще понять биографию того или иного приема, жизненную и эстетическую логику его создания, его восприятие зрителем и воздействие на зрителя. Противники монтажного метода фактически оставляют за пределами своих гипотез и теоретических построений реальное содержание творческих исканий Кулешова и Вертова, Эйзенштейна и Пудовкина, разрабатывавших приемы монтажа, для того чтобы кинематограф активнее помогал революционному обновлению жизни. Противники монтажного метода даже вопроса не допускают: а не может ли ничего не навязывающая зрителю мизансцена сделать кино лишь пассивным фиксатором жизненных деталей и человеческих состояний?

Из практики мирового кино мы знаем, что в буржуазных странах выпускается немало фильмов, в которых утверждается мир без критериев, перемен и стремлений. В этом мире нет классовых различий, а есть только моральные: хорошие люди творят добро, плохие — зло. Формально, по приемам съемки и построения, такие фильмы ничего не навязывают зрителю и являются проявлением демократии в области языка и стиля. По сути же своей они глубоко антидемократичны: закрепляют в сознании человека буржуазные иллюзии, ложные представления о мире собственности, мешают человеку понять свое истинное положение в этом мире, чтобы начать освобождаться от рабской психологии и морали.

Кинематографисты, начинавшие в послевоенные годы движение за обновление языка и стиля кинематографа ради приближения его к жизни, думали прежде всего о современных использованиях монтажного метода — реальных и возможных, — о субъективности его, которая может стать весьма опасной (приемы фашистской кинопропаганды были еще у всех на памяти). Но их идеи о монтаже, рождавшиеся в драматических раздумьях о путях искусства, постепенно становятся — в выступлениях подражателей — формулой вызова, средством полемического самоутверждения. В пропаганде заимствованных у французского теоретика кино Андре Bazена «антимонтажных» концепций подражатели обычно берут на полтона выше серьезной теории: пропагандируют моду, а мода почти всегда заявляет себя громче, чем нужно для утверждения стиля. И вот уже появляются статьи об устарелости Эйзенштейна и Пудовкина... Одна за другой набегают

на берег кинематографа новые волны «детей», старательно уничтожающих посевы «отцов»...

Пolemические крайности могут на какое-то время получить широкое распространение в искусстве и даже стать в глазах многих нормой и признаком его современности. Но моды приходят и уходят, а большое искусство посмеивается над их причудливыми зигзагами и шумной суетой.

История неоспоримо свидетельствует: развитие киноискусства при всей пестроте образующих его тенденций движется всепроникающим стремлением к синтезу. К синтезу достижений смежных искусств. И к синтезу своих собственных открытий. Иногда это стремление проявляется отчетливо, в формах вполне осознанных, иногда — скрыто, неосознанно, противоречиво — не столько под влиянием волевых импульсов ищущего, сколько под неостановимым воздействием самой природы кинематографа, пришедшего в мир, чтобы стать небывало универсальным искусством как в художественном освоении действительности, так и в обращении к мысли и чувству человека.

Практика кинематографа показывает, что синтез на экране осуществляется даже в тех случаях, когда художник становится на путь самоограничений, чтобы сосредоточиться на решении какой-то одной задачи, продвигаться на каком-то одном направлении, считая его наиболее современным. История кино знает режиссеров, которые бежали от театра, объявляя театральность злейшим врагом молодого искусства экрана. С ними часто скрещивали копыя в дискуссиях те, которые охотно обращались к опыту театра, ратовали за кинематограф актерский и драматургический. История кино знает режиссеров, ценивших изысканную живопись киноизображений. С ними спорили сторонники непосредственности кинонаблюдений, полагавшие, что только несрежиссированная натуральность кадра может обеспечить убеждающую достоверность экранного действия.

Иногда это были споры современников — оппоненты встречались на одних и тех же трибунах, их фильмы значились в одних и тех же репертуарных афишах. А бывало и так, что день сегодняшний спорил с днем вчерашним: оспариваемый принцип построения фильма или кадра объявлялся устаревшим — ему даже самой малой лазейки не оставлялось, чтобы проникнуть в сегодняшний, а тем более в завтрашний день. Наиболее горячим участкам полемик могла показаться кощунственно-ретроградной сама идея о способности оспариваемого принципа получить новое развитие, предстать в новом качестве.

Но вот что интересно. Наиболее последовательными блюстителями чистоты принципа чаще всего выступали ремесленники и подражатели. В коленопреклоненном усердии следовали они указаниям учителей, проявляя истовость верующих, сектантскую нетерпимость к любым отклонениям от принятого ими эстетического катехизиса. Сами учителя вели себя свободнее. Самозаточение в стиль претило их на-

туре. Пожалуй, только на трибунах сохраняли они верность принципу, да и то не всегда: чаще — в полемических выступлениях, реже — в спокойных размышлениях о кинематографе, его прошлом и настоящем. В самом творчестве они утверждали широту подхода к искусству: под влиянием движений жизни, эстетического сознания, а нередко и художнического инстинкта они свободно использовали оспариваемые ценности, смешивая их с теми, что канонизировались как составные части эстетического «верую». Одним словом, природа искусства брала свое.

Однако и у самих учителей, мэтров, ведущих художников склонность и способность синтезировать не остается величиной постоянной. И не надо было бы считать эту способность неизменным условием успеха, определителем уровня произведения. Истинный художник может многого достигнуть и на путях стиливого самоограничения, если оно не становится ремесленно-расчетливым и догматичным. Поэтому повышенную способность к синтезу правильнее было бы считать не мерой, но особенностью таланта.

Эта особенность отчетливо читается в творчестве Пудовкина.

Уже в ранних своих работах Пудовкин соединял эпическое и психологическое: стремление создать поэтический образ революционной массы, обращение к метафоре, монтажу коротких кусков, использование «натурщиков» или таких актеров, которые типажно близки «натурщику», не мешали ему сосредоточиться на живой индивидуальности экранного героя. Пудовкинская Нильовна стала самым высоким примером углубления кинематографа 20-х годов в человеческий характер.

В процессе работы над фильмом «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкин делает вывод, принципиально важный не только для эпического кинематографа, выдвигавшего на первый план создание экранного образа массы, но и для всего нашего киноискусства: задачей фильма является преломление исторических событий в психике персонажей, чтобы эти события служили импульсом действия персонажей.

При сопоставлении ранних и поздних пудовкинских работ легко обнаруживается, что Пудовкин на протяжении десятилетий сохраняет верность художническим принципам и пристрастиям, выработанным еще в пору работы над фильмом «Мать». У Пудовкина было меньше перестроен, чем это можно предположить по дискуссиям, в которых он участвовал, по декларациям, которые он делал в ходе полемик.

Сказанное не означает, что в каждый новый день своей режиссерской жизни Пудовкин был верен себе вчерашнему. И тем более не означает пристрастий к консервированию найденного. Речь идет о другом. Разделяя и утверждая принципы киноэпоса, Пудовкин уже в 20-е годы искал пути к постижению и кинематографическому воплощению характера человека, идущего в революцию, перемен в харак-

тере, вызванных переходом от пассивности к борьбе. Сосредоточиваясь на исследовании и изображении индивидуальных характеров, Пудовкин 30-х и 40-х годов пробует сохранить, соответствующе трансформировав, широту обобщений в масштабах эпоса, емкость и выразительность поэтического образа. В его работах появляются все новые мостики и связки, соединяющие разные периоды развития советского киноискусства, его разные стилевые потоки.

Не с этими ли чертами и особенностями творчества Пудовкина связано его необыкновенно сильное влияние на советское и мировое кино?

А влияние это началось сразу же после появления «Матери». «Два дня» Г. Стабового, «Ночной извозчик» Г. Тасина, «Первый корнет Стрешнев» Е. Даигана и М. Чиаурели — каждый по-своему продолжали тему пудовкинских фильмов в изображении пробуждения революционного сознания человека труда. Ставя «Белого орла», Я. Протазанов говорил, что он развивает замысел «Матери»: Пудовкин противопоставлял назревающим силам революции крепкий, казавшийся монументальным образ царского режима — в «Белом орле» показано, что при всей кажущейся его незыблемости под царским монументом была зыбкая почва. Пройдет несколько лет, и братья Васильевы назовут «Мать» прямым предшественником «Чапаева».

Таковы лишь немногие примеры из истории кино, которые могут хотя бы частично объяснить слова М. И. Ромма, написанные в дни прощания с В. И. Пудовкиным:

«...Пудовкин занимает у нас совершенно особое место именно потому, что первые же его картины произвели переворот в умах и сердцах наших. Он был подлинным открывателем: он открыл наш советский кинематограф и первый проложил в нем дорогу тому великому искусству, которое мы называем искусством социалистического реализма. Возьмите любую кинокартину из созданных за последующие годы десятками советских режиссеров, внимательно рассмотрите ее, и вы увидите, что чем-то она обязана Пудовкину.

Я не могу назвать другого режиссера, который сыграл бы такую роль в развитии нашего кинематографа»¹.

Объективности ради надо сказать, что Пудовкин не сделал так много, как Эйзенштейн, для создания эпического образа революционной массы, для разработки монтажа, потрясающего и своей страстностью, доходящей до иступлений, и напряжением мысли, охватывающей историю в масштабах ее великих поворотов. Но Пудовкин сделал больше Эйзенштейна для выращивания — уже в 20-е годы — искусства, которое увидит судьбу народную в судьбе человеческой, заглянет в глубины характеров, воссоздаст драмы и движение души, недоступные простой кинематографической фиксации и даже монтажной расшифровке не поддающиеся.

¹ «Искусство кино», 1953, № 8.

Влияние Пудовкина давно перешагнуло границы советской кинематографии. Чтобы предметно ощутить его всемирность, достаточно прочитать сборники «Октябрь и мировое кино», составленный по материалам международного симпозиума киноведов в Репино, состоявшегося в честь 50-летия Великой Октябрьской социалистической революции, и «Киноискусство нового мира», составленный по материалам симпозиума в Матвеевском, посвященного 60-летию советского кино. На этих симпозиумах буквально не было ни одного выступления, в котором так или иначе не говорилось бы о всемирном значении фильмов и теоретических работ Пудовкина.

К сказанному на симпозиумах хочется прибавить еще одно свидетельство: «Такие произведения искусства, как «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», «Мать», — говорил в беседе с советскими коллегами Лукино Висконти, — представляют огромные оси, вокруг которых продолжает вращаться реализм в кино».

Идеи и фильмы Пудовкина — не застывшая данность, а живое наследие, приобретающее все новые оттенки и смыслы в сознании воспринимающих, в непрерывном воздействии на жизнь, на искусство. Нам очень важно знать гносеологию позднейших углублений или деформаций этого наследия. Каковы их причины и корни, какая кинематография и по каким надобностям одни особенности наследия выделяет, другие забывает или полемически перечеркивает, какой художник и почему обращается к урокам учителя? К каким из них и когда? Берет их в первоизданном виде или «адаптирует»? Такое знание, нет в том сомнения, помогает прочтению первоисточника. Но еще важнее знать сам первоисточник — идеи и фильмы Пудовкина в их реальном окружении, в историческом контексте, показывающем, какие импульсы возбуждали творческую мысль художника, каким потребностям жизни она отвечала и что дала развитию жизни.

Пудовкин прошел очень сложный путь в искусстве. Были на этом пути взлеты и падения, победные вторжения в неизвестное и трудно объяснимые зигзаги в сторону от главных магистралей искусства. Некоторые страницы творческой биографии Пудовкина хочется переписать заново. Но биография художника, как и вообще история, не выстраивается по чистовым вариантам позднейших историков. Черновик истории окончателен. Всякие попытки переписать его, приблизив к нашим априорным представлениям о должном, научно несостоятельны, а то и просто безнравственны. Реальность истории заслуживает того, чтобы относиться к ней с необходимым уважением — без маниловского стремления поставить на всех ее мостах и трудных перекрестках ласкающие взор киоски с прохладительными напитками.

Когда сталкиваешься с художником такого масштаба и такой сложности, как Пудовкин, особый интерес и поучительность приобретают не только сделанные им открытия, но и путь к ним. Содержа-

щиеся в трехтомнике Пудовкина его размышления о своей работе и работе своих товарищей проясняют многие закономерности художественного творчества, существенные черты кинематографического процесса. Пудовкинские размышления становятся для изучающих этот процесс одновременно и вышкой, расширяющей поле наблюдений, и призмой, укрупняющей детали.

Все привлекавшие его проблемы искусства Пудовкин рассматривал как режиссер. Свою принадлежность именно режиссерской профессии он объяснял так (выступая на обсуждении сценария А. Бек-Назарова «За партию» («Сурен Спацдарян») на сценарной комиссии:

«У меня в какой-то мере вызывает опасение, что, если Амо Иванович будет работать над этим сценарием и дальше в единственном числе, он может сделать ошибки. Я сам режиссер, мне самому всегда приходится работать со сценаристами. Мне самому очень часто приходится писать целые сценарии. Моя практика мне подсказывает, что даже тогда, когда я хорошо представляю себе этих людей и начинаю писать, у меня не хватает, как у режиссера, а не сценариста, литературного таланта, того самого воображения, которое заставляет звучать живую речь живых персонажей. Для этого надо быть литератором, обладать его даром»¹.

Заявляя о своей принадлежности именно режиссерской профессии, Пудовкин с последовательной настойчивостью и нечастой среди режиссеров открытостью подчеркивал значение сценария и сценариста в кинематографическом творчестве. Делалось это не в умаление профессии режиссера и тем более режиссерской ответственности за фильм, а ради того, чтобы каждый кинематографист до конца использовал возможности своей профессии для развития и обогащения искусства в целом. Но, выдвигая сценарий на первый план, возвышая роль сценариста, Пудовкин вместе с тем весьма решительно выступал против теоретиков, считающих литературный сценарий окончательной стадией, законченным чертежом, по которому режиссер-подрядчик должен — кирпичик за кирпичиком, этаж за этажом — строить здание фильма.

Нужно раз и навсегда понять и усвоить, говорил Пудовкин, что режиссерская обработка сценария окончательно устанавливает живые формы будущей картины. Каждое литературное описание должно быть превращено в точный план конкретного поведения живых людей перед объективом аппарата. Каждая отметка о душевном движении действующего лица должна быть «увидена» в жесте, мимике, «услышана» в интонации актера. Каждый поступок должен быть с предельной ясностью раскрыт не только в описании поступка, но и в отчетливом, убедительном показе поступка всеми специфическими средствами искусства кино. В эти средства входит и композиция

¹ Пудовкин, т. 3, с. 166.

кадра, и световое оформление, и ритмически синхронизированное с действием музыкальное сопровождение, и, наконец, монтаж. Режиссер, продолжает свою мысль Пудовкин, должен «пережить» сценарий за каждого актера, все время отчетливо видя его игру, все время ощущая и проверяя непрерывность правдивого развития каждого образа. Режиссерский сценарий — развитие, а не обработка литературного сценария.

К какому бы цеху ни принадлежал кинематографист, какие бы профессиональные проблемы ни решал он в процессе создания фильма, он сможет достигнуть настоящего успеха — таково было постоянное убеждение Пудовкина — только тогда, когда будет искать материал искусства в реальной жизни, импульсы творчества — в подлинно гражданском социальном восприятии всего происходящего в ней.

Незадолго до смерти, основываясь на своих впечатлениях от музеев Рима и Флоренции, Пудовкин написал такие слова: «Сила величайших художников заключается именно в том, что их рукой движет не желание скопировать внешний рисунок действительности, а глубокое знание, понимание и, если хотите, переживание тех законов, которые этой действительностью управляют»¹.

Характеризуя других, Пудовкин характеризует и себя. Основой его творчества была близость народной жизни, знание и переживание действительности, тех законов, которые ею управляют.

Пудовкин был настойчив в утверждении: нет и не может быть большого искусства без убежденности художника. Каждый художник индивидуален. Каждое его произведение связано с субъективными мыслями, чувствами и ощущениями. Но мысли эти, ощущения эти бывают разными в разное время даже у одного и того же человека. Многое нам только «кажется», а в чем-то мы убеждены. Истинный художник не имеет права строить свое произведение на том, что ему только показалось интересным или важным: может статься, что «показавшееся» случайно. Не всякое личное становится интересным и нужным народу. Только то, в чем художник глубоко убежден и в чем он хочет непременно убедить всех, достойно быть положенным в основу его творческой работы.

В следовании выношенным убеждениям, ощущаемым как воплощение правды-истины, Пудовкин видел наивысшее воплощение свободы художника, свободы творчества.

Отвечая на вопросы зарубежных коллег о том, как он, будучи художником, чувствует себя в обстановке советской общественной жизни, Пудовкин заявил:

«...Чувствую себя совершенно свободным в моем творчестве, потому что глубоко верю в систему советского общественного воспи-

¹ Пудовкин, т. 2, с. 330.

тания и ясно вижу его реальные плоды. Я чувствую себя свободным потому, что люблю свой народ, его историю и его будущее. Я чувствую себя, наконец, полностью свободным потому, что я знаю, для кого и для чего я работаю в искусстве. Степень ограничения моей свободы, которое всегда присутствует для человека, живущего не на необитаемом острове, меня не стесняет. Оно мешает мне не больше, чем, скажем, запрещение пользоваться выстрелом из револьвера как аргументом во время дружеского спора»¹.

Друзья Пудовкина, работавшие и жившие рядом с ним кинематографисты в своих воспоминаниях, устных и письменных, неизменно называют такие черты Всеволода Илларионовича, как беззаветная любовь к искусству, глубокий аналитический ум, неукротимый темперамент, жадная любознательность, постоянное стремление совершенствовать кинематограф, открывая все новые его тайны, возможности и формы. Пудовкин всегда был горячим и страстным. Он поражал своих товарищей неистовой увлеченностью делом и одновременно полной отрешенностью от всего, что в данный момент к этому делу не имело касательства. Во время съемок он жил только картиной, которую снимал, — жил отношениями, переживаниями действующих лиц, заботами актеров. Если шла какая-то дискуссия, он весь без остатка отдавался предмету обсуждения. Друзья даже посмеивались над ним: чересчур уж он кипятился по всякому поводу, чересчур переживал события и обстоятельства, относящиеся к киноискусству. Кинематограф он ощущал как свое глубоко личное дело — не волноваться, не кипятиваться не мог.

Эту же горячность, страстность, соединенную с напряжением мысли, с мудростью, рожденной опытом большой жизни в искусстве, он вносил и в свою общественную деятельность в Госкино и ВОКСе, на студии и в Комитете защиты мира.

На форумах сторонников мира Пудовкин выступал как гражданин и художник. Обличая милитаризм, он горячо отстаивал права человека труда на мирное созидание. И почти всегда возвращался своей мыслью к кинематографу, которому отдана жизнь. Проблемы войны и мира в его выступлениях неизменно и органично соединяются с проблемами — искусство и общество, художник и народ.

Общественная отзывчивость на заботы народа сочеталась в Пудовкине, что естественно, с удивительной добротой, нежностью, заботливостью в отношениях с людьми, с которыми встречался, общался, работал. Он умел и хотел жить для других, щедро «раздавать себя» и не долгом считал такую жизнь, а свободно выбранным счастьем. Делание добра людям в высоком революционном, партийном значении этого понятия становилось для него праздником души.

¹ Пудовкин, т. 3, с. 364.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

В ДНИ БОРЬБЫ (БОРЬБА ЗА МИР)

Производство 1-й Госкиношколы и ВФКО, 1920 г., 3 ч., 600 м. Сценарий и постановка И. Перестиани. Оператор Н. Козловский.

Роли исполняют: красный командир — Вс. Пудовкин, кузнец — А. Горчилин, его дочь — Н. Шатерникова, офицер-белополюк — И. Капралов, бандит — Н. Вишняк, польский помещик — Ф. Шипулинский, бандурист — С. Шишко, девушка-еврейка — А. Чекулаева.

СЕРП И МОЛОТ

Производство 1-й Госкиношколы и ВФКО (3-я фабрика), 1921 г., 5 ч., 1500 м. Сценарий А. Горчилина, Ф. Шипулинского. Постановка В. Гардина. Сорежиссер Вс. Пудовкин. Оператор Э. Тиссэ.

Роли исполняют: Андрей Краснов, батрак, затем красноармеец — Вс. Пудовкин, Иван Горбов, крестьянин-бедняк — А. Громов, Петр, его сын, рабочий — А. Горчилин, Агаша, дочь — Н. Зубова, Пахом Кривцов, кулак — А. Голованов, сыновья кулака — Н. Вишняк, И. Беляков, Е. Бедункевич, дочери кулака — А. Чекулаева, М. Куделько, Е. Каверина, поп — Ф. Шипулинский, начальник продотряда — С. Комаров.

ГОЛОД... ГОЛОД... ГОЛОД...

Производство ВФКО и 1-й Госкиношколы, 1921 г., 2 ч., 500 м. Сценарий и постановка В. Гардина и Вс. Пудовкина. Оператор Э. Тиссэ.

В ролях: Н. Вишняк, А. Громов.

СЛЕСАРЬ И КАНЦЛЕР

Производство ВУФКУ (Ялта и Одесса), 1923 г., 7 ч., 2148 м. Сценарий Вс. Пудовкина и В. Гардина (по пьесе А. В. Луначарского). Постановка В. Гардина. Сорежиссер О. Преображенская, оператор Е. Славинский. Художник В. Егоров.

Роли исполняют: император Норландии — И. Худолеев, канцлер фон Турнау — Н. Панов, Гаммер, коммерции советник — В. Гардин, Франк Фрей, адвокат — В. Максимов, графиня Митси — Э. Баранцевич, Лео фон Турнау — О. Фрелих, Роберт, его брат — И. Капралов, Фриц Штарк, слесарь — Н. Салтыков, Анна, работница — О. Быстрицкая.

НЕОБЫЧАЙНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ МИСТЕРА ВЕСТА В СТРАНЕ БОЛЬШЕВИКОВ

Производство Госкино, 1924 г., 6 ч., 2600 м. Сценарий Н. Асеева. Постановка Л. Кулешова. Оператор А. Левицкий. Художник Вс. Пудовкин.

Роли исполняют: мистер Вест — П. Подобед, ковбой Джедди — Б. Барнет, авантюрист Жбан — Вс. Пудовкин, «графиня» — А. Хохлова, одноглазый — С. Комаров, Элли — В. Лопатина, Сенька Свищ — Г. Харлампиев, «большевики» — П. Галаджев, С. Слетов, В. Латышевский, милиционер — А. Горчилин.

ЛУЧ СМЕРТИ

Производство Госкино, 1925 г., 8 ч., 2898 м. Сценарий Вс. Пудовкина. Постановка Л. Кулешова. Ассистенты режиссера Вс. Пудовкин, А. Хохлова, С. Комаров, Л. Оболенский. Оператор А. Левицкий. Художники Вс. Пудовкин и В. Рахальс. Роли исполняют: Патер Рево, фашист — Вс. Пудовкин, Фог, фашист — В. Фогель, Подобед, инженер-изобретатель — П. Подобед, Томас Ланн, рабочий — С. Комаров, Рапп, электротехник — А. Горчилин, его жена — А. Чекулаева, женщина-стрелок и сестра Эдит — А. Хохлова, Шура, ассистентка Подобеда — Л. Страбинская.

ШАХМАТНАЯ ГОРЯЧКА

Производство киностудии «Межрабпом-Русь», 1925 г., 2 ч., 400 м. Сценарий Н. Шпиковского. Постановка Вс. Пудовкина и Н. Шпиковского. Оператор А. Головня.

Роли исполняют: герой — В. Фогель, героиня — А. Земцова, ее бабушка — С. Комаров, аптекарь — Я. Протазанов, маляр — М. Жаров, хулиган — Б. Барнет; в фильме засняты участники Международного шахматного турнира в Москве.

МЕХАНИКА ГОЛОВНОГО МОЗГА

Научно-популярный фильм, 6 ч., 1850 м. Производство киностудии «Межрабпом-Русь», 1925/26 г. Сценарий и постановка Вс. Пудовкина. Оператор А. Головня. Консультанты: проф. Л. Воскресенский, проф. Д. Фуриков, С. Аверинцев, А. Немилов и другие.

МАТЬ

Производство «Межрабпом-Русь», 1926 г., 7 ч., 1800 м. Сценарий Н. Зархи. Постановка Вс. Пудовкина. Ассистент режиссера М. Доллер. Оператор А. Головня. Художник С. Козловский.

Роли исполняют: Павел Власов — Н. Баталов, Нилловна, его мать — В. Барановская, отец — А. Чистя-

ков, Анна, курсистка — А. Земцова, Весовщиков, молодой рабочий — И. Коваль-Самборский, Миша, рабочий — Н. Видонов, полицейский офицер — Вс. Пудовкин.

КОНЕЦ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Производство «Межрабпом-Русь», 1927 г., 7 ч., 2500 м. Сценарий Н. Зархи. Постановка Вс. Пудовкина. Сорежиссер М. Доллер. Оператор А. Головня. Художник С. Козловский. Ассистент режиссера А. Гендельштейн.

Роли исполняют: рабочий — А. Чистяков, его жена — В. Барановская, крестьянский парень — И. Чуваев, пристав — С. Комаров, Лебедев, фабрикант — Л. Оболенский, биржевик — Н. Хмелев.

ПОТОМОК ЧИНГИС-ХАНА

Производство «Межрабпомфильм», 1928 г., 8 ч., 3092 м. Сценарий О. Брика. Постановка Вс. Пудовкина. Оператор А. Головня. Художники С. Козловский, М. Аронсон. Ассистент режиссера А. Ледащев.

Роли исполняют: монгол Баир — В. Инкижинов, начальник оккупационных войск — А. Дединцев, его жена — Л. Белинская, их дочь — А. Судакевич, мистер Смит, представитель английской компании — В. Цоппи, лама — Ф. Иванов, английский солдат — К. Гурьяк.

ПРОСТОЙ СЛУЧАЙ (ОЧЕНЬ ХОРОШО ЖИВЕТСЯ)

Производство «Межрабпомфильм», 1932 г., 8 ч., 2633 м. Сценарий А. Ржешевского. Постановка Вс. Пудовкина. Сорежиссер М. Доллер. Операторы Г. Бобров, Г. Кабалов. Художник С. Козловский. Ассистент режиссера Я. Куппер.

Роли исполняют: Павел Ланговой — А. Батурин, Машенька — Е. Рогулина, рабочий — А. Горчилин, его жена — А. Чекулаева, Вася — И. Новосельцев, дядя Саша — А. Чистяков, Федя Желтиков — В. Кузьмич, Гриша — А. Белов, солдат — В. Уральский,

ДЕЗЕРТИР

Производство «Межрабпомфильм», 1933 г., 7 ч., 2818 м. Сценарий Н. Агаджановой, М. Красноставского, А. Лазебникова. Постановка Вс. Пудовкина. Операторы А. Головня, Ю. Фогельман. Художник С. Козловский. Композитор Ю. Шапорин. Звукооператор Е. Нестеров. Ассистенты режиссера Н. Кочетов, Э. Рутман, Б. Свешников.

Роли исполняют: Карл Рени — Б. Ливанов, Цейле — В. Ковригин, Грета — Т. Макарова, Марчелла — Ю. Глизер, Мюллер — А. Чистяков, Штраус — Д. Консовский, Ганс — П. Хольм, Франц Клягге — О. Тилле, Отто — К. Гурняк, Рихтер — И. Лавров, Берта — М. Алещенко, Август — К. Сизиков, прохожий — С. Мартинсон, бонзы — С. Герасимов, М. Штраух, носильщик — Вс. Пудовкин.

ПОБЕДА (САМЫЙ СЧАСТЛИВЫЙ)

Производство «Мосфильм», 1938 г., 9 ч., 2325 м, Сценарий Н. Зархи. Литературная редакция Вс. Вишневского. Постановка Вс. Пудовкина и М. Доллера. Оператор А. Головня. Художники В. Иванов, В. Камский. Композитор Ю. Шапорин. Звукооператор Е. Несетеров. Ассистенты режиссера И. Бир, В. Сухова, Л. Печиева.

Роли исполняют: мать — Е. Корчагина-Александровская, Клим Самойлов, ее сын — В. Соловьев, Сапа, его брат — А. Зубов, Ломов — С. Остроумов, Фомин — Л. Ляшенко, Гудиашвили — Н. Санов, Горелов — А. Гречаный, Лиза — Л. Калужная, Анна — Э. Карпова.

МИНИН И ПОЖАРСКИЙ

Производство «Мосфильм», 1939 г., 15 ч., 3647 м, Сценарий В. Шкловского. Постановка Вс. Пудовкина и М. Доллера. Операторы А. Головня, Т. Лобова. Художники А. Уткин, К. Ефимов. Композитор Ю. Шапорин. Автор текста песен Н. Асеев. Ассистенты режиссера М. Гоморов, Н. Санов, Н. Маслов. Консультанты проф. В. Пичета, проф. В. Лебедев, проф. Н. Соболев, Н. Протасов, Л. Якунин.

Роли исполняют: Кузьма Минин — А. Ханов, Дмитрий Пожарский — Б. Ливанов, Роман — Б. Чирков, Григорий Орлов — Л. Свердлин, Степан Хорошев — В. Москвин, Васька — И. Чувелев, Овцын — В. Дорофеев, Прокопий Ляпунов — А. Шагин, князь Трубецкой — С. Комаров, Салтыков — Н. Рогожин, Иван Заруцкий — Е. Калужский, король Сигизмунд — М. Астангов, Смит — Л. Фенин, гетман Ходкевич — А. Горюнов.

КИНО ЗА XX ЛЕТ

Производство «Мосфильм», 1940 г., 11 ч., 2451 м, Сценарный план и текст надписей Ю. Олеши и А. Мацерега. Режиссеры-монтажеры Вс. Пудовкин, Э. Шуб, Композитор Н. Крюков. Ассистенты режиссера И. Склют, М. Заржицкая. Бригада по монтажу — Л. Фелонов, В. Сухова, Л. Печиева, Т. Жаворонкова, А. Полевшакова, А. Кауфман и Т. Титова.

СУВОРОВ

Производство киностудии «Мосфильм», 1940 г., 12 ч., 2948 м. Сценарий Г. Гребнера. Постановка Вс. Пудовкина и М. Доллера. Операторы А. Головня, Т. Лобова. Художники В. Егоров, К. Ефимов. Композитор Ю. Шапорин. Ассистенты режиссера М. Гоморов, Н. Санов, В. Сухова, Л. Печева. Консультант Н. Левицкий.

Роли исполняют: Суворов — Н. Черкасов, Мещерский — В. Аксенов, Павел I — А. Ячницкий, Аракчеев — М. Астангов, Багратион — С. Килигин, Кутузов — Г. Волконский, Милорадович — Н. Арский, Товбухин — В. Марута, Тюрин — А. Антонов, старый солдат Платоныч — А. Ханов, Прохор, камердинер Суворова — Г. Ковров.

ПИР В ЖИРМУНКЕ (БОЕВОЙ КИНОСБОРНИК № 6)

Производство «Мосфильм», 1941 г., 2 ч. Сценарий Л. Леонова и Н. Шпиковского. Постановка Вс. Пудовкина, М. Доллера. Операторы А. Головня, Т. Лобова. Художник Б. Дубровский-Эшке. Композитор Н. Крюков.

Роли исполняют: Онисим, партизан — П. Герага, Петр — В. Уральский, бабка Прасковья — А. Зуева, молодайка — А. Данилова.

УБИЙЦЫ ВЫХОДЯТ НА ДОРОГУ

Производство Центральной объединенной киностудии в Алма-Ате, 1941/42 г., 7 ч. Сценарий Э. Большинцова, Вс. Пудовкина (по новеллам Бертольта Брехта). Постановка Вс. Пудовкина и Ю. Тарича. Операторы Б. Волчек, Э. Савельева. Художник А. Бергер. Композитор Н. Крюков.

Роли исполняют: немецкие солдаты — П. Соболевский, В. Кулаков, А. Антонов, немецкие офицеры — О. Жаков, Б. Блянов, Франц — М. Астангов, Марта — А. Войдик, Анна — С. Магарилл, профессор — А. Виолинов, Клара — О. Жизнева, Рен — А. Румнев, партизаны — А. Данилова, Г. Светланы.

ВО ИМЯ РОДИНЫ (РУССКИЕ ЛЮДИ)

Производство Центральной объединенной киностудии в Алма-Ате, 1943 г., 10 ч., 2826 м. Сценарий (по пьесе К. Симонова «Русские люди») и постановка Вс. Пудовкина и Д. Васильева. Операторы Б. Волчек, Э. Савельева. Художник А. Векслер.

Роли исполняют: Сафонов — Н. Крючков, его мать — Е. Гяпкина, Глоба — М. Жаров, Васин — Ф. Курихин, Валя Анощенко — М. Пастухова, Ильин — П. Алейников, Харитонов — В. Грибков, его

жена — О. Жизнева, Шура — А. Данилова, Козловский — М. Чепель, немецкий генерал — Вс. Пудовкин, Вервер — Б. Пославский, Розенберг — А. Румнев, Семенов — В. Кулаков.

АДМИРАЛ НАХИМОВ

Производство «Мосфильм», 1946 г., 12 ч., 2541 м. Сценарий И. Луковского. Постановка Вс. Пудовкина. Режиссер Д. Васильев. Операторы А. Головня, Т. Лобова. Художники В. Егоров, А. Вайсфельд, М. Юферов. Композитор Н. Крюков. Консультанты — академик Е. Тарле и капитан первого ранга Н. Новиков.

Роли исполняют: адмирал Нахимов — А. Дикий, лейтенант Бурунов — Е. Самойлов, отставной капитан Лавров — В. Владиславский, князь Меншиков — Вс. Пудовкин, Корнялов — Н. Чаплыгин, Остренко — П. Соболевский, Барановский — В. Ковригин, Петр Кошка — Л. Князев, Наполеон III — А. Хохлов, Осман-паша — Р. Симонов, лорд Раглан — П. Гайдебуров, генерал Пелисье — Б. Оленни, капитан Эванс — Н. Бриллинг, Тая Лаврова — Н. Радченко, матросы — Г. Гумилевский, Н. Апарин, П. Рождественский, К. Старостин.

ЖУКОВСКИЙ

Производство «Мосфильм», 1950 г., 9 ч., 2474 м. Сценарий А. Гранберга. Постановка Вс. Пудовкина и Д. Васильева. Режиссеры Л. Сааков, Н. Трахтенберг, Г. Сеид-Заде. Операторы А. Головня, Т. Лобова. Художники А. Вайсфельд, А. Гончаров, В. Ковригин. Композитор В. Шебалин. Научный консультант академик С. Христианович.

Роли исполняют: Жуковский — Ю. Юровский, Менделеев — И. Судаков, Чаплыгин — В. Белокуров, Несеров — В. Дружников, мать Жуковского — С. Гиацинтова, сестра Жуковского — Г. Фролова, профессора университета — О. Фрелх, А. Хохлов, В. Грибков; ученики Жуковского — Б. Битюков, А. Чемодуров, А. Пунтус, Г. Смирнов, Г. Юматов, Рябушинский — М. Названов, великий князь — В. Ансенов,

ВОЗВРАЩЕНИЕ ВАСИЛИЯ БОРТНИКОВА

Производство «Мосфильм», 1953 г., 11 ч., 2967 м. Сценарий Г. Николаевой и Е. Габриловича. Постановка Вс. Пудовкина. Композитор К. Молчанов. Главный оператор С. Урусевский. Режиссер Е. Зильберштейн.

Роли исполняют: В. Бортников — С. Лукьянов, Авдотья — Н. Медведева, Степан — Н. Тимофеев, секретарь райкома Чеканов — А. Чемодуров, Фроська — И. Макарова, Павел — А. Игнатьев, Кантуров — В. Санаев, Наталья Дубно — К. Лучко, Огородникова — Н. Мордюкова.

«МАТЬ»



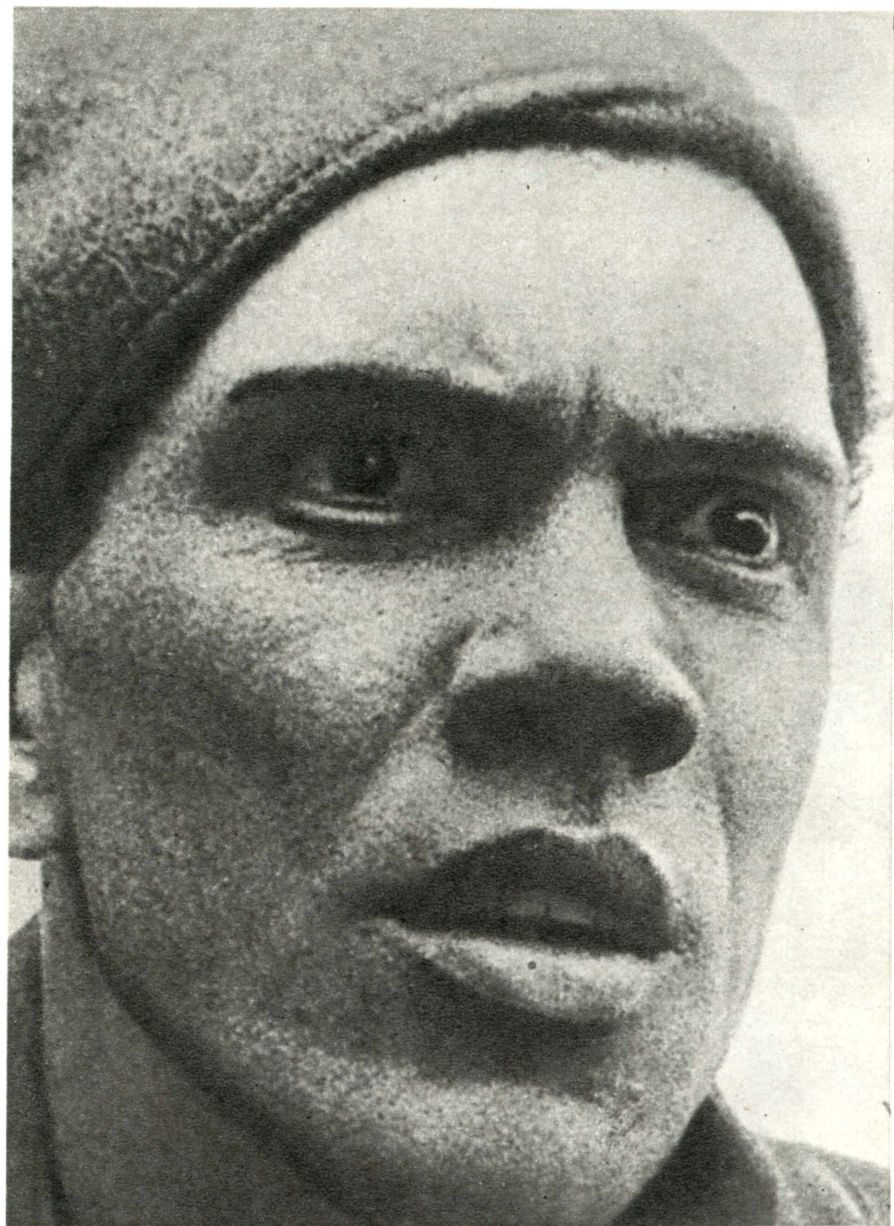














«КОНЕЦ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА»





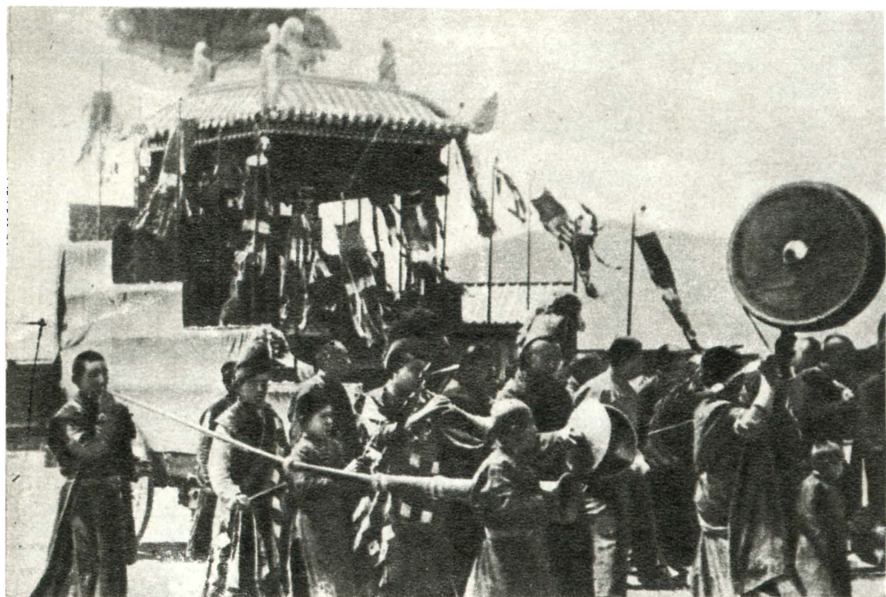


«ПОТОМОК ЧИНГИС-ХАНА»







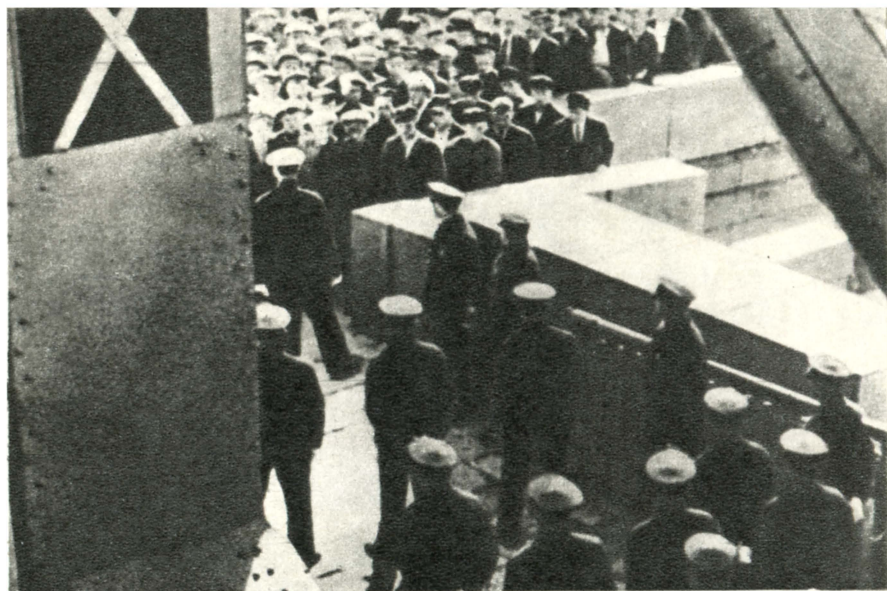






«ДЕЗЕРТИР»





«МИНИН И ПОЖАРСКИЙ»

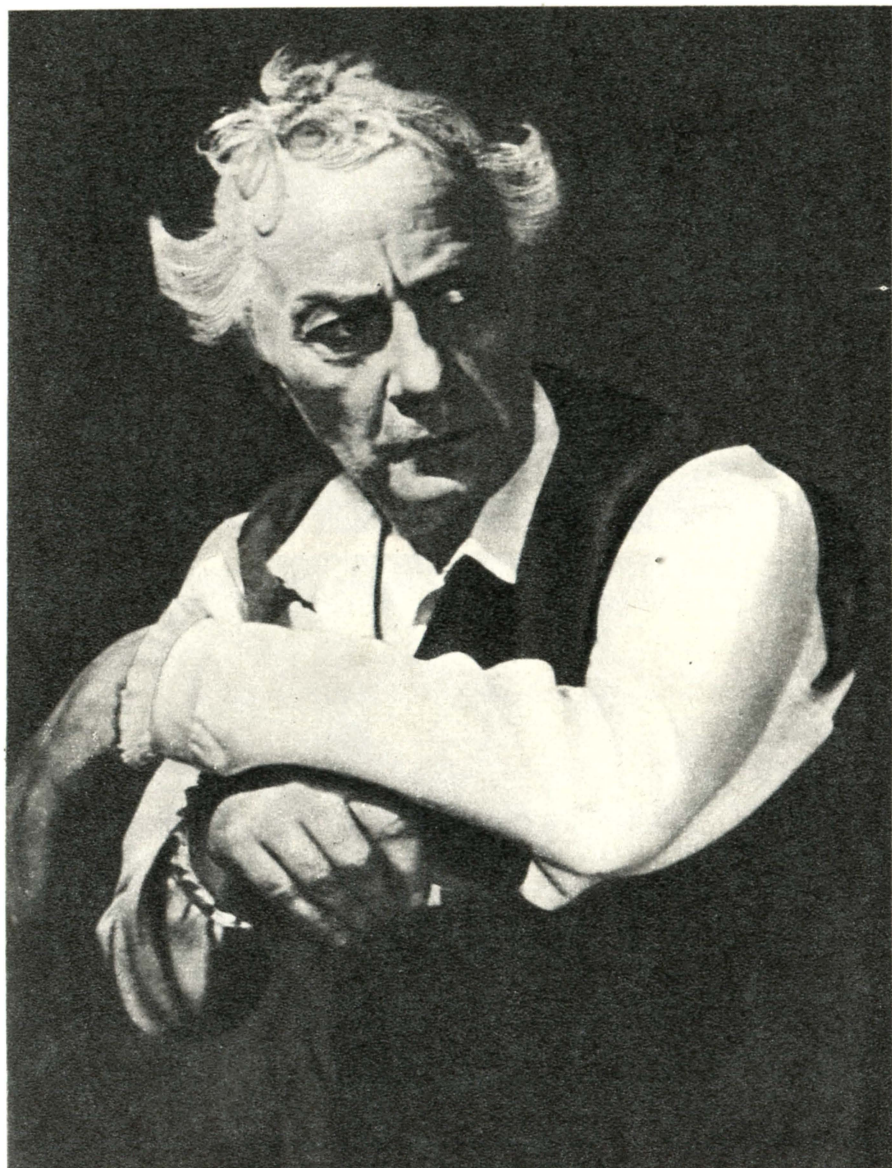




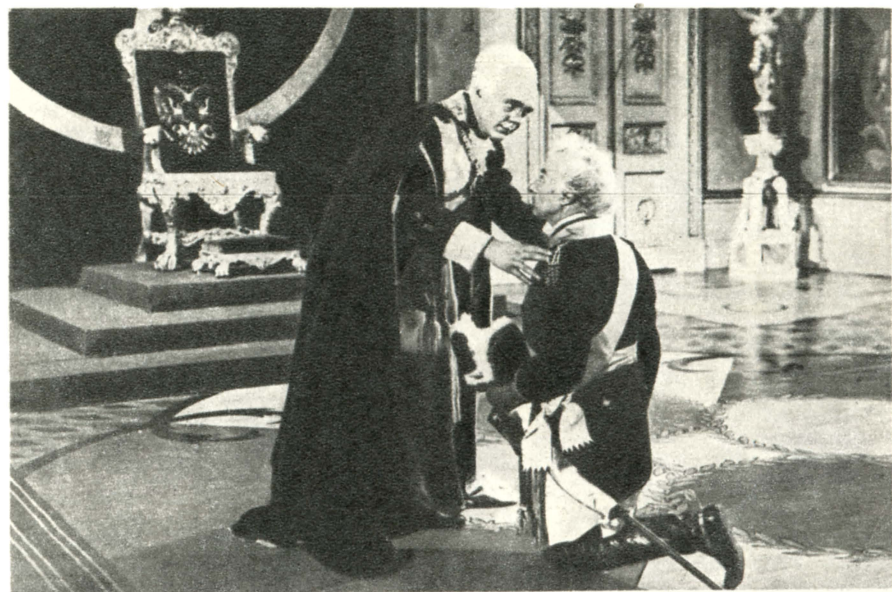




«СЫБОР»













«ПИР В ЖИРМУНКЕ»









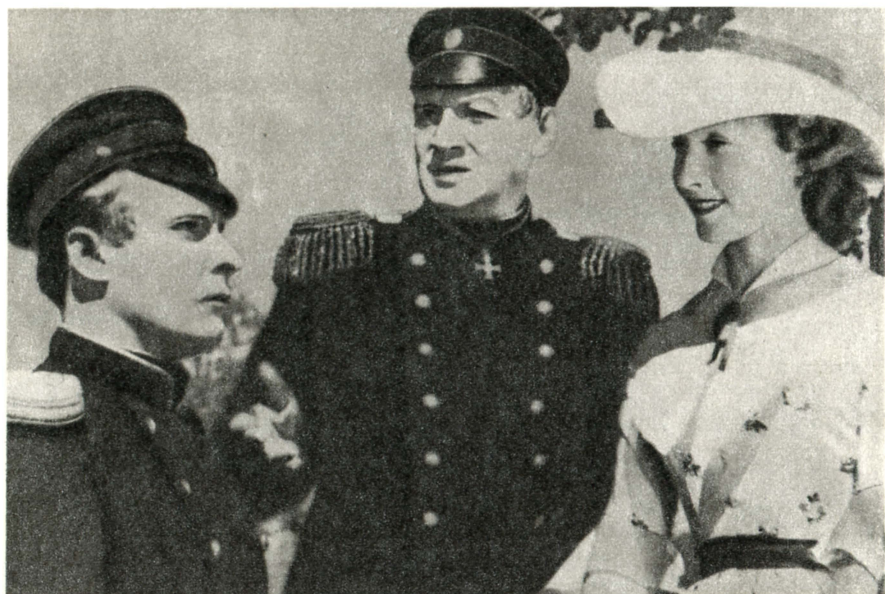
«ВО ИМЯ РОДИНЫ»





«АДМИРАЛ НАХИМОВ»

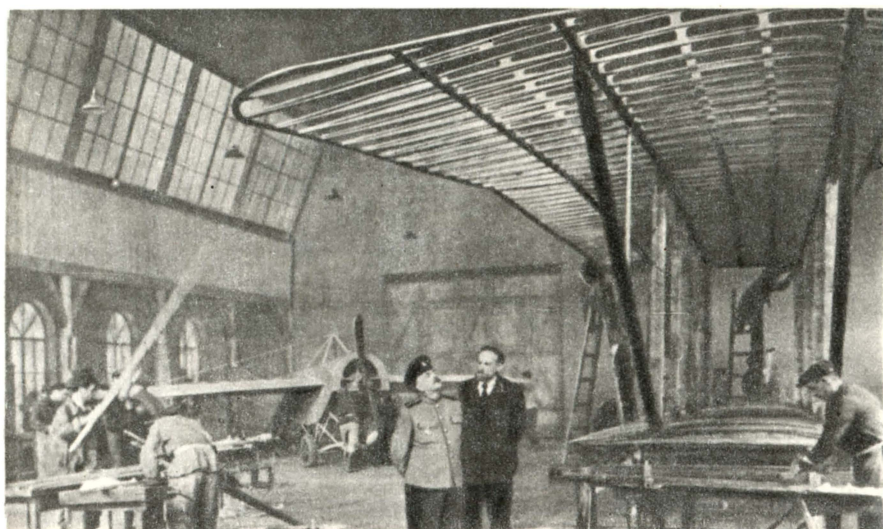


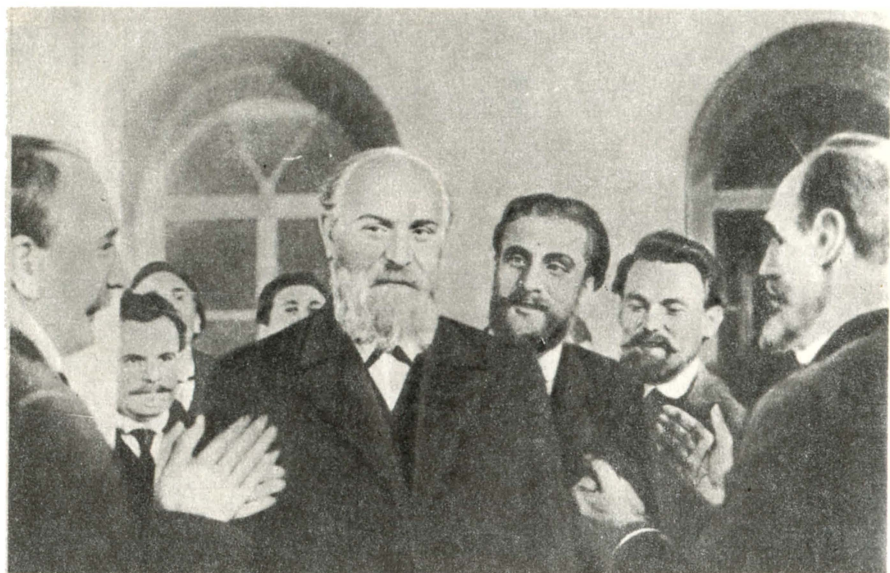
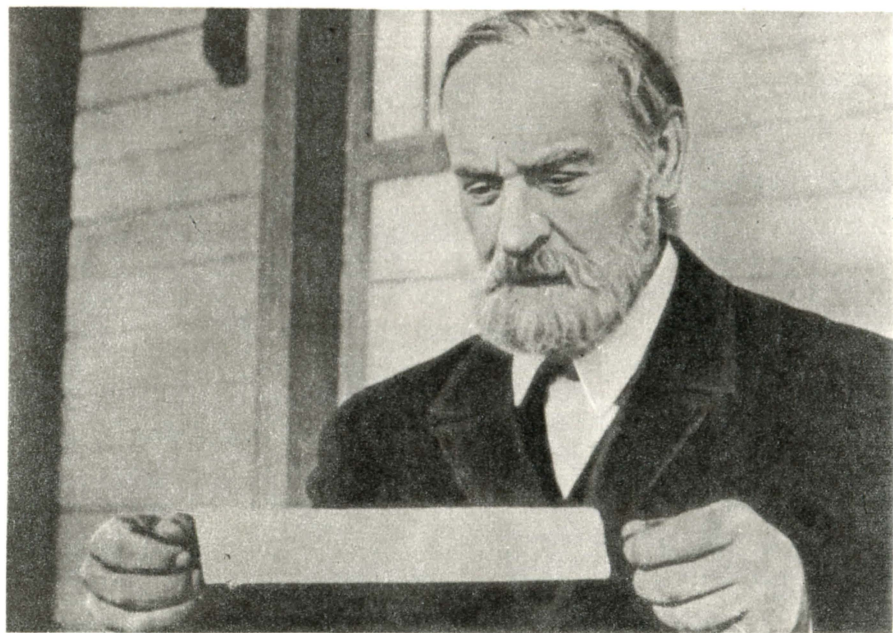






«ЖУКОВСКИЙ»

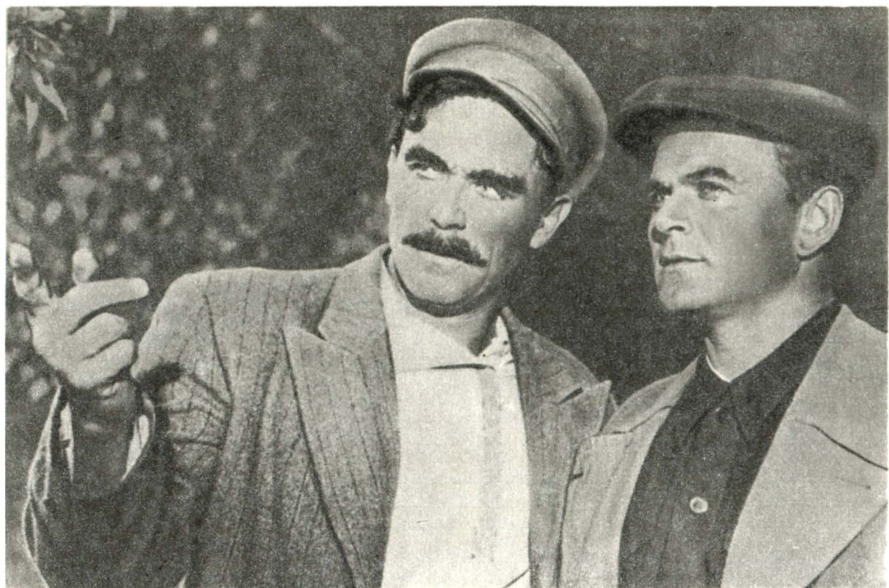




«ВОЗВРАЩЕНИЕ ВАСИЛИЯ БОРТНИКОВА»







В. И. ПУДОВКИН





СОДЕРЖАНИЕ

НАЧАЛО	3
ПОИСКИ МЕТОДА	26
«МАТЬ»	46
«КОНЕЦ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА»	82
«ПОТОМОК ЧИНГИС-КАНА»	94
ЯЗЫКОМ ПОЭЗИИ	106
ТРУДНЫЙ ПЕРЕХОД	121
СНОВА О МЕТОДЕ	156
МОБИЛИЗАЦИЯ ПРОШЛОГО	188
ВО ИМЯ РОДИНЫ	207
НА НОВОМ ПОВОРОТЕ	238
ФИЛЬМОГРАФИЯ	267

Александр Васильевич Караганов

«ВСЕВОЛОД ПУДОВКИН»

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

Редактор Л. А. Ильина

Художник В. М. Вовнобой

Художественный редактор Г. К. Александров

Технический редактор Н. И. Новожилова

Корректор В. П. Акулинина, Э. П. Соколова

И. Б. № 1821

Сдано в набор 21.10.82. Подписано в печать 03.05.83. А08411. Формат издания 60×84/16. Бумага типографская № 1 и мелованная. Гарнитура обыкновенная новая. Высокая печать. Усл. п. л. 18,716. Уч.-изд. л. 21,513. Изд. № 15484. Тираж 50 000. Заказ 2157. Цена 1 р. 80 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Отпечатано с набора 1-й Образцовой типографии им. Жданова в Орден Трудового Красного Знамени Московской типографии № 7 «Искра революции» «Союзполиграфпрома» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 121019, пер. Аксакова, 13. Иллюстрация отпечатаны в Московской тип. № 2, проспект Мира, 105.

1р.80к.

