

R 375
331

ПУДОВКИН

ИСКУССТВО

R $\frac{375}{331}$



В. И. Пудовкин

R $\frac{375}{331}$ L1 *hml*

Н. ИЕЗУИТОВ

ПУДОВКИН

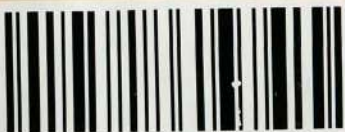
ПУТИ ТВОРЧЕСТВА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

• ИСКУССТВО •
Москва 1937 Ленинград



37-54980



2011096495

ПРЕДИСЛОВИЕ

ВПЕРВЫЕ мне довелось познакомиться с искусством Пудовкина в фильме „Мать“. Это было десять лет назад. Но, как сейчас, помню первое впечатление от произведения. В картине содержалось то, чего нехватало тогда другим советским фильмам,— в ней было теплое и искреннее отношение к людям, боровшимся за дело рабочего класса, за социализм. Окружив героев трогательным вниманием, Пудовкин добился того, что его искусство заражало зрителя и заряжало его новыми идеями, вызывая то слезы и радость, то гнев и ненависть, главное же — страстное стремление бороться за осуществление целей, поставленных Великой пролетарской революцией.

Это — искусство большого идейного воздействия, искусство воспитывающее и покоряющее. С тех пор мне по многу раз приходилось смотреть фильмы Пудовкина, но первоначальное впечатление не изгладилось, а лишь укрепилось. Я много думал о Пудовкине, я не мог не видеть в его фильмах отражения революции. И когда однажды один из известных критиков поместил в авторитетном литературном журнале статью, в которой доказывал,

будто фильмы Пудовкина являются выражением идеологии и буржуазии, что они схематичны и лишены диалектики,—я с яростью обрушился на такое представление об искусстве Пудовкина.

Тогда же была задумана и эта работа, которую удалось осуществить лишь спустя шесть лет после возникновения первоначального замысла.

Предлагаемая вниманию читателя книга ставит задачей изложить творческий путь мастера, а также дать представление о художественной атмосфере, в которой создавались его произведения, делая это как можно объективнее. Но автор не может да и не пытается скрыть своего увлечения искусством Пудовкина. Искусство это дорого ему, как дорог каждый камень, любовно и искренне уложенный в здание советской социалистической культуры, создаваемой нашим поколением.

Книга является первой монографией о советском режиссере. Отсюда трудности и неизбежные недостатки работы. При отсутствии разработанности истории советского искусства автору не удалось решить ряда принципиальных вопросов; окончательного суждения по другим вопросам не представлялось возможным вынести: ведь Пудовкин — наше горячее сегодня, живое и действенное.

Автор состоял сотрудником Государственного института искусствознания, по плану которого и благодаря помощи которого эта книга была осуществлена. Подбор части иллюстраций был выполнен при содействии А. А. Федорова-Давыдова. Автор благодарит всех тех, к кому ему приходилось обращаться в процессе изучения материалов, относящихся к деятельности Пудовкина, в особенности же В. Р. Гардина, А. Н. Пудовкину, Н. О. Кауфмана, А. Н. Тягая, М. И. Доллера, А. Д. Головню.

СОВЕТСКАЯ кинематография возникла в годы гражданской войны. Она родилась в походном строю — новая сила пролетариата, направленная на служение новому обществу. У стен Казани, под небом Перекопа, у Царицына, в донских степях можно было услышать еле уловимый шум киноаппарата, заглушаемый ружейным треском и орудийным грохотом. По следам Колчака, Врангеля, Деникина, бело-поляков двигался глаз объектива, и, когда падали в траву пустые пулеметные ленты, в коробку складывались ленты свежего негатива.

Но с окончанием гражданской войны и наступлением нэпа колыбель киноискусства обступили тени прошлого. Великая пролетарская революция, правда, оборвала историю дореволюционного кино, короткую и убогую, однако, традиции русского буржуазного фильма не были изжиты советским кинематографом так скоро, как можно было предположить. А с введением нэпа в кинематографической среде началось даже оживление дореволюционных вкусов. Ничего нет удивительного в том, что советская кинематография представляла в 1922—1925 годах пеструю картину, смотря на которую было трудно определить, где маскируется обреченное на смерть и где зреет нарождающееся.

В основном масса режиссеров этой поры делилась, разумеется, в зависимости от того, как каждый из них изображал революционные идеи пролетарского государства. Однако, в связи с этим существовало и еще различие между ними — в отношении использования опыта буржуазной, в частности американской, кинематографии.

Одна из необходимых задач, которую советский фильм должен был разрешить на заре своего развития, чтобы позже завоевать на мировом экране художественное первенство, заключалась в освоении кинематографической культуры Америки и Европы. И вот при художественно-технологическом анализе иностранных фильмов между режиссерами вспыхнули споры, сыгравшие в ту пору плодотворную роль в деле строительства советского кинематографа.

Эти споры возникли еще до начала организованной производственной деятельности советских киноорганизаций, вернее в то время, когда советское государство только приступало к ее развертыванию после ряда лет хозяйственной разрухи (фильмы А. Пантелеева: „Скорбь бесконечная“, „Отец Серафим“, „Чудотворец“). Прежде всего был подвергнут обсуждению вопрос о жанре советской картины. Величайшие события революции, водворившие на месте буржуазно-помещичьего государства мир социалистических отношений, изменили темп общественной и личной жизни. Старая русская психологическая драма, комбинирувавшая на разный манер мужа, жену и любовника в обрамлении роскошных декантских павильонов, должна была умереть. И она умерла, оставив бесславную память о нищете и пошлости своего содержания. От нее отказались даже мастера, которые в свое время являлись лучшими ее истолкователями.

Спор был теперь перенесен в плоскость отношения режиссеров к изображению на экране психологии: нужно ли и в какой мере показывать в фильме психологические переживания героев. Точки зрения разделились. Часть кинематографистов, например, петро-

градский производственный коллектив „Артисты экрана“ (или, как он себя называл, „Арт.-экран“), защищала необходимость раскрытия идейного содержания картины в плане психологического углубления, находя, что главной пружиной действия является актер, которого нельзя превратить [в бездушный аппарат, ибо он — „живая человеческая душа, непостижимая и метафизическая в своих основах“ (журнал „Арт.-экран“ № 4, 1923, стр. 4).

„Левые“ художники экрана говорили о психологии с нескрываемым презрением, употребляя это слово в своих статьях не иначе, как в кавычках. Поклонники американского детектива, они дополняли его содержание материалистическими принципами. „Кинематограф, — писал один журналист, вульгаризируя положения материалистической философии, — снимет „душу“, ибо эту несуществующую душу он разложит на те движения глаз, лба, рта, которых мы сейчас не видим, но которые он своим механическим глазом узрит и преподнесет нам как фотографию „совести и мысли“ („Кино“ № 3, 1922, стр. 4). Споры о психологии велись, не ослабевая, долгое время и в печати и в киношколах, словесно и картинками.

В зависимости от отношения к изображению на экране психологии находилась постановка вопроса о характере работы актера в фильме. Сторонники психологической драмы ценили такого актера, который умел переживать и чувствовать перед объективом. Их взоры были обращены к системе Московского художественного театра, их кумиром являлся И. Москвин — создатель „Поликушки“ и „Коллежского регистратора“, игра которого была полна эмоционально-экспрессивной выразительности, особенно на крупных планах. Эта группа не делала различий между актером театральным и актером кинематографическим. В отличие от нее упорные защитники детектива, они же пропагандисты специально кинематографических кадров актеров, стояли за актера трюкового, умеющего владеть телом. От такого актера не требовалось переживаний: нося характерную маску героя, он должен был только работать точно и

дисциплинированно, без стихийности и неорганизованности театрального жеста. Исходя из этих предпосылок, Кулешов создал теорию „актера-натурщика“ и на несколько лет утвердил на советском экране образы людей с выразительными движениями рук, ног и туловища, со всей мелкой, почти филигранной техникой передачи рефлекторного поведения человека, но без „нутра“ и, разумеется, без всякой психологии.

Какой должна быть советская кинодрама, какими — актер, действие и сюжет советского фильма, что и как показывать на экране — вопросы эти были в 1922—1924 годах лишь поставлены, но не решены. Споры захватывали все новые и новые области: монтаж, принципы компоновки кадра, законы музыкально-ритмического построения фильма. В этих спорах пытались определить специфику кинематографа, разграничить сферы театра, кинематографа и литературы. А, пока происходили подобные дискуссии, зритель (мы говорим о настоящем советском зрителе) ждал революционных произведений, таких, которые взволновали бы его подлинной силой социалистических идей. Становясь все более и более нетерпеливым, зритель часто примысливал к фильмам то, чего им не хватало. Он аплодировал, видя на стене комнаты в „Комбриге Иванове“ (режиссер А. Разумный) портрет Ленина, и еще раз аплодировал, замечая в руках командира книгу о коммунизме. В „Аэлите“ Я. Протазанова зритель отмечал не главную центральную фигуру Лося (актер К. Эггерт), сделанную по всем правилам приключенческой картины, а эпизодическую фигуру красноармейца Гусева (в исполнении Н. Баталова), нарисованную актером хотя и бегло, но задушевно и тепло. Он искал в искусстве отражения жизни, подлинного быта революции.

В этом направлении его не могли удовлетворить ни хроникальные „Киноправды“ Д. Вертова, ни конструктивистские опыты по демонстрации быта А. Гана („Остров юных пионеров“). Еще меньше его могли тронуть фильмы натуралистов. Что из того, что интерьеры всех пяти изб для „Мороки“ (режиссеры Е. Иванов-Барков и Ю. Та-

рич) делались по образцам-фотографиям, снятым в деревне, что режиссер С. Митрич (фильмы „Евдокия Рожновская“, „Бабий лог“ и др.) переносил на экран все мелочи деревенской жизни, если во всех названных картинах не хватало главного, без чего не могло и не может существовать искусство социализма, — не было обобщающего, подлинно реалистического отношения к революционной действительности. Даже „Дворец и крепость“ А. Ивановского, произведение, не сравнимое с фильмами Митрича, Бассалыго и Разумного, не произвел на зрителя такого впечатления, какое мог бы произвести, сумей он подняться над обнаженным принципом схематического сравнения (дворец — крепость; во дворце — бал, в крепости — узники; там — танцуют, здесь — надевают кандалы).

Тогда появилась „Стачка“ С. Эйзенштейна. Ее выход на экран был большим событием, так как фильм был направлен против бытового натурализма, в защиту революционной формы. Последняя получилась, по мнению самого автора, даже революционнее содержания фильма. Как бы то ни было „Стачку“ назвали первым пролетарским фильмом, и от нее некоторые стали вести летоисчисление советского кинематографа.

Но чем больше казались общественно-художественные масштабы „Стачки“, тем были глубже противоречия, заложенные внутри нее. Едва ли найдется в советском кино другая такая картина со столь резко выраженными противоположными устремлениями. Можно сказать, что возраставшие из года в год противоречия в советском киноискусстве достигли в „Стачке“ предела. Эйзенштейн взял для фильма самый значительный материал революционной истории, но подошел к обработке его, главным образом, с точки зрения формы. Стремясь показать борьбу пролетариата во всей бытовой насыщенности, он в то же время был отрицал, отрицал всем существом своим. Вместо решения проблемы сюжета и проблемы изображения революционных характеров, он отказался и от сюжета и от изображения героев, заменив последних изображением массы. Одним словом, творческие вопросы, связанные с созданием совет-

ского фильма, были в „Стачке“ обнажены. Они требовали решения: после „Стачки“ их нельзя было не решить. И единственным решением, подсказанным мировоззрением пролетариата, был реализм. Прошли времена, когда в начале нэпа кое-кто из „левых“ третиrowал реализм как „художественное свинство“. Сама жизнь, развитие советского кино утверждали реализм как платформу и как стиль советского искусства. Зритель требовал простоты, логики, жизненности, типичности потому, что эти требования выражали жажду совершенного и подлинно великого искусства. Передовая „Кино-газеты“ в конце 1924 года призывала режиссеров, сценаристов и артистов к поискам советского реализма. „Каким же будет он?“ — спрашивала она и отвечала: „Сейчас еще нет решения этого вопроса“.

Первым из мастеров советского киноискусства, предложившим решение поставленной задачи, был режиссер Пудовкин. Но к этому решению он пришел не сразу, а после долгого и извилистого пути.

ВСЕВОЛОД Иларионович Пудовкин родился в 1893 году в Пензе. Его отец происходил из крестьян Пензенской губернии, служил сначала приказчиком у „Роберта Кенца“, а потом коммивояжером фирмы „Феттер и Гинкель“. Четырехлетним ребенком Пудовкин был привезен в Москву, и здесь протекли его детские и юношеские годы. Он учился в Шестой московской гимназии, увлекался естественными науками и пренебрегал предметами собственно классического образования. По окончании гимназии он поступил в Московский университет на естественное отделение физико-математического факультета. Университет дал Пудовкину законченное естественно-научное образование по специальности физика-химика. Однако, сдать государственные экзамены он не успел: началась империалистическая война, резко и бесповоротно изменившая все направление его жизни.

Интерес к искусству появился у Пудовкина рано. Будучи гимназистом, он много рисовал. Пожалуй, живопись составляла в те годы главное его увлечение. Живописи отдавал он больше всего времени, ею занимался охотнее всего. Впоследствии умение рисовать не раз выручало Пудовкина в трудных обстоятельствах. Однако, не одна живопись связывала Пудовкина с искусством. Он вырос и

воспитался в музыкальной обстановке. Он с детства любил музыку, умение разбираться в которой позволило Пудовкину впоследствии уже как режиссеру подойти более серьезно к искусству композиции фильма, к проблеме ритма, монтажа и пр. Что касается кинематографа, им Пудовкин в юношеском возрасте почти не интересовался, более того, он презирал кинематограф как суррогат и подделку искусства. Все развитие довоенного кино, помпезные постановки итальянской фирмы „Чинес“, равно как и отечественные опыты в области салонной и психологической драмы, фильмы Чардынина, Гардина, Бауэра, Сабинского и других, прошли мимо него, ничем не затронув его воображения. „Сказок любви дорогой“ и всяких надрывных переживаний у „камина“ Веры Холодной он попросту не видел, ибо в то время, когда эти произведения демонстрировались на русских экранах, он был уже далеко за пределами России.

Итак война прервала годы учения Пудовкина, открыв новую страницу в его жизни—годы странствований. Вольноопределяющимся он зачисляется в артиллерийскую бригаду, участвует в бою и в феврале 1915 года попадает в плен. В плену Пудовкин пробыл целых три года, проведя их в небольшом солдатском лагере в Померании. За время пребывания в лагере он изучил английский, немецкий и польский языки.

В ноябре 1918 года в Киле вспыхнуло восстание матросов, а вслед затем ноябрьская революция смела империю Вильгельма II, и в Германии была провозглашена республика. Группа пленных, в том числе Пудовкин, решила бежать. Побег удался, и в конце 1918 года Пудовкин приехал в Москву.

В Москве ему предложили работу на эвакуационном пункте на станции Кожухово; он должен был записывать входящие и исходящие бумаги. Честно выполняя эту работу, и имея в то же время несколько свободных часов ежедневно, Пудовкин решил освежить свои старые познания по физике и химии. Вскоре после этого встреча с одним из университетских преподавателей-химиков решила его

дальнейшую судьбу. По рекомендации этого преподавателя Пудовкин был принят в качестве химика на военный завод „Фосген № 1“, где и проработал в лаборатории до 1920 года. Отсюда он попадает в Первую государственную школу кинематографии при Всероссийском фотокиноотделе Наркомпроса РСФСР, выдержав предварительно приемные испытания.

В кинематографической школе Пудовкин очутился случайно: ни предшествующая жизнь, ни художественные интересы не толкали его в число убежденных сторонников искусства экрана. Он стал таким после, когда, будучи учеником школы, столкнулся лицом к лицу с „десятой музой“.

Большое влияние оказал на Пудовкина Л. Кулешов, с которым Пудовкин встретился в 1920 году и у которого занимался первое время в киношколе (до отъезда Кулешова на фронт для съемок хроникального фильма). Перелом в отношениях Пудовкина к киноискусству вызван также просмотром им фильма Д. Гриффитса „Нетерпимость“.

Первая государственная школа кинематографии в те годы только что начинала свою жизнь. Возникнув 1 сентября 1919 года, она поставила непосредственной своей задачей бороться со старой кинематографией и содействовать созданию, по выражению первого заведующего школой В. Р. Гардина, „новой, молодой, красной кинематографической армии“. 1 мая 1920 года школа продемонстрировала в присутствии А. В. Луначарского первые опыты своей работы. Показательный спектакль состоял из агитационного зрелища, смонтированного с помощью средств, имитирующих кинематограф, на театральной площадке, специально для подобной цели приспособленной. Это было представление в духе символических революционных действий, столь характерных для эпохи военного коммунизма. На сцене изображалась победа рабочих над Антантой, над Колчаком, Деникиным и Врангелем. Затем показывалась очередь за хлебным пайком в городе и работа продовольственного отряда в деревне. Попутно разоблачался поп, кулак и

мешочник. В заключительной картине рабочие с плакатами и знаменами демонстрировали единение и готовность к новой борьбе до полной победы над врагами революции. Пудовкин выступал в показательном спектакле в нескольких ролях: в роли рабочего (группа первого плана) и красноармейца в деревне. В архиве В. Гардина сохранился перечень действующих лиц этого представления, написанный рукой Пудовкина. Перечень этот свидетельствует о том, что Пудовкин работал тогда в школе уже не только на правах рядового ученика, но начинал втягиваться в производственную жизнь школы, помогая активно педагогам и руководителям.

Весной 1920 года польские войска вторглись в пределы советской страны и заняли Киев. Красная армия перешла в контрнаступление. Взоры всей советской страны были прикованы к Западному фронту, где происходили события большого политического значения. Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса предложил кинематографической школе сделать агитационный фильм на тему о борьбе с бело-поляками. Постановка этого фильма была поручена И. Перестиани. Перестиани немедленно взялся за работу, и осенью 1920 года картина под названием „В дни борьбы“ (в трех частях) была готова. Предварительный сценарный набросок для нее был написан А. Горчилиным. В главных ролях фильма снимались тот же Горчилин и Нина Шатерникова. В одном из эпизодов картины выступал впервые на экране Пудовкин, играя роль красного командира.

Перестиани снимал фильм так, как снимало до революции большинство русских мастеров, полагавшихся больше на вдохновение, чем на точный художественный расчет. Имея лишь приблизительные наброски сценария, Перестиани придумывал остальное на съемочном месте, прямо перед аппаратом. Естественно, у Пудовкина как актера не было ясного представления о том, какова должна быть картина в целом. Он знал лишь отдельные ее куски да общий характер образа, который ему пришлось изображать.

Пудовкин. Фото
1921 года (на съем-
ках фильма „Го-
лод... голод...
голод...“



Ему нравился этот тип красного командира, смелого и благородного, нравилось ходить в красивой военной шинели, в фуражке, оттянутой на затылок, ездить на лошади. Тем не менее работа в картине „В дни борьбы“ не оставила в памяти Пудовкина каких-либо особых творческих переживаний. Это была прогулка по берегу чудесной реки, возле которой начиналась уже стройка знаменитой Каширской электростанции, ныне ГЭС имени Л. М. Кагановича, серьезной работой кинематографической экспедиции это назвать было нельзя. По окончании картины, после просмотра кусков с участием Пудовкина, Перестиани отозвал его в сторону и похвалил, пророча большое будущее. У старого дореволюционного мастера оказался зоркий глаз.

По возвращении из Каширы Пудовкин вновь занялся учебной работой в кинематографической школе. Его разносторонние интересы, его склонность к теории обратили внимание В. Р. Гардина, в классе которого он занимался. Гардин поручает талантливому ученику режиссерские и педагогические занятия со своими группами. Таким образом, из разряда „натурщиков“ Пудовкин пере-

ходит в разряд „постановщиков“ и, еще не имея достаточного опыта в качестве актера, начинает быстро приобретать навыки постановочной работы. Все последние месяцы 1920 года он много занимается, уча и учась одновременно. В то время В. Гардин ввел особую систему учебных занятий с актерами, так называемые „рамки“. „Рамки“ представляли собою ширмы с вырезами в форме кинематографического кадра. Эта своеобразная имитация крупного плана помогала актеру ориентироваться в пространстве. Ученики репетировали в „рамках“, а Пудовкин как постановщик давал им темы и проверял выполнение. Пудовкин следил за тем, верные или неверные реакции давали его натурщики, какова была зарядка их переживаний, насколько хорошо они могли управлять нарастанием своих эмоций и задерживать максимум их напряжения, замечались ли у них на лицах гримасы, наконец, проверял воспроизведение заданных им чувств по секундомеру, следя за характером эмоций и за временем, в которое они протекали. Он отмечал на листках записной книжки, удовлетворяет ли его рисунок чувств у одних актеров и насколько плоха работа других. С последними он занимался дополнительно, чтобы подогнать их к категории успевающих. К системе Гардина Пудовкин относился не механически, а творчески. Он изобретал. Он схватывал налету новые идеи и талантливо претворял их в действие. Изучая систему „рамок“, он предложил дальнейшее ее усовершенствование в виде так называемых „параллельных рамок“ и, получив одобрение своего шефа, стал их применять.

Осенью 1920 года кинематографическая школа начала под руководством В. Р. Гардина съемку большого агитационного фильма „Серп и молот“, названного впоследствии „В трудные дни“. Сценарий этой картины был написан А. Горчилиным. Но в работе над окончательной редакцией сценария приняли участие и другие сотрудники мастерской. Так, общим собранием постановщиков был утвержден для этой картины проект эпилога, предложенный Ф. Шипулинским, а разработка этого эпилога была сде-

лана Гардиным совместно с Пудовкиным. Фильм „В трудные дни“ ставил сложные и серьезные задачи. В смысле искусства он делал, несомненно, шаг вперед по сравнению с агитками 1919—1920 годов. В фильме изображалась дореволюционная деревня и классовая борьба в ней. Деревенский батрак, выброшенный из кулацкого двора, уходит в город и там претерпевает все трудности голодного рабочего существования. Потом он попадает на фронт и участвует в войне и революции. После Октябрьского восстания герой возвращается в свою деревню, спасает от кулацкого насилия жену и наводит в деревне новые порядки.

Фильм „Серп и молот“ был едва ли не самым ранним фильмом о новом человеке, прошедшем школу войны и революции. В нем делалась первая попытка осознать в художественных образах великие события, происшедшие в России. Работа над сценарием этой картины проводилась с большой тщательностью и усердием. Много внимания уделялось технике написания его. Дело было новое. Теорией сценария в ту пору почти не интересовались. И Гардину принадлежит заслуга в разработке драматургических проблем фильма. Согласно указаниям Гардина, сценарий „Серп и молот“ был разбит на кадры, против каждого кадра указаны планы, метраж и действующие лица. Сценарий был написан на больших щитках и в таком виде выставлен в школе для обозрения и руководства. Пудовкин, который принял в работе над сценарием „Серп и молот“ самое непосредственное и живое участие, вынес для себя из этого дела большой и плодотворный урок: он получил драматургический опыт, которому не изменял в течение многих лет творческой деятельности. И даже сегодня некоторые из его сценарных разработок напоминают по форме ранние упражнения в сценарной технике в мастерской Гардина.

В начале ноября предварительные приготовления к производству фильма закончились, и школа объявила конкурс на исполнение основных ролей картины. Главная роль в картине—Андрея Краснова, батрака, а потом красноармейца,—была поручена Пудов-



*Пудовкин (справа) в фильме
„Серп и молот“.*

кину. Готовясь к съемкам, Пудовкин специально отпустил усы и тщательно подсчитал ассортимент принадлежностей костюма и реквизита, необходимых для исполнения роли. Независимо от такого чисто внешнего подхода к построению образа, Андрей Краснов оказался в фильме весьма приметной фигурой. Пудовкин появлялся на экране одетым в романовский полушубок; на голове копна взлохмаченных волос; движения—полные решимости, одинаково резкие в момент поцелуя на крыльце с любимой девушкой и в момент выпрягания коня во дворе кулацкой усадьбы. Запоминалась энергичная походка актера в кадре и суровые выразительные глаза из-под надвинутой на лоб шапки или красноармейского шлема. Это был образ положительного героя, один из первых в галерее советского кино. Он был создан в реалистической манере, но с угловатым несовершенством молодости и неопытности. Гардину как режиссеру исполнение Пудовкина понравилось, и до сих пор он считает Андрея Краснова лучшим созданием Пудовкина-актера. У самого Пудовкина от его актерской работы в „Серпе и молоте“ осталось ощущение актерской „пережатости“ „героиче-

ских" поз и грозных взглядов. Во всяком случае он почти не работал над целым своей роли, разыгрывая лишь отдельные кадры с большим или меньшим представлением о полном объеме образа.

В фильме „Серп и молот“ Пудовкин выступал не только как актер. Он был всем, чем может быть преданный делу человек: и администратором, и хозяйственником, и ассистентом режиссера, и помощником режиссера, и декоратором—одним словом, универсальным работником, готовым ко всем превратностям кинематографического труда. Натурные съемки происходили в Барвихе (близ Москва-реки). Снимали с утра до вечера, как только позволяла погода. В группе велся дневник работы. Некоторые из записей дневника были сделаны Пудовкиным. Он отмечал по часам начало и конец съемок, погоду, характер работы и отдельные удачные эффекты,



Пудовкин в фильме
„Серп и молот“.

пойманные на пленку. Кроме того, в дневнике давалось подробное и точное перечисление всех заснятых за день кадров и их метраж.

В феврале 1921 года все натурные съемки „Серпа и молота“ были закончены, осталась работа в ателье. Мастерская постановщиков возбудила ходатайство перед Наркомпросом о предоставлении ей помещения для павильонных съемок. Коллегия ВФКО пошла навстречу этому заявлению и передала в распоряжение школы б. киностудию Ермольева. Когда группа работников кинематографической школы явилась в Первый Брянский переулоч (дом № 11), она нашла на месте ермольевского павильона обледеленый корпус, по лестницам которого спускались преграждавшие путь ледники. Отопительная система давно не работала, трубы лопнули. Вместо того чтобы продолжать работу над „Серпом и молотом“, постановщики взялись за приведение в порядок помещения. Работу пришлось производить своими силами. И вот Пудовкин, Залипаев и Горчилин стали отвинчивать огромные трубы, спускать их вниз, отогревать на огне костра, разведенного на полу ателье, чтобы растопить лед в трубах. Страдая от неопытности и незнания, они проработали около двух недель, пока отопление не было целиком восстановлено.

Работа над „Серпом и молотом“ явилась для Пудовкина своеобразным кинематографическим университетом: он сумел за это время познакомиться вплотную со всеми сторонами производственного процесса, отовсюду стараясь извлечь полезные и необходимые навыки. Не было ни одного уголка в лаборатории кинематографического мастерства, куда бы не заглянул его зоркий, наблюдательный глаз. Может быть, одна только область—область монтажа—оставалась для него еще не известной: в монтаже фильма он участия не принимал. Все остальное он ощупал своими собственными руками. Нельзя сказать, чтобы он созрел как художник,—для этого требовалось еще очень многое, и усвоенная им азбука мастерства могла помочь в этом отношении меньше всего, ибо художником можно сделаться не столько благодаря режиссерскому

умению, сколько благодаря глубокому проникновению в социальную жизнь и ее законы. Тем не менее первая технологическая ступень творчества была пройдена, а это для человека, лишь год назад отдавшегося изучению и освоению кинематографа, было очень много.

Вслед за кинематографом в орбиту внимания Пудовкина попадает театр. В 1921 году Гардин берется за постановку в „Теревсате“ (Театре революционной сатиры) скетча по роману Джека Лондона „Железная пята“. Для участия в этой работе он приглашает Пудовкина, своего лучшего и талантливого ученика. Пудовкин должен был принять участие в спектакле в качестве сорежиссера, а также в качестве драматурга. Работа предстояла трудная. Нелегко было найти форму для инсценировки такого публицистического, мало действенного романа, как „Железная пята“. Как известно, роман написан автором в виде дневника от имени главной героини произведения Эвис Кеннигам. Добрая половина романа состоит из огромных речей социалиста Эрнеста Эвергарда и очень коротких реплик других действующих лиц. Конец романа, изображающий кошмар чикагской бойни, устроенной „корыстолюбцами“, построен описательно. Поэтому они драматизировали „Железную пята“ при свободном обращении с текстом. Подобное обращение требовалось, с их точки зрения, и идейными задачами спектакля, ибо в „Железной пята“ рядом с яркими иллюстрациями положений научного социализма содержались мелкобуржуазные тенденции.

Гардин и Пудовкин не растерялись перед трудностью задачи. Пудовкин (ему принадлежала разработка пьесы по канве, предложенной Гардиным) напряг всю фантазию драматурга, чтобы оживить и заставить действовать героев, лишь случайно упомянутых в книге. Джексон, Гартуэйт, Уиксон-старший превратились в ощутимые, нельзя сказать чтобы полнокровные, тем не менее живые, материализованные образы. Путем введения дополнительных сцен—лагеря революционеров, солдатской казармы и пр.—был расширен фон действия и более реально представлена обстановка восстания. Реализм, однако, не коснулся основного замысла

драмы. Она была построена в символическо-патетическом стиле, как и полагалось в то время, в эпоху постановки В. Мейерхольдом „Зорь“ Э. Верхарна. Самое интересное в инсценировке „Железной пяты“ заключалось в драматургии пьесы, а именно в принципе эпизодического (по примеру кино) построения сцен. Чтобы ускорить смену этих сцен на театральной площадке, действие вырывалось из темноты с помощью прожекторов. Той же цели быстрой смены эпизодов служили придуманные Пудовкиным декорации в виде высоких ширм на колесиках.

Нельзя сказать, что спектакль „Железная пята“ снискал у зрителя какой-нибудь особенный успех. Тем не менее, он выдержал шестьдесят пять представлений, и Пудовкин не пропустил ни одного из них, присутствуя неизменно на каждом очередном повторении пьесы.

Театр, впрочем, привлекал Пудовкина менее, чем кинематограф. Поэтому работа над „Железной пятой“—единственная работа Пудовкина на сценических подмостках—не могла оставить заметного следа в его творческой биографии.

Он возвращается вновь в кинематограф и снимает вместе с Гардиным осенью 1921 года фильм „Голод... голод... голод...“ (сценарий для фильма был написан Гардиным и Пудовкиным совместно). В этом фильме сцены смерти ребенка крестьянина были сняты Пудовкиным и Тиссе самостоятельно. Ставя их, Пудовкин приобрел первый опыт работы с типажем. Картина оказалась не менее значительной и интересной, чем фильм „Скорбь бесконечная“, поставленный на ту же самую тему о поволжском голоде режиссером А. Пантелеевым.

Последней работой, сделанной Пудовкиным совместно с Гардиным, был сценарий „Слесарь и канцлер“ по пьесе А. В. Луначарского „Канцлер и слесарь“ (1921). В проекте сценария Гардин предлагал поставить картину в соответствии с общим абстрактно-синтетическим стилем драмы Луначарского. Он настаивал на удалении из сценария всего, что могло обнаружить реалистически-бытовой рисунок. На деле получилось обратное. И появившиеся

в сценарии реалистические элементы были обязаны своим происхождением, главным образом, Пудовкину.

В центре произведения Луначарского стояла трагедия графа Карла Денбаха фон Турнау—канцлера Нордландии—и предательство вождя социал-демократии Франка Фрея, поведение которого было списано с поведения немецких социал-демократических лидеров в начале империалистической войны. Линии Франка Фрея противостояла линия вождя коммунистической партии Фрица Штарка. Пьеса кончалась победой коммунистов и изгнанием в эмиграцию буржуазных хозяев Нордландии. Пудовкин разместил акценты немного по-иному. Драму канцлера он отодвинул в сторону, Франку Фрею придавал черты, напоминающие Керенского, а линию Фрица и его друзей коммунистов еще более укрепил, придав их выступлениям сходство с выступлением большевиков в октябре 1917 года (как известно, в пьесе Луначарского защита Граубергена коммунистами ничего общего с Октябрьским переворотом не имела). Камерный характер пьесы Луначарского он преодолел тем, что ввел в сценарий военные эпизоды. В пьесе действие происходило в залах, кабинетах и столовых. В сценарии появились площади, окопы, аэропланы, взрывы. Некоторые из самостоятельно задуманных Пудовкиным сцен были написаны им с большим драматургическим напряжением, например, сцена крушения поезда с Робертом фон Турнау (он написал эпизод этой катастрофы с настоящим знанием монтажного кинематографа) или сцена расстрела Макса Штарка контрреволюционерами в момент подъема Анны на аэроплане. Искусству построения этой сцены мог бы позавидовать любой современный киносценарист.

По всему было видно, что Пудовкин двигался в сторону реализма, разумеется, нетвердо и неуверенно. Пока этой твердости и уверенности еще и неоткуда было взяться. Ведь он был неопытен, только начинал творческую деятельность, и, естественно, сценарий „Слесарь и канцлер“ был во многих местах рыхл и аморфен, а приемы построения действия примитивно агитационны.

По окончании сценария Гардин предложил Пудовкину принять участие в постановке картины, но Пудовкин решительно отказался. Он хотел учиться, и никакие уговоры Гардина не могли отклонить его от принятого решения. Гардин уехал на Украину для съемки на ялтинской фабрике ВУФКУ „Слесаря и канцлера“ (фильм был выпущен в прокат в 1923 году), а Пудовкин поступил в мастерскую Льва Кулешова.

Распространено убеждение, что Пудовкин получил кинематографическое воспитание, главным образом, в мастерской Кулешова и последнему обязан своим кинематографическим опытом. Не отрицаем большого значения кулешовской мастерской в развитии Пудовкина, но вместе с тем должны сказать, что двухлетнее пребывание Пудовкина у Гардина оказало на формирование молодого, начинающего кинематографиста влияние не меньшее, чем последующие годы его учебы. В. Р. Гардин принадлежал в подлинном смысле слова к пионерам советского кинематографа. Он пытался, насколько позволяли его силы и художественные средства, рассказать на языке кинематографических образов об идеях Великой пролетарской революции. Он впервые обратил серьезное внимание на теорию киноискусства и много думал над проблемами актерского мастерства, драматургии сценария, вопросами времени и ритма на экране. От него Пудовкин научился понимать и ценить актера, приобрел умение строить сюжет фильма. Гардин не отрицал передачи на экране психологии героев, хотя и рассматривал актера как натурщика, вкладывая, впрочем, в этот термин иное содержание, чем впоследствии Кулешов. И вслед за Гардиным Пудовкин разрабатывал с усердием и увлечением психологические коллизии „Железной пяты“ и „Слесаря и канцлера“. Кто знает, может быть, к некоторым из положений, усвоенных в мастерской Гардина, Пудовкину и пришлось обратиться вновь, но уже несколько лет спустя, пройдя суровый искус кулешовской школы.

В МАСТЕРСКОЙ КУЛЕШОВА

МАСТЕРСКАЯ Л. В. Кулешова держалась иной системы воспитания актера, чем Гардин. Если в группе Гардина работали, главным образом, над воспитанием чувств, в мастерской Кулешова занимались упражнением двигательных способностей натурщика. Не лицо натурщика с неуловимыми и не подчиняющимися математическим определениям изменениями и переходами от одного состояния к другому привлекало внимание Кулешова, а руки и ноги актера, которые он рассматривал как самые выразительные части тела, движение которых отражало, по его мнению, более, чем что-либо другое, психологическую сущность человека.

Кулешов рассматривал киноактера как совершенную инженерную конструкцию, которая должна производить целесообразные движения. Изучению техники и механики этих движений он придавал первостепенное значение, мечтая обуздать действия экранных персонажей точными алгебраическими формулами. Уже в начале 20-х годов у него зародилась теория метрической пространственной сетки экрана, плоскость которого он хотел строго и рационально организовать, чтобы зритель не путался в хаосе случайных линий и неоправданных движений. Но для этого требовалось в свою очередь организовать поведение актера. И вот

Кулешов предлагает точно разработанную систему движений натурщика в трех плоскостях пространства, по трем основным осям. Он надеется путем тренировки натурщика добиться от него выразительных, четких и закономерно распределенных на экранном пространстве и во времени движений. Он твердо убежден в том, что легко читаемые с экрана прямоугольные и прямолинейные движения актеров представляют собою качество, присущее самой природе кинематографа. В действительности кулешовская теория прямолинейных движений как наиболее целесообразных и наиболее впечатляющих базировалась на эстетике конструктивизма, считавшей прямую линию и прямой угол выражением культуры вообще и проявлением силы и воли в частности. „Культура—это прямоугольное состояние ума“, писал Корбюзье. Принципы кулешовского учения были не так уж далеки от этой формулировки.

Упорство, с которым Кулешов боролся за свои взгляды, стройность, последовательность и наконец наукообразность его системы привлекли в его мастерскую много молодежи. Пудовкин стал одним из наиболее верных его учеников.

Пудовкин познакомился с Кулешовым еще в 1920 году, постоянным же членом его коллектива стал с 1922 года. Поступив в мастерскую, он прошел сначала техническую тренировку, а потом был привлечен к участию в учебных этюдах. Он выступал в качестве натурщика в этюдах под названием „На улице святого Иосифа № 147“ и „Венецианский чулок“. Сюжеты этих этюдов были построены на приключенческом материале, с похождениями, драками и убийствами.

В этюде „На улице святого Иосифа № 147“ Пудовкин играл мало выразительную роль, зато в „Венецианском чулке“ он представлял довольно сложный образ ловеласа и франта, который вместо галстука носит дамский кружевной чулок. С момента завязывания этого чулка и начинался этюд. Чулок переходит потом в качестве подарка в карман к приятелю ловеласа—доктору и служит предметом семейной ссоры между доктором и его женой.

*Из этюда мастерской Л. Кулешова
(Пудовкин).*

Дальше волокита встречается с женой друга и, пригласив даму к себе на квартиру, пытается ее соблазнить. Однако, жена остается верной своему супругу, и поклонник венецианской моды вместо поцелуя получает пощечину.

Неизвестно, как Пудовкин относился в те времена к содержанию этих этюдов, но работа в качестве актера увлекала его, как и остальных членов группы. Ему нравилась у натурщиков Кулешова математически точная рассчитанность каждого жеста и отсутствие произвольных движений. Сам он

более или менее уже постиг приемы трюковой техники, и, когда А. Хохлова, игравшая в „Венецианском чулке“ жену, давала ему пощечину, он ловко делал „задний кульбит“.

Последним, наиболее совершенным и законченным этюдом группы Кулешова, в котором участвовал Пудовкин, был этюд „Золото“. Сюжет его был заимствован из рассказа Джека Лондона „Кусок мяса“. Пудовкин играл бандита, который отравил стрихнином своих двух друзей-грабителей, укравших плитку золота. Намереваясь завладеть награбленным, бандит, однако, сам становился жертвой покушения. Нож inferнальной женщины (ее играла Хохлова) вонзался в его спину, и злодей падал замертво, едва успев сказать о стрихнине. Падение Пудовкина на пол происхо-



дило по всем правилам кулешовской системы; будучи заранее рассчитано, расчленено, оно выполнялось как виртуозный пассаж. Недаром Пудовкин до сих пор вспоминает это падение как пример превосходного усвоения новой для него техники.

Этюд „Золото“ демонстрировался на показательном вечере школы как выпускная работа Пудовкина, Подобеда, Хохловой и Рейха. На отчетном спектакле ставились и другие этюды с участием Пудовкина. Интерес в Москве к показательным работам кинематографической школы был настолько велик, что пришлось много раз повторять отчетные вечера-спектакли. Эти спектакли посещали театральные режиссеры, кинорежиссеры, актеры и просто публика, прослышавшая о театрально-кинематографическом (этюды разыгрывались на специально устроенной театральной площадке) экспериментаторстве Кулешова. Успех этих спектаклей был настолько значителен, что сообщение о них проникло даже в иностранную печать. Немецкий критик писал в „Berliner Tageblatt“ о том, что Москва, хотя и бедна теперь, так как в ней не создаются памятники вроде монументов, построенных во времена фельдмаршала Потемкина, зато „она принесет в Европу высокую кинематографию, которая создается в стенах Московской киношколы“.

Однако, Кулешову не суждено было остаться в преобразованном из школы Государственном институте кинематографии (ГИК). Между отдельными группами педагогов вспыхнула борьба за разные методы воспитания актера. Разумеется, в этой борьбе не мог не принять участия Кулешов и его группа. В итоге Кулешов вместе со своими учениками был принужден уйти из ГИК. Его мастерскую приютил в одной из маленьких комнат б. театра „Зон“ руководитель Опытного-героического театра Б. Фердинандов. Так возникла в январе 1923 года экспериментальная кинолаборатория Л. Кулешова.

Пудовкин как верный ученик Кулешова последовал за своим мэтром и продолжал работать в экспериментальной лаборатории в качестве его ближайшего помощника. Как художник он значительно вырос и окреп. У него стали складываться собственные

убеждения. Продолжая еще по инерции разработку системы Кулешова, он стал понемногу отходить от нее. Он думал над вопросами теории киноискусства, и некоторые размышления его в этом направлении уже тогда обнаруживали значительную ценность. Так, в 1923 году в февральском номере журнала „Кино“—органе Общества кинодеятелей—была помещена первая теоретическая статья Пудовкина „Время в кинематографе“, которая освещала по-новому взаимоотношения между музыкой и кино.

Сравнивая ритмический рисунок музыкального произведения с монтажным ритмом кинематографического фильма, он отмечал сходство обоих искусств в смысле организации каждым из них материала во времени. Можно ли найти, спрашивал он, в хаосе темных и светлых пятен, движущихся на экране, элементы, которые можно было бы сознательно располагать в пространственной и временной последовательности? И отвечал с горячностью и волнением: „Кто считает себя работником искусства, не имеет права оставлять хаос там, где может быть творчески создан порядок,

*Экспериментальные фото мастерской Л. Кулешова
(1923—1924), на фото Пудовкин*



ибо только порядок обуславливает истинную творимую форму, и только такая форма впечатляет в плане высокого искусства". Существуют, утверждал он, зрительные удары, или акценты, в смене кадров (здесь акценты зависят от длины кусков фильма), в смене планов (в соответствии с изменением точки зрения аппарата) и, наконец, в процессе движения самого снимаемого объекта. Эти акценты нельзя оставлять следовать друг за другом в любой, случайной последовательности. Их нужно располагать в „определенном, творчески утвержденном, точном порядке“.

С точки зрения воспитания актеров высказанные Пудовкиным соображения являлись развитием положений Кулешова. Как известно, Кулешов шел даже дальше: он пытался выработать приемы записи движений натурщика нотными знаками. Но если мы обратим внимание на характер постановки Пудовкиным вопроса о музыкальном ритме фильма, то увидим полную самостоятельность автора. В отличие от Кулешова, рационалиста и формалиста, Пудовкин рассматривал ритм в киноискусстве не как самодовлеющий прием, а как определяемую содержанием форму. Он тогда еще не отдавал себе отчета в том, каким должно быть это содержание.

Между тем, время шло своим чередом. Лаборатория работала, эксперименты продолжались. Сведения о работе кулешовской мастерской проникали в печать, вызывали споры среди молодежи.

Ученики, несмотря на трудные материальные условия, коллектива не бросали, уверенные в победе „динамического кинематографа“. Советская кинопромышленность в этот период только сколачивала свои кадры. Кулешов, как и следовало ожидать, получил предложение от Госкино (1923) поставить картину по сценарию поэта Н. Асеева „Чем это кончится“. Сценарий был написан с большим по своему времени кинодраматургическим мастерством, и один из журналов даже рекомендовал его как интересный материал для чтения. Герой сценария—американский финансист и сенатор мистер Вест приезжает со своим секретарем Джекки в советскую Россию. На московском вокзале у Веста крадут порт-

фель, а затем он становится жертвой шантажа со стороны шайки аферистов, руководимых Жбаном. Прежде чем попасть в лапы шантажистов, Джек встречается в аудитории университета на лекции об американском рабочем движении со своей старой знакомой Элли, девушкой из штата Огайо. Эта энергичная девушка с помощью беспризорника Свища, укравшего у Веста портфель, раскрывает все проделки Жбана, арестовывает аферистов и выручает сенатора. Сценарий кончается благополучным возвращением мистера Веста в Вашингтон и весьма непонятной сценой игры в мяч, долженствовавшей символически изображать классовую борьбу.

К работе над постановкой фильма Кулешов привлек весь свой коллектив. Пудовкин участвовал в фильме в качестве сценариста, сорежиссера и актера. Кулешов вместе с Пудовкиным переделали сценарий. Сохранив основное содержание его, они выбросили из сценария несколько эпизодов и заменили их новыми, более выразительными с точки зрения трюковой техники. Так они ввели сцену погони Джека за вором, укравшим портфель (ее в сценарии не было), эпизод инсценированного нападения на иностранца „большевиков“ в вывороченных тулупах, вооруженных серпами и молотами, и пр. Усилив авантюрно-приключенческую линию сценария, они назвали его по-новому: „Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков“, и это название сохранилось потом за фильмом. Сценарий от переделки не выиграл, и Пудовкин, после того как фильм уже был поставлен, признал драматургическую ошибку, допущенную при переработке сценария. По его мнению, две динамические части в начале фильма уничтожили нарастание действия и разрушили целостное впечатление от картины.

Режиссерскую работу над „Мистером Вестом“ Кулешов распределил между лучшими своими учениками: Пудовкиным, Комаровым, Подобедом, Оболенским и Хохловой. Каждому из них была поручена разработка нескольких эпизодов. Они работали на отведенных им участках сцены или павильона под наблюдением и руководством ответственного постановщика. Пудовкин стремился

отделать и отшлифовать порученные ему эпизоды как можно тщательнее. Одновременно он играл в фильме Жбана. В сценарии Асеева Жбан был представлен как тип авантюриста, скрывавшего свои подлинные занятия под видом содержателя слесарной мастерской, над косяком двери которой висела подозрительная вывеска: „Чиню замки. В. Жбанок“. Пудовкин окружил своего героя другой социальной атмосферой. Он изобразил Жбана бывшим эстетом, опустившимся до жизни мошенника, своеобразным бароном из горьковской пьесы „На дне“. В сцене с мистером Вестом Жбан появляется в цилиндре, черном костюме, белых манжетах, коротких брючках по моде 1923 года и белых гетрах. Соединение белого с черным придавало гротескную выразительность отдельным деталям костюма, который Пудовкин носил с подчеркнутой пошлостью. Начиная с первых кадров картины, в которых Жбан показывается сидящим в большой обшарпанной комнате и отнимающим у Свища украденный портфель, и до самого конца фильма, где Жбан изображен стоящим перед нарядом милиции с поднятыми вверх руками,—его образ строился Пудовкиным на соединении черт утраченного благородства и благоприобретенной подлости.

Пудовкин не „залезал в душу“ своего героя. Он создавал образ с помощью внешних средств, как того и требовала воспитавшая его школа. В его движениях была четкость автомата, марионетки. Назвать эти механические движения естественными вряд ли возможно, ибо, кроме всего прочего, Пудовкин должен был изображать героя играющим в благородство, а уже одно это при системе Кулешова должно было привести неизбежно к эстетизации жеста. Жбан в исполнении Пудовкина запомнился зрителем, но это был всего лишь образ-маска, а не образ живого человека. В минуту откровенности даже Кулешов вынужден был сознаться, что то, что он считал в актерской работе теоретически необходимым, на практике „Мистера Веста“ оказалось неудачным и игра актеров вместо естественной получилась схематизированной.

*Пудовкин в роли Жбана
(„Необычайные приключения
мистера Веста“).*



Фильм „Необычайные приключения мистера Веста“ вызвал самые разноречивые отклики в прессе. В. Шкловский фильм разругал. Голдобин пытался его защитить. В журнале „Огонек“ картину похвалили, в кинопечати встретили холодно. Сам Кулешов считал эксперимент удавшимся. Зрителя картина не удовлетворила. В такой противоречивой обстановке, которая, разумеется, не могла не отразиться на коллективе, Кулешов приступил к новой работе — к постановке „Луча смерти“.

На этот раз сценарий писал Пудовкин. Перед ним Кулешов поставил ряд внехудожественных задач, связавших его по рукам и ногам: сценарий должен был дать возможность продемонстрировать всех участников коллектива, все трюки, не употреблявшиеся до той поры в советской кинематографии, содержать массовые сцены, научиться снимать которые Кулешов ставил очередным заданием. Пудовкину в таких драматургических условиях пришлось подгонять сюжет фильма к известному количеству трюков и развивать его (т. е. сюжет) таким образом, чтобы в картине нашлось место каждому члену группы. Но Пудовкину уже не хотелось

экспериментировать в такой мере, как это было до постановки „Мистера Веста“. Научившись мыслить последовательно монтируемыми кинематографическими кадрами (цель, которую он ставил перед каждым сценаристом), он хотел убеждать зрителя правдивым показом событий. Такое, по крайней мере, заключение напрашивалось после опубликования его статьи „Принципы сценарной техники“ („Киножурнал АРК“ № 1, 1925). Продолжая думать в этой статье еще по-кулешовски, будто переживания и эмоции зрителя должны вызываться режиссером с помощью кинематографического монтажа, а не актерами, он тем не менее придавал большое значение подлинной взволнованности зрителя, тому, что сопутствует всякому настоящему художественному впечатлению. Это в теории, а на практике... А на практике он делал свой сценарий добросовестно и внимательно, не чувствуя даже, может быть, глубины пропасти, уже образовавшейся между ним и Кулешовым. Его мысли забежали вперед, и, развивая положения Кулешова дальше и глубже, он в то же время оспаривал их. Это было незаметное, не всегда даже осознанное единоборство, которое лишь временами пробивалось наружу. Так, когда Пудовкин ввел в сценарий несколько психологических ситуаций, они были Кулешовым тотчас же безжалостно вытравлены.

Действие фильма „Луч смерти“ развивалось одновременно в СССР и за границей вокруг изобретенного советским инженером Подобедом прибора, взрывавшего горючие вещества на расстоянии. Аппарат этот, названный „Лучом смерти“, служил предметом тайных домогательств фашистов, руководимых аббатом Рево. Фашистской шайке, обосновавшейся в СССР и выследившей работу изобретателя, удалось, наконец, похитить таинственную машину. Борьба перекидывалась за границу, на завод „Гелиум“. В нее вовлекались по ходу развития сюжета руководители восстания рабочих. В итоге группа революционеров получала в свои руки аппарат „Луч смерти“, который обеспечивал восставшим рабочим завода „Гелиум“ победу над хозяевами.

Стремясь избежать драматургической ошибки, допущенной в „Мистере Весте“, Пудовкин распределил в сценарии динамические акценты таким образом, чтобы они нарастали к концу каждой части и одновременно увеличивали напряжение сюжета к финалу. Хотя это распределение акцентов он сделал чисто формальными средствами, не исходя из содержания фильма, тем не менее, конец фильма, изображавший победу рабочих, не раз вызывал аплодисменты в зрительных залах кинотеатров.

Режиссерская работа над „Лучом смерти“ проводилась коллективно. Но если в „Мистере Весте“ коллективный метод был вызван жесткими условиями, в которые поставили группу в смысле сроков производства,—в „Луче смерти“ к этому прибавилось еще принципиальное обоснование коллективного творчества. Как автор картины Пудовкин выступил в печати с заявлением, что при выдвинутых мастерской Кулешова требованиях сознательного отбора внешних форм выражения, при стремлении ее к детализации всех пластических построений фильма единоличная режиссура, применявшаяся до тех пор в западном и советском кино, оказалась неприемлемой. Таким образом, необходимость коллективной режиссуры в „Луче смерти“ была, как видно, рождена соображениями художественного порядка. Пудовкин, как и прежде, работал в картине главным сорежиссером, ставя по указаниям Кулешова отдельные сцены и эпизоды и тренируя натурщиков.

Как актер Пудовкин исполнял роль отца Рево—образ, в котором католический крест соединялся по-родственному с фашистской свастикой. Он придумал для Рево чрезвычайно характерную внешность, не выходя при этом за пределы собственных типажных данных. Бритая, гладкая, неправильной формы голова, несколько ушедшая в приподнятые плечи; чуть-чуть торчащие в стороны уши; руки, судорожно перебирающие четки; все движения угловатые и прямолинейные, словно действует механизм, а не человек. Таким выглядел этот главарь заговорщиков, организатор похищения машины инженера Подобеда. Это был образ врага, врага ловкого,

смелого и предприимчивого. Для того чтобы его создать, нужно было владеть в совершенстве трюковой техникой. И Пудовкин не отстал от товарищей по мастерской, например, от Фогеля, бесстрашного трюкового актера. В сцене погони Пудовкин прыгал с крыши высокого дома.

И если он при этом прыжке разбился и пролежал две недели в постели, виной тому был не актер, а пожарные, зазевавшиеся и опустившие предохранительную сетку.

Исключительная четкость и „проработанность“ движений, заученная точность работы механизма, знание себя и всех своих возможностей — таковы были качества Пудовкина, исполнявшего роль аббата. Этими качествами он был обязан школе, которую получил от Кулешова. Однако, у Пудовкина даже через самую механику движений прорывалось порою нечто такое, что противоречило вкорме сущности учения Кулешова. Вдруг с тем или иным жестом у него рождался совершенно безудержный темперамент, который грозил уничтожить весь математический порядок работы сочленений тела. Это был вулкан, клекотавший до поры до времени внутри, чтобы когда-нибудь прорваться наружу и уничтожить оковы. Спустя много лет, вспоминая о работе в кулешовской группе в качестве актера, Пудовкин говорил, будто он пробовал еще тогда опираться в игре на внутреннее состояние, чтобы ощутить себя в образе наиболее полно, но возможностей углубиться в такой подход к роли не имел.

В „Луче смерти“ Пудовкин участвовал одновременно и в качестве художника, обязанности которого он делил с Рахальсом. Отказавшись от старой системы фанерных щитков, оклеенных обоями или окрашенной бумагой, он испробовал для получения более фотогеничной поверхности декораций мастику разных тонов, дерево, крытое масляной краской или чистое, и, наконец, шведский картон. Результаты получились по своему времени более чем удовлетворительными: техническая сторона картины нашла повсюду положительную оценку. Не то было со стороны идейной.

Осенью 1924 года фильм „Луч смерти“ был закончен и выпущен в прокат. Выпуску предшествовала большая реклама. Публика ждала фильма, но на первых же просмотрах картины была крайне разочарована. Печать же прямо негодовала. Не было почти ни одной рецензии, которая отзывалась бы о произведении одобрительно. Говорилось о пустой фантастике, о голом трюкачестве, об идеологическом ничтожестве, о бессодержательности, об оторванности Кулешова и Пудовкина от жизни вообще и от советской в частности. И критика была права. Советский зритель ждал от кино больших и содержательных произведений, он искал на экране воплощения великих идей своего времени, а вместо этого получал демонстрацию кинематографических приемов, прейскурант кинотехники и ремесленного умения. Сам Кулешов расценивал отзывы прессы и зрителя как травлю и тем самым углублял собственную трагедию, и без того горькую. Он не мог, а, может быть, и не хотел понять того, что все силы и талант он вкладывал лишь в то, чтобы учиться творчеству, а не творить. Он подвозил материалы к месту сооружения какого-то абстрактного монумента, тщательно расчищал дорожки, посыпал их песком, отбирая песчинку к песчинке. Но он боялся взглянуть в лицо самому искусству, он не решался взять в руки молоток и выбить не эскиз, а законченное, пусть даже самое простое изваяние. Изучая механику движений актеров, он останавливался перед невозможностью расклассифицировать игру мускулов человеческого лица, и он откладывал изучение ее до более благоприятного времени, которое никогда не могло наступить.

После постановки „Луча смерти“ коллектив Кулешова начал постепенно распадаться. Как бы крепко Кулешов ни держал в своих руках группу, как бы члены группы ни были связаны друг с другом, ничто не могло удержать их в гнезде: оперились и разлетелись. Ушел и Пудовкин на самостоятельную работу в „Межрабпом-Русь“.

Впоследствии Кулешов нередко обсуждал вопрос, почему распался его коллектив, и, возвращаясь всякий раз к самому дра-

матическому моменту своей художественной биографии, он придумывал поводы, которые меньше всего могли быть действительными причинами распада. Так, одно время он полагал, что ученики его ушли от него потому, что устали бороться со старой кинематографией и возмечтали об отдыхе, о женитбе, о том, чтобы „обзавестись скатертью“, съездить за границу. И правду сказать: ученикам Кулешова жилось нелегко. Чего только Пудовкину ни приходилось делать, чтобы кое-как существовать. Хорошо еще, что его выручало умение рисовать. Он делал обложки для книг, плакаты, оформлял выставки. Как графику ему довелось работать в журнале „Профессиональное движение“ и в издательстве „Земля и фабрика“. Им был сделан ряд плакатов для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1923 года. Он проиллюстрировал в журнале „Безбожник“ занимательную библию. Все это Пудовкин делал лишь для того, чтобы не итти ни на какую другую кинематографическую работу, кроме мастерской Кулешова.

Но, когда пришло время, он ушел из группы Кулешова не потому, что его одолели мечты мещанина, а потому, что идейная и художественная система Кулешова перестала его удовлетворять: он ее перерос. Противоречия, которые накапливались у него как художника, дошли до предела. Он должен был их так или иначе разрешить, обязан был это сделать. И вот, повинувшись голосу своего призвания, он оборвал пуповину, связывавшую его со школой Кулешова, и стал работать самостоятельно. Кстати сказать, уход Пудовкина от Кулешова совершился без всяких проявлений болезненности: Кулешов сам помог ему устроиться в „Межрабпом-Руси“.

К тому времени Пудовкин мыслил о задачах киноискусства уже вполне самостоятельно. Так, по поводу содержания нашумевшей в 1924—1925 годах книги Луи Делюка „Фотогения“ Пудовкин высказал соображения, которые сразу определили его художественное credo, отграничив предлагаемый им художественный метод не только от Кулешова, но и от Эйзенштейна.

Он выдвинул критерием фотогеничности изображения, не метафизический критерий киногоениальности и не плоско утилитарный критерий фотохимического воздействия лучей света на пленку, а критерий чисто реалистический. Фотогенично все то, что ясно, просто, естественно. В особенности он требовал от экрана ясности, считая ее главным условием кинематографического искусства. Требования эти вызвали в печати шум и нападки. Их называли трюизмами: стоило ли, мол, говорить о фотогеничности, если она сводилась лишь к принципу ясной и простой формы? Между тем, говорить об этом не только стоило, но было прямо-таки необходимо. Не забудем, это был период, когда некоторые киномастера в погоне за эксцентрикой, за особыми приемами выразительности усложняли форму до такой степени, что даже избранная и знающая секреты технологии киноискусства публика переставала ее—эту форму—понимать. Пудовкин не побоялся сказать слово в защиту ясности и простоты, и в этом была одна из первых заслуг его перед советским кинематографом.

Среди соображений Пудовкина о фотогеничности было рассыпано также много важных и интересных мыслей о ритме. Продолжая рассуждения об акцентах и зрительных ударах в фильме, Пудовкин все больше и больше склонялся к выводу, что в ритме, в этом чередовании и смене отдельных кусков картины, заключено самое характерное формальное свойство произведения кинематографического искусства,— не в монтаже, как учил Кулешов и многие из признанных вождей кинематографа, а именно в ритме, с помощью которого режиссер должен сознательно управлять материалом и содержанием, вносить творческий порядок в киноискусство. С тех пор интерес к ритму фильма сделался одним из главнейших интересов Пудовкина-режиссера. Как известно, впоследствии Пудовкин стал самым крупным мастером ритмической организации фильма.

Уйдя от Кулешова и работая уже в „Межрабпом-Руси“ над постановкой „Механики головного мозга“, Пудовкин, однако, не

скоро и не сразу забыл кулешовские принципы. Они прочно засели в его художественной памяти. В конце 1925 года он между делом поставил короткометражный фильм „Шахматная горячка“, который, содержа немного от его новых творческих исканий, явился последней данью учителю.

„Шахматная горячка“ была сделана по сценарию Н. Шпиковского, с которым Пудовкин делил также режиссуру. Эта двухчастная комедия откликалась на события международного шахматного турнира, состоявшегося в Москве в ноябре-декабре 1925 г. Она была построена на соединении документального материала с материалом игровым. Документальные съемки были произведены непосредственно на месте шахматных состязаний, в помещении гостиницы „Метрополь“, на площади Свердлова, причем на пленке были запечатлены Капабланка, Торрэ, Шпильман, Рети, Дуз-Хотимирский и др. Снимки мастеров шахматного искусства служили фоном трагикомической истории, разыгрывавшейся между молодым человеком и молодой девушкой, вовлеченными в круговорот всеобщей страсти к шахматам. Герой должен был приехать в условленный час к своей возлюбленной, но любовь к шахматам помешала ему это сделать. Он опоздал не только потому, что разыгрывал сам шахматную партию, но и потому, что шахматная горячка обуяла всю столицу и нарушила естественное течение городской жизни. Следует драма. Она кричит: „Я отравлюсь“, он вторит ей: „Я утоплюсь“... А за драмой—разрыв. Герой в смятении убегает от своей суженой, проклиная шахматы и все, что с ними связано. Подойдя к реке, он в отчаянии бросает в воду носовой платок, разрисованный в шахматную клетку, и все вещи своего туалета, носящие печать шахматного психоза. Он готов утопиться, но в последнюю минуту раздумывает. Ему хочется еще раз взглянуть на турнир. В свою очередь героиня отправилась в ближайшую аптеку и купила яду, чтобы покончить с собой. Но при выходе из аптеки она встречает приветливого джентльмена, который, вступив с ней в разговор, увлекает ее за собой. По дороге выя-

сняется, что встречный—тоже шахматист, а идут они в Метрополь. На турнире герой и героиня сталкиваются лицом к лицу. А потом следует *harpy end* со словами героини, обращенными к жениху: „Милый, милый, я и не знала, что это такая изумительная игра“.

Героя комедии играл Фогель, его партнершу жена Пудовкина—Земцова. В эпизоде с джентльменом снимался Капабланка, которого удалось убедить сыграть несколько кадров с киноактрисой. Впрочем, эпизод с Капабланкой был построен большею частью с помощью монтажных ухищрений. В мелких ролях участвовали работники фабрики: Протазанов (аптекарь), Даревский и другие. Картина содержала много веселых трюков, проделываемых актерами с большой легкостью. Фогель, бегающий кругом шахматного столика, а за ним—котят, приключения героя на улице, его встреча с невестой, его раздумье на набережной Москва-реки—все это было показано виртуозно в отношении техники, но с угловатой прямолинейностью в движениях, походке, беге, напоминая чем-то „Мистера Веста“ и „Луч смерти“.

Атмосфера шахматного увлечения была разработана режиссером не без остроумия. Милиционер, публика, ломовики, старик-ученый, рекомендуемый в тяжелые минуты жизни читать сборник шахматных экзерциций, маленькие ребята на ночных горшках, играющие в шахматы,—все это было придумано легко и весело. Конечно, „Шахматная горячка“ явилась произведением, которое ничего в кинематографе не открыло и ни на что не претендовало. Оно было лишь шуткой мастера в минуту отдыха и никаких особенных лавров в его венок не вплело. В творчестве Пудовкина „Шахматную горячку“ нужно рассматривать как последнюю ступень на лестнице кинематографической учебы, последнее „прости“ воспитавшей его школы. Систему, над которой Пудовкин работал серьезно в „Мистере Весте“ и „Луче смерти“, он приспособил к комедии: так было легче от нее освободиться.

Но, освобождаясь и освободившись от кулешовской кинематографической системы, Пудовкин никогда не отрицал ее значения



в своем собственном росте. Он принадлежит к плеяде мастеров, значение которых заключается в умелом и сознательном использовании достоинств предшественников. О таких художниках Гете сказал: „если бы они не умели использовать преимуществ своего времени, то о них нечего было бы и говорить“. Пудовкин сумел это сделать, не став ни эпигоном, ни эклектиком, а режиссером, оригинальным в истинном смысле этого слова. Сначала он даже преувеличивал значение Кулешова в собственном формировании, считая, будто переданные ему Кулешовым два принципа: монтаж как сущность кино и точная организация работы перед аппаратом во времени и пространстве,—определяют собою все, что можно назвать методом в кинематографической постановке. И только впоследствии, разбираясь в формальном развитии советского кинематографа, он нашел действительное историческое место для кулешовской системы: „Работами Кулешова и Вертова,—писал он,—(их совместными усилиями) была пробита первая брешь, открывшая путь к созданию киноязыка, а в пробитую брешь вошел человек, которому принадлежала честь начала работы уже не над слогами, а над словообразованиями—над киноязыком. Этот человек был С. М. Эйзенштейн“ („Кино и культура“ № 7—8, 1929). Но и раньше и позже Пудовкин продолжал держаться той точки зрения, что „становление кинематографии пошло от Кулешова“. Поэтому не было ничего удивительного в заявлении, подписанном им (совместно со старыми друзьями по кулешовской мастерской) в предисловии к книге Льва Кулешова „Искусство кино“ (1929): „Мы делаем картины,—Кулешов сделал кинематографию“.

Так кончились для Пудовкина годы учебы, его „кинематографические университеты“. Четыре года, проведенные в группе Гардина и мастерской Кулешова, превратили его в художника, имевшего все права на самостоятельную работу. Этими правами он не замедлил воспользоваться.

В „МЕЖРАБПОМ-РУСИ“ давно следили за работой мастерской Кулешова, присматриваясь и наблюдая со стороны за ростом отдельных членов талантливого коллектива. Когда обстоятельства поколебали организацию, а прежние стойкость и выдержка учеников Кулешова заменились растерянностью перед будущим, руководители „Межрабпома“ от наблюдений перешли к действию. Пудовкин явился одним из первых, кому была предложена работа в Обществе, и, хотя некогда он отвергнул подобное же приглашение Госкино, считая позором дезертировать от Кулешова,—на этот раз его было легко убедить согласиться, тем более, что и сам Кулешов не возражал против выхода Пудовкина из коллектива. Сразу же по вступлении в „Межрабпом-Русь“ Пудовкину предложили снимать фильм „Медвежья свадьба“, но он от этой помпезной и легковесной постановки отказался. Последняя была передана Эггерту, а Пудовкина попросили быть по „Медвежьей свадьбе“ ассистентом. Пролог этого фильма снимал В. Гардин; и, возможно, данное обстоятельство повлияло на согласие Пудовкина работать в картине. Впрочем, ассистентура Пудовкина у Эггерта не осуществилась, надо полагать, к взаимной пользе для обоих. Всего лишь несколько дней длилось неопределенное положение Пу-

довкина в „Межрабпоме“, а затем он, получив новое назначение, ушел с головой в предложенную ему работу над экранизацией учения академика И. П. Павлова об условных рефлексах. Известно, что постановку „Механики головного мозга“ было вначале предположено поручить актеру С. Комарову. Руководители „Межрабпوما“ не считали, однако, выбор режиссера удачным, а сам Комаров—себя на месте. Для картины требовался человек, обладающий достаточной эрудицией в области естественных наук. Таким человеком, вполне подходящим по образованию и по своим интересам, был Пудовкин.

Тема фильма была предложена кинофабрике „Межрабпом-Русь“ одним из учеников И. П. Павлова. То, что общество „Межрабпом-Русь“ предложение приняло, не являлось случайностью.

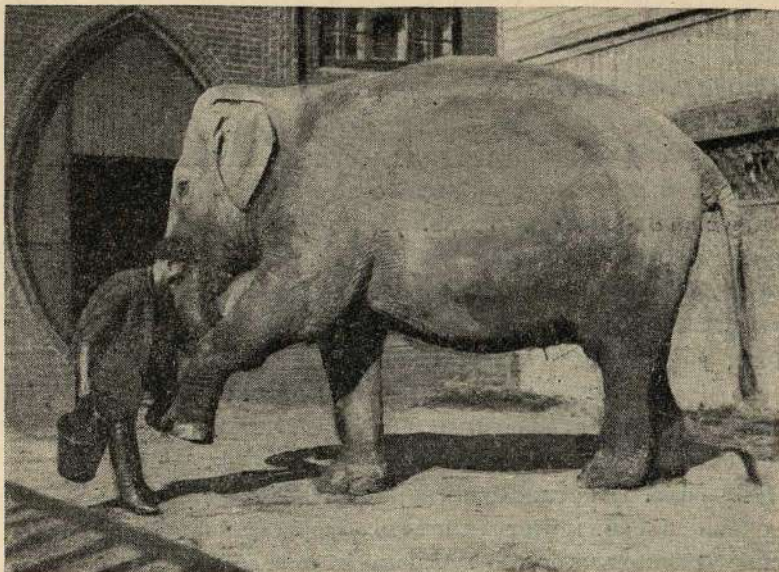
Это были годы, когда прокатилась первая большая волна интереса и внимания к учению Павлова со стороны широких кругов советской общественности.

Пудовкин подошел к работе над фильмом „Механика головного мозга“, преследовавшим, как известно, научно-популяризаторские задачи, не как художник, а как ученый. Противник дилетантизма и поверхностности, он не стал снимать картину, не зная предмета, которому она была посвящена. Прежде чем ставить фильм, Пудовкин углубился в изучение трудов Павлова, его сотрудников и лаборатории, чтобы встретиться впоследствии с материалом произведения не как с неожиданностью, а как с усвоенной и уже продуманной системой фактов. В результате огромного труда и настойчивости ему удалось овладеть материалом павловской лаборатории и усвоить методику опытов по выработке условных рефлексов. Не было поэтому ничего удивительного в том, что в процессе съемки картины им был предложен профессору Д. С. Фурсикову такой опыт по выработке условного рефлекса на основе безусловного оборотительного—сокращение зрачка человека (предполагалось изучить под наблюдением киноаппарата реакцию подобного сокращения),—

опыт, который оказался новостью даже для самой лаборатории знаменитого физиолога.

Идея популяризации учения Павлова о поведении животных и человека, независимо от кинематографа, представляла большие трудности. Систематического изложения теории условных рефлексов ко времени работы над картиной не существовало. Книга Павлова „Лекции о работе больших полушарий головного мозга“, заключившая в систему многолетнюю работу ученого и его сотрудников, появилась позже, в 1927 году, когда фильм был уже давно готов. А к началу его производства Пудовкин имел в руках лишь „Двадцатилетний опыт“, опубликованный в 1923 году. Это был сборник статей—все самое значительное и ценное из выступлений Павлова, начиная с 1903 года. В предисловии к нему Павлов утверждал, что книга очень плохо может заменить будущее систематическое изложение материала, что желающим осведомиться относительно предмета исследования придется довольствоваться пока этими докладами и статьями, содержащими массу повторений и вариаций научной мысли. Пудовкину и его помощникам предстояло самим придать материалу, проработанному Павловым и его лабораторией, некую систему.

В разработке научного плана постановки „Механики головного мозга“ (или „Поведения животных и человека“) приняло участие множество ученых: зоолог С. В. Аверинцев, гистофизиолог А. В. Немиллов, психиатр В. П. Осипов и профессора Н. И. Красногорский и В. В. Савич. Официально научным руководителем картины считался профессор Д. С. Фурсиков. Собственно говоря, сценария картины как такового не существовало. Был составлен съемочный план, и по нему картина снималась с неизбежными, как всегда, отступлениями. Пудовкин согласовывал всякое, даже малейшее отступление со своими соавторами, считаясь с их авторитетным мнением. В этом отношении он представлял собою пример внимательного режиссера, умеющего работать в подлинной мере коллективно.



Из фильма „Механика головного мозга“.

Фильм „Механика головного мозга“ начинался кадрами, изображавшими поведение птиц и животных: крокодила, морского льва, бегемота, коровы, белого медведя, слона и орангутана, выразительный показ которых кончался демонстрацией поведения годовалого и шестилетнего ребенка. Этим материалом, занимавшим всю первую часть, утверждалось исходное положение картины: чем более развит головной мозг, тем более сложно поведение животного. Во второй части авторы фильма доказывали, что поведение животного и человека представляет собой результат деятельности мозга. Здесь на опыте с живой лягушкой, а также путем мультипликаций, выяснялся механизм работы нервной системы и давалось объяснение понятию безусловного рефлекса. Третья часть—основная в картине—была посвящена изложению учения об условных рефлексах; недаром она открывалась фото академика И. Павлова. Центральное место в этой части занимало изображение схемы условного рефлекса, того, как „возбуждение по нервным волокнам, как по про-

водам, бежит в центральную нервную систему и оттуда, благодаря установленным связям, по другим проводам переносится к рабочему органу". Приведенные слова Павлова приобретали в искусно сделанной мультипликации нервной системы собаки необычайно выразительную силу. Недаром после просмотра уже сделанной картины в памяти ученого остались именно эти кадры. В качестве вывода после демонстрации условных рефлексов авторы предлагали титр, который утверждал, что условные рефлексы есть основа высшей нервной деятельности животных. Теперь предстояло показать и доказать место образования условных рефлексов. Для этого в четвертой части фильма приводился ряд примеров удаления частей мозга у собаки, вследствие чего нарушались те или иные двигательные функции. Зрителю после просмотра нескольких опытов с собаками и обезьяной „Ямбиком“ становилось вполне ясным центральное положение павловского учения, что местом образования условных рефлексов являются большие полушария головного мозга. В пятой части результаты экспериментальных данных, полученных на животных, были применены к человеку. Вновь демонстрировался на опыте с ребенком безусловный пищевой рефлекс, опять показывалось образование рефлекса и способность различения человеком агентов, вызывающих реакции. Изображение здоровых объектов сменялось здесь показом патологических случаев. Шестая часть подводила итоги всему показанному материалу, сводя выводы картины к положению о том, что учение о рефлексах служит основой материалистического понимания поведения человека. Сначала следовали кадры с демонстрацией безусловных рефлексов новорожденного, потом зритель становился наблюдателем сложной надстройки условных рефлексов у ребенка в шесть лет, и, наконец, ему показывали на примере с детьми высший рефлекс нервной деятельности человека—рефлекс цели. Этим картина и кончалась.

Она была построена логично, доказательства вытекали одно из другого; вообще произведение характеризовалось убедительной

цельностью и научной последовательностью. Однако, если сравнить содержание картины с основными принципами учения Павлова, можно легко убедиться, что за пределами картины осталось многое, что было совершенно неотъемлемо от теории условных рефлексов. Так, в фильм не вошли представления о процессе торможения рефлексов, об иррадиировании и концентрации нервной деятельности в коре больших полушарий, о взаимной индукции раздражительного и тормозного процессов и т. д. В отдельных случаях устранение из фильма философских и социологических положений ученого составляло даже достоинство картины. Так, режиссер справедливо не включил в фильм неправильную механистическую теорию уравнивания организма с окружающей средой, не фиксировал внимания зрителя на отождествлении Павловым психической деятельности с физиологической. Чего режиссер не смог преодолеть и что составило главную идейную ошибку картины, — это изображение рефлекса цели. Им как неоправданным диссонансом завершалось гармоническое построение картины.

Павлов и его сотрудники исследовали условные рефлексы большею частью на слюнной железе. На это они имели свои основания, считая, что при наблюдении слюноотделения животных менее напрашиваются антропоморфические истолкования их поведения, чем при наблюдении движений. Строить фильм только на демонстрации слюноотделения у собак было, разумеется, невозможно, ибо экран противился изображению статического материала. И Пудовкин, не боясь впасть в антропоморфизм, взял на себя смелость сделать картину в основном на показе двигательных реакций, тем более, что зрение художника, вышедшего из мастерской Л. Кулешова, было воспитано на культуре изображения движения. Он вложил в фильм всю острую свою наблюдательность, он показал столько градаций и оттенков движения, что „Механика головного мозга“ превратилась в какой-то апофеоз двигательных реакций. Он воплотил мечту кинематографической школы, в которой вырос и которая считала, что на экране убедительнее и четче

всего выходят животные и дети. Но выразительность движения он воспринял не как художник, а как ученый, подчинив изображение этой выразительности дисциплине научной мысли. Он изучил внимательно и терпеливо, как белый медведь бросается в воду за брошенной туда рыбой, как слон получает у служителя зоосада за монету картофель, как орангутанг пользуется для еды всеми конечностями. Он сравнил движения детей и движения животных, и изобразительные результаты получились необычайно интересными. Так, рефлекторные движения лапок лягушки выглядели по своему внешнему характеру похожими на движения новорожденного ребенка, а поведение двадцатидвухлетнего идиота было идентично во всех мелочах поведению годовалого ребенка. В последнем случае Пудовкин показал параллельным монтажом попеременно идиота и ребенка. Каждый из снимаемых объектов сидел за своим столом перед миской супа, у каждого в руке была ложка. И вот движения за едой того и другого представляли собой явление одного порядка и качества. Кинематограф свидетельствовал всей силой своих изобразительных средств, на своем языке, насколько связана деятельность человеческого мозга с рефлекторной деятельностью людей.

Говоря об обстановке опытов, производившихся перед киноаппаратом, нельзя не отметить весьма важного обстоятельства в работе над фильмом. Известно, что в институте академика Павлова опыты производятся в специальной лаборатории, которая изолирует экспериментальное животное от раздражителей, исходящих от экспериментатора и окружающей среды. Павлов полагает, что каждое малейшее движение экспериментатора, его дыхание, шум дыхания, движения глаз могут влиять на объект исследования и не только усложнять обстановку опытов, но и изменять рефлексологическую деятельность животного, вырабатывая у него дополнительные условные рефлексы. Между тем, обстановка съемок—свет юпитеров, шум аппарата, работа оператора—представляла сама по себе такую сумму раздражителей, которая

могла вывести из равновесия любое подопытное животное. Стоило, например, зажечь юпитер еще до съемок, как у собаки начинала течь слюна. Нужно было найти решение, которое сохранило бы поведение животного в нужном направлении. И такое решение было найдено. Прежде чем снимать кадры того или иного опыта, животное несколько раз приучали к условиям искусственного освещения, и тогда на самой съемке свет юпитеров входил органически в условия опыта. Это решение было тем более правильно, что сам Павлов иногда пользовался им, выступая с опытами перед большой аудиторией. Собаки вводились в зал задолго до опытов, и, в то время как Иван Петрович читал лекцию, они привыкали к обстановке. Во время опытов животные вели себя так, как требовалось. Точно так же вели себя собаки перед киноаппаратом.

Критика почти вся, за немногими исключениями, отметила в „Механике головного мозга“ как большое положительное достоинство картины отсутствие инсценировки, документальную естественность лабораторной обстановки. Конечно, на фоне вульгарных научно-популярных картин своего времени типа „Аборта“



*Из фильма „Механика
головного мозга“.*

или „Правды жизни“ бросалась в глаза научная строгость фильма, отсутствие всяких внешних эффектов и поверхностной показательности.

Однако, сам режиссер представлял себе метод, которым он работал над „Поведением человека“, несколько иначе, чем его критики, сделавшие из факта отсутствия в картине инсценировок вывод о ее документальности. Пудовкина в постановке научного фильма не удовлетворяли ни приемы художественного кинематографа, ни приемы хроникальной картины. Снимая опыты, он меньше всего хотел стать в положение наблюдателя, связанного одной точкой зрения.

„Для съемок в кино,—писал он,—научный эксперимент должен быть специально разработан и подготовлен. Точнее, для получения картины эксперимента на экране надо снять несколько реальных экспериментов и уже из полученного материала сделать экранную сводку. Только таким способом, кстати, родственным обычным приемам научной популяризации, можно получить картины, достаточно убедительные для научно неподготовленного зрителя“ („Советское кино“ № 8—9, 1927, стр. 6). Убедительность „Меха-



Из фильма „Механика
головного мозга“.

ники головного мозга" была обязана этим приемам научного кинематографа. Режиссер освободил зрителя от ненужной работы — разбираться самому в хаосе непосредственно зафиксированных на пленку случайностей. Он организовал материал, построил его, привел в систему, стремясь в области формы к одной единственной цели — к тому, чтобы подать материал наиболее убедительно. В этом отношении Пудовкину помогла предложенная им для научного кинематографа система монтажа.

Пудовкин стоял на точке зрения, которая считала, что задача научного эпизода в картине в кинематографическом смысле ярко и убедительно зависит от того, как он смонтирован. В статье „Монтаж научного фильма“, написанной им в связи с постановкой „Механики головного мозга“, пожалуй, лучшей теоретической работе по данному вопросу и по сие время, он видел сущность монтажа в правильном управлении вниманием зрителя. „Подобно тому, — писал он, — как ученый, рассматривая статью, излагающую ход и результат его работы, 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“ („Киножурнал АРК“ № 9, 1925, стр. 10). В приведенном утверждении Пудовкин отстаивал монтаж по смыслу, ибо только такой монтаж гарантировал правильность и убедительность наблюдения. Но убедительность наблюдения могла зависеть также от ритмического воздействия монтажа. Пудовкин, разумеется, не упустил возможности воспользоваться и этим.

Оператор А. Головня, связавший с этой картины свою судьбу с Пудовкиным, компоновал кадры фильма в строгом, сдержанном стиле. Он добился от них впечатляемости со стороны пластической, не злоупотребляя отнюдь живописными эффектами. Все приемы компоновки кадров были подчинены тому, чтобы наилучшим образом выявить научное содержание фильма. В этом смысле,

т. е. в отношении кинематографического языка, „Механика головного мозга“ явилась самым принципиальным произведением советского научного кинематографа, в котором весь арсенал кинематографических средств был подчинен науке. Искключительная заслуга Пудовкина заключалась в том, что он организовал материал фильма в систему понятий, отвергнув образное построение. И тем самым разрешил спор о методике научного кино лучше, чем решают его некоторые из теперешних видных режиссеров научно-учебного кинематографа.

Фильм „Механика головного мозга“ был начат производством в мае 1925 года; осенью следующего года он демонстрировался на экранах. В рецензиях общей и специальной прессы фильм назвали хорошей советской научной лентой.

Профессора Россолимо, Завадовский, Плетнев и академик Бах дали о ней положительные отзывы. Академик Павлов, который отнесся в начале производства картины весьма критически к затее популяризации физиологии (он думал, что кинематографическое переложение его теории выльется в вульгаризацию), после просмотра фильма принужден был изменить свой взгляд. И дальнейшее положительное отношение Павлова к кинематографу можно смело приписать перелому, который был вызван в нем „Механикой головного мозга“. В короткое время картина Пудовкина сделалась самой популярной научной картиной как у нас, так и за границей. Она получила высокую оценку американского Рокфеллеровского института, а в английских университетах ею воспользовались как учебным пособием.

Для самого Пудовкина картина стала закономерной вехой творческого пути. Меньше всего ее можно счесть рывком в сторону или случайным отклонением в область, далекую от призвания. Напротив, Пудовкин вырос на „Механике головного мозга“ именно как художник. В нем, человеке пытливом и наблюдательном, работа на научном материале оставила глубокий след. Выразительность лиц сумасшедших, их движения, отклоняющиеся от норм поведения,

взволновали его как мастера, дав пищу творческим исканиям в области выразительной формы. С другой стороны, постановка научной картины дисциплинировала режиссера, помогла ему овладеть собственными эмоциями. Пудовкину, обладавшему большим темпераментом и страстью, это было крайне необходимо. Таким образом, наука внесла в поведение режиссера как художника некую долю рационализма, не того, который был свойственен Кулешову и который сушил иногда подлинные ростки искусства, а рационализма, сдерживающего неумеренные эмоции. И разве не сказалась подобная дисциплина науки благотворно на дальнейшей художественной работе Пудовкина?!

ПУДОВКИН, усвоив лучшее, что могла дать советская кинематография своего времени, рос и совершенствовался и, преодолевая трудности, шел вперед, чтобы развернуть свой талант во всей полноте и непосредственности. Все, что Пудовкин делал до фильма „Мать“, было всего лишь подготовкой его как мастера. „Мать“ вывела Пудовкина на путь глубоких идейных обобщений и больших творческих дерзаний.

Трудно сказать, при каких обстоятельствах появился замысел экранизировать повесть Максима Горького. Весьма возможно, что он возник в недрах правления „Межрабом-Руси“, тогда еще наполовину общественной, наполовину частной организации, которая была непрочь сделать рекламу на имени великого писателя. Впрочем, каковы бы ни были субъективные желания руководителей „Межрабом-Руси“ и в частности М. Алейникова, через которого Пудовкин получил предложение ставить „Мать“, объективное значение их выбора совпало со вкусами и требованиями советского зрителя¹.

¹ Первоначально постановка „Матери“ была поручена режиссеру Ю. Желябужскому. Последний, ознакомившись с актерским составом московских театров, актрисы, подходившей, по его мнению, на роль матери, не нашел. Тогда было решено переделать „Мать“ в „Отца“, передоверив поведение героини слесарю Власову. На роль Власова предполагали пригласить И. Москвина. В соответствии с этим предложением Н. Зархи переделал и сценарную заявку. Однако, постановка Ю. Желябужского не осуществилась (см. „Из архива киноматериалистики“, „Искусство кино“ № 3, 1936, стр. 52—53).

Для самого Пудовкина выбор темы явился неожиданностью. Не будь режиссер воспитан на теории кинематографа, отрицавшей литературу и требовавшей сценариев, написанных специально для экрана, в его интересе к Горькому, может быть, и не содержалось бы ничего удивительного. Но ведь Пудовкин прошел школу, которая боролась за мышление кинематографическими кадрами и в стремлении отграничить киноискусство от других областей художества не шла ни на какие компромиссы. А тут, в этой инсценировке литературного произведения, предстояло приспособление кинематографа к иной системе художественной выразительности. Естественно, что экранизация Горького казалась режиссеру вначале совершенно немыслимой. Но вот однажды в его воображении возникает платформа железнодорожной станции и на платформе труп женщины, растерзанной жандармами, посреди раскинутых вокруг прокламаций. Картина была настолько ясна и отчетлива, настолько велика сила ее выразительности, что явилась ключом к дальнейшей работе режиссера. Правда, Пудовкин впоследствии финал изменил, и в фильме мать погибала уже не на железнодорожной станции, а под копытами драгунских лошадей, идя впереди демонстрации с красным знаменем в руках. Но это не лишило смысла и не обесценило первоначального художественного образа. Раз толчок был дан и интерес к повести прикован, — возникшее движение не могло остановиться, и мы застаем Пудовкина, работающим над „Матерью“ с таким увлечением, словно этот фильм был единственной целью его жизни.

Почти у самого истока это творческое движение было подхвачено Н. А. Зархи, приглашенным для картины в качестве сценариста. Драматургическую работу в кино он только начинал и был полон стремления понять содержание и законы советского кинематографа, новизна которого была новизной поистине всесторонней: в содержании фильмов и в рожденной этим содержанием форме. Творческий контакт между Пудовкиным и Зархи был найден скоро, и это обстоятельство определило сразу же характер всей совместной

работы над переложением повести Горького в систему кинематографических образов.

Прежде всего авторы сценария поставили задачей взять из повести тему—людей с их характерами, атмосферу эпохи и „те,— как утверждал Пудовкин,—замечательные краски, которыми писал Горький, то настоящее знание жизни, знание реалиста, человека, который прошел через эту жизнь, не только видя ее; но и ощущая на своих плечах и всем телом ее тяжесть“. Сделать это было не-легко, потому что ограниченность метража требовала сокращения материала, и, как ни представлялось соблазнительным дать на экране изображение медленного и большого процесса, происходившего в сознании матери, — пришлось от него отказаться. Вслед затем была оставлена мысль включить в картину всех основных героев произведения и среди них такие колоритные фигуры рабочих, как Андрей Находка, Рыбин и Весовщиков. Авторы фильма искали лаконичности. Нужно было сделать кинематографический показ таким, чтобы он в пределах картины уместился легко и свободно и, отражая, как в зеркале, знаменитое произведение, давал бы выразительное и полное представление о борьбе классов в канун 1905 года.

„Каждый день над рабочей слободкой, в дымном, масляном воздухе дрожал и ревел фабричный гудок, и, послушные зову, из маленьких серых домов выбегали на улицу, точно испуганные тараканы, угрюмые люди, не успевшие освежить сном свои мускулы. В холодном сумраке они шли по немощеной улице к высоким каменным клеткам фабрики; она с равнодушной уверенностью ждала их, освещая грязную дорогу десятками жирных квадратных глаз“. Так начиналась повесть Горького, и это начало Пудовкин и Зархи повторяли много раз, пытаясь воспроизвести во всей конкретности картину раннего утра, тяжелого масляного воздуха и толпы рабочих, тянувшейся к тускло освещенным окнам фабрики. Поскольку картина удавалась, они были твердо убеждены, что первый абзац повести войдет в фильм первым волнующим эпизодом. И хотя впоследствии на деле вышло иначе (кадры утренней рабочей слободки

так и не попали на экран), сама душная атмосфера дореволюционной фабричной жизни была, однако, сохранена,—она вошла в фильм через образ отца, мужа Власовой, через его побои, пьянство и связь с черной сотней.

Говоря о процессе работы над сценарием, мы стали упоминать имена Пудовкина и Зархи вместе. Действительно, они составляли удивительное содружество, может быть, единственное в советской кинематографии такое органическое. Одинаковые взгляды на искусство, одно и то же ощущение формы, единство темпераментов делало эту работу редким и счастливым примером коллективного творчества. Понимая друг друга с полуслова, они при одинаковых условиях одинаково решали поставленные художественные задачи.

Такое тесное сотрудничество, разумеется, не лишало каждого автономии в своей собственной области. И в то время как Зархи работал над сюжетом и расстановкой героев, связывая их друг с другом, вводя новые фигуры,—Пудовкин оформлял отдельные эпизоды с режиссерской стороны, продумывая изобразительную и монтажную части картины. Зархи в деле построения сюжета был необычайно изобретателен. Эта изобретательность подкреплялась высокой образованностью его в области теории искусства. В 1925 году, в самый разгар работы над „Матерью“, он опубликовал статью „Драматургические основы киносценария“ („Киножурнал АРК“ № 10), которая явилась своеобразным манифестом его в области сценарного мастерства. Рассматривая природу кинематографа, как органический сплав элементов драматики, эпики и пластики, композиционно организуемых методами монтажа, он придавал драматургии большое значение конструирующего начала, вопреки многим своим современникам (Эйзенштейну, Кулешову, Вертову). Разумеется, он не был бы кинематографистом, не видя ограниченности дескриптивных возможностей кинематографа. Но искусства внешнего показа он не обеднял до поверхностной изобразительности кулешовской школы. Напротив, он рассматривал драматургический процесс серьезно и глубоко, без всякого сведения его к монтажу трюков. Понятие этого

процесса он связывал с борьбой между героями; поэтому формирующим началом кинодрамы он считал стремления героя, наталкивающиеся на стремления противоположные. „Противоположность интересов, стремлений и воли, направленных к их осуществлению,—писал он,—создает основной конфликт, определяющий в свою очередь и борьбу между сторонами“. Необходимость определения целей и стремлений у борющихся и противоборствующих героев толкала Зархи к разработке характеров, и задачу эту он ставил, находясь в противоречии с существовавшими в ту пору новаторскими течениями в советском киноискусстве. Только с Пудовкиным он находился в полном согласии.

Работая над повестью Горького, Зархи сохранил творческую самостоятельность. Он дал новый вариант „Матери“, подобно тому как так же поступил Б. Брехт в своей инсценировке Горького. Но если немецкий драматург обратил „Мать“ в дидактическое произведение, где вместо переживаний столкнулись друг с другом суждения и силлогизмы,—Зархи остался в пределах традиционного, или аристотелева, по терминологии Брехта, театра. Не отрицая психологии, Зархи оставил матери всю глубину переживаний, а драматургии—ее классическую форму, вместо же столкновения мнений столкнул лицом к лицу живых людей с их стремлениями, с их многообразными эмоциями. Самостоятельность Зархи выразилась прежде всего в обращении с материалом. К тому, что имелось в повести Горького, он присоединил факты о мотивах тюремного бунта, почерпнутые им из исторической литературы, а в качестве исторического фона использовал не только материалы сормовской демонстрации 1 мая 1902 года, но и революционные события 1905—1906 годов.

Процесс перестройки сознания матери Зархи перевел из повествовательной формы в драматургическую. Он сжал его до нескольких эпизодов, среди которых придуманный им эпизод предательства матерью сына имел решающее значение. Перелом в сознании матери драматург отодвинул ближе к концу, благодаря чему было

достигнуто большее напряжение. Отказавшись почти от всей второй части повести, в которой рассказывалось о городе и подпольной работе революционеров, и оставив в сценарии лишь рабочую слободку и события ее жизни, Зархи максимально сконденсировал действие. Для создания атмосферы потребовалось развить образ отца. В повести Горького слесарь Михаил Власов был только упомянут. В сценарии он вырос в отчетливую фигуру, заняв целых три части.

В результате проработки материала и отсева лишнего сценарий получился страшно лаконичным: отец, мать, сын и между ними—драма, которая влекла за собой большие социальные последствия для всей семьи: отец по неведению становился черносотенцем, мать прозревала и переходила на сторону сына—революционера. Конечно, переход матери совершался не только под влиянием личных мотивов. Ценность сценария в том и заключалась, что личные мотивы поведения героев были связаны с общественными, отчего герои никогда не казались действующими по идейной указке автора, а всегда выступали как живые люди, со своими индивидуальными желаниями и классовыми интересами.

Законченный литературный сценарий Зархи представлял собою образец зрелого искусства. Он свидетельствовал о большом драматургическом таланте автора. Он выглядел как полноценное литературное произведение. Будучи написан в форме раскадрованного произведения, он обнаруживал попутно умение автора свободно мыслить кадрами и обращаться легко с технологией кинематографа. О драматургической изобретательности Зархи говорило много эпизодов: сцена с часами в начале пьесы, сцена кутежа черносотенцев в кабаке, сцена смерти отца, эпизод обыска у Павла и предательство матери, эпизод с матерью, приносящей на завод листовки (в фильм он не попал), и, наконец, сцена стачки, смонтированная с ледоходом.

Финал сценария Зархи написал с огромной драматической экспрессией, волнующей и заражающей читателя трагическим содержанием. В него драматург вложил силу революционной мысли,

чувства и ритма. Недаром этот финал вошел в картину почти целиком, без всяких изменений.

В повести Горького Павел Власов оставался жить. Читатель закрывал книгу в надежде на благополучный конец. Приговоренный к высылке на поселение, Павел должен был бежать и доделывать великое дело революции. А мать умирала. О ее смерти, хотя она прямо и не показывалась, можно было догадаться из описания побоев на станции. В отличие от Горького, в сценарии Зархи, в финале, умирали и мать, и сын. Автор считал, что такой финал должен создать наибольший трагизм. Много лет спустя он передумал финал „Матери“ и признал ошибку варианта, легшего в основу картины. В беседе с нами весной 1934 года он высказал сожаление, что настоящее решение конца картины пришло у него с Пудовкиным слишком поздно. А нужно было, говорил он, изобразив 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 бодрого и энергичного финала.

Чтобы отметить своеобразие сценария Зархи, следует указать на его построение, аналогичное сонатной форме в музыке. И Пудовкин, и Зархи являлись истыми поклонниками этой музыкальной формы, считая сонатное построение наиболее выразительным. Канон сонаты ими был перенесен и в кинематографию. Сценарий „Матери“ распадался в музыкальном отношении на четыре части, отчетливо отграниченные друг от друга. В первой—*allegro*—разрабатывалась тема отца; она начиналась медленными кадрами кабака и семейной драмы, кончаясь смертью отца, изображенной в стремительном темпе. За ней следовало медленное *adagio* (сцена у гроба отца, встреча Пашки с матерью); часть эта (по сценарию третья) шла своеобразным траурным маршем. В четвертой и пятой частях сценария, сделанных в *allegro*, были переплетены между собою

разные мотивы (обыски, тюрьма, суд), давая своеобразную подготовку завершающему акту трагедии. И, наконец, последняя часть— presto (шестая и седьмая части сценария), написанная в бурном темпе (начиналась она весной, ледоходом, стачкой и кончалась разгромом демонстрации и смертью матери), завершала собою всю стройную архитектуру драматического сооружения.

Сценарий был закончен. Начали подбор актеров и типажа. Подбор этот осуществлялся с величайшей тщательностью, причем инициативе, проявленной в этом деле ассистентом Пудовкина М. И. Доллером, принадлежала исключительная роль.

Доллер до кинематографа тринадцать лет работал в театре актером и режиссером, в том числе в Харькове у Синельникова. Он знал актерскую массу, и эти знания для кинематографа были незаменимы. Но Пудовкин ценил его не только за знания актерского материала, а и за принципиальные убеждения. Доллер всю жизнь воевал с шаржем и наигрышем в актерской работе, и это роднило его с реализмом Пудовкина, помогало находить общий язык.

Дирекция „Межрабпом-Руси“ рассматривала „Мать“ как картину прежде всего бытовую. Исходя отсюда, она предложила режиссеру взять на роль Пелагеи Власовой известную характерную актрису М. Блюменталь-Тамарину. Пудовкин колебался. Блюменталь-Тамарина его не устраивала. Он думал о другом образе—и внешнем и внутреннем. Доллер посоветовал ему на роль матери Веру Барановскую, когда-то актрису Художественного театра. Ее познакомили со сценарием. Однако, роль ей не приглянулась. А Пудовкину по началу не понравилась она сама. На всякий случай решили все-таки испробовать ее. Одета в соответствующий костюм, сосредоточившись на ощущениях героини, она села на ступеньку и застыла в неподвижной выразительной позе. Когда Пудовкин увидел ее в таком виде, ее фигуру, ее лицо,—он сразу понял и оценил типовые возможности для построения образа матери. Он моментально загорелся, и выбор был решен. Чтобы решиться в ту пору на выбор театральной актрисы, от режиссера требовались смелость



Из финала фильма „Мать“.

и риск. Если дирекция „Межрабпом-Руси“ тянула в сторону быта, — кинематографисты осуждали выбор Пудовкина за другое. Они осыпали градом насмешек факт привлечения в кино театральных актеров с репутацией переживальщиков, заранее пророча фильму неудачу. Да Пудовкин и сам боялся как бы его фильм не явился повторением древних психологических драм Ханжонкова. И все-таки ни насмешки товарищей, ни собственные колебания не могли остановить его.

Кандидатура Н. Баталова, актера Художественного театра, предложенная Доллером на роль Павла Власова, возражений со стороны Пудовкина и других членов коллектива не встретила. Он сразу стал для фильма „своим человеком“. Также по совету Доллера Пудовкин утвердил А. Чистякова, бывшего спортсменарекордиста (тяжелая атлетика), исполнителем роли отца. Для этой роли Чистяков подошел характерными внешними данными.

Как видно по составу актеров, приглашенных на главные роли фильма, среди них не было ни одного из кулешовской мастерской. Обстоятельство это было крайне показательно для перелома, происшедшего у Пудовкина. Другое, что бросалось в глаза при внимательном разборе состава действующих персонажей, это то, что исполнители центральных ролей фильма не имели специфически актерской внешности. Каждый из актеров выглядел по своим данным как типаж. И этот факт нельзя не отметить как весьма характерный для Пудовкина того времени, обращавшего в „Матери“ сугубое внимание на подбор типажа.

Доллер в этом подборе проявил прямо виртуозность, ловя исполнителей в зрительных залах театров, на черной бирже и просто на улице. Он тащил в картину людей вместе с корнями и запахами их среды. Так, на роль полковника, приходившего со вторым обыском к Павлу Власову, роль тупого бесчеловечного истязателя, он пригласил бывшего офицера царской армии. Офицер этот играл самого себя: отталкивающее выражение лица, отвислый подбородок, неподвижная тучная шея, подпертая тугим воротни-

ком,—все это производило требуемый эффект. Выбирая подходящего человека на роль тюремного солдата, который, по фильму, давит в тарелке таракана, Доллер просмотрел большое количество людей целых два полка. Но особенно удачным оказался найденный им типаж тюремного надзирателя. В картине тюремный надзиратель действовал в сцене свидания Павла с матерью всего в шести кадрах, занимавших в общей сложности одиннадцать метров,—менее минуты демонстрации. Унылая, сонная фигура, конусовидная голова, покрытая клочковатыми волосами, глупое, безразличное выражение лица создавали исключительное впечатление. Одними этими кадрами атмосфера тюрьмы характеризовалась лучше, чем изображением всех последующих действий тюремной администрации. Вообще типажный материал, умело и со знанием подобранный, входил в картину закономерно, нисколько не противореча актерскому составу, даже подкрепляя его. Среди типажа обращала на себя внимание группа черносотенцев, действовавших в первой и второй частях фильма, а из них один, с конопатым лицом, по своему облику близко подходящий к шпиону Исаю Горбову, набросанному Горьким в повести несколькими беглыми штрихами.

У Горького Исай Горбов был с маленьким костлявым, усеянным веснушками лицом, с рыжей бороденкой. Здесь, в фильме, показывалась точная копия его—обезьяноподобная фигура с выдвинутой вперед нижней челюстью, с вдавленным носом, конец которого торчал, как у хищной рыбы. С экрана эта фигура вызывала чувство омерзения, настолько выразителен был ее характер. Нечего говорить, что Пудовкин искусно использовал этот типаж в сюжете и обыграл его как только мог, т. е. насколько позволяло свойственное ему чувство меры.

Сам Пудовкин играл в фильме коротенькую роль офицера, производившего обыск в квартире Павла. Для создания образа Пудовкин отпустил усы, остриг волосы под бобрик, надел очки, обуженную военную форму и лаковые сапоги. Все это вместе должно было изобразить дурной характер полицейской крысы.



Типаж из фильма „Мать“.

„Единственным внутренним состоянием,—писал он впоследствии,—на которое я пробовал опереться в игре, было состояние кислого уныния и скуки, которые, мне казалось, должны были вызвать у зрителя особенно острое ощущение жестокого полицейского механизма, неумолимо уродующего всякий проблеск живой мысли и чувства“ („Актер в фильме“, ГАИС, 1934, стр. 97—98). Этого ощущения он вполне добился.

Пудовкин очень много работал с актерами и умел делать это с увлечением, заражая исполнителей своими творческими идеями. Уже тогда, в период работы над „Матерью“, у него стала созревать система актерского поведения перед аппаратом, которую он изложил в 1934 году в книге об актере. Он заботился о том, чтобы у актера не нарушалось ощущение цельности его роли, чтобы актер при съемке отдельных кусков фильма сохранял единую линию образа. Установив заранее диапазон актерских возможностей исполнителя, он точно рассчитывал, когда и что снимать, чтобы взять от актера все наиболее непосредственное и искреннее. Боясь, что некоторые актеры, будучи увлечены работой, выдохнутся в начале съемок и не дотянут до нужного кульминационного момента фильма, он начал снимать картину с конца, потом работал над началом и уже последней делал середину.

Первой была снята сцена перед зданием суда: Пашку привозят в тюремной карете к подъезду ампирного здания, и он, окруженный конвоем, сходит со ступеней крытой повозки, глядя с улыбкой вверх, на солнце. Сцена эта снималась в Москве, на фоне колоннады Первой городской больницы на Калужской улице, близ Нескучного сада. Снимавшийся эпизод, куда, помимо Пашки и матери, вошли народ у ступеней суда и знаменитая фигура городского, содержал не более 150 метров. Для картины он стал решающим, ибо определил сразу стилевое задание фильма.

Съемки фильма протекали в атмосфере дружеского контакта между всеми членами коллектива. Еще от кулешовской школы у Пудовкина осталась закваска—требовать от участников съемок беспредельной преданности, чтобы никто не смел останавливаться ни перед какими трудностями работы, ни перед каким риском.



Сцена обыска из
фильма «Мать».

Однако, не все из его группы были склонны разделять его готовность жертвовать собой. Так Баталов, который по сценарию (седьмая часть) должен был переходить во время ледохода через вскрывшуюся реку (эпизод побега Пашки из тюрьмы), отказался наотрез проделать подобное задание в действительности. Дело происходило в Ярославле, куда постановочная группа приехала снимать ледоход. Когда Пудовкин увидел, что уговорить Баталова безнадежно, он предложил немедленно найти человека, который согласился бы перейти перед объективом аппарата тронувшуюся Волгу. Вскоре нашли спортсмена, который заявил с решительным видом, что сделать это для него пара пустяков. Ему заказали ботинки с шипами, проинструктировали, как бежать. Ледохода ждали две недели. И вот как-то утром Волга, наконец, пошла. Спортсмена быстро переодели в костюм Павла Власова, и вся группа с волнением прибежала на реку, готовясь снять необходимую для фильма сцену. Спортсмен подошел к берегу, посмотрел на плывущие мимо льдины, потрогал те, которые были у его ног, и сказал: „Лед ноздреватый, по такому бежать нельзя“. Никакие доводы, просьбы, угрозы на него не подействовали. Пудовкин впал в отчаяние, он меньше всего ожидал такого оборота дела. А лед шел, покачиваясь и потрескивая. Тогда Доллер, ни слова не говоря, надел костюм Пашки и ступил на лед. Он бежал вдоль реки, перепрыгивая через окна воды, отделявшие льдины друг от друга. А оператор Головня снимал его, забыв про опасность, угрожавшую товарищу. Сцена была снята безукоризненно. Ее удача была обязана смелости и предприимчивости Доллера, получившего актерское воспитание в мастерской Кулешова.

Предприимчивость Доллера выручала коллектив не однажды. В другой раз для конца картины снимали в Твери разгон казаками первомайской демонстрации. Дирекция „Межрабпом-Руси“ разрешила оплатить массовку в двести человек. Снимать огромную лавину людей, вышедших заявить о политических и экономических требованиях, с такой жалкой кучкой—было нельзя. Доллер пошел

*После судебного
процесса („Мать“).*



на завод, потом на другой, рассказал там и тут о содержании картины и ее революционной тематике и старался убедить тверских рабочих принять участие в массовке. Но убеждать было не к чему: на съемку явилось семьсот человек, изъявивших готовность сниматься бесплатно. Стали репетировать. Манифестанты должны были идти вдоль улицы, а на них налетать конные казаки. Но всякий раз, как только казаки приближались к демонстрации, участники, вместо того чтобы бежать по улице, скучивались по ее сторонам, на тротуарах. Сцена не получалась. Выступил Пудовкин и старался объяснить статистам смысл их поведения перед аппаратом. „Я сам побегу,—говорил он,—чтобы показать, как нужно бежать“. Кажется, все поняли требование режиссера. Приготовились, начали...

Толпа двинулась, появились казаки, и опять, как и в первый раз, все бросились на тротуары, только Пудовкин бежал впереди

одинок и беспомощно. Стали придумывать разные уловки, с помощью которых можно было бы удержать толпу на улице.

И придумали.

Началось, как обычно: демонстрация, а потом казаки. Но на этот раз Доллер пустил часть всадников прямо по тротуарам, по двадцать с каждой стороны. Паника была неопиcуемая. Толпу обуял настоящий страх. Вместе со всеми бежал и Пудовкин. Сцена разгона демонстрации вышла неподражаемо, трогая своей естественностью.

В результате упорного труда в короткий сравнительно с производственными лимитами срок постановка „Матери“ была завершена. Во вступительном титре фильма Пудовкин написал: „Тема заимствована у М. Горького“. Но это было не совсем так. В картине в конечном счете оказалось не много эпизодов, которых не содержалось у Горького, хотя бы в зародыше. Даже образ отца,



*Из сцены расстрела
стачечников
(„Мать“).*

Из сцены расстрела
стачечников
(„Мать“).



с его „заросшей от глаз до шеи черной бородой“, шел от Горького, если говорить о его содержании. Облик матери сохранил от Горького такую мелочь, как приподнятую вверх бровь. Мы нарочно выбрали не главные линии картины, которые, разумеется, в основном соответствовали Горькому, а детали. Вот, например, в кадре идет девушка, увязая в грязи; она несет оружие, чтобы спрятать его у Павла. Разве этот выразительный кадр, снятый сверху, не был навеян писателем?—„Посреди равнины одиноко идет, качаясь, небольшая темная фигурка девушки. Ветер путается у нее в ногах, раздувает юбку, бросает ей в лицо колючие снежинки. Трудно итти, маленькие ноги вязнут в снегу“. Впечатление от приведенного описания фильм передавал полностью, только зимняя натура была заменена осенней. Еще пример. У Горького в ночь ареста Павла мать не спала. Она была потрясена происшедшим. Она прислушивалась к звукам ночи. „С крыши капала вода, и унылый звук ее падения странно сливался со стуком часов“. Не напоминает ли этот „унылый звук падения“ кадр фильма

с каплями, падающими из умывальника в таз? А описание весны в повести, сделанное Горьким, прежде чем изобразить первомайскую стачку,—разве оно не оказалось ключом к последним двум частям картины Пудовкина!

Каково бы, однако, ни было сходство фильма с повестью Горького, даже в деталях,—он не обратился в простую иллюстрацию, а оказался вполне самостоятельным произведением. Выросший рядом с романом и повторив его внутренние линии, фильм, как дочернее существо, приобрел новые эстетические качества. Но одно качество оказалось у него общим с повестью. Это—реализм.

Действительно, необыкновенная правдивость постановки сразу обратила на себя внимание как главное свойство картины. Картина поразила всех этой именно стороной. „Я утверждаю,—воскликнул А. Луначарский,—что почти на все сто процентов фильм заснят таким образом, что кажется будто по какому-то волшебству оператор мог непосредственно сфотографировать самую действительность“ („Победы советского кино“). Цитату эту нельзя понимать в том смысле, что фильм „Мать“—произведение натуралистическое. Как раз натурализма-то в нем и не содержалось, так как Пудовкин не просто сфотографировал действительность, а обобщил ее, поднял до символов величайшего значения. В те годы, когда ставили „Мать“, реализм был для многих режиссеров советского кинематографа еще легендарным Эльдorado, страной, куда пытались проникнуть смельчаки и не особенно успешно. Пудовкин в „Матери“ первый открыл золотые россыпи подлинно реалистического искусства, решив проблему, занимавшую советское кино в течение нескольких лет. Когда эксцентрика и намеренное усложнение искусства были еще в ходу, он не побоялся сделать свой фильм монументально-простым и сдержанно-лаконичным, добиваясь исключительной ясности языка—цель, которую он преследовал в искусстве и над которой упорно работал.

Реализм „Матери“ вытекал из типичности характеров, в ней изображенных. Пудовкин сумел добиться того, чтобы образы

фильма, яркие в своих личных особенностях и индивидуализированные в своем поведении, выросли до образов эпохи, до пафоса революции. Первое место в образной системе фильма принадлежало конечно, матери, ее роль была наиболее трудной. Актриса не сразу почувствовала требования режиссера. Из боязни показать себя с экрана старой она старалась дать мать молодой, ей хотелось быть женственной, дать образ, полный героической романтики. Но Пудовкин остановил ее, он пресек все возможности романтизации. Как было можно из женщины, истерзанной нравственно и физически, изуродованной средой и побоями мужа, делать образ привлекательный в физическом отношении? Вся группа настояла и убедила актрису в необходимости реалистической трактовки роли, следя в дальнейшем за каждым ее шагом, ибо склонность к молодости у нее нет-нет да и пробуждалась. Как мы уже сказали, типаж актрисы расходился с Горьким. У последнего мать выглядела женщиной высокой, немного сутулой, с широким овальным лицом, изрезанным морщинами и одутловатым. Ее можно сблизить с „Матерью“ П. Вильямса — полотном, которое привлекало внимание посетителей весенней выставки московских художников в 1935 году. Прямая высокая фигура в черной кофте и коричневом переднике на фоне разбросанных книг и писем, криво висящих часов. Узкие сжатые губы, глаза, уставшие плакать, они словно застыли устремленные в одну точку. Во всей фигуре сосредоточенность и суровая печаль.

Пудовкин дал иной образ матери, более мягкий, теплый и человечный. Его мать была небольшого роста с угловатыми движениями, потерявшими свободную координацию. Согнутая трудом и заботами, она постепенно вся как будто расправлялась, и к концу фильма измочаленные мускулы ее наливались волей и силой нового убеждения. То же самое происходило с лицом. В первых частях картины с него не сходила печаль и покорность, привычные выражения тяжелой доли. И только встреча с Павлом в тюрьме, на свидании, когда мать, передавая сыну записку от его друзей,

становилась участницей революционного дела, изменяла вдруг весь строй ее переживаний. Тогда-то впервые улыбка расправляла складки ее лица, никогда не умевшего смеяться. Передачей этих двух состояний искусство режиссера не ограничилось. Оно заключалось в умении донести до зрителя многообразие чувств и полную гамму переживаний матери. Как разнообразно было это лицо! Как много на нем написано! Оно выражало испуг и покорность, когда отец снимал утюг, привязанный в виде гири к цепочке часов. А когда часы падали и разбивались, а колесики рассыпались по полу, согбенная фигура матери ползала по неровным половицам и собирала в отчаянии части сломанного механизма, выбрасывая вперед то одну, то другую костлявую руку. В сцене у гроба мужа лицо матери делалось трагически бесчувственным, точно надевало маску безразличия, лишь бы подавить смертельную муку, копошащуюся внутри. Это длилось несколько кадров. А затем бес-



*Сцена смерти
отца из фильма
„Мать“.*

чувствие в одно мгновение исчезало, и страх за сына искажал черты лица: „Не смей, не смей,—кричала она, ползая у ног Павла и не позволяя ему вынуть спрятанное под полом оружие,—и тебя, Пашенька, и тебя... убьют“.

А разве можно когда-нибудь забыть фигуру Ниловны в заключительной сцене обыска, когда мать, выдав полиции родного сына в надежде спасти его, погубила. 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 требовал ограничиться кадром статическим, долженствующим 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 четыре метра, впечатления нарастания переживания не сохранил. Этого нарастания не получилось вследствие того, что оно было заторможено выразительностью композиционного построения, в частности необычайной экспрессивной позой героини.

А вот мать на суде. Она сидит на скамье, и ее лицо спокойно и не спокойно, странное лицо человека, редко покидающего свою, каморку и неожиданно очутившегося на народе. Во время судебного процесса мать волнуется, слушая речь прокурора с закрытыми глазами и чуть-чуть вздрагивающими губами. Это—последние кадры матери одинокой и матери страдающей. С пятой части фильма она становится совсем другой. Ее походка приобретает упругость, ее внешний вид делается как-то моложе. Платок, завязанный позади, за ушами, придает бодрое выражение и фигуре, и лицу. Помните, как она идет по улице, огибая весенние лужи и спрашивая с улыбкой у встречной работницы, держащей на руке ребенка: „Сын?“, как, удовлетворенная положительным ответом, легко движется дальше, чтобы слить свою жизнь с первомайской рабочей демонстрацией. В момент, когда демонстранты рассеяны нарядом



Из фильма „Мать“.



Из фильма „Мать“ (Баталов)

казаков, она стоит со знаменем в руках, строгая и непоколебимая. Полотнище обвивает ее, а через редкую ткань просвечивает диск солнца. Зритель так и запоминал ее захлестнутой вокруг туловища куском материи, дожидаящейся смерти и возмездия.

Павел, если сравнить общий характер его поведения в картине с поведением героя Горького, действовал там и тут схоже. Но в отличие от повести, где он выглядел взрослым и серьезным молодым человеком с тонкими пушистыми усами, с бородкой, которую нередко пощипывал,—в фильме Павел оказался моложе, непосредственнее. Конечно, по сравнению с горьковским Павлом он выглядел менее опытным и знающим. Он был просто Пашкой. Ему бы не произнести той решительной, умной и смелой речи, которую сказал его литературный прототип на суде. Недаром Пудовкин, изобразив квартиру Власовых, не дал даже намека на книжную полку, висевшую в горьковской комнате Власовых. Все это нисколько, однако, не снижает кинематографического образа. И в картине Павел также закономерно становился под революционное знамя, падая с простреленной грудью. Исполнитель Павла, талантливый актер Баталов, определился сразу. Его внешние данные—крупные черты лица, толстые губы, широкие скулы, курчавые волосы—помогли актеру в лепке образа. Он создал характер исключительного обаяния, цельности и искренности, образ, который можно было любить за его юность, словно в нем стразила юность русской революции.

Пудовкин уже тогда понимал, какое огромное значение может иметь для развития кинематографа актерская школа МХАТ. Видя ее преимущества, Пудовкин перестал относиться одобрительно к принципам актерской игры, противоположным МХАТ, сторонником которых он был еще недавно. Так, в „Броненосце Потемкине“ он осуждал работу актеров как удручающе шаблонную. Его как режиссера не устраивали ни злодеи, криво улыбающийся, ни герой, который хмурил брови и тарасил глаза. Он требовал от актера правды чувств и искренности поведения, правды внутреннего творческого



Из фильма „Мать“ (Баталов).

побуждения, одним словом, вхождения в образ. То были истины, открытые Станиславским. Актерам мхатовской школы выполнять их было, разумеется, легче, чем актерам других школ. Нужно было только приспособиться к кинематографической обстановке.

Пудовкин помогал им. И, помогая, ловил их, по его собственному выражению, в хитро расставленный капкан. Его тесная дружба с актерами была также и борьбой с ними. Он говорил: „В виду того что актер является только одним из элементов кадра, только подсобным моментом в построении монтажной фразы, по отношению к нему должна полностью осуществляться абсолютная диктатура глаза режиссера“ („Советское кино“ № 8—9, 1927, стр. 15). Так выглядело первоначальное представление режиссера о монтажном образе, представление неправильное, от которого он потом освободился. На исполнителей подобная теория действовала не всегда благоприятно. А диктатура режиссера в области монтажа вызывала у актеров большой индивидуальности даже отпор.

Стремление режиссера всегда и для всего найти внутреннюю мотивировку освободило его от необходимости показывать быт. Подняв актеров над бытом, не требуя от них ни этнографии, ни „экзотики“, Пудовкин добился почти эпического звучания произведения.

Быть может, оттого и патетические моменты получились у него лучше, чем интимные.

Но не всегда подчеркнутость выражения оказывалась верной. Так, в сцене суда гротеск зазвучал несколько фальшиво. Между прочим, сцена эта была снята поспешнее, чем другие. Ее сделали наскоро и под ответственность одного режиссера. Зархи с трактовкой суда не согласился, признав ее ошибочной. Впоследствии, впрочем, и Пудовкин покаялся в неправильном изображении судебного эпизода. Фигуры, изображавшие суд правый, скорый и милостивый, из которых одна выглядела неподвижным монументом, а другая—совсем реально (она восторгалась перед началом процесса изумительными формами и замечательными глазами какой-то кобылы, ну точь-в-точь, словно была членом суда из „Воскресения“ Льва Толстого),—фигуры эти, не совпадая по стилю друг с другом, не слились и с целым фильмом. В том, как они были изображены, чувствовался не столько новый Пудовкин, сколько Пудовкин кулешовского периода.

Сцена суда явилась последним рецидивом кулешовских принципов, после чего все расчеты с Кулешовым были покончены навсегда.

Отдельные недостатки не могли заслонить основного, не мешали стать „Матери“ выдающимся произведением советского кинематографа. В нем было все органично, и настолько, что нельзя было отвлечь от произведения ни одного формального приема: содержание и способы выражения проникали друг друга, не позволяя абстрагировать одно от другого. „Мать“ поражала необыкновенно строгой соразмерностью частей, ясностью архитектурного построения и музыкальностью ритма.

Соразмерность, ясность и музыкальность были достигнуты с помощью монтажа. Пудовкин пользовался им поразительно виртуозно. Он держал внимание зрителя в полной своей власти, сначала знакомя его спокойно и без назойливости с драматической ситуацией, а затем погружая внутрь драматического конфликта. Монтаж ровный, медленный и эпически-бесстрастный уступал вдруг место монтажу страстному и бурному, вовлекая зрителя,

даже если последний и сопротивлялся, в действие драмы. Вот как, например, была построена сцена с часами в первой части фильма:

14. Стоит, покачиваясь, в дверях отец	6,50 м
15. Смотрит исподлобья	1,75 „
16. Спит в кровати сын	1,75 „
17. Отец перевел взгляд	1,25 „
18. Тикают часы (наплыв)	1,50 „
19. Привязан к их гилям уютю	2,00 „
20. Смотрит мать	1,25 „
21. Пошел на аппарат отец	3,33 „
22. Проводила его взглядом мать	2,50 „
23. К часам подошел отец, отвязал уютю	2,25 „
24. Спрятал его в карман	0,75 „
25. Задумался... поднял голову на часы	2,50 „
26. Напряженно смотрит мать	1,00 „
27. Отец подумал, подставил табурет и полез к часам	5,00 „
28. Рванулась из кадра мать	1,00 „
29. Вцепилась в мужа	0,33 „
30. Проснулся и смотрит сын	0,75 „
31. Руки матери вцепились в отца	0,33 „
32. Она глядит ему в лицо	0,40 „
33. Оторвалась одна рука матери	0,25 „
34. Повернулась в кадре голова отца	0,50 „
35. Падает табурет	0,25 „
36. Сорвались со стены часы	0,25 „
37. Упал на пол отец	0,33 „
38. Упали часы	0,50 „
39. Приподнялся с пола отец	0,50 „
40. Катится по полу шестеренка от часов	0,75 „
41. Смотрит отец	1,00 „
42. Смотрит мать	1,00 „
43. Разбитые часы	1,50 „

Кадры приведенного эпизода, начиная с четырнадцатого и кончая двадцать седьмым, длинные и обстоятельные, готовили завязку столкновения между отцом и матерью медленно и, казалось, неумолимо. Особенно были велики кадры отца (6,50; 3,33; 2,50; 5,00).

Он двигался грузно, смотрел пристально и мрачно, лез к часам уныло и злобно. И вдруг, чтобы помешать отцу осуществить его пьяное намерение, мать бросалась ему навстречу. Кадры двадцать девять—тридцать восемь, целых десять номеров, шли в стремительном вихре, зритель едва успевал проследить их движение. Четверть или треть метра была единицей их измерения. Оттого на экране мелькали лица, руки, вещи, пока отец не падал, а вместе с ним не обрушивались на пол часы. Движение замирало в кадре номер сорок, когда вкатившаяся в кадр шестеренка от часов, сделав спиралевидный поворот, останавливалась на месте, а вместе с ней утихало действие эпизода, и с экрана глядели в зрительный зал неподвижные фигуры отца и матери и крупным планом лежали разбитые часы.

На таком же принципе столкновения движений был построен эпизод встречи матери с сыном у гроба отца. Изображая мать в подавленном состоянии, убитую горем, режиссер сменял кадры в каком-то усталом, созерцательном ритме; даже вода капала в таз кадрами в 1,75 или 2 метра. Такой монтаж продолжался до тех пор, пока не входил в комнату Павел и не обнаруживал стремления вынуть из-под пола оружие. Мать кидалась в ноги сыну, и тогда размер кадров переходил на 0,33 или на 0,25 метра. Смена ритма заражала аудиторию невольным волнением, и, подчиняясь силе режиссерского внушения, зритель переживал в драме то именно и так, как хотел режиссер. Таким образом, длительность кадра становилась художественной мерой и математические отношения подчинялись эстетике. На этот момент обратил в свое время внимание Леон Муссинак в рецензии на фильм („A propos du film de Poudovkine“, „L'Humanité“, 17/III 1928). Найдя у автора большое музыкальное дарование, он отметил прекрасное умение Пудовкина сочетать длительность образов с их выразительностью, подчинять коэффициент длительности кадра творческому ритму. Благодаря тонкому и сложному расчету Пудовкин нигде не переходил границы меры, не впадал в излишки и крайности.

В его искусстве наличествовало чувство пропорциональности. Оно давалось, разумеется, с большим трудом. И нередко Пудовкину приходилось решать по многу раз какую-нибудь ритмическую задачу, ошибаться, отыскивая нужную длину пленки, пока он, наконец, не добивался удовлетворительного результата.

Параллельный монтаж, которым советские кинематографисты увлекались в ту пору, подражая Гриффитсу, Пудовкин употреблял в „Матери“ иначе, чем его товарищи. Взять хотя бы монтаж стачки и ледохода. В „Водопаде жизни“ Д. Гриффитса мотив ледохода являлся только одной из параллельных линий действия, обнаженной и равной себе. В „Матери“ Пудовкина ледоход был не только одним из сюжетных мотивов (Пашка убегал из тюрьмы по льду), он нес также функцию кинематографической метафоры.

Вспомните, как этот мотив развивался. Когда после свидания с Павлом мать, словно возродившаяся к жизни, выходит на улицу,—



Из фильма „Мать“

на дворе весна. Пудовкин изображает весну крупными планами ручьев. Веселый шум талой воды как нельзя лучше соответствует состоянию матери и Павла. Наступает день демонстрации. Начав действие эпизода с малозначащего мотива — подготовки арестантов к прогулке, Пудовкин показывает параллельно спокойное ледяное поле реки, ожидающей вскрытия. Но вот люди двинулись; пошли по улице небольшими толпами. Лед тоже треснул, льдины поплыли медленно мимо аппарата. И чем энергичнее движется демонстрация, тем быстрее идет лед, раскалываясь о быки моста. Через головы толпы кто-то передает знамя вперед, где находятся вожаки демонстрации. А лед все идет и идет. В демонстрацию стреляют, мать и сын уже лежат убитыми посреди улицы. А движение на реке не прекращается. Ледоход достигает кульминации. Он становится символом рабочего движения, он метафорически



Из фильма „Мать“
(Чистяков).

доносит до зрителя мысль о непобедимости и силе революции. Пудовкин пользовался метафорой мастерски, каждая его метафора порождала много мыслей и ощущений, сообщая фильму поэтическую прелесть, которой не обладали произведения, построенные рационалистически (сравните метафору у Эйзенштейна — нарочитую, лобовую: разгром стачки — убой скота, маски шпионов — басенные образы зверей и т. д.).

В оформлении пластической стороны фильма большую помощь оказал оператор А. Головня. Пудовкин держался того мнения, что оператор должен включиться в работу над картиной в момент составления сценария, чтобы заранее получать и находить ощущения, необходимые для компоновки кадров, их внутренней направленности и их внешней динамики. Головня представлял собою как раз такого оператора. Он вступил в группу Пудовкина, когда Зархи еще писал сценарий. Принимая участие в обсуждении замысла фильма и всех его образов, он привык смотреть на них глазами режиссера. А оператор, научившийся видению режиссера, заслуживал, по мнению Пудовкина, полного доверия и самостоятельности.

Участник революционного движения в 1917 году, а после Октябрьского переворота работник ЧК, Головня в 1924 году пополнил собой группу молодых операторов, считавших себя свободными от традиций дореволюционного кинематографа. Обстоятельство это сблизило его с Пудовкиным на почве совместных поисков новых выразительных средств киноискусства. Сделав вместе с Пудовкиным „Механику головного мозга“ и „Шахматную горячку“, он приступил к работе над „Матерью“, уже имея опыт коллективного сотрудничества с режиссером.

Операторская работа в „Матери“, как и все в фильме, вытекала из требований реализма. В ней не найти ни особого блеска, ни какого-нибудь внешнего формального „остроумия“. Это — серьезная, по-настоящему художественная работа, в которой чувство стиля является определяющим. Каждый кадр композиционно продуман

в смысле внутреннего построения, в связи с монтажной фразой и, наконец, с целым фильмом. Оператор и режиссер следили за тем, чтобы было налицо максимально активное заполнение кадра, чтобы в кадре все воздействовало, чтобы в нем играли даже края, у других операторов обычно повисающие, как мертвые крылья.

Вот кадр, изображающий расстрел тюремной демонстрации. Он снят сверху. Нижняя рамка кадра обрезает стволы нескольких ружей, направленных в сторону людей, заполняющих левый верхний угол композиции. Среднее поле кадра, покрытое дымом от выстрелов, обнаруживает, по мере того как дым рассеивается, несколько трупов расстрелянных демонстрантов. В приведенном построении, несмотря на его импрессионистический характер, нет никакой вычурности; оно лаконично, просто и убедительно, оно воспринимается сразу, а уже одно это составляет не малое достоинство операторского искусства.

А вот кадр с матерью, задумавшейся на полу возле разбитых часов. Оператор сдвинул фигуру матери в правую сторону кадра. Плоскость пола, заполнившая весь почти кадр за исключением верхней узкой полоски стены, живет жизнью вещей. Слева сверху валяется опрокинутый табурет, ближе к нижней раме лежит циферблат от часов и возле него маятник. Трудно представить себе композицию более выразительную на ту же тему и с теми же компонентами! Последний из приведенных приемов композиционного построения убеждает нас помимо прочего еще и в том, что изобразительный реализм „Матери“ не имел ничего общего с реализмом передвижническим.

Получению лаконичной скупости композиции кадров содействовал также художник С. Козловский. Павильон квартиры Власовых, построенный им, нужно признать образцовой работой художника в кино. Приходится удивляться, как он добился художественного эффекта почти из ничего: голые стены, пол и дверь, по одну сторону которой висит рукомойник, а по другую стоит дряхлая печь.



Из сцены расстрела („Мать“).

По некоторым наблюдениям, стремления Головни в поисках конструктивной формы сводились к нахождению линейно-объемной композиции. Эти наблюдения правильны по отношению к съемкам в павильонах. Однако, стоило Головне перейти работать на натуру, как он начинал компоновать кадры на основе принципов живописных. Первый же пейзаж, открывающий „Мать“, — план неба, подернутого облаками, из-за которых проглядывает луна, — это подтверждает. Пейзаж вообще занимает в картине значительное место. Головня сумел вложить в него много лирики, которая становится еще выразительнее от сопоставления с кадрами рабочего быта. За эпизодом, в котором показано как черносотенцы избивают в кабаке одного из демонстрантов, молоденького парнишку, ударяя его со всего маху головой об пол, — следуют пейзажи с плакучими березами,

с камышами у воды, со спокойным высоким небом. А когда убивают отца, и труп его лежит по диагонали кадра, сапогами на аппарат, режиссер подчеркивает настроение смятения тремя пейзажами, изображающими беспокойство в природе: дует ветер, треплет ветви берез и ив, гонит тучи. Во всех этих пейзажах нет никакой живописной эквилибристики и оригинальничанья. Пейзажи повествуют на простом и ясном языке, как в литературных описаниях, сделанных великими реалистами. Временами пейзажные кадры поднимаются до патетики, как в сцене мечтаний арестантов о свободе и земле. На пригорке сонная деревня; на полях в кучах навоз; к реке, вдоль которой ползет утренний туман, крестьянин подводит на водопой лошадь. Кого из зрителей не волновали эти немудреные и печальные виды русской природы, смонтированные с изображением тюремных камер?



Из фильма *Мать*.

Характер изображения пейзажей и их форма свидетельствовали, как и все прочее, об эволюции, проделанной Пудовкиным, с тех пор как он покинул Кулешова. Известно, что автор „Луча смерти“ относился отрицательно к изображению в кино живописных ландшафтов на том основании, что они, будучи не фотогеничными, требовали для рассмотрения много времени, а кинематограф не мог ждать. Единственно, с чем Кулешов еще мирился, — это с индустриальным пейзажем, прямые линии которого читались с экрана без особого затруднения. И вот, словно из протеста к своему прошлому, Пудовкин упивался в „Матери“ пейзажным жанром и, оставив всяческие идеи конструктивизма, вставлял в картину цветущие деревья, озера, проглядывающие сквозь зелень. Сам он еще недавно утверждал, что нет ничего нефотогеничнее букета цветов, ибо вместо прелестных растений на экране получаются лохмотья. Сейчас он забыл об этом пренебрежении к „лохмотьям“. Его натюрморты (объединная селедка и разлитое по столу вино), которые не содержали ни простых форм, ни прямых линий, помогли ему найти нужные бытовые подробности: объедки после кутежа — эти лохмотья — характеризовали среду: то был мир вещей, через которые познавался человек, и вещественные подробности пьяного беспорядка говорили о черносотенцах так же, как и их тупые лица, на которых не теплилось ни одной мысли, ни одного человеческого чувства.

Выше мы говорили о композиции кадра и приводили примеры ее построения. Теперь необходимо остановиться на том, как Пудовкин и Головня пользовались в фильме точкой зрения аппарата. Признав, что точка зрения аппарата должна служить, главным образом, усилению впечатления от игры актеров, они варьировали ее употребление в зависимости от характеров героев, от их взаимоотношений между собой, от оценки, которая вложена в поведение того или иного действующего лица. Человека приниженного и подавленного, согнувшегося от усталости, оператор снимал сверху, словно прижимая его к земле. Напротив, человека гордого и за-

носчивого он показывал снизу, как-будто оператор глядел на него, подняв очи вверх: так существо покорное и забитое смотрит на своего властелина. Большинство кадров матери до момента перелома в ее жизни было снято первым способом. Кадры городского Головня построил вторым способом. Эти кадры получили в советской кинематографии известность как пример лучшего, если не классического приема выражения монументальности. Ракурсы никогда не приносились Пудовкиным в жертву вкусу. В их эстетическом качестве имелся всегда определенный смысл, диктовавший художественную форму. Именно ногами вперед, подошвами на объектив, а не как-нибудь иначе, должны были нести труп отца в комнату. Так, а не по-другому, должен был лежать истерзанный черносотенцами труп революционера, снятый сверху. После борьбы арестантов с надзирателями и солдатами на площадках тюремных лестниц аппарат вдруг отлетал вверх и, смотря издали, фиксировал внизу, на площадке, убитого надзирателя с ногами, раскинутыми в стороны. Каждый такой ракурс был ракурсом необходимым. Его действие воспринималось всегда правильно, что оправдывало употребление необычных ракурсов при всем их новаторстве.

Впрочем, необычность ракурсов Пудовкина не являлась уже такой необычной для советского фильма. Большим мастером кинематографического ракурса показал себя Эйзенштейн, обладавший, как никто другой, острым ощущением вещи. От Эйзенштейна Пудовкин заимствовал все своеобразные точки зрения аппарата. Он признавался, что, работая над „Матерью“, чувствовал органическую связь с искусством автора „Броненосца Потемкина“. „И эти сапоги городского, — говорил он, — и ракурсы, в которых я снимал актеров в кульминационные моменты, требующие от зрителя особой эмоциональной взволнованности, — все это шло несомненно оттуда“. Так оно, разумеется, и было. Однако, отношение обоих режиссеров к употреблению ракурсов имело и различие. Ракурсы Эйзенштейна вытекали из стремления показать явление многосторонне, т. е. из чисто познавательной задачи. Ракурсы Пудовкина опре-



*Из сцены суда
(„Мать“). Городовой.*



*Труп убитого отца из
фильма „Мать“.*

делялись эмоциональным восприятием режиссером человека и вещей. А это была уже не такая маленькая разница, которую можно скинуть с весов. Больше, то было различие, которое указывало, что при всем влиянии на него Эйзенштейна Пудовкин остается мастером вполне самостоятельным, далеким от эпигонства и эклектики.

Вообще у Пудовкина драгоценное качество художника — оставаться всегда самим собою, какие бы влияния он ни испытывал. Вбирая в себя художественную культуру с жадностью и заинтересованностью, он никогда не попадал в плен к отдельным ее представителям. Так было с учебой у Кулешова и Эйзенштейна. Так произошло с освоением опыта американского кино, в частности Гриффитса. Гриффитса нельзя обойти здесь потому, что впечатления, полученные в раннюю пору Пудовкиным от „Нетерпимости“, оказали решающее влияние на признание им кинематографа искусством. Возможно, что в „Матери“ нашли отражение ощущения, полученные им от последней части „Нетерпимости“, в которой было показано усмирение забастовки, суд и казнь рабочего. Но главное, что роднило Пудовкина с Гриффитсом, заключалось в их взгляде на человека.

Из сцены суда („Мать“). Городовой.

Американский режиссер периода „Сломанной лилии“ и „Водопада жизни“ привлекал Пудовкина своей глубокой приближенностью к человеку, ясным, зорким и в то же время теплым отношением к изображению на экране своих персонажей. Пудовкин, не колеблясь, встал на его путь. Но какая получилась колоссальная разница между тем, что когда-то показал Гриффитс, и тем, что изобразил Пудовкин в „Матери“. Теплое отношение к человеку выросло у Гриффитса из его интеллигентского индивидуализма, из мелкобуржуазного, собственнического уклада фермерской жизни. А любовь к человеку у Пудовкина была воспитана социалистической культурой, ненавистью к буржуазно-помещичьему строю. Разница эта была сразу почувствована советской и иностранной критикой.

Фильм „Мать“ вышел на советский экран осенью 1926 года. Его появлению предшествовала демонстрация „Броненосца Потемкина“, которого оценили как первую крупную победу советского кинематографа. Естественно, что, критикуя „Мать“, вышедшую через полгода после эйзенштейновского фильма, печать не могла отказаться от сравнения ее с „Потемкиным“. Это сравнение „Мать“ выдержала. В прессе по поводу „Матери“ не было почти ни одной статьи, где бы не делалось вывода о громадном значении „Потемкина“ и „Матери“ в деле развития советского кино. Критика утверждала, что оба фильма дополняли друг друга и чего нехватало „Потемкину“—актерского ансамбля и человечности—то давала картина Пудовкина. После „Потемкина“ „Мать“ была



названа самым сильным советским фильмом, а режиссер ее зачислен безоговорочно в передовой отряд мастеров советского кино.

В начале 1927 года „Мать“ была выпущена на экраны Берлина. Ее встретил восторженный прием немецкой печати. „Мать“ хотели смотреть массы. Они видели в ней отражение революции, правду и смелость пролетариата. Просмотры эти вылились в большие политические события, продемонстрировавшие симпатии трудящихся к Советскому союзу и его культуре. В конце 1928 года прием, подобный немецкому, повторился в английской печати. И мало-помалу „Мать“ стала известна всему культурному миру.

Вместе с „Броненосцем Потемкиным“ она сделалась знаменем советского кино, синонимом его неугасимого творческого гения.

КОНЕЦ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

ЭТО была бурная пора творческой деятельности мастера— 1925—1927 годы. Ставя фильмы, работая над книгами, Пудовкин точно стремился обогнать самого себя. Он был буквально захлестнут стихией кинематографа. Он торопился исчерпать свою энергию. Обуреваемый жаждой работы и, словно Жан Кристоф, пронизанный волей творческого самовыявления, он переходил легко и свободно от одного замысла к другому. Едва была завершена постановка „Механики головного мозга“, как он уже работал над „Матерью“. Не успела „Мать“ обойти советские экраны, как он был увлечен режиссурой нового фильма— „Конец Санкт-Петербурга“.

Мысль поставить картину о Петербурге родилась еще в то время, когда коллектив Пудовкина вел работу над „Матерью“. Мысль эта возникла первоначально у Головни; толчком к ней послужила пушкинская повесть „Медный всадник“. Идея Головни была немедленно подхвачена Пудовкиным, а затем присоединился Зархи как главный воплощатель идеи в сценарную форму. Тема фильма, ее эпопейный разворот были навеяны „Броненосцем Потемкиным“. Создание картины было приурочено к десятилетнему юбилею Великой пролетарской революции. Таким образом, новый

фильм Пудовкина делался по тому же общественно-политическому поводу, по которому ставились такие юбилейные картины, как „Октябрь“ С. Эйзенштейна и „Арсенал“ А. Довженко, и даже отчасти на ту же тематику.

Как и при постановке предыдущей картины, в разработке сценария „Конца Санкт-Петербурга“, выполненного Зархи, Пудовкин и Головня приняли самое непосредственное участие. Причем последний работал не только над решением вопросов операторского искусства, но и над разрешением общих сценарных и постановочных задач.

Вначале хотели взять материалом для картины всю двухсот-летнюю историю Петербурга. Так, во время первых разговоров длительно обсуждали возможности изображения на экране основания петровской столицы. Слова Пушкина о юном граде, красе полных стран, который „из тьмы лесов, из топи блат вознесся пышно, горделиво“, — были у всех на устах. Сопоставление поэтом низких и пустынных берегов Невы в старину с оживленными берегами нынешней державной реки, где „громады стройные теснятся дворцов и башен“, не могло не привлекать глаз кинематографиста.

Передвигаясь дальше по ступеням истории, сценарный коллектив замышлял показать революционное движение XIX века. Пудовкин припоминает сейчас, как в его тогдашнем творческом воображении уже стали оформляться, правда, еще достаточно смутно, фигура народовольца и образ террориста с бомбой.

Однако, от подобных грандиозных масштабов постановки пришлось скоро отказаться. Уложить в одну картину такой широкий замысел и такой обширный материал без ущерба для ее художественной значимости не представлялось возможным. И тогда исторические рамки сценария были сужены. Вместо периода в двести лет был взят короткий срок в несколько лет, в течение которых на каменных плитах столицы, подле ее фабричных труб разыгрывается социальная трагедия. А вместо сопоставления „мшис-



Из фильма „Конец Санкт-Петербурга“. Матрос на страже.

тых топких берегов" с гранитными набережными Невы было введено противопоставление убогой российской феодальной деревни, погруженной в нищету, царственному каменному городу XX века с его „строгим, стройным видом“.

Так сложился первый вариант сценария под названием „Петербург, Петроград, Ленинград“. Он начинался печальными пейзажами российских равнин и скудных полей, деревень с журавлями колодезев и клубами пыли на дороге, т. е. с того самого мотива, которым впоследствии начиналась картина. А кончался эпизодом столкновения между парнем и заводчиком Лебедевым, сценой, которая в картине нашла место в четвертой части. Первый вариант соответствовал, таким образом, лишь первым четырем частям нынешнего фильма. В нем был взят лишь дореволюционный Петербург и при том предвоенной поры. Описание Петербурга осуществлялось, конечно, как было свойственно Пудовкину и Зархи, не столько через фотографирование архитектурных сооружений и памятников, сколько через изображение людей. Сценарист задумал показать в фильме разные классовые группы: дворянство, буржуазию, рабочий класс и крестьянство; последнее—в лице тех его людей, которые приходят в город на заработки; показать их не изолированными друг от друга, а в столкновении классовых интересов. Демонстрация столицы открывается панорамой дворянского Петербурга. Вереницы авто и в одном из них—женщина в белых мехах и человек в цилиндре, слитые в продолжительном поцелуе. Точь-в-точь картина из блоковского стиха:

Две тени, слитых в поцелуе,
Летят у полости саней.

А потом тема дворянского Петербурга разворачивается в историю офицера, сына „его сиятельства“. Офицер стоит на балконе подле девушки и говорит ей: „Я люблю вас... будьте моей женой“. Рука девушки касается плеча офицера, и сцена погружается в затемнение. В другой раз, во второй части (первый вариант сценария

состоял из трех частей), офицер появлялся в меланхолическом настроении и только в одном кадре. В третьей части он изображен готовящимся к самоубийству: разорившийся отец не мог, повидимому, заплатить его долгов. Офицер пишет в записке: „Умираю потому, что презираю жизнь, в которой счастье покупается за деньги“. В конце сценария, когда „его сиятельство“ получает взятку от фабриканта Лебедева, самоубийство офицера, разумеется, откладывается, и отец (он оказался случайным свидетелем драмы), крестясь, запикивает револьвер под шкаф. Последний раз офицер мелькает в сценарии вместе с девушкой. Между двумя затемнениями возникает женская головка, покоящаяся на плече с погоном.

Лирика А. Блока—болезненных стихов его третьего тома—обволакивала этот мотив, мотив дворянского быта. И хотя авторы



*Из фильма „Конец Санкт-Петербурга“.
Заводчик Лебедев*

стремились сместить тему офицера в область иронии, сатира им никак не удавалась. Не удивительно, что в Главреперткоме, через который шло утверждение сценариев, линия дворянства, поданная в духе сентиментально-романтического сюжета, вызвала сомнение. В конце концов группа решила совсем отказаться от мотива офицера. А тогда оказалось необходимым перестроить и сохранившийся материал. Классовая структура, оставшаяся в сценарии, не нуждалась теперь в закономерном и всестороннем развитии каждой из трех классовых линий, поскольку она уже не была полным отражением общественного строения. Тогда сценарист сделал основным героем крестьянина, а остальных двух героев—представителя капитализма Лебедева и представителя рабочего класса Чистякова—отодвинул на второй план. Подобная комбинация трех сюжетных элементов и легла в основу второго варианта сценария.

Второй и последний вариант раздвинул границы времени и пространства, перебросив сюжет через окопы мировой войны и баррикады Февральской буржуазно-демократической революции. Попрежнему сценарий начинался с 1913 года, с российских рек, равнин и полей, разве только эпизод деревенской жизни был сжат до сцены рождения в крестьянской семье нового ребенка—„лишнего рта“. Зато кончался он теперь Великой пролетарской революцией. В него было добавлено столько же нового материала, сколько содержалось в совокупности во всем первом варианте. Объявление войны и патриотическая манифестация, фронт с его серыми буднями: водой в окопах и трупами, лежащими в лужах и грязи, братание солдат. Февральская буржуазно-демократическая революция: чело-век во френче с истерическими речами, банкеты с цветами и вином, „цвет русского народа“ и его призывы к победному завершению войны. А потом пропаганда большевиков в армии, подготовка к вос-станию, осада и взятие Зимнего дворца и победа рабочего класса, воздвигнувшего на месте буржуазно-дворянского Санкт-Петербурга город социалистический—Ленинград.



Эпизоды войны
из фильма „Конец Санкт-Петербурга“.

Как видно из перечисленного, изменение сценария выразилось в добавлении политических и общественных событий. Сцен, характеризовавших личную судьбу героев, было внесено меньше, чем их содержалось в первом варианте. Это: возвращение Чистякова с фронта домой, несостоявшийся арест его юнкерами и, наконец, встреча после октябрьского боя возле чугунного узора ограды жены Чистякова с парнем. И хотя эпизодов этих было немного, главный смысл картины заключался в них. В центре фильма была не историческая хронология, не узел политических катастроф и сдвигов, а процесс перерождения крестьянского парня, темного и безграмотного, в большевика, который, штурмуя Зимний дворец в октябрьские ночи, понял, за чье дело он борется и чьи интересы защищает.

„Для показа этого психологического процесса внутри мозговой коробки деревенского парня, — писал в свое время 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 пере-рождения и создать таким путем—переключением в монументальные масштабы—из частного эпизода громадную эпопею“ („Революция и культура“ № 3—4, 1928, стр. 56).

Для Пудовкина, равно как и для Зархи, „Конец Санкт-Петербурга“ является своеобразным политическим *credo*, формулой их отношения к революции. Изображение Пудовкиным Великой пролетарской революции и событий, ей предшествовавших, а также человека, приходящего к пониманию смысла и значения классовой борьбы пролетариата, соответствовало действительности, объективному ходу истории.

Объяснить отношение Пудовкина к революции, отношение, выраженное в его фильмах, пытался когда-то И. Анисимов в журнальной статье, единственной серьезной и интересной работе о Пудовкине („Фильмы В. Пудовкина“, „Печать и революция“ № 9, 1929, стр. 70—86). Если отбросить неправильное заключение автора о Пудовкине как выразителе мелкобуржуазной стихии,



Из фильма
„Конец Санкт-Петербурга“.
Биржевик. Больничник. Орудие.

то в оценке отдельных образов пудовкинского искусства, и в частности образа деревенского парня, Анисимов был прав. Действительно, патетика „Конца Санкт-Петербурга“ возникла у режиссера не из наигранного чувства, а из чувства, им самим выстраданного. Образ приятия революции, трогательный и по-своему грандиозный, отразил самое насущнейшее в его творчестве. Анисимов рассматривал проблему приятия героями Пудовкина революции как основную магистраль кинематографического искусства мастера. В описываемый здесь период художественного развития режиссера так оно и было. После, разумеется, когда художник многое пережил и перечувствовал заново, в его фильмах появились другие проблемы, отвечавшие, хорошо или плохо, новым задачам и новым требованиям революции.

Работа над „Концом Санкт-Петербурга“ шла лихорадочными темпами. Сценарий не был еще готов, как приступили к съемкам. Деревенскую натуру для фильма (а она имеет тут немалое значение) сняли под Сызранью, частью у Жигулей. Этот ряд кадров был снят под руководством М. Доллера, которого Пудовкин пригласил в качестве сорежиссера. Всю остальную городскую натуру снимали, разумеется, в Ленинграде.

Нельзя не отметить того факта, что финал картины с „Авророй“ и взятием Зимнего дворца в сценарии не был написан. Он придумывался на месте, на ходу. И в то время как Пудовкин снимал куски, рассчитывая на то, что они в чем-нибудь и где-нибудь пригодятся, Зархи дописывал конец. Оба работали днями и ночами с мучительным беспокойством, которое не могло не сказаться на картине. Финал получился весьма схематичным, больше декларативным решением сюжета, чем действенным завершением произведения.

Выстрелы, дым, костры, пулеметы, орудия, „Аврора“, силуэт Зимнего дворца, ноги бегущих солдат, Петропавловская крепость, и опять выстрелы, и опять дым. Только последний эпизод картины — встреча жены рабочего с парнем и солдатами, осаждавшими Зим-

ний, — удался в полной мере, ибо здесь Пудовкин не подпал под влияние принципов эйзенштейновского кинематографа, а остался самим собой, режиссером, установка которого была прежде всего на изображение человека.

Мы сказали уже, что Пудовкин поместил в центр картины деревенского парня и вокруг него построил сюжет произведения. Роль этого парня играл актер И. Чувелев. Когда-то Доллеру, видевшему Чувелева в одном театре, понравились внешние данные и актерское „натуро“ этого актера. Теперь, будучи сорежиссером Пудовкина, Доллер вспомнил о Чувелеве и пригласил его работать в „Конце Санкт-Петербурга“. Пудовкин с выбором своего помощника согласился сразу. И Чувелев стал сниматься в картине. Образ, который он создал с помощью Пудовкина, сделался одним из лучших и любимых образов в галлерее советского кино.

Вот он, этот наивный деревенский детина, идет по проселочной дороге с котомкой за плечами, рядом с убогой старушонкой, и пыль слепит ему глаза. Не поймешь, то ли от ветра на них слезы, то ли от горькой нужды. В комнате рабочего, земляка, к которому парень пришел с просьбой помочь устроиться на работу, он сидит и сосредоточенно смотрит в одну точку. Так сидят люди обреченные. Нельзя забыть выражения его лица, его глаз. Старая российская деревня со всей беспросветностью и идиотизмом ее жизни нашла выражение в позе этого сидящего на скамейке человека. А сцена штрейкбрехерства—как в этой сцене парень выговаривает слова о вдруг ставшем ему ненавистном „бритом“, который будто мутит и не велит работать; а сцена предательства—как парень держит в руках записку директора и серебряный рубль, полученный в виде платы за выдачу зачинщиков забастовки. После этой сцены парень уходит в тень ворот, согнувшись, и, когда видишь эту спину, удаляющуюся от аппарата, понимаешь этого человека, может быть, больше, чем в состоянии передать мимика. Но вот надвигается на вас другое лицо парня, полное гнева и решимости. „Давай главного!“—кричит Иван, требуя, чтобы отпустили на свободу арестованного

по его вине земляка, и швыряет фабриканта Лебедева на пол, стискивая толстую фигуру между стеной и письменным столом. И от эпизода к эпизоду встает перед нами иной облик этого человека, прошедшего войну и революцию.

В сцене митинга Иван смотрит смело на направленные против него дула винтовок. Он понимает этих людей в солдатских шинелях, пришедших от станков и фабричных труб, он знает, что они не пристрелят его, ибо его жизнь и их жизнь должны сойтись и слиться в одном движении к одной цели. В последнем эпизоде картины парень сидит раненый возле чугунной решетки набережной. Бой кончился. Революция победила. К нему подходит жена рабочего Чистякова, в комнате которой он сидел когда-то, придя впервые в Петербург из волжской глуши. Теперь они понимают друг друга. Теплая улыбка скользит по лицу парня, а его усталые руки придерживают картофелины, которые женщина высыпала ему в полу. Сцену этой встречи Пудовкин сделал с силой и выразительностью не меньшими, чем эпизод свидания в тюрьме матери с Пашкой. В ней содержалась подлинная правда человеческих отношений, ставших отношениями социальными, классовыми. С экрана глядели люди и борцы, и между людским, человеческим и большим делом революции не было противоречий и вражды. Одно другое поддерживало, одно давало другому жизнь.

Образ парня, на котором было сконцентрировано внимание сценариста и режиссера, получился лучшим в картине. Остальные роли, хотя и не выпали из стиля фильма, были сделаны, однако, бледнее.

Чистяков в роли рабочего и Оболенский в роли фабриканта Лебедева работали, главным образом, в пределах типовых данных. Да иного от них и не требовалось, ибо и тот и другой были больше символами (один—передовых рабочих, другой—власти капитала), чем индивидуализированными героями. Собственно типаж занимал в „Конце Санкт-Петербурга“ попрежнему большое место: его отбору было уделено много внимания и любви. Особенно удач-

ной оказалась крестьянка, изображавшая в первой части картины беременную женщину.

„Конец Санкт-Петербурга“ был сделан как эпопея. От „Октября“ Эйзенштейна он отличался тем, что был построен не на теме массы, а на теме индивидуально-психологической, что привело вполне закономерно к усилению лирических мест картины. Это была лирическая эпопея в отличие от философского эпоса Довженко и публицистического Эйзенштейна.

Драматургический стержень фильма, его конструкция держались на лейтмотиве титра „пензенские, новгородские, тверские“.

Изобретение лейтмотива принадлежало Зархи. Счастливая творческая находка! Она вдохнула в картину живую музыку. Она заставила пульсировать полно и глубоко тему коллектива. „Пензенские, новгородские, тверские“. Они стояли в задумчивости на скошенных полях, подле скирдов хлеба, возле ветряных мельниц, задумчиво машущих крыльями, и жевали горький хлеб, отламывая по кусочку от краюхи. Опять недород, опять итти по-миру. И шли „пензенские, новгородские, тверские“ в Петербург на заработки. Когда началась война, они устилали трупами окопы точь-в-точь так же, как по ту сторону траншеи умирали „саксонские, вюртембергские, баварские“. И только Великая пролетарская революция их раскрепостила, когда „путиловские, обуховские, лебедевские“ подняли под руководством большевиков восстание и повели за собой на баррикады завоевывать свободу трудовое крестьянство.

Такое сюжетное решение, как „пензенские, новгородские, тверские“, вошло в фонд драматургии советского фильма как ее новая характерная особенность. Сколько раз потом повторяли это решение в советских картинах, будучи захвачены его новизной и лирической остротой. Другой драматургической новинкой фильма были так называемые „пропадающие персонажи“. Пудовкин считал их характерною особенностью реалистического кинематографа. Отрицая необходимость доигрывать сюжетные линии всех героев фильма,



Из фильма „Конец
Санкт-Петербурга“.



Из фильма
„Конец Санкт-
Петербурга“,
сцена драки.



Чувелев в роли парня ("Конец Санкт-Петербурга").

он уже в „Матери“ тему курсистки (ее исполняла А. Земцова) оставил незавершенной, открытой. В „Конце Санкт-Петербурга“ имеется характерный пример такого исчезнувшего персонажа. Вспомните первую часть картины. Деревенский парень идет по проселку со старухой. Вдвоем приходят они на квартиру рабочего, вдвоем сидят на скамье. А когда жена рабочего укоризненно говорит парню: „Ступай, работы ищи, кормить некому“, он уходит из подвала один, и больше с тех пор старуха на экране не появляется. Старуха, шедшая подле парня по проселку, по площади города, делала героя еще беспомощнее, чем он был на самом деле, она превращала его прямо в ребенка, как того и требовало задание фильма. Когда необходимость в подобной характеристике парня проходила, старушка удалялась с экрана как выполнившая свою роль. Сюжет фильма больше не нуждался в ней, и она уступала место другим героям. Возможно, теория „пропадающих персонажей“ сложилась не без влияния „интеллектуального кинематографа“. Во всяком случае в фильмах Эйзенштейна пропадающие персонажи были далеко не редкостью.

Не менее изобретательства было вложено в операторскую работу над фильмом. Головня в связи с постановкой „Конца Санкт-Петербурга“ отдал, как мы уже сказали, дань увлечению „Медным всадником“ А. Пушкина. В изобразительной части это увлечение нашло богатый материал в рисунках к „Медному всаднику“ Александра Бенуа. Головня не копировал этих рисунков. Поэтому в картине едва ли удастся найти хотя бы одну композицию кадра, повторяющую иллюстрации Бенуа. Но динамика этих рисунков, их внутреннее напряжение не могли не сказаться на ленте. Самый образ фальконетовского Петра, поданный Бенуа в монументальных, устрашающих ракурсах, выглядел и в фильме мощным „гигантом на бронзовом коне“. Кстати мотив „Медного всадника“ был повторен в картине не раз, монтируясь то с фабрикантом Лебедевым, то в конце картины с рабочим Чистяковым. Эта символика как бы утверждала победу рабочего класса над самодержавием. Показывая

„пугало“ П. Трубецкого, Николая I—скульптуру П. Клодта и другие памятники царской столицы, Пудовкин и Головня иронизируют над ними, изобличают идею самодержавия в них воплощенную. После просторов деревенской России город возникает не столько в величии его громад, сколько в тяжелой и давящей власти камня. Люди, затерянные в городе, показаны небольшими фигурками, проглядывающими через мощные конские ноги памятника, раздавленными тяжелым фронтоном Исаакиевского собора или утонувшими на дне колодца многоэтажного каменного дома. Это впечатление затерянности было достигнуто зрительной, экранной трактовкой. Нет никакого сомнения в том, что подобная трактовка



*Пейзаж из фильма
„Конец Санкт-
Петербурга“.*

города и людей была самостоятельной, не похожей ни на „остра-ненную“ трактовку Петербурга в „Шинели“ ФЭКСов, ни на передвижническую во „Дворце и крепости“ А. Ивановского, ни, наконец, на монументальную в „Октябре“ Эйзенштейна.

В компоновке кадров Головня исходил больше от поэтического образа и настроения и меньше от обнаженных архитектурных требований. Он внес в кадры внутреннее содержание, от чего они зазвучали то бурно, то нежно, то вдохновенно, то спокойно, словно музыкальные мелодии. Так были изображены пейзажи архитектурных ансамблей города, из которых некоторые, отраженные в воде, были запечатлены во время лунного затмения, придавшего кадрам необыкновенную тональность. Так был снят план проплывающего по реке паруса в момент, когда жена рабочего укладывает спать ребенка. Спокойно дремлет дитя. Едва колеблется гладь реки. Бесшумно скользит парус. Замечательная метафора! Когда эта метафора была найдена, Пудовкин и Зархи радовались, как могут только радоваться художники, обретшие давно желанную и давно искомую форму.

Многие ракурсы „Конца Санкт-Петербурга“ содержались уже в первом варианте сценария, даже те из них, которые казались в произведении особо оригинальными, вызвав потом широкое обсуждение в печати. Например, характер изображения прохода парня со старухой по Петербургу был задан сценарием. Там было сказано: „261. Сверху архитектура. Внизу ползут двое“. Или: „278. Очень сверху. Двор рабочего дома. Вползают двое. Остановились“. Зархи точно видел будущий кадр фильма, когда писал: „320. Инженер на балконе кричит, подняв руку. Он параллелен аппарату, снимающему снизу. Поэтому здание сзади инженера завалилось назад“. В картине так именно и получалось. А эта фраза из начала сценария: „115. Огромный кучер с вытянутыми руками. Мимо несутся дома (в кадре один кучер и вершины домов)“. Разве она не достаточно ярко определила будущее кадровое построение? Наконец, в сценарии были даны указания и о монтаже ракурсов. В нем



Ракурсы в фильме „Конец Санкт-Петербурга“.

было описано знаменитое сопоставление Лебедева с Петром I: „206. Лицо Лебедева с трубкой. Говорит: 207. „Имейте все 100... поднимайте до предела“. 207-а. Петр I. Памятник с протянутой рукой“. В картине и Лебедев, и памятник были сняты в одном композиционном и ракурсном построении. Этот же мотив режиссер повторил в конце фильма, после эпизода взятия Зимнего, изобразив Чистякова с протянутой вперед рукой. Вся поза Чистякова, растопыренные пальцы на его руке составляли точную копию „Медного

всадника“. Прием был обнажен. Но ощущение этого ракурса шло не от формы, а от содержания. Можно даже сказать, что перечисленные ракурсы имели литературное содержание, вернее, заимствованную у литературы стилистику поэтической речи.

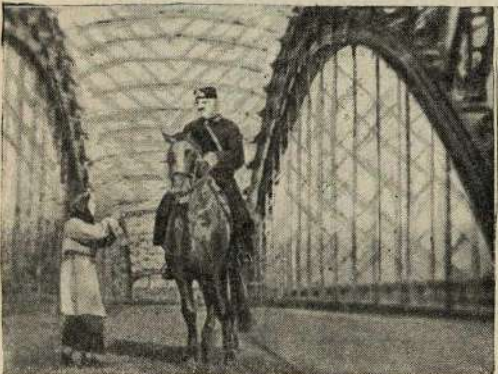
Сравнивая стилистику „Матери“ со стилистикой „Конец Санкт-Петербурга“, нельзя не отметить, что художественные приемы во втором фильме оказались более подчеркнутыми, чем в первом. Из „Матери“ нельзя вынуть ни одного художественного приема без ущерба для ее органики. Так прочно эти приемы связаны с содержанием картины. „Конец Санкт-Петербурга“ позволял вполне свободно отвлекать от него [формальную сторону. И ее отвлекали с большим усердием, чем это следовало. Весь фильм был разбит на кусочки и повторен сотни раз в других советских картинах.

Выпущенный в день десятилетнего юбилея Великой пролетарской революции (7 ноября 1927), фильм явился отражением на

экране ее содержания и, как и „Мать“, был заряжен революционной энергией. Правда, — вот о чем заговорила советская критика опять и опять, как только фильм был показан на первом просмотре. Его назвали „потрясающим своей силой и простотой документом об ушедшей эпохе“. Реализм, — так определили снова стиль второго художественного произведения Пудовкина. Одни назвали этот реализм пуританским, суровым, другие — сосредоточенным и простым. Но почти все сошлись на том, что именно он, этот стиль, подстать нашему времени.

Советский зритель был фильмом взволнован. И не только советский, но и зритель мировых экранов, на которых фильм стал демонстрироваться, прокладывая дорогу через цензурные заграждения. В иностранной печати „Конец-Санкт-Петербурга“ сравнивали с „Большим парадом“ Кинга Видора и с „Золотой лихорадкой“ Чарли Чаплина, не раз отдавая ему предпочтение перед знаменитыми произведениями американского кинематографа. Для пропаганды советской культуры за рубежом „Конец Санкт-Петербурга“ сделал немало.

Когда работа над „Концом Санкт-Петербурга“ приближалась к концу, Пудовкин и Головня в беседе с представителем редакции журнала „Советское кино“ поделились выводами творческого и теоретического характера, почерпнутыми ими из работы над фильмом. „Кино, — заявили они, — молодое искусство, в нем нет еще формальных традиций. Существует только то, что сделано отдельными замечательными мастерами, взлетами их фантазии, их выдумки. Наша задача — советских режиссеров и операторов — заключается в том, чтобы, базируясь на нашем опыте, попытаться создать методологию киноработы“ („Советское кино“ № 7, 1927, стр. 18). Почин в этом деле принадлежит самому Пудовкину, который приступил к теоретической деятельности еще задолго до постановки „Конца Санкт-Петербурга“. Деятельность эта постоянно привлекала его, и он отдавался ей с не меньшим увлечением, чем художественному творчеству.



Из фильма
„Конец Санкт-Петербурга“.

В 1926 году издательство „Кинопечатать“ выпустило две его брошюры: „Кинорежиссер и киноматериал“ и „Киносценарий“ (теория сценария). Хотя обе книжки вышли в свет до начала постановки разбираемого в этой главе фильма, мы сочли более целесообразным дать разбор их здесь, потому что они явились теоретическими предпосылками в работе режиссера как над „Матерью“, так в равной мере и над „Концом Санкт-Петербурга“.

Интерес брошюры Пудовкина „Кинорежиссер и киноматериал“ заключается в определении содержания кинематографа как искусства. Сопоставив работу театрального режиссера с кинематографическим, автор отмечает как различие между ними то обстоятельство, что первому приходится иметь дело с реальными процессами и материалом, а второму с кусками пленки, на которых отдельные моменты того или иного явления уже засняты. Отсюда в кино исключительна роль монтажа и принципов обработки кадра (планы, ракурсы). С помощью их кинематограф создает особое экранное пространство и особое экранное время, подчиняющиеся кинорежиссеру в большей мере,

чем реальные пространство и время режиссеру театральному. „Кинематограф освобождает зрителя от лишней работы отбрасывания ненужного из поля внимания“ (стр. 17.).

Он делает его идеальным наблюдателем, производя за него работу по дифференцированию и интегрированию наблюдений. Больше того, он с помощью монтажного ритма доводит впечатление зрителя до небывалых пределов, управляя не только познавательным интересом его к материалу фильма, но и его эмоциями.

Разумеется, в анализе Пудовкиным кинематографа не все было бесспорным. Так, определение материала кино как кусков заснятой пленки—определение, возникшее не без влияния Кулешова,—содержало ту же ошибку, какую некогда сделало литературоведение, считая, будто писатель, работая над романом или повестью, имеет дело не с реальностью, а со своими наблюдениями и ощущениями, из которых им и строится произведение. Зато изложенное в этой книге учение о монтаже не только не может вызвать каких-либо возражений, но должно быть признано и теперь наиболее правильным из существующих взглядов на монтаж.

В отличие от формалистов, абсолютизовавших понятие монтажа и в слепом увлечении динамикой кинозрелища провозгласивших монтаж альфой и омегой киноискусства (сборник статей „Поэтика кино“), Пудовкин монтаж в кино не считает единственным организующим началом. Он утверждает, что „в процессе создания кинокартин работа организатора может и должна идти гораздо дальше и глубже утверждения строгого монтажного плана изложения“ (стр. 25—26).

Конечно, он не был бы кинематографистом, не придерживаясь того мнения, что фильм впечатляет с экрана только тогда, когда он хорошо смонтирован. Но хороший монтаж он связывает с удачно найденным ритмом, ритм же ставит в зависимость от относительной длины кусков, а длину кусков выводит из их содержания, из содержания каждого в отдельности. Т. е., иначе говоря, Пудовкин



*Сцена на бирже
("Конец Санкт-
Петербурга").*

ставит монтаж в зависимость от содержания кадров, что как раз и отличает его взгляд от взглядов формалистов. Определение монтажа как логики кинематографического анализа в период, когда среди некоторых групп киноработников была распространена теория алогичного монтажного мышления, тоже не могло не сыграть положительной роли в развитии советского кинематографа. Сейчас едва ли кто сомневается в том, что монтаж должен быть подчинен логике сюжетного развития. А тогда, в ту пору, это мнение вызывало к себе со стороны некоторых ведущих мастеров лишь пренебрежительное отношение.

Книжка Пудовкина о работе режиссера, дополненная теорией сценария, была переведена на несколько европейских и японский языки. В Англии она выдержала несколько изданий. Ее широкое распространение было вызвано большим практическим значением мыслей, изложенных в ней.

В другой брошюре—„Киносценарий“—Пудовкин ставит задачей дать читателю элементарное знакомство с основными приемами работы над сценарием, а также показать, как эти приемы связаны с приемами работы режиссера. В те годы он был сторонником так называемого „железного“ сценария, поэтому идеальной формой рукописи киносценариста он считал такую, которая максимально приближалась бы к „рабочему“ плану постановки. „Конечно, предложить писать в такой форме сценаристам,—делает он оговорку,—это значит предложить им стать режиссерами, но все же работа сценаристов в этом направлении необходима, и если они не дадут „стального“ сценария, готового к съемке, они все же, предлагая материал более или менее приближающийся к идеальной форме, дадут режиссеру не ряд препятствий, которые надо преодолеть, а ряд толчков, которые можно использовать“ (стр. 8).

*Из фильма „Конец
Санкт-Петербурга“. Сцены на бирже.*



*Из фильма „Конец
Санкт-Петербурга“.*



Из фильма „Конец Санкт-Петербурга“.

Технически оснащенный сценарий требует от сценариста постоянной ориентации на пластический материал. Естественно, поэтому, какую бы сторону деятельности сценариста Пудовкин ни разбирал—шла ли речь о выборе сюжета или давались указания по поводу характеристики действующих лиц,—он постоянно напоминал о необходимости работы сценариста над пластическими образами. Анализу пластического материала посвящена вся вторая часть его брошюры, в которой говорится об особом внимании к изображению на экране предметов и вещей, о надписях и их пластической выразительности, о специальных приемах съемки и приемах монтажной обработки материала.

Стоит ли говорить, что выставленным Пудовкиным требованиям больше всего удовлетворяли сценарии Зархи, написан-

Типаж оратора на патриотической манифестации („Конец Санкт-Петербурга“).



ные ярким и выразительным пластическим языком, с соблюдением технических требований режиссера, вплоть до того, что в них были даны в монтажной разработке целые эпизоды и содержались указания на способы съемки.

Требования от сценариста наибольшей простоты, ясности и отчетливости в разрешении каждой отдельной задачи, точности в формулировке темы и ограничения последней в масштабах правильного управления нарастанием действия и построения выразительного сюжета, сформулированные Пудовкиным в брошюре, не могут и по сей день вызвать с чьей-либо стороны возражений, поскольку в них нашла отражение практика советской кинокультуры.

Особенный интерес представляют сейчас и представляли для своего времени размышления Пудовкина о сюжете, которые—и этого нельзя забывать—были изложены в печати в такой момент, когда

ряд крупнейших мастеров советского кино (Эйзенштейн, Вертов) отрицал сюжетный фильм вообще. Насколько можно понять из книжки, Пудовкин бессюжетного фильма не мог представить себе даже в воображении. Он полагал, что сюжетное творчество начинается с той самой поры, когда сценарист приступает к формулировке темы, ибо уже от ясности этой формулировки зависит, по его мнению, ясность сюжетной разработки. Пудовкин рекомендовал мыслить сюжет конкретно. Он предостерегал начинающих писателей от сюжетного схематизма и сюжетной бесцветности. „Нужно,—го-



Из фильма „Конец Санкт-Петербурга“
(слева Чуваев).

Из фильма „Конец Санкт-Петербурга“
(слева Чистяков в роли большевика).



ворит он,—нащупывать не только, что происходит, но и как это происходит; работая над сюжетом, надо уже ощущать и форму“ (стр. 18). Однако, развивая теорию сюжета, Пудовкин обошел в брошюре анализ законов, управляющих построением кинодрамы, остановившись из них только на одном—на умении сценариста правильно строить „нарастание“ действия.

Мысли, изложенные Пудовкиным в брошюре о сценарии, не оказались стабильными. Не прошло и года, как он подверг их пересмотру и переработке. Так, требование от сценариста пластического мышления было умерено. Вместо него он стал настаивать на литературной, словесной обработке материала. „Сценарист,—

писал он,—своим материалом ничего не показывает режиссеру а только чрезвычайно полно и с соответствующим настроением рассказывает, т. е. литературно излагает события и явления. Дело же режиссера, мыслящего пластично и монтажно, выявить те зрительные образы, которые в плане кинематографическом воздействуют на зрителя так же сильно“ („Советское кино“ № 8—9, 1927, стр. 14). От этой теории оставался один шаг до „эмоционального“ сценария—противоположного по своей форме „железному“. И он вскоре Пудовкиным был сделан.

У ТВОРЧЕСТВА есть свои законы экономии. Вслед за дерзкими взлетами мысли наступают минуты раздумья и учета, когда художественное сознание восстанавливает затраченную энергию, чтобы, восстановив, ринуться вновь вперед. Работая над „Матерью“ и „Концом Санкт-Петербурга“, Пудовкин устал, как может устать человек, годами живший в состоянии непрерывного творческого возбуждения. И в то же время Пудовкин не мог не ставить фильмов, выключиться из системы производства. И он стал работать над новым произведением.

Его сюжет, заимствованный у сибирского писателя И. Новокшова, автора рассказов о гражданской войне в Иркутске, Забайкалье и Бурятии, был предложен Пудовкину правлением „Межрабпом-Руси“ в одну из бесед режиссера с Алеиниковым. В годы гражданской войны англичане, оккупировавшие Монголию, захватили в плен красного партизана, который оказался потомком древнего монгольского завоевателя—Чингис-хана. Принадлежность пленника к ханскому роду была обнаружена на основании грамоты, хранившейся в ладанке, которую партизан носил при себе. Английское командование сделало попытку использовать эту грамоту в политических целях, главным образом, для завоевания доверия туземного населе-

ния. Оно возвело партизана на монгольский престол и вручило ему бразды правления над монгольским народом. Но потомка не прельстили отблески славы великого предка. Он бежал из плена, чтобы продолжать борьбу на стороне советской власти и Красной армии.

Когда режиссера познакомили с темой Новокшенова, она показала ему больше анекдотом, чем фактом истории. Да и в самом деле, в ней, даже в необработанном виде, были заключены необычайно острая фабула и романтика, позволявшие сделать приключенческий фильм на историческом материале. По первому взгляду казалось, что особой работы режиссера здесь и не требуется: настолько все было ясно и определено. Ставить этот фильм Пудовкин согласился скорее машинально, чем обдумав до конца его содержание и художественные задачи. Его прельстило одно — поездка в далекую экспедицию и предполагаемая легкость работы после нескольких лет необычайного напряжения. Получив согласие режиссера, правление „Межрабпом-Руси“ поставило следующий вопрос, вопрос о том, кого следует пригласить сценаристом. Пудовкин, разумеется, указал на Зархи.

Но Зархи тема Новокшенова не заинтересовала. Он отказался. Так распалось это замечательное содружество от случайных причин, почти незаметно. Зархи вернулся в группу, где сложилось его искусство, лишь много лет спустя, незадолго до трагической смерти. Но не один Зархи вышел из состава пудовкинского коллектива, когда ставился „Потомок Чингис-хана.“ Кроме Зархи, ушел еще Доллер. Из старых друзей в группе остался один Головня, с которым Пудовкин и совершил поездку по степям и пустыням Азии. Для написания сценария был приглашен О. Брик, которого, как и следовало ожидать, привлекла в теме „остраненность“ положения главного героя и экзотика монгольской этнографии. Брик написал сценарий, взяв установку на развлекательную романтику и памфлет. Сценарий получился крепко сколоченным, с хорошо сделанным сюжетом-костяком. Но ему нехватало фольклорного материала. В Москве

без знания материала произвести доработку сценария было нельзя. Тогда решили произвести эту доделку на месте, в экспедиции. И Пудовкин выехал в Сибирь.

Когда он по приезде в Верхнеудинск, столицу Бурят-монгольской республики, столкнулся с природой, людьми, обычаями страны, он тут только загорелся как художник и, забыв усталость, погрузился в работу над сценарием. Большую помощь в ознакомлении Пудовкина с краем и его бытом оказал местный политический работник Аширов. Человек художественно одаренный, он живо чувствовал колорит Монголии и умел передать его в своих рассказах с редкой правдивостью. Рассказывал он много и всегда интересно. „После его рассказов,—говорил впоследствии Пудовкин,—я буквально видел свой фильм“. В точности со слов Аширова была сделана первая сцена в картине—приезд к хозяину юрты гостей. Все ее детали—как бьются привязанные к коновязи лошади, как лают собаки и как первой вылезает из юрты подслеповатая сморщенная старуха, а за ней маленькие ребята—были навеяны, как и ряд других эпизодов, разговорами с Ашировым.

Монтажный сценарий „Потомка Чингис-хана“ представляет прекрасный образец драматургического искусства. Он вызывает и сейчас при чтении настоящее художественное волнение: настолько выразительно и цельно представлены в нем конфликты между героями, настолько напряжено действие, притом не внешними средствами, а изнутри. Такие сцены, как столкновение в фактории Баира со Смитом (эпизод из второй части), сделаны прямо с неподражаемым мастерством. Лаконичными и скупыми средствами действие, начатое кадрами мирных разговоров бурятков между собою, доводится до бешеного presto борьбы монгола с человеком, укравшим его лису. Рабочий сценарий Пудовкина был написан так, что производил при чтении неизмеримо большее впечатление, чем многие литературные сценарии, авторы которых пользовались всем арсеналом средств литературно-словесной выразительности для того, чтобы воздействовать на читателя.



Типаж из фильма „Потомок Чингис-хана“.



*Типаж из фильма
„Потомок Чингис-хана“.*

Реализация этого сценария в смысле драматургическом трудностей не представляла. Зато работа по подготовке материала к съемкам и по его обработке встретила большие неожиданные препятствия.

Так, против съемок дацана и его религиозных церемоний восстали ламы, воспротивившись решительным образом допущению киноаппарата на территорию буддийского монастыря. Это происходило в знаменитом Томчинском дацане на берегу Гусиного озера, куда экспедиция приехала заснять священный праздник масок „Цам“. Еще до приезда группы здесь разыгрались яростные споры. Монахи разделились на две партии. Одна возражала против съемок вообще, другая была настроена менее нетерпимо. По просьбе экспедиции в дискуссию вмешалось бурят-монгольское правительство. Оно уговорило местного ставленника Тибета—Бандидо-Хомбо-ламу повлиять на ревностных служителей Будды. И только при посредстве Бандидо-Хомбо-ламы, религиозного пра-

Сцена в дацане
(„Потомок Чингис-
хана“).



вителя округа, удалось утихомирить нетерпимых священнослужителей и экспедиция получила доступ в старинный восточный монастырь.

Но раз за экспедицию вступился сам глава религиозной организации, ламы Гусино-озерского дацана не только покорились решению авторитетного для них человека, но и проявили большую услужливость. „Цам“ празднуют 26 июля, а экспедиции нужно было уезжать из монастыря раньше. Тогда праздник был инсценирован специально для съемки. „Ламы,—писал один корреспондент журнала со слов очевидцев,—молились так же усердно, как подобало молиться в срок, и танцевали в таком же экстагическом порыве. Не отступали ни на шаг от ритуала. Сжигали фигуру духа зла на каменном жертвеннике. И для целей киносъемки даже останавливали праздник и повторяли отдельные номера“ („Советский экран“ № 31, 1928, стр. 5).

Эпизод „Цама“, вошедший в четвертую и пятую части картины, составил исключительную историко-этнографическую ценность.

Будучи документальным, он в то же время явился вплоть до мелочей художественно-организованным. Глубоко заблуждались те, кто считал, будто в фильме эпизод этот оказался ни к чему, развлекательной сценой, интермедией. Напротив, без него нельзя было бы построить конкретно и вразумительно основную идею фильма—борьбу народов Востока с империализмом, как не представлялось возможным обосновать эту идею без темы партизанского движения в Бурят-Монголии.

Засъемка легендарных партизан Забайкалья, богатырей, прогнавших банды Семенова, представляла еще больший интерес, чем увековечение религиозной экзотики Монголии. Деревня, в которой жили партизаны-сибиряки, находилась в тридцати пяти, километрах от стоянки экспедиции, расположившейся в Баргойской степи. Партизан вызвали на съемку, и они приехали к месту



Танец масок („Потомок Чингис-хана“).

Пудовкин (справа)
Головня (слева) и
одна из священных
масок (на съемках
фильма „Потомок
Чингис-хана“).



расположения киногруппы на конях, в полном военном вооружении, готовые хоть сейчас ринуться в бой. На их головах сидели лохматые папахи, за плечами торчали дула чуть ли не кремневых ружей, сбоку свешивались сабли и палаши, в руках они держали старинные пистолеты. А начальник отряда был весь опоясан пулеметными лентами. Оказывается, он объявил в деревне мобилизацию, и крестьяне прискакали на вызов группы в полном боевом порядке. Через десять лет после знаменитых сибирских боев они выглядели так, точно эпоха гражданской войны глянула вдруг на кинематографистов во всем ее суровом обличье и грозном колорите.

Баргойская степь стала свидетельницей и других массовок для фильма. Так, когда по степи была пущена весть о назначенных на определенный день конских состязаниях и прилете аэроплана, к месту ристалищ собралось до трех тысяч всадников. Кадры

с их участием и составили финал картины, в котором, как известно, была изображена лавина конных монголов, устремляющихся на защиту страны от интервентов.

Эта защита края от покушений империализма и была, собственно, главной темой картины, изображавшей не столько перерождение героя, сколько—через него—восстание поработленного Востока. Фильм, начинаясь камерно с излюбленного Пудовкиным мотива—отец—сын—мать, уже со второй части переключал мотивы личной судьбы на мотив общественного движения, и в дальнейшем ходе произведения вся его драматическая логика вела к утверждению завершающего фильм титра: „Долой собак империализма“. В социальном содержании картины разбирались отлично даже дети-пионеры, беседа с которыми по поводу „Потомка Чингис-хана“ была опубликована Ю. Менжинской („Советский экран“ № 34, 1929). Даже они догадывались, что вся драма возникла не из-за шкурки лисицы, а по каким-то большим социальным причинам, которые может устранить только классовая борьба. И лишь критика, примыкавшая к РАППу, не смогла понять истинного смысла фильма. Так, по ее мнению, индивидуальные переживания пудовкинских героев заслонили якобы переживания социальные, и в „Потомке Чингис-хана“ вместо раскрытия социальной драмы было показано внутреннее, психологическое перерождение потомка: режиссеру, мол, так и не удалось обобщить случай с потомком до показа классовой ненависти всех угнетенных Востока.

„Грандиозная драка“, затеянная монголами, была оценена как явление случайного бунтарства и стихийности, слепого бунта, но никак не явление революционной классовой борьбы.

Ныне эти оценки основательно забыты, и едва ли кому-нибудь придет в голову считать тему перерождения Баира темой индивидуалистической, а его драку со Смитом и в конце фильма со штабом английского командования—только аллегорическим по-боищем, холодным в своей патетике.

В фильме „Потомок Чингис-хана“, как и подобает реалистическому искусству, поведение массы связано с поведением героя, причем последнее, как и первое, представлено не в виде сухой и мертвой схемы, а вытекающим из живых, жизненных интересов людей. И стоит ли еще раз повторять, что искусством Пудовкина руководил интерес прежде всего к человеку, к общественному росту людей, становившихся борцами за идеалы революции. Новая картина Пудовкина, как и предыдущие, свидетельствовала о большой любви режиссера к своим героям, которых он изображал с искренней теплотой и чуткой гуманностью. Так был сделан и образ „потомка“ Чингис-хана—Баира.

Кстати сказать, в фильме он к потомству знаменитого хана не принадлежит. Этот, по замыслу Новокшенова, партизан был знатного происхождения. Пудовкин подобную экзотическую ситуацию отбросил. У него Баир—простой монгол. И ладанка с грамотой о происхождении от Чингис-хана, потерянная ламой во время драки в юрте, попадает к нему случайно. В таком виде сюжет становился более реалистическим.

Еще в Москве, перед отъездом в экспедицию, Пудовкин наметил основу поведения Баира. Он стал строить образ так, чтобы Баир выглядел во всех эмоционально-насыщенных сценах необычайно сдержанным, чтобы в его жестах были лаконизм и простота, и только в высших и наиболее напряженных точках действия Баир должен словно взрываться изнутри и внезапно бешено устремляться туда, куда влечет его натура. В таком собственно плане и вылеплен образ.

Нужно сказать, что сила образа Баира зависела от выразительного драматургического и монтажного построения. Не будь так скомпонована сцена „шествия на казнь“, крупные планы с улыбающимся лицом Баира затерялись бы в эпизоде и самый эпизод в целом не воздействовал бы на зрителя в достаточной мере сильно. Сюжет эпизода таков. Расстрел Баира поручен одному из английских солдат. Еще до этого поручения

мы видим сцену встречи Баира с солдатом. Его ввели в казарму, и все смотрят на пленного монгола без злобы и недоброжелательства. Но когда конвоир говорит: „Выведи за город и пристрели“,—улыбка сбегает с лица солдата, и, подчиняясь приказанию, он одевается нехотя, машинально, словно автомат. Две фигуры движутся по улицам грязного города. Монгол шагает прямо по лужам. Солдат тщательно обходит грязь. Они вышли за город. Над ними простирается спокойное небо. Они идут друг за другом: впереди монгол, позади солдат. Останавливаются. Солдат ищет спички—закурить. Он свертывает сигаретку и сует ее Баиру в рот. Но Баир не курит; сигаретка выпала изо рта. И шествие снова продолжается. Солдат стреляет из револьвера



Английский солдат („Потомок Чингис-хана“).



Сцена в дацане („Потомок Чингис-хана“).

прямо в спину. От первого выстрела Баир оборачивается. На лице наивное недоумение и вопрос. Тогда в каком-то остервенении солдат срывает с плеча винтовку и стреляет вновь. Баир катится под откос. А солдат возвращается домой прямо по жидкой грязи, и развернувшаяся на ноге обмотка тащится за ним следом. Солдат показан человеком с раздвоенной психологией. В его душе идет борьба между чувством солидарности и долгом военной дисциплины. Побеждает последний, но зритель знает, что когда-нибудь и дисциплина будет побеждена в свою очередь. Свидетельством тому сцена закуривания. Она глубоко метафорична и содержательна.

Все, вместе взятое (а сюда нужно прибавить еще параллельный монтаж сцены расстрела со сценой вскрытия ладанки, из которой узнается происхождение монгола) и дает необходимый антураж для компоновки образа Баира, для создания подлинно драматического напряжения сцены. Эпизод этот надолго запомнился в советской кинематографии как один из лучших.

Материал Монголии был нов не только для мировой, но и для советской кинематографии, как известно, устремленной в сторону Востока всегда с таким же точно интересом и вниманием, как и в сторону Запада. Чего только стоил типаж „Потомка Чингис-хана“, набранный в монгольских степях. Лица бурятов на базаре, в английской фактории, в таежном лесу—все это были выразительные лица, никогда не показанные с экрана. Монголы, снимавшиеся в картине, никогда до той поры не видевшие кинематографа, отнеслись к съемкам с настоящей серьезностью. Для того чтобы вовлечь их в круг необходимых переживаний, Пудовкин рассказывал им драматические ситуации, создавая тем самым определенную образную атмосферу. И нужно было видеть, как они переживали отдельные эпизоды картины, как искренне страдали в сцене умирания начальника партизанского отряда (А. Чистяков), подходя к нему проститься. Русские партизаны исполняли свои роли с неменьшей искренностью, чем буряты. Трудно только было разыскать для картины женщину, которая решилась бы

сыграть партизанку. Местные женщины ходили в „киках“ и ни за что не соглашались сниматься в папаше. Только с помощью женотдела удалось найти крестьянку, пошедшую навстречу желаниям киногоруппы.

Переходя к оценке художественно-технологических средств фильма, следует сказать, что режиссер смонтировал „Потомка Чингис-хана“ весьма виртуозно как в смысле логической последовательности, так и в смысле ритма. По сравнению с предыдущими картинками в монтаже „Потомка“ появились новые элементы, обязанные интеллектуальному кинематографу, но примененные по-своему.

Когда-то по поводу монтажа между Пудовкиным и Эйзенштейном произошел спор. Первый рассматривал монтаж как сцепление кадров, второй—как их столкновение, а сцепление—только как частный случай конфликта между двумя рядом стоящими кусками. И нужно заметить, что Пудовкин был весьма последователен в применении теории сцепления на практике. По крайней мере „Мать“ и „Конец Санкт-Петербурга“ были построены на основе названного монтажного правила. В „Потомке Чингис-хана“—не всюду, а в отдельных случаях—Пудовкин стал прибегать и к принципу столкновения кадров. Конечно, отсюда было еще далеко до сделанного в печати Эйзенштейном заявления, будто Пудовкин стоит теперь уже на точке зрения интеллектуального кинематографа (Н. Кауфман, „Японское кино“, 1929, послесловие С. Эйзенштейна, стр. 83).

Тем не менее факт употребления Пудовкиным конфликтного монтажа был налицо. Так в эпизоде посещения генералом и его свитой буддийского монастыря имеется кусок, на который Пудовкин ссылается впоследствии, как на пример столкновения кадров. Содержание куска строилось так. Несколько кадров в торжественном и плавном ритме демонстрируют статую Будды. Изображение жертвенников с курящимся дымом, обволакивающим величественную скульптуру, чередуется с возвышенными словами титров. „Приготовьтесь,—вещают они,—сам... великий... бессмертный... мудрый... лама...“.

Зритель ждет чего-то значительного, монументального. А вместо этого фильм показывает ему крошечного ребенка, „в которого переселилась душа недавно умершего ламы“. Столкновение изображения торжественной церемонии с кадром голого улыбающегося ребенка вызывает у зрителя ироническое отношение к священности ламы и к важности религиозной процедуры. Пудовкин писал об этом: „Из столкновения 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“ („Кино и культура“ № 5—6, 1929, стр. 4).

При сравнении вышеприведенного конфликтного куса из „Потомка Чингис-хана“ с любым из монтажных построений Эйзенштейна легко



*Образ интервента в фильме
 („Потомок Чингис-хана“).*

заметить, что у Пудовкина конфликт построен драматургически а у Эйзенштейна чисто монтажно. Это, разумеется, при всех увлечениях Пудовкина интеллектуальным кинематографом, и определило отличие искусства одного от искусства другого. Что же касается описательного монтажа, о котором Пудовкин отзывается в приведенной цитате не весьма одобрительно, то им он пользовался, вопреки своей теории, чаще и больше, чем конфликтным, как это явствует из того же „Потомка Чингис-хана“. Возьмите такую сцену. В конце картины показан мистер Смит. Он только что вернулся в город. Смит входит в зал собрания офицеров, и, при встрече со знакомой девушкой, экран аттестует его титрами: „Смелый охотник“... (показан крупный план Смита)... „из диких степей“... (следуют степные пейзажи)... „со шкурой убитого зверя“... (показана в руках Смита шкурка лисы). Смит здоровается с девушкой и дарит ей лису. Не описательно ли скомпонован этот кусок, и разве есть что-либо порочащее в смысле мастерства в этом описании?! Таких чисто описательных кусков можно привести из фильма много, начиная с описания в первой части „обширности и пустынности стран Центральной Азии“, кончая размышлениями английского начальства о возможной поддержке монгольского духовенства в задуманном командованием возведении на престол монгола знатного происхождения.

Ритмические особенности монтажа в „Потомке Чингис-хана“ выступают гораздо рельефнее, чем в предыдущих картинах режиссера. Фильм содержит ряд эпизодов, построенных исключительно на ритмическом движении кадров. Таковы сцена сборов начальника оккупации в монастырь, сцена тревоги („кровь белого пролилась“) и, наконец, финальная сцена бури.

Первая из сцен состоит из восьмидесяти одного кадра, которые следуют друг за другом короткими ритмическими ударами. Туалетные принадлежности. Завивка волос. Бритье щеки. Солдатские руки чистят сапог. Генеральский костюм. Массаж лица генеральши. Пуховка пудрит плечи. Рука натягивает перчатку. Чулок обтяги-

вает женскую ногу. Мужские брюки. Платье падает вниз, скрывая икры женских ног. Застегивается мундир. На голову генеральши надевают диадему. На грудь генерала ордена. На пальцы рук — кольца. Мы выписали только кадры сборов английского генерала и его жены. А в том же эпизоде показаны параллельным монтажом приготовления монахов, которые чистят статую Будды, в то время как ламы примеривают религиозные наряды, прикалывают драгоценности, надевают маски. Эпизод в целом звучит как музыкальное вступление к теме буддийского монастыря, создавая ритмическую напряженность и подготавливая зрителя к мотиву религиозной танцевальной церемонии. Танец начинается вскоре по прибытии свиты в монастырь. Его ритм создается движениями танцующих масок, монтажом и изображенными в кадрах ударными инструментами. Эти тарелки ударяют друг о друга сначала медленно, потом, вторя танцующим фигурам, более часто и затем создают бешеное ритмическое движение. Нам приходилось видеть не раз изображение танца в фильмах советских и иностранных, но такого строго продуманного ритмического рисунка, созданного изобразительными и монтажными средствами, нам больше встречать не довелось. Разумеется, можно еще спорить по поводу целесообразности включения этого танца в картину, но не приходится спорить по поводу его построения.

Мотив тревоги в английском военном отряде никаких возражений по поводу своего идейного назначения вызвать не мог. С помощью чередования крупных планов барабанов, шеренг солдатских голов, движущихся в рамке кадра вправо и влево, и поднятой вверх окровавленной руки режиссер создает атмосферу напряженного беспокойства. Будто кадры не следуют один за другим, а дергаются в спазмах. И это вполне соответствует волнению английских властей, поставленных перед фактом нападения монгольского населения на хозяев фактории.

Финал картины советская критика нашла ложно-аллегорическим и схематичным. И в этом она была права. На протяжении целых

ста кадров мимо зрителя несутся пыль и листья от деревьев, катятся люди и консервные банки, пробегают ноги солдат, качаются и ломаются деревья, клубятся тревожные облака, и скачут кони монголов, конские морды, крупы, ноги. Монтаж сыплет эти кадры на зрителя в каком-то невероятном ритме, перемежая куски урагана с кусками взрывов, вспышками белых пятен, дробью летящих в клубах пыли вещей, винтовок, фуражек и т. п. Здесь ритм становится истеричным, а стало быть теряет свою силу внушения. Концовка, кроме того, невероятно затянута. И это тоже снижает впечатление. Между прочим, в иностранном прокате финал фильма сократили. Вместо 100 кадров в немецком варианте дали только 27, выбросив повторения и длинноты, что не могло не послужить фильму на пользу.

В заключение анализа монтажа нужно сказать несколько слов об употреблении Пудовкиным приема столкновения кусков, снятых замедленной и ускоренной съемкой. В „Потомке Чингис-хана“ цейтлупа была использована режиссером едва ли не впервые, использована для показа разворота шеренги солдат с винтовками. Шеренга поворачивалась кругом, чтобы стать к зрителю грудью. Она двигалась медленно, как большое неповоротливое чудовище, и оттого титр — „если преступник не будет выдан властям, все население будет примерно наказано и оштрафовано“ — приобретал сгущенный, угрожающий смысл. Ускоренная съемка, примененная здесь как форма выражения, была найдена случайно. Но уже, примерно, через год после постановки фильма Пудовкин писал о ней, как о таком приеме, за которым большое будущее. Потом мы увидим, как Пудовкин разработал теорию цейтлупы и к каким практическим результатам пришел.

Нам осталось сказать об операторской работе „Потомка“. Прежде всего нельзя не отметить, что весь фильм снят на каком-то легком дыхании, без выпячивания и подчеркивания приемов. По сравнению с „Концом Санкт-Петербурга“ ракурсы выглядят менее условно, снятые кадры воспринимаются мягче. В фильме много

движения, и это движение оператор запечатлел в его естественности, без нажима. В руках А. Головни аппарат не оказался бесстрастным свидетелем или фиксатором того, что группа приготовила к съемке. Напротив, он передал взволнованность оператора и режиссера, их совместный творческий темперамент. Одновременно Головня добился контакта и с актерами. Из всего, снятого в фильме, выделялись пейзажи, они замечательно передавали колорит монгольской природы: суровость таежных лесов и печальную бескрайность степей.

В конце октября—начале ноября 1928 года фильм был выпущен на советские экраны. Пудовкин считал его в своей биографии „проходным“, сделанным на творческих, так сказать, отходах, фильмом без особых художественных задач и экспериментальных исканий. Не станем отрицать, что „Потомок Чингис-хана“ был движим творческой инерцией, полученной от „Матери“. Но мы и



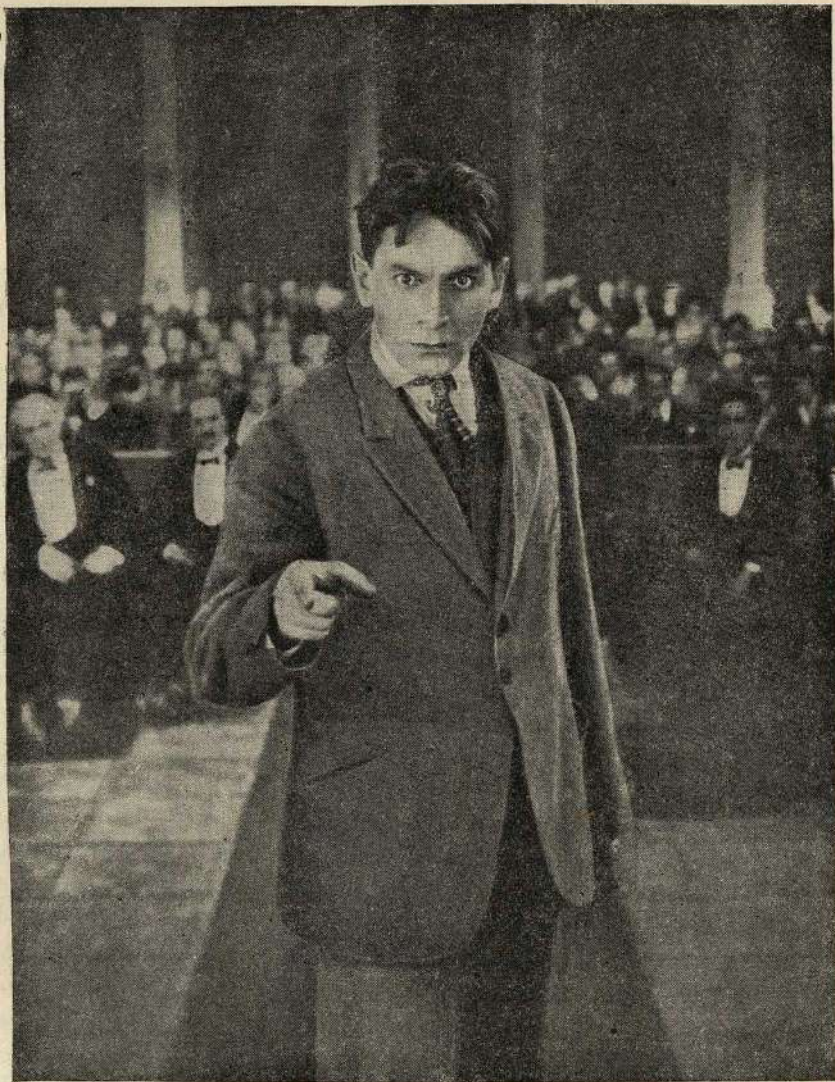
Сибирские партизаны („Потомок Чингис-хана“).



Пудовкин в роли Ф. Протасова („Живой труп“).

не сочли бы это недостатком. Напротив, реализм фильма, его простой доходчивый язык послужил ему лишь на пользу. Во всяком случае зритель остался доволен, и известность Пудовкина в широких советских кругах возросла еще более. Этому в большой мере способствовала общая печать, расценившая „Потомка“ весьма высоко. Иное произошло с кинематографической печатью, как и с профессионалами-кинематографистами. Они попросту не хотели фильма замечать. А когда все-таки это приходилось делать в силу необходимости, указывали на дурной вкус картины. Х. Херсонский, например, сравнивал „Потомка“ с сюжетными выдумками Пьера Бенуа, называл сцены из жизни монголов ахровским бытовизмом, все эпизоды с оккупантами—халтурой, а метафорический язык фильма—безвкусицей. Разумеется, ничего этого в „Потомке“ не содержалось. Но то, что критика, в частности Херсонский, усмотрела по фильму тревожные симптомы в росте режиссера,—это было справедливо.

Да, внимательный глаз мог заметить, что с художником творилось не совсем ладное. В нем шла борьба между реалистическим опытом и формалистической теорией кинематографа. И порою формалистический соблазн побеждал, как это случилось, например,



Пудовкин в роли Ф. Протасова („Живой труп“).

в финале фильма. Не то было страшно, что Пудовкин употреблял формально обнаженные кинематографические приемы, а то, что он мог переоценить их значение в творчестве фильма. Так оно в дальнейшем в сущности и произошло. Фильм „Очень хорошо живется“ вырос из коротенького, снятого цейтлупой куска „Потомка“, а „Дезертир“—из финала картины. Таким образом, „Потомок Чингис-хана“ оказался чреватый большими последствиями, рубежом, отделяющим один период в творчестве мастера от другого.

В ноябре 1928 года, когда „Потомок“ шел по стране с большим успехом, Пудовкин уехал за границу, где должен был сниматься в роли Федора Протасова в фильме „Законный брак“ (по драме Льва Толстого „Живой труп“) — совместной постановке „Межрабпом-фильма“ и германской фирмы „Прометеус“. Его приезд в Германию совпал с премьерой „Чингис-хана“ в Берлине, состоявшейся в конце декабря. Фильм шел с огромным успехом. Последнюю половину финала зрители смотрели стоя, неистово аплодировали, стучали стульями, топали ногами и кричали „браво“. Пудовкин и Головня встретили повсюду прием, похожий на триумф. Аплодисменты сменялись рукопожатиями. А злобные выкрики реакционных газет были буквально подавлены восторженными отзывами о „Потомке“, помещенными в коммунистической и либерально-буржуазной прессе.

Съемки „Законного брака“, названного впоследствии „Живым трупом“, происходили в берлинском ателье „Уэфа“. „Живой труп“ был фильмом, потрафлявшим мещанским вкусам. Пудовкин оказался в нем именем, которое должно было вызвать к фильму искусственный интерес. Играя Федю, Пудовкин исходил из собственных реальных данных, ни в чем их не изменяя. Он стремился быть искренним и в каждом отдельном случае пытался найти в своем характере такие черты и особенности, на которые можно было бы опереться. Он не ставил целью сделать характер. В этом отношении его игра не походила на игру, предположим, Сандро Моисси, создавшего в роли Протасова образ большого значения. Он просто



Пудовкин в фильме
Г. Козинцева и
А. Трауберта
„Новый Вавилон“.

выявлял себя, пропуская через собственные чувства и сознание драматические ситуации сценария. В этой предельной простоте игры было несомненное обаяние. Некоторые из ситуаций оказались благодаря его участию окрашенными глубоким и тонким драматизмом. Взять хотя бы сцену суда или сцену в ночлежке, наконец, сцену самоубийства. Особенно выразительной казалась с экрана его одинокая сгорбленная фигура, опустившаяся на скамью зала судебного заседания. Этот трагический жест сказал, быть может, больше, чем безумное лицо актера, выглянувшего из-за печки в сцене самоубийства. Но в целом исполнение роли Протасова Пудовкина не удовлетворило, и в книге „Актер в фильме“ он вынужден был признать, что его опыт работы в „Живом трупe“ никоим образом не может послужить примером для работы актера (стр. 99).

Считая основой фильма идейное содержание, а не показ исполнения того или другого лица, Пудовкин относился к актеру не

Пудовкин в фильме
Л. Кулешова „Ве-
селая канарейка“.



больше как к материалу. Материал этот, как и все в фильме, должен быть, по его мнению, реальным, а не условным. „Нужный человеческий образ на кинематографе,—писал он в книге „Кинорежиссер и киноматериал“,—нельзя создать, его нужно отыскать“ (стр. 59). Поэтому главным шагом со стороны режиссера, набирающего актеров, является не столько определение их способности „играть“, сколько оценка суммы их реальных данных. На одном собрании членов Ленинградского отделения АРРК в 1929 году Пудовкин сказал, что для него важно найти подходящего человека и совсем безразлично, где он попадется: среди актеров или среди людей с улицы („Кино“ № 29, Ленинград, 1929). Разумеется, при подобном подходе к актеру от исполнителя требовалось играть самого себя, не больше.

Когда актер выражает лишь самого себя, он остается перед объективом аппарата сырым материалом. Только режиссерский монтаж придает этому материалу форму, лишь в режиссерском монтаже возникает образ исполняемого актером героя. А до того

в отдельных кусках фильма, в единичных моментах работы актера присутствуют лишь возможности будущего образа, его элементы. Пудовкин в названной книге 1926 года был весьма категоричен. „Нужно помнить,—говорил он,—что есть только монтажный образ актера—иного нет“ (стр. 66). Это утверждение представляет собой основной постулат монтажного кинематографа, опиравшегося не столько на актеров, сколько на типаж.

К сожалению, Пудовкин не один держался этой теории. В большей или меньшей степени ей следовали Эйзенштейн, Кулешов, Фэксы, А. Роом. Пудовкина спасало в его практике то обстоятельство, что он был реалистом. В сущности реализм-то и нейтрализовал возможные вредные последствия его теоретических увлечений „монтажным образом“ и „типажем“ и привел к тому, что он, вопреки собственным теоретическим убеждениям, привлек к работе в своих фильмах актеров большой театральной культуры и помог им построить глубокие и содержательные человеческие образы, смысл которых был создан далеко не одним монтажом. Выступая сам в мелких эпизодических ролях (приказчика в фильме „Новый Вавилон“ Г. Козинцева и Л. Трауберга, 1929; иллюзиониста в фильме „Веселая канарейка“ Л. Кулешова, 1929), он нарушал теорию типажа, ибо строил эти эпизодические образы не на своих реальных необработанных данных, а на изменении последних в нужном, в зависимости от постановочных задач, направлении. Так теория Пудовкина разошлась с его практикой.

ЭКСПЕРИМЕНТЫ И ОТКЛОНЕНИЯ

КАК художник Пудовкин принадлежит к числу мастеров которых редко могут удовлетворить результаты собственной работы, отчего они заняты постоянно поисками новых творческих проблем. Пудовкин считал, что в отличие от стран Западной Европы, в которых режиссеры работали на стабилизированные потребности зрителя и потому отлично знали, что и как делать,—в Советском союзе, где революция перевернула привычные установки и точки зрения, где все находится в состоянии накопления ценностей и роста знаний, режиссеры должны неустанно изобретать, думать и искать. Советское кино должно быть экспериментальным. Таким оно являлось в открытиях Кулешова, Вертова и Эйзенштейна, таким обязывает оно быть и его, Пудовкина.

В статье „Творчество кинорежиссера“ (1929) он писал: „Кинематограф сейчас находится в такой стадии развития, когда не может существовать отдельных законченных направлений. Все хорошие работы экспериментальны, и их результаты беспрерывно, часто бессознательно ассимилируются новыми и новыми работниками, совместно создающими будущее искусство кино“ („Кино и культура“ № 7—8, 1929, стр. 16). Искусство это в отличие от теперешнего, имеющего дело, главным образом, с материалом реальным,

будет, по мнению Пудовкина, обращаться к материалу условному, не противоречащему ни советской культуре, ни природе кинематографа. Словно предупреждая предсказанный ход вещей, Пудовкин сам берется за реализацию принципов условного кинематографа. На это его толкает знакомство со сценариями А. Ржешевского.

В 1928—1929 годах обнаружился кризис так называемого технического сценария. Написанный формально-технологическим языком, с указанием порядка кадров, планов, диафрагм и ракурсов, сценарий этот перестал удовлетворять режиссеров. Началось движение за эмоциональный сценарий, от которого стали требовать не столько перечисления зрительных образов, сколько изложения настроений и передачи будущей взволнованности зрителя картинной. Неизвестно, кто прежде начал движение за реформу сценария, но первым сформулировал теорию эмоциональной кинодраматургии С. Эйзенштейн в „Бюллетене берлинского торгпредства СССР“ („О форме сценария“, ноябрь 1929). К тому времени сценарная литература получила уже несколько образцов нового жанра, среди которых выделялись произведения А. Ржешевского. Когда Пудовкин впервые познакомился с работой Ржешевского „В город входить нельзя“, поставленной впоследствии (1929) Ю. Желябужским, он был буквально ошеломлен своеобразным стилем, в котором сценарий был написан, он был охвачен не знакомыми ему до тех пор впечатлениями. Кинопьеса Ржешевского, смахивавшая скорее на ритмическую прозу, почти на стих, взволновала его напряженной словесной выразительностью, остро эмоциональным ощущением действительности. Не отдавая отчета в последствиях своего увлечения и не контролируя себя, Пудовкин ринулся во власть новой сценарной формы. В беседе с сотрудником „Советского экрана“ он заявил, что, по его глубокому убеждению, сценариям Ржешевского свойственна настоящая, нужная кинематографу речь (№ 48, 1928, стр. 7).

В течение двух лет он пропагандировал идеи эмоционального сценария. Разумеется, увлечение заставило Пудовкина пересмо-

треть его прежние взгляды. Он отказался от требования, которое выдвигал три-четыре года назад перед сценаристами с убежденностью и уверенностью в его необходимости, — требования „мыслить кинематографическими или зрительными образами“. Вместо него он стал настаивать на литературных качествах сценария, полагая, что слово — единственный материал сценариста; вместо технического описания будущей картины он требовал эмоционально-заряженной передачи того, что зритель должен ощутить от зрелища будущего фильма.

Само по себе требование от сценария эмоциональной выразительности еще нельзя назвать в достаточной мере конкретным, ибо заражают эмоционально и сценарий А. Довженко, и сценарий А. Ржешевского, и сценарий Г. Гребнера, каждый по-разному. Особенностью сценариев Ржешевского („26 комиссаров“ и др.) было то, что они, будучи лишены сюжетного построения в обычном понимании этих слов, распадалась на цепь отдельных эпизодических установок, связанных между собою основным ходом развития сценарной мысли. Если бы мысль эта строилась логически и закономерен с точки зрения реализма, она вряд ли содержала что-либо порочащее. Беда, однако, в том, что она развивалась как-то болезненно, истерично, впадая нередко в ложный пафос, она шла какими-то ей одной ведомыми ассоциативными и алогическими путями: то останавливаясь, то вспыхивая, причем люди, вставленные в драматургическую канву, появлялись у Ржешевского так же внезапно, как и исчезали.

Пудовкин, настаивавший на ясности и стройности художественного произведения всю свою творческую жизнь, стал на этот раз поклонником и жертвой драматургии, которая считала разорванное мышление художественным принципом. Он не заметил, как отказался не только от „мышления кинематографическими образами“, но и от мышления сюжетного и, может быть, логического. Его идеалом стала — передача невыразимого ощущения развивающегося действия, а не



*Рогулина в роли Машеньки
(„Простой случай“).*

фабульное построение, основанное на взаимоотношении персонажей.

С этой точки зрения новый сценарий А. Ржешевского „Очень хорошо живется“ вполне удовлетворил Пудовкина. С ним режиссер познакомился до отъезда за границу, и еще осенью 1928 года состоялось решение о постановке им фильма по названному сценарию.

По возвращении из поездки по Европе (Германии, Голландии и Англии), весной 1929 года, Пудовкин приступил к работе над новой картиной.

Содержание сценария „Очень хорошо живется“ сводится кратко и схематично к следующему. Центром произведения являются два человека: Павел Ланговой и его жена Машенька. Они оба, по свидетельству драматурга, „со всеми своими потрохами и некоторыми недоговоренностями по-настоящему наудивительные люди“. Годы гражданской войны оба провели на фронте и дрались за новую жизнь плечом к плечу: Павел Ланговой—командиром, Машенька—санитаркой, пулеметчицей, всем, чем может быть преданная революции женщина. Гражданская война кончилась. Лан-

говой поступил в Военную академию. Внезапно он заболевает опасно и тяжело. Машенька не отходит от его постели. Существо Машеньки не в силах примириться с мыслью о возможной смерти любимого человека. Она понимает логику смерти, оправданную величественной обстановкой борьбы, но в ее сознании никак не умещается смерть случайная, нелепая, смерть человека, прошедшего подполье и каторгу, фронты гражданской войны и пришедшего в новую жизнь „чорт знает с какими надеждами и, казалось, уже теперь с завоеванным правом жить“. Заботы Машеньки спасают Ланговому жизнь. Он выздоравливает. И, выздоровев, не может не заметить, что его болезнь отразилась на здоровье жены. Машенька осунулась, похудела, опустила. Ланговой уговаривает жену поехать отдохнуть в деревню к их общему приятелю, когда-то лучшему пулеметчику ударного батальона дивизии имени т. Киквидзе. Машенька ехать не хочет, ей тяжело с ним разлу-



Из фильма „Простой случай“ (Батурины Чистяков).

чаться после перенесенного за последнее время, но в конце концов уступает настоятельным просьбам мужа. Незадолго до ее отъезда в деревню Ланговой повстречался случайно на улице с молодой стриженной девушкой. Он помог ей подняться, когда девушка оступилась и упала на асфальт у остановки трамвая. Потом в вагоне трамвая ехали вместе и разговорились. Наступает день отъезда жены. Провожать на вокзал приходят Ланговой и его товарищи по Академии—друзья Машеньки, среди которых находится Федя Желтиков. Отойдя от жены, Ланговой видит у соседнего вагона знакомую девушку, прощающуюся, повидимому, с отцом. На ее вопрос, что он здесь делает, Ланговой отвечает: „Провожая жену приятеля“. Поезд уходит. И не успевают еще отзвучать в ушах слова, сказанные женой при прощании, как Ланговой подсаживает девушку в пролетку извозчика. А потом издали Желтиков видит, как Ланговой садится в пролетку сам и они уезжают. Дальше происходит обычная история, „простой случай“. Машенька получает из города письмо, в котором Ланговой пишет: „Ты меня понимала всегда, постарайся понять и сейчас. Я полюбил другую женщину. Я тебе не принадлежу. Прощай навсегда“. Машенька потрясена. Ее горе вызывает сочувствие к ней всей деревни. Однако, нужно подумать и о возвращении в Москву. Машенька приезжает в город ночью. Ее никто не встречает. Куда деться? Она звонит по телефону Желтикову и находит у него пристанище. Военные товарищи Лангового возмущены его поступком. Они меньше всего склонны обвинять смазливую девушку, которая вряд ли могла бы объяснить толком, „где она была и что делала в те годы, когда козы дохли“. Но и Ланговой сознает, что девушка увлекла его внешней красотой и что у него с ней мало общего во взглядах на жизнь и работу. Он уходит от нее и живет один, скрываясь от товарищей, стараясь избежать разговоров с ними. Желтиков, который любит Машеньку как своего боевого друга, всеми силами старается вернуть ее Ланговому. Последнего он тоже уговаривает возвратиться к Машеньке, всякий раз как

только представляется возможность беседы на интимные темы. В результате требуется только посторонний толчок, чтобы восстановить прежние отношения. Однажды, возвращаясь домой, Ланговой встречается неожиданно с машенькиными широко раскрытыми глазами. Поздоровались, заговорили. И каждый почувствовал по взгляду, по выражению лица, что один без другого жить не может.

Сюжетное построение сценария „Очень хорошо живется“ не содержало ничего сложного. Несколько действующих лиц, несколько встреч и разговоров—так выглядело внешнее действие произведения. По конструкции оно напоминало даже известную картину Сесиль де Милля „Зачем менять жену?“ („Why change your Wife“), в которой рассказывалось о муже, ушедшем от жены к другой женщине и вновь возвратившемся после неудачной любви к своей. Но сюжет не является в „Очень хорошо живется“ главной пружиной.

Основным действующим лицом пьесы был сам автор, который в плане условно-субъективного искусства монтировал события и реплики героев, говорил за них то, что они не были в состоянии выразить, преследовал их своими сентенциями, восхищался их благородством, осуждал их недостатки. Это орнаментальное обрамление придавало простому по существу сюжету новую, несколько „остраненную“ фабулу, чему способствовали также вставные эпизоды: с редактором, рассуждающим о тысячах бытовых драм, о несчастных браках и „загаженных жизнях, лежащих в удобрии в века“, с деревушкой, на улице которой поет красноармеец в сопровождении надписи: „Некоторые старики говорят, что так хорошо никогда и не пели“, с описанием всей нелогичности городской жизни. Нелогичностью автор окрасил, впрочем, не только изображение городской сутолоки, но и поступки героев, их реплики. Машенька в момент выздоровления Лангового говорит ему, едва сдерживая слезы: „еще забыла тебе сказать, что сегодня было невероятно тепло“. При прощании с мужем на вокзале она

бросает ему вдогонку слова опять сквозь слезы: „Ты у меня высокого роста... лицо смуглое, волосы с сединой... прощай, Павел“. Четыре военных командира, пришедших к Ланговому сказать ему о его ошибке, стоят перед входной дверью, как школьники, озираясь по сторонам и, получив от новой жены Лангового отрицательный ответ („его нет дома“), тихо уходят восвояси. Все это не могло не наложить на сценарий печати своеобразного стиля, в котором ясность драматургического построения была намеренно затушевана, а вещи обычные—превращены в непонятные и будто незнакомые.

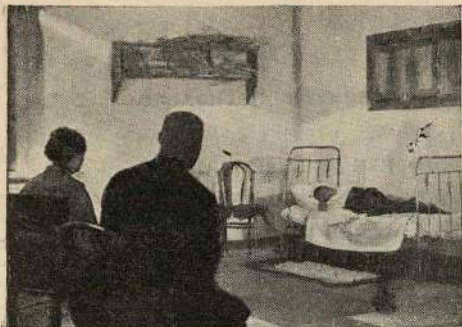
Пудовкина привлекла в сценарии проблема этики, создаваемой в советском обществе, этики, не похожей на идеалистическую, с ее незыблемыми законами и омертвелыми правилами поведения. Перед ним были живые люди, воспитанные в условиях гражданской войны и социалистического строительства, люди, научившиеся поступать так, как им велит революционный долг и революционная совесть. Пудовкину показалось крайне важным и необходимым показать становление социалистической этики в этих именно живых образах, тем более что, с его точки зрения, сценарий А. Ржевского содержал к тому необходимый материал.

Случай, положенный в основу сценария (он был заимствован из фельетона М. Кольцова), выглядел хотя и мало примечательным, тем не менее толкал на серьезные выводы. Легкомысленный поступок Лангового, ушедшего от жены к случайно встреченной женщине, невольно заставлял думать об отношениях между людьми. Лишь с точки зрения человека недалекого уход Лангового мог расцениваться как мелочь, как вещь, не достойная рассмотрения. Тот же, кого волновали вопросы товарищества в партийной и советской среде, кто боролся за безукоризненность поведения новых людей в работе и домашней обстановке, тому не были безразличны проблемы, выдвинутые Кольцовым и по его следам Ржевским. Пудовкин принадлежал к числу последних, тем более что борьба за новую этику совпала с борьбой с мещанством,

а по поводу последнего Пудовкин высказал в печати несколько гневных мыслей.

Пудовкин не думает осуждать Лангового как мещанина или, еще того больше, как разложенца, ибо не мог человек, еще вчера герой гражданской войны, а ныне строитель Красной армии, грудь которого украсили три ордена Красного знамени, превратиться сразу в мещанина. Разложение—процесс длительный, требующий не мало времени. Но разложение начинается обыкновенно с незначительных поступков. Вот к этим-то едва приметным поступкам режиссер и предполагал привлечь внимание советской общественности, не роняя в ее глазах героизма действующих лиц.

Но как, рассказывая простую историю о семейных заблуждениях Лангового, вызвать у зрителя впечатление все-таки необыкновенности, подлинного героизма людей, подобных Павлу, Машеньке, Желтикову и другим командирам Красной армии, выведенным в сценарии? Для этого Пудовкин и Ржешевский ввели пролог, который должен был, как источник света, прояснить все дальнейшее движение картины. В прологе (первой части картины) показывается возвращение на родину после двенадцатилетнего отсутствия героя гражданской войны, неизвестного „замечательного человека“, который идет „по какой-то изумительной столбовой широкой дороге, когда над торжественной, как будто кованной землей пробуждается рассвет“. На дороге его встречает жена, и герой говорит рыдающей женщине ласково и смущенно: „Мой дорогой товарищ, мой дорогой друг, жена любимая“. А за словами следует „удивительный поцелуй“. Вся сцена возвращения, кончая разговором отца с сыном Ванечкой—двенадцатилетним мальчуганом, представлена в выпяченном, патетическом стиле. В картине к этому прибавилась еще замедленная съемка, придавшая движениям героя плавную уверенность и нарочитую монументальность. Описанной сценой Пудовкин стремился вызвать уважение вообще к человеку, чтобы это чувство передалось по инерции и на других действующих лиц фильма. Пролог должен был, словно механизм крана, поднять



Сцена встречи с сыном („Простой случай“).



*Сцена встречи с сыном
(„Простой случай“).*

фигуры Лангового и Машеньки на известную идейную и социальную высоту. Что это делалось не прямым показом поведения героев, а драматургическими средствами, привлеченными в сюжет извне, вполне соответствовало последним художественным исканиям режиссера. Чтобы понять подобную драматургию, нужно вспомнить, что „удивительный герой“ пролога, придя домой, больше в картине не действовал. Он нужен был не для построения сюжета, а для создания атмосферы действия, как в свое время для подобной же цели была необходима старуха, пришедшая с парнем из деревни („Конец Санкт-Петербурга“). Одним словом, герой пролога принадлежал к пудовкинским „пропадающим персонажам“. Разница между „пропадающими персонажами“ предыдущих фильмов и им заключалась лишь в том, что в „Очень хорошо живется“ условность появления его бросалась в глаза больше, нежели в других произведениях.

В первоначальном варианте сценария пролога, здесь рассказанного, не содержалось. Он был внесен позже, при сов-

местной обработке материала сценаристом и режиссером. Обработка эта протекала в атмосфере взаимного понимания. Во всяком случае Пудовкин в те дни был убежден, что от сценарного замысла к режиссерскому его пониманию был проложен прочный мост, доказательством чего является неустанная работа Ржешевского над все новыми и новыми редакциями отдельных эпизодов. Особенно значительной переделке подверглись части, показывавшие картины колхозного и городского быта.

Съемка картины была начата в сентябре 1929 года. По сравнению с предыдущими фильмами в группе Пудовкина произошли новые изменения. Вместо А. Головни фильм снимал оператор Г. Кабалов. Головня отказался от работы принципиально, будучи настроен против сценариев А. Ржешевского, их стиля. Еще до начала работы над „Очень хорошо живется“ он отозвался весьма резко о сценарии Ржешевского „Первая конная“, и это определило его отношение к группе режиссера. Большим плюсом в работе группы было возвращение в нее в качестве сорежиссера М. Доллера. Как всегда, Доллер должен был набирать для фильма актеров. К сожалению, он вошел в группу позже, когда



Сын пробуждается
(„Простой случай“).

подготовительный период был уже в полном разгаре; поэтому некоторые художественные установки фильма определились без его участия. На роль Павла Лангового был приглашен певец А. Батурин. Он понравился Пудовкину по фотографии. Роль Машеньки исполняла Е. Рогулина, никогда до той поры не игравшая и не снимавшаяся. Федора Желтикова играл В. Трофимов, „удивительного человека“ в прологе—А. Горчилин, его жену—А. Чекулаева, старого военного командира, одного из друзей Лангового,—А. Чистяков. Как видно из перечня актерского состава фильма, он—этот состав—определился не подбором актерских дарований, а отбором типажных данных, необходимых для задуманных образов.

Вполне естественно поэтому, что режиссеру пришлось работать с актерами иным образом, чем это делалось с профессионалами. Снимался, например, кадр с Машенькой, длинный кадр, в котором она должна была одновременно плакать и смеяться так, чтобы на лице были в одно и то же время и слезы и улыбка. Этот кадр нужно было вмонтировать в эпизод болезни Лангового. Павел лежит в постели с закрытыми глазами. Приближается день кризиса болезни. Нервы жены напряжены. Кризис проходит благополучно. Больной будет здоров. Машенька смотрит на него, всхлипывая и улыбаясь, произнося с торопливостью и смущением первые попавшиеся на язык слова. Заставить человека продемонстрировать большое душевное потрясение, причем не актера, а девушку, впервые выступавшую перед аппаратом, представляло большие трудности. Естественно, Пудовкин больше всего боялся именно за эту сцену. Что же он сделал? Он заставил Рогулину не спать трое суток и затем весь день не есть. Ее нервная система от переутомления была страшно напряжена, и от режиссера требовалось немного, чтобы вызвать на лице актрисы то или иное чувство. Передаем дальше рассказ самого Пудовкина: „В момент, когда нужно было снимать плач Машеньки, я ее усадил, как требовалось. Затем был установлен аппарат. Я держал

Чистяков в фильме
„Простой случай“.



Чистяков в фильме „Простой случай“

Рогулину за руки, говоря с ней. В конце концов, воспользовавшись расшатанностью ее нервной системы, мне удалось довести ее до слез. Она 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, смеясь, начал говорить ей: „хорошо... смейтесь...“ — она смеялась и плакала, вытирала слезы и вновь плакала“ (из лекции, прочитанной в Государственном институте кинематографии 3 ноября 1930 года).

О другом случае работы с неактером в „Очень хорошо живется“ Пудовкин рассказал недавно в книге „Актер в фильме“

(стр. 80—81). Объектом съемки был десятилетний мальчуган, игравший в прологе роль сына „удивительного человека“. От него нужно было получить жест потягивания после сна и улыбку удовлетворения. Режиссер заставил его согнуться и взять руками ступни своих ног. В таком положении мальчуган простоял долго. Когда ему позволили разогнуться и потянуться, он сделал этот жест перед снимающим аппаратом с чувством большого физического удовлетворения. Улыбка получилась, разумеется, такой, на какую Пудовкин и рассчитывал, производя этот эксперимент.

Увлечение техникой эмоционального сценария и принципами монтажного построения картины, перенесение центра тяжести фильма с актера на типаж, с методов художественной работы картины на методы вызова потребных физиологических состояний—одним словом, отказ Пудовкина от многих моментов, найденных им в „Матери“, не мог не отразиться на стиле нового произведения и, стало быть, не мог не стать явлением заметным в кинематографической среде. Недавно Кулешов в книге „Практика кинорежиссуры“ с горечью отметил, что Пудовкин, увлеченный монтажными комбинациями, с каждой новой картиной все более теряет непосредственную связь с актером и умение управлять им. То же самое, только более подробно, высказал С. Юткевич в докладе на Всесоюзном совещании творческих работников кино в январе 1935 года, отметив уменьшение в последних фильмах Пудовкина количества реалистических эпизодов, так волновавших зрителя в начале творческого возвышения режиссера.

В „Очень хорошо живется“ была широко использована цейтлупа, давшая начало приему под названием „время крупным планом“. Прием этот, примененный впервые в „Потомке Чингис-хана“, нашел здесь богатые возможности для своего развития. Мысль об употреблении цейтлупы как средства художественного выражения возникла у Пудовкина при следующих обстоятельствах. Однажды режиссер задержался на заседании в московском Дворце труда. Пошел дождь. Сидя возле окна и слушая выступавших ораторов,

Пудовкин смотрел на крупные капли дождя, разбивавшиеся о каменный подоконник. Он глядел на игру дождевых струй так, словно видел впервые. Его взгляд художника зорко следил за движением и ритмом разлетающихся брызг и делал кинематографические выводы из виденного. Дождь кончился. Пудовкин вышел из Дворца и, проходя по саду, остановился перед косцом, косившим траву. Трава была мокрая, с повисшими на листьях свежими каплями. При каждом взмахе косы капли скатывались по желобкам узких листьев. Они падали, быстро, почти неуловимо. Но память мастера удержала их падение, представила это падение в замедленном ритме, в таком, в каком экран его никогда не изображал. Возвращаясь домой на трамвае, который шел по бульварам мимо



Отец и сын („Простой случай“).



Военная сцена („Простой случай“).

зеленых, свежих от дождя деревьев с мокрыми ветками, почти касавшимися стекол вагона, Пудовкин сидел и думал о том, как заснять дождь и косябу мокрой травы, чтобы получилось впечатление, равное только-что пережитому им во Дворце труда, впечатление, которое не давало ему теперь покоя. Вдруг ему пришла в голову мысль снимать отдельные моменты движения ускоренной съемкой, чтобы на экране они получились замедленными, чтобы зритель смог более внимательно рассмотреть форму и ритм капель, почувствовать свежесть дождя и свежесть травы. Он стал думать над выразительными возможностями цейтлупы и пришел к выводам большого теоретического значения, связав употребление рапида, ускоренной съемки с решением на экране проблемы времени.

По аналогии с Гриффитсом, изобретшим крупный план и тем самым решившим проблему изображения пространства, Пудовкин выдвинул способ решения „крупного плана“ времени. Подобно тому, как крупный план пластического изображения позволял наблюдать за деталями пространственных построений, цейтлупа давала возможность останавливать время и всматриваться внимательно в его течение. То не было обычно встречающееся употребление цейтлупы: заснять ускоренной съемкой какой-нибудь кадр и вставить его в картину. Нет, это было монтажное использование скоростей снимающего киноаппарата, монтаж разных пространствен-

Военная сцена („Простой случай“).



ных отношений, принимавший во внимание закономерность и ритм движущегося объекта.

Коль скоро изображение времени крупным планом было найдено, Пудовкин постарался использовать его в новом фильме максимально. Он не упустил ни одного случая применить собственное изобретение, пытаясь смонтировать кадры, снятые на маленьких и больших скоростях аппарата (от сорока пяти до ста двадцати пяти и двухсот кадров в секунду), различными способами. Вспомните, как стоял на дороге „удивительный герой“ пролога, бросая тень, на землю, как брал он вещевой мешок, проводя по влажному лбу носовым платком, как, чуть улыбнувшись, он шел медленной монументальной походкой на фоне облачного неба. Движение героя снятое *цейтлупой*, придавало походке человека тяжесть и значительность, такие качества, которые, по мнению Пудовкина, сыграть было нельзя и которые достигались техникой съемки и монтажа. А помните, как были смонтированы эпизоды боя, производившие на зрителя буквально физиологическое воздействие. По описанию Пудовкина взрывы снарядов были сделаны следующим образом: „Медленное начало; очень быстрый взлет; слегка замедленный рост; медленно опускается земля, и вдруг на зрителя летят куски земли очень быстро; на мгновение резкой сменой летят они медленно, тяжело и страшно, потом так же внезапно летят они снова быстро“ („Время крупным планом“, „Пролетарское кино“ № 1,

1932, стр. 32). Колебание занавески от едва уловимых вздохов утреннего ветра в комнате спящего мальчика, треплющееся вокруг древка знамя красноармейского отряда в эпизоде гражданской войны, ленивая походка кошки — все это выглядело в фильме „Очень хорошо живется“, благодаря новому изобретению, необычайно остро и выразительно, к сожалению, больше само по себе, чем с точки зрения драматургии произведения. Это был эксперимент, еще не освоенный настолько, чтобы потерять черты формального приема и превратиться в органическое существо художественной вещи.

Кстати насчет подготовительной работы к фильму в связи с открытием крупного плана времени. Пудовкин смонтировал отдельный самостоятельный кусок с отвлеченным содержанием, где употребил дейтлупу с разными вариантами скорости. Содержание куска сводится к следующему. Сначала показывается план сыплющегося песка. Создавая впечатление сухости, он напоминает в то же время о течении воды. Ничто не шелохнется. Жизнь как будто замерла. Земля изнемогает от жажды — женское начало, ждущее оплодотворения. Ощущение засухи возрастает. Среди песка лежит выюн, он едва-едва повел хвостом и замер, точно мертвый. Всякое движение прекратилось. План мертвого моря, составленный из размноженных кадров. Зеркальное спокойствие. Вдруг зеркало чуть заметно вздрогнуло. По нему пошло волнение, сначала слабое, потом все более усиливающееся. Скорости съемки бушующей воды изменяются, волнение нарастает. В кадре свирепствуют бешеные волны, летят снопы брызг и клочья пены. И, когда буря достигает своего апогея, из глубины поднимается мощный столб воды и с невероятной силой устремляется вверх. После этого начинается дождь. Вот капнула одна капля, и круг медленно расплылся. Затем капнула другая, третья. Дождевая сетка делается все гуще, дождевой влаги все больше и больше. Зритель ощущает, наконец, насыщение экрана водой. Тогда в воду начинают бросаться люди-пловцы. Они летят вниз головой и плывут под водой, ныряя, вызывая впечатление полного избытка воды. Вы физически

чувствуете эту воду, словно ею залита вся земля. Затем следовало несколько взрывов, снятых обратной съемкой. Огромные веера земли, затемнявшие экран почти целиком, сжимались в мгновение ока до точки, символизируя зарождение ядра. В веерах этих с их колоссальными радиусами действия, с их потрясающей мощностью были как бы заложены все громадные возможности будущего роста. Рост начинался медленно. Покров земли натягивался и разрывался. И вот уже из-под земли лезут ростки травы и цветов. Они вытягиваются и ищут света, они поднимаются вверх. На экране — густая высокая трава. Ее косят. Валы травы ложатся на землю, завершая течение жизненного круговорота смертью.

Прямого отношения изложенный кусок к содержанию фильма „Очень хорошо живется“ не имеет. Его тема — зарождение жизни — никак не была связана ни с сюжетом, ни с действием картины.



Военная сцена („Простой случай“).

Однако, Пудовкин все же предполагал использовать этот фрагмент в новом произведении. По его мнению, между фрагментами фильмом, несмотря на отсутствие сюжетной спайки, имелось внутреннее взаимодействие.

Место в картине экспериментальному куску найдено было между второй и третьей частями произведения, после эпизода гражданской войны, перед тем как показывать колхозную деревню. Таким образом, фрагмент должен был сыграть роль в своем роде интродукции к теме новой жизни. Впрочем, некоторым кинематографистам кусок этот настолько понравился, что они посоветовали Пудовкину перестроить содержание фильма в соответствии с ним так, чтобы тема зарождения жизни, тема природы, тема весны была связана с картиной органически. В. Шкловский оценил экспериментальную часть как вещь большого принципиального значения, увеличивавшую художественную ценность картины. Что он рекомендовал сделать? По его мнению, главной идеей произведения нужно было избрать содержание титра: „Быть в зависимости от природы постыдно“. Он предлагал, перед тем как показывать встречу Лангового с соблазнившей его девушкой, вставить титр—мотивировку поведения героя: „Нужно вам сказать, что была весна“, и вслед за тем вмонтировать весь фрагмент зарождения жизни. Ланговой в этом случае делался жертвой чувства, и кто-то из его приятелей должен был сказать: „Мы не осуждаем Лангового, но быть в такой зависимости от природы просто постыдно“.

Предложения переделать фильм во имя сохранения экспериментального куска не вызвали сочувствия режиссера. Ему, может быть, и нравились похвалы формалистов, находивших „Очень хорошо живется“ лучшей его картиной, не в целом, впрочем, а в кусках. Тем не менее он не поддался соблазну. После многих колебаний, частью под воздействием общественности, частью по собственному убеждению, Пудовкин кусок с „зарождением жизни“ вырезал. Впоследствии он его опять вставил в произведение, в новое место, в начало четвертой части, после эпизода болезни Лангового.

Пудовкин в фильме „Простой случай“ (этот кадр в картину не вошел).



Вмонтировал больше с отчаяния, чем по настоянию художественной совести. К тому времени фильм был отвергнут советскими общественными кругами как ложный и фальшивый, и Пудовкин пережил трагедию первой большой неудачи.

Сам Пудовкин считал, что картина „Очень хорошо живется“ не вышла потому, что для нее не было найдено кинематографической формы. Когда Ржешевский рассказывал режиссеру, как он представляет себе отдельные эпизоды сценария, давая соответственное освещение, — это трогало и волновало. Но стоило Пудовкину взяться за их реализацию, как почва ускользала из-под его ног и эмоциональность превращалась в истерику, а интимное приобретало патетически-холодную окраску. Будучи искренним и честным перед собой, он не думал винить драматурга, а перекладывал неудачу на себя. Но однажды, несколько лет спустя после постановки, говоря как-то о сценарии Ржешевского, он признался, что оформление чуждого и чужого невозможно. Этим он открыл секрет

своей неудачи. Да, Ржешевский ему был чужд, его сценарий не подходил Пудовкину ни по духу, ни по форме. Насилюя себя, Пудовкин впадал в ложный тон, который был замечен зрителем, привыкшим к искренности и непосредственности его предыдущих произведений.

Во время постановки картины Пудовкин писал: „Работа Ржешевского замечательна в том отношении, что, будучи совершенно целостной и органичной в своих устремлениях, она смело, не стесняясь, ставит режиссеру задачи, точно определяя их эмоциональную и смысловую сущность и не предугадывая точно их зрительного оформления. Часто он дает только великолепный импульс, хорошо понимая, что точная заданность формы может только сбить режиссера, навязывая ему вместо ощущения и смысла уже жесткую схему зрительной формы“.

На самом деле „эмоциональная и смысловая сущность“ сценария Ржешевского влекла за собой вполне определенную форму. Что же касается собственного, внесенного Пудовкиным в содержание и форму картины, оно родилось не из здоровых тенденций его творчества, а из некоторых гиперболизированных увлечений. Патетика и эпичность, придавшие „Концу Санкт-Петербурга“

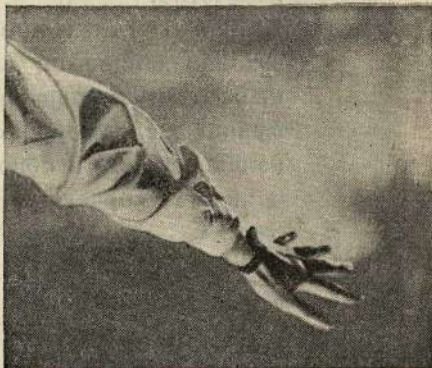
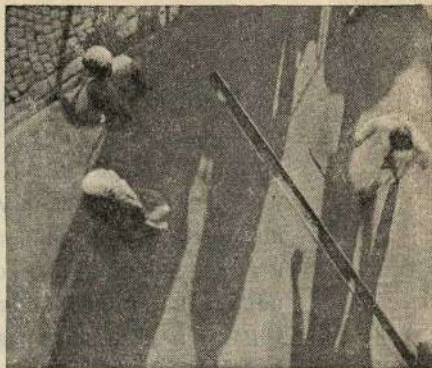


Типаж из фильма „Простой случай“.

окраску монументального произведения, в „Очень хорошо живется“ превратились в ходульную приподнятость. Психология, сторонником изображения которой режиссер был в „Матери“, приобрела в новом фильме изломанный, камерный характер, будучиотягчена излишествами.

В конце 1930 и начале 1931 года фильм „Очень хорошо живется“ был показан в готовом виде на московских рабочих просмотрах. Его появление было встречено резкой критикой. Одна часть зрителей возмутилась „мелочностью мещанской интрижки“, психологической канителью, тянущейся нудно и непонятно в течение полутора часов. Другая часть протестовала против условности картины. Откуда появился человек пролога—участник гражданской войны, где он пропадал целых двенадцать лет революции? Кому это „Очень хорошо живется“? Ланговому? Машеньке? Автору? Многие из зрителей недоумевали по поводу причин, заставивших Лангового свихнуться и разойтись с женой, не понимали, что представляет собой мещанка, увлекшая командира Красной армии, да и мещанка ли она.

Если взять критику в целом, не касаясь передержек, продиктованных не столько зрелыми размышлениями, сколько минутными вспышками,—она была правильной критикой по существу.



Из фильма
„Простой случай“.

Пудовкин попытался картину переделать. Оставив Лангового, он выбросил большую часть кадров с четырьмя командирами Красной армии, помогавшими Ланговому в его семейных делах, чтобы у зрителя не возникло даже мысли, будто в армии только и занимаются, что разрешают конфликты личной жизни. Он показал в виде заключительного фильма армию во время маневров. Но переделка, снявшая картину с полки, не спасла ее в полной мере. Фильм под новым названием „Простой случай“ прошел по экранам незаметно.

Много тяжелых минут пришлось пережить Пудовкину. Но в конце концов он должен был признать справедливость критики и, осознав допущенную в картине ошибку, подумать о ее исправлении в следующих фильмах. Экран снова ждал его, на этот раз изменившийся и обновленный, звуковой экран, с новой техникой и иными творческими задачами.

МОЛЧАНИЕ экрана было нарушено впервые в 1925 — 1926 годах. Технический переворот развернулся в Америке и Европе с невиданной быстротой, такой настойчивой и неожиданной, что вызвал в кругах признанных мастеров немого фильма растерянность, похожую на панику. Некоторые из них, вроде Ч. Чаплина, отказались наотрез принять непрошенного пришельца. Другие постарались оттянуть время для заключений и выводов. Третьи, почувствовав преимущества изобретения, определили отношение к нему как новому компоненту киноискусства, который необходимо обуздать включением в систему немого кинематографа.

Пудовкин принадлежал к числу последних. В середине 1928 года он вместе с С. Эйзенштейном и Г. Александровым подписал „заявку“ на звуковой фильм („Советский экран“ № 32, 1928), в которой, в самый момент завершения разработки методов световой записи, производившейся в лабораториях Ленинграда (А. Шорин) и Москвы (П. Тагер), режиссеры попытались наметить художественное будущее звукового киноискусства. Исходя из признания монтажа как главного средства воздействия, а также из того, что дальнейшее развитие кинематографа не отделимо от расширения монтажных приемов, авторы „заявки“ увидели в звуке лишь

новый монтажный элемент. Как этот элемент должен быть использован? Ну, разумеется, не описательно. Эйзенштейн и Пудовкин не были бы сторонниками понимания монтажа как столкновения кадров, не настаивая они на контрастном использовании звука по отношению к зрительным кускам. Они заявили вполне определенно: „Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами“. Одним словом, силу выражения нового искусства они видели в столкновении изображения и звука.

Приступая к постановке „Очень хорошо живется“, Пудовкин предполагал сделать картину звуковой. Его теория звукового кино, построенная на принципе асинхронизации звукового и зрительного материала, позволяла снимать изображение отдельно от звука. Так он и делал, питая надежду с окончанием съемки немых кадров взяться за организацию звуковой стороны фильма. К подобному порядку работы Пудовкина побуждало, кроме всего прочего, состояние техники звука, неясные и неопределенные представления кинематографистов о задачах звукового кинематографа. Он надеялся, что через год представления эти станут более точными и определенными и тогда придется меньше экспериментировать в ущерб качеству произведения.

Итак пока шла работа над съемкой „Очень хорошо живется“, Пудовкин придумывал для картины звуковые решения. Одна из предложенных им разработок представляет большой интерес с точки зрения характеристики тогдашних убеждений режиссера. Вот как он предполагал построить сцену прощания Машеньки с Ланговым на вокзале перед отъездом героини в деревню. В кадре — неподвижный поезд, стоящий у перрона. Лицо Машеньки видно в окне вагона. „Я что-то хотела тебе сказать“, говорит она Ланговому. В этот момент в звуке поезд трогается и начинает постукивать колесами, в изображении он попрежнему неподвижен. „Что же, что?“ спрашивает Ланговой под аккомпанемент стучащих вагонов. „Я... забыла...“ И эти машенькины слова еле слышны

в лихорадочном грохоте колес. Поезд идет полным ходом, мы слышим окончание фразы: „Ты у меня высокого роста ...“ Тогда звук идущего поезда обрывается. И на экране начинается, выпуская пары, отходить действительный поезд. В этом эпизоде звук забежал вперед изображения. Для чего? Для того чтобы создать большее напряжение в сцене расставания, чтобы вызвать волнение и беспокойство зрителя за судьбу героини. Главное здесь заключалось в смещении ощущения времени, в результате чего получалось, что времени как бы нет, а осталась та самая последняя секунда, в которую можно уложить переживания месяцев.

Озвучить фильм „Очень хорошо живется“ Пудовкину, однако, не удалось. Картина была выпущена на экраны немой и такой осталась в фонде советской кинематографической продукции. Но работы над теорией звукового кино Пудовкин не оставляет. Он живет постоянно в окружении мыслей о возможностях и перспективах звукового фильма. Он старается найти ощущение целостности звуковой картины, что для него—режиссера немого кинематографа—было порою нелегко. Немой фильм он чувствовал во всех его компонентах, в его конструкции и динамике. Звуковой же фильм никак еще не поддается его мысленному оформлению. Он представляет его по частям, но не видит еще целого, сущности. Одна, впрочем, идея не оставляет Пудовкина никогда, в течение всего периода исканий. Он верит в то, что построение подлинного звукового кинематографа возможно лишь на основе творчески найденных конфликтов между звуком и зрительным образом. Об этом он не устает говорить и писать („К вопросу звукового начала в фильме“, „Кино и культура“ № 5—6, 1929). Когда летом 1930 года Пудовкин встретился с американской журналисткой Маргарет Бурк-Уайт (Bourke-White), он пустился прежде всего в рассуждения о будущем звукового киноискусства. Напав с ожесточением на говорящее кино, воспроизводившее на экране не больше как театральные спектакли, он говорил об иных способах сочетания звуков, человеческой речи и изображения, не доступных

современной кинематографической культуре, способах, долженствующих быть найденными в будущем. В характеристике режиссера, помещенной М. Бурк-Уайт в ее книге „Eyes on Russia“ (New-York, 1931, стр. 69—70), Пудовкин так и был запечатлен с его экспрессивной речью о форме будущего звукового кинематографа, с темпераментными рассуждениями о невиданных эффектах, которые будут вызываться столкновением оптической и акустической линий.

В статье „К вопросу звукового начала в фильме“ Пудовкин пытался обосновать необходимость употребления асинхронности звука и изображения требованиями киноязыка. Не останавливаясь перед крайностями („нам синхронизация звука и зрительного образа не нужна“), режиссер внушает себе и другим стремление выбиться из рамок простого описания и получить возможность выразить отвлеченную мысль (стр. 4). Звук как новый зафиксированный съемочным аппаратом признак снимаемой вещи или человека (звучащий предмет или говорящий человек) ничего для реализации этой возможности не давал. Так, по крайней мере, судил о нем режиссер, возмущенный кинематографическими суррогатами театральных постановок. Зато звук самостоятельный был провозглашен им спасительным средством, способным вывести кинематограф из тупика, расширить киноязык и углубить его.

Четыре года спустя аргументация в защиту самостоятельности ритмических ходов звука и изображения была Пудовкиным повторена в „Большой советской энциклопедии“ („Роль звукового кино“, т. XXVI, стр. 482—484). На этот раз аргументация эта была освобождена от крайностей, и звук был признан режиссером не столько как монтажный компонент, сколько как живое полноценное слово, с помощью которого кинематограф увеличил воспитательное воздействие на зрителя. Естественно, что осуждение описательности или иллюстративности синхронно снятых кадров из этой статьи выпало, ибо к тому времени говорящее кино приобрело полное право гражданства. В связи с этим перемещается и центр критики Пудовкиным театральности кинопостановок. Если

прежде в представлении Пудовкина подобная театральность заключалась, главным образом, в синхронности съемок говорящей картины,—теперь режиссер отличает собственно кинематографические произведения от театрализованных по способам организации кадра и приемам монтажа, по принципам актерского искусства и прочим, более конкретным признакам.

Борьба Пудовкина против театральности представляла собою другую сторону борьбы за культуру звукового кино. Пудовкина и прежде интересовала проблематика взаимоотношений между кинематографом и театром. В книге „Кинорежиссер и киноматериал“ обсуждению специфики киноискусства предшествовал анализ различий между работой режиссера театрального и режиссера кинематографического. Теперь, перед лицом звукового фильма, Пудовкин стал вновь перебирать эти вопросы. Он не пришел к отрицанию театра. Нет. В этом отношении режиссер оказался тверд и последователен. Но кино не переставало волновать его своими необъятными перспективами. Он был убежден в том, что появление кинематографа связано органически с новой эрой в истории человечества, с рождением социализма. Говоря об этом другим, он извинялся за романтический характер своих суждений, но, оставаясь наедине, проверяя ход своих мыслей, все больше приходил к убеждению в собственной правоте. О чем бы он ни думал, что бы ни ощущал, на что бы ни смотрел, что бы ни переживал,—он постоянно примеривал это к кинематографу. Его мышление и видение становятся в подлинном смысле кинематографичными. Как-то раз Пудовкину довелось ехать из Гамбурга в Берлин по срочному делу. Путь в пятьсот сорок километров он проехал на американском автомобиле в течение пяти часов. Вот как он описывает в письме к своей жене Анне Николаевне это путешествие:

„Мы ехали с огромной постоянной скоростью (сто—сто десять километров) в открытой машине. Встречные автомобили приближались медленно и угрожающе. Равнялись с нами и исчезали сбоку с коротким злым треском. Лес, поле, другой лес, низкий, высокий,

снова поле. Дыхание глубокое и медленное. Вдох и выдох. Влетаем в короткий лес. Наверху свод. Деревья очень высоки. Они смотрят вниз, наклонив друг к другу головы и свесив зеленые руки. Разрывается арка и падает по обе сторсы медленно кружащимся полем. Дыхание вбирает запах широкий и нежный. Вдох. Выдох. Воздух снова влажный и горьковатый. Слева напряженно несутся круглые низкие кусты, справа—высокие сосны. Наверху они протягивают руки уже перед собой, ладонями вверх. Их ряд летит ровный и спокойный. Он падает тихо, ложится расходящимися и сходящимися полосами ржи и овса. Моментальный мост. Неувиденный дом, как тень. Воздух гремит у ушей то глуховато, то резко и визгливо. Я вижу, я ощущаю, как скорость, сдвигая время, дает новую жизнь пространству. Два леса не существуют отдельно в мечтательном созерцании. Они переходят один в другой, как выдох переходит во вдох. Земля вздымается и опускается, сжимается и раскидывается. Она дышит и живет невиданной великолепной жизнью. Я понимаю, что человек в своем творчестве, в замечательном своем пути в искусстве боролся, борется и будет бороться за овладение временем. Я ясно вижу кинематограф и радуюсь его совершенству. В удивительном этом искусстве, так близко подошедшем к новому времени, я могу жить в тысячу раз совершеннее, чем в каком-либо другом. Вещи и люди, события и состояния, жилища, улицы, острова и страны, поглощаемые моей скоростью, поднимаются и опускаются в ритмах огромного дыхания, оказываясь всегда новыми, всегда изменяясь. Жизнь, обусловленная самым замечательным, что есть в мире,—движением“.

Пудовкин полагает, что появление в человеческой практике больших механических скоростей должно изменить процесс восприятия внешнего мира. Этому новому процессу кинематограф соответствует как нельзя лучше. Его природа позволяет доводить скорость движения фильма или монтажа до скорости мысли и даже до скорости света. Подобная идея не являлась повторением распространенного среди кинематографистов убеждения в том, будто основным



Актер Б. Ливанов в фильме „Дезертир“.

качеством киноискусства является движение. Что в ней подчеркивалось как главное, это — психофизиология восприятия зрителя, а не внешняя механика кинематографического изображения. В соответствии с данной психологией Пудовкин и требует от фильма кинематографичности, внутренней динамики.

Таковы были теоретические размышления Пудовкина в момент, когда он приступил к постановке своей первой звуковой картины „Дезертир“. Работа была начата в марте 1931 года. Фильм ставился по сценарию журналистов А. Лазебникова и М. Красноставского на тему о рабочем движении в Германии. Молодые авторы прочли много книг и изучили немало материалов, прежде чем сесть за писание кинопьесы. Через их руки прошло бесчисленное количество газетных информации о забастовках в Германии, в том числе о стачке докеров в Гамбурге. Они вчувствовались в речи вождя германского пролетариата Тельмана.

К книжным знаниям авторы присоединили знакомство с делегатами зарубежного пролетариата, приезжавшими в Москву на майские и октябрьские празднества. Они пытались представить пролетариев Запада не как железо-бетонных людей, одетых в доспехи политических деклараций, а как людей живых, умеющих по-настоящему радоваться, гневаться и страдать. Именно эта сторона привлекла Пудовкина в произведении Лазебникова и Красноставского. В центре сценария стоял рабочий-докер Карл Ренн, жизнерадостный человек, веселый пикетчик. В дни забастовки он с энтузиазмом борется за права рабочих, но потом устает и как романтик переоценивает значение и смысл борьбы. Не дождавшись окончания забастовки, Ренн покидает стачечный фронт и бросив все уезжает в Советский союз, чтобы больше на родину не возвращаться. Пока советская страна воспитывает гамбургского докера в духе социалистических идей, борьба на Западе продолжается. Во время одного из столкновений полицией был убит вождь гамбургских рабочих большевик Цейле. Известие о смерти Цейле производит в душе Ренна целый переворот. Он с горечью признается в дезертирстве и, чтобы иску-

пить вино перед людьми, которые были ему дороги, перед классом, который его взрастил, возвращается в Германию.

Авторы сценария были неопытны и в области драматургии мало осведомлены. Взяв хорошую и ценную тему, они справиться с ее разработкой не смогли. Вместо того чтобы связать героев реалистическим действием, они переложили историю гамбургского докера в цепь событий, скрепленных друг с другом не драматически, а хроникально, отчего действие оказалось обезличенным, а идея—поверхностно публицистической. Кроме того, они допустили несколько ошибок идейно-политического характера, истолковав, например, бегство Ренна в СССР только как дезертирство, не увидя в факте отъезда героя того, что привлекает к Советскому союзу взоры и симпатии трудящихся Запада. Сценарий требовал переработки. В этой переработке большое участие приняла Н. Агаджанова-Шутко. Агаджанова-Шутко, известный автор сценария „Броненосец Потемкин“, сразу определила слабые стороны работы Лазебникова и Красноставского. „Дезертир“ был переделан. Карл Ренн не бежит в Советский союз, а уезжает в составе делегируемых на революционный праздник. Отъезду Ренна предшествует изображение сложных психологических конфликтов в душе докера. В последнем варианте сценария Ренн выглядит более живым и сложным человеком, чем был в первом.

Сценарием Пудовкин был доволен. В беседах с корреспондентами газет он неоднократно заявлял, что достиг со сценаристкой полного творческого контакта и абсолютной сработанности. Субъективно это обстояло именно так. Объективно же и Агаджанова-Шутко не смогла поднять сценарий до уровня большого и органически цельного произведения. Хроникальность в нем осталась, а вместе с нею осталась поверхностная и схематичная трактовка событий. Недостатки работы сценаристов усугубил сам режиссер. Агаджанова-Шутко сделала из истории Карла Ренна бытовую драму, придав отдельным эпизодам сценария бытовую окраску. Пудовкин перестроил драму в эпос и этим самым нарушил

органические черты сценария. Фильм делался очень долго, почти два с половиной года, больше, чем какая-либо другая картина Пудовкина.

Годы 1931—1932 были—не забудем—бурной порой в политической и экономической жизни Европы и СССР. События неслись со стремительной быстротой. Фильм от них отстал. Отсталость, обусловленная неоднократными переделками произведения, не могла, разумеется, не отразиться на картине отрицательно.

Тем не менее в серии картин, сделанных в ту пору на иностранной тематике („Для вас найдется работа“ И. Трауберга, „Neil Moskau“ В. Шмидтгофа, „Слава мира“ В. Вайнштока, „Горизонт“ Л. Кулешова, „Просперити“ Ю. Желябужского), „Дезертир“ оказывается лучшей вещью, наиболее умной и наиболее мастерски сделанной. Особенно Пудовкину удалось сопоставление на экране двух миров: мира социалистического и мира буржуазных отношений. Переход от



Первомайская демонстрация на Красной площади из фильма „Дезертир“.



*Сцены первомайской
демонстрации
из фильма „Дезертир“.*

изображения западноевропейского материала к изображению советского—и обратно—сделан режиссером с исключительным мастерством, подлинной лирикой и эмоциональным напряжением. Когда после криков и шумов капиталистического города, после кадров, изображавших уличное столкновение рабочих с полицией и восстановленный на перекрестке порядок, регламентируемый полисменом, когда после этого возникают из затемнения звуки веселой рабочей песни, а вслед за ними идут задорной гурьбой кадры первомайской демонстрации: молодые, здоровые, улыбающиеся лица девушек, рабочих-ребят, матросов,—зрителю делается по настоящему радостно за страну, в которой он живет, за себя, участника этой жизни, за класс, который сумел такую жизнь построить. Эту сцену нельзя забыть. Она стоила десятка других фильмов. В ней Пудовкин показал себя снова крупным мастером советского киноискусства, отбросившим штампы и сумевшим изобразить демонстрацию так, как никто до него не показывал.

Некоторые эпизоды превратились в его руках в подлинные перлы кинематографического искусства. Взять хотя бы сцену кражи хлеба безработным со столика ресторана, эпизод премирования рабочих на советском заводе, сцену борьбы за знамя в конце про-

Актер Ливанов („Дезертир“).

изведения и т. п. Каждый из перечисленных эпизодов был способен взволновать зрителя. А всем им в совокупности нехватало драматургического каркаса, без которого произведение было лишено цельности и монолитности, распадаясь на ряд самостоятельных новелл.

Роль Карла Ренна исполнял актер МХАТ Б. Ливанов. Он играл культурно и по-своему выразительно. С экрана в зрительный зал неслись реплики человека с крепкими мускулами и неоформленными мыслями. Были места, где Ливанов возвышался до глубокой трактовки образа: в сцене отбора делегатов для посылки в СССР и особенно в замечательном эпизоде, когда актер произносит перед собранием рабочего актива взволнованную речь, осуждая собственное дезертирство. Но большею частью образ Ренна строился монтажно. Зритель оценивал, например, силу героя не по выразительности его игры, а по крупным планам, один из которых показывал разжатую руку Карла и в ней лоскуток полицейского мундира с оторванной пуговицей. Ливанов играл сухо и холодно, не так как обычно играли актеры пудовкинских фильмов. Он не создал вокруг себя атмосферы теплоты, такой привычной в фильмах режис-



сера. Творческий контакт между актером и Пудовкиным возник лишь к концу постановки фильма, когда уже было поздно что-либо поправлять, так как картина была почти готова. Другие актеры фильма—В. Ковригин (Цейле), Т. Макарова (Грета), Э. Глизер, (Марчелла), А. Чистяков (Мюллер), Д. Консовский (Штраус), С. Герасимов—работали в рамках режиссерского замысла не настолько выразительно, чтобы возбуждать сильные эмоции зрителя. Одним словом, фильм не был актерским. И это привело к тому, что, как ни странно, лучшие моменты фильма оказались сделанными при участии типажа. Стоит вспомнить хотя бы комсомольца, сидящего за столом президиума в день премирования лучших ударников завода, его смущенное и вместе гордое лицо. Пудовкин пригласил на эту роль человека, ни разу не игравшего и никогда не снимавшегося. Юноша был от природы застенчив, а обстановка съемки только усугубляла реакцию смущения. Пудовкин реакцию эту стремился усилить. Он все время хвалил комсомольца, отчего на лице



Сцена разгона
демонстрации
(„Дезертир“).

последнего пробежали, сменяя друг друга, чувства взволнованности и конфуза, радости и связанности. Так был создан эпизод, который мог бы сделать честь большому актеру, эпизод, доходивший до зрителя полностью и всегда вызывавший в нем ответную реакцию.

Не будучи актерским, фильм стал монтажным, в котором употребление короткого монтажа достигло апофеоза. Мы не знаем другого фильма с таким неслыханным по величине количеством кадров. Число их в „Дезертире“ равняется едва ли не трем тысячам, при среднем количестве кадров звукового фильма в восемьсот—тысячу. Монтаж в фильме достиг музыкальной виртуозности. Моментами короткий монтаж налетает на зрителя, словно вихрь, крутит его, как утлую ладью, на своих волнах, бросая из стороны в сторону, пока не наступает короткое успокоение, после которого бешеное движение возобновляется с новой силой.

*Из фильма
„Дезертир“.*



Вот первая часть фильма. Гамбургский порт. Переход через реку закрыт. Карл Ренн вместе с товарищами прыгает в лодку и переезжает на ту сторону. Он попадает на митинг. И тут во время слов ораторов возникает стремительная и лихорадочная смена коротких кусков. Вторая часть начинается со спокойной картины дежурства пикетчиков, а кончается столкновением пикета с полицией, сделанным в бурном монтажном ритме. Дальше, в эпизоде с рестораном, движение картины становится медленным и растянутым. Готовят кушанье, скучает посетитель. Но вот рука безработного просунулась через решетку к столику, за куском хлеба. И снова вихрь кадров обрушивается на зрителя. Тревога, полиция, бегство „преступника“, смерть его под колесами автомобиля. Так движется картина, сменяя ритм относительно спокойный на ритм взволнованный и экспрессивный, и так на этом стремительном ритме картина оканчивается кадром с трепещущим на фоне домов красным флагом, удаляющимся в теснину городской улицы. Пудовкин был прав, возвращая звуковому кинематографу искусство монтажа как достижение немого фильма, утраченное говорящим в годы работы над разрешением проблемы диалога, а также над умением передавать изображения, синхронизированные со звуком. Но, доведя полемику с театром до крайности, он потопил в монтаже идейные задачи фильма, образы людей и их психологию. Трудность восприятия кусков, сделанных коротким монтажом, отразилась, разумеется, на занимательности фильма, на его успехе у массового зрителя.

Фильм был снят в Гамбурге, Ленинграде и Одессе; кое-что делалось в Москве. Снимал картину А. Головня, возвратившийся в группу Пудовкина вновь, после отсутствия в ней в период съемки „Очень хорошо живется“. „Дезертира“ он снимал в стиле хроники, чтобы придать кадрам документальную достоверность. Так как предметом изображения были события, о которых в ту пору писалось в газетах, Головня стремился приблизить аппарат как можно ближе к действительности. Такую задачу ставил перед ним режис-

сер, исходивший в работе над картиной из принципа хроникальности. Естественно, что при подобном требовании кадры не должны были содержать ничего нарочитого в смысле приемов. В отличие от „Конца Санкт-Петербурга“, где точка зрения аппарата использовалась для смысловой характеристики персонажей, в „Дезертире“ она употребляется лишь в целях описательных. Картина была сделана вся на погрудных планах. Сцены драки снимались с рук. Техника операторской работы вытекала, как практиковалось и прежде в группе Пудовкина, из монтажа. Таким образом, кадры снимались в расчете занять определенное место в ритмическом ходе фильма. Лишь гамбургский порт делался—вне этого расчета—в манере живописной. Впрочем живописность порта не противоречила фильму, ибо она, как и все в картине, была построена в стиле сдержанном и строгом. В картине отсутствует вообще какая бы то ни было красивость. В этом смысле она доходит до пуританства.

Съемка звуков производилась Пудовкиным по образцу съемки изображений. Режиссер считал, что звуковая сторона фильма должна быть организована и построена так, как делается это в отношении компоновки кадров. Шумовые кабинеты, в которых воспроизводились звуки, лишенные глубины и перспективы, не удовлетворяли Пудовкина, равно как и съемки на натуре, когда последняя не была освобождена от случайностей. Он намеревается заставить природу звучать, как этого требовало искусство фильма. В „Дезертире“ нужно было озвучить эпизод гамбургского порта, чтобы создать впечатление звуков и шумов портовой жизни, с гудками пароходов и катеров, с лязгом якорных цепей. Съемки звуков были произведены в Ленинграде. Прежде чем снимать, Пудовкин составляет специальную звуковую партитуру, соответствующую монтажным листам изображения. Длинные страницы были испещрены линиями толстыми и тонкими разных цветов; линии эти переходили в ломаные, делались зигзагообразными, превращались в пунктир и снова текли по листу бумаги жирным широким потоком. Так

были условно записаны звонкие и густые гудки, их протяженность и движение. Для съемки эпизода гамбургского порта в Неву и залив было выведено несколько катеров, каждый имел свое место в звуковом графике и место в пространстве, и команда знала, когда нужно было вступать и сколько времени и как гудеть. Дирижер помещался на тридцатиметровой вышке. Он подавал специальными световыми сигналами знаки для вступления то одному, то другому катеру. У съемочного аппарата был звукооператор Нестеров. Результаты съемки оказались такими, как того и ожидал режиссер. Гамбургский порт ожил, он приобрел стереоскопичность



Из фильма „Дезертир“

*Пудовкин в роли носильщика
(„Дезертир“).*



и глубину. Благодаря симфонии гудков он получил колорит, какого в изображении не существовало. Он сразу вводит в атмосферу картины, давая ключ к пониманию фильма. Не менее удачно в смысле звукомонтажа была построена сцена сооружения на немецкой верфи советского теплохода „Пятилетка“. Синкопические удары молота по железу, дублированные ударами изобразительных толчков, создают необычайно лихорадочный ритм.

В построении диалога Пудовкин использовал, насколько позволяли средства, принцип асинхронности звука и изображения. В то время как герой произносит слова, аппарат ловит впечатления от них на лицах слушающих. И обратно: когда в кадре показывается изображение героя, рупоры доносят звуки ответных реп-

лик. Пудовкин применил в „Дезертире“ все возможные варианты монтажного диалога, пытаясь подчинить его ритм задачам драматургии, главным образом, тому, чтобы вызвать у зрителей волнение определенного, заранее заданного качества. Восприятие речи через реакцию слушающих придает словам особый смысл, разрушая статику речевых кадров. Разумеется, Пудовкин не был педантом. На ряду с кадрами, построенными асинхронно в отношении изображения и звука, в картине было много кадров синхронных; герои „Дезертира“ говорят с экрана, как и подобает им говорить, вопреки „описательности“ подобных реплик. Точно так же использована в картине музыка: то описательно, то в конфликте с изображением. Написанная композитором Ю. А. Шапориним она представляет собой прекрасные образцы кинематографической композиции. Музыки в фильме сравнительно немного, но она оказывается всегда к месту. Можно перечислить все эпизоды, сделанные в фильме с музыкой: румба в сцене ресторана, вальс-бостон на улицах иностранного города, музыка первомайской демонстрации в СССР и марш в финальной сцене борьбы за знамя. Кроме того, в картине содержится несколько аккордов, связывающих монтажно переход от изображения СССР к изображению заграницы. Аккорды эти сделаны следующим образом. Конец заседания, посвященного премированию ударников. Конец взволнованной речи Карла Ренна. Герой вырос в глазах слушающих, он не покинет теперь фронта борьбы, как это случилось еще недавно на родине. Он возвращается туда, чтобы заменить убитого полицией Цейле. Рядом с Ренном стоит его товарищ, немецкий рабочий, и говорит в зал: „Я помогал ему“. Вслед за этим раздается беспокойный аккорд. Темнота. Из темноты возникает поезд. У входа в вагон стоит Ренн. Снова аккорд, более длительный. Поезд мчится. Опять кадр мчащегося поезда. Аккорд. И еще раз аккорд. После этого на ровном и плавном движении зритель погружается в жизнь большого иностранного города с его чинным порядком и спокойствием, в совсем иной мир, не похожий на советский, мир.

Из фильма „Дезертир“.



Снова полисмен и усталая музыка бостона. Как она выражает блестяще, эта музыка, сытое, полусонное благополучие богатых буржуазных кварталов. Ее звуки появляются в контрасте с беспокойной и голодной жизнью стачечников. Вот, например, конец третьей части картины. Столкновение стачечников с штрейкбрехерами. Бой с полицией. Раненые, убитые. После этого показывается на вышке полисмен, управляющий уличным движением под уверенные и спокойные звуки вальса. Румба вмонтирована в картину точно таким же способом. Сначала разворачивается столкновение пикета с полицией. Эпизод этот переходит затем в сцену встречи Ренна с Гретой. Ренн приходит с улицы истерзанный, в разорванном костюме. Его побили, но и он не остался в долгу перед полицией. Затемнение. Титр „Прошел месяц“. И тогда возникает румба. Ресторан. Посетитель. Для него готовят кушанье со всем искусством, на которое способна кулинария. Суетливая румба не умолкает ни на минуту. Музыка играет здесь роль описательную. Конфликт между нею и изображением возникает позже, когда голодный безработный, пытаясь украсть кусок хлеба, попадает под колеса машины. В данном случае конфликт построен не на внутрикадровом движении, а на последовательном монтажном столкновении эпизодов.

Однако, в картине есть место, где конфликт возникает из параллельного движения музыки и изображения. Этим куском Пудовкин справедливо гордится как лучшим в фильме. Мы имеем в виду

сцену борьбы за знамя, в которой кровавое столкновение вокруг алого полотнища смонтировано с маршем, бодро и уверенно нарастающим к финалу. Пудовкин описал эту сцену с большим вкусом в книге „Актер в фильме“ как пример двойного ритма звука и изображения, образец кинематографического „контрапункта“. В изобразительной части сцены Пудовкин дает, по его определению, фиксацию действительности, а в музыке—оценку этой действительности. Пластические образы показывают картину боя с переменным успехом для рабочих. Музыка же ведет „линию смыслового раскрытия внутреннего показа неизбежного исторического хода, ведущего к победе“ (стр. 62). Столкновение двух линий производит эффект необычайного воздействия, сила которого определяется выразительностью изобразительных кадров и патетикой марша, великолепно написанного Шапориным. Демонстрация куска неизменно вызвала в зрительном зале большой эмоциональный подъем.

Имея законченную музыкальную структуру, слагавшуюся из монтажа и ритма, картина отличалась в этом отношении весьма серьезно от звуковых фильмов интеллектуального кинематографа. Если с последним ее и роднила общая для всех хроникальная драматургия, различие между нею и ими было, однако, более существенного характера, чем думала критика. Последняя обвиняла „Дезертира“ в интеллектуализме; между тем ошибка „Дезертира“ заключалась не столько в интеллектуализме, сколько в обратном—в эмоциональной несдержанности, благодаря которой режиссером были утеряны границы меры и простоты, ясной реалистической формы. Казалось, темперамент художника, сдерживаемый в „Матери“, темперамент, искавший выхода в „Конце Санкт-Петербурга“ и еще настойчивее в „Очень хорошо живется“,— в „Дезертире“ словно вырвался наружу с огромной и всепоглощающей силой, сметая на своем пути препятствия искусственные и естественные. Он разбил форму на мельчайшие элементы. Пудовкин попытался собрать осколки в мозаику, применив все вир-

туозное искусство монтажа. Отдельными частями мозаика эта еще может производить впечатление, — ведь Пудовкин все-таки замечательный мастер киноискусства, — но в целом зритель не мог воспринять ее, был не в состоянии синтезировать настолько, чтобы раздробленные элементы слились в органическое единство.

Бригада ленинградских кинематографистов, выступившая в печати с коллективной рецензией, нашла фильм противоречивым, обедненным тенденциями интеллектуализма. На Пудовкина эта рецензия подействовала удручающе. Он чувствовал свою художественную неудачу, но видел ее совсем не в том, на что указывала бригада.

Творческая мысль Пудовкина лихорадочно работает. Он взвешивает и сопоставляет, он анализирует и критикует. Он снова и снова пропускает через фильтр своего сознания установившиеся взгляды на приемы и средства выразительности киноязыка. Он переоценивает заново эстетическую систему киноискусства. Он думает о будущем кинематографа. Предложение секции киноведения Государственной академии искусствознания, сделанное режиссеру осенью 1933 года, написать работу об актере в кино застало его в такой момент, когда им было накоплено много новых мыслей и поэтому могло



Из фильма „Дезертир“.

быть принято немало новых производственных решений. Пудовкин предложение принял.

В лекции, прочитанной в Государственном институте кинематографии 3 ноября 1930 года и посвященной проблеме актера в киноискусстве, Пудовкин продолжал развивать взгляды, отстаиваемые им некогда в книге „Кинорежиссер и киноматериал“. Он оговаривался, правда, что ясной точки зрения на сей предмет у него еще и до сих пор не имеется. Тем не менее о „монтажном образе“ режиссер судил с прежней категоричностью. Он полагал, что работа актера на сцене отличается в корне от работы актера перед киноаппаратом. Если театральный актер собирает необходимый для пьесы образ путем личной внутренней работы, киноаппарат от подобной работы киноактера освобождает. „Техника кинематографа, — говорит он, — позволяет собирание материала производить аппаратом, а образ создавать на монтажном столе. Внутренняя работа актера заменяется, таким образом, монтажом“. Равным образом и эмоциональное состояние действующего в фильме человека, по мнению Пудовкина, можно передать чисто технически, с помощью монтажного ритма. Так представлял себе работу актера Пудовкин в 1930 году, доходя иногда до мысли о том, будто в кино в отличие от театра главенствующая роль актера теряется.

Годы Великой Пролетарской революции стали решающими и поворотными в отношении к человеку. И это привлечение внимания к человеку, строителю новой общественной системы, не могло не найти отражения в искусстве. В кино оно сказалось прежде всего в стремлении показать в фильмах образы людей нашей современности, а отсюда — во внимании к актеру. Действительность заставила Пудовкина пересмотреть теорию актерского искусства. И вот, откликнувшись на предложение ГАИС, он излагает в систематическом порядке ту сумму мыслей, к которым пришел на новом этапе развития советского кино, в новой общественно-политической обстановке. Будущая книга „АктеР

в фильме“ была прочитана в виде расширенного доклада в течение 4 дней в декабре 1933 года в тесном кругу научных сотрудников и аспирантов ГАИС.

Две проблемы выдвинуты режиссером и поставлены во весь рост перед искусством кинематографа: во-первых, проблема умения актера целостно и органически „осваивать“ играемый образ и, во-вторых, вопрос об овладении и подчинении творческим задачам искусства монтажной трактовки образа. Связывая процесс борьбы за целостность и за жизненную органичность создаваемого образа с техникой актера, сущность которой определяется этим процессом, Пудовкин полагает, что актерам кино необходимо освоение методов реалистической трактовки образа, принятых К. С. Станиславским и МХАТ. Вместе с тем режиссер не может не видеть и коренных различий между поведением актера на сцене и поведением его перед аппаратом. В последнем случае актер должен считаться с прерывностью своей работы на экране, а стало быть, с дроблением образа на куски, снимаемые в разное время и в разных условиях. Прерывность эта обусловлена техникой и характером искусства кинематографа. Она мешает вживанию актера в образ, и, чтобы преодолеть противоречие между стремлением актера и техникой кино, Пудовкин предлагает ряд мер, из которых наиболее существенной является составление репетиционного (актерского) сценария, позволяющего актеру осуществить создание целостного образа.

Но как соединить борьбу за органичность и жизненность играемого образа с понятием „монтажного образа“? Пудовкин не отбросил учения о „монтажном образе“, но дал ему новое содержание, такое, которое не стало бы противоречить необходимости целостной работы актера над ролью. „Понятие монтажного образа,—говорит он,—не является утверждением учения о киноактере как натурщике, дающем кусочный материал для механического составления псевдоцелого в процессе монтажа. Это понятие, аналогичное сценическому образу, требует от актера кино, во-первых,



*Сцена борьбы за знамя
из фильма „Дезертир“.*



*Сцена борьбы за знамя из
фильма „Дезертир“.*

умения сознательно использовать многопланность съемки для своей работы над внешним оформлением роли, а, во-вторых, ясного творческого учета монтажной композиции целого картины для понимания и выявления самых глубоких и общих установок своей игры“ (стр. 46). Таким образом, в понятие монтажного образа был вложен, наконец, тот истинный смысл, который учитывал и методику вживания актера в образ и монтажную трактовку игры актера, но не как режиссерский „трюк“, подменяющий актерскую игру, а как мощное средство кинематографического искусства, помогающее актеру. На этом основании Пудовкин требует от актера умения владеть этим средством и участия в процессе монтажа наравне с режиссером.

В книге „Актер в фильме“ (издание ГАИС, Ленинград 1934) было много ценных замечаний из опыта режиссера: как строить



Заключительный кадр из фильма „Дезертир“.

диалог, как работать с „типажем“, или, по новой терминологии Пудовкина, с „неактером“, и др. Выводы автора, изложенные в заключении книги, представляют сумму правил и требований, выходящих далеко за пределы технологии. Это действительная теория актерской игры в кино. И не даром опубликование этой теории встретило единодушное одобрение в советских кинематографических и, шире, в художественных кругах (см. рецензии в газете „Кино“, журналах: „Рабочий и театр“, „Литературный современник“, „Книга и пролетарская революция“ и др.). Издание книги нашло отклики и за границей. Она была немедленно переведена и напечатана в Англии, в Японии и других странах.

С каждым новым фильмом, независимо от успеха или неудачи произведения, Пудовкин растет не только как художник, но и как гражданин своей родины. От „Матери“ к „Концу Санкт-Петербурга“, от „Конца Санкт-Петербурга“ к „Потомку Чингис-хана“ и дальше, через „Очень хорошо живется“, к „Дезертиру“ формируются его политические убеждения. Делая фильмы на самые важные и нужные общественные темы, он впитывает в себя идейные и социальные задачи советского общества и пролетарского государства. Он становится их пропагандистом. Он гордится участием в строительстве социалистической культуры, тем, что партия и советская власть доверили ему вести ответственную воспитательную работу.

Психология коллективизма составляет главную черту характера режиссера. Пудовкин не может работать один. Он жадно тянется к сотворчеству, должен смотреть фильмы других мастеров, чтобы находить свое. Чужое хорошее произведение всегда давало ему творческую зарядку. Работы Эйзенштейна и Довженко будили в нем собственные творческие силы. Пудовкин может создавать только в коллективе, в содружестве со сценаристом, оператором, актерами. Чувство коллективной взаимопомощи и дисциплины распространяется у Пудовкина не только на искусство. Он считает

себя художником партийным, ибо вне партийности, по глубокому убеждению Пудовкина, не может быть полноценного творческого роста. Другой жизни, жизни вне интересов народа, страны, партии для него как художника не существует.

В период постановки „Очень хорошо живется“ Пудовкин подает заявление о приеме его в партию. В 1932 году его принимают в число кандидатов. Беспартийный большевик становится большевиком партийным.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ПУДОВКИН принадлежит к первому поколению советских кинорежиссеров, которые главной задачей искусства фильма сделали пропаганду идей Великой пролетарской революции. Далекий от принципов искусства для искусства, Пудовкин ставит свое мастерство целиком на службу советскому обществу. Будучи подлинным новатором, для которого новаторство кинематографа есть прежде всего новаторство в области содержания и тематики, Пудовкин берет всегда самые насущные и большие темы, не размениваясь по мелочам. И даже „Простой случай“, фильм, как будто уклонившийся в сторону от магистрального пути режиссера, был поставлен потому, что художник видел в его содержании серьезную проблему социалистической этики.

Пудовкин—реалист. Это главная черта его творчества. Он реалист по мировоззрению, реалист по методам художественной работы, реалист по характеру кинематографического языка. Он в подлинном смысле слова создатель школы реализма в советском кинематографе. Честь эту Пудовкин разделяет с Н. Зархи, отдавая себе в этом полный отчет. Так, когда однажды мы назвали в его присутствии возглавлявшееся им направление в советской художественной кинематографии „реалистической школой Пудов-

кина", он поправил: не школой одного Пудовкина, а „школой Пудовкина — Зархи“. Поправка эта весьма справедлива. Реализм школы Пудовкина — Зархи представляет первый этап в формировании стиля социалистического реализма в советском киноискусстве.

Разумеется, из того, что реализм — ведущая особенность творчества Пудовкина, не значит, будто режиссер оставался реалистом постоянно, на всем протяжении художественного пути. Мы показали, как сложен и извилист был этот путь, как, будучи в мастерской Кулешова, Пудовкин в поисках решения технологических вопросов искусства впадал в самый откровенный формализм, как, даже став признанным мастером больших произведений, он снова уклонялся в сторону от реализма. Мы показали это, не скрыв от читателя ни одного из противоречий в формировании художника. И тем не менее, подводя итоги более чем пятнадцатилетней работы Пудовкина в кино, нельзя не признать, что на весах истории реализм его основных произведений перевешивает ошибки, недостатки и уклонения.

Реалистическому характеру искусства Пудовкина чужд объективизм. В отличие от Кулешова, наблюдающего за своими героями со стороны суровым оком естествоиспытателя, Пудовкин с героями живет, любит их, вкладывая в них свои чувства, борясь с помощью их с собственными недостатками. Каждое кинематографическое произведение составляет часть его идейной жизни. Избранный Пудовкиным художественный метод не позволяет ему находиться вне произведения. Режиссер как бы живет внутри фильмов, монтируя их как куски личного и социального опыта. Отсюда исключительная искренность его картин. Теплотой и обаянием, излучаемыми его произведениями с экрана, эти его произведения обязаны непосредственности его творческого характера. Пудовкин ошибается, но не кривит душой, ибо он стал поэтом революции по внутренней необходимости, по тому, что составляет содержание его натуры и темперамента, миропонимания и мироощущения, его мыслей, чувств, вкусов.

Искусство Пудовкина ясно и просто. В беседе с Н. Кауфманом по эстетическим вопросам кинематографа, застенографированной, но до сих пор не опубликованной, Пудовкин говорит, что совершенное произведение искусства обуславливается его ясностью, что критерий ясности является основным моментом в оценке качества художественного творчества, что требование ясности в его собственном искусстве было ведущим принципом. И это — не просто слова, но содержание творческой практики режиссера. Пудовкин разъясняет „в формах драматики, эпики и пластики“ (выражение Н. Зархи) идеи Великой пролетарской революции, события гражданской войны и социалистического строительства, проблемы империализма и значение международного рабочего движения; разъясняет не в смысле узко педагогическом, а в более глубоком и широком художественно-философском смысле. За эту ясность и простоту фильмы Пудовкина и пользуются любовью массового зрителя.

Искусство Пудовкина пробуждает социальные чувства, заостряет мысли и укрепляет волю масс в их борьбе за новый, социалистический строй.

В своих фильмах Пудовкин изображает прежде всего человека, так как человек с его психологией интересует режиссера главным образом. Иногда он отступает от этого принципа, больше в теории, чем на практике, иногда подпадает под влияние формалистических учений. И тем не менее основным объектом его изображения остается все-таки человек, тот новый человек, которого воспитала и взрастила пролетарская революция. Человек в изображении Пудовкина не гомункулус, вызванный чарами алхимии, не выдуманный человечек в стеклянной реторте. Это — настоящий, живой человек, взятый из жизни со всеми характерными особенностями его поведения. Галерея человеческих образов, созданных Пудовкиным: матери, Павла Власова, парня, монгола Баира, докера Карла Ренна, останется навсегда в истории советской кинематографии. Ценность их заключается прежде всего в том, что Пудовкин выступает здесь как подлинный представитель советского гуманизма, как вырази-

тель самого человеческого отношения к человеку, возможного лишь в условиях социалистического общества.

Изображение человека, по мнению Пудовкина, составляет прерогативу кинематографа. „Самое замечательное свойство кино,— говорит он,—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 шопоте, вздохе, причем все это можно фиксировать и показывать с любой продолжительностью, с любым приближением, расчленением и выбором того, что наиболее важно“ (газета „Кино“ № 49, 1935). Для того чтобы сделать поведение актера, играющего тот или иной человеческий образ, наиболее естественным, чтобы образ получился правдивым и цельным, Пудовкин советует кинорежиссерам и киноактерам опираться в своих работах на систему К. С. Станиславского как фундамент искусства звукового кино. Он — единственный, может быть, из крупных режиссеров первого поколения советского кино, кто не побоялся противопоставить свои убеждения левому флангу киноискусства (Эйзенштейну, Кулешову, Вертову, Фэксам), отрицавшему психологию как „слянявое психоложство“.

Стремление показать на экране героев, людей новой формации, строителей социалистического общества, определяет форму драматургии пудовкинских фильмов. Это — сюжетная драматургия, которая использует в композиционных целях классические образцы фабулы, заново перестраивая их в зависимости от идейных заданий. Хотя Пудовкин временами и уклоняется от сюжета в сторону, — это особенно заметно в „Очень хорошо живется“, несколько меньше в „Дезертире“, — он тем не менее в главнейших своих произведениях рассматривает сюжет как существенную форму выявления действий кинематографических персонажей. Сюжеты фильмов Пудовкина напряжены и натянуты, словно струна. Особенно высоко искусство композиции сюжета в „Матери“. В смысле архитектоники „Мать“ остается до сих пор шедевром советского киноискусства.

Пудовкин сближает драматургию кино больше с литературой, чем с театром. Влияние последнего на киноискусство он пытается нейтрализовать, отстаивая и защищая собственные возможности кинематографии как искусства. Он видит эти возможности в быстром и остром взгляде киноаппарата, в легкости, с которой аппарат перебрасывает зрителя с одного места в другое, оперируя пространством с не меньшей свободой, чем временем. Говоря более обще, Пудовкин видит сущность кинематографа в широком и глубоком охвате всей сложности явлений действительного мира. Подобный охват осуществляется с помощью монтажа. Кинематограф Пудовкина—монтажный кинематограф, но в отличие от формалистов, сводивших специфику кино к монтажу как только формальной категории, Пудовкин рассматривает монтаж со стороны более существенной и содержательной. Он понимает под монтажом прежде всего логику произведения в целом, откуда вытекают все остальные возможности монтажа: монтаж как средство наблюдения, монтаж как средство управления вниманием и волнением зрителя. В последнем случае Пудовкин обращает особое внимание на монтажный ритм. Он—подлинный поэт ритма, ритма, возникающего в его произведениях не как что-то внешнее по отношению к художнику, а как свойство его темперамента. В картинах Пудовкина ритм содержателен и в то же время музыкален. Незаурядное чувство ритма составляет одну из характерных черт творчества мастера, настолько характерную, что подчас даже драматические ситуации режиссер воспринимает через их ритмический рисунок.

Совершенствуя и расширяя киноязык, Пудовкин пользуется художественными приемами не как чем-то самодовлеющим, а как способами передачи содержания. Только в последних двух произведениях режиссер отступает от обычного правила и преувеличивает смысл и значение приемов: цейтлупы и „крупного плана времени“ в „Очень хорошо живется“ и синкопического монтажа в „Дезертире“. Но и в данном случае, даже преувеличивая формальные качества фильмов, абстрагируя эти качества от смысла произведений,

он тем не менее не предается самодовлеющей игре категорий, а ищет пути, чтобы раздвинуть познавательные возможности кинематографа.

Сумма перечисленных особенностей искусства Пудовкина отличает его творчество от других творческих направлений советской кинематографии. Реализм свойственен не одному Пудовкину, но в первый период формирования советского кино только в искусстве Пудовкина он достигает высшей точки развития. В этом смысле „Мать“ возвышается на голову над произведениями, вышедшими с ней одновременно и позже. Это—маяк, освещающий дальнейшие искания советской кинематографии. Сила „Матери“ заключается, однако, не столько в ее обособленности от всего, что делалось в ту пору в советском киноискусстве, сколько в умелом использовании предшествующего опыта. Мимо „Матери“ не проходит ни одно из достижений тогдашних кинорежиссеров. Опыт Гардина, Кулешова, Вертова, Эйзенштейна ассимилируется Пудовкиным и приобретает в его руках новое качество.

В искусстве Пудовкина нашли разрешение противоречия предшествовавшего периода развития советского кино. С появлением фильмов Пудовкина разговоры о нужности или ненужности изображения психологии на экране кажутся анахронизмом. Практика Пудовкина нейтрализует левовские настроения, выразившиеся в стремлении заменить изображение героев изображением масс. Борьба с интеллектуальным кинематографом не сразу заканчивается в пользу Пудовкина. Она растягивается на целое десятилетие, во время которого порою Пудовкин сам капитулирует перед противниками. Но дело, успешно начатое им в „Матери“, побеждает, быть может, в конце концов без его участия, но побеждает, и советская кинематография начинает двигаться по тому направлению, которое было предвосхищено в „Матери“.

Влияние „Матери“, „Конца Санкт-Петербурга“ и „Потомка Чингис-хана“ на развитие советского кино огромно. Мы находим его в таких произведениях последних лет, как „Встречный“ Ф. Эрмлера

и С. Юткевича, „Гроза“ В. Петрова, „Юность Максима“ Г. Козинцева и Л. Трауберга, „Чапаев“ братьев Г. и С. Васильевых.

Режиссер С. Юткевич считает, что мост к „Чапаеву“ из прошлого советской кинематографии протягивается не от „Броненосца Потемкина“, а от „Матери“. „Мать“, по его мнению, является и по сию пору произведением, определяющим путь развития советского киноискусства („Наши творческие разногласия“, „Советское кино“ № 8, 1935, стр. 37). В приведенных словах нет никакого преувеличения. Это—трезвая и вполне объективная констатация места и положения, занятого Пудовкиным в истории советского художественного фильма.

Не менее значительно влияние Пудовкина на иностранную кинематографию: его испытали на себе многие большие режиссеры мира.

Слава советского кино как передового отряда в мировом киноискусстве была создана в известной степени и благодаря успеху фильмов Пудовкина, содействовавших культурному сближению между народами мира и народами, населяющими СССР. Это, как и все ранее сказанное, делает Пудовкина виднейшим представителем в развитии мировой кинематографической культуры.

Однако, Пудовкин не памятник, а живой человек; его путь не пройден, а только начат. В настоящее время он ставит фильм по сценарию Н. Зархи „Самый счастливый“. Находясь в постоянном движении и всегда устремляясь в будущее, он полон новых мыслей и проектов. Он ищет, сомневается, ошибается и снова ищет. Мы вправе поэтому ждать от него новых, еще более значительных произведений.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Введение	5
Первые шаги	11
В мастерской Кулешова	25
Научный кинематограф	43
„Мать“	55
„Конец Санкт-Петербурга“	93
„Потомок Чингис-хана“	123
Эксперименты и отклонения	149
Звуковое кино	173
Заключение	203

Редактор *И. Бачелис.*
Техн. редактор *Н. Костина.*
Переплет *А. Сурикова.*
Корректор *А. Сергина.*

Сдано в набор 13/X 1936 г. Подписано в печать
13/VIII 1937 г. Формат $72 \times 90\frac{1}{16}$. Печ. лист. $13\frac{1}{4}$.
Уч. ав. л. 9,7. Тираж 3.000. Издат. № 162.
Индекс К—1. Заказ № 5842. Ленгорлит № 4411.

2-я типография Изд-ва Леноблисполкома и Лен-
совета, Ленинград, ул. 3 Июля, 55.

Цена 5 р. 50 к. переплет 2 р.

ОПЕЧАТКИ

<i>Стр.</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует</i>
4	1 сверху	идеологии м	идеологии мелкой
8	10 снизу	(актер К. Эггерт)	(актер Н. Церетелли)
65	4 сверху	людей целых	людей, целых
145	10 снизу	„Уэфа“	„Иофа“

Н. Иезуитов, Пудовкин.

Цена 5 р. 50 к.
пер. 2 р.

406100



2011096495