

Н. КОВАРСКИЙ

ЭРМЛЕР



ГОСКИНОИЗДАТ 1941





Н. КОВАРСКИЙ

ФРИДРИХ
ЭРМЛЕР

ГОСКИНОИЗДАТ

1941

Редактор *Н. Марковин*

Тираж 2 700 экз. Подписано к печати
2/XII 1940 г. Л44092. Объем 6 п. л.
авт. л. 5,09. Колич. зн. в 1 п. л. 33.933.

Заказ тип. 840

Тип. «Красный печатник» гос изд-ва
„Искусство“. Москва, ул. 25 Октября, 5

I

Есть художники, которые раскрывают свои возможности, находят свой путь, свою манеру в искусстве легко, быстро и без особых затруднений. Для других этот процесс становления и роста проходит в мучительных и трудных поисках.

Я знаю многих художников, для которых процесс творчества проходит трудно и напряженно, но ни один из них не одержим в такой степени беспокойством, неудовлетворенностью тем, что он сделал, как Эрмлер,— автор «Дома в сугробах» и «Обломка империи», «Крестьян» и Великого гражданина».

Так было с первой его картиной «Дети бури», точно так же было с первой и второй серией «Великого гражданина». Тот метод отчетливой и глубокой психологической характеристики, та абсолютно новая и для нашей и для мировой кинематографии система мизансцен, съемки и монтажа, которую создал Эрмлер в двух сериях фильма «Великий гражданин», отнюдь не были счастливой находкой, но возникли и обдумывались в часы и дни долгих и напряженных поисков, переделок, пересъемок.

Можно по-разному искать в искусстве. Есть в Америке сценарист Роберт Рискин—один из крупнейших драматургов американского кино. Мне известны четыре его сценария, написанные за последние пять-шесть лет: «Мистер Дидс переезжает в большой город», «Нью-Йорк-Миами», «Потерянный горизонт» и «Лэди на день». Все эти четыре сценария поражают почти безукоризненной драматургиче-

ской техникой (за исключением некоторых линий в «Мистере Дидсе», где автор пытается решать сложные общественные проблемы, что американскому кино удается плохо), но впечатление от них такое, как будто все четыре сценария написаны разными людьми. Это — ремесленник, очень успешно работающий на заказ,— не больше. От сценария к сценарию Рискин меняет стилистику, манеру, метод; каждый новый сценарий пишется в иной литературной традиции. У него нет лица, нет любимых тем, нет собственного почерка. Впрочем, он наверно никогда и не ищет, он только подбирает готовое.

В процессе творческой эволюции художник обращается к новым темам и углубляет старые, открывает новые способы раскрытия характера, новые выразительные средства. Но если за всеми этими поисками и находками вы не можете уловить некоторого единства направления, единства задач, выдвигаемых перед собой художником, устойчивых и постоянных признаков, характеризующих автора, — можете быть уверены в том, что перед вами произведения, созданные не художником, но только ловким и опытным ремесленником.

Когда просматриваешь заново фильмы, поставленные Эрмлером, когда вспоминаешь обстановку и настроения, господствовавшие в кинематографии в период работы Эрмлера над фильмами «Катя—бумажный ранет», «Дом в сугробах», «Обломок империи», то первой чертой, которая сразу же бросается в глаза, оказывается их самостоятельность, их полемичность по отношению к основным направлениям советского кино, отчетливо откристаллизовавшихся в период между 1925 и 1928 годами. Эти произведения Эрмлера во многом отличаются от произведений мастеров, работавших тогда рядом с ним. Начинает казаться, что мы имеем дело с каким-то неузнанным художником, которого мы не разгадали, с которым мы мало знакомы.

Критика приписывала Эрмлеру немало смертных грехов. Название каждого из них оканчивалось на «изм». Его попрекали фрейдизмом, формализмом, экспрессионизмом. Его попрекали несамостоятельностью, заимствованиями и он сам иногда с этими упреками соглашался.

Вот, в одной из ранних его картин мы узнаем кадр, который построен под прямым влиянием стилистической манеры, свойственной только первым фильмам Козинцева и Трауберга. Вот персонажи, снятые в каких-то невероятных ракурсах, встречавшихся только в немых фильмах Эйзенштейна. Действительно, в тех или иных мелочах на фильмах Эрлера сказывалось влияние начинавших советскую кинематографию режиссеров. Но это только в мелочах. По направлению работы он был совсем не похож на них.

Трижды, в разные годы в частных беседах Эрлер с завистью говорил о тех преимуществах, которыми обладает литература по сравнению с кино. Прямой авторской речи,— вот, чего нехватает кинематографии. Той прямой речи, которая позволяет автору характеризовать душевную жизнь героев, сложное течение этой жизни. Кинематограф, как и театр, может раскрыть характер героя, его психологию только в действии, в столкновении, в разработанном конфликте. Правда, кинематограф в этом отношении богаче театра: он располагает крупным планом, переходами планов, переменами точек съемки, возможностью комбинировать свет и т. д. И все же та прямая речь от автора, которая позволяет писателю не только в действии, но и помимо действия раскрыть психологию героя, показать, что в этой ситуации он думал то-то, а в другой о том-то,— анализирующая речь писателя в кино невозможна.

Это очень странное признание для человека, занятого искусством кино. Мы настолько привыкли к тому, что это искусство обязательно требует динамики, разнообразия, живого и насыщенного действия, что самая мысль о сложном психологическом анализе, о детальном описании «диалектики душевной жизни» кажется нам противоречащей природе этого искусства. Прямая авторская речь действительно невозможна в кинематографе, и кино исключает, например, тот частый в психологической прозе прием, когда автор как бы ловит героя на противоречии: герой говорит одно, а думает совсем другое. Но мысль Эрлера о перенесении в сферу кино тех принципов, тех средств, которые являются специфической и неотъемлемой принадлежностью только литературы, заслуживает самого при-

стального внимания. Ориентация на те принципы, которые казалось бы противоречат природе кинематографии, помогла Эрмлеру создать в последних его картинах такую систему драматургии, мизансцен, съемки, работы с актером, построения кадра, которая бесконечно расширяет возможности кино, меняет самую природу кино.

Эта тенденция творчества Эрмлера является чрезвычайно существенной для понимания его звуковых фильмов, начиная с «Крестьян» и кончая второй серией «Великого гражданина». Эта тенденция объясняет и некоторые черты его немых картин.

II

Мы уже настолько освоились с мыслью, что человеческий образ, характер является основным и решающим элементом произведения любого искусства, что понять поэтику направлений в кино, литературе и театре, которые выдвигали иные точки зрения, нам просто трудно. Между тем «литература факта» строилась именно на отрицании этого принципа. То же самое происходило и в кино, и не только в группе сторонников Дзиги Вертова, который вообще отрицал «игровой» кинематограф, актера, даже натурщика.

Эйзенштейн отказывался от индивидуального героя во имя того, чтобы показать на экране коллектив, массу, обосновывая этот отказ каламбурной путаницей терминологии: индивидуальный герой является будто бы характерным свойством искусства, проникнутого крайним индивидуализмом.

Козинцев и Трауберг подчиняли человеческий образ тем стилизаторским задачам, которые ставили они перед собой в своих ранних фильмах. Этот образ был для них одной из стилистических деталей, равноправной с другими элементами кадра.

На почве этой методологии выросла и соответствующая методика работы с актером и соответствующие теории актерской игры. Актер-типаж и актер-натурщик заменяли полноценного и полноправного актера.

Умение подобрать для фильма подходящий типаж считалось необходимым профессиональным качеством режиссера. Ныне этот подбор давно уже передан ассистентам.

Но было время, когда режиссеры судорожно метались по городу в поисках типажа, когда в Ленинграде, в Москве, в Киеве не оставалось уже ни одного празднующегося со сколько-нибудь выразительной внешностью, который не снимался бы в кино.

В системе типажа внешне характерное подменяет характер. В истории советского кино принцип типажа сыграл безусловно положительную роль, ибо это была первая ступень к характеру. Но только первая ступень! Между тем целый ряд мастеров задержался на ней значительно дольше, нежели этого требовала вся эволюция кинематографии как искусства.

Но были у нас мастера, которые уже в тот период, когда Козинцев и Трауберг снимали «Чортово колесо» и «Шинель», Эйзенштейн — «Стачку» и «Броненосец Потемкин», Кулешов — «Лучи смерти» и «Журналистку», выступали с принципиально иными установками в области работы с актером, в области работы над характером. Зархи и Пудовкин, работая над экранизацией бессмертного романа Горького «Мать», создали одноименный фильм, в котором им удалось воспроизвести чрезвычайно сложный образ матери, образ отнюдь не статичный, но развивающийся, психологически глубокий и значительный. Очень характерно, что именно в этом плане первые фильмы Пудовкина совершеннее последующих его работ. Уже в «Потомке Чингис-хана» он отходит от принципов сложного, развивающегося характера, а затем окончательно подчиняется влиянию эйзенштейновского «интеллектуального кино», направления, которое никак не соответствует ни дарованию, ни темпераменту Пудовкина-художника.

В тот же период, когда созданы были «Броненосец», «Мать», «Чортово колесо», вышла и вторая картина Эрлера — «Катка — бумажный ранет». В теме этого фильма есть много общего с «Чортовым колесом» и с целым рядом повестей и романов («Конец хазы» — Каверина, «Волки» — Василия Андреева и др.), построенных на материале уголовного, «блатного» мира. Однако есть в фильме Эрлера черты, резко отличающие его и от зловещего гротеска «Чортова колеса», и от порочной романтики «Конца хазы», и от плоского натурализма «Волков». Персонажи уголов-

ного мира показаны в фильме Эрмлера в той единственно правильной трактовке, в какой только и мог показать их художник, умеющий мыслить политически остро и верно. В трактовке Эрмлера уголовный, «блатной» мир выступает во всей своей неприглядности и мерзости. Он является как бы кривым зеркалом мира наэпманов, торговцев, спекулянтов. Его внешняя и фотографическая характеристика лишены и тени стилизации, гиперболичности, романтического уродства, гротеска, т. е. всех тех черт, которыми отмечено было «Чортово колесо».

Но самым примечательным в этом фильме является работа над образом центральной героини, чрезвычайно далекая от принципов типажа, господствовавших в то время. Назвать этот образ психологически сложным можно только условно, только имея в виду те однолинейно примитивные маски, которые так часто встречались в наших немых фильмах. И сценарист и режиссер приложили все усилия для того, чтобы сделать образ героини противоречивым, разносторонним, отнюдь не только персонификацией темы, но живым характером.

Катька—бумажный ранет, деревенская девушка, приехала в город «подработать» на корову. Психология девушки резко меняется в условиях жизни большого пролетарского города (в конце фильма она получает работу на заводе). Катька — сожительница вора, забеременевшая от него и после этого порвавшая с ним, ибо вся ее честная, трудовая, здоровая натура восстает против повадок лодыря, паразита, жулика. Из жалости она приютила у себя случайного бродягу, выброшенного из жизни интеллигента, и все время предупреждает его, чтобы он и не думал в нее влюбляться, потому что он тряпка, а не мужчина, не человек. И неожиданно для самой себя она влюбляется в него. Это обилие тематических и психологических мотивов, собранное в одном характере, было действительно редким, почти поражающим явлением в кинематографии тех лет.

И по тому же пути двигался Эрмлер в следующих своих картинах. Наши мастера с почтительным изумлением смотрели чаплинскую «Парижанку», картину исключительную и для американского кино, главным образом по детализованности характеров героев, как бы полемически за-



Кадр из фильма «Катка — бумажный ранет». 1926 год.

остренных против стандартных масок и ампула американского немого кино (вспомним хотя бы знаменитый эпизод, когда Менжу дарит Эдне Парвианс ожерелье в знак примирения; она с негодованием и гордостью швыряет ожерелье за окно, а затем, увидав, что какой-то бродяга поднимает его с мостовой, стрелой бежит по лестнице и забирает у него драгоценности).

Однако никто из наших мастеров не мог бы в тот период сказать, что «Парижанка» в какой бы то ни было мере родственна его собственным устремлениям в этой же области. Никто, кроме Эрлера. Потому что целый ряд эпизодов в «Доме в сугробах» по драматургии и по режиссерской работе свидетельствует о настойчивом стремлении режиссера к детальности в разработке характера, к индивидуализации, к подчеркиванию характерности поведения героя. В качестве примера можно было бы сослаться и на ряд эпизодов с голодающим музыкантом (кража дров, история с попугаем) и на ряд эпизодов с детьми ушедшего на фронт против Юденича рабочего. Среди эпизодов с детьми есть один, о котором Эрлер справедливо вспоминает не без гордости. Отец был когда-то шарманщиком. От этих времен у него остались шарманка и попугай, любимец детей. Случайно они оставляют клетку с птицей на лестнице, и музыкант, который давно уже обещал больной жене ко дню ее рожденья куриный бульон, крадет попугая. Дети приходят к музыканту в гости, как раз в тот момент, когда бульон из попугая уже стоит на столе. По целому ряду признаков они догадываются, кто украл у них птицу. Девочка подходит к столу, берет с тарелки косточку, почти плачет, вспоминая птицу, которая была постоянным участником всех ее игр, но так как она сама голодна, то не удерживается и начинает объедать косточку. Девочка перестает хмуриться, начинает улыбаться сквозь набежавшие слезы, с наслаждением ест.

Вообще говоря, вся структура фильма «Дом в сугробах» решительно необычна для кинематографии тех лет. Она напоминает скорее новеллу, нежели драму, тем более, что подобного типа мотивы, какие встречаются в этом фильме, были сравнительно часты в советской литературе эпохи 1925—1928 годов. В трех этажах одного из питерских домов живут разные люди: спекулянт с красивой и надменной женой, голодающий музыкант, которому кажется, что музыка не нужна революции, и в подвальном этаже — семья пролетариев. Сюжет движется историей музыканта, который, наконец, прозревает и начинает понимать, что великое искусство прошлого необходимо массам, совершившим величайшую в мире революцию.

Большие сцены в павильонах в каждой из трех квартир концентрируют в себе основные поворотные моменты в развитии сюжета. Это построение кажется тем более необычным, что целый ряд крупнейших мастеров и литературы и театра выступал в те годы с резкой борьбой против «психоложества», против перенесения в кино методов и приемов психологической прозы и психологической драмы.

III

«Парижский сапожник» открывает новую полосу исканий в творчестве Эрмлера. В фильме этом сохранены все черты, характерные для предыдущих, но в нем есть и новые элементы, которые впоследствии особенно резко сказались в «Обломке империи». Я имею в виду публицистичность как элемент стиля, публицистичность, которая в «Парижском сапожнике» доведена моментами до нарочито резко подчеркнутой дидактики.

В эпоху постановки этого фильма и в литературе, и в прессе, и на специальных диспутах широко обсуждались вопросы быта, вопросы этики в комсомоле. «Парижский сапожник» является как бы выступлением режиссера на одной из таких дискуссий. И концовка фильма намеренно полемична и дидактична. В тот момент, когда в одном месте сходятся все герои,—положительные и отрицательные, преступники и жертва, — на экране появляется надпись: «Кто виноват?». Аппарат фиксирует одного за другим всех персонажей и, наконец, останавливается на лице секретаря комсомольской ячейки, человека бюрократического, бумажного образа мысли, решительно не способного понять и разобраться в жизни той молодежи, которой он должен руководить. Концовка эта стоила Эрмлери немалой борьбы, руководство студии категорически требовало традиционного счастливого конца.

Публицистичность сказывается, однако, не только в концовке фильма. Она сказывается и в однолинейной характеристике некоторых персонажей (положительная комсомолка, противопоставленная отрицательному типу секретаря), и в способах развития сюжета, и в некоторых дру-

гих моментах. Она сказывается, наконец, и в том, что все чисто бытовые мотивы сюжета неизменно поворачиваются своей политической стороной, переключаются в политические вопросы, серьезные и существенные. Эту особенность, это умение ставить любую проблему, вытекающую из отношений героев, как проблему прежде всего политическую, Эрмлер сохраняет на протяжении всего дальнейшего своего пути. И эта особенность является одним из характернейших признаков его творчества, проникнутого духом подлинной партийной ясности и остроты.

В «Парижском сапожнике» уже намечается то противоречие, которое получило свое наиболее полное выражение в «Обломке империи», противоречие между публицистичностью как элементом стиля и постоянным стремлением Эрмлера к психологическому углублению образа, к раскрытию эмоционального и умственного мира героя, к изображению переживаний героя. Противоречие это выступает в «Парижском сапожнике», и особенно в «Обломке империи» в своей крайней и элементарной форме — как резкое расслоение, размежевание публицистики и психологии.

В «Парижском сапожнике» есть персонаж, который не участвует в решении политической и этической проблемы, находящейся в центре сюжета. Он отнюдь не выпадает из тех связей, которые объединяют героев, но к самой идее фильма, даже к его теме он не имеет решительно никакого отношения. Это — глухонемой сапожник, на вывеске которого значится громкий титул: парижский сапожник. Он влюблен в героиню, он является единственным свидетелем той сцены, которая произошла между ней и несколькими хулиганами — приятелями рабочего парня, от которого она забеременела; они всячески стремятся освободить своего дружка от ненужной ему теперь девушки и пускают о ней грязную сплетню. Комсомольцы хотят реабилитировать ее, но единственный свидетель, который способен опровергнуть грязную клевету, ничего не может рассказать и не понимает обращенных к нему вопросов.

Федор Никитин, играющий глухонемого сапожника, превосходно ведет сцену опроса на заседании комсомольской ячейки. Он понимает, что его спрашивают о чем-то, что должно сыграть решающую роль в судьбе девушки, но

ему неясно, в чем же дело, отчаяние отражается на его лице, он бессилён помочь ей.

Кадры с Никитиным можно было бы привести как классический пример превосходной мимической игры актёра, направленной на то, чтобы вскрыть психологическое состояние героя. Когда в наши дни смотришь этот фильм, то невольно кажется, что кадры эти до известной степени символичны.

Эрмлеру необходимо было живое, звучащее слово, возможности немого кино были для него исчерпаны, он уже бессилён был выразить всю сложность своих замыслов немymi кадрами, хотя бы и трижды искусно смонтированными.

«Парижский сапожник» призван в фильм только для того, чтобы «переживать». Он остаётся вне той морали, той публицистической линии, которая реализована в конфликте между героем и героиней, между отрицательными и положительными персонажами фильма. И хотя он участвует в дидактической концовке, он тем не менее не играет в ней решительно никакой роли.

То противоречие, которое условно можно назвать противоречием между публицистикой и психологией, было в творчестве Эрмлера явлением абсолютно закономерным. Уже в «Парижском сапожнике» отчетливо выявляется стремление Эрмлера к политически острым и актуальным темам. Это стремление особенно отчетливо во всей его работе над звуковыми фильмами. Но оно существует вначале как открытая и явная тенденциозность, как публицистическая задача, реализованная в сюжете, которую предстоит решать персонажам. Вот почему в «Парижском сапожнике» происходит своеобразное расслоение: часть персонажей — это личности, которые полностью «растворены в принципе», и, следовательно, представляют собою лишь олицетворенную тенденцию, другая часть психологически детализована, углублена, но не одухотворена принципом. И это противоречие ещё ярче выступает в фильме «Обломок империи», где, однако, самое размежевание публицистики и психологии выступает в иной форме.

«Обломок империи» — безусловно один из самых ярких и острых публицистических фильмов в советской кинематографии. Если в «Парижском сапожнике» Эрмлер только еще нащупывал пути к этому жанру, ставя проблемы хотя и существенные, но все же имеющие ограниченное значение, то в «Обломке империи» он создал почти классический образец жанра.

История с человеком, потерявшим память или уснувшим на несколько лет, а затем снова обретшим ее или проснувшимся, отнюдь не представляет собою нового сюжетного мотива. Мотив этот обычно используется как повод для демонстрации разительной несхожести двух периодов, двух эпох. В этой же функции использована эта история и сценаристом К. Виноградской и режиссером Эрмлером в фильме «Обломок империи». Самый сюжетный мотив приобретает в этой функции несколько условный, как бы аллегорический характер.

Во второй части фильма бывший унтер-офицер русской армии, участник мировой войны, контуженный и лишившийся памяти на долгие годы, ходит по большому городу, удивляется и ничего не понимает. Пока он находился в беспомощности было свергнуто самодержавие; большевистская партия организовала массы для последнего, решающего боя; война империалистическая превратилась в гражданскую войну; пролетариат, блестяще победив и отечественную буржуазию и иностранных интервентов, приступил к мирному строительству. Все это необходимо объяснить бывшему унтер-офицеру Филимонову, необходимо показать ему наглядно те принципы нового общества, которое строят трудящиеся нашей страны. И как раз те куски, которые представляют собою такие наглядные тезисы, даны в обнаженно-публицистической манере.

Когда поступивший на завод, но все еще ничего не понимающий Филимонов бросается с вопросом к одному из рабочих: кто же хозяин завода, — в ответ ему на протяжении почти двухсот пятидесяти кадров идут смонтированные в превосходном и напряженном ритме куски, показывающие рабочие руки с различными инструментами, — от



Рабочий момент на съемке фильма «Обломок империи». 1929 год.

шахтера, раскалывающего угольный пласт, до прачки, утюжащей белье.

Другой пример — наиболее яркий пример публицистической гиперболы в кино. Когда Филимонов, понявший, наконец, что он и его братья по классу являются хозяевами страны, наталкивается в углу цеха на рабочего, пытавшегося распить «мерзавчик» и ссорящегося с инженером, тревога Филимонова реализуется гиперболически в серии кадров, изображающих проезд пожарной машины, бешено работающий телеграфный аппарат, выстрел из пушки, молниеносный проезд машины красного креста, мчащийся поезд и т. д.

Наконец, третий пример может быть наиболее разительным. Когда в первых частях фильма потерявший память и приютившийся где-то на маленькой станции Филимонов случайно видит в окне вагона на секунду остановившегося поезда бывшую свою жену и после этого переживает мучительный процесс восстановления памяти, на экране возникает предистория Филимонова: страшные дни, когда он дрался на фронтах мировой войны.

На огромном темном поле, прорезанном лучом прожектора, в свете этого луча встречаются два солдата — немецкий и русский. Они медленно подходят друг к другу, сейчас начнется между ними последний смертельный поединок. Из блиндажей наблюдают за ними немецкий и русский полковники, возле них стоят два Филимоновых, одетые в форму русского офицера и немецкого лейтенанта. Когда солдаты на поле совсем близко подходят друг к другу, неожиданно обнаруживается, что оба они — все тот же Филимонов. Один, одетый в форму немецкого солдата, стоит против другого, одетого в форму русского солдата. Они пристально разглядывают друг друга, улыбаются, ставят винтовки на землю (какой же смысл Филимонову воевать против самого себя), закуривают. Тогда пускается в действие страшная машина «человекоубойной промышленности» (Энгельс). Немецкий полковник отдает приказание Филимонову — немецкому лейтенанту, последний передает его по телефону Филимонову — фельдфебелю, стоящему у орудия. То же самое проделывает и русский полковник. Филимоновы, стоящие у артиллерийских орудий,

направляют их на мирно беседующих в луче прожектора Филимоновых. Разрываются снаряды. Оба солдата, только что мирно беседовавшие, лежат мертвые.

Ни гиперболы тревоги, ни аллегория с Филимоновыми (думаю, что нет нужды объяснять читателю смысл этой довольно элементарной аллегории, она понятна и без моих объяснений) не являются приемами абсолютно новыми для советского кино. Эйзенштейн очень широко пользовался этими приемами. Новым является тот напряженный драматизм, который внесен в них режиссером. Этот драматизм обусловлен тем, что история с Филимоновыми, равно как и кадры тревоги, не являются просто публицистическими отступлениями, но введены для того, чтобы объяснить, иносказательно передать процессы, происходящие в сознании Филимонова. Иначе говоря, мы имеем здесь попытку теми приемами, которые характерны для публицистической речи, в кино дать представление о психологии героя, о тех процессах, которыми определяется его душевный мир, содержание его сознания.

Аллегория Эйзенштейна в фильме «Октябрь» призвана представлять в наглядной форме классовый смысл тех событий, которые режиссеру необходимо показать на экране. Совсем иное в «Обломке империи». Разумеется, и в истории с Филимоновыми, и в истории с тревогой также дано иносказательное изображение событий. Но одновременно — это события, преломленные через призму восприятия героя, и сама иносказательная форма является здесь способом своеобразного анализа внутреннего мира и эмоций героя.

Выше я сказал, что в сюжетах, подобных «Обломку империи», герой является лишь мотивировкой для демонстрации несходства двух периодов, двух эпох. Но Эрмлер попытался разрушить условность этого сюжета психологической детализацией героя. На этом пути описанные примеры являются только одним из способов дать анализ психологии героя, отчет о процессах, происходящих в его сознании. Но Эрмлер пытается решить ту же художественную проблему и иными способами. Вот Филимонов, увидав в окне вагона лицо жены, приходит домой и начинает мучительно вспоминать свое прошлое. (Эрмлер монтирует в

этом куске несколько настойчиво повторяющихся кадров, постепенно вводя новые изобразительные мотивы, которые также повторяются: лапку швейной машины, деталь пулемета, вращающееся колесо машины и т. д.; монтажная фраза заканчивается катушкой ниток, падающей на пол и постепенно разматывающейся. Этот кусок построен на развитии ассоциаций самого различного типа.)

Эрмлер сам утверждает, что этот процесс воспоминаний представляет собою клинически точную картину, схему которой можно найти в любом современном учебнике психиатрии. Возможно, что это и не так, но самая причудливость и фантастичность хода мыслей Филимонова, самая напряженность смены ассоциаций, живописная композиция кадров, в которых изображен поединок между Филимоновыми (недаром именно этот эпизод вызвал наиболее резкие нападки критиков, утверждающих влияние экспрессионизма на творчество Эрмлера), характеризуют болезненное, неустойчивое, неуравновешенное сознание героя фильма.

В «Обломке империи» Эрмлер настойчиво стремится развить те стилевые особенности, которые намечены были в фильмах «Катя — бумажный ранет», «Дом в сугробах», с одной стороны, и в «Парижском сапожнике» — с другой. Он настойчиво ищет путей к психологическому углублению образа, к демонстрации на экране всей механики душевной жизни героя. В поисках способа решения этой задачи он обращается к самым различным вариантам, вплоть до попытки воспроизведения травмированного, находящегося во власти бреда сознания.

Совсем не случайно, что в группе актеров, постоянно снимавшихся в немых картинах Эрмлера (Федор Никитин, Гудкин, Соловцов, Мясникова), возник протест против той методики работы с актером, которая была тогда общепринятой, протест против теорий актера-натурщика, актера-типажа. Группа эта внимательно изучала систему Станиславского и категорически настаивала на том, чтобы в воспитании киноактера и в работе с ним использовалось классическое наследие театра.

Многим из кинематографических режиссеров эти требования показали неслыханной дерзостью, «бунтом», потрясением основ. Но требования эти возникли естественно.

и закономерно; они возникли в прямой связи с теми задачами, которые ставил перед исполнителями Эрмлер и которые никак не могли быть решены актером-натурщиком.

С другой стороны, в «Обломке империи» с двойной силой сказывается стремление режиссера к большим темам современности, к большим политическим проблемам, к политической четкости и остроте. Он пытается решать эти темы приемами публицистического кино, он пытается теми же приемами рисовать человеческий характер, рассказать о душевной жизни героя. Это противоречие устраняется только в последующих работах Эрмлера: в «Обломке империи» и в «Парижском сапожнике» оно дано в своей наиболее резкой и обнаженной форме.

V

Задачи, которые ставил перед собой Эрмлер в работе над образом, не могли быть разрешены средствами немого кино. К какому бы искусному монтажу он ни прибегал, сложная психологическая характеристика героя оставалась вне возможностей «великого немого». Вот почему Эрмлеру необходимо было живое, произносимое героем слово, а не надпись, которая даже в том случае, когда она представляет собою реплику персонажа, насильственно разлучает человека с речью.

Лет пятнадцать назад в одном из ленинградских журналов появилась статья, в которой не без остроумия доказывалось, что кино по самой природе своей есть искусство расчленения, анализа и абстракции. Все элементы действительности даны в этом искусстве обособленно: жест героя существует отдельно от слова, которое появляется в надписи, отдельно существует и звук — музыка аккомпаниатора. В этом утверждении есть доля истины, и Эрмлеру на пути уточнения и конкретизации своих замыслов неизбежно пришлось столкнуться с этой ограниченностью природы немого кинематографа.

В таком положении находился не только Эрмлер, но и целый ряд режиссеров нашего кино. И все же, когда звуковое кино из мечты стало реальностью, оно поразило всех

без исключения мастеров кино своей неожиданностью, застигло их врасплох, заставило решительно недоумевать — как им быть и что делать дальше. Некоторые из них категорически выступали вообще против необходимости введения звука, речи, слова. Другие предупреждали против натуралистического использования речи и слова, против их натуралистического воспроизведения, требовали разработки сложной системы отношений между кадром и звуком по принципу решительного несоответствия их друг другу. Третьи, наконец, решили, что звуковое кино обязательно требует, чтобы музыка или речь стали как бы элементами сюжета фильма. Не было кажется ни одной студии, куда не поступало бы предложение переделать в сценарий повесть Короленко «Слепой музыкант», под тем предлогом, что сюжет этой повести с необходимостью включает музыку как элемент сюжета, как мотив, как фабульную линию.

К этому времени относится и замысел Эрлера поставить фильм о песне, которая импровизируется одним из отрядов красных бойцов в эпоху гражданской войны, попавших в чрезвычайно трудное положение и окруженных белыми. Песня настолько воодушевляет их, что они как бы черпают в ней силу для решительной схватки с врагами и блестяще побеждают. Замысел этот, в котором музыка является одним из необходимых мотивов сюжета, остался неосуществленным.

Как это ни парадоксально, приход звукового кино застал Эрлера так же неожиданно и врасплох, как и его сотоварищей по работе. Звуковое кино предлагало ему все свои богатые возможности воздействия для решения тех задач, которые он ставил перед собой и не мог полностью решить в немом кино, а он словно растерялся и в период постановки первого звукового фильма «Встречный» и вообще забыл об этих задачах...

Разумеется сейчас, после поистине гигантской работы, которая была проделана Эрлером над двумя сериями «Великого гражданина», совсем нетрудно понять, в чем заключалось в процессе работы над «Встречным» отступление Эрлера от принципиальных своих установок. Да и самое понимание и отчетливая формулировка этих установок

приходят к художнику обычно только после того, как они дали яркий и убедительный результат.

Вероятно, если бы сегодня Эрмлеру предложили поставить фильм на ту же тему, которой посвящен «Встречный», он поставил бы его совершенно иначе, нежели в 1932 г., иначе не только по некоторым политическим деталям, но и по методам решения ряда художественных задач. Вероятно, если бы он имел возможность заново пережить время, прошедшее с 1932 по 1935 г., он может быть не ставил бы вовсе ни «Встречного», ни «Крестьян», а поставил бы фильмы значительно более совершенные и значительные. Но ведь все эти «если бы» — не больше, чем маниловские вздыхания, и никакого отношения к критическому анализу не имеют. Да и вообще критику, который знает весь путь художника, значительно легче быть умным и прозорливым в характеристике отдельных этапов этого пути, нежели самому художнику в тот момент, когда он его совершает.

В обзорах, посвященных истории советской кинематографии, и в статьях об Эрмлере «Встречный» обычно принято рассматривать как первый советский фильм, посвященный героике социалистического труда, как фильм, которым открывается широкая борьба за принципы социалистического реализма в кино, наконец, как первый фильм, в котором полноценный, сложный и глубокий образ человека получает все принадлежащие ему права в отличие от плоского рапповского «живого человека», в отличие от человека — стилистической детали в фильмах, осуществлявших принципы формализма, в отличие от «типажа» и натурщика.

Со всем этим можно согласиться только с очень большими и серьезными оговорками, существо которых будет ясно из анализа фильма.

Один из сценаристов, работавших над «Встречным», рассказывал, что когда Эрмлер и Юткевич предложили ему вместе с ними писать сценарий, его начали одолевать жестокие сомнения.

«Работать с Юткевичем и Эрмлером, чего же может желать лучшего драматург?.. Но... встречный, встречный промфинплан. Опять ставшие шаблонными положения, опять обычные препятствия,

опять выезжающий в конце победный трактор (в данном случае — турбина), опять несознательный пролетарий, перестраивающий свое сознание на производстве и кончающий подачей заявления о вступлении в партию, опять... — господи, не до бесчувствия же! — вредитель инженер... Нет, это невысказано — смертельная скука».

Сомнения эти кажутся нам сейчас, мягко выражаясь, несколько наивными, но в них совершенно точно охарактеризованы те стандарты и схемы, которыми в равной мере руководствовались и литература и кино в разработке тематики социалистического строительства (она называлась еще тогда странным термином — индустриальная тематика).

Таким образом ни герои, ни положения «Встречного» не были принципиально новыми для советского искусства, для кино в частности. Новостью была только та система «оживления» образа, которую детально разрабатывали и сценаристы и постановщики. Новостью для поэтики советского кино той эпохи было смешение в каждом образе черт комических и драматических, патетики и юмора.

Кто-то из критиков на дискуссии, посвященной «Встречному», сказал, что это — орнаментальный фильм, что ощущение «живости» героев создается у зрителя не в результате разработки характеров героев в глубь, но потому, что все они орнаментированы какими-либо юмористическими чертами, легко запоминаемыми зрителем.

Если говорить об этой черте фильма повседневной актерской терминологией, то это значит, что каждый момент, который обязателен в схеме образа, в его политической роли сопровождался большим числом «отыгрышей», схемой не предусмотренных.

Секретарь парткома, борющийся за выполнение «встречного», нашедший правильную политическую линию в работе со старыми рабочими, в частности с Бабченко, дан как бы в двух планах. Вот его общественная жизнь на заводе, где он полемизирует с Павлом по вопросу об отношении к Бабченко, где он находит неожиданно смелые и правильные ходы, для того чтобы мобилизовать Бабченко и его друзей на выполнение встречного. Вот его личная жизнь, в которой он оказывается поставленным в почти водевильную ситуацию, когда в ночной прогулке с Катей, он,

влюбленный в Катю человек, выслушивает от нее горячие признания в необычайной любви к Павлу.

Это совмещение и смешение двух планов встречается почти в каждом эпизоде. В первой же сцене Вася комически рассуждает о том, как устроить совместную жизнь его, Кати и Павла, а затем переходит на очень серьезный разговор с Павлом по поводу Бабченко.

С этим утверждением об орнаментальности фильма можно было бы согласиться, если бы орнамент оставался только украшением. Но все дело в том, что он призван играть гораздо более существенную роль. Планы здесь не разделены, они, повторяю, смешаны. И очень часто бытовая, орнаментирующая деталь приобретает значение, которое ей казалось бы никак не свойственно.

Об этом писал уже в цитированной мною статье Любашевский:

«Начало работы совпало с историческим апрелем, и это нам чрезвычайно помогло. Главные семафоры мы устанавливали по линии партийности творческого процесса. Это — основное. Но идти по этой линии стало легко. Исчезли стены казенной псевдоидеологии; можно было писать партийцев не по предначертанному канону. Вася мог притти к Бабченко в труднейшую для обоих минуту и сделать смелый и тактически безукоризненный жест, выпив из бутылки мастера стакан водки. Это была правда. Самое ценное, самое желанное — можно было не врать о партийце».

Цитата эта столь же наивна, как и предыдущая, но она с предельной точностью раскрывает метод работы сценаристов и режиссеров над характером и ситуацией. В «орнаментальной» рюмке водки, которую от времени до времени пропускает Бабченко, как бы овеществлена вся его история. Из-за нее он ошибся и заперол цилиндр, от нее он отказался впоследствии, когда выяснилось, что он во всем виноват; и этот отказ был началом «перестройки», которая привела его в партию. Эта же рюмка играет существенную роль в разговоре Васи с Бабченко, в том решающем разговоре, после которого группа старых рабочих находит блестящий выход из трудного положения, неминуемо грозившего срывом встречного. И если снять эту историю, то образ Бабченко сразу бледнеет, превращается почти в схему.

Так случилось, что несколько несложных бытовых деталей оказались призванными заменить глубину в разработке образа, оказались единственным принципом индивидуализации.

Это смешение бытовой детали с основной линией образа, эти комические мелочи, соединенные с высокой темой, и являются одной из самых характерных особенностей «Встречного». Смещение это является самой элементарной, самой примитивной формой выражения противоречия в характере, того противоречия, которое является источником движения образа. Чем глубже вскрывает художник это противоречие, чем нагляднее выражены в образе борющиеся в нем высокие и низкие, драматические и комические черты, тем ярче образ, тем убедительнее он в своей глубине и яркости.

Самая задача, которую ставили перед собой Юткевич и Эрмлер, бесспорно свидетельствует о том, что уровень, на котором пытались они решать проблему характера в фильме, был высоким уровнем наступающего реалистического искусства. Но форма и метод решения этой задачи оказались значительно ниже этого уровня.

И не случайно куски, в которых образ входил в одну из кульминационных фаз своего развития, в которых он должен был со всей резкостью и силой выразить какую-то владеющую им страсть, стремление, мысль,— эти куски получились наиболее слабыми и неорганичными. К ним относится сцена прохода Бабченко по заводу с черным знаменем, на котором написано «Позор!»

Этот патетический кусок неожиданно оказался решительно выпадающим из картины, фальшивым и неправдоподобным. Случилось же это совсем не потому, что сам по себе эпизод фальшив и надуман. Причина этому та, что погруженный в мелочи образ, трактованный режиссерами все время в плане бытовом, орнаментированный целым рядом комических, оживляющих и утепляющих деталей, оказался не способен к сильному движению, к патетике, к драматической напряженности.

То же самое получилось и в эпизоде, когда после сцены в парткоме Бабченко сидит у себя дома и пьет.



Кадр из фильма «Встречный». 1932 год.

«Белый пушистый сибирский кот служит на задних лапках перед стулом Бабченко. Бабченко поворачивается и смотрит на кота. На одну секунду на хмуром лице его проскальзывает улыбка. Кот служит, прыгает. Бабченко смотрит на кота, морщится. И вдруг ударяет себя кулаком в грудь: «Кому служишь? Беспартийному служишь!»

Этот кот тоже имеет свою историю в сюжете. Его подарил Вася в день, когда завод принимал от бригады Бабченко работу. Началось все это большим праздником, а затем выяснилось, что работа запорота. Сама по себе сцена и значительна и трогательна. Днем Бабченко пришел с позорным знаменем в партком, накричал там на

Павла и его увел один из друзей, приговаривая: «Туда нельзя, Иваныч! Там партийное собрание. Там беспартийным нельзя».

Бабченко почувствовал себя глубоко обиженным тем, что он не может присутствовать на собрании, где обсуждаются вопросы дальнейшей работы завода, на котором он прослужил столько лет. Казалось бы, эта сцена представляет собою самое широкое поле для показа всего внутреннего мира героя, его возбужденности, его огорчения, казалось бы, она создана специально для Эрмлера, который здесь должен показать свое изумительное мастерство в характеристике переживаний героя. Вместо этого — одна комическая деталь в очень напряженной психологической ситуации. И драматизм переживаний Бабченко неожиданно резко снижается этой деталью.

Все персонажи были правильно угаданы. Очень точно был выбран Бабченко центральным героем фильма. Это — старый производственник, насчитывающий за плечами несколько десятков лет стажа, превосходный работник, которого всколыхнула общая волна соревнования, гордость за свой завод, желание показать, что самые трудные и сложные задания по освоению новых для нашей промышленности видов машин доступны коллективу завода. Тот тип рабочих, к которому он принадлежит, трудно пронять какими бы то ни было уговорами. Они ко всему подходят необычайно трезво и солидно, им свойственна какая-то особенная положительность. Только годы пятилеток разбудили по-настоящему их творческую энергию, их изобретательность, дали возможность полностью использовать их богатый производственный опыт.

Но даже эта самая беглая характеристика по существу не вошла в фильм. Образ был правильно найден, правильно намечен и не раскрыт. То же самое случилось и с секретарем парткома и с лишенными индивидуальных черт Павлом, Катей, инженером Лазаревым.

Эрмлер в работе над этим фильмом как будто отказался от тех постоянных тенденций, которыми отмечены были его немые картины. Он отказался от психологической детализации образа, от характеристики внутреннего мира героя. Он отказался от присущего его творчеству на-



Кадр из фильма «Встречный». 1932 год.

пряженного драматизма, от острой политической и моральной проблематики.

Новая его работа «Крестьяне» строилась на совершенно иных основах, пыталась продолжить то направление, под знаком которого поставлены были «Парижский сапожник» и «Обломок империи».

VI

Как бы мы ни относились к «Встречному», какие бы диаметрально противоположные точки зрения ни высказывались по поводу этого фильма, мне кажется все решительно критики могут согласиться в одном: фильм этот очень непохож на фильмы Эрмлера. И если бы зрителю пришлось смотреть этот фильм без заглавных титров, он приписал бы его кому угодно — Барнету, Райзману, Юткевичу,—

только не Эрмлеру. И если ему покажется странным, что автором «Встречного» является Эрмлер, то в «Крестьянах» почерк, манеру, метод Эрмлера он узнает сразу.

И в этой картине Эрмлер еще осуществляет свое стремление к психологической характеристике далеко не полностью, еще и в этой картине для него отнюдь неясно, какие огромные возможности приносит ему звуковое кино в области работы над характером. Образ большевика, начальника политотдела, Николая Мироновича (которого играет Боголюбов — в будущем исполнитель роли Шахова), кажется еще схематичным и бледным. По сравнению с Шаховым он выглядит даже не черновой записью образа (в этих двух характерах Николая Мироновича и Шахова много общего), а только заявкой на образ.

Но в «Крестьянах» намечаются уже контуры той драматургии, принципы которой блестяще разработаны в «Великом гражданине». Уже есть эпизоды, которые напоминают некоторые эпизоды «Великого гражданина», уже целый ряд сцен построен на том напряженном драматизме, на том резком столкновении политических убеждений, моральных принципов, психологий, который так характерен и для «Парижского сапожника», и для «Обломка империи», и в будущем для «Великого гражданина».

Наконец, в «Крестьянах» намечена тема, которая будет одной из центральных тем «Великого гражданина», одной из самых глубоких и философских его тем. Для того чтобы понять, в чем заключается эта тема, необходимо внимательно присмотреться к сюжетным линиям, центральным персонажем которых является кулак Герасим Платонович.

Дело происходит в годы организационного укрепления колхозов. Крестьянство уже прочно вступило на путь коллективизации. В колхозе, где происходит действие фильма, особое внимание уделяется животноводству, в частности свиноводческой ферме. И неожиданно обнаруживается, что в планах колхоза допущен был просчет, что для колоссально увеличившегося свиного стада нехватит кормов.

Виновником этого просчета все считают председателя колхоза, но действительным его виновником является кулак Герасим Платонович, пробравшийся в колхоз в каче-



Рабочий момент на съемке фильма «Крестьяне». 1935 год.

стве специалиста-животновода, и стремящийся сорвать хозяйственные успехи колхоза.

«Все по углам попрытались,— говорит он тайком навестившей его матери,— я за всех на себя эту муку принял... Глаз не смыкаешь — ждешь... Вот придут и, как брата... Говорите, чужим добро завел... Захлебнутся они в этом добре. Свиней захотели — завели, я им свиней расплодил. В свинью все вложили, а кормов не запасли. Нет у них земли, кормов нехватит и передерутся они из-за этих свиней — в горло друг другу вцепятся. И останется от ихней коммуны — уголки да колышки».

Это отнюдь не тот «традиционный» кулак с обрезом, которого часто показывали наше кино и литература. Это — хитрый, умный, пронырливый враг, действующий гораздо более тонкими средствами, нежели убийство из-за угла. Он пытается самую зажиточность колхоза, его хозяйственные успехи обратить против колхоза, изобилие превратить в тягость, в средство для развала колхоза.

Герасим Платонович женат на девушке из бедняцкой семьи, для которой только с коллективизацией пришла настоящая жизнь, которая не представляет себе жизни вне колхоза. Она беременна, и вечером, лежа в постели, со счастливой улыбкой рассказывает мужу о том, какой замечательный будет у них сын, как он вырастет, будет коммунистом, как пошлет его Сталин в Англию «колхозы ладить». И здесь Герасим не выдерживает, проговаривается и на несколько секунд открывает свое настоящее лицо. Варвара пытается криком позвать на помощь, убежать от него, она кричит, что не хочет от него сына, что теперь она поняла, кто виновник бедствий колхоза. Герасим убивает ее, чтобы она не выдала, не могла его разоблачить. Он любил ее и будущего сына и вынужден был убить то, что любил больше всего в жизни.

К нему приходит мать, которая, после того как раскулачили семью, сослала мужа, расстреляли второго сына за убийство селькора, как бездомная нищенка бродит по дорогам. И Герасим вынужден просить ее уйти из своего дома, потому что присутствие матери ему невыгодно, потому что из-за нее его могут в чем-то заподозрить, раскрыть его прошлое, разоблачить.

Это уже не человек. Все человеческое, что в нем есть, — любовь к матери, любовь к жене, мечты о сыне —

все это он готов убить и уничтожить только для того, чтобы сорвать радость, счастье, зажиточность колхозников, только во имя того, чтобы восстановить свою кулацкую, нечистую, заработанную чужой кровью и чужим потом собственность. Все человеческие свойства таким образом отчуждаются от него, все человеческое становится ему чуждым. Это человек, в котором нет никаких признаков человечности, яркое олицетворение известных мыслей Ленина о кулачестве. Может быть именно эти мысли дали авторам и режиссеру основные руководящие идеи для создания образа Герасима Платоновича. Ведь Ленин в характеристике кулачества все время подчеркивает тему нечеловеческой природы кулака, и Эрмлер реализует в характер ленинские эпитеты.

«Кулаки — самые зверские, самые грубые, самые дикие эксплуататоры... Эти кровопийцы нажились на народной нужде во время войны... Эти пауки жирели насчет разоренных войною крестьян, насчет голодных рабочих. Эти пиявки пили кровь трудящихся... Эти вампиры подбирали и подбирают себе в руки помещичьи земли, они снова и снова кабалают бедных крестьян.»

(Ленин, т. XXIII, стр. 206—207).

Образ Герасима Платоновича является наиболее удавшимся образом фильма. Его удача предвосхищает литературную удачу Вирты в работе над образом Сторожева в романе «Одиночество». Кулак показан нетрадиционно не только в том смысле, что он несколько не похож на человека с дремучей бородой, обрезом в руке, со зверской физиономией; не только в том, что вскрыта механика его попыток разложить колхоз изнутри,— он показан в своих привязанностях, в семейных отношениях, в своеобразной семейной «драме», которая, однако, полностью раскрывает отсутствие в нем каких бы то ни было человеческих черт.

Противопоставление Герасима Платоновича Николаю Мионовичу — это противопоставление человека, принадлежащего к классу эксплуататоров, человеку самого высокого типа, для которого служение народу, счастье народа является единственным законом существования. К этому же высокому и благородному типу людей принадлежит и Варвара. Вот почему два наиболее драматичных эпизода в картине — это ночной разговор Варвары с мужем и бесе-



Кадр из фильма «Крестьяне». 1935 год.

да раненого Николая Мироновича с Герасимом. Здесь это противопоставление дано в своей непосредственной форме.

Однако положительные образы фильма менее удачны, нежели отрицательные. В сущности для Николая Мироновича не найдены не только краски, но сюжет вообще не предусматривает необходимых для развития этого характера эпизодов. Только в одном куске (речь Николая Мироновича над трупом Варвары) герою предоставлена возможность раскрыться в плане высокой трагедийной патетики. Все остальные эпизоды лишены этой окраски и пред-

ставляют собою мотивировки для демонстрации Николая Мироновича либо как необычайно «своего» человека (сцена приезда и драки с Володей), либо как человека, любящего хорошую народную шутку и юмор (история с баней и бородой), либо, наконец, как человека, которому отнюдь не чуждо наивное крестьянское лукавство (история с пельменями).

Только еще в одном эпизоде пытается Эрмлер снова «поднять» героя. Это — эпизод, когда раненый Николай Миронович беседует с Герасимом Платоновичем. Но если в «Великом гражданине» такие «очные ставки» характеров, поединки характеров даны во всей полноте столкновения разных психологий, разной морали, разных политических воль, то в сцене с Герасимом Платоновичем Николай Ми-



Кадр из фильма «Крестьяне». 1935 год.

ронович в сущности наделен лишь следовательской ролью, которую он исполняет драматургически остро и резко, но в которой он не имеет возможности раскрыться как характер.

Эта неудача работы над центральным положительным образом невыгодно сказалась и на стилистике фильма. Деревня эпохи первых трех-четырёх лет колхозного строительства, деревня, борющаяся за зажиточную жизнь, представляла собою самый благодарный фон для подлинной патетики и героики. И как раз это у Эрмлера не вышло. Вот почему стилистика фильма колеблется от самого обнаженного натурализма (особенно сцена, когда Герасим Платонович инсценирует самоубийство Варвары, сцены с Егоркой, сцена с пельменями, сцена в бане), традиционного натурализма народнической литературы, до сцен, в которых деревня и борьба нового со старым в деревне осмыслены в плане аттракциона, эксцентрики (сцена клятвы и поведение комсомольца Петьки в этой сцене).

Однако при всех ошибках этого фильма Эрмлера он сыграл в его творчестве необычайно плодотворную роль. Это был первый фильм Эрмлера, в котором политическая острота, глубина политического анализа были даны не в обнаженной публицистической форме, но в развитии характеров и отношений между ними. И в противопоставлении Герасима Платоновича начальнику политотдела Николаю Мироновичу намечена была впервые та философская тема, которая впоследствии будет чрезвычайно подробно развита в «Великом гражданине». Прямой путь вел от «Крестьян» к «Великому гражданину».

VII

Почти вся речь Максима на собрании рабочих завода «Красный металлист» посвящена характеристике Шахова.

«Серафима Васильевна,— говорит он матери Шахова,— ты можешь гордиться таким сыном, как Петр Михайлович. Твой сын большевик, сын большевика, брат большевиков. Он научился у них настойчивости, честности, прямоте. Ему угрожали, запугивали, его соблазняли, но он ни от чего не отказался, потому что большевики не отрекаются от своих убеждений».

В этих словах рассказана основная тема двух серий фильма «Великий гражданин». Большевик — это человек, который не только является членом партии, разделяет убеждения, изложенные в программе партии, но и обладает определенными душевными, волевыми, моральными качествами, психологией «пролетарской железной дисциплины» (Ленин). Это определенный и резко выраженный характер. Качества и признаки этого характера были указаны товарищем Сталиным в речи на собрании избирателей Сталинского района Москвы:

«Избиратели, народ должны требовать от своих депутатов, чтобы они оставались на высоте своих задач; чтобы они в своей работе не спускались до уровня политических обывателей; чтобы они оставались на посту политических деятелей ленинского типа; чтобы они были такими же ясными и определенными деятелями, как Ленин; чтобы они были такими же бесстрашными в бою и беспощадными к врагам народа, каким был Ленин; чтобы они были свободны от всякой паники, от всякого подобия паники, когда дело начинает осложниться и на горизонте вырисовывается какая-нибудь опасность, чтобы они были так же свободны от всякого подобия паники, как был свободен Ленин; чтобы они были так же мудры и неторопливы при решении сложных вопросов, где нужна всесторонняя ориентация и всесторонний учет всех плюсов и минусов, каким был Ленин; чтобы они были так же правдивы и честны, каким был Ленин; чтобы они так же любили свой народ, как любил его Ленин».

(И. Сталин. Речь на предвыборном собрании избирателей Сталинского избирательного округа г. Москвы, Партизат, 1937 г., стр. 11—12).

Основная проблема, основная задача, основная тема, которой посвящен фильм «Великий гражданин», и есть тема большевика как политического деятеля и, следовательно, как определенного характера, в своей определенности, в своих моральных качествах — честности, прямоте, бесстрашии, правдивости — противопоставленного тем, кто пытается маскироваться под большевиков, чтобы осуществить свои низкие и грязные цели, тем, кто по самой своей природе чужд большевизму.

Это противопоставление является источником одного из наиболее драматических и резких конфликтов современности, конфликта между представителями лучшего, наиболее высокого и благородного типа человека — с подонками человечества, отребьем, отвергнутым историей. Буржуазия всегда воспитывала в своих политических деятелях умение лгать, двурушничать, продаваться, ренегатствовать, уби-

вать из-за угла. Но цинизм буржуазного политического дельца, карьериста, наемного убийцы выступает уже в предельной своей обнаженности в деятельности и характерах тех, кто был подослан буржуазией в ряды рабочего класса и его партии, чтобы сорвать строительство социализма и помочь армиям буржуазии поработить народ, впервые в истории человечества сбросивший узы капиталистического рабства. Троцкисты, бухаринцы, зиновьевцы — все они наймиты контрреволюционной буржуазии и естественно, что в их рядах оказались люди, в характерах которых все самые отрицательные черты буржуазного политика даны в наиболее сконцентрированном, гиперболизированном, чудовищном виде.

Неслучайно т. Вышинский на процессе «правотроцкистского» блока сравнивал Ягоду с Фуше. Буржуазия на пути своего исторического развития выдвигала и таких деятелей, которые отличались высокими личными качествами, но недаром у самой колыбели буржуазного государства во Франции стоял Фуше. В нем были олицетворены наиболее низкие, наиболее грязные стороны класса, который завоевал политическую власть. Он был прообразом всех мелких и крупных ренегатов, которыми так богата история политической практики буржуазии.

Сходный конфликт и сходное противопоставление мы видели уже в «Крестьянах». Два антагонистических героя этого фильма — умный и ловкий, настойчивый и упорный кулак, и рядом — большевик, начальник политотдела, Николай Миронович. Но художественная резкость и яркость этого противопоставления были значительно ослаблены тем, что характер Николая Мироновича был только наброском характера, беглым эскизом — не больше. Те человеческие свойства большевика, представителя широких народных масс, которые должны были быть противопоставлены чуждой всему человеческому, жестокой зверской натуре Герасима, остались нераскрытыми. И самый конфликт поэтому был дан в своей наиболее общей, неконкретизированной, не углубленной форме только как прямое политическое столкновение.

В фильме «Великий гражданин» этот конфликт разлит и бесконечно углублен. Он не ограничивается непос-



Кадр из фильма «Великий гражданин» (1-я серия). 1938 год.

редственно политической темой; люди, которые представляют разные стороны этого конфликта, противопоставлены друг другу во всей полноте их характеров, психологий, морали, во всей полноте их человеческой сущности.

Этот замысел требовал от сценаристов М. Блеймана и М. Большинцова и от режиссера Эрлера внимания прежде всего к центральному положительному герою фильма — к Шахову. И только результаты работы над этим образом решали судьбу фильма.

В «Крестьянах» характер Николая Мироновича был развернут ровно в той мере, в какой этого требовали сюжетные перипетии фильма, ровно в той мере, в какой этого требовали ситуации непосредственной борьбы с Герасимом. Если бы авторы с той же мерой подошли к образу Шахова — он был бы заранее обречен на неудачу. Но содержание этого образа оказалось значительно шире и богаче того, что требовали от него сюжет и данный конфликт. У зрителя после фильма остается такое впечатление, словно он видел и знает Шахова не только в те моменты, когда он был показан на экране, но на протяжении всей его кипучей, разносторонней деятельности, словно он год за годом на протяжении по крайней мере десятка лет имел возможность наблюдать за Шаховым ежедневно и ежеминутно.

Как это ни парадоксально, но образ Шахова богаче и содержательнее, чем он показан в фильме. Это говорится совсем не в упрек авторам. Наоборот, — это свидетельство удачи и успеха в работе над этим образом.

Характерные черты большевика — руководителя и вдохновителя масс на борьбу за блестящие победы социалистического строительства, политического деятеля ленинского типа — показаны в образе Шахова с такой яркостью, глубиной и полнотой, которая дает нам право говорить об этом фильме, как об одном из выдающихся и наиболее принципиальных явлений социалистического искусства.

И в кино и в литературе образы крупных политических деятелей, образы партийных руководителей строились обычно как бы в двух планах. Первый план — прямая политическая роль, политическая деятельность героя. Второй план — бытовые подробности, бытовые детали. Ка-

жется, авторы этих фильмов сами себе не доверяли, боясь, что если в образе героя они оставят только первый план, герой будет казаться недостаточно «живым», недостаточно ярким. Именно так поступил автор сценария фильма «Великое зарево», когда заставил Ленина улаживать недоумения в семье Светланы, вмешиваться в историю ее раздоров с матерью. Именно так, в целом ряде эпизодов поступил и Каплер в сценариях фильмов «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году».

Эрмлер категорически отказался от второго плана. Правда, во второй серии фильма есть история с Лосевой и целый ряд других деталей, которые являются для актера превосходными «отыгрышами» между драматически напряженными и ответственными сценами. Но, во-первых, история Лосевой, которая хочет быть, «как Надя Колесникова», переключена сценаристами в высокий план речи Шахова на первом совещании ударников, а, во-вторых, если бы этой истории не было, образ Шахова ничего не проиграл бы ни в своей яркости, ни в своей убедительности. История с Лосевой не вносит никаких новых черт в самый образ Шахова по сравнению с теми чертами, которые ясно наметились в основных эпизодах, не вносит ничего нового и в отношении зрителя к Шахову.

На каких принципах строится этот образ, как он развивается, почему мы вправе решительно утверждать, что среди созданных советским искусством образов большевиков, строителей социалистического общества, борцов за сталинские пятилетки, это несомненно самый верный, самый яркий, самый убедительный?

В речи, посвященной памяти Я. М. Свердлова, Ленин говорил:

«В той кипучей борьбе, какой является революция, на том особом посту, на котором стоит всякий революционер, если работа даже небольшой коллегии превращается в рассуждение, громадное значение имеет крупный, завоеванный в ходе борьбы, бесспорно непререкаемый моральный авторитет, авторитет, почерпающий свою силу, конечно, не в отвлеченной морали, а в морали революционного борца, в морали рядов и шеренг революционных масс».

(Речь памяти Я. М. Свердлова на экстренном заседании ВЦИК 18 марта 1919 г., т. XXIV, стр. 81).

Одной из самых важных черт в образе Шахова, одним из самых характерных признаков в его отношениях с окружающими — с Дубком и Кацом, Колесниковой и Ибрагимовым — является его «непререкаемый моральный авторитет». Он основан не только на том, что Шахов обладает блестящим организаторским талантом, опытом, умением воодушевлять массы на большую борьбу и большую работу, он основан прежде всего на том, что для самого Шахова мораль «рядов и шеренг революционных масс» является высшим, не терпящим отступлений законом.

Перед тем, как начать решающую и окончательную борьбу с Карташовым, Шахов говорит Колесникову:

«Я сегодня, товарищи, себя с пристрастием допрашивал. Думал, может быть мы не правы? Правы! Готов перед любым трибуналом предстать, правы! А раз правы, нужно идти до конца».

А во второй серии единственным поводом, который заставляет Шахова с недоверием отнестись к Авдееву, является тот факт, что Авдеев не протестует, не возражает, не оспаривает предложение подать в отставку, которое ему сделал Шахов.

«Если вы не согласны, деритесь,— говорит он Авдееву,— но не уходите с обидой. Докажите, что мы не правы. Ведь у нас только моральные, так сказать, соображения».

И то, что Авдеев и на этот раз покорно соглашается уйти с завода, окончательно укрепляет все подозрения Шахова:

«Не понимаю... Будь я на месте Авдеева, я бы дрался, вопил, я бы все разнес к чертовой матери... А он? Почему он даже не возражал?»

Это — моральное, житейское, политическое правило, которое составляет для Шахова одно из самых главных правил в кодексе революционера: если ты себя проверил, если ты уверен в том, что ты прав,— дерись, не отступая, до конца. Об этой проверке Шахов рассказывает Авдееву в ответ на его реплику о том, что он откликнулся на призыв о самокритике:

«Вот что, товарищ Авдеев! Для нас, большевиков, самокритика — это основное моральное качество советского человека. На это не откликаются. Это — внутренняя потребность гражданина преодолеть».



Кадр из фильма «Великий гражданин» (1-я серия). 1938 год.

все плохое в других и в себе. И для этого прежде всего нужна смелость. А вы уж, извините меня, вы использовали самокритику по принципу — я сам себя ударю легче, чем ударит другой...»

И вовсе неслучайно в предшествующем диалоге Шахов подчеркивает «нечистоту» поведения Авдеева:

«Давайте говорить откровенно... Ведь вы пришли к руководству завода не совсем чистыми методами. А дело... движение, которое сейчас поднялось из самых низов, удивительно чистое. Люди показывают себя, как большие хозяева жизни. И для того чтобы этим руководить, нужны чистые руки и очень чистые мысли...»

Неслучайно, что в оценке политических явлений Шахов применяет терминологию, которая как будто заимствована из какой-либо системы этики, из какого-то учения о нравственности («уничтожить все плохое в других и в себе», «удивительно чистое движение», «а поведение ваше, простите, нечистое»).

Этим всячески подчеркивается моральная сторона проблемы. В ином, разумеется, варианте, но та же самая проблема решается в истории Дубка, в частности в разговоре Дубка с Надей.

Самокритика как моральное качество советского человека, как моральный принцип, есть только отражение одной из характерных особенностей пролетарских революций, которые, по словам Маркса, «постоянно критикуют сами себя». Моральное правило, норма морали есть частное применение общего политического принципа революции.

Но на чем же тогда основана необычайная жизненная убедительность образа Шахова, если и в этом эпизоде с Авдеевым и во всем его поведении в истории на заводе «Красный металлист» личность его отождествлена с принципом, «растворена в принципе». В фильме ставятся высокие вопросы пролетарской морали — это бесспорное достоинство фильма. Но ведь это — типичное в Шахове и казалось бы ничего не говорит об индивидуальных свойствах характера. Разумеется, и то, что в характеристике Шахова эти вопросы играют огромную роль, нужно поставить в заслугу сценаристам и Эрмлеру. Не так уже мы привычны в кинематографии к острой и умной постановке проблемы, к тому, что в центре сюжета и в центре образа оказывается какая-либо специфическая проблема идеологии. Но именно эта черта была постоянным достоинством Эрмлера: склонность к постановке и решению сложных вопросов идеологии явственно намечалась и в «Парижском сапожнике», и в «Обломке империи», и в «Крестьянах».

Эрмлер — умный художник, который не боится в фильме диалогов на «отвлеченные темы», не боится сложной проблематики, не боится выдвигать вопросы идеологии в центр сюжета.

VIII

Очень часто у нас даже в критических статьях типичное и индивидуальное рассматривается как две различные сферы. Нечто подобное мы видели во «Встречном», где центральный образ был построен на ряде индивидуальных дополнений к «типичной» схеме. Нечто подобное мы имеем

и в ряде других случаев, когда под типичным подразумеваются какие-то общественные функции человека, а под индивидуальным — личные его мотивы: любовная интрига или семейные неприятности.

Между тем в классическом указании Энгельса совершенно точно оговорена неразделимость того и другого момента. Личность характеризуется не только тем, что она делает, но и тем, как она это делает, как проявляется типичное, содержание, сущность.

Разумеется, в том, что образ Шахова запоминается зрителем как образ глубоко индивидуальный и неповторимый, «повинен» в значительной степени исполнитель этой роли. Изобразительные искусства находятся в этом смысле вообще в значительно более выгодном положении, нежели литература. Писатель может описать чрезвычайно ярко и наглядно внешность героя, но трудно себе представить, чтобы он повторял, либо варьировал это описание при каждой новой реплике, при каждом новом жесте героя. Между тем актер, исполняющий ту или иную роль, всегда присутствует на экране, в каждой новой ситуации, с каждым новым словом. Боголюбов, играющий роль Шахова, имеет все права на эту роль уже по своим внешним данным. У него суровое и мужественное русское лицо с резко обозначенными чертами, лицо, которое «открыто» эмоциям. Оно всегда чрезвычайно точно отражает то эмоциональное состояние, которое владеет героем. У Боголюбова широкий, свободный жест; в лице его, в фигуре и в жесте так ясно видно: вот он весь человек, без остатка, и в том, что он сейчас говорит, и в том, что он сейчас думает, переживает. Это особенно чувствуется в эпизодах, когда он выступает: в первой серии — на общем собрании парт-организации «Красного металлиста», во второй — на слете ударников.

Вот он рассказывает на слете ударников о том, каких замечательных людей выдвинуло новое движение, о том, что могучая волна народного подъема ежедневно, ежечасно, ежесекундно рождает на свет невиданные в истории человечества формы отношения к труду, к жизни, отношения человека к человеку. Он весь захвачен этой мыслью и это так ясно отражается и в жесте его и в лице. Никаких зад-

них мыслей за этим подлинным восторгом и вдохновением у него нет и быть не может. На зрителя Боголюбов производит в этот момент впечатление такой необычайной искренности, которая свойственна только очень большим, очень цельным характерам. Вряд ли Боголюбов может играть в кино отрицательные роли и уж наверно не смог бы он сыграть в том же фильме роль Карташова или Боровского.

Все эти черты Боголюбова-актера имеют некоторое значение, однако если бы в драматургии и режиссерском замысле не было ничего, кроме схемы, то при всех превосходных внешних данных Боголюбова эту схему невозможно было бы претворить в убедительный, живой и яркий образ. Да, наконец, и эти природные, внешние данные могут быть по-настоящему использованы только тогда, когда самая роль представляет актеру в этом смысле богатые возможности, когда актеру есть что изображать, передавать, представлять, переживать, как бы это ни называлось по терминологии различных актерских школ.

Есть во второй серии два эпизода, которые дают наиболее отчетливое представление о методе индивидуализации образа Шахова. Это — уже упомянутый эпизод с Авдеевым и эпизод разоблачения Земцова.

То, о чем всегда мечтал Эрмлер, завидуя писателю, который имеет возможность прямой авторской речью охарактеризовать процесс мышления героя, рассказать, о чем думал герой, он реализовал полностью в этих двух эпизодах.

Оба эпизода построены так, что в центр их поставлен размышляющий, взвешивающий, делающий выводы Шахов. Он ничего не знает о том, что Земцов провокатор и шпион, о том, что он враг. Наблюдая за Земцовым, расспрашивая его, он догадывается об этом, проверяет его, пока, наконец, окончательно не утверждается в своем подозрении. То же самое в сцене с Авдеевым. У Шахова пока только впечатление, что в деле с Авдеевым «нечисто», что вышло «нехорошо». И весь дальнейший разговор с Авдеевым окончательно убеждает его, что это действительно так, и одновременно заставляет его задуматься над логикой поведения Авдеева:



Кадр из фильма «Великий гражданин (2-я серия). 1939 год.

«Я вас спрашиваю,— говорит он, обращаясь к Кацу и Земцову,— если есть глупые враги, которые занимаются стрельбой в секретарей крайкома, то могут быть умные, которые действуют иначе».

Диалог в рабочем сценарии был построен значительно более подробно, нежели в фильме. В фильме нарочито подчеркнуты неожиданные переходы от одной мысли к другой, от Авдеева к тому движению, которое возникло на заводе «Красный металлист». Именно это движение стремятся дезорганизовать и уничтожить враги народа во главе с Боровским, Авдеевым, Карташовым.

Моральная физиономия Авдеева окончательно проясняется для Шахова в этом разговоре. В конце разговора он спрашивает Авдеева, кого из работников завода можно было бы выдвинуть на пост директора. Авдеев мнется, а когда Шахов называет фамилию Колесниковой, отвечает

с пренебрежительным удивлением: «Надежда Филипповна?». И эта интонация окончательно убеждает Шахова в том, что Авдеев прохвост, что все его поведение преследовало какие-то очень темные цели, убеждает в том, что именно Колесникова должна быть назначена директором завода.

Если Авдеев даже и не пытается драться и возражать против предложения уйти с завода, значит он действительно неправ, значит, выступая на заводе, он руководился какими-то очень сомнительными целями. Шахов напряженно думает и пытается решить эту задачу и решает ее правильно, сняв Авдеева и назначив директором завода Надю Колесникову.

События подтверждают его правоту, потому, что Авдеев действительно оказывается прохвостом и вредителем. Чутье Шахова не обмануло его; высокая мораль, с точки зрения которой он осудил Авдеева, позволила ему разглядеть в этом человеке те пакостные и грязные намерения, которые он тщательно скрывал от Шахова.

История разоблачения Авдеева и Земцова дана отнюдь, не как своеобразный процесс следствия, в котором следователь тщательно собирает улики и приметы виновности подсудимого. Вспомним, что именно как процесс следствия построен был разговор Николая Мироновича с кулаком в фильме «Крестьяне». Совсем иное в «Великом гражданине». Самая мысль о том, что перед ним враги, в сознании Шахова возникает почти внезапно, вовсе не под влиянием очевидных и непререкаемых улик, но потому, что и в поведении и в психологии этих людей он неожиданно наталкивается на черты, которые представляются ему органически чуждыми психологии и морали советского человека. Речь идет даже не о чертах, но скорее о каких-то деталях, которые сразу же производят неприятное впечатление на Шахова, которые сразу же вызывают его отрицательную эмоциональную реакцию. Так, сразу же заставляет его насторожиться тирада Земцова по поводу того, что секретаря крайкома «битый час допрашивали, как преступника». Так, окончательно убеждает его в том, что Земцову есть что скрывать, страшный крик Земцова: «Дело шьете, склоку затеваете!»

«Я никогда не думал, что ты можешь так кричать», — спокойно отвечает Шахов.

Ему мучительно трудно представить себе, что человек, который работал с ним рядом, которому он доверял, может оказаться провокатором, лжецом, скрывающим от партии свое прошлое. В начале разговора, почувствовав, что Земцов путается в вопросе о сроках своего пребывания в Омске, Шахов сразу же переводит разговор на тему о том, кто именно мог предупредить человека, приходившего к леснику, чтобы он больше туда не являлся. И только после того, как Земцов пытается навести подозрения Шахова на других лиц, присутствовавших на допросе лесника, он снова возвращается к вопросу об Омске.

Таким образом реплика Шахова о том, что «самокритика есть основной моральный закон советского человека», и все, что он говорит по этому поводу, отнюдь не является только репликой на теоретические темы, характеристикой взглядов Шахова. Из темы она становится существенной чертой образа, из декларируемого героем принципа она становится принципом его собственного мышления, его психологии.

Эти два эпизода может быть самый яркий и наглядный пример того, как снимается в творчестве Эрмлера противоречие между психологией и публицистикой, как публицистическая тема становится одновременно и темой психологической, как принцип превращается в характер, определяя не только идею этого характера, но и мельчайшие его душевные движения, его эмоциональный строй, всю логику его поведения.

Мы можем теперь ответить на поставленный выше вопрос. Мера глубины в разработке типа, характера становится в данном случае и мерой его индивидуального своеобразия. Глубина и детальность типизации определяют собой яркость индивидуальных черт.

Так построен образ Шахова — образ политического деятеля ленинского типа; образ, в котором зритель узнает знакомые, близкие и бесконечно дорогие ему черты Кирова. Образ, в котором свойства, обязательные для всякого подлинного большевика: преданность партии и народу, священная ненависть к врагам, высокий оптимизм чело-

века, которому поручено будущее человечества, моральная чистота — эти свойства осмыслены как органические черты, как признаки характера особого типа человека, называемого большевиком. Это — образ того лучшего человека, того нового человека, которого воспитала и вырастила многовековая история борющегося угнетенного человечества за право на труд и на жизнь.

IX

В анализе тактики и поведения как целых классов и партий, так и отдельных групп и отдельных представителей этих групп, классики марксизма-ленинизма всегда отмечали характерные психологические черты, непосредственно связанные с их политическим направлением и обусловленные им. Можно напомнить здесь блестящую характеристику партий и направлений, боровшихся в эпоху революции 1848 г. во Франции, данную Марксом в «18 брюмера Луи Бонапарта» и в «Классовой борьбе во Франции». В статьях, в речах Ленина мы найдем в обилии рассыпанные замечания о психологии той или иной группы, о психологических мотивах, ей свойственных. Напомню здесь некоторые высказывания Ленина, направленные против враждебной партии группы, называвшей себя для маскировки группой «левых коммунистов».

«Стойкость ли пролетария, который знает, что приходится подчиниться, ежели нет сил, и умеет потом, тем не менее, во что бы то ни стало, подниматься снова и снова, накапливая силы при всяких условиях, — стойкость ли пролетария соответствует этой тактике отчаяния, или бесхарактерность мелкого буржуа, который у нас, в лице партии левых эсеров, побил рекорд фразы о революционной войне?»

(Странное и чудовищное, т. XXII, стр. 302)

«После трехлетней мучительнейшей и реакционнейшей из войн, народ получил, благодаря Советской власти и ее правильной, не сбивающейся на фразерство, тактике, маленькую-маленькую, совсем маленькую, непрочную и далеко не полную передышку, а «левые» интеллигентки, с великолепием влюбленного в себя нарцисса, глубококомысленно изрекают: «закрепление (!!!) в массах (???) бездельной (!!!???) психологии мира». Разве не прав я был, когда скавал на партийном съезде, что газете или журналу «левых» следовало бы называться не «Коммунист», а «Шляхтич»?

Разве может коммунист, сколько-нибудь понимающий условия жизни и психологию трудящихся, эксплуатируемых масс, скатываться до этой точки зрения типичного интеллигента, мелкого буржуа, деклассированного, с настроением барича или шляхтича, которая «психологию мира» объявляет «бездеятельной», а маханье картонным мечом считает «деятельностью»? Ибо это именно есть маханье картонным мечом, когда наши «левые» обходят общеизвестный и еще раз доказанный войной на Украине факт, что измученные трехлетней бойней народы воевать без передышки не могут, что война, если ее нет сил организовать в национальном масштабе, порождает сплошь да рядом психологию мелко-собственнического развала, а не пролетарской железной дисциплины.

(О „левом“ ребячестве и о мелкобуржуазности, т. XXII, стр. 507—508).

«Если претендовать на политическое руководство, надо уметь продумать политические задачи, а отсутствие этого превращает «левых» в бесхарактернейших проповедников шатания, имеющего объективно только одно значение: своими шатаниями «левые» помогают империалистам провоцировать Российскую Советскую Республику на заведомо невыгодный для нее бой, помогают империалистам затащить нас в западню».

(Там же, стр. 508. Курсив Левина).

«Мелкобуржуазному революционеру свойственно не замечать, что для социализма недостаточно добывания, ломки и пр., — этого достаточно для мелкого собственника, взбесившегося против крупного, — но пролетарский революционер никогда не впал бы в такую ошибку».

(Там же, стр. 512).

Ленин неслучайно противопоставляет здесь «психологию (именно — «психологию») мелкобуржуазного развала» психологии «пролетарской железной дисциплины», неслучайно он говорит о «тактике отчаяния», о точке зрения «типичного интеллигента, мелкого буржуа, деклассированного, с настроением барича или шляхтича». Так же неслучайно, наконец, и отнюдь не в фигуральном смысле, а в плане точного публицистического описания упоминает он о «бесхарактерности мелкого буржуа», о «бесхарактернейших проповедниках шатания».

В статьях, направленных против всякого рода антипартийных групп (как и в статьях, направленных против буржуазных партий), Ленин стремится дать максимальную полноту определений, почти обязательно включающих и психологическую характеристику, однако каждый раз осмысленную в плане ее объективного политического значения.

Именно эта максимальная полнота определений, обязательно включающая психологическую характеристику, эта

глубина политического анализа, проникающего в самые сокровенные мотивы, и причины поведения персонажа важны были Эрмлеру. И Блейман, и Большинцов, и Эрмлер ясно понимали, что только при условии полного отказа от каких бы то ни было традиционных приемов изображения врага, от каких бы то ни было уже успевших сложиться (особенно в нашей театральной драматургии) штампов и трафаретов они смогут добиться успеха в работе над характерами персонажей, представляющих смрадный и страшный мир убийц, вредителей, политических авантюристов, опустившихся и обреченных людей.

Есть в характерах и в тактике этих людей, в характерах Карташова, Боровского, Брянцева, Авдеева, Сизова одна черта, наиболее опасная и наиболее отвратительная. Это — умение мимикрировать, притворяться, двурушничать, лгать, обманывать. Когда Карташов, приехавший со свидания с вожаками оппозиции, сообщает Боровскому, какие новые директивы он привез с собой, он характеризует их несколькими исчерпывающими фразами:

«Я хочу, чтобы вы поняли всю двойственность нашего положения. С одной стороны, мы не можем допустить продолжения этой политики. Ведь это же все сначала! Опять голодная, нищая Россия... а с другой стороны — мы не можем открыто об этом говорить народу, пока... пока руководство не в наших руках... Помните, как это... молчи, скрывайся и таи... А то еще камнями забросают... Мейн либер Боровский, древние не хуже нас, грешных, знали цену воинской доблести... И хитроумный Улисс был для них не меньшим героем, чем Ахиллес или Гектор...»

— Ну, а мы в чем? — спрашивает Боровский.

— То-есть?

— Греки въехали в неприступную Троию в деревянном коне.

Карташов бросается к Боровскому.

— Да в нем же, в нем... в старом добром деревянном коне. Тактика... ничего принципиально нового я не привез. Новая тактика — под их лозунгами к нашей цели, понятно?!»

На разоблачение этой отвратительной тактики направлены все усилия Шахова и Максима. На разоблачение характеров тех, кто способен применять эту страшную, иезуитскую, предательскую тактику, направлены усилия Эрмлера.

Решить эту задачу «разоблачения характеров» значило в образах действующих лиц — Карташова, Боровского,

Земцова — показать характерные психологические и политические черты, которые типичны были для многих антиленинских фракций, группочек, группировок, для различных «уклонов» и «оппозиций», для всех тех, кто внутри партии пытался вести свою подрывную, вредительскую, контрреволюционную работу. Это значило показать характерный тип той особой формации контрреволюционера, который принял на себя самую подлую и отвратительную роль.

Типическими чертами троцкизма являются авантюризм и истерика в политике. Эти черты в образах Карташова и Боровского уже перестали быть только чертами их политического поведения, их политической тактики. Они уже определяют основное и наиболее характерное в их психологии. При всем несходстве этих характеров они только две стороны одной и той же монеты. Карташов выступает на ролях теоретика, Боровский — практик. Но ведь и Бухарин упорно пытался играть на процессе роль теоретика, а затем вынужден был признаться, что он являлся самым обыкновенным шпионом, организатором диверсионных и повстанческих групп, инициатором террористических актов.

Вот почему между Карташовым и Боровским все время идет как бы обмен ролями. В начале первой серии Карташов — вывеска для «оппозиции». У него — имя, у него — положение, у него — красноречие; правда, это красноречие пошлого адвокатского типа, но это не так уж интересует его сторонников. Он еще пытается иногда отгораживаться от своего соратника Боровского, он устраивает ему истерику по поводу того, что все провалилось в связи с неожиданным приездом представителя ЦКК, он упрекает его в авантюризме.

А через несколько минут, после окрика Боровского, он уже спокойно выслушивает план, как обмануть Максима и Шахова. В конце той же серии Карташов спокойно берет на себя организацию контрреволюционного выступления в день Первомайской демонстрации, и теперь уже Боровский, убежденный, что из этого выступления ничего не выйдет, устраивает ему истерику. Во второй серии, где Карташову уделено только два эпизода, он приезжает

прямым организатором убийства Шахова, прямым исполнителем директив иностранной разведки; и это он теперь диктует и, пьяный, издевается над истерикой Боровского. Он произносит монолог, который является только перифразой монолога Боровского в первой серии. Ибо разговор о «месте в истории» по смысловым своим мотивам повторяет разговор между Боровским и Брянцевым, во время которого Боровский кричал с неожиданной для него аффектацией:

«Конец? Нет, врешь! Не так просто. Не так скоро. Не так скоро Боровскому будет конец — руки коротки! Пока я жив, пока я хожу, двигаюсь, шевелюсь, пока я ползаю, пока я дышу, я ничего не забуду и ничего не прошу. Я знаю себе цену, я не хочу кончать свою жизнь конторщиком в загсе, понимаете? Не хочу и не буду!»

Разумеется, между этими двумя характерами есть индивидуальные различия и оттенки. Карташов бесхарактернее, он любит декламацию и фразу, любит публично красоваться, любит говорить о своих «заслугах» перед революцией. Боровский — воплощение безудержного карьеризма, но карьеризма особого толка, предпочитающего власть скрытую, двигающую всеми пружинами — Карташовым, Брянцевым, Сизовым. Но вот отнюдь не странный парадокс: Карташов не сдается дольше, чем другие, дольше, чем Боровский, он сам себя подогревает фразами и в тот момент, когда Боровский, уже совершенно растеряв все надежды, говорит об этом Карташову, последний еще пытается отрицать, что они проиграли игру, что они уже мертвецы. Этот человек, чей характер похож на какую-то отвратительную расплзающуюся массу, на нечто сродное с амебой, с беспозвоночными пресмыкающимися, неожиданно обнаруживает в подлости своей некоторую твердость. Твердость эта очень напоминает ту «принципиальность», о которой говорил подсудимый Крестинский на процессе «правотроцкистского блока».

Подсудимый: Я к Маслову относился отрицательно, считая его человеком не принципиальным.

Вышинский: А вы считаете себя человеком принципиальным?

Подсудимый: Ну, я был троцкист, а он мог быть сегодня троцкистом, завтра отойти от троцкизма, затем опять становился троцкистом.

Это упорство в подлости — черта вполне закономерная. Боровский — трезвый человек, он прекрасно отдает себе отчет в том, что он и вся его группа — «дерьмо» и прямо говорит об этом Карташову. А Карташов умеет дольше других опьяняться иллюзиями и фразами, он легковвернее и легкомысленнее Боровского, он как раз типичный представитель той дряблости мелкого буржуа, тех настроений барича или шляхтича, которые в высшей степени характерны были для ряда антиленинских группировок до революции. Именно эта дряблость в соединении с любовью к пышной фразе, к декламации, к позе и дают в результате ту дрянненькую самоуверенность, ту способность закрывать глаза на то, что он по существу «дерьмо», то легкомыслие, которые и позволяют ему казаться тверже, чем Боровский.

Ведь Боровский не больше, чем честолюбивый бюрократ контрреволюции. У него своя «идейка» относительно собирания страстишек, обид, грешков, которые можно найти, открыть, в каждом человеке, заставив его работать на себя. Его взаимоотношения с Брянцевым построены именно на том, что он все время эксплуатирует эти обиды и страстишки Брянцева. И когда он в последний момент уговаривает Брянцева убить Шахова, оказывается, что и уговаривать-то не нужно. Он, Боровский, уже давно подготовил и взрыхлил почву и ему остается только вложить револьвер в руку Брянцева. Но делает он это, уже совсем не веря в общий успех дела, не веря даже в то, что это хоть сколько-нибудь спасет их — Боровского, Карташова, Земцова — положение. Он делает это как педантичный бюрократ, который исполняет свой последний долг, ему-то ясно, что играть уже не стоит, что игра уже давно проиграна, что она заранее была обречена на проигрыш.

По сравнению с Карташовым и Боровским Земцов более опасный зверь. В нем соединяются солдафонское хамство Сизова и хитрость Боровского. Он умеет маскироваться и двурушничать так, как и не снилось ни Карташову, ни Боровскому. У него отнюдь не дряблый, не мягкотелый, не интеллигентский характер, он совсем не барич и не шляхтич. Это — провокатор с солидным дореволюционным стажем, крупный агент иностранной разведки, че-

ловец с дубовой и отнюдь не склонной по-интеллигентски рефлексировать головой.

Самое характерное в этом образе то, как он срывается. Провокаторы, как известно из целого ряда случаев, срываются обычно из-за какой-то непредусмотренной мелочи. Из-за мелочи (не указал в анкете, где он был с одиннадцатого по тринадцатый год, не подумал о том, что нужно соврать по этому поводу) срывается и Земцов.

Но мелочь эта является только поводом для разоблачения Земцова, только внешним толчком. А разоблачает Земцова фактически сам Земцов. И разоблачает он себя примерно так же, как разоблачил себя Авдеев. История разоблачения этих двух персонажей почти параллельна.

Авдеев решил использовать самокритику, «покаяться» в грехах на общем собрании партийной организации завода и дискредитировать Дубка, фактически свалив всю вину на него. Казалось бы после этого только он один и мог претендовать на то, чтобы стать директором завода вместо скомпрометированного Дубка. На квартире у Шахова, перед поездкой в Москву, он с самодовольной скромностью рассказывает о том, как блестяще завод выполняет план. И неожиданно Шахов предлагает ему подать заявление об уходе. В последующем диалоге Шахов прямо высказывает подозрение, что, выступая с самокритикой, Авдеев руководился какими-то в высшей степени сомнительными мотивами. Авдеев был уверен, что Шахов должен оценить его выступление, как мужественный поступок советского человека. Но ведь ему решительно непонятны, ему чужды и враждебны те моральные принципы, которые стали уже как бы второй природой Шахова, органическими чертами характера. Он может только мимикрировать, перенимать чужие повадки. Он — как человек, который изучал чужой язык и которого все же никогда не примут за местного жителя. И, подражая и мимикрируя, он срывается. Он сразу пугается, что Шахов разгадал его игру, и поэтому еще больше усиливает подозрения Шахова. У Шахова только «моральные соображения», но эти моральные соображения стоят всех улик и фактических доказательств, ибо, руководствуясь этими соображениями, Шахов угадал. узнал врага.

Земцов не трус, как Авдеев, но срывается он почти так же. Он ведь тоже мимикрирует и, мимикрируя, переигрывает. Он переигрывает в сцене допроса лесника, вставляя какие-то возмущенные замечания в то время, как все озабочены выяснением подлинных обстоятельств дела и никто и не думает демонстрировать при этом свои личные эмоции. Он переигрывает с провокационной целью на заседании крайкома после вредительской диверсии на канале, требуя повального недоверия ко всем и каждому. И в ответ получает реплику Каца: «Ты призываешь не к бдительности, а к мнительности», и возмущенные слова Шахова: «Если бы это говорил не ты, я был бы уверен, что это — провокация». Он переигрывает, наконец, гнев и возмущение, когда приходит к Шахову жаловаться, что на комиссии по проверке партийных документов его «допрашивали, как преступника».

Шахов еще ничего не подозревает, но, наблюдая этот искусственный эмоциональный нажим, он невольно настораживается. И здесь Земцов, не понявший, что чем больше он начинает нервничать и волноваться, тем больше настораживается Шахов, открывает, наконец, настоящее свое лицо. Он не только путается в вопросе о том, где был с одиннадцатого по тринадцатый год, он кричит уже не играя, а всерьез, что если от него решили избавиться, то пусть ему скажут прямо, а не «шьют дело», не «затевают склоку».

Так же, как и Авдеев, уверенный, что Шахов требует от него подать заявление об уходе с завода из «склочных» соображений (за то, что он, Авдеев, осмелился критиковать Дубка — члена крайкома и друга Шахова), Земцов предполагает в Шахове какие-то очень низкие и весьма сомнительные мотивы. Подозрения эти возвращаются к Земцову, они характеризуют только его самого.

Пока он разговаривал с Шаховым, играя роль возмущенного и обиженного человека, он вызывал только настороженность; как только он начал говорить настоящим своим голосом, он сам способствовал превращению этой настороженности в недоверие, больше того, в уверенность в том, что он чужой, скрывающий свое прошлое, враждебный человек. Шахов пытается вызвать Земцова на пря-

мой, честный, большевистски-откровенный и правдивый разговор. Но Земцову эта попытка органически непонятна. Интрига, склока — это ему доступно и в этом он пытается обвинить Шахова. И это обвинение выдает самого Земцова. Оно выдает его с головой, хотя против него еще нет почти никаких улик. Оно выдает его потому, что на секунду, в двух-трех репликах раскрывается Шахову «душа» Земцова, механика этого провокаторского, политиканского, враждебного мышления, психология проходимца, пробравшегося в партию с самыми грязными и подлыми целями.

Х

В конце первой серии Боровский поучает актив «оппозиции»:

«Нам сейчас нужны люди. Не брезгуйте ничем, все годится. Настроения недовольства, обиды, подавленные желания собирайте капля по капле... Ну, а если этих настроений нет,— мы их будем создавать. Особое внимание обратите на молодежь, молодежь любит романтику, каждому человеку кажется, что он стоит дороже, чем есть на самом деле».

А во второй серии он продолжает и развивает эту «программу»:

«Сумейте найти в человеке этакий винтик... повернуть его, и человек кончился. А морально уничтожить человека — это гораздо больше, чем его просто убить... В каждом человеке таятся, живут обиды, подавленные желания, слабости, ошибочки, страстишки...»

В конце-концов это только автохарактеристика. И в Боровском и во всей отвратительной его среде уже давно нет ничего «духовного», ничего идеологического. Они представляют собой как бы воплощение подавленных желаний, обид, страстишек, слабостей. Теория Боровского есть не более, как теоретическое осмысление его собственного характера, характера Карташова, Брянцева, Сизова. Это — черта характера, ставшая программой его вредительской, диверсионной, контрреволюционной работы.

Сизов очень точно характеризует Боровского:

«Вот смотрю я на вас и думаю: бывают профессиональные революционеры, бывают профессиональные контрреволюционеры, а вот вы... вы просто профессиональный склочник. Вас ничто не устраи-

васт. ВКП(б) вас не устроила, теперь и мы вас не устраиваем. И что вас к нам потянуло? Ну, я... я деньги люблю.. баб люблю, а вы? Вы же гомеопат, пилюля».

Может быть где-то в глубине души Боровский мечтает или хочет самому себе казаться по меньшей мере Вотреном или Растиньяком, «ловцом душ», умело и ловко спекулирующем на страстишках, обидах, подавленных желаниях. В действительности и его теория и его тактика терпят поражение при первой же попытке реализовать их. Когда по просьбе Сизова Брянцев вызывает Дронова, чтобы уговорить его устроить диверсию на заводе, как ни нажимает Боровский на «винтики», как ни пытается запугать Дронова тем, что ему все равно как бывшему активисту «оппозиции» никто не доверяет, Дронов не только отказывается, но и, отшвырнув Боровского, уходит; и зритель не сомневается, что он немедленно сообщит в НКВД о случившемся. В этом не сомневается и Сизов и именно поэтому убивает Дронова.

Так же, как Боровский представляет собою олицетворение склоки, Сизов является своеобразным олицетворением цинизма, Карташов — пустой фразы и позерства, прикрывающего самые гнусные замыслы, Пятаков — какой-то барственной подлости. Оценка этих персонажей в фильме ведется не только с точки зрения политической, но и с точки зрения этической и эстетической. Это — враги народа, это — крайняя и самая низкая, последняя ступень морального падения, это — резкое и отчетливое выражение уродства, низости, отвратительной и грубой прозы, которая враждебна всей высокой поэзии социалистического общества.

Это подчеркивается во всем, вплоть до внешней характеристики персонажа. Но так же, как в общей характеристике этой группы действующих лиц, Эрмлер тщательно избегает всего, что могло бы повести к мелодраматической абстракции, к тому, что Боровский и прочие могут оказаться просто мелодраматическими злодеями, и стремится к наибольшей политической конкретности, к отражению в этих образах черт, типичных для всякого рода антиленинских, антипартийных группировок, так же и во внешней характеристике он отказался от всякого рода утрирован-

ных мелодраматических эффектов. Только в внешней характеристике Пятакова есть некоторая памфлетность, карикатурность. Но и здесь этот прием оправдан тем, что Пятаков фигурирует только в одном, решающем для истории террористического акта над Шаховым эпизоде.

Во внешней характеристике всех остальных Эрмлер решительно избегает какой бы то ни было карикатурности, гротеска, нажима. Но именно этой строго реалистической характеристикой персонажей он добивается эффекта отталкивающего уродства. Происходит это прежде всего потому, что и внешняя характеристика осмыслена в общем плане характера.

Согнутая спина Боровского, нелепо длинные руки, профессорская манера ходить по комнате, заложив руки за спину, спутанные волосы, неряшливая бородка и этот повторяемый с отвратительной методической настойчивостью жест, с каким он вынимает пробирку с гомеопатическими пилюлями и, отсчитав положенное число, бросает их в рот — вся внешность этого человека напоминает то хилого кабинетного ученого, то Беликова — «человека в футляре», то просто маньяка, помешавшегося на каком-нибудь явно неосуществимом проекте. Последнее — точнее, в нем действительно — и в манере двигаться и в манере говорить — есть что-то маниакальное. Но это маниачество направлено вовсе не на осуществление какого-то проекта или идеи, это мания грандиозного властолюбия и честолюбия. Когда в первой серии приехавший со свидания с Зиновьевым и Троцким Карташов рассказывает о новой тактике: «под их лозунгами к нашей цели» — Боровский реагирует только одной репликой; ему обидно, что не он это выдумал. Это сообщение о «новой тактике» чудовищного двурушничества его не пугает, не смущает ни на одну секунду, ему только обидно, что не он это выдумал! Он из тех, кто предпочитает скрытую, но реальную власть, закулисное, но решающее влияние. И вот почему с таким невероятным злобным удовольствием рассказывает он о том, что ничего не может быть сильнее, чем тайная сила, о которой никто не подозревает. Это стремление к власти приобретает уже совершенно маниакальный характер в теории «винтиков и страстишек».

Но, повторяю, ни в одном моменте Эрмлер не отказывается от реалистических приемов характеристики и ни в одном моменте он не позволяет себе ни нажима, ни утрировки. И то и другое повело бы только к стилизации образа и, следовательно, к нейтрализации его политической и художественной остроты.

То же самое и в характеристике Карташова. В исполнении Берсенева Карташов похож на провинциального адвоката, вернее, на плохого, позирующего провинциального актера. Выступая на собрании «Красного металлиста», он фальшивит каждой интонацией. Точно так же фальшивит он и в разговоре с Максимом. А во второй серии (в беседе с представителем одной из иностранных держав) он ведет себя с той лакейски-холуйской угодливостью, которая изобличает в нем настоящего, а отнюдь не прикидывающегося подхалима. И опять Эрмлер и в характеристике этого персонажа ни на секунду не позволяет себе нарушить реалистическую меру изображения, которую, к слову сказать, здесь очень легко было нарушить, подчеркнув, «пережав» декламацию Карташова, его любовь к фразе, превратив его только в позера и шута.

Характеры Карташова, Боровского, Брянцева — это характеры разорванные, раздробленные, одержимые низкими и корыстными страстишками, обидами, желаниями. В них нет решительно ни одной черты от характеров людей нового общества, они полностью принадлежат старому проклятому прошлому.

«Люди очень сложны,— писал Горький,— к сожалению, многие уверены, что это украшает их... Сложность — печальный и уродливый результат крайней раздробленности «души» бытовыми условиями мещанского общества, непрерывной мелочной борьбой за выгодное и спокойное место в жизни. Именно «сложностью» объясняется тот факт, что среди сотен миллионов мы видим так мало людей крупных, характеров резко определенных, людей, одержимых одной страстью, великих людей...»

В противоположность им характер Шахова — характер цельный, слитный, резко определенный, одержимый одной великой страстью любви к народу и служения ему. Горький противопоставил уродливым и раздробленным характерам героя современной буржуазной литературы нового героя, рожденного нашей великой эпохой.

«Самым драматическим героем современности является человек миропонимания, он стремится изучить и принять мир в целях полного освоения его, как своего хозяйства. Он человек нового человечества, большой, дерзкий, сильный — поэтому он яростно ненавиден людям старого мира. Наши молодые драматурги находятся в счастливом положении, они имеют перед собой героя, какого еще не было. Он прост и ясен, так же как и велик, — велик он потому, что непримирим и мятежен гораздо больше, чем все Дон-Кихоты и Фаусты прошлого».

Эта характеристика может быть полностью обращена к Шахову. Две черты резко подчеркнуты в образе Шахова — его определенность и та полнота жизнеощущения, которая сказывается в каждом его поступке и в каждом слове. Это — определенность характера большевика, характера, в котором нет расхождений между словом и делом, мыслью и чувством, отдельные стороны которого очерчены резко и точно, это полнота жизнеощущений, которой бывают отмечены только созидатели и строители, люди, осуществляющие в действительности годами выношенную мечту.

Идея строительства, страсть созидания владеют им настолько полно и нераздельно, что когда лесник признается ему в том, что он должен был убить его и рассказывает, как помешал ему вопрос Шахова об отношении окрестных крестьян к каналу, он сразу же, заинтересовавшись этим вопросом, начинает жадно выспрашивать, довольны ли будут крестьяне, если канал пойдет через Соколиную гору. Переход этот настолько в характере Шахова, что актеру почти не пришлось делать никаких усилий, чтобы сыграть его.

Этот дух созидания и придает образу Шахова величайшую полноту жизнеощущения, творческую полноценность. Мимходом устроенное дело с Федотьевым (урок, за который благодарит его Колесников), слет ударников, подъем движения ударников на «Красном металлисте» — все это дело рук Шахова, во все это вложена его творческая мысль, творческое беспокойство.

В последнем проходе через зал дворца культуры как бы вновь повторен весь жизненный путь Шахова, и характер его как борца и строителя имеет возможность обнаружиться в последний раз во всей полноте и яркости.



Кадр из фильма «Великий гражданин» (2-я серия). 1939 год.

Вот он подошел и сказал несколько слов по поводу канала и еще раз подтвердил, что канал непременно должен быть закончен к двадцатому. Вот к нему подбежали какие-то девушки, работницы со строительства канала, и напомнили о том, что он обещал им подарить яхту. Вот он упрекнул Федотьева за то, что колхоз, в котором тот председательствует, — богатейший колхоз в крае — отказался построить избу-читальню и искренно обрадовался, узнав, что там строится двухэтажный каменный клуб с кино. Вот он заговорил с каким-то садоводом относительно новой породы яблок, похвалил его, ободрил, сказал, что нужно разводить сады, больше садов. Вот он встретился с Колесниковой и в ответ на реплику, что ей очень трудно дается директорство на заводе, улыбаясь, признался, что и ему тоже трудно. Вот он, наконец, встретился

с директором спичечной фабрики, предложил ему папиросу, спички, а когда тот, исчиркав три или четыре спички, не мог зажечь ни одной, Шахов, расхотавшись, заявил, что эту продукцию его фабрики он уже пятый день специально для него носит в кармане.

Как в малом мире проходит в этом последнем, очень коротком пути Шахова, вся его жизнь. Сам того не зная, он идет навстречу смерти, а жизнь не хочет его отпускать, он необходим жизни, необходим тысячам и сотням тысяч людей. Ни в советской, ни в мировой кинематографии я не знаю другой такой сцены, которая была бы исполнена такого напряжения, патетики и трагизма.

Я уже сказал, что оценка персонажей ведется в фильме Эрмлера с самых различных точек зрения — с политической, этической, эстетической. Ему важно не только показать всю мерзость контрреволюционного болота, в котором погрязли Карташов и его соратники, их абсолютную аморальность, цинизм и опустошенность, ему еще важно подчеркнуть их бесконечное и отвратительное уродство. Они как бы погружены в плоскую и пошлую прозу, им отказано в праве на поэзию, на простоту и чистоту человеческих отношений, на подлинное чувство дружбы. Если и были когда-нибудь у Карташова и Боровского какие-то «взлеты», то все уже давно истлело в них, все уже давно подчинилось мелким страстишкам, о которых говорит Боровский. Пошлая адвокатская фраза заменяет здесь патетику и поэзию, мелкое честолюбие — высокую страсть, взаимное недоверие, страх перед каждым участником заговора — дружбу.

Эрмлер тщательно преследовал одну цель в работе над этой группой персонажей. Ему нужно было показать всю их мерзость, но показать так, чтобы не преувеличить масштабов характеров. И в подлости, и в цинизме, и в опустошенности, и в злодействе все эти люди всегда чрезвычайно мелки, прозаичны и неспособны быть иными.

В противоположность этим характерам, погруженным в отвратительную и уродливую прозу, характер Шахова все время стремится к патетике, как к наиболее яркому и чистому своему воплощению. Речь идет здесь не о субъективных стремлениях самого Шахова, но о той стилисти-

ческой линии, в которой разрабатывают этот образ сценаристы и режиссер. Вот почему эпизоды, в которых Шахов выступает публично (в первой серии сцена собрания на «Красном металлисте», во второй — сцена слета ударников), являются как бы стилистическими ключами образа.

Это — не просто равноправные с другими эпизоды.

Эпизод речи Шахова на слете ударников является как бы своеобразным обобщением этого образа, его итогом, синтезом развития этого образа на протяжении фильма. И недаром Боголюбов так вдохновенно играет этот эпизод. Он весь в этой речи, с его непобедимым оптимизмом, с его мудростью и бесконечной любовью к тем, кто показывает себя «как большие хозяева жизни», с его ненавистью к врагам, с его устремленностью в будущее, с его юмором, с его мечтами, с его необычайной ясностью, простотой, цельностью. Поистине это тот самый «человек нового общества, большой, дерзкий, сильный», который «стремится изучить и принять мир в целях полного освоения его как своего хозяйства», который «прост и ясен так же, как и велик», а «велик он потому, что непримирим и мятежен гораздо больше, чем все Дон-Кихоты и Фаусты прошлого» — тот самый человек, о котором писал Горький.

XI

В первой серии фильма Шахов — секретарь райкома, скромный партийный работник. Сюжет этой серии держится на перипетиях борьбы между ним и верхушкой губкома, людьми, в руках которых находится власть в крае и которые стремятся использовать эту власть против партии, против революции. Исходное положение этой борьбы очень точно формулирует Карташов в ночном разговоре с Шаховым:

«Будем говорить откровенно: имя и авторитет Карташова в партии еще кое-что стоит, и поверь, что у меня нашлось бы сил призвать к порядку любого секретаря любого райкома...»

И Шахов отвечает ему, как бы предвосхищая дальнейшие перипетии борьбы:

«Понятно! Ты на моей шкуре при помощи Боровского демонстрируешь свою мощь».

Таким образом в первой серии Шахов вел борьбу, мобилизуя и организуя пролетарские массы на эту борьбу, против людей, которые обладали гораздо более широкими полномочиями и властью, нежели он сам. Уже эта ситуация ставила его драматургически в чрезвычайно выгодное положение, ибо в самих перипетиях борьбы обнаруживались те качества — преданность партии, бесстрашие, твердость, — благодаря которым зритель запоминал и любил Шахова.

Во второй серии мы имеем совсем иное положение, и трудности работы над образом Шахова здесь возросли.

В фабуле первой и второй серий есть много общего. В частности, фабульный узел начальных частей первой серии почти буквально повторен во второй. Борьба между Шаховым и Карташовым начинается из-за вопроса о том, нужно ли вводить на заводе рационализаторские новшества, предложенные старыми рабочими Дубком и Кацом. Начиная с этого вопроса, она перерастает далее в открытую борьбу по всем направлениям партийно-политической жизни. Большевик Шахов стремится развить, поднять, всеми силами поддержать инициативу рабочих; «оппозиция» во главе с Карташовым стремится убить ее, приглушить, раздавить. В этом периоде борьба идет еще в открытую: Шахов непосредственно сталкивается с противниками, каждый эпизод развивается как эпизод прямого конфликта между Шаховым и «оппозицией».

Во второй серии действие сконцентрировано преимущественно вокруг борьбы за осуществление тех предложений, которые выдвинуты группой рабочих во главе с Колесниковой. Эти предложения и их реализация знаменуют собою ту стадию развития ударничества и соревнования, которая естественно и закономерно переходит в стахановское движение. В фильме оно не названо, но зрителю ясно, что именно о нем идет речь. Оно уже подготовлено, для него созрели все предпосылки, и назначение Нади Колесниковой директором «Красного металлиста» будет способствовать его развитию, ибо она сама является одним из первых его инициаторов.

И снова, как и в первой серии, враги стремятся задушить, убить это движение, подорвать его в самом корне всеми силами и способами — от вредительского сопротивления инженера Авдеева до попыток организовать диверсию и разрушить конвейер. Это движение растет и на Каналстрое; и здесь враги пытаются применить ту же тактику, организуют взрыв, который приводит к обвалу с человеческими жертвами. Но во второй серии враги прячутся в подполье, непосредственно с Шаховым сталкивается только часть из них (Авдеев, Земцов), но даже и те, кто сталкивается с ним непосредственно, вынуждены всячески прятать свое настоящее лицо, свое отношение к происходящему. Вот почему в непосредственный драматический конфликт с персонажами, представляющими активных врагов народа из бывшей «оппозиции», Шахов не вступает.

Эта особенность при наличии общих мотивов между первой и второй сериями ведет, однако, к принципиально иному построению второй серии. Во второй серии драматургия столкновения внутри эпизодов заменена в большинстве случаев логикой сопоставления эпизодов. И самый конфликт вытекает из этого сопоставления. Шахов догадывается о существовании вражеского подполья, но точно о нем ничего почти до самого последнего момента не знает. Враги меняют тактику, стремясь каждый раз поставить его в положение, из которого казалось бы невозможно выйти, которое неминуемо должно повести к срыву дела, к крушению авторитета Шахова как партийного руководителя, к провалу движения на заводе. Но даже не зная точно участников и нитей заговора, Шахов парализует каждый раз замыслы врагов, разрушает сложную вражескую интригу. И в тот момент, когда Боровский, торжествуя, сообщает Сизову, что Авдеев сумел завоевать доверие Шахова, сидит у него на квартире, хвастается достижениями и распивает чай с вареньем, именно в этот момент Шахов предлагает Авдееву подать заявление об уходе с завода.

Резкое столкновение этих двух эпизодов типично для всей драматургии второй серии как способ построения и развития темы. И как раз все трудности работы над об-

разом Шахова вытекали из особенностей этого построения. Если в первой серии образ Шахова развивался преимущественно в прямых схватках с «оппозицией» и его роль, как строителя, как творца и организатора отступала на второй план, то во второй серии именно этот созидательный гений Шахова должен был быть показан во всей своей яркости.

От успеха работы над образом Шахова судьба второй серии именно по этим соображениям зависела в значительно большей степени, нежели первой. Самое задание, самый замысел образа был во второй серии значительней, шире, масштабней, чем в первой.

«Великий гражданин» — превосходный фильм, проникнутый подлинной политической остротой, смелостью, умом, но только образ Шахова, судьба Шахова превращают этот фильм в высокую политическую трагедию.

XII

Первоначальные сюжетные наброски и первой и второй серий «Великого гражданина» были значительно сложнее, нежели то, что зритель увидел на экране. В первой серии история борьбы вокруг рационализаторского предложения Дубка и Каца была развернута в целую сюжетную линию; история с письмом Зиновьева к Карташову, случайно найденным женой Карташова, играла значительно большую роль; детальнее была разработана история взаимоотношений Нади и Колесникова, заканчивающаяся инсценированной свадьбой, на которой сторонники ЦК во главе с Шаховым совещаются с присланным из Москвы Максимом. Наконец, всему фильму предшествовал пролог, состоявший из трех сцен, каждая из которых представляет собою предисторию Шахова, Карташова и Боровского.

Мотивы предистории Карташова и Боровского чрезвычайно напоминают те вступительные слова, которыми начинали свои показания участники антисоветского, правотроцкистского блока на процессе. Все они, характеризуя основные причины, толкавшие их на путь предательства, диверсий, шпионажа, террора, начинали с рассказа о своем отнюдь не безупречном прошлом.

В прологе в сценах, посвященных Карташову и Боровскому, первый показан в момент октябрьских боев в Москве, трусливо прячущимся в залах Московского совета и истерически вопящим о том, что он предупреждал против выступления, требовал «отложить» революцию, второй — в парижском кафе накануне отъезда из парижской эмиграции в Москву. Он беседует с каким-то художником, который, издеваясь, доказывает Боровскому, что он самый обыкновенный карьерист, Растиньяк новой формации, Растиньяк, ловко рассчитавший, что «большую карьеру» он может сделать только в условиях победившей революции.

Эрмлер отказался от пролога. Отказался потому, что ему решительно не было никакой нужды в «ключе», раскрывающем характер. Он не хотел раскрывать эти характеры извне, привлекая для этого те события из жизни персонажей, которые не входят непосредственно в период, когда развивается действие фильма. Он не хотел также сразу называть этот характер. Ему важно было всем ходом развития событий, поведением персонажей показать, что представляют они собой в действительности, а не назвать персонаж «новым Растиньяком» и тем самым сразу же определить его. И дело здесь вовсе не в том, что Эрмлер не желал с самого начала раскрывать читателю карты, показывать подлинное лицо действующих лиц. Он вовсе не стремился строить сюжет на неожиданностях и тайнах. Дело здесь только в том, что ему необходимо было всю полноту характеристики раскрыть в самом поведении персонажей, в самом их облике, в их поступках и в их психологии.

И по этим же причинам он отказался от осложняющих и побочных мотивов и линий сюжета. Никакие детали интриги, никакие сюжетные перипетии не должны были заслонять главного и основного: линии борьбы верного сталинского ученика Шахова и его друзей, борьбы их с подлецами, прохвостами, капитулянтами, кулацким охвостьем, пробравшимся в партию.

В фильме «Великий гражданин» действие развивается по принципам, которые до сих пор считались в кинематографе решительно запрещенными. Оно развивается в ряде

больших диалогических сцен, в которых обычно два персонажа спорят по самым существенным политическим вопросам той эпохи; оно развивается на собраниях (в фильме в первой серии три больших собрания), оно развивается в процессе обсуждения действующими лицами серьезнейших вопросов борьбы партии с так называемой «оппозицией».

Любой режиссер, обдумывая сценарий и мизансцены этого фильма, неизбежно ввел бы какие-то иносказательные способы и приемы, для того чтобы избежать такого количества прямых «лобовых» политических споров, постарался бы ввести в сюжет целый ряд моментов, которые характеризуют благородство, бесстрашие, верность одних действующих лиц и подлость, низость, предательство других не только в тактике и стратегии борьбы, но и в каких-то дополнительных бытовых мотивах. Именно так поступил писатель Вирта в чрезвычайно неудачной на наш взгляд пьесе «Заговор». Больше того, именно в этих бытовых мотивах и раскрывался бы характер действующих лиц. А споры на политические темы были бы только приложением к тем, основным сценам. Нужно признаться, Эрмлер не раз поддавался искушению прибегнуть к этим вспомогательным способам характеристики, но каждый раз в конце концов от них отказывался.

Эрмлеру важно было добиться одного: полного слияния психологии, характера и политического поведения персонажа. Ему важно было показать, что в образах действующих лиц психология и политическая линия, моральный облик человека и его партийное лицо составляют неразрывное единство. Вот почему он отказался от всяких побочных способов характеристики. Вот почему ему удалось создать фильм, в котором нет ничего, кроме прямой партийно-политической проблемы, в котором отношения между персонажами полностью исчерпываются их отношениями, складывающимися и развивающимися в процессе решения тех или иных политических задач.

Именно это обстоятельство объясняет огромное познавательное значение фильма Эрмлера. Мы видели за последнее время довольно значительное количество фильмов и спектаклей, в которых разоблачались коварные приемы

и методы иностранных разведок, приемы и методы диверсионной, вредительской, шпионской деятельности врагов народа. Но все эти произведения от «Очной ставки» братьев Тур до «Заговора» Вирты, условно говоря, сугубо эмпиричны. Сюжет их строится в большинстве случаев на том, что шпион или группа шпионов задумывает такой-то вредительский акт, а советская разведка их разоблачает. При этом основные перипетии сюжета представляют собою перипетии развивающегося заговора. Таким образом все внимание авторов оказывается сосредоточенным на том или ином случае шпионской или вредительской деятельности. А так как зритель приходит в театр уже достаточно осведомленный «Правдой» и всей той разъяснительной работой, которую в течение последних лет вели наши партийные и общественные организации по вопросу о приемах и методах работы иностранных разведок, то он знает вдесятеро больше случаев и конкретных деталей, нежели сообщают ему авторы пьесы или фильма.

Эрмлера не интересует эмпирическая механика отдельных случаев. История подготовки первого покушения на Шахова не рассказана вовсе, история организации вредительского акта на Каналстрое также остается совершенно скрытой от зрителя, в сюжете не участвующей. Эти примеры можно было бы легко умножить. Всюду, где банально мыслящий сценарист с легкостью завязал бы сюжетный узел, построил бы напряженную интригу, и режиссер и сценаристы «Великого гражданина» пренебрегают этими возможностями. Они вооружают советского зрителя настоящей революционной бдительностью совсем иными способами: они демонстрируют ему типы и тактику, характерные признаки тех, кто составляет передовой отряд контрреволюционной буржуазии. Они учат зрителя распознавать чужую психологию, чужого человека, врага, как бы хитро он ни маскировался, как бы он ни двурушничал, какой бы фразой он ни прикрывался. Случаев может быть множество, всех их предусмотреть невозможно, а «типаж» врага при всех индивидуальных отклонениях представляет собою величину более или менее постоянную и научить распознавать его — задача ответственная и нужная.

Но в чем заключается секрет того единства психологии, характера, поведения, политического лица персонажа, которое является одним из самых существенных достоинств работы Эрлера над характерами, над образами действующих лиц?

В чем секрет той политической остроты характеристик, которая делает фильм Эрлера произведением, проникнутым духом подлинной партийности? Какими приемами, какими способами осуществляется та типизация, которая заставляет зрителя в любом из действующих лиц фильма, какой бы яркой индивидуальной физиономией он ни обладал, безошибочно узнавать его политическую сущность, его настоящее политическое лицо?

В описании образа Шахова и образов противопоставленных ему персонажей я пытался рассказать, в чем заключается этот секрет, каковы те конкретные пути, которыми шел Эрлер в работе над характером. Политический анализ, который проникает в самые скрытые области интеллектуального и эмоционального мира человека, который осмысляет и психологию, и мышление, и поведение персонажа как детали процесса политической борьбы, который раскрывает и характеризует индивидуальную психологию персонажа, как психологию типичную, — вот что является основным и решающим для всей работы Эрлера за последние годы, в частности для его работы над двумя сериями «Великого гражданина».

Эта глубина политического анализа является неотъемлемым и самым примечательным свойством таланта Эрлера как художника. Ведь вовсе не случайно много раз говорилось в критике о том, что Эрлер — партийный художник не только в том смысле, что он поставил несколько картин, посвященных партии и людям партии, но главным образом в том смысле, что подлинная, страстная, убежденная партийность являются самой резкой и заметной чертой его стиля, его художественного метода, его отношения к изображаемым событиям.

«Великий гражданин» знаменует в творчестве Эрлера окончательное преодоление того противоречия, которое мы условно назвали противоречием между психологией и публицистикой. Политическая характеристика персонажа пре-



Кадр из фильма «Великий гражданин» (2-я серия). 1939 год.

вращена в этом фильме в закон развития его психологической жизни, она остается не просто политической характеристикой, но приобретает значение организующее, конституирующее внутреннюю жизнь образа. И образ не теряет от этого ни в своей глубине, ни в своей яркости. Наоборот, именно развернутая и глубокая политическая характеристика потребовала вскрытия всего многообразия психологических и моральных проблем, которые составляют содержание того или иного образа.

XIII

Одной из самых характерных особенностей и для драматической композиции и для стиля постановки «Великого гражданина» является то, что почти все эпизоды предста-

влияют собою либо своеобразную «очную ставку», либо собрание. Блейман, Большинцов и Эрмлер принципиально и сознательно строят ряд сцен, как сцены, в которых враги поставлены лицом к лицу, как своеобразный поединок двух характеров. Ночная сцена разговора Карташова и Шахова, разговор Шахова и Боровского в губкоме, сцена беседы Максима и Карташова, сцена Карташова и Боровского, когда Карташов устраивает истерику по поводу приезда Максима, снова ночная сцена Карташова и Шахова (первая серия); разговор Дубка и Каца в доме отдыха, Шахов и лесник, Авдеев и Боровский, Шахов и Авдеев, Боровский и Дронов, Пятаков и Карташов, а затем Карташов и представитель одной из иностранных держав, Шахов и Земцов, Карташов и Боровский, Боровский и Брянцев (вторая серия) — вот неполный список этих очных ставок. Они не все одинаковы по своим функциям в общем развитии драмы, но все они построены так, что дают возможность полного и открытого столкновения характеров, морали, психологий. Построение это не было принципиально новым для Эрмлера, он пытался осуществить его уже в немом кино («Дом в сугробах», отчасти «Парижский сапожник»), в одном из первых своих звуковых фильмов (ряд эпизодов в «Крестьянах»), но только в «Великом гражданине» оно было превращено в общий принцип композиции, тесно связанный со стремлением режиссера к психологической глубине и детальности в характеристике персонажей.

Только очень немногие из этих очных ставок имеют существенное фабульное значение; иначе говоря, большинство из них отнюдь не являются необходимыми в прагматической связи событий. В первой серии ночной разговор Шахова и Карташова является завязкой борьбы, характеризует полностью ее исходные позиции, и, следовательно, фабульная его роль неоспорима. А второй ночной разговор в губкоме, когда Шахов вызывает к себе Карташова, чтобы спросить у него, что ему известно по поводу поганой антисоветской листовки, которую распространял один из карташовских учеников — Крючков, почти никакой фабульной нагрузки на себе не несет. Это было настолько очевидно для авторов, что они пренебрегли

даже элементарной возможностью где-то в конце серии связать концы с концами и продемонстрировать или хотя бы оговорить причастность Карташова к этим листовкам. Зрителю эта причастность ясна и без соответствующей сюжетной аргументации, но фильм ему нигде об этом не говорит ни слова. С точки зрения прагматической фабулы ни разговор Максима с Карташовым, ни разговор Боровского с Карташовым, ни ряд других эпизодов не играют никакой роли.

Во второй серии мы имеем несколько иную структуру, но и здесь в развитии событий целый ряд эпизодов не имеет сколько-нибудь существенного значения. В разговоре Шахова с Авдеевым фабульно значителен только тот факт, что Шахов предлагает Авдееву подать заявление об уходе с завода. Но это он делает в первых же двух репликах, все остальное представляет собой развернутую мотивировку, которая и оказывается самым главным и существенным моментом в эпизоде.

Это построение естественно в психологической прозе. Оно естественно и в фильме, претендующем на психологическую глубину, на постановку больших и серьезных проблем политики и идеологии. Оно ставит обсуждение этих проблем в центр сюжета; в процессе этого обсуждения раскрываются характеры и психология персонажей.

XIV

Система «очных ставок» потребовала от режиссера создания и особой системы мизансцен, и особого способа съемки, и особых приемов работы со светом. Мне хотелось бы подчеркнуть, что эта новая система мизансцен и новые приемы съемки явились в фильмах Эрмлера настолько же органически, насколько этот режиссер органически перешел к звуковому фильму, ибо в самой природе замыслов Эрмлера заключена была необходимость звучащего, произносимого слова.

Первое, что бросается в глаза при просмотре обеих серий «Великого гражданина», — это абсолютная незаметность, неощутимость перехода от плана к плану. Отнюдь не только Эрмлер добивался и добивается этого эффекта.

В звуковых фильмах последних лет были примеры неоднократных попыток убрать быструю, ритмически подчеркнутую смену планов, сделать монтажную фразу недробимой, непрерывной, как бы единым повествовательным абзацем. В этой связи можно напомнить некоторые эпизоды в фильме «Иван» Довженко. Того же эффекта добивались Козинцев и Трауберг в ряде эпизодов трилогии о Максиме.

Здесь в осуществлении этого эффекта возможны два принципиально и технически различных пути. Эпизод игры на бильярде в «Возвращении Максима» смонтирован короткими кусками, но смонтирован при этом настолько логически неоспоримо, самые детали выбраны настолько безукоризненно точно, для характеристики всей ситуации найдены настолько яркие изобразительно моменты, что зритель не замечает переходов от одного куска к другому. В плане обычного монтажа короткими кусками — это своего рода шедевр, образец монтажа, являющийся вместе с тем и своеобразным пограничным знаком, это тот максимум, которого можно добиться при этой нормальной для него и для первых лет звукового кино системе монтажа и съемки.

Другой путь — это путь широкого использования приемов панорамирования, общих планов, длинных кусков.

Эти приемы вызвали еще совсем недавно категорические и резкие возражения крупнейших мастеров нашего кино, утверждавших, что они ведут к отказу от основных принципов искусства кино.

«Еще раз должен подчеркнуть,— писал Всеволод Пудовкин в книге «Актер в фильме»,— что, говоря о технике актера и цельности образа, я ни в коей мере не отрицаю и не отвожу неизбежности наличия в процессе съемки кинокартины отдельных коротких кусков. Существует тенденция помочь актеру, переведя его работу на длинные куски и общие планы. Эта тенденция по существу есть ход по линии наименьшего сопротивления, протаскивающая в кинематограф природу и технику театра. Тенденция эта — игнорирование огромных возможностей кинематографа, поставивших его на особое место в ряду других искусств, которое, как я говорил уже, непосредственно связано с короткостью, а следовательно, и многочисленностью составляющих кинокартину кусков. Путь по этой линии никому не закрыт. Картина «Гроза», являющаяся с этой точки зрения в сущности реакционной, в конце концов имеет несомненное

и крупное культурное значение, поскольку она чуть ли не впервые позволяет актеру чувствовать себя живым человеком в процессе игры. Но конечно не эта линия сведения кинозрелища к сценическому ограничению времени и места есть путь кинематографа».

Эта полемика Пудовкина чрезвычайно напоминает его же выступления в период первых работ по освоению звукового кино. И он, и Эйзенштейн, и Александров заблужливо стремились предупредить кинематографию от натуралистического использования звука, от натуралистического воспроизведения речи. Они категорически настаивали на том, что «первые опыты со звуком должны быть направлены в сторону резкого несовпадения со зрительным образом», что в кино необходимо культивировать не синхронно звучащую речь, а исключительно контрапунктическое использование звука. И как и в вопросе о длинных кусках и общих планах, Пудовкин предсказывал, что «говорящий фильм будущего не имеет», что «появление звука снова толкнет нас по линии наименьшего сопротивления — к суррогатам театра». Как мы видим, аргументация даже текстуально не изменилась.

Был период, когда в советской кинематографии некоторые режиссеры пытались вообще избегать крупных планов. Мода эта была чрезвычайно кратковременной и прямого отношения к вопросу о длинных и коротких монтажных кусках не имела. И Пудовкин возражал отнюдь не против этой моды. Он возражал против новых возможностей кинематографии с подозрительностью архаиста, которому все кажется, что возникающие на его глазах новшества разрушают самое искусство. Это — обычный для архаистов способ аргументации; они больше всего боятся как бы не были разрушены ими же установленные границы искусства и, пытаясь отстаивать неприкосновенность этих границ, резко возражают против новых возможностей, как бы эти возможности ни были плодотворны.

Монтаж короткими кусками всегда ведет к тому, что зритель все время ощущает точку, с которой снят тот или иной кусок. Дело здесь даже не в ощущении, а в том, что точка съемки входит как элемент в кадр. При этом выбор той или иной точки съемки может быть мотивированным (с точки зрения другого персонажа и пр.) либо немоти-

вированным (вернее мотивированным только стилистическими задачами — требованием наибольшей выразительности). Но в обоих случаях точка входит в кадр как один из его элементов, как своеобразное выражение художественного замысла и воли художника. Воля эта навязана зрителю извне, она не диктуется смыслом эпизода, характером персонажа, характером ситуации. Художнику кажется правильным и наиболее выразительным показать такого-то героя или такой-то павильон или кусок природы именно с этой точки зрения.

Разумеется, в этой характеристике монтажа коротких кусков я несколько утрирую и говорю только о крайних выражениях этой системы. Были в кинематографии разные периоды, когда выбор той или иной съемочной точки диктовался различными принципиальными, стилистическими соображениями. Среди них были и соображения наибольшей изобразительной эффектности, четкости. Если режиссер и оператор ставили перед собой при этом в качестве образца живописную манеру какого-либо художественного направления или отдельного художника, то выбор точек съемки диктовался исключительно задачами стилизации. Мы знаем ряд мастеров, которые выбирали точки съемки с целью искажения каррикатурной деформации снимаемого объекта (очень часто в немых картинах Эйзенштейна). При этом разумеется художник исходит из смысла и характера объекта. Но последние случаи встречались значительно реже. Как правило, при выборе точек съемки учитывалась главным образом изобразительная эффектность кадра.

Незаметность перехода планов есть прямой результат стремления режиссера и оператора сделать незаметной точку съемки, изъять ее из кадра как элемент осязаемый, как один из компонентов кадра, из стремления, условно говоря, свести на-нет очевидную для зрителя роль съемочного аппарата.

Эрмлер как-то говорил, что в процессе подготовительной работы к съемкам «Великого гражданина» он неожиданно понял, что полномочия съемочного аппарата должны быть расширены. До сих пор его задачей было только фиксировать происходящее, теперь он должен не только

фиксировать, но и комментировать, объяснять, вмешиваться. В качестве примера Эрмлер привел кусок из последней части второй серии. Пройдя зал дворца культуры, Шахов уходит за небольшую дверь в углу, ведущую на сцену. Там, в коридоре, за этой дверью, ждет его предательская пуля Брянцева. На общем плане Шахов подходит к двери, открывает ее, закрывает за собой. И вдруг аппарат с сумасшедшей скоростью, словно стремясь предупредить Шахова, стремясь отвести руку убийцы — наезжает на дверь. Поздно, на крупном плане двери опустилась ручка, гибель героя неотвратима.

Утверждение Эрмлера абсолютно правильно и именно в этом заключается один из принципов той новой системы мизансцен и съемки, которую он и оператор А. Кальцатый осуществили в «Великом гражданине». И как это ни парадоксально, роль съемочного аппарата как комментатора, как «существа», вмешивающегося в события, обратно пропорциональна заметности, осязательности этой роли зрителем. Секрет заключается здесь в том, что Эрмлер и Кальцатый на всем протяжении работы над первой и второй сериями картины пользовались преимущественно только одной съемочной точкой — точкой от зрителя. Как бы ни двигался актер, в какой бы части кадра он ни находился — все время зритель видел его со своей «точки зрения». Как им удалось осуществить это мы увидим дальше.

Заметность, осязательность смены точек и смены планов, переход на точки, которые физически для зрителя невозможны, потому что он не может одновременно видеть актера в лицо и из одного угла павильона, и со спины из другого угла того же павильона — все это неизбежно ведет к прерывности, к дробности, которая, будь она трижды осмыслена как прием, как один из элементов построения монтажной фразы, все-таки всегда оставляет впечатление ряда фотографий, быстро сменяющих одна другую и лишаящих впечатление необходимой связи и непрерывной последовательности.

Знаменитый «рваный монтаж», который наши кинематографисты называли американским, а американские считали изобретением мастеров советского кино (возмож-

ности этого типа монтажа были обнаружены нашими мастерами в американских комических и использованы в ряде выдающихся советских фильмов — «Новый Вавилон» и др., а затем уже из этих фильмов перенесены американцами в полнометражные, «серьезные» работы), был наиболее яркой и последовательной попыткой использования технического несовершенства — неподвижности съемочного аппарата как особого и специфического приема искусства кинематографии.

Прием этот в фильме «Новый Вавилон», например, был основным приемом монтажа, основным принципом организации кадров, он все время тенденциозно подчеркивался, что приводило даже к впечатлению некоторой назойливости. На этом же приеме был построен и ряд эпизодов в «Обломке империи», в частности знаменитая сцена воспоминаний Филимонова. Я позволю себе привести отрывок из монтажных листов этой картины. Последовательность событий такова: Филимонов, увидав в окне вагона мимо проезжавшего поезда жену, вернулся домой, подобрав на перроне выброшенную из окна того же вагона коробку папирос «Эпоха», сел в комнате у швейной машины. Идет чередование кусков с планами: Филимонова, упавшей на пол коробки, лица жены, железнодорожных колес, быстро мчащихся по полотну, крутящегося колеса швейной машины, Филимонова, лапок машины, деталей пулемета.

<i>П.</i> Филимонов за столом у швейной машины.	20 м.
<i>Кр.</i> Деталь пулемета.	7 м.
<i>П.</i> Филимонов лихорадочно крутит ручку машины.	1,5 м.
<i>П.</i> Лапка работает.	18 м.
<i>Кр.</i> Дуло стреляющего пулемета.	6 м.
<i>Кр.</i> Лапка.	5 м.
<i>Кр.</i> Дуло пулемета.	4 м.
<i>Кр.</i> Лапка.	4 м.
<i>Кр.</i> Дуло.	4 м.
<i>Кр.</i> Лапка.	4 м.
<i>Кр.</i> Дуло.	3 м.
<i>Кр.</i> Лапка.	3 м.
<i>Кр.</i> Деталь стреляющего пулемета.	3 м.
<i>Кр.</i> Лапка.	3 м.
<i>Кр.</i> Дуло.	3 м.

Дальше на протяжении шестнадцати кадров продолжается то же чередование лапки швейной машины и дула пулемета, но уже еще более короткими кусками по два метра.

У Эрмлера, как я уже указывал, этот монтаж мотивирован большим сознанием Филимонова, находящегося во власти настойчивых и мучительных ассоциаций. Но тот же самый прием монтажа применялся и вне какой бы то ни было мотивировки, как обычный способ построения.

«Рваный» или американский монтаж есть лишь крайнее выражение принципа съемки с различных неподвижных точек короткими кусками. Но он есть вместе с тем и наиболее характерное его выражение.

XV

Эрмлеру было важно в работе над «Великим гражданином» добиться непрерывной повествовательной фразы, ему важно было, чтобы аппарат действительно служил не только для фиксации, но и для своеобразного «комментирования». Ему важно было добиться значительно большей выразительности, убрав вместе с тем произвол аппарата, заставляющего зрителя переходить с одной гочки на другую, вне общей связи с идейным и художественным замыслом фильма.

Но если точка съемки остается постоянной точкой от зрителя, то чем же отличается эта система композиции от обычной театральной площадки, где точка зрения раз и навсегда определена? И может быть Пудовкин прав, утверждая, что съемка на общих планах длинными кусками уничтожает специфичность киноискусства и превращает его в традиционное театральное зрелище?

Я попытаюсь рассказать, как сняты и смонтированы несколько сцен из первой и второй серий «Великого гражданина», для того чтобы убедить читателя, что эта боязнь за «специфику» кино в данном случае есть вздорная и ложная боязнь. В действительности Эрмлер не только не отказывается от принципов искусства кино, но и создает новые средства кинематографической выразительности.

Разговор Максима и Карташова в первой серии кончился тем, что Карташов обещал ему на первом же собрании на «Красном металлисте» доказать, что партийные массы солидарны с руководителями губкома. Максим ушел. Встревоженный и раздраженный Карташов, заранее понимая, что на «Красном металлисте» его ждет полный провал, пулей вылетает из кабинета и бежит в комнату Боровского.

Обстановка в комнате Боровского такова: налево от двери, в которую вбегает Карташов, расположен письменный стол Боровского, направо — диван и перед ним кресла. Карташов быстро вбегает в дверь и резко поворачивает налево к столу Боровского. Сцена снята на общем плане. Аппарат в том же стремительном ритме, в каком движется и Берсенов, играющий Карташова, поворачивает за ним налево. Карташов сказал Боровскому несколько фраз, затем снова отбежал от него, пошел к дивану, бросился на диван. И снова аппарат в том же ритме идет за ним и останавливается на среднем плане, потому что при повороте направо аппарат оказался очень близко от кресел и дивана, на котором лежит Карташов. Боровский, которого аппарат оставил за его письменным столом вне кадра, встал, вошел в кадр, подошел к Карташову, уселся возле него в кресло. Здесь, в этом месте, мы имеем единственную склейку во всем эпизоде, когда аппарат, на секунду прервав панорамирование, подвинулся еще ближе к Боровскому и Карташову. Склейка эта абсолютно незаметна, ибо скачок сделан в том же направлении, в котором все время двигался аппарат.

Продолжение этой сцены все время идет на среднем плане. Вот Боровский иронически посоветовал Карташову пойти к Максиму, встать на колени, рассказать о совещаниях с Зиновьевым и Троцким... Вот возмущился Карташов: «Как вы смеете мне давать такие советы... Мне, отдавшему жизнь революции». Вот он обругал Боровского грязным авантюристом. Боровский накричал на него за истерику, Карташов в том же истерически-бабьем тоне застонал: «Что же делать, что делать?». Боровский слегка подвинулся к Карташову, начал его успокаивать, рассказывая, что есть все возможности обеспечить успех собра-

ния на «Красном металлисте». Со спокойным цинизмом он объясняет Карташову всю грязную механику, посредством которой собирается обмануть Максима.

С начала речи Боровского и до конца сцены аппарат со среднего плана приближается к говорящим. Он приближается медленно, как бы в ритме повышения настроения Карташова, который, наблюдая цинично спокойную уверенность Боровского, слушая план всей комбинации с устройством собрания, и сам успокаивается и начинает спрашивать об отдельных деталях. Аппарат подъезжает до крупного плана, стремясь разгадать и понять этот переход Карташова от подлой истерики и отчаяния до не менее подлого легкомыслия и радости по поводу того, что все организовано Боровским как следует, что волноваться особенно нечего, что они сумеют доказать Максиму мнимую солидарность партийных масс с ними, готовящими преступление против ЦК. В неожиданности и резкости этого перехода очень характерная черта Карташова, который по природе своей является подлецом легкомысленным, легко переходящим от истерической паники к легкости и хлестаковской самоуверенности.

Наконец, в кадре остаются уже только крупные планы лиц Боровского и Карташова. Это происходит в тот момент, когда Карташов отнюдь не потому, что в нем неожиданно заговорила совесть, а так, только для проформы, говорит: «...неприятно все... вы понимаете, получается какая-то мелкая интрижка...» И все с тем же спокойствием Боровский объясняет: «Алексей Дмитриевич! французы называют политику грязным ремеслом». «Да... — соглашается Карташов, — Сальметье...» и вдруг, от этой мнимой совестливости с восторгом и восхищением перед организаторскими «талантами» Боровского восклицает: «Чорт возьми, Боровский, оказывается организация собрания тоже искусство». И попрежнему спокойно Боровский резюмирует: «И большое, Алексей Дмитриевич!»

Вывод сделан, преступники разоблачили сами себя, согласившись с тем, что занимаются они «грязным ремеслом»; итоги подведены. И совсем неслучайно к этим итогам, к этому выяснению моральной физиономии (политическая их физиономия уже была ясна много раньше) Кар-

ташова и Боровского, к этому саморазоблачению подледцов, очень точно себя характеризующих в заключительных репликах сцены, нас вело медленное движение аппарата от среднего плана к крупному.

Я мог себе позволить это метафорическое выражение, потому что оно довольно точно передает замысел Эрмлера. Он использует смену планов среднего на крупный в не совсем обычной функции.

Обычно на экране возникают крупные планы героев в наиболее эмоционально напряженный момент или в наиболее ответственный момент развития диалога, в момент, когда герой произносит какое-либо решающее слово. Но в большинстве случаев крупный план возникает как своеобразная эмфатическая интонация в кино.

Наибольшее эмоциональное напряжение в сцене Карташов — Боровский падает на начало разговора, когда Боровский криком умиряет истерику Карташова. Но приближение к крупному плану начинается позже, в тот момент, когда Карташов уже успокаивается и с любопытством выслушивает план организации собрания с целью обмана Максима. Этот крупный план подчеркивает, с одной стороны, тот итог, вывод, то глубокое моральное падение «оппозиции», которое выступает в последних репликах («политика — грязное ремесло»), а с другой стороны, как бы стремится дать наиболее наглядный отчет о том психологическом феномене, который представляет собой Карташов, с необыкновенной легкостью переходящий от полной истерической паники к легкомысленному самодовольству и радужным надеждам.

Другой пример: одна из лучших сцен второй серии фильма — сцена разоблачения Шаховым Земцова. Сцена эта начинается на общем плане кабинета, по которому крупными шагами ходит о чем-то размышляющий Шахов. На этом же плане в кабинет вбегает Земцов. Затем действие переходит в средний план не резким переходом, но постепенно, и, как и в целом ряде случаев в фильме, согласованно с движением актера. Аппарат движется от плана к плану в том же ритме и в том же направлении, в каком движется актер.

Начинается разговор, во время которого Земцов возмущается, что его «допрашивали, как преступника», а Шахов успокаивает его, рассказывая, что они и его, Шахова, держали два часа. Мимоходом, явно думая о чем-то другом, Шахов спрашивает: «В конце концов выяснили, наконец, сложный вопрос?» (вопрос, где был Земцов с 1911 по 1913 г.). И здесь Земцов лжет, что он был в Иркутске и Красноярске, а не в Омске, где в это время он провалил подпольную типографию и выдал охранке нескольких большевиков. Эта ложь заставляет насторожиться Шахова. Лицо его становится гневным и напряженным, он начинает расспрашивать Земцова: «Позволь, позволь, как же так, ты был арестован в одиннадцатом году, сидел в Орловском центральном и был приговорен к ссылке в Омск и оттуда, по твоим рассказам, ты бежал за границу».

Земцов не очень уверенно, маскируя свою неуверенность деланным спокойствием, интонацией, по которой должно быть ясно, что он этому вопросу не придает решительно никакого значения, пытается объяснить, что из Омска его вскоре перевели в Иркутск, так что он «фактически в Омске не был». Этот ответ заставляет Шахова насторожиться еще больше, он встает, идет на аппарат, аппарат фиксирует крупный план Шахова и за ним сидящего Земцова. Все с тем же деланным спокойствием Земцов смотрит на часы, заявляет, что он поедет в совхоз, встает и идет к двери.

Режиссера интересует вовсе не Земцов. Для зрителей физиономия этого прохвоста после беседы с Сизовым уже совершенно ясна. Вся сцена, как я уже говорил, построена совсем не в манере допроса, и разоблачение Земцова Шаховым отнюдь не является актом, заранее им задуманным. В момент, когда Земцов вошел в комнату объясняться по поводу того, что в контрольной комиссии его спрашивали, «как преступника», Шахов его ни в чем не подозревал. Но вот Земцов соврал. Мотивировка этой лжи, которой Земцов мог бы сравнительно легко избежать, нигде сценаристами не объяснена и не рассказана, но психологически она ясна и без всяких объяснений: в период пребывания Земцова в Орловском центральном его завербовали в охранку, а в Омске он делал свои первые

шаги как провокатор и естественно поэтому, что он не хочет вспоминать о периоде своего пребывания в Омске.

Если бы сцена была построена в форме заранее задуманного Шаховым допроса, то и режиссера и зрителей в равной мере должны были бы интересовать оба партнера этой сцены и даже не столько они, сколько самый процесс разоблачения, выяснения улик, уверток Земцова. Но при всей остроте ситуации вовсе не самый процесс разоблачения в центре режиссерской разработки этого эпизода. И даже не самое столкновение великого гражданина Шахова со скользкой и отвратительной гадinou Земцовым, но опять, как и в сцене с Авдеевым, режиссера больше всего волнует ход мыслей Шахова, его переживания в тот драматический момент, когда он начинает догадываться, что человек, работавший с ним бок о бок, — предатель, прохвост, враг.

Шахову бесконечно тяжело и трудно, но долг большевика требует от него, чтобы он продолжил этот разговор, чтобы он выяснил, что прячет, что скрывает от него Земцов. Вот почему в центре режиссерского замысла, в центре всей мизансцены, в поле зрения аппарата все время находится Шахов, вот почему в момент, когда Земцов в первый раз лжет, на крупном плане перед зрителем возникает не лицо Земцова, но напряженное и гневное лицо Шахова.

Но на этом поединок характеров только начинается. Земцов пошел к двери, он виден где-то в перспективе комнаты, на переднем плане Шахов. Шахов повернулся спиной к аппарату, сделал несколько шагов вправо, аппарат пошел за ним. На секунду Шахов вышел из кадра и уже на общем плане окликнул Земцова. Здесь нужно упомянуть об одной почти постоянной черте в съемке большинства эпизодов фильма. Даже тогда, когда аппарат не двигается за героями и они показаны идущими, удаляющимися на общем плане, оператор все время держит актера, действия которого необходимо подчеркнуть по ходу эпизода, в той же резкости, переводит за ним фокус. Ходящий по кабинету Шахов снят короткофокусным объективом $f-35$ и тогда, когда он отходит на задний план ком-

наты, он все время остается в фокусе, приковывая к себе напряженное внимание зрителя.

Шахов окликнул Земцова, попросил его на минуту задержаться. Земцов подошел к столу Шахова; теперь оба сидят на среднем плане у стола. Испытание Земцова продолжается. Как срывается на этом испытании Земцов, я уже рассказал подробно. После реплики Земцова, в которой он пытается отвести от себя обвинение в том, что проболтался об истории с лесником, указанием на других людей, присутствовавших в комнате во время допроса лесника, Шахов, окончательно убедившийся в своих подозрениях, снова спрашивает, сколько времени он был в Омске. И Земцов продолжает лгать. В первый раз за время всей сцены аппарат переходит здесь на крупный план Земцова, на лицо человека, растерявшегося, понимающего, что он попался, но все еще пытающегося собрать какие-то силы для дальнейшей борьбы.

За кадром голос Шахова: «Врешь!» Земцов вскакивает. Крупный его план аппарат снял сверху вниз; теперь, когда Земцов вскочил, аппарат тоже взметнулся вверх, открывая первый план, на котором с необычайной резкостью выступают Шахов и Земцов. Земцов кричит, и чем больше кричит он, тем спокойнее становится Шахов. Он уже сделал свои выводы, ему уже больше не о чем разговаривать с Земцовым. Он отошел по другую сторону стола и одновременно с ним камера отодвинулась назад. Перед зрителем общий план. Земцов, бросив последнюю реплику, в бешенстве уходит из комнаты, камера отъезжает еще дальше. Перед зрителем весь кабинет Шахова, который звонит по телефону Вершинину, чтобы тот арестовал Земцова.

XVI

В обоих этих эпизодах, как и в большинстве эпизодов фильма, «секрет» режиссера заключается не только в длинных кусках, не только в том, что точка от зрителя остается неизменной, не только в широком применении

принципа панорамирования¹ (мне довелось беседовать как-то с одним режиссером, который упорно, не желая слушать моих доказательств, утверждал, что вся удача эрмлеровских мизансцен зависела от благожелательности дирекции, отдавшей Эрмлеру единственную на «Ленфильме» тележку «Долли»). Эти чисто технические приемы настойчиво применялись режиссером в одном направлении, с одной определенной целью. Эта цель заключалась в психологическом раскрытии, в психологической детализации образа, в создании самых широких возможностей для моральной и психологической характеристики персонажа.

И вовсе неслучайно Эрмлер и оператор Кальцатый все время стремятся координировать движение актера с движением аппарата. Это, во-первых, как и съемка длинными кусками, предоставляет актеру небывалую в кино свободу движения, несвязанность его полем зрения объектива. Актер перестает ощущать аппарат как досадную помеху, которая все время ограничивает его вовсе не во имя художественных задач, но лишь потому, что наклони он голову на несколько сантиметров в сторону, он уже оказывается вне поля зрения объектива только в силу технических условий съемки. Это, во-вторых (что в данном случае является самым главным и существенным), позволяет режиссеру все время концентрировать внимание зрителя на действующих лицах, точно характеризовать каждое их движение, каждый жест, каждую деталь мимики.

Для режиссера, мыслящего банально, сцена Шахов — Земцов не представляла бы решительно никаких трудностей. Он рассадил бы их на некотором расстоянии друг от друга, хотя бы по разные стороны стола, и вел бы разговор либо на общем плане, изредка вкрапливая попеременно крупные планы собеседников, либо переходил бы панорамой от крупного плана одного к крупному плану дру-

¹ Термины «панорама», «панорамирование» применяются здесь не вполне точно. В процессе панорамирования аппарат механически фиксирует все, что находится между отправной и конечной точками панорамы. Такой механической фиксации и Эрмлер и Кальцатый тщательно избегают. Прием, применяемый ими, правильнее было бы назвать термином *travelling*, но это усложнение терминологии кажется мне излишним педантизмом.

того. В такого рода переходах от одного крупного плана к другому есть что-то чрезвычайно плоское и безличное.

Эрмлеру отнюдь не важна́ длина съемочного куска сама по себе, а тем менее принцип панорамирования, ему важно было превратить аппарат из равнодушного фотографа в тонкого и умного соглядатая, наблюдателя, тщательно отмечающего все детали поведения героя. Только таким образом можно было добиться того, что фотография стала как бы прямой речью от автора, имеющего право на подробную психологическую характеристику. Только таким образом можно было снять фильм, построенный на самых сложных проблемах морали, политики, психологии, на непрерывном диалоге, в процессе которого возникают темы самого широкого философского порядка.

XVII

Эрмлер построил свой фильм на принципах, которые до сих пор считались в кино запрещенными: на многочисленных собраниях, на больших эпизодах, сплошь построенных на диалоге, на эпизодах, в большинстве которых фигурируют два беседующих человека.

Все это отнюдь не привело к тому, что искусство кинематографии добровольно отдало себя в плен театру. Пудовкину казалось, что длинный кусок обязательно равнозначен общему плану, что он по самой своей природе исключает переходы от плана к плану, в частности исключает из обихода кино крупный план. Но Эрмлер в процессе работы над «Великим гражданином» и не думал отказываться от крупных планов. Наоборот, именно в системе, созданной Эрмлером, крупный план приобретает особую выразительность и силу, именно в этой системе работа со светом становится особенно ответственной и приобретает значение, которого она не имела при обычной системе съемки и монтажа.

При обычных принципах монтажа, когда переход от плана к плану, в частности переход на крупный план, обязательно подразумевал некоторый разрыв между планами, необходимой была в монтаже и склейка кусков разных

планов. Это неизбежно вело к разрыву последовательности в изображении поведения, действия, манеры персонажа держаться; на какой-то определенный период времени вырывало одного из персонажей из ситуации, концентрируя на нем, на его лице, на его эмоциях все внимание зрителя.

У Эрлера крупный план почти никогда не является результатом изоляции героя. В фильме Эрлера крупный план возникает не в результате разрыва, склейки, к нему приводит панорамирующий аппарат, внимательно следящий за каждым движением актера.

Эрлер добивается непрерывности в изображении поведения героя. Ему это было необходимо, ибо только при этой непрерывности он имеет возможность фиксировать детали психологического процесса, как бы получает возможность рассказывать о том, что думает и переживает тот или иной герой в данной ситуации.

Говоря о психологическом процессе, я применяю этот термин отнюдь не метафорически. Есть в фильме целый ряд эпизодов, в которых Эрлера интересует почти исключительно ход мыслей и переживаний Шахова. Я уже говорил об этом в анализе сцены разоблачения Шаховым Земцова, то же самое можно сказать и о некоторых других эпизодах. В стилистике крупных планов, в портретной живописи фильма, в работе со светом на крупных планах Эрлер стремится подчеркнуть состояние героя, дать внешней характеристикой отчетливое впечатление об его внутреннем мире, о принятом решении об отношении к происходящему.

В знаменитой ночной сцене первого (и решающего) разговора между Шаховым и Карташовым в первой серии почти все начало разговора Шахов лежит на диване. Карташов разбудил его, первые секунды он еще во власти сна, затем Карташов начинает расспрашивать, верно ли, что Шахов очень резко выступал против него, говорил, что обжалует решение губкома в ЦК. И Шахов сразу настораживается, сразу возвращается к действительности, к тому, что его волновало все последнее время. Карташов сетует на Шахова и на то, что «дружба для Шахова ничего не значит», а затем сразу переходит к изложению под-

лой, ренегатской своей программы. Шахов не перебивает его монолога ни одной репликой, он только лежит и слушает. Карташов говорит с какой-то особой, претендующей на дружескую интимность, на глубокую взволнованность, интонацией, он пытается говорить так, как говорят люди, много думавшие, «выстрадавшие» тему, о которой идет речь. Лицо у него жалкое, заискивающее, умоляющее. Почти весь монолог Эрмлер снимает на крупном плане Шахова и Карташова.

У Шахова в этот момент напряженное, решительное, враждебное, беспощадное к сидящему перед ним человеку выражение лица. От теней, лежащих на лицо, у него заостряются и резко выступают скулы, резче обозначаются морщины. Он не хочет понять «сомнений», терзающих Карташова. Ему все ясно: «Это не исповедь влюбленной девушки, это политические сомнения Алексея Карташова... С такими мыслями, с такими настроениями, с таким неверием работать и руководить нельзя... Это уже не сомнения, это линия».

XVIII

Фридрих Эрмлер родился в семье ремесленника в захолустном местечке. Двенадцати лет он вынужден был поступить «мальчиком» в аптекарский склад. Его эксплоатировали нещадно; мелкая, ordinaria житейская проза — большие и малые аптекарские бутылки окружали его.

В местечке был «иллюзион» под названием «Диана». Эрмлер и сам уже не помнит, как выглядел этот кинематограф. Самый захудалый кинематограф в Питере назывался «Юпитер». И вообще, чем хуже был кинотеатр, тем более громкое мифологическое имя ему присваивалось. Судя по этому, иллюзион «Диана» не был особенно блестящим. Но именно этому проплеванному залу обязан Эрмлер первой дружбой с искусством, и именно через этот зал вошла в его жизнь та муза, для которой в мифологии нет имени только потому, что греки ничего не знали о кинематографе.

Впечатление от первых картин было не меньшим, чем впечатление от первых прочитанных им детективных романов. В задней комнате аптекарского склада на листах оберточной бумаги писались сценарии и разыгрывались вечером на пустыре трупшой, состоявшей из одногодков Эрлера, при неизменном режиссере, который был и автором сценария, и постановщиком, и актером.

Так проходили детство, отрочество и юность. Юность закончилась драмой, гораздо более жестокой и реальной, нежели те, которые разыгрывались на пустыре: серой шинелью, окопами мировой войны. Сюжет этой драмы двигался, однако, совсем не в том направлении, в каком он был задуман. В последнем акте на сцену вопреки всяким сценическим условностям вышли те, кто до сих пор фигурировал только на ролях народного фона, безмолвных статистов. К этому времени Эрлер был уже большевиком. Партия поставила его на самые ответственные и опасные участки фронта. Вся юношеская романтика, все давние мечты о героизме нашли себе выход в боевых героических буднях кочевой фронтовой жизни. И естественно, что впоследствии, по окончании гражданской войны, Эрлер перешел на работу в ВЧК, учреждение, которое возглавлял русский якобинец, человек необычайной душевной чистоты, романтической веры и преданности революции — Дзержинский.

В 1922—1923 годах на экранах нашей страны появились послевоенные европейские и американские фильмы, начали работать первые советские киностудии. Эрлер почувствовал, что прежнее его мальчишеское увлечение кино было гораздо серьезнее, чем казалось. Нужно было строить советскую кинематографию — самое важное из всех искусств, обладающее наибольшей силой непосредственного агитационного воздействия на массовую аудиторию, несравненно более грандиозное, нежели театральное, и следовательно, политически самое необходимое и актуальное. И Эрлер получает командировку в техникум сценических искусств на киноотделение.

Когда начались годы обучения искусству кинематографии, у Эрлера за плечами был уже большой житейский путь, биография революционера, бойца, коммуниста. Но

творческая его биография только еще начиналась. И чувствовал он себя достаточно неуверенно.

Прежде всего сразу же выяснилось, что ему решительно не у кого учиться. Дореволюционное русское кино представляло собою, в сущности, очень жалкое зрелище, опыт, накопленный режиссерами этого кино, был решительно непригоден для искусства, которого требовала революция. Впрочем, это относилось не только к дореволюционному русскому, но и европейскому и американскому кино. Годы рождения кинематографии как искусства — это послевоенные годы.

Затем он сразу же понял, что для работы в искусстве, особенно для того, чтобы заново создавать это искусство, у него нехватает культуры, знаний, элементарной грамотности художника. И как раз на этом пути перед Эрмлером стояли едва ли не самые большие опасности.

Он работал и учился лихорадочно, ему нехватало времени, у него на столе скоплялись книги: здесь и классики античности, и статьи Плеханова по искусству, и солидные труды по истории философии, и романы советских писателей, и брошюры по вопросам кино. Ему трудно было разобраться во всем том, что происходило в те годы в советском искусстве: шумели «левые» театральные и литературные течения, каждое из этих течений считало себя обязанным принять имя достаточно безличное и вместе с тем достаточно сложное — конструктивизм, эксцентризм... Какие только «измы» не возникали в те годы и уходили в небытие!

Очень трудно было не потеряться во всей этой шумихе, не потерять себя, и не только не потерять себя, но и найти себя в искусстве. Когда сейчас вспоминаешь первые шаги Эрмлера, то кажется, что опасность эта была для него вполне реальной: очень скоро он покинул техникум, который решительно ничему научить его не мог, и совместно с группой друзей организовал киноэкспериментальную мастерскую — КЭМ, очень похожую на организацию с не менее благозвучным названием ФЭКС (фабрика эксцентрического актера), которой руководили Козинцев и Трауберг и которая уже успела выпустить первую свою работу: эксцентрическую комедию «Похождения Ок-

тябрины». КЭМ выпустил не менее эксцентрическую «Скарлатину».

Сейчас очень легко со снисходительной улыбкой вспомнить об этих грехах молодости. В сущности все это, однако, было гораздо серьезнее, чем предполагают критики, один из которых утверждал даже, что ФЭКС потворствовал вкусам нэпманской аудитории. Это — пустяки. И в «Похождениях Октябрины» и в «Скарлатине» были черты, родственные плакатам Маяковского в Роста. Задумывались они как плакатные агитки с самыми лучшими политическими намерениями. И видеть в них явления враждебного нам искусства по крайней мере легкомысленно. Почти все из крупнейших мастеров нашего кино — и Эйзенштейн, и Александров, и Козинцев и Трауберг, и Эрмлер и Юткевич, как и целый ряд актеров — Штраух и другие — прошли через этот период увлечения эксцентрикой, цирком, карикатурой, американским комическим фильмом.

Казалось, что Эрмлер движется и будет двигаться в русле «левой» кинематографии, что Козинцеву и Траубергу он если и не родной, то во всяком случае двоюродный брат. Казалось, что влияние их на Эрмлера закреплено надолго, если не навсегда.

И первая полнометражная картина Эрмлера «Дети бури» (поставленная совместно с режиссером Иогансоном) только подтвердила это впечатление. Картина была в высшей степени противоречивой. В ней была попытка средствами, хотя и очень примитивного реализма, обрисовать первые годы существования комсомола, историю его возникновения. Но сюжет фильма строился главным образом на истории приключений нескольких комсомольцев на фронте. Этот сюжет был разработан в картине приемами традиционного американского кинематографа и снят с оглядкой на ту изобразительную манеру, которую создавали в этот период Козинцев и Трауберг.

Ссылка на ФЭКС может показаться в этом контексте спорной. Ведь приемы американского кино эксплуатировались не только фэксами, но и Кулешовым. И последним в гораздо большей степени, нежели Козинцевым и Траубергом. Дело здесь, однако, не в точном указании тра-

диций. В равной мере и у фэксов и у Кулешова было ощущение, что они как «новаторы» противостоят всей той серой и безличной среде дореволюционной режиссуры, которая временно, на очень недолгий срок, закрепилась в советском кино и ставила фильмы, для которых образцом была «золотая серия» Ханжонкова.

Положение этих «новаторов» было действительно трудным, и я помню статью Трауберга, в которой говорилось, что «Кулешову в Москве все же значительно легче работать, чем нам в Ленинграде». И хотя слово «новаторы» правильно взято здесь в кавычки, потому что ранние работы фэксов были только заявкой на новое искусство, оправданной значительно позже, но ведь большинство режиссуры тогда не только на самое слово, но и на кавычки не претендовало. То, что ставили тогда советские студии, было очень похоже на заурядный провинциальный театр, а никак не на кинематограф. А Козинцев и Трауберг, Эйзенштейн и Кулешов при всех отдельных срывах и очень серьезных ошибках руководились правильным ощущением, что им поручено создать новое искусство, что чем резче будут они отталкиваться от существующей серой, безличной и бескрылой кинематографии, тем больше простора откроется перед ними, тем успешнее удастся им решить поставленную перед ними задачу.

Негативная часть программы этих мастеров была значительно сильнее в этот период, нежели положительная. Изделиям своих противников — «Часовне святого Иоанна», «Скорби бесконечной», и другим фильмам Худолева, Чайковского и других — они могли противопоставить только короткометражную «Октябрину» и «Похождения мистера Веста в стране большевиков». Это было не слишком много, во всяком случае неизмеримо меньше того, что требовал зритель. Поэтому не так уж важно было, какие конкретные стилистические черты — эксцентриаду, излюбленные приемы американского ковбойского или детективного фильма, алогизм и трюк американской комической, условный угловато-геометрический жест актера (как в «Мистере Весте») — культивировал тот или иной режиссер. В хозяйстве «новаторов» все решительно шло на пользу, только бы все эти стилистические черты были рез-

ко противопоставлены тому театральному серому натурализму, который господствовал в большинстве выпускавшихся студиями фильмов.

Индивидуальные различия, настоящее несходство стремлений, почерка, стиля обнаружили позже и обнаружили сразу и резко. И в этот момент, когда период юношеских экспериментов закончился, оказалось, что та опасность, которая была для Эрлера вполне реальной, опасность оказаться надолго, если не навсегда, в плену у «новаторов», у Козинцева и Трауберга, у Эйзенштейна, у Кулешова, как у мастеров, обладавших большим опытом и несомненно большей культурой и большей сознательностью в постановке и решении художественных задач кинематографии, что эта опасность — фиктивная, для дальнейшего творческого пути Эрлера отнюдь не обязательная.

Критику, когда он по ходу своей работы бывает вынужден обращаться к прошлому, приходится иногда заниматься весьма неблагоприятной работой: он должен ссорить друзей. Эрлер выступал в эпоху немого кино как яростный защитник того направления, которое возглавляли Козинцев и Трауберг. В памяти ленинградских кинематографистов — жестокие дискуссии по поводу фильма «Новый Вавилон», на которых Эрлер брал под свою защиту не только достижения, но и ошибки авторов фильма. Но это единство взглядов — внешнее и кажущееся. В действительности, по творческим своим установкам, по тенденциям, по направлению работы, они были в ссоре, если не во вражде.

И вражда эта обнаружилась с совершенной очевидностью, когда на экранах появился второй полнометражный фильм Эрлера «Катюка — бумажный ранет».

Внешне эти две режиссерские группы существовали на основе взаимной благожелательности. Когда Эрлер снимал «Катюку», Козинцев и Трауберг снимали «Шинель». В обоих фильмах должен был быть снят Ленинград, его дворцы и памятники, его проспекты и площади. Режиссеры мирно поделили город по районам, и в районы, отданные Козинцеву и Траубергу, оператор Эрлера не заходил.

Но за этой дружбой и миром скрывалась подготовка к войне. И к войне не только с Козинцевым и Траубергом, но с принципами, которые были в этот период священными для очень и очень многих уже признанных мастеров советского кино.

Срываясь, попадая иногда в плен чужому стилю, чужой манере, Эрмлер в то же время упорно и яростно отстаивал своеобразие своих творческих позиций, своих замыслов, своего способа видеть и изображать мир. И даже тогда, когда фильмы его обнаруживали родство с фильмами других мастеров, даже и тогда оказывалось, при более внимательном и детальном анализе, что родство это случайное, что при внешнем сходстве здесь нет ничего решительно общего в замыслах, в содержании, в способах развития и аргументации темы. При первом беглом знакомстве с фильмом «Обломок империи» может показаться, что принципами монтажа он обязан Козинцеву и Траубергу, что целым рядом приемов развития темы, в частности аллегорией, — Эйзенштейну. Но я уже имел возможность показать, как различны были направления, в которых работали Эйзенштейн и Эрмлер, как различились они даже тогда, когда применяли одинаковые приемы.

Крупнейшие художники советской кинематографии, мастера, создавшие классику нашего кино, шли к реализму отнюдь не одинаковыми, отнюдь не прямыми путями. Творчество каждого из них представляет целый ряд своеобразных форм развития, вызревания реализма. Каждая из этих форм заключала в себе глубокие внутренние противоречия — тенденции реалистические и антиреалистические, каждая из них обнаруживала опасности ложного пути, стилизации и эстетизма у одних художников, рационалистической схемы — у других.

Творчество Эрмлера всегда было значительно более последовательно в своем движении к реализму, нежели творчество этих художников. Он был почти всегда впереди своего искусства. Вот почему целый ряд его фильмов имеет принципиально новаторское для советской кинематографии значение.

Центральным моментом его творчества, единственной по существу интересовавшей и интересующей его идейной, по-

литической, художественной проблемой всегда была проблема человеческого образа, характера, психологии.

Но проблема эта никогда не решалась им изолированно от истории, от эпохи, от классовых битв эпохи, от событий великой пролетарской революции. Фильмы Эрмлера всегда являются как бы своеобразным судом над действующими лицами. Он внимательно и пристально разглядывает созданных им персонажей, расспрашивает их, пытается раскрыть самые скрытые мысли и эмоции, пытается найти последние и окончательные основания их действий, их отношений к окружающему, их симпатий и антипатий.

Он расспрашивает их с пристрастием, и они раскрывают себя полностью — одни во всем своем величии, мужестве, героизме, преданности, другие — во всей своей подлости и ничтожестве.

На протяжении многолетнего пути Эрмлера менялись способы анализа психологии, способы раскрытия характера, но неизменным оставались направление и содержание творческих интересов художника. И именно эта последовательность и упорство привели Эрмлера к таким блестящим победам реалистического искусства, как обе серии фильма «Великий гражданин».

3 p. 50 н.