

## «Новое искусство» и культура XX в.

---

УДК 791.63

DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-113-128

«Очень хорошо живется»:  
эмоциональный сценарий А.Г. Ржешевского  
в режиссерском прочтении В.И. Пудовкина

Сергей А. Огудов

*Госфильмофонд РФ, Москва, Россия, s.ogudov@gmail.com*

*Аннотация.* Сложность постановки эмоционального сценария, появление которого совпадает с кризисом монтажного немого кино, побуждает режиссеров к творческим экспериментам. Фильм по сценарию А.Г. Ржешевского «Простой случай» вошел в историю кино как творческая неудача Пудовкина, а его замысел по разным причинам остался во многом нереализованным. Рефлексия по поводу принципов эмоционального сценария в период работы Пудовкина над этим фильмом исследуется в настоящей статье на основе текста сохранившегося режиссерского сценария. Мы полагаем, что поиски Пудовкина направлены на эпизодизацию сюжета, при которой возрастает и значимость отдельного персонажа. Работая над «символическим прологом» сценария, Пудовкин ищет новые способы раскрытия человека на экране, предполагающие синтетический принцип показа. Персонаж становится не производным сюжетной конструкции, а формой присутствия реальности, воссоздаваемой через разные эмоциональные раздражители: визуальный, цветовой, голосовой, музыкальный. Мы рассматриваем его работу в связи с идеями о синтетическом произведении искусства, которые становятся актуальными в 1930-е годы, как возможную альтернативу аналитическим экспериментам авангарда и доктрине соцреализма.

*Ключевые слова:* сценарный текст, сюжет, персонаж, эмоция, монтаж, звуковое кино

*Для цитирования:* Огудов С.А. «Очень хорошо живется»: эмоциональный сценарий А.Г. Ржешевского в режиссерском прочтении В.И. Пудовкина // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 5. С. 113–128. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-113-128

---

© Огудов С.А., 2019

“Living very well”:  
Emotional scenario by A.G. Rzheshhevskii  
as directed by V.I. Pudovkin

Sergey A. Ogudov  
*Gosfilmofond of Russian Federation, Moscow, Russia,*  
*s.ogudov@gmail.com*

*Abstract.* The complexity of staging the emotional scenario, coinciding in its appearance with the crisis of montage in silent cinema, inclines film directors to creative experiments. The film “The Simple Case” was based on Rzheshhevskii’s script and went down in history as a creative failure of Pudovkin and his plan was left largely unrealized for different reasons. The reflection on principles of the emotional scenario took place during Pudovkin’s work on that film and it is being studied in the article following the text of the surviving shooting script. The author considers that Pudovkin’s approaches were aimed at the plot episodization which helped to increase the significance of the particular character. Working on the “symbolic prologue” of the shooting script Pudovkin was looking for new ways to represent the man on the screen, involving synthetic principle of depicting. The character becomes not a derivative of the plot structure but a form of the reality presence, created through the different emotional stimuli: visual, colorful, vocal, musical. The article considers his work in relation to the ideas about synthetic artwork, which became relevant in the 1930s as a potential alternative to analytical experiments of avant-garde and to the doctrine of socialist realism.

*Keywords:* screenplay text, plot, character, emotion, montage, sound cinema

*For citation:* Ogudov SA. “Living very well”: Emotional scenario by AG. Rzheshhevskii as directed by VI. Pudovkin. *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series.* 2019;5:113-28. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-113-128

1. Сценарная основа советских фильмов 1920–1930-х годов представляет собой недостаточно изученный феномен на границе литературы и кино, осмысление которого требует не только киноведческих, но и филологических компетенций. Предметом изучения настоящей статьи станет режиссерская рефлексия по поводу литературного компонента фильма, ставшая импульсом для переписывания сценария, создания альтернативного текста, более тесно связанного с реалиями кинопроизводства и избранной манерой съемок. Как правило, работа над киносценарием происходит в несколько этапов, включающих написание либретто (краткое содержание будущего фильма), литературного и режиссерского

сценариев. Мы сосредоточим внимание на режиссерской работе с литературным сценарием, поскольку именно на этом этапе, как нам представляется, идеи Пудовкина по поводу его будущего фильма по сценарию А.Г. Ржешевского «Очень хорошо живется» были в определенной мере сформулированы.

А.Г. Ржешевский вошел в историю кино как создатель нового типа сценария, получившего название «эмоциональный сценарий». Оценки его творчества всегда были неоднозначными: его то называли «первым сценаристом», создавшим киносценарий как литературное произведение, то полностью отрицали, полагая, что его сценарии только препятствуют работе режиссеров. Эмоциональный сценарий формируется в советском кинематографе как протест против доминирующей в середине 1920-х гг. практики так называемого номерного или «железного сценария», представлявшего собой запись полного содержания будущего фильма – при этом действие должно было быть раскрыто вплоть до описания каждого отдельного кадра. «Железный сценарий» был попыткой создать подобие американского continuity script, и вводился студийным руководством для того, чтобы упорядочить сценарную практику начала 1920-х гг.: «Стальной сценарий появился в советском кинематографе в пылу битвы с внесценарным способом киносъемки, а также с неизжитой еще “записью на крахмальной манжете”» [1 с. 16].

Наиболее весомыми репликами в поддержку эмоционального сценария можно считать статьи С.М. Эйзенштейна и В.И. Пудовкина. Статья С.М. Эйзенштейна «О форме сценария» (1929 г.) читается как творческий манифест, обосновывающий новые принципы сценарной работы: «Номерной сценарий вносит в кинематографию столько же оживления, как номера на пятках утопленников в обстановку морга...» [2 с. 297]. Фильм не должен быть «переложением в цепь картин анекдотической цепи событий сценария» [2 с. 298]. Далее: «Сценарий ставит эмоциональные требования. Его зрительное разрешение дает режиссер...» [2 с. 298]. Например, фраза из сценария «Броненосец “Потемкин”» «в воздухе повисла мертвая тишина» непереводаема на экран буквально: «У режиссера: Неподвижные крупные планы. Тихое мрачное качание носа броненосца. Вздрагивание Андреевского флага. Может быть, прыжок дельфина. И низкий полет чаек» [2 с. 299]. В своей статье Эйзенштейн имел в виду собственные сценарные разработки, в частности сценарий «Генеральная линия». Тем не менее с новым режиссерским запросом резонировало творчество А.Г. Ржешевского.

В.И. Пудовкин к началу работы над сценарием Ржешевского был всемирно известным режиссером, за плечами которого были фильмы «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-

Хана». В середине 20-х годов Пудовкин заявляет о себе как о стороннике «железного сценария», но впоследствии сам поддерживает эмоциональный сценарий. В своей статье, обосновывающей роль творчества Ржешевского, Пудовкин обозначает признаки нового типа сценария, который должен способствовать уходу от излишней концентрации режиссеров на сюжетной конструкции. Согласно Пудовкину, «точная заданность формы может только сбить режиссера, навязывая ему вместо ощущения и смысла уже жесткую схему зрительной формы» [3 с. 81]. Именно внимание к слову, его воздействию, тому «отчетливому образу», который может быть передан гибким словесным построением, оказывается важным для Пудовкина. По его мнению, в сценариях Ржешевского техническое оформление кадра уже не требует специальных технических ремарок, а передается самой словесной тканью: форма кадров, ракурсы, свет, характер и движения людей содержатся в самом «словесном построении» [3 с. 82]. Сценарий Ржешевского не передавал сюжет, вместо которого присутствовал «ряд эпизодических установок», а сам был непосредственной «эмоционально заряженной передачей того, что должен ощутить зритель от зрелища будущего монтажного построения режиссера» [3 с. 82].

Как продолжение этих утверждений читается и режиссерская версия сценария «Очень хорошо живется». Литературный сценарий Ржешевского был написан на основе фельетона М. Кольцова «Устарелая жена» и в целом повторял событийную канву того происшествия, которое приводил Кольцов. Ржешевского могла заинтересовать злободневность этого фельетона и в то же время его лаконизм. В сценарии Ржешевского красный командир Павел Ланговой возвращается с фронта Гражданской войны. Герой, переживший множество лишений, не одинок – в самых тяжелых испытаниях его сопровождала жена и фронтовая подруга Машенька. Приехав в город и поддавшись соблазнам новой жизни, Ланговой увлекается молодой девушкой – он оставляет Машеньку и просит верную подругу понять его. Но оставшись с мещанкой, Ланговой переживает одиночество и разлад с фронтовыми друзьями, которые упрекают его за этот поступок. В финале сценария Ланговой все же оставляет городскую девушку и возвращается к Машеньке<sup>1</sup>. Сюжет сценария, во многом

---

<sup>1</sup> У Кольцова речь шла не о фронтовой подруге, а о «ссылной жене», и герой – не красный командир, а бывший каторжник, ставший революционером, но события фельетона и сценария почти идентичны. Повторяются некоторые важные эпизоды (болезнь Лангового / болезнь Кружкина, во время которой жена не отходит от мужа) и даже визуальные детали (мещанка скребет ногтем ордена).

заимствованный у Кольцова, «осложнен» за счет символического пролога: «удивительный человек», прошедший «через подполье, каторгу, эпоху гражданской войны» возвращается в новый мир, «когда над торжественной как будто кованой землей пробуждается рассвет» [4 с. 97]. Метафорический стиль пролога, совершенно не свойственный фельетону Кольцова, был характерен именно для творчества Ржешевского. Пролог, разработанный совместно Пудовкиным и Ржешевским, добавлял сценарию символическое измерение, отмеченное многими критиками. Сложность воплощения пролога на экране и общая «нестройность» драматургии могли вызывать опасения по поводу эклектичности будущей постановки – впоследствии это стало серьезным препятствием на пути к экрану.

Вместо планируемого экспериментального звукового фильма, который должен был называться «Очень хорошо живется», Пудовкину удается снять только немой фильм, вышедший на экраны в 1932 г. под названием «Простой случай»<sup>2</sup>. Коллегами и кинокритиками новый фильм Пудовкина расценивается как неожиданная и крупная неудача. Фильм подвергся критике не только со стороны студийного руководства, но и зрителей, и коллег режиссера. Можно выделить несколько этапов критического осмысления фильма: первым является этап внутренних отзывов, предшествующий выходу картины на экран, затем следовал этап кинокритики и, наконец, рецепция фильма в трудах более поздних историков и теоретиков кино.

В качестве примера первого этапа критики, цель которого – изменить фильм с учетом предполагаемой зрительской реакции и требований цензуры, – следует отметить сохранившуюся в Госфильмофонде неопубликованную работу В.Б. Шкловского. Отзыв Шкловского имеет непосредственное отношение к драматургии фильма, поэтому уместно проанализировать его в настоящей статье более подробно.

Главным обвинением в адрес Пудовкина становится отсутствие в фильме сюжета, и студийные отзывы должны были помочь компенсировать этот недостаток. В этом смысле отзыв Шкловского совпадает с теми позициями, которые высказывают на студии «Межрабпомфильм». В одном из таких отзывов, например, дается следующая оценка:

Прежде всего, в отличие от прежних работ Пудовкина, фильм «Хорошо живется» не представляет из себя монолитного целого куска,

---

<sup>2</sup>Первый показ и обсуждение фильма состоялись на заводе «Манометр» в 1930 г., после чего Пудовкин дорабатывал фильм.

и вся сюжетная ткань легко разрывается на куски и органически не увязана между собою. Так, например, если вы совершенно отбросите Пролог и даже маневры Красной Армии, то с картиной ничего особенного не случится. В этой растрепанности сюжета коренной порок сценария<sup>3</sup>.

Шкловский предлагает свой вариант переделки фильма, который, с его точки зрения, оправдан в первую очередь слабостью сюжета и «мотивировок» у Пудовкина. Шкловский советует усилить «мотивировки» – сделать связь между теми или иными поступками и событиями более логичной. Он пишет: «Предложение: вещь начинается со второй части. Вторая часть идет, как первая без всяких изменений. После этого начинается первая часть, которая теперь будет второй. В ней рассказывается, как бойцы вернулись домой и как они встретились со своими женами»<sup>4</sup>. Затем на прежнем месте должна была следовать третья часть. «В четвертой части выкидывается спасение Ланговым прекрасной разлучницы... И идет как мотивировка поведения Лангового, как показ силы природы, как показ враждующей страны, идет показ весны, выброшенной Пудовкиным»<sup>5</sup>. В версии Шкловского исчезал символический пролог. Возвращение домой «удивительного человека» должно было быть вписано в общую развертку сюжета и стать одним из событий истории о возвращении домой героев Гражданской войны. Самое любопытное заключается в том, что Шкловский предлагает изменить смысл «простого случая»: по его мнению, неясно, в чем заключается вина Лангового. Вместо разрыва с женой, разрушающего жизнь красного командира, Шкловский предлагает сделать случай действительно «простым»: Ланговой оказывается «в зависимости от природы», поэтому изменяет жене. Машенька в финале легко прощает Лангового, говоря: «И все-таки, Павел, быть в такой зависимости от природы нам с тобой постыдно»<sup>6</sup>. Возможно, такое завершение является неким отзвуком сценария Шкловского «Третья Мещанская», на основе которого А. Ромом в 1927 г. был поставлен одноименный фильм.

Шкловский ценил сценарий Ржешевского, и его критика скорее была направлена в адрес фильма Пудовкина. В своей книге 1931 г.

<sup>3</sup> [Без подписи]. Отзыв на фильм «Очень хорошо живется» (17.31/ХП-30 г.) // Госфильмофонд. Фонд Пудовкина. Простой случай. Л. 1.

<sup>4</sup> Шкловский В.Б. Предложения по переделке картины В. Пудовкина «Очень хорошо живется» (23.04.1931) // Госфильмофонд. Фонд Пудовкина. Простой случай. Л. 3.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же. Л. 6.

«Как писать сценарии» Шкловский даже приводит фрагмент из сценария «Очень хорошо живется» в качестве одного из образцов сценарного письма, сообщающего «характеристику эмоции (настроения–чувства), на котором построена данная сцена» [5 с. 69]. В то же время Шкловский пишет, что «уже обозначившаяся неудача некоторых картин, добросовестно снятых по сценариям Ржешевского, показывает, что во всяком случае осуществление их требует совместной работы сценариста и режиссера» [5 с. 70]. В своем отзыве Шкловский фактически предлагает создать новый фильм на основе уже существующего, но его вариант перемонтажа не находит воплощения на экране<sup>7</sup>.

Подробный обзор литературы об эмоциональном сценарии и творчестве Ржешевского представлен в работе И.Н. Гращенковой, в которой дан и обзор отзывов на фильм «Простой случай» [6 с. 228–295]. В настоящей статье мы кратко охарактеризуем только основные этапы восприятия фильма и некоторые из наиболее значимых работ. После выхода на экраны фильм вызывает дискуссию, в ходе которой обсуждаются не только его эстетические качества, но сценарная основа. На этом этапе фильм Пудовкина вновь получает в целом негативную оценку. Это совпадает и с критикой в печати А.Г. Ржешевского: «Первое массивное, коллективное наступление на Ржешевского, “как создателя так называемого эмоционального сценария”, предпринято в конце 1931 года» [6 с. 235]. Позже эмоциональный сценарий снова подвергается критике в связи с вы-

---

<sup>7</sup> Отзыв Шкловского оказывается в ряду подобных, хотя, возможно, и менее остроумных предложений. Так, по мнению Трофимова, «пропуск картины – сознательно проводимая политическая ошибка». «Из картины исключается до 2-х частей, а доснимается до 1½ части, так как остальной материал дополняется из снятых кадров» [*Трофимов В.* Межрабпом-фильм (28.04.1931) // Госфильмофонд. Фонд Пудовкина. Простой случай. Л. 1]. Согласно «Практическим предложениям по переделке картины», в фильм вносятся следующие исправления: «Первая часть исключается, вторая часть идет первой». Вводится новое место действия – «выпускной класс Павла Лангового»: показаны учения, занятия курсантов. Притворившись больным, Ланговой уходит с учений и едет к девушке. Дядя Саша и Желтиков знают о его романе. Девушка просит Лангового уйти из армии. Класс Лангового отстает, потому что он занялся личными делами. Его хотят исключить из партии, но Желтиков заступает за него как за надежного товарища. Ланговой признается, что «сдал». В финале Машенька предлагает «взять Павлушу на буксир» [*Практические предложения по переделке картины «Очень хорошо живется»* // Госфильмофонд. Фонд Пудовкина. Простой случай].

ходом фильма Н.М. Шенгеля «26 комиссаров» (1932 г.) и, наконец, новая волна критики обрушивается на эмоциональный сценарий после запрета фильма С.М. Эйзенштейна «Бежин луг» (1936–1937 гг.). Отрицательное отношение к фильму «Простой случай» было общим, и, в конечном итоге, сам Пудовкин стал считать фильм неудачей. Позже эти позиции нашли отражение в важных трудах по истории кино и в книгах о творческом пути режиссера, например, в работах Н.М. Иезуитова [7] и Н.А. Лебедева [8].

Интерес к фильму Пудовкина и к эмоциональному сценарию возобновляется с 1960-х гг. не только как результат историко-киноведческой работы, но и в связи с рассветом поэтического кинематографа и появлением теории дедраматизации. Переосмысление роли эмоционального сценария происходит в работах киноведов Л.И. Беловой [9], В.П. Демина [10], М.Ю. Блеймана [11]. И.Л. Долинским и И.Н. Гращенковой готовится к изданию сборник сценариев Ржешевского [4]. В этот период заново изучается и фильм Пудовкина. Вероятно, не последнюю роль в этом процессе сыграла и известная близость манифеста Пудовкина «Время крупным планом», идеи которого он стремился реализовать в фильме, к теоретической статье А. Тарковского «Запечатленное время» (1967 г.). Эмоциональный сценарий в связи с теоретическими построениями Пудовкина рассматривается в статье В.С. Соколова [12]. Вместо однозначной оценки фильма теперь предлагаются толкования, например, в работах И.Н. Гращенковой [13 с. 272–281] и Е.Я. Марголита [14 с. 53–63]. Фильм Пудовкина открывают и в связи с растущим влиянием на киноведение философских идей Жюль Делеза, позволяющих заново осмыслить проблемы движения и времени [15].

2. Перечисленные работы являются в основном киноведческими, потому вполне закономерно, что основное внимание в них уделено изучению кино, а не сценарного текста. Тем не менее понять замысел Пудовкина помогает режиссерский сценарий, который сохранился в Госфильмофонде и пока не был опубликован<sup>8</sup>. Этот текст был написан Пудовкиным на основе литературного сценария Ржешевского с учетом планируемого эксперимента с техникой раннего звукового кино. Краткому разбору режиссерской версии сценария будет посвящена вторая часть настоящей статьи.

Как известно, в фильмах Пудовкина сюжет предполагал индивидуального персонажа, в отличие от фильмов Эйзенштейна, больше сосредоточенных на показе закономерностей массового восстания,

---

<sup>8</sup> Опубликованный фрагмент пролога см. в работе [10 с. 278–279].



независимых от воли отдельных героев. В 30-е годы, когда теория интеллектуального кино стала объектом идеологических нападок, фильм Пудовкина «Мать» стал противопоставляться «отрицанию драматургии» в фильмах Эйзенштейна (см., например, [16 с. 15]). Тем не менее, особенность творчества Пудовкина осмыслялась и совсем в другом ключе, а именно как путь к синтетическому произведению искусства. Если фильмы, в которых действовал «герой-масса», приближались к показу абстрактных природных процессов, то Пудовкин заново открывал на экране человека, чье непосредственное восприятие реальности было важнее сюжетной конструкции. Так, создатель наиболее подробной теории синтеза искусств в 30-е годы И.И. Иоффе писал, что в фильме Пудовкина «Мать» сталкиваются две сюжетные линии – «понимание движущей силы сюжета как силы стоящей над человеком и его поступками, и понимание индивидуального человека как самостоятельного, независимого субъекта, носителя сюжета» [17 с. 616]. Усиление второй линии происходит в режиссерском сценарии фильма «Очень хорошо живется». Сценарий Ржешевского подталкивал к использованию множества эмоциональных раздражителей, в сумме создающих *синтетический* облик экранного человека.

Сценарий Пудовкина следует событийной канве сценария Ржешевского (она была обозначена выше). И у Ржешевского, и у Пудовкина очень важен пролог, который задает восприятие последующих событий. Пудовкин так охарактеризовал идею пролога: «Некто, нечто, масса, индивид, звучание, многоголосица, из которых как эпизод возникла вся фильма» (2 том, с. 64). Главное действующее лицо пролога – «удивительный человек» – обобщенный образ солдата Гражданской войны, вернувшегося домой. «Удивительный человек» встречает свою постаревшую жену и сына «в одних годах с Октябрьской революцией». Режиссерский сценарий Пудовкина сохранился не полностью, кроме того он состоит из фрагментов, написанных в разное время (например, последняя 6-я часть – это фрагмент версии сценария немого фильма). В режиссерском сценарии именно пролог лучше всего позволяет представить разнообразие выразительных средств кино, которые собирался использовать Пудовкин.

Выделим принципы построения пролога у Ржешевского. Строфы, включающие развернутые описания пространства и персонажей, чередуются с короткими абзацами, подчеркивающими эмоциональную характеристику действия: «Отчаянно», «И удивительный поцелуй...», «Смотрит на мать лучистую». При этом как стиховой рефрен повторяется фраза: «Когда над торжественной как будто кованой землей пробуждается рассвет...». Используются

разбивка на планы и ракурсы для съемки единого действия, например, событие встречи мужа с женой при показе «осложнено» ритмически организованной разбивкой на планы и ракурсы:

Бежала вдаль, удаляясь в сторону от аппарата, какая-то, кажется, пожилая женщина... <...>

И видим мы... по той же самой изумительной широкой столбовой дороге – когда над торжественной, как будто кованой землей пробуждается рассвет – к знакомому нам, застывшему вдаль на дороге замечательному человеку, – совсем издали, бежала навстречу та пожилая женщина...

Долго бежала, но не могла бежать... Уже шатаюсь, шла, и видно, как подняла свою руку рыдающая женщина, и слышно, как неистово прокричала:

– ЖИВОЙ, МУЖ МОЙ, ОТЕЦ МОЕГО РЕБЕНКА... ПРИШЕЛ!  
[4 с. 97–98]

Киноведы не раз отмечали, что Ржешевский часто, иногда навязчиво, пользуется неопределенными местоимениями, которые дают режиссеру возможность по-разному воплотить тот или иной кадр: «На какой-то изумительной столбовой широкой дороге...», «какая-то, кажется, пожилая женщина». Для объяснения происходящих событий Ржешевский использует диалоговые и повествовательные титры, но включает и титры, задающие эмоциональную характеристику действия: «Крепче за нас / В душу / В жизнь» [4 с. 98]. Той же цели служат и цитаты из стихов Уолта Уитмена.

В версии Пудовкина разбивка на кадры и ракурсы съемки полностью изменяется. Событие встречи жены и мужа представлено следующим образом:

12. Стояла и тронулась на аппарат дорога с верстовым столбом с другой стороны.

13. Пошла мимо аппарата просвеченная контражуром листва.

14. Понеслись мелькающие контражуром вагоны.

Замедленная съемка.

15. Несется, снятая сверху вниз с автомобиля, дорога.

16. И в верхней части бегущей дороги бегут женские ноги.

17. Несется женское лицо. Сзади убегает дорога.

Замедленно на платформе за автомобилем.

**НАРАСТАЕТ ДВИЖЕНИЕ С НАРАСТАЮЩИМ ГРОХОТОМ  
ЗВУКА И ГРОХОТ ПЕРЕХОДИТ В ХОР. <...>**

20. Видно, как вдаль с горы на дороге бежит женщина. И вдруг от аппарата выходит огромная спина человека с мешком. Он останавливается, а вдаль бежит женщина.

СМОЛК ХОР И ПОСЛЕ ПАУЗА.

ГОЛОС СЕРЬЕЗНО СКАЗАЛ:

Т И Ш Е

21. Бежит, спотыкаясь, на аппарат женщина.

22. Вдали поднял руки кверху человек.

23. Ближе. Спотыкается. Едва идет женщина и останавливается.

24. По пояс женщина. Лицо ее измученное и изможденное.

Поднимает руки, протягивая

Надпись: ЖИВОЙ МУЖ МОЙ...

25. Лицо женщины двинулось ближе выходя из кадра

Надпись: ОТЕЦ МОЕГО СЫНА.

26. Кричит лицо женщины.

Надпись: ПРИШЕЛ<sup>9</sup>.

Пудовкин использует большое разнообразие выразительных средств. Визуальный ряд включает сложные монтажные комбинации: кадры связываются друг с другом по движению (несется дорога – бегут женские ноги); по крупности («детали» тела на крупном плане – дорога с верстовым столбом); по освещению (тьма – яркий свет или контражур); по звуку (грохот, музыка, хор; потом «голос серьезно сказал “Тише”»). Используется как рапид, так и замедленная съемка. Пудовкин предполагал использовать цвет – когда муж и жена оказываются вместе<sup>10</sup>. Звуковой ряд тоже был частью эксперимента. В духе известной заявки «Будущее звуковой фильма» (1928 г.) Пудовкин пытается совместить сложную монтажную конструкцию и звук. Цитата из сценария Ржешевского: «Прошедший через подполье, каторгу, эпоху гражданской войны, и все-таки прошедший в новую жизнь черт знает с какими-надеждами», – произносятся закадровым голосом. Используются как диететический (грохот поезда), так и недиеетический звук (музыка и хор).

Уже в прологе важное смысловое значение приобретает работа с крупным планом. Главные события фильма предполагалось показывать через эмоции, запечатленные на лицах главных героев. В прологе «удивительный человек» показан крупными планами: «крупно плечи и спина его. На плечах свет (долго)», «лицо человека на фоне неба, освященное зеркалами»<sup>11</sup>. Его жена: «Несется женское лицо. Сзади убегает дорога», «кричит лицо женщины», «лицо

---

<sup>9</sup> Пудовкин В.И. Очень хорошо живется (режиссерский сценарий) // Госфильмофонд. Фонд Пудовкина. Простой случай. Л. 2–3.

<sup>10</sup> Другая, более крупная цветная вставка, планировалась в 4-й части фильма, вслед за сценой выздоровления Лангового.

<sup>11</sup> Там же. Л. 1–2.

женщины в слезах», «две головы. Мужская затылком. Поцелуй»<sup>12</sup>. Далее крупные планы становятся доминантой эпизода гражданской войны: «Во весь экран на фоне неба, дикое с воспаленными глазами измятое, перекошенное лицо офицера с вздыбленными погонями», «склейка по кадру из орущих окровавленных лиц»<sup>13</sup>. Болезнь Лангового тоже передана через крупные планы: «Лежит, слегка по-новому повернутая, голова Лангового. Коротко дышит. Глаза закрыты», «лежит голова Лангового отвернутая»<sup>14</sup>. Выздоровление Лангового показано как эмоция, отразившаяся на лицах Лангового и Машеньки: «Снова голова Лангового. Медленно, очень медленно, открываются глаза смотрящие вверх»<sup>15</sup>. Реакция Машеньки тоже на крупном плане: «Лицо Машеньки. Широко раскрытые глаза. Полуткрытый рот... Бросилось на аппарат лицо Машеньки. Набежало на аппарат тело Машеньки»<sup>16</sup>.

Мы полагаем, что в «Простом случае» Пудовкин стремится продолжить и даже радикализировать стратегию своих более ранних фильмов, важной частью которых было внимание к персонажу («Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-Хана»). Персонажи Ржешевского интересны Пудовкину как носители сверхсильных эмоций. Передача эмоции предполагала максимальное приближение к человеку на экране, установление близких, недистантных, отношений между персонажем и зрителем, при которых персонаж начинал воздействовать буквально своим *физическим* обликом<sup>17</sup>. В некоторых случаях такое приближение даже требовало резки персонажа рамкой кадра: «Поднимается вдруг со стула Желтиков /режется голова/. Начинает застегивать крючки

<sup>12</sup> Другая, более крупная цветная вставка, планировалась в 4-й части фильма, вслед за сценой выздоровления Лангового. Там же. Л. 2–4.

<sup>13</sup> Там же. Л. 4–5.

<sup>14</sup> Там же. Л. 28.

<sup>15</sup> Там же. Л. 31.

<sup>16</sup> Там же. Л. 31–32.

<sup>17</sup> Киноведы отмечали, что Пудовкин работал с актерами на съемках фильма «не по системе Станиславского, а методом режиссерских провокаций естественных человеческих чувств и переживаний» [13 с. 277]. Е.Я. Марголит видит корни этой поэтики в естественно-научных интересах Пудовкина, в частности фильме «Механика головного мозга» (1926 г.)» [14 с. 59–60]. В период критики «Простого случая» это было одним из обвинений в адрес Пудовкина: «Это увлечение биологией и физиологией предстоит преодолеть как Пудовкину, так и значительной части революционного крыла советской кинематографии на пути к пролетарскому кино» [18 с. 83].

шинели. Во весь кадр /режась/ плечи и затылок Желтикова»<sup>18</sup>. Повествование в сценарии Пудовкина организовано посредством распада человеческой фигуры на совокупность телесных реакций, запечатленных на крупные планы. События выстраиваются на максималном возможном «приближении» к персонажу, который представлен в аспекте своего телесного поведения.

Как известно, работая над фильмом, Пудовкин обращался к идеям, высказанным в его известной статье «Время крупным планом» (1932 г.). Он полагал, что крупный план – это не только масштаб охвата пространства, но и охвата времени, отсюда использование цайт-лупы, позволяющей передать на экране само «течение времени», замедлить скорость процессов. Интерес к крупному плану Пудовкин переносит и на изображение человека. Время крупным планом диктовало специфический охват пространства – жизнь теперь как бы виделась через призму оптического прибора, а не в формах более привычной визуальной репрезентации. Эмоциональный сценарий фиксировал те изменения в поведении человека, которые недоступны невооруженному глазу, но могут быть выявлены посредством кино: «На помощь рапидом вскрытым вещам, титру, превращающему монтажный кусок в вектор, мы призовем звук, музыку, шум, голос для подтверждения диалектической этики живущего» [19 с. 65]. Технологическая поэтика звуко-зрительного контрапункта совмещалась с присущей творчеству Пудовкина тенденцией к органицизму.

Вероятно, следует согласиться с критиками, считающими фильм неудачей, однако творческие планы Пудовкина интересны, поскольку содержат теоретические интуиции, которые в полной мере не были реализованы. Показ эмоциональной жизни человека на экране как основной мотив интерпретации сценария Ржешевского оборачивается меньшим вниманием к сюжету. В фильме «Простой случай» человек на экране не является зависимой от сюжета величиной – возрастает роль прямой демонстрации персонажа, даже в ущерб композиции фильма. Человек на экране должен был стать не производным сюжетного развертывания, а некой автономной реальностью. Звуковые эффекты должны были буквально вынести показанного человека в пространство кинозала, сделать его не монтажным конструктом, а формой присутствия реальности, доступной через разные каналы восприятия. Пудовкин стремится найти некий *синтетический* принцип показа, основанный на совмещении различных выразительных средств

---

<sup>18</sup> Пудовкин В.И. Очень хорошо живется (режиссерский сценарий) // Госфильмофонд. Фонд Пудовкина. Простой случай. Л. 29, 31.

кино, который в итоге остается нереализованным. Возможно, его следует считать альтернативой как усложненным сюжетным структурам киноавангарда, так и доктрине соцреализма, набравшей силу в 30-е годы.

### *Литература*

---

1. *Гуревич С.Д.* Советские писатели в кинематографе (20–30-е гг.). Л.: ЛГИТМиК, 1975. 146 с.
2. *Эйзенштейн С.М.* О форме сценария // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 297–299.
3. *Пудовкин В.И.* Творчество литератора в кино. О кинематографическом сценарии Ржешевского // Пудовкин В.И. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1974. С. 79–84.
4. *Ржешевский А.Г.* Очень хорошо живется // Ржешевский А.Г. Жизнь. Кино. М.: Искусство, 1982. С. 97–148.
5. *Шкловский В.Б.* Как писать сценарии. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. 83 с.
6. *Гращенкова И.Н.* Александр Ржешевский. Жизнь. Кино. Театр // Киноведческие записки. 1997. № 35. С. 228–295.
7. *Иезуитов Н.М.* Пудовкин. Пути творчества. М.: Искусство, 1937. 208 с.
8. *Лебедев Н.А.* Очерк истории кино СССР. М.: Искусство, 1965. 584 с.
9. *Белова Л.И.* Сквозь время: Очерки истории советской кинодраматургии. М.: Искусство, 1978. 343 с.
10. *Демин В.П.* «Эмоциональный сценарий» // Киноведческие записки. 2008. № 86. С. 266–296.
11. *Блейман М.Ю.* Сказка // Блейман М.Ю. О кино – свидетельские показания. М.: Искусство, 1973. С. 367–383.
12. *Соколов В.С.* Время в кадре кинотеории // Киноведческие записки. 1993. № 19. С. 100–128.
13. *Гращенкова И.Н.* Киноантропология XX/20. М.: Человек, 2014. 896 с.
14. *Марголит Е.Я.* Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. 560 с.
15. *Аронсон О.В.* Время и звук // Киноведческие записки. 1993. № 19. С. 83–86.
16. *Чирков А.Г.* Очерки драматургии фильма. М.: Госкиноиздат, 1939. 103 с.
17. *Иоффе И.И.* Синтетическое изучение искусства и звуковое кино // Иоффе И.И. Избранное. Часть 2. Культура и стиль. М.: РАО Говорящая книга, 2010. С. 307–656.
18. *Юков К.Ю.* Картина кризиса роста // Пролетарское кино. 1931. № 2–3. С. 79–84.
19. *Пудовкин В.И.* Наша картина // Пудовкин В.И. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. М.: Искусство, 1975. С. 64–66.

## References

---

1. Gurevich SD. Soviet writers in the cinema (20–30s). Leningrad: LGITMiK Publ.; 1975. 146 p. (In Russ.)
2. Eizenshtein SM. On the form of script. Eizenshtein SM. *Selected works*. In 6 vols. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1964. P. 297-99. (In Russ.)
3. Pudovkin VI. The work of the writer in the cinema. On the screenplay by Rzheshhevskii. Pudovkin VI. *Collected works*. In 3 vols. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1974. P. 79-84. (In Russ.)
4. Rzheshhevskii AG. Living very well. Rzheshhevskii A.G. *Life. Cinema*. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1982. P. 97-148. (In Russ.)
5. Shklovskii VB. How to write scripts. Moscow; Leningrad: GIKhL Publ.; 1931. 83 p. (In Russ.)
6. Grashchenkova IN. Alexander Rzheshhevskii. Life. Cinema. Theater. *Kinovedcheskie zapiski*. 1997;35:228-95. (In Russ.)
7. Iezuitov NM. Pudovkin. Ways of creative work. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1937. 208 p. (In Russ.)
8. Lebedev NA. The studies in the history of the USSR cinema. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1965. 584 p. (In Russ.)
9. Belova LI. Through the time: The studies in the history of soviet screenwriting. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1978. 343 p. (In Russ.)
10. Demin VP. "The emotional screenplay". *Kinovedcheskie zapiski*. 2008;86:266-96. (In Russ.)
11. Bleiman MYu. The tale. Bleiman MYu. *On the cinema – the witness's testimonies*. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1973. P. 367-83. (In Russ.)
12. Sokolov VS. Time within the frame of cinema theory. *Kinovedcheskie zapiski*. 1993;19:100-28. (In Russ.)
13. Grashchenkova IN. Cinema anthropology XX/20. Moscow: Chelovek, 2014. 896 p. (In Russ.)
14. Margolit EYa. The living ones and the dead. The notes on the history of Soviet cinema of 1920s–1960s. Saint Petersburg: Masterskaya "Seans" Publ.; 2012. 560 p. (In Russ.)
15. Aronson OV. Time and sound. *Kinovedcheskie zapiski*. 1993;19:83-86. (In Russ.)
16. Chirkov AG. The essays on the film dramaturgy. Moscow: Goskinoizdat Publ.; 1939. 103 p. (In Russ.)
17. Ioffe II. Synthetic Study of Art and the Sound Cinema. Ioffe II. *Selected works*. Part 2. The culture and the style. Moscow: RAO Govoryashchaya kniga Publ.; 2010. 927 p. (In Russ.)
18. Yukov KYu. Picture of the growth crisis. *Proletarskoe kino*. 1931;2-3:79-84. (In Russ.)
19. Pudovkin VI. Our picture. Pudovkin VI. *Collected works*. In 3 vols. Vol. 2. M.: Iskusstvo Publ.; 1975. P. 64-6. (In Russ.)

*Информация об авторе*

*Сергей А. Огулов*, кандидат филологических наук, Госфильмофонд РФ, Домодедово, Московская область, 142050, Московская обл., г. Домодедово, мкр. Белые Столбы, проспект Госфильмофонда; s.ogudov@gmail.com

*Information about the author*

*Sergey A. Ogudov*, Cand. of Sci. (Philology), Gosfilmofond of the Russian Federation, Domodedovo, Moscow region, Russia; Gosfilmofond avenue, Belye Stolby, Domodedovo, Moscow region, Russia, 142050; Belye Stolby; s.ogudov@gmail.com