

1985
ЗНАНИЕ

НОВОЕ
В ЖИЗНИ,
НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

3'80

278 Ш. 30-38
5-43

Л. И. Белова

**РУССКОЕ
СЛОВО
НА ЗАРУБЕЖНОМ
ЭКРАНЕ**



НОВОЕ
В ЖИЗНИ,
НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

Л. И. Белова

Серия
«Искусство»
№ 3, 1980 г.

Издается
ежемесячно
с 1967 г.

РУССКОЕ
СЛОВО
НА ЗАРУБЕЖНОМ
ЭКРАНЕ

Издательство
«Знание»
Москва
1980

Белова Л. И.

Б43 Русское слово на зарубежном экране. М., «Знание», 1980.

56 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 3. Издается ежемесячно с 1967 г.)

Произведения великих русских писателей Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского, Чехова, Горького и других стали источником вдохновения для мастеров кино в разных странах

В брошюре рассказывается о той большой роли, какую играла русская классическая литература в развитии мирового кинематографа, показывается, как крупнейшие художники кино искали и находили в русской литературе опору в вере и любви к человеку, спасение от отчаяния и пессимизма. Как вольно или невольно в характере интерпретации экранизируемых произведений выявлялись потребности времени, идеология, индивидуальность художников

80106

85.5

■

Мировое значение русской классической литературы огромно. О величии и непреходящей ее актуальности говорят художники всех стран мира. «Трагедии Эсхила и Шекспира не могли потрясти души современников глубже, чем всколыхнули их «Идиот», «Братья Карамазовы», «Анна Каренина» и великая эпопея, которая в моих глазах занимает среди этих шедевров место некоей «Илиады» — «Война и мир», — свидетельствует француз Ромен Роллан. «Актуальность Толстого как романиста — это безусловно великая актуальность поэзии», — говорит итальянец Альберто Моравиа. «Писать я учился у русской литературы. Разумеется, не я один. Японская литература нового времени и современная литература в целом учились и продолжают учиться поньше у русской литературы», — утверждает японский прозаик Кэндзабуро Оэ.

У русской литературы учились и учатся не только писатели. «Достоевский понятен всем, он высветляет в нас — людях всех национальностей — все, чего мы не понимаем в себе» — это слова польского кинорежиссера Ежи Кавалеровича.

«Толстой — не просто великий писатель и человек. Это одна из могучих опор всей современной культуры — без него невозможно представить сегодняшний мир», — говорит индийский писатель и кинорежиссер Басу Бхаттачария. «Великие деятели культуры принадлежат не только своему народу — они принадлежат всему миру», — присоединяет к ним свой голос японский актер Тосиро Мифуне,

который снимался в фильмах по Шекспиру, Достоевскому, Горькому.

Фильмов, созданных зарубежными кинематографистами по произведениям русской классической литературы, очень много, и они очень разные и по замыслу, и по тому, как этот замысел реализован. Плох или хорош каждый из них — не в этом суть дела. Гораздо важнее и интереснее разобраться, почему фильм именно такой. Ведь экранизация всегда в той или иной мере интерпретация. Даже если автор фильма убежден, что он «просто» переносит на экран литературное произведение «так, как написано», на самом деле он выступает его невольным интерпретатором — у каждого режиссера свое видение, свое отношение к прочитанному и своя манера экранного выражения. Но интерпретация зависит не только от творческой индивидуальности постановщика фильма. Она прочно связана с той средой, в которой художник существует, с традициями его национальной культуры, в том числе традициями кинематографическими, а также с возможностями и задачами кинематографа на том или ином историческом этапе. «Фильм не может быть толстовским или чеховским, когда в нем отсутствует лицо режиссера», — справедливо заметил советский литературовед Б. Бурсов.

Если режиссер фильма — настоящий художник, то его фильм будет не только толстовским или чеховским, он станет явлением его национальной культуры — французской, итальянской, японской, и не культуры вообще, а данного ее исторического этапа.

Так давайте же посмотрим, что в разное время и в разных странах искали и что находили кинематографисты, обращаясь к произведениям русской классической литературы.

Первые опыты

Нельзя сказать, что литература склонялась над колыбелью кинематографа. К младенцу, в великое будущее которого мало кто верил, она была более чем равнодушна. Но младенец любви и не требовал. С простодушной бесцеремонностью он цеплялся за литературу, инстинктивно ощущая ее главной опорой в своих первых, еще нетвердых шагах.

В России за первые 10 лет существования кино была использована чуть ли не вся отечественная классика.

Простое заимствование в первых лентах постепенно уступало место осмыслению, попыткам проникнуть в замысел писателя, воспроизвести на экране не только основные события, но и атмосферу произведения.

Обращались к русской классике тогда и за рубежом. Многие из экранизаций того времени забыты, иные просто не сохранились, о других, десятки лет не снимающихся с полок фильмотек и архивов, упоминают лишь в беглых перечислениях. А между тем некоторые, даже не ставшие заметным художественным явлением, фильмы-экранизации интересны хотя бы тем, что в них участвовали крупные актеры. Они охотно снимались в лентах по классическим литературным сюжетам. Какая актриса удержится от соблазна сыграть Анну Каренину? Экранизаций толстовского романа за гра-

ницей было немало. В одной из самых первых, сделанной в 1918 году венгерским режиссером Мартоном Гарашем, роль Анны исполнила очень известная тогда актриса И. Варшаньи. Дважды выступила в этой роли великая Грета Гарбо. Другая звезда немого экрана, Аста Нильсен, сыграла Настасью Филипповну в немецком фильме по «Идиоту» Достоевского (1921).

Но и тогда были ленты, интересные не одними актерами. Говоря о немом кино, мы не всегда учитываем степень его отзывчивости на события и проблемы, которыми жило общество той или другой страны. Русская классическая литература была для мирового экрана не только школой реализма. Обращаясь к ее произведениям, кинематограф подчас отражал принципиально важные общественные процессы и явления.

Так произошло в Японии с фильмами по произведениям Л. Толстого. С конца XIX века, когда там начали появляться переводы русских писателей, их влияние и авторитет стремительно росли. В Японии почитали Тургенева, Достоевского, а более всех — Толстого, причем самым популярным стал его роман «Воскресение». В. Шкловский, например, утверждает, что в японском толковом словаре понятие «любовь» определяется как «чувство, которое Катюша Маслова испытывала к Нехлюдову». Фильм по «Воскресению» под названием «Катюша» вышел в 1915 году, чуть раньше русской экранизации этого романа. Поставил фильм режиссер Киэмацу Хосояма. Все роли, по унаследованной от театра традиции, исполняли мужчины. Актеров, специализировавшихся на созда-

нии женских характеров, называли «онногата». Катюшу Маслову играл знаменитый онногата Тэйдзиро Татибана. Фильм имел грандиозный успех. В 1917 году последовало новое обращение к Толстому. На этот раз к пьесе «Живой труп». Поставил фильм режиссер Эйдо Танака, а главные женские роли исполняли тот же Тэйдзиро Татибана и известный в будущем японский кинорежиссер Тэйнусака Кинугаса. Интерес японского немого кино к Толстому отражал прочно установившуюся к тому времени популярность этого писателя у японских читателей.

Появление в 20-х годах в Германии фильма Роберта Вине «Раскольники» по Достоевскому также не было случайным. Можно говорить об особом значении для немецкого кино той поры экранизаций литературных произведений, и прежде всего зарубежных. Дело в том, что фильмы из жизни дискредитировавшей себя в первую мировую войну Германии в других странах ни покупать, ни смотреть не хотели. Внутренним же рынком кинопредприниматели ограничиться не могли. Да и в самой Германии жаждущий впечатлений зритель ценил экзотику, костюмные и декоративные ленты из жизни далеких стран и других исторических эпох. Русская литература многих манила экзотикой быта, не знакомого зарубежному зрителю. Тем не менее не это определило выбор Р. Вине.

Поражение Германии в первой мировой войне, а затем подавление революции в 1918 году определили состояние глубокого духовного кризиса, прежде всего сказавшегося на настроении немецкой интеллигенции. Подавленность и отчаяние, нравственный

хаос, стремление уяснить произошедшее и в то же время отойти от событий внешнего мира, уйти в себя, разобраться в том, что творится в глубинах собственной души,— все это вызвало прилив интереса к Достоевскому с его психологизмом, способностью обнажать сокровенные тайны человеческой души, с его вниманием к страдающим, мятущимся, осмысляющим свое жизненное назначение.

Знакомство немецкого читателя с Достоевским началось с романа «Преступление и наказание», который был переведен в 1882 году. «Я глубоко воспринял русских писателей, сначала Тургенева, потом Толстого, наконец Достоевского, и Достоевский остался для меня самым большим, потрясающим переживанием»,— признавался немецкий драматург Г. Гауптман. Новая волна интереса к Достоевскому, наметившаяся в первой четверти XX века, связана с экспрессионизмом — художественным течением, которое проявилось с особенной силой и интенсивностью именно в Германии. Возникший в кризисную для буржуазного мира эпоху первой мировой войны и революционных потрясений, экспрессионизм выражал драму существования человека во враждебном ему обществе, его мучительные попытки протеста, бунта. Это было искусство нервное, остродраматическое, страстно и резко заявляющее о неблагополучии. «Никогда еще не было эпохи, столь изобилующей кошмарами и смертельным ужасом. Никогда еще мир так не напоминал безмолвную могилу. И никогда еще человек не был так ничтожен.

Он молил о спасении души, и

вся эпоха наполнялась его мольбой. Искусство соединялось с эпохой, крича во тьме. Оно зывало к духу, моля о помощи — вот что такое экспрессионизм», — говорил его теоретик Герман Бор. В кино, и именно в кино немецком, экспрессионизм стал способом выражения философской концепции, чего как раз не хватало молодому экранному искусству той эпохи.

Первый экспрессионистский фильм «Кабинет доктора Калигари» поставлен в 1919 году тем самым Робертом Вине, который три года спустя экранизировал «Преступление и наказание». Доктор Калигари и его окружение — полуманьяки, полупреступники, действующие с жестокостью, которая производит особенно сильное впечатление, ибо окутана покровом тайны, принимает форму кошмарного сна. За «Кабинетом доктора Калигари» последовали другие экспрессионистские фильмы. Они снимались в павильонах, со специально выстроенными декорациями, с актерами в подчеркнутых необычных костюмах, с освещением, придававшим всему происходящему отблеск мрачной ирреальности. На многих сюжетах лежала печать ужаса, жуткой фантастики, кошмара, бредовых видений. «Усталая смерть» и «Доктор Мабузе-игрок» Ф. Ланга, «Кабинет восковых фигур» П. Лени, «Улица» К. Грюне — во всех этих фильмах тем или иным образом изображалось царство хаоса и провозглашалась неминуемость всеобщей гибели.

«Раскольников» Р. Вине, сделанного в той же экспрессионистской манере, что и «Кабинет доктора Калигари», отличается весьма важным свойством. Здесь сделана

попытка — одна из первых в кинематографе того времени — проникнуть в мир потаенных мыслей и страстей человека и материализовать их, не прибегая к мистическим, потусторонним сюжетам, не вызывая к жизни вампиров, големов, гомункулусов и клинических маньяков, толпящихся в те годы на немецком экране. В романе «Преступление и наказание» тема страдания человека, взбунтовавшегося против несправедливого миропорядка, развивается в житейски реальных обстоятельствах.

Кроме того, фильм «Раскольников» Р. Вине интересен и несвойственным тогдашним экранизациям стремлением выдвинуть на первый план не события, а переживания, показать не столько сами поступки, сколько реакцию на них.

Раскольников в фильме Р. Вине — страдающий человек. Он не мыслитель, а душевнобольной. Его терзают навязчивые кошмары, порожденные, как и сама его болезнь, обстоятельствами реальной жизни. Этими же обстоятельствами и ими одними объясняется преступление Раскольникова, совершив которое он окончательно заболевает.

Фильм «Раскольников» сделан в той же изобразительной манере, что и «Доктор Калигари». Действие происходит в атмосфере гротеска, в обстановке, где все пропорции сдвинуты, искажены. Каморку, которую нанимает Раскольников и с которой мы знакомимся в первых же кадрах фильма, трудно назвать человеческим жильем. Это — пространство, каким-то чудом образовавшееся на пересечении стен, балок, линий. Нигде ни одного прямого угла, все, вплоть до оконных

переплетов, скошено, деформировано.

Раскольников играет Григорий Хмара. Он — как и остальные исполнители ролей в фильме — артист Московского художественного театра, гастролировавшего в то время в Германии. Историки кино традиционно упрекают фильм Вине в несоответствии реалистической актерской игры и условности декораций. Если это и справедливо, то лишь отчасти в отношении исполнителей некоторых ролей (Сони Мармеладовой — Тарасовой, Мармеладовой — Тарханова).

Главный же герой в исполнении Хмары необычностью всей своей фигуры, резкими, подчеркнутыми гримом чертами страдальческого лица, с глазами, зажженными страстью безумца, вполне вписывался в экспрессионистические декорации, сделанные художниками Андреем Андреевым и Густавом Кницером. В резкой, гротесковой манере играл мещанина И. Берсенева, который обличает Раскольникова, и со своим многократно повторенным восклицанием «Убийвец!» является герою то жутким порождением преследующего его больного воображения кошмара, то не менее пугающей реальностью. Берснев-мещанин, это и бытовой портрет-зарисовка социального типа, и образ представителя вполне реального социального круга, и в то же время фантом — бредовое создание больной совести Раскольникова.

В романе, подробно описывая крайнюю нищету своего героя, Достоевский в то же время подчеркивает, что тот находится в таком состоянии, когда его уже не волнуют собственные житейские неурядицы. «Насущными делами

он вовсе перестал заниматься» — сказано в романе. Первые же его страницы содержат указание на то, что герой пребывает в состоянии почти бредовом. Раскольников действует «судорожно», «смущенно бормоча». Он «странным по-смотрел», лицо его «бледно, искривлено судорогой и тяжелая, злая улыбка змеилась по его губам». И преступление свое, давно обдуманное, мысленно не однажды содеянное, Раскольников совершает в полубреду. Но если в романе болезненное состояние Раскольникова — следствие невыносимости взятого на себя бремени, душевная реакция человека на бесчеловечное деяние, и если это болезненное состояние лишь часть общей картины, то в фильме только это одно и имеет значение. Все — и обстановка, и поведение Раскольникова, да и не его одного, — увидено глазами душевнобольного человека.

Предметный мир, окружение здесь представляют собой материализацию чувств героев. В фильме есть эпизод, когда Раскольников в трактире знакомится с чиновником Мармеладовым, и тот в пьяном полубреду излагает историю своей несчастной и постыдной жизни. На экране в этот момент как иллюстрация рассказа возникают зыбкие фигуры близких Мармеладова — жены Катерины Ивановны, детей, движутся полутени, полуреальные создания памяти пьяного грешника, кошмарные упреки его отравленной алкоголем совести.

Когда Раскольников и его новый знакомый выходят из трактира на улицу, мостовая и здания представляются их взору в сумасшедшей исковерканности. В квартиру, где обитает семья Мармеладова,

ведет кривая лестница с кривыми же перилами. В убогой, не просто бедной, но невозможной, невероятной по нищете комнате один лишь предмет намекает на стремление или остаток стремления к жизни, «как у людей». Это картина над семейным ложем супругов Мармеладовых. Но висит она криво — вот-вот упадет...

Сюжетная канва романа в фильме вроде бы сохраняется. Не потеряна, собственно, ни одна линия, ни одна судьба. Есть Лизавета, действует Лужин, появляется Свидригайлов. Не забыта и статья Раскольников о преступлении, которую с интересом изучает Порфирий. Но статья лишь упомянута, ее пафос в фильме ничего не объясняет. Совсем немного места уделено самому преступлению. Убийство старухи и выглядит-то не столько реальным действием, сколько порождением болезненного воображения героя. Раскольников-грабитель, судорожно шарящий в старухиных вещах, мелькает в кадре на одно лишь мгновение. На это стоит обратить внимание, ибо позже, в многочисленных экранизациях этого романа на первый план выйдет именно уголовное действо, преступление, совершенное ради денег. Те самые кольца и броши, которые Раскольников в романе прячет под камень, чтобы никогда потом к ним не вернуться, в фильмах сыграют роль далеко не мистическую (например, в американской версии реж. Дж. Штернберга, о которой скажем дальше).

Если Р. Вине, экранизируя роман Достоевского, ставит задачу показать мир «изнутри человека», то потом мы столкнемся с примерами использования фабулы «Преступления и наказания» для чисто

уголовных, полицейских фильмов с проповедью элементарной мещанской морали.

Есть в «Раскольникове» Р. Вине и еще одно свойство, которое не дает пройти мимо этой экранизации. В романе Достоевского Петербург с его улицами, задворками, чердаками нарисован скрупулезно достоверно. Многие исследователи, следуя тексту романа и повторив путь Раскольникова из его дома к квартире старухи-ростовщицы, убеждались, что даже количество шагов писатель указал совершенно точно. В то же время эта скрупулезность автора читателем часто бывает незамечена. Гораздо более важным представляется атмосфера, образ времени и образ Петербурга, который нередко производит ощущение некоей остроты, характерной, скажем, для гоголевского «Невского проспекта». Сам Достоевский определил это свойство своего творчества как «фантастический реализм». «У меня свой взгляд на действительность в искусстве и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений, казенный взгляд на них по-моему не есть реализм, а даже напротив». Роберт Вине попробовал материализовать на экране более всего как раз «фантастическое и исключительное». По существу, это была первая в кино попытка вывести действие из конкретного места и времени в мир условный, созданный воображением страдающего человека. Много позже, уже в 50—70-е годы, мы встретимся с перенесением сюжетов Достоевского в окружение, хотя вполне конкретное, но совершен-

но совершенно новое — в другую страну и в другое время. Но об этом позже. А пока вернемся к «Раскольникову» Р. Вине.

Если до убийства старухи герой казался человеком, находящимся на грани безумия, то после его свершения он заболевает окончательно. Здания, и прежде искривленные, теперь готовы свалиться на бок. Блики ночного фонаря делают уличную темноту еще более зловещей. Свалившегося в лихорадке Раскольникова посещают кошмарные видения. Его постель оказывается в той самой комнате маляров, где он прятался, убив старуху. Тут же грубо сколоченная лестница-площадка для побелки потолка. А потом предметы, и без того полуреальные, теряют свои очертания. Все смешивается в сумасшедшей пляске полуабстрактных фигур и линий. А на фоне хаотического их движения — крупным планом лицо старухи. Растрепанная, безумная, отвратительная старуха хохочет. Все обрушивается, и обрушивается на нее топор, но не прекращает жизни этого фантома, а, наоборот, словно множит, распространяет на весь экран, на весь мир мелькающие старухины лица. Вспомним, как в романе Раскольников признается Соне: «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку!»

Обращение Р. Вине к «Преступлению и наказанию» было результатом воздействия того особого магнетического поля, которое образовалось тогда в Германии вокруг Достоевского. Фильм интересен и другим — попыткой не простого воспроизведения событий, а интерпретацией, подсказанной господствующим в тогдашнем немецком искусстве экспрессиониз-

мом, первым и самым ярким представителем которого в кино был Вине. Кроме фильмов с условной стилистикой, связанной (как в «Раскольникове») с экспрессионизмом или (как в японских экранизациях Толстого) с древнейшей традицией национального театра, были и фильмы, авторы которых, считая себя реалистами, пытались как можно более полно воспроизвести бытовые реалии, содержащиеся в литературном первоисточнике. Но в зарубежных экранизациях русской классики быт вольно или невольно оборачивался экзотикой, сквозь которую прорастала развесистая клюква. Впрочем, свою «развесистость» она обрела в 30-е годы, когда зарубежный кинематограф стал использовать русскую классику значительно чаще.

Картины и картинки

В 30-е годы, когда кино стало звуковым, его интерес к литературе увеличился. Бряцая новым оружием, экран штурмовал крепость, которая сильнее прежнего дразнила своим величием.

Звук еще только осваивался, герои, которые «учились говорить» вместе со своими создателями, произносили с экрана свои первые слова, а в кинорепертуар интенсивно вводилась литературная классика, в том числе русская. Ее авторитет был надежным ручательством зрительского внимания, верным способом привлечь аудиторию, значительно к тому времени умножившуюся.

Дело, однако, заключалось не только в том, что приходилось учитывать вкусы и желания уже не тысяч, а миллионов. Менялись и сами желания, ибо менялось

отношение к кинозрелищу, которое становилось повседневной эстетической потребностью, массовой и все более универсальной, подчас соединявшей в себе то, что до сих пор давали искусство и литература по отдельности. Теперь один киносеанс мог заменить часы и дни, проведенные за чтением пухлой популярной книжки. Публика шла в кинотеатр, чтобы переживать. Поиски острых ситуаций, ярких характеров, больших страстей часто приводили кинематографистов к той же литературной классике с ее поистине неисчерпаемыми ресурсами.

Глубин литературы кинематограф 30-х годов постичь не мог, да, впрочем, и не очень старался. Если экранизации раннего немого кино иллюстрировали лишь основные события литературного произведения, то теперь на экране сюжет воспроизводился более подробно, более связно и последовательно. Звучащая речь помогала донести смысл происходящего, сделать его понятным массам зрителей. Сохранить верность литературному подлиннику тогда не стремились. Из романа или пьесы охотно извлекали одну лишь фабулу, не стесняясь ломать и перекраивать ее на свой лад. В результате новые экранизации сравнительно с теми, что были сделаны в немом кино, к первоисточнику не только не приближались, но уходили от него в сторону, случалось, довольно далеко.

Очень показательны для 30-х—40-х годов многочисленные экранизации Л. Толстого, к которому тянулись кинематографисты разных стран, мало смущаясь тем, что все их опыты сливались в поток сплошных неудач.

В 1930 году вышли «Казачьи» в постановке реж. Дж. Хилла (США). Через год американский же режиссер Кларенс Браун сделал фильм по «Воскресению». В 1935 году тот же роман и тоже в Голливуде экранизировал известный кинорежиссер Роберт Мамулян. В этом же году Кларенс Браун снял «Анну Каренину» с Гретой Гарбо в главной роли. Во Франции «Анна Каренина» была экранизирована Жюльеном Дювилье (1948 г.). Анну играла Вивьен Ли. В Германии под названием «Белый дьявол» вышел «Хаджи Мурат» (1930 г., реж. А. Волков). В 1938 году французский режиссер Ж. Древилль экранизировал «Крейцерову сонату». Фильм назвали туманно — «Белые ночи Петербурга». Позже та же повесть привлекла внимание итальянца Дж. Франколини, который именовал свою картину «Любовники без любви».

Все это основанные на фабулах толстовских произведений полуприключенческие, полумелодраматические ленты с бурными страстями, преступлениями и убийствами. Фабульный костяк обрастал плотью, столь чужеродной, что от Толстого на экране оставалось очень мало.

При том что место и время действия в фильмах по толстовским произведениям сохранялись, ничего похожего на русское общество XIX века не получалось. Россия представляла страной экзотической, ее быт — карнавалом с ряжеными бородатыми балалаечниками и пляшущими под шарманку медведями. Что же касается эпохи, то реальные ее приметы, ее проблемы отсутствовали совершенно. Им просто не находилось места в сентиментальных

повествованиях о пейзажах, злых и добрых помещиках, повествованиях, сниженных до «бульвара».

Пример такого рода адаптации Толстого к киномелодраме 30-х годов — фильм «Воскресение» в постановке Р. Мамуляна. Голливудское «а ля русс» выводило на экран хорошенькую большеглазую пейзажницу с пшеничной косой до пояса. Звали ее Катюшей Масловой, и она трогательно хлопотала и резвилась среди полей и березовых рощ. А потом являлся злодей в гусарском мундире — Нехлюдов — и соблазнял ее. Со смаком исполненные сцены разгула «золотой» офицерской молодежи позволяли зрителю вдоволь налюбоваться на льющееся рекой шампанское и послушаться цыганских песен, звучащих под аккомпанемент русских балалаек. Нехлюдов в фильме бросает Катюшу, но потом, раскаявшись, на ней женится. Более или менее следуя ходу основных событий романа, режиссер совершенно исключает из сферы своего внимания нравственные искания героев. А о критике общественного порядка и вовсе не приходится говорить. То главное, что делает «Воскресение» Толстого образцом критического реализма, к фильму отношения не имеет. Великий роман снижается до банальной киноповестушки о бедной девушке, соблазненной и покинутой светским щеголем, с непременным для Голливуда «хэппи эндом».

Несколько выше уровень сделанной в 1935 году экранизации «Анны Карениной», хотя и здесь зрителя потчуют дежурным блюдом — черной икрой, которую Вронский со своими друзьями-офицерами уплетает огромными,

псевдохолодными ложками. Этим пиром и начинается фильм. Вронского играет Фредерик Марч. Жизнелюбивый, уверенный в себе крепыш Вронский — Марч мало меняется под влиянием любви к Анне. Ее играет Грета Гарбо — звезда экрана, крупнейшая драматическая актриса, создавшая в разных фильмах образы женщин с несчастливой судьбой, любящих и любимых, но обреченных страдать и роковым образом обрекающих на страдание тех, с кем они связывают свою судьбу.

Гарбо играла Анну Каренину дважды. Впервые в 1927 году в фильме, который назывался «Любовь» и являл собой модернизацию фабулы романа. Единственный известный мне случай перенесения действия романа Толстого в современность. Может быть, поэтому поставившая фильм голливудская студия «Метро Голдвин-Майер» изменила название. Впрочем, название трактовалось и по-другому. Дело в том, что партнером Гарбо по картине был известный актер Джон Гилберт. Их отношения широко рекламировались как идиллические. Так что руководство «Метро Голдвин-Майер» не постеснялось анонсировать фильм следующим образом: «Джон Гилберт и Грета Гарбо в «Любви».

На премьере фильма «Любовь» экран во время увертюры был закрыт занавесом, на котором изображалось огромное красное сердце. От пронзающей его стрелы администрация, впрочем, удержалась...

«Анна Каренина» Кларенса Брауна по сравнению с «Любовью» — работа серьезная. Трагедия Анны раскрывается в ряде перипетий, взятых из романа, но



подвергнутых разного рода изменениям. Спрессовывая сюжет (что требовал объем фильма, в котором не уместить все события, даже если ограничиться одной лишь историей отношений Анны с Вронским и Карениным), авторы фильма вольно или невольно изменяли и смысл. Так, в сцене, когда Анну публично оскорбляет в театре великосветская мещанка, режиссер помещает Вронского в ложу Анны (чего, как известно, Толстой не сделал). Это новое обстоятельство заставляет Анну и Вронского объясняться тут же, в театре, что экономит экранное время, но вместе с тем снижает героев, которые у Толстого не позволили бы себе объясняться «на людях».

Сразу же после скандала в театре следует эпизод свидания Анны с сыном. После разговора с

Кадр из фильма
«Анна Каренина» К. Брауна

мальчиком Анна встречает Каренина. В романе они расходятся безмолвно, в фильме происходит вульгарная склока, и Каренин кричит своей бывшей жене, что она забыла долг, честь, правила порядочной женщины. Это столкновение, заменяющее многие выяснения отношений между супругами, драматически уплотняющее действие, также упрощает и огрубляет героев. Но эти изменения, что называется, еще цветочки по сравнению с тем, что сделано в финальных эпизодах фильма.

Сразу же за драматическим свиданием с сыном следует эпизод в деревне, имении Вронского. За окном дождь. Анна за пальцами, ждет возвращения возлюбленно-

го с охоты. Наконец, он является мрачный, проклиная охоту, погоду, все на свете. Лакей передает ему письмо от Яшвина с сообщением, что формируется полк на балканский фронт. В романе, как известно, отъезд Вронского на войну происходит после смерти Анны. Для него, раздавленного горем и сознанием своей вины, это способ избавления, поиски искупающей смерти. В фильме все наоборот. Вронский уезжает на войну, чтобы освободиться от гнетущей его связи с Анной, и этот его отъезд становится причиной ее гибели. Катастрофа совершается сразу же после проводов Вронского на вокзале, куда Анна спешит в надежде объясниться, примириться, может быть, предотвратить его отъезд. Но она опаздывает. Все рушится. Дело довершает невольно подслушанный Анной разговор матери Вронского с приятельницей, который не оставляет сомнения, что Вронский разлюбил Анну. Чужая всем этим толпящимся на перроне дамам и господам, Анна бредет вдоль путей. И когда видит приближающийся поезд, бросается под колеса.

Фильм имел грандиозный успех. Нью-йоркские критики единодушно провозгласили Грету Гарбо лучшей актрисой года. Она действительно глубоко драматична в главной роли и значительна как личность. Но к Анне Карениной она имеет отношение столь же малое, как и весь фильм в целом к литературному первоисточнику.

Успех этого фильма, как потом и «Анны Карениной» Ж. Дювилье с Вивьен Ли в главной роли, во многом определялся участием крупных актеров. И Грета Гарбо,

и Вивьен Ли создали характеры женщин, погубленных роковой запретной любовью. Женщин очень разных: печально загадочная, внебытовая Грета Гарбо совсем непохожа на Вивьен Ли, стремительную, волевою, с быстро меняющимся настроением, с гаммой противоборствующих чувств. И та и другая — личности, и та и другая создали характеры сильные и привлекательные, но мало напоминающие Анну Каренину. Это разные женщины в обстоятельствах, близких тем, в которых оказалась Анна, в окружении, пространстве и времени достаточно условном, искусственном, не толстовском. Соответствие индивидуальности актера тому образу, который создан писателем и который надлежало воспроизвести на экране, в расчет, очевидно, не принималось. Грета Гарбо, имевшая успех в «Анне Карениной», играла сугубо свое, «гарбовское», и оно нравилось зрителю. Встреча с Толстым не состоялась.

Трудно сказать, сознавали ли Грета Гарбо и Вивьен Ли, что они играют героиню Толстого, а не некий персонаж, придуманный кинодраматургом — современником. Возможно, и нет. Но были случаи, когда работа актера над классическим литературным произведением становилась великим событием, оказавшим влияние на его дальнейшую актерскую и человеческую судьбу.

Так произошло с Жераром Филиппом. В 1946 году он был еще совсем неизвестен и очень молод — на три года моложе двадцатилетнего князя Мышкина, роль которого загорелся сыграть, услышав разговоры о предстоящей экранизации. Же-

рар Филипп пришел к режиссеру Жоржу Лампену, изучив роман и буквально заболев образом главного героя. Поскольку Жан Луи Барро, которого режиссер пригласил на роль Мышкина, сниматься не смог, было принято предложение Жерара Филиппа. Работа, может быть, не столько над самим фильмом, сколько над романом, причастность к творчеству гениального писателя — это стало великой школой для молодого актера. Жерар Филипп неоднократно говорил об огромном значении Достоевского в его жизни, в формировании его мировоззрения и характера.

Но и такие счастливые моменты истинного общения с большой литературой редко определяли характер и качество фильма. Киноверсия Лампена — ремесленная поделка, вернее, подделка под вкусы французских обывателей, так, как их понимал Лампен. Сам он начинал карьеру у себя на родине, в России, ассистентом театрального режиссера Балиева. Переехав во Францию и из Георгия Лямпина превратившись в Жоржа Лампена, он взял на себя роль знатока и толкователя русской классики. Русскую жизнь в своих фильмах (кроме «Идиота», он поставил в 1956 году «Преступление и наказание») Лампен — Лямпин изображал в том стиле, который хорошо знаком парижанам, посещающим русские рестораны. Он и себя самого, свою внешность стилизовал в том же духе, отпустив длинную окладистую бороду. Тем же «купецким» духом пропитана атмосфера, обстановка и даже поступки героев фильма «Идиот».

Есть там один эпизод, в романе не просто отсутствующий, но и

ни в каком случае невозможный: Мышкин навещает Настасью Филипповну, ставшую любовницей Рогожина и проживающую в его апартаментах. Вначале она похвывается драгоценными украшениями, подаренными ей Рогожиным, а потом признается, что несчастна и любит одного Мышкина. Пока они беседуют, Рогожин занимается своим купеческим делом — одетый в армяк и сапоги гармошкой, он во дворе своего лабаза покрикивает на рабочих, занятых погрузкой ящиков и мешков. Строг купец и с Настасьей Филипповной: даря ей перстни и серьги, разъясняет, сколько вложено в них денег, а стало быть, труда, и какое количество пшеницы надобно было продать, чтобы купить драгоценности. И этот заурядный купчик — Рогожин, человек одной, всепоглощающей страсти!

Почему же отходит от романа режиссер, несомненно знакомый и с творчеством Достоевского, и с литературой о нем? Ответ прост — Лампен стремится выполнить обывательские заказы. Есть стандартные представления о том, каким должен быть русский купец, и Лампен рад услужить потребителю.

На удочку того же установившегося (надо сказать, не без помощи экрана) взгляда на русскую жизнь и черты русского характера попадает и француз Клод Отан Лара, в 1956 году экранизовавший «Игрока» Достоевского.

Признанный мастер, автор вполне добротной экранизации стендалевского «Красного и черного», в отношении к Достоевскому он не только не проявил лучших сторон своего дарования, но опустился до угождения зри-

телю, требования которого к искусству сформулированы Маяковским как «сделайте нам красиво». Так вот, Отан Лара всеми силами стремится «сделать красиво». Чего стоит, например, сцена в фильме, когда генерал по настоянию авантюристки Бланш, выдающей себя за светскую даму, объявляет об их помолвке.

Дело происходит в ресторане. Гости генерала в восторге от услышанного начинают пляску, которая стилизована под русскую. Пускается в присядку и генерал. Пока генерал со свитой отплясывают, происходит объяснение главных героев — Полины и Алексея Ивановича. Сделано это в духе французской мелодрамы: она роняет под стол платок и просит Алексея Ивановича поднять. Тот под столом целует подставленную Полиной ножку. «Кто будет вас целовать как я?» — страстно шепчет влюбленный герой. Слова эти, чужие и роману, и вообще Достоевскому, звучат на фоне ресторанной пляски, затеянной генералом.

Роль Алексея Ивановича в этом фильме играет Жерар Филипп. Это едва ли не самая печальная неудача великого актера, вовлеченного в действие опошленное, преступно искажающее идею и ткань романа Достоевского.

«Игрок», как и «Преступление и наказание», экранизировался неоднократно. Особенно часто в 30-е годы. Причем в отличие от немного «Раскольников» Р. Вине, о котором я уже говорила, фильмы 30-х годов не поднимались над поверхностным перечислением событий. Драматизм ситуаций, острота положений, крайность поступков — вот что более всего привлекало к Достоевскому ки-

нематографистов этого времени. Его использовали, желая удовлетворить потребность массового зрителя в напряженной, острой интриге и в то же время дать ему возможность поверить в то, что он имеет дело с произведением глубоко философским, сложнопсихологическим. Имя Достоевского должно было придать серьезность и значимость разыгрываемым на экране страстям, даже если разыгрывались они самым примитивным и пошлым образом. Так создавалось нечто вроде кинематографического «мифа Достоевского».

Анализ сложнейших проблем бытия, проникновение в тайны человеческой души, мучительные попытки героев Достоевского «мысль разрешить», сделать нравственный выбор — все это оставалось за кадром. Почти во всех экранизациях романов Достоевского мотивы поведения его героев были самые житейские, простые, если не сказать, примитивные. Раскольников на экране убивал от бедности, из-за денег. Неважно, что у Достоевского не так, зато близко и понятно самому бесхитростному зрителю. На экране Раскольников решался на преступление единственно из желания помочь близким — и это должно было вызывать понимание и сочувствие. Став убийцей, он страдал, а потом раскаивался. Как нарушитель заповеди «не убий» он должен был искупить вину наказанием. Не мыслитель во власти ложной идеи, не бунтовщик, не маньяк, а просто любящий сын и брат, волею злой судьбы попавший в исключительные обстоятельства. Таким являлся он зрителю в американском (Дж. Штернберга) и

французских (Ж. Лампена и П. Шенале) фильмах.

Все Раскольниковы упомянутых экранизаций решаются на преступление, чтобы улучшить положение матери, изменить судьбу сестры, а также Сони, в разных фильмах по-разному изложенную. В американских, например, версии Соня — бедная, но добродетельная мешаночка. На ее позорную профессию — ни намека. В лучших традициях сентиментальной голливудской продукции выстроена сцена знакомства Сони и Раскольникова — на пороге квартиры старухи-закладчицы. Миленькая, кроткая, с большими наивными глазами, с волнистыми волосами, уложенными по моде 30-х годов (Голливуд, наряжая героев в костюмы, соответствующие их эпохе, твердо стоял на одном — что-то, а прическа должна быть сегодняшней), неуловимо похожая на тогдашних звезд (отчасти на Лилиан Гиш, отчасти на Джуди Гарланд), Соня в фильме — воплощенная невинность.

В совершенном отчаянии она судорожно обшаривает грязную лестницу в поисках оброненной ассигнации. Исполненный сострадания Раскольников, делая вид, что нашел деньги, отдает ей свои, те, что, как и Соня, только что получил от старухи. А выйдя с Соней на улицу и увидев, как бросаются к ней маленькие братик и сестричка, поджидающие ее у ворот дома ростовщицы, Раскольников отдает и все остальные, теперь уже самые последние свои деньги.

У наблюдающего эту трогательную сценку зрителя ни на мгновение не должен мелькнуть вопрос — как же зарабатывает Соня

на жизнь несчастной своей семье? Такой же непорочный невинностью исполнен образ Катюши Масловой в «Воскресении» Р. Мамуляна. Правила Голливуда предписывали, показывая героиню, пусть по несчастному стечению обстоятельств и падшую, насчет ее профессии помалкивать.

Очень характерно для экранизации «Игрока» и «Преступления и наказания» отношение героев к деньгам. Деньги в фильмах никак не связаны с властью, свободой, могуществом. Они существуют в одном, узко житейском понятии как способ приобретения материальных благ. Судя по американской киноверсии «Преступления и наказания», Раскольников человек земной и весьма практический. Не без юмора использует он свою знаменитую программную статью о сильной личности, стоящей над моралью. Ничтоже сумняшись, он затыкает ею дыру в ботинке, отчего значение статьи, ее программность значительно убавляются. Дыра в ботинке — знак крайней нужды. Но Раскольников из фильма — джентльмен, впавший в крайнюю бедность, но не чуждый франтовству: кусок оторвавшейся от пиджака подкладки он кокетливо закладывает в верхний кармашек в виде платочка. А расправившись со старухой, он приходит к матери в новеньком, «с иголочки» костюме. Видать, не спрятал он добытые страшной ценой колечки и сережки под камнем, столь памятным читателям романа. «Деньги! Деньги!» — в неистовстве кричит герой в одном из эпизодов фильма. И деньги здесь, действительно прямо и буквально

«дензнаки» — купюры, бумажки и ничего больше.

То же самое отношение к деньгам можно наблюдать в экранных версиях «Игрока» 30-х годов. Заметим, что тема игры, страсть игрока, страсть-болезнь, менее всего интересовала режиссеров. В центре их внимания — интрига, завязавшаяся вокруг предполагаемого наследства «бабульки», с помощью которого герои фильма надеются устроить свои судьбы.

Есть ли в упомянутых экранизациях хоть какие-то прорывы к литературному подлиннику, выходы за рамки внешне эффектной фабулы? Если и есть, то только в актерах. Им, а не режиссерам фильмов иногда удается нарушить примитивную логику кинодействия, и в отдельных деталях, в интонации, жесте, взгляде передать, пусть на один лишь миг, свои ощущения от прикосновения к гениальному литературному произведению.

Так произошло с Жераром Филлипом в роли князя Мышкина, но, увы, не состоялось в «Игроке». Так было с Фредериком Марчем, сумевшим в роли Вронского выразить главное в характере толстовского героя, может быть, потому, что по своей актерской индивидуальности Марч был чем-то неуловимо близок Вронскому.

В фильме Дж. Штернберга «Преступление и наказание» Раскольников играет Питер Лорре, актер, снискавший известность в амплуа убийц-маньяков, бандитов, преступников, несчастных из-за содеянного. Его Раскольников — не маньяк, это самый обычный человек, но человек глубоко страдающий. Невысо-

кий крепыш, с коротко стриженной круглой головой, посаженной прямо на плечи, Лорре внешне вроде бы совсем не похож на Расколькова. Ведь у Достоевского «он был замечательно хорош собой, с прекрасными темными глазами, ростом выше среднего, тонок и строен». Но невольно спрашиваешь — а удерживается ли это описание в читательской памяти? Вряд ли. Не внешность героя, а скорее впечатление от того, что сквозь эту внешность проступает, поражает воображение читателя. Внешняя, телесная оболочка героев как бы тесна им, они живут, с нею не считаясь, словно согласные и на ту, что им принадлежит, и на любую другую, или несогласные ни с той, ни с другой. Что-то вроде этого происходит и с восприятием обстановки, в которой существуют герои. Выписанная Достоевским тщательно и подробно, она вместе с тем позволяет себя как бы не замечать. Не запоминая всех подробностей, читатель тем не менее попадает под сильнейшее ее воздействие. В этой особенности восприятия Достоевского, когда духовное начало заслоняет собой начало плотское, материальное, когда внутреннее из глубин извлекается на поверхность и заставляет забыть внешнее, возможно кроется одно из объяснений — почему действие романов Достоевского в кино часто переносили и в другое время, и в другую страну.

Совершенно иначе обстояло дело с экранизацией Толстого. Визуальная ясность и определенность его характеристик, возможно, в какой-то мере объясняют стремление кинематографистов как можно более точно вос-

произвести на экране время, место и обстановку действия его произведений.

Читая Толстого, мы ясно видим перед собой и Катюшу Маслову, с ее напоминающими мокрую черную смородину глазами, и Анну Каренину, с колечком темных волос, выбивающимся из прически одной лишь ей свойственным образом, и Пьера Безухова, с его полнотой, очками и добрыми, близорукими глазами.

А каковы собой братья Карамзовы, Раскольников, Ставрогин? Да и задумываемся ли мы над тем, как они выглядят, не входим ли прямо в зону душевных бурь героев, не успев заметить и принять во внимание внешние их приметы?

Эти различия в манере письма двух русских классиков отчасти могут объяснить неуспех экранизаций Толстого и большую амплитуду художественных колебаний в фильмах по Достоевскому.

У Толстого духовное неразрывно связано с телесным, общее — с индивидуальным. Но и ощущая эту неразрывность, экран не был в силах ее уловить и воспроизвести: получалась мертвая материя, не окропленная живой водой духовности. Мертвая и чужая, потому что Россия, воспроизводимая западными кинематографистами, ее быт, даже пейзаж — все резало глаз несхожестью и недостоверностью. Как ни старались воссоздать на экране Россию Толстого, все выходило и не русским, и не толстовским. А ведь и для буквалистских экранизаций требуется нечто подлинное, хотя бы в самых внешних деталях.

Но буквалистских экранизаций на Западе мы почти не найдем. Благоговение перед литературной классикой, свойственное со-

ветской кинематографической традиции, за рубежом не было характерно. Там с литературой чаще всего обращались вольно. Выдать Катюшу Маслову замуж за Нехлюдова или отправить на тот свет одного-другого героя «Игрока» в западном кино за грех не считалось. Кстати, «Игрок» особенно вдохновлял немецких и французских его экранизаторов на переделки. Мыслимое ли дело — в романе ни одной смерти, все герои остаются в живых — и это у Достоевского, критические строки о «жестоком таланте» которого в обывательском сознании прежде всего пробуждали мысль о насилии и убийстве, о самоубийстве по крайней мере. Без этого Достоевский казался пресным. Страдания и даже душевный крах героев в «киногеничности» далеко уступали их физической гибели. Поэтому на экране и восполнялось «упущенное» писателем: во французской киноверсии «Игрока» (реж. Л. Дакен) Алексей Иванович уже на пороге счастливого соединения с Полиной убивает авантюристку Бланш, а потом, не выдержав мук совести, в отчаянии бросается под поезд. Клод Отан Лара, экранизировавший этот роман через двадцать лет после своего коллеги Луи Дакена, оставил в живых Алексея Ивановича, но заставил умереть Полину, которая, разочаровавшись в жизни и в людях, пускает себе пулю в лоб.

Все эти манипуляции с литературной классикой, направленные на упрощение и усиление драматических эффектов, имели в различных странах различные оттенки. Немецкие и французские экранизации отличались большим пристрастием к кровопролитию и смертям. В Голливуде, напротив,

доминировала тенденция смягчения трагизма в финале и по возможности счастливого завершения судеб. Зрителя полагалось выпускать из зрительного зала довольным. С одной стороны, он должен был испытать удовлетворение от общения с литературой, уважать которую его учили еще в школе. С другой стороны, не должен поколебаться его оптимизм, вера в то, что все рано или поздно будет в порядке,— основной компонент американской идеологии.

Все экранизации 30—40-х годов, о которых шла речь, прежде всего отражают уровень и характер запросов массового кинопотребителя. Это один вид, один пласт экранизаций. Но есть и другой — когда кинематографист, обращаясь к литературному материалу, подчас весьма отдаленному по времени и месту, пытается решить свои проблемы, сугубо актуальные, сегодняшние.

Русская классическая литература и проблемы современного Запада

В 1936 году известный французский режиссер Жан Ренуар экранизировал пьесу Максима Горького «На дне» и получил премию Луи Деллюка за лучшую национальную картину года. Знаменателен и сам факт обращения Ренуара к Горькому, и то, в какой исторический момент это было сделано. Во Франции это был короткий, но значительный период правительства Народного фронта.

Ренуар — художник, активно пропагандировавший его программу, идеи социальной справедливости, защиту бедняков, отверженных, изгоев. Это, в частности,

определило содержание поставленного Ренуаром в 1934 году фильма «Тони», герои которого рабочие-иммигранты. В 1936 году Ренуар вместе с другими прогрессивными режиссерами, Ж. П. Ле Шануа и Ж. Беккером, по заданию Французской компартии снял полужизнеописательный фильм о рабочих «Жизнь принадлежит нам». В таком контексте обращение к русскому пролетарскому писателю было более чем закономерным.

Сценарий фильма «На дне» писал Е. Замятин, потом его переписывали французский сценарист Ш. Спаак и сам Ж. Ренуар. Место действия обозначено довольно туманно, но по некоторым деталям можно предположить, что дело происходит во Франции, причем во Франции современной, то есть не в начале века, а в 30-е годы. Имена героям тем не менее оставлены русские. «Я не стремлюсь сделать «русский» фильм, а хотел бы раскрыть общечеловеческую драму,— говорил Ренуар.— Чтобы лучше понять персонажей пьесы и суметь их воплотить на экране, я подолгу бродил по окраинам Парижа. Именно там я нашел прообразы героев. В Вильнев-ля-Гаренн я отыскал подходящую натуру. В полуразрушенных бараках, изъеденных древоточцем, живет несколько сотен фламандцев, французов и бельгийцев — жертвы безработицы, люди, которых кризис выгнал с завода. Вот настоящее «дно»... Рядом с ним что могут сделать трюки гримеров и парикмахеров?» В отличие от пьесы действие не замкнуто стенами ночлежки. В фильме много выходов в «мир», в том числе и на натуру. Очень важен «второй план», сделанный с высочайшим

изобразительным мастерством, характерным для Ренуара. За спинами персонажей, замурованных в грязной ночлежке, все время ощущаешь жизнь улицы, ее воздух.

Так, например, в эпизоде объяснения Васьки Пепла с Василисой за крупными планами их лиц, создавая виден двор с играющими детьми. Эти играющие дети — постоянный зримый мотив картины — являют собой веру в будущее, надежду. Ощущение надежды, характерное для общественной жизни Франции периода власти Народного фронта, во многом определяет прочтение Ренуаром пьесы Горького и объясняет изменения, внесенные в события, в характеристики действующих лиц и их судьбы.

В центре сюжета фильма два персонажа, судьбы которых совершенно по-новому завязаны и переплетены. Это Барон с его погружением «на дно» и Васька Пепел, который с этого дна поднимается. Изменена и общая конструкция пьесы. Сценарий мелодраматизирован, что приближает его к французской кинематографической традиции и заметно уводит от драматургии Горького. Заметно прежде всего в том, как показаны отношения Барона и Пепла.

В пьесе эти персонажи связаны друг с другом не более чем остальные. По существу, их всех объединяет одна лишь ночлежка, где они оказались волей обстоятельств. В фильме пути Барона и Пепла скрещиваются прямо и непосредственно, причем довольно романтическим образом. После вереницы кадров, демонстрирующих Барона в его прежней, «порядочной», но уже разваливающейся жизни, есть эпизод, которого нет в пьесе, для фильма

же он чрезвычайно важен. Барон, полностью разоренный карточной игрой и кутежами, коим предавался от тоски и совершенного незнания, что с собой делать, сидит, горько задумавшись, в роскошных, но фактически ему уже не принадлежащих апартаментах. На пороге гостиной неожиданно появляется Васька Пепел. Он пришел, чтобы ограбить Барона, но опоздал — взять у него уже нечего. То небольшое, что еще не вывезено — мебель, вещи, — описано и завтра будет продано с молотка. Ограбление не состоится. И тот, кто пришел грабить, и тот, кого должны грабить, оказываются в равно комическом положении. Их встреча изображена иронично, но с доброй примесью романтики, ибо французский апаш Пепел в фильме совсем не похож на русского вора, изображенного Горьким. Недаром Пепла играет Жан Габен, заря славы которого тогда уже занималась в ролях романтических изгнанников.

Момент наибольшей близости странного гостя с не менее странным хозяином наступает в их застольной беседе, когда Пепел навводит Барона на мысль, что и в его безвыходном положении есть выход — туда, откуда явился Пепел, «на дно». Собеседники сидят за столом друг против друга с бокалами в руках. На Бароне шляпа Пепла. Теперь они равны.

Оба героя показаны Ренуаром в их движении — Барон не просто скатывается из верхов в самые низы общества, он сам порывает с прежней жизнью, с той, что была ему назначена от рождения. Для Барона уход в ночлежку в известном смысле бунт, восстание против незыблемости социальной системы, против ее пороков и благ.

Горький знакомит нас с Бароном, когда тот окончательно потерян и обречен, да и сам это знает. У Ренуара же судьба Барона драматична, и он относится к себе без тени иронии, столь характерной для горьковского героя.

Еще больше изменен характер и, главное, судьба Васьки Пепла. У Горького это единственный и оттого, может, еще более трагичный персонаж, пребывание которого «на дне» не есть результат неправильно прожитой жизни. Оно для него исходное, предопределенное. «Мой путь обозначен мне! Родитель всю жизнь по тюрьмам сидел и мне то же заказал... Я когда маленький был, в ту пору меня уж звали вор, воров сын», — говорит Пепел в пьесе. По существу, он единственный, кто пытается что-то предпринять. Он самый жизнеспособный из обитателей ночлежки, не утративший активно-го стремления к добру и отвращения к жестокости, накопительству и паразитизму, но он обречен.

Совершенно иная судьба у ренуаровского Пепла. Он выходит из тюрьмы, куда был посажен Василисой, но в ночлежку уже не возвращается. Финал картины весьма знаменателен для фильма и в то же время традиционен для западного кино: герои, соединившись, уходят вдаль, по дороге надежды в будущую, зритель хочет верить, в счастливую жизнь. Так и Пепел с Наташей, прицепив на палочки узелки с одеждой, идут по дороге. Но это еще не самый конец фильма. На краю поля спутники садятся перекусить. И когда мимо, не обращая на них внимания, проходят двое полицейских, Наташа со вздохом облегчения признается, что всю жизнь мечтала иметь

мужа, которым не интересовалась бы полиция.

Ренуару необходимо было торжество простого человека. Кто был ничем, верил он, может стать всем. И Жан Габен, на экране олицетворяющий тип бедняка, гонимого, но полного благородства, — это еще совсем не тот Габен, который через два года в фильмах того же Ренуара и Марселя Карне будет играть жертву неумолимого рока. Его герой погибнет в фильме «Человек-зверь», поставленном Ренуаром в 1938 году, в фильмах М. Карне «Набережная туманов» (1938) и «День начинается» (1939). Всего два-три года отделяют названные картины от фильма «На дне». Но за эти годы общественная атмосфера во Франции резко изменилась. Правительства Народного фронта больше нет. Все отчетливее ощущение надвигающейся катастрофы, которая разразится в сентябре 1939 года с началом второй мировой войны. «Кинематограф, отражающий эпоху, должен был отразить ее характерные черты, беспокойство и растерянность», — так отвечал Марсель Карне тем, кто упрекал его в пессимизме.

Будь фильм «На дне» поставлен не в 1936 году, а двумя или тремя годами позже, вряд ли бы стал Ренуар менять судьбу горьковского Васьки Пепла. А может быть, его Пепел погиб бы, как погибают герои Габена в фильмах Карне и Ренуара — художников, которые в предвоенной Франции стали основателями направления, получившего название «поэтического реализма».

Итак, почему же все-таки Ренуар обратился к пьесе Горького, раз ему понадобилось менять ее характеры и сюжетные линии? Ему



Кадр из фильма
«На дне» А. Кurosавы

нужен был Горький как знамя пролетарской литературы, как напоминание о стране, совершившей революцию.

Герои фильма «На дне» романтизированы. Тут Ренуар как бы вступает в спор с горьковской формулой «правда выше жалости». Что же касается драматургической формы, в частности, переплетения судеб, в пьесе Горького параллельных, то здесь режиссер исходил из привычек и потребностей своего зрителя. Так произведение русского писателя в интерпретации французского кинорежиссера стало явлением французской культуры 30-х годов XX века.

То же можно сказать и о другой экранизации горьковской пьесы, сделанной через двадцать лет в 1957 году японским режиссером Акирой Кurosавой. И здесь произошло интереснейшее соединение двух очень различных культурных традиций, хотя на сей раз литературный первоисточник не подвергался столь радикальным изменениям. Фильм Кurosавы ближе к пьесе Горького, чем ренуаровский. И в то же время он не менее японский, чем у Ренуара французский. Сохранив почти

в неприкосновенности фабулу, структуру и характеры героев пьесы, Куросава переносит действие в эпоху, не приближенную, а, наоборот, отдаленную от времени, обозначенного Горьким. В фильме все происходит в середине XIX века, в эпоху Эдо.

Это было время резкой ломки феодальных установлений, роста торгово-промышленной буржуазии, укрепления городских сословий, ремесленничества. Барон в фильме Куросавы — разорившийся самурай, потерявший положение в обществе. Судьбы остальных персонажей фильма также в той или иной степени определяются общественными процессами, особенно ярко и сильно обнаружившими свою сущность в Японии именно этого времени — 60-х годов XIX века.

В фильме горьковская конструкция обрывает совершенно другой плотью: обстановка, течение и ритм действия, манера людей двигаться, выражать эмоции — все сугубо национальное, японское.

Куросава, как и Горький, предпочитает жалости правду. В частности, Пепел в его фильме, как и в пьесе, обречен, ему не вырваться со дна. Роль Пепла играет Тосиро Мифуне — актер, столь же важный для японского кино и так же представляющий определенный социальный и психологический тип, как Жан Габен в кино французском. В отличие от ренуаровского, прочтение Куросавой пьесы «На дне» объясняется несхожестью творческих индивидуальностей режиссеров, другой культурной традицией (фабульная драматургия, характерная для французского кинематографа, не типична для японского). Огромное значение имеет и конкретно-исто-

рическая ситуация, сложившаяся в тот момент, когда режиссер экранизировал классическое произведение.

Среди множества причин, побуждающих кинематографистов в разное время и в разных странах обращаться к тому или иному произведению классической литературы, есть еще и стремление тем или иным образом обратить внимание не только на того или иного писателя, но и на страну, его родившую и питавшую его творчество. Таким обращением к России, к ее истории стала итало-американская экранизация «Войны и мира» Л. Толстого, сделанная в 1956 году. Фильм этот можно считать единственной удачей в ряду многочисленных киноверсий толстовских произведений. Поставил его американский режиссер Кинг Видор. Идея постановки принадлежит итальянскому продюсеру Дино ди Лаурентису. Видор, по его собственному признанию, принял предложение, не задумываясь, ибо давно мечтал об экранизации русского классика. «Толстой поражает такой силой характеров, таким величием героических деяний и философской глубиной, какие с жадностью ищет, но редко находит в книгах пылливый читатель», — говорил режиссер. Сценарий писал известный американский прозаик Ирвин Шоу. Сделать хоть и большой, двухсерийный, но один фильм из огромного романа — первая трудность, с которой столкнулись киноматург и режиссер. Драматическая форма, считали они, содержалась уже в самом романе. Каждая его глава — готовый эпизод фильма. Но этих эпизодов слишком много. Что же выбрать и как выбранное соединить, как найти композицион-



Кадр из фильма
«Война и мир» К. Видора

ное решение? Отбирали важнейшее для характеристики главных героев романа — Наташи Ростовой, Андрея Болконского, Пьера Безухова. Задача была выполнена с профессиональным блеском. Не без потерь — сконцентрированное вокруг трех главных героев действие не могло выразить всей философской глубины толстовских размышлений о человеке и эпохе. Зритель знакомится лишь с несколькими, наиболее доступными для экранного восприятия пластиками могучего творения Толстого. Но то, что в фильм вошло, покоряло увлекательностью действия, яркостью характеров, толстовских по духу, хотя и неизбежно «нерусских» по внешнему выражению.

Победу решали актеры — Одри Хэпберн в роли Наташи и Генри Фонда в роли Пьера. В них как бы вселился дух сотворенных Толстым людей. Чуткая, живая, исполненная юной энергии и любви к жизни, Одри Хэпберн и внешне, своей грацией, тоненькой фигуркой, черными выразительными глазами, казалось, вполне соответствовала толстовской Наташе Ростово́й. Иное дело с Генри Фондой. Внешне он совершенно не похож на Пьера. Высокий и стройный, полная, казалось, противоположность неуклюжему толстяку Пьеру, Фонда тем не менее сумел



О. Хёпберн в фильме
«Война и мир» К. Видора

стать его духовным братом. Его глаза были глазами Пьера, особенности душевной организации соответствовали толстовскому герою. Менее выразителен был Мел Феррер в роли Андрея Болконского, но и он не противоречил общей атмосфере духовности, которая так привлекала в фильме.

Не вызывала протеста и внешняя обстановка, декорации, любовно и искусно выполненные художниками Марио Кьерри и Марио Гарбулья. С большим вкусом воссоздан в фильме облик старой Москвы. Успешно была преодолена и трудность, которая немало смущала режиссера,— воспроиз-

ведение образа русского сельского пейзажа. То, что хотели, удалось найти в окрестностях Венеции и Турина, где и производилась часть съемок.

В 1958 году фильм демонстрировался на советском экране, и ревнивый к отечественной литературе зритель смотрел его не только с большим интересом (это была первая встреча с экранными героями романа Толстого), но и с несомненной симпатией. Уважение к России, к Толстому, стремление быть верным его духу, мастерст-

во режиссера, точность в выборе актеров и их прекрасная игра — все это определило успех фильма. В советской прессе, широко откликнувшейся на появление фильма, наряду с одобрительными и похвальными отзывами были и критические замечания. Более всего они касались изображения войны, образов Наполеона и Кутузова, упрощенных и сниженных в сравнении с толстовскими. Кутузов и внешне был непохож. В. Шкловский, рецензируя фильм, остроумно указывает на одну из причин внешнего несходства: «Для английского зрителя, очевидно, вообще для зрителя Западной Европы роль «одноглазого военного» уже занята — они таким помнят Нельсона. Поэтому у Видора Кутузов имеет оба глаза». Критиковали и Каратаева — его «нерусскость» бросалась в глаза.

Но при всех неизбежных, особенно для художника иностранного, потерях экранизация «Войны и мира» стала заметным явлением не только искусства кино, а также общекультурным, общественным, политическим. Всего десятилетие отделяло мир от второй мировой войны, великая роль Советского Союза в которой была признана всем прогрессивным человечеством. Народно-освободительная война 1812 года, описанная в романе, стала своеобразной перекличкой, напоминанием о событиях недавних, о войне с немецким фашизмом, в которой на долю русских выпала главная тяжесть. Советские зрители смотрели американскую экранизацию Толстого, а американцы тем временем знакомились с советской выставкой, которая была открыта в 1958 году в Нью-Йорке. Сочета-

ние знаменательное — после холодной войны наступала разрядка.

Русская классика и итальянские неореалисты

Итальянский кинематограф открывает русских классиков в послевоенные 40-е и 50-е годы. В 1947 году Марио Моничелли поставил пушкинскую «Капитанскую дочку». Эту же повесть в 1959 году экранизировал Альберто Латтуада (фильм называется «Буря»). В 1952 году он снял фильм по гоголевской «Шинели», а несколько позже — «Степь» по Чехову. Джанни Франколини в 1950 году сделал фильм по «Крейцеровой сонате» Л. Толстого, в 1956 году Лукино Висконти экранизировал «Белые ночи» Достоевского.

Интересно, что все названные режиссеры тем или иным образом связаны с неореализмом, направлением, развившимся в 40-е годы в условиях борьбы с фашизмом и втянувшим в свою орбиту все прогрессивные силы итальянского кино. Экран стремился как можно ближе подойти к той стороне современной реальности, которая до этого была вне круга внимания. Героями неореалистических фильмов стали простые люди, бедняки, тяжким трудом добывающие свою скудную пищу и жилье, или безработные, лишенные самого необходимого.

Кинематограф стремился запечатлеть вновь открытую им жизнь в ее естественном течении, не прибегая к сюжетным хитросплетениям. Для неореалистов важны были документы, события, которые ежедневно совершались в действительности, вскрывая ее трагическую суть. «Рим в 11 часов» (1952)

де Сантиса был, например, построен как подробный кинорассказ о происшествии, упомянутом однажды в газетах: объявление о вакантном месте машинистки собрало более трехсот молодых женщин. Ветхая лестница давшей объявление конторы не выдержала, рухнула, в результате чего многие были ранены, а несколько человек убито. Кто эти, поспешившие на объявление? Фильм состоит из нескольких новелл, рисующих судьбы людей очень разных по характерам и по социальной принадлежности. Получилась широкая картина жизни современной Италии. Реальная ситуация, исследованная с помощью искусства,—характерный принцип неореализма.

Названный выше Марио Моничелли принимал участие в постановке одной из самых знаменитых неореалистических лент «Полицейские и воры» (1951). Он писал также сценарии «Горький рис» (1949) и «Под небом Сицилии» (1949). Марио Камерини поставил широко известный фильм «Мечты на дорогах» (1948). Знаменем неореализма стала картина Лукино Висконти «Земля дрожит» (1948), с документальной точностью рисующая быт сицилийских рыбаков.

Почему же эти режиссеры, исследующие жизнь современной Италии, детально и подробно воспроизводящие народный быт, предпочитающие съемки на натуре и ищущие своих героев на улицах, а не среди профессиональных актеров, стали обращаться к материалу, для них вроде бы совсем чуждому и очень далекому по времени?

Обратимся к наиболее интересным экранизациям русской лите-

ратуры. Альберто Латтуада, постановщик фильма «Шинель» по повести Гоголя, своими предыдущими работами — «Бандит» (1946) и «Без жалости» (1948) сыграл, по общему признанию, заметную роль в становлении неореализма. Обратившись к повести Гоголя, он перенес ее действие в Италию, но не XIX века (как ошибочно сказано в «кинословаре»), а в 30-е или 40-е годы нашего, XX. Соответственно пришлось изменить род занятий героя и его характеристику. Титулярный советник Акакий Акакиевич Башмачкин превратился в служащего муниципалитета Кармино Кармине. Ситуация с шинелью осталась прежней, хотя разыграна в обстоятельствах, более соответствующих новым времени и месту действия.

Фильм начинается надписью: «К столетию со дня смерти Гоголя». Далее сказано, что содержание навеяно Гоголем. «Навеяно», но не определено. Фильм не является перенесением на экран гоголевского произведения. Так оговаривается право художника на вариации и изменения. Как же осуществляется это право? Первые кадры выводят нас на городскую улицу, вертикальная чернота стен которой резко контрастирует со снежной, белой плоскостью мостовой. Ни страна, ни эпоха пока не обозначены. Есть лишь время года — зима, сыро-холодная, зябкая, заставляющая прохожих плотнее запахивать и застегивать пальто. По улице идет небольшого роста человек, на первый взгляд ничем не примечательный. Мы следим за тем, как он проходит сквозь галерею, напоминающую петербургский Гостинный двор, а потом вместе с другими входит в здание. Очевидно, это какое-то

учреждение. В вестибюле служащие раздеваются. Как и все, вешает свое пальто невысокий человек. Дыра на спине? Да-да, он знает. Непременно зачинит... Дыра на пальто — только это и выделяет нашего героя из толпы служащих муниципалитета, где он занимает весьма скромную должность. Есть у него еще одна, унаследованная от Акакия Акакиевича, особенность — искусство каллиграфии, которое заметил и похвалил пожаловавший в контору мэр. За это Кармино удостоен чести сопровождать мэра с комиссией на раскопки древнего города, где ему поручают вести протокол заседания.

Вглядимся в Кармино Кармине, которого играет превосходный артист Бернардо Рассел. Лицо кроткое, с выражением забитости и испуганного ожидания очередной неприятности. Но печальные глаза красивы, линии носа, губ и подбородка правильны, даже изящны. Внешне он совсем не похож на Акакия Акакиевича, который был «несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица, что называется, гемороидальным». Но обращенная к людям фраза гоголевского героя: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете», поразившая однажды молодого чиновника, его сослуживца, который услышал, как «в этих проникающих словах звенели другие слова: «Я брат твой» — казалось, всегда готова сорваться и с уст Кармино.

Судьбу Кармино вершат два должностных лица — его непосредственный начальник, именуемый генеральным секретарем, такой же невысокий человек, с та-

кими же, как у Кармино, усами, внешне на него почти совсем похожий, если бы не напыщенная мина на лице, демонстрирующая ответственность возложенной на него служебной миссии. Другой — мэр города, респектабельный господин, благообразный и седовласый. Открытие древнего поселения, сделанное только что археологами на территории его, мэра, владений, позволит, как он полагает, и ему прославиться. Он придает большое значение рекламе, и в огромном и совершенно пустом зале усердно репетирует свою речь на предстоящем по случаю этого открытия городском митинге.

На заседании представительной комиссии, которое происходит на раскопках, в непосредственной, так сказать, близости к предмету разговора, Кармино не за страх, а за совесть исполняет обязанности секретаря. Стул под ним и тот не выдерживает, ломается. Что тут же расценивается начальством как неуважение к почтенному собранию. Приносят другой стул. Диктуют: «Городу нужно на раскопки 175 миллионов лир». Где их взять? Повысить налоги? Но не опасно ли это? Люди и так бедствуют, и в городской больнице дрожат под ветхими одеялами. Этот разговор на раскопках живо напоминает нам другой, из гоголевского «Ревизора», когда Хлестаков осведомляется о пациентах городской больницы. На что попечитель богоугодных заведений Земляника отвечает: «Все как мухи выздоровливают».

В эпизоде на раскопках в фильме начинается, а затем проходит через все действие тема народной нищеты, тема бедняков, у которых отнято самое необходимое.

Тема столь же гоголевская, сколько близкая искусству неореализма.

На всем протяжении долгого, многословного заседания высокой комиссии герой фильма Кармино, низко склонившись над своими бумагами, старательно записывает все, что говорится, слово в слово. И когда ему велят прочитать протокол, оказывается, что в него занесены замечания и восклицания, отнюдь не «протокольные», которые дискредитируют уважаемое собрание, к чему бедняга-секретарь совсем не стремился. Тем не менее расплата наступает. Ему кричат: «Вон отсюда!», и поникший, он удаляется со своими бумагами...

Опять зимние улицы и ощущение пронизывающей стужи, от которой страдают те, кто, как Кармино, не имеет теплой одежды. А потом — контора, где его распекают за поломанный стул и грозят увольнением. Желая умиловать начальство, Кармино на протяжении всего фильма будет только гневить его. Перепуганный своим фиаско в секретарской должности на раскопках, Кармино идет к мэру извиняться и попадает в его кабинет в момент, когда тот нежничает по телефону со своей любовницей. Потягиваясь в постели, с шелковой болонкой под боком, она воркует с влюбленным селадомом. Нетрудно вообразить, как принимает мэр «дерзкого» просителя.

Так кончается первый служебный день итальянского Акакия Акакиевича. Семена и поживаясь от холода, с неизменной папкой бумаг (работа на дом) под мышкой, наш герой добирается до своего жилья, которое представляет собой нечто вроде угла в меблированных комнатах. Теперь

время позаботиться о своем «капоте». Слово это, по-итальянски — пальто, по-русски, как известно, имеет другое значение. Капотом сослуживцы прозвали одеяние Акакия Акакиевича, предназначенное исполнять функции официально положенной чиновникам шинели.

Пытаясь как-то зачинить прорехи, Кармино с иголкой в руках вглядывается в окно напротив, где различим женский силуэт. Звучит музыка, тема его мечты. В отличие от гоголевского героя, герой фильма не чужд страстям человеческим, мечтает о любви. Таким, кстати, изобразили Акакия Акакиевича первые советские экранизаторы «Шинели» Ю. Тынянов, Г. Козинцев и Л. Трауберг (1926). В сюжете фильма они ввели мотив «Невского проспекта», наградив, таким образом, Башмачкина мечтой о «небесном создании». Мне неизвестно, знаком ли А. Латтуада с этим фильмом, но перекличка с ним на лицо.

Мотивы «Невского проспекта», введенные в сюжет советской версии «Шинели» 1926 года, позволили расширить масштаб повествования. Фильм был задуман как сюита на темы Гоголя, кинематографическое выражение гоголевского стиля, некое эссе о гоголевском времени. В нем был создан образ холодного, тяжелого, давящего Петербурга как символа эпохи, символа антигуманного уклада Российской империи. Было, кроме этого, и другое — попытка проникнуть в душу человека, в его нереализованные и им самим порой неосознанные помыслы.

В фильме показаны не только реальные события, касающиеся жизни Акакия Акакиевича, но и его видения и мечты. Это была

«одна из самых ранних в мировом кинематографе попыток... пересечь границы только лишь объективного, строго визуального искусства, каким формировалось кино, и приблизить его к литературе, ничем не ограниченной и беспрельюдно свободной в изображении как видимого, так и внутреннего» — сказано в «Истории советского кино».

Есть в гоголевской «Шинели» одна фраза, которая может дать повод к созданию романа-мечты героя. Когда Акакий Акакиевич в новой своей шинели возвращается с вечеринки, устроенной сослуживцами в его честь, вернее, в честь обновки, он так переполнен счастливыми чувствами, до сей поры ему не ведомыми, что даже «побежал было вдруг, неизвестно почему, за какой-то дамой, которая, как молния, прошла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения». Эта фраза подчеркивает чрезвычайность порыва, полное отсутствие в повседневной жизни Акакия Акакиевича такого рода «сюжетов». Первые советские экранизаторы «Шинели» дали объяснение этому «вдруг» и «неизвестно почему», взяв на себя смелость несколько изменить характер героя. Еще дальше пошел в эволюции этого характера А. Латтуада. И женский силуэт в окне прорисовывается у него в портрет совершенно конкретной и более чем земной женщины.

Свою женщину-мечту Кармино Кармине встречает потом на улице — это шикарная дама в леопардовом жакете, с болонкой на поводке. Зовут болонку Чиче, а ее хозяйка — та самая любовница мэра, с которой последний ворковал по телефону, когда к нему явился

извиняться Кармино. Кстати, у гоголевского «значительного лица» есть своя Каролина Ивановна, к которой тот ездил на другой конец города, более всего потому, что «иметь для дружеских отношений приятельницу» приличествовало, по его мнению, его сану и положению в свете.

История с созданием нового одеяния в фильме сюжетно развивается так же, как и в повести, — есть и просьба к портному залазать, и испуг перед предложением сшить заново. «Нет, нет, как можно, нет у меня денег». Переворот в душе Кармино и решение сдать-ся на милость портного приходят, между прочим, после встречи с дамой в леопардовом жакете. Дело в том, что она, приняв Кармино в его убогом пальто за нищего, подает ему монетку. Этого он снести не в силах. И мчится к портному — шить так шить, хотя цена обновы — 50 тысяч лир — повергает заказчика в обморочное состояние: портному приходится отпаивать несчастного водой.

Тем временем начальство смеяет гнев на милость, и вместо обещанного увольнения Кармино достается премия. Кроме того, есть у него и свои накопления. Но когда Кармино пытается извлечь их из глубин своего матраса, его охватывает ужас. Денег нет! В отчаянии он переворачивает все, даже в соседних, чужих комнатах. И их владельцы, с присущей итальянцам шумной экспрессией, негодуют, сочувствуют, поднимают вверх дном весь дом, даже под половицы заглядывают. Деньги, к общей радости, находятся. В том же самом матрасе, откуда торжествующий Кармино извлекает их, осыпая себя перьями.

Заметим, что при всем своем

одиночестве Кармино все же живет на людях, соприкасается с ними больше, чем Акакий Акакиевич. Быт у Латтуады не фантазматичен, он тот же, что в фильмах на современном материале как самого Латтуады, так и его коллег и единомышленников-неореалистов.

В новом пальто Кармино — новый человек. И утреннюю чашечку кофе он выпивает с выражением полного довольства собой и жизнью. А когда у дверей конторы к нему обращаются старики-просители, он, снисходительно выслушав их просьбу о пенсии, обещает разобраться. Старики-просители не раз возникнут в фильме зримым символом незащищенной, бесприютной бедности. Трагедия голодной и одинокой старости, столь полно выраженная в фильме режиссера де Сика «Умберто Д» (1951), — предмет внимания многих режиссеров — неореалистов. И здесь, в фильме Латтуады, старики-просители как бы соединяют гоголевское начало с современностью, с тем, что родилось в итальянском кинематографе середины XX века.

Есть в фильме эпизод — герой в новом пальто под дождем. Это продолжительная и великолепно поставленная пантомима. Зонтика у Кармино, разумеется, нет. И сколько же ему приходится проявить изобретательности, изворотливости, чтобы не замочить драгоценную обнову! Куда только девался неумеха, то и дело попадавший в беду? Кармино самым бесцеремонным образом пристраивается под чужие зонтики, под доску, которую кто-то несет над головой, уверенно помогает какому-то обладателю зонта, не умеющему с ним спра-

виться, а затем, держа его над головой, норовит увести владельца в его, Кармино, сторону. Он прячется под карнизом, скрывается под пологом палатки с галантерейной мелочью, которую куда-то перевозит продавец. Следя за ней, Кармино долго выбирает расческу, всячески тянет время, выжидая, пока кончится дождь. Блистательно сделанный эпизод с предельной изобразительной емкостью говорит о длительной и привычной бедности Кармино, о том, как мало порой бывает нужно человеку, чтобы у него появились и энергия, и воля к жизни, и вера в себя...

Основные звенья сюжетной цепочки в фильме полностью соответствуют повести. Схожи обстоятельства, хотя герой ведет себя уже не совсем так, как его литературный прототип. На вечеринке, которую дает начальник Кармино и предлогом которой, как у Гоголя, оказывается обновка героя, Кармино, как и Акакий Акакиевич, — одинок и отчужден. Мэр танцует со своей любовницей, женщиной мечты Кармино. Печальный, он подходит к окну. На улице снег, а у подъезда дома знакомые нам старики-просители... Но вот подвыпивший Кармино произносит тост. Вперемежку с важным, наболевшим он несет пьяную чепуху. Смешного, жалкого, его выводят из зала. Опять он изгнан. Драгоценное пальто валяется на полу в прихожей. Кармино одевается. Прислушивается к звукам вальса Штрауса, которые доносятся из гостиной. Уйти? Нет. Надев пальто, он снова преображается. Вернувшись к гостям, приглашает на вальс любовницу мэра, «небесное создание». Танцует в упоении, так

и не сняв пальто. Постепенно он и его дама оказываются в центре всеобщего внимания — одна танцующая пара в кругу изумленных зрителей.

Вечеринка кончена. Мэр уезжает в своем автомобиле. Кармино идет пешком, насвистывая тот самый вальс Штрауса. Вновь появляются старики-просители. И опять улица совершенно пуста. И в этой зловещей, предвещающей беду пустоте перед Кармино возникает некто с лицом убийцы. Он и есть убийца. Ведь, снимая с Кармино пальто, он совершает самое настоящее убийство. «Иль капотте!» — жалобно кричит Кармино, а слышится гоголевское: «Все что угодно, только не это».

Потом, строго по сюжету гоголевской повести, герой в старом, рваном одеянии обивает пороги ведомств, умоляя о помощи. Снова он в кабинете мэра — «значительного лица». Сбивчиво объясняет, кто он такой, напоминает о вечеринке, о своем тосте, жалуется, что украли пальто. Скорбное лицо. Брови домиком, как на маске. Мэр кричит: «Вон отсюда» — фраза, которой неизбежно заканчивается каждая встреча Кармино с начальством.

Дома, в постели, в бреду бедняга вспоминает кражу, вечеринку, женщину-мечту. Просит передать ей свою, может быть единственную в жизни, фотографию, где он запечатлен в новом пальто. Но в окне напротив никого нет. Все кончилось. Кончилась жизнь.

Тема «значительного лица» и бедняка Кармино, пустопорожней деятельности «отцов города» и страданий тружеников в финальных сценах фильма развивается в образах одновременно бытовых и обобщенно символических. Путь

торжественного шествия на митинг, устроенный городскими властями по случаю раскопок, то и дело преграждает погребальный фазтон с телом Кармино. Полицейский каждый раз грубо заворачивает его в сторону, в узкий переулок, а катафалк снова и снова возникает на дороге. Почтенные участники шествия ведут чинный разговор о прекрасной древней архитектуре, решают, не вернуться ли поглядеть на особенно интересную церковь? Сворачивают и опять натываются на похоронные дроги.

Но митинг, наконец, открыт. Заполненная народом площадь. На трибуне у микрофона — мэр. Но не успевает он произнести и пары заранее отретпированных фраз, как в толпу врзаются все те же похоронные дроги. На вопрос: «Кто это портит торжество», который, кстати, задает тот самый портной, что шил Кармино его знаменитое пальто, слышится ответ, что это умер чиновник, у которого украли пальто. И портной снимает шляпу под звуки напыщенной речи мэра. А когда «отцы города» расходятся после митинга по домам, им чудится голос: «У меня украли шинель». И видятся самые разные лица, которые твердят: «Вы раздели нас, тружеников».

После митинга мэр приходит к любовнице. Среди объятий ему слышится звонок в дверь. Но никого нет. Снова объятия и снова звонок. На этот раз на пороге знакомая нам собачка Чиче. На глаза мэру попадает фотография Кармино. Значит, его предсмертная просьба исполнена. Расстроенный воспоминанием об умершем чиновнике и исполненный дурных предчувствий, мэр

уходит. На улице в одном пиджаке перед ним предстает покойный Кармино. Говорит, что он единственный, кто не снял шляпу перед мэром на площади, потому что находился в гробу на тех самых дорогах. Мэр предлагает ему свое пальто. Но тот отказывается. Стоят молча. Мэр — теперь мы замечаем, что волосы его совсем побелели, — склоняется к руке Кармино, чтобы ее поцеловать. Говорит, что все понял и стал совсем другим человеком, обещает позаботиться, чтобы нашли пальто Кармино. Церемонно простившись, мэр уходит. Фигура его, удаляясь в глубину кадра, уменьшается. Совсем маленькая, она одна посреди пустынной площади. Но вот мы видим, как рядом появляется еще одна, такая же крохотная фигурка, и нападает на первую... Этим столкновением едва различимых на общем плане человечков заканчивается фильм.

В «Шинели» Латтуады достижения неореализма органически соединились с русской реалистической традицией, традицией «натуральной школы». Так же как русская литература, по известному выражению Достоевского, в свое время «вышла из гоголевской «Шинели», так итальянский неореализм естественно «входил в ту же «Шинель». На фундаменте одной национальной культуры, в данном случае русской, создано произведение другой — итальянской. Может быть, один из секретов успеха фильма в том, что он сделан на основе произведения, отдаленного во времени, что дает большой простор художественному вымыслу. «Иль капотте» фильм очень итальянский, и в то же время ничуть не противоречащий духу гоголевской повести, наобо-

рот, как бы дающий ей второе рождение в обстоятельствах другого места и времени. Это не просто итальянская экранизация русской повести. Фильм являет собой дальнейшее движение и развитие неореализма, тот его этап, когда от вновь открытой конкретной реальности, воспроизводимой как бы документально, экран обращается к материалу, уже однажды «обработанному» писателем с мировой известностью.

Фильм прекрасен и сам по себе, как художественное произведение, которое может рассматриваться независимо от творчества Гоголя, и в то же время он Гоголем вдохновлен и ему близок по духу и по системе выразительных средств. Это одна из немногих экранизаций русской классики, где с такой силой художественной убедительности завоевано право на свободное обращение с литературным первоисточником и где изменения, сделанные в сюжете, не противоречат смыслу и системе образов первоисточника, но дают им жизнь в новом качестве. В дальнейшем мы встретим и иные примеры художественных побед такого рода. Но они будут связаны с именем только одного русского классика — Достоевского.

А. Латтуада экранизировал и другие произведения русской литературы, в том числе чеховскую «Степь». Но сделанная с большим уважением к русскому писателю и старательно воспроизводящая и место, и время действия повести, картина выглядит и не русской, и не итальянской. Это иллюстрация, весьма и весьма тусклая.

Достоевского экранизировал один из крупнейших мастеров мирового кино — Лукино Вискон-

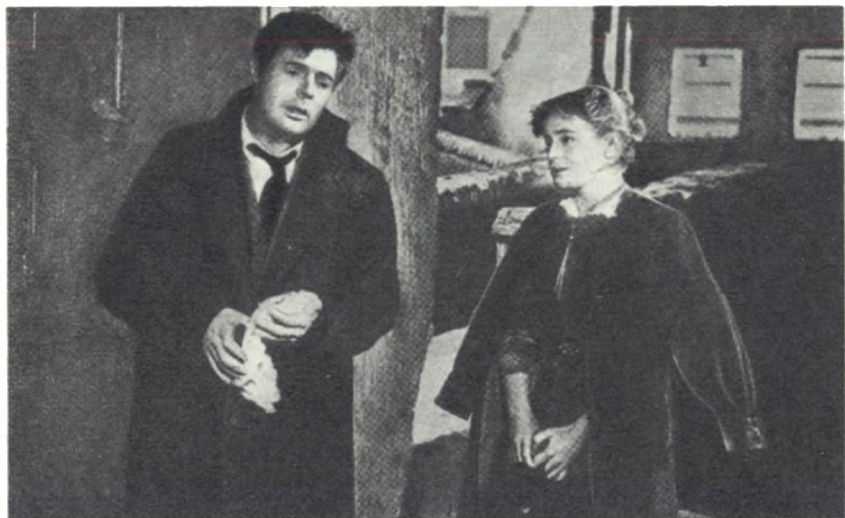
ти. В поставленном им в 1956 году фильме «Белые ночи» действие перенесено из Петербурга времен Достоевского в современный итальянский городок Ливорно. Но здесь уже нет столь плавного перехода от быта современной Италии к жизненному материалу, предложенному русским писателем, как мы видели в «Шинели».

Чтобы понять, насколько необычным могло показаться обращение Висконти к Достоевскому, надо знать, какое значение для развития неореализма имел поставленный им в 1948 году фильм «Земля дрожит», где жизнь сицилийских рыбаков воспроизведена с документальной, скрупулезной точностью и подробностями. Итальянский киновед, автор монографии о Висконти, Пио Балделли рассматривает «Белые ночи» в главе, которую назвал «Преодоление неореализма». Переход от показа того, что можно увидеть на улицах итальянского города, к тому, что скрыто от глаз, к исследованию внутреннего мира человека. Более того, человека необычного, непохожего на окружающих. От легко узнаваемого быта режиссер обращается к миру причудливому, фантастическому, резко контрастному тому, что открывается в буднях дневных встреч.

В фильме события разворачиваются ночью. Белые ночи — по-итальянски это значит еще и ночи бессонные, необычные. В южном Ливорно не может быть светлоты летних петербургских ночей. Зимой же здесь очень редко выпадает снег, делающий последнюю ночь героев фильма буквально белой, и в этом снежном покрове еще более причудливой и необыкновенной.

Натурности фильма «Земля дрожит» здесь противостоит павильонность, подчеркнутая выстроенность декораций. Ведь и перенеся действие из Петербурга в Ливорно, режиссер мог бы снимать героев на натуре. Тем более что по сюжету большая часть действия происходит на улицах, а не в комнатах. Но Висконти от натуры отказывается. Улицы Ливорно с домами, каналами и мостиками через них — все построено на студии «Чине Чита». Висконти было необходимо создать ощущение искусственности обстановки, в которой существуют герои-мечтатели. На роль героини, которая в фильме из Настеньки превратилась в Натали, режиссер пригласил австрийскую актрису Марию Шелл. Ему нужно было, чтобы героиня выглядела в фильме иностранкой. Этим он хотел хоть отчасти объяснить ее чужеродность, «непринадлежность» к окружающей жизни, то, что она не вписывается в повседневность. Кстати, и мечтательница Натали гораздо большая, чем Мечтатель, в фильме названный Марио. В этом смысле соотношение между героями в фильме, обратное тому, что определено Достоевским. В повести Мечтатель совершенно лишен всяких реальных жизненных контактов, существует в царстве сновидений. Настенька же гораздо более земная и мечты ее о земном.

В фильме мечтатель Марио трезвее, обыкновеннее. Свою службу, свою жизнь в меблированных комнатах, где, чтобы погладить брюки, приходится долго и нудно препираться с прислугой, он воспринимает как должное, во всяком случае как неизбежное. Висконти нигде не намекает о



Кадр из фильма
«Белые ночи» Л. Висконти

существовании у Марио того во-
ображаемого мира, в который по-
гружен герой Достоевского. Един-
ственной попыткой выхода из по-
вседневности становится его
ночная встреча с Натали. Показа-
тельно, что Висконти, точно пере-
давая сюжетные ситуации повести,
изменяет историю с письмом ге-
роини к жениху, которое Мечта-
тель берется передать. В отличие
от героя Достоевского Марио
письма не передает. Он рвет его
в клочки и бросает в воду, а по-
том признается девушке в своем
поступке, объясняя его силой
любви к ней. Он не способен на
бескорыстную самоотдачу. А меж-
ду тем мотив этот — мотив бес-
корыстного служения сопернику
вместо борьбы с ним — один из
излюбленных у Достоевского,
важное испытание истинной чело-
вечности. Герой фильма от До-
стоевского в этом отличен. Для
него недостижима эта степень
единения с другим человеком,

в данном случае с Натали, какая
была у Мечтателя с Настенькой.
«Целая минута блаженства! Да
разве этого мало хотя бы и на
всю жизнь человеческую», —
воскликает Мечтатель в повести.
Герои Достоевского хотят верить
во всечеловеческое братство, в
достижение полнейшего всепони-
мания и любви. «Послушайте, за-
чем мы не так, как бы братья
с братьями? — говорит Настень-
ка. — Зачем самый лучший чело-
век всегда как будто что-то таит
от другого и молчит от него? За-
чем прямо не сказать, что есть
на сердце, коли знаешь, что не на
ветер слово скажешь?» Герои «Бе-
лых ночей» Достоевского пусть
не надолго, но достигают душев-
ного контакта, они с совершен-
ным доверием открывают друг
другу свои души. У Висконти та-
кого контакта между героями нет.



М. Шелл в фильме
«Белые ночи» Л. Висконти

В фильме «Белые ночи» за героями, особенно за Марио, ощущим вполне реальный и будничный мир. То, что случается или может случиться с Марио, воспринимается как неиспользованный сюжет неореалистического фильма, с современной бытовой историей, где были бы показаны отношения Марио с хозяйкой квартиры, с

сослуживцами (служит же он в отличие от героя Достоевского).

Через весь фильм «Белые ночи» на втором плане его сюжета проходит введенная Висконти фигура проститутки, влюбленной в Марио. Как сомнамбула, она повсюду следует за Марио, тщетно пытаясь привлечь его внимание. Марио для нее — мечта, возвышенная и недостижимая. Проститутка в фильме как бы призвана соединить два сюжетных пласта — низменный быт и очищенную от него романтику. Марио не замечает эту женщину, хотя в сюжете его жизни ее существование вполне возможно, в то время как было бы совершенно невозможно в сюжете жизни Мечтателя Достоевского.

Герои фильма (прежде всего Марио) стремятся отринуть повседневность, уйти от нее, но это оказывается невозможным. В предшествующем «Белым ночам» фильме «Самая красивая» Висконти показал утопичность мечтаний об иной жизни, «красивой» не только материально, но и духовно. Там он сделал это на современном материале, показав своих героев в гуще быта. В «Белых ночах» режиссер оторвался от сферы узнаваемого, от непосредственных наблюдений того, что может представиться взору современника, чтобы обнажить и заставить отчетливее прозвучать мысль.

Впоследствии Висконти к экранизации Достоевского не обращался. Тем не менее в поставленных им после «Белых ночей» фильмах влияние русского классика очевидно. Висконти особенно привлекают люди, безудержно страстные, порой с надломом, с душевными сдвигами, порождаю-

щими трагедии. Таких людей, оказывающихся в крайних, порой невероятных ситуациях, он находил у Достоевского. Критики не без оснований отмечали сходство героев фильма Висконти «Рокко и его братья» (1960), соперников Симоне и Рокко с Алешей и Дмитрием Карамазовыми из «Братьев Карамазовых», а также Рогожиным и Мышкиным из «Идиота». В каком-то смысле фильм «Рокко и его братья» ближе к Достоевскому, чем экранизация «Белых ночей». Герои картины «Рокко и его братья» по накалу страстей, по силе душевных мук, ими испытываемых, родственны героям Достоевского. Висконти берет из романов Достоевского не только черты характеров, но и отдельные ситуации, коллизии. В фильме «Проклятые» Висконти прямо заимствует один сюжетный мотив из «Бесов», из не вошедшей в основную редакцию романа исповеди Ставрогина — изнасилование девочки, которая после того повесилась. Этот же поступок совершает в фильме самый отвратительный персонаж, будущий фашист. Анализируя психологию фашизма, Висконти выявляет ее патологичность, извращенность, бесчеловечность. Одержимые самыми грязными, низкими страстями, герои фильма не могут не прийти к фашизму. Этот путь для них органичен. Они нелюди.

Но, обращаясь к Достоевскому за примерами, Висконти, в отличие от Достоевского, своих персонажей не рассматривал в многообразии их внутренней жизни, в диалектической ее сложности и противоречивости. Бесстрашие русского писателя не только в том, что он не останавливался перед самыми страшными порока-

ми. Не менее смелым было его умение увидеть и открыть миру и человеческое в самых мерзких своих персонажах, таких, как Федор Павлович Карамазов или лакей Смердяков. Висконти гораздо более отделен, отчужден от своих персонажей, чем Достоевский. Итальянский режиссер не связывает с ними сколько-нибудь заметное проявление сочувствия, сопереживания или боли за их нравственное уродство. Эта наглядность дистанции характерна и для других европейских художников, причастных к работе над произведениями Достоевского. В том числе для французского режиссера Р. Брессона. Лишь японец А. Куросава, сделавший лучшую в мировом кино экранизацию романа Достоевского «Идиот», унаследовал у русского классика способность к открытому выражению мучительной любви и сострадания к своим персонажам.

Достоевский в интерпретации Брессона и Куросавы

Французский режиссер Робер Брессон по всеобщему признанию критики — крупнейший художник мирового кино и в то же время один из самых необычных. Его фильмы, часто лишенные эффектных ситуаций, динамики внешнего действия, драматически всегда предельно насыщены. Брессона привлекает трагедия человеческой души. Стремясь проникнуть в глубины духовной жизни своих героев, особое внимание он уделяет предметному миру, их окружающему. Подробно воспроизводя детали обстановки и поведения человека в этой обстановке, вплоть до мельчайших жестов,

звуков, Брессон в то же время тщательнейшим образом отбирает самое необходимое. Воспроизводимый им на экране мир столь же подробен, сколь жесточайше ограничен, выверен в каждой детали. Первый фильм Брессона «Ангелы греха» (1943) исследует, как писал Е. Теплиц, «проблему моральной стойкости человека, проблему абсолютного, бескомпромиссного самопожертвования ради другого существа». Герой другого его фильма — «Дневник сельского священника» (1950) — молодой провинциальный кюре вступает в борьбу за души «сильных мира сего». «Он сталкивается с непониманием, враждебностью не только обитателей соседнего замка, но и его коллеги — священнослужителя. Обреченный на гибель, хилый телом, но сильный духом, он проходит свой крестный путь и умирает победителем, с тем же сознанием своей моральной победы, какое было у Анн-Мари из «Ангелов греха», — писал С. Юткевич. «Дневник сельского священника» — экранизация романа Жоржа Бернаноса. По его же повести Брессон поставил фильм «Мушетт» (1967). В основе двух других сделанных Брессоном экранизаций — повести Достоевского «Кроткая» (1968) и «Белые ночи» (1972).

До этих экранизаций Достоевского Брессон поставил фильм «Карманник» (1960), где более или менее открыто использовал мотивы «Преступления и наказания». Карманный вор Мишель обладает внешностью Раскольниковва. Хотя точного визуального представления о внешности Раскольникова читатель из романа не вынесит, впечатление о нем настолько сильное, что, кажется,

всегда можно сказать, кто на Раскольниковва похож, а кто нет. Мишель, герой «Карманника», живет в мансарде, напоминающей обиталище Родиона Раскольниковва. Тот же скошенный потолок, та же тягостная, давящая нищета. Ассоциации с романом Достоевского вызывает и расстановка персонажей в сюжете: у Мишеля есть мать, есть друг, который пытается помочь ему найти работу и направить на путь истинный, то есть на путь честного обывателя (вспомним Разумихина в «Преступлении и наказании»), есть девушка, любовь которой — единственное, что способно вернуть Мишеля к людям, спасти от одиночества и духовной гибели. Есть, наконец, полицейский, с которым Мишель ведет разговоры о преступлениях, преступлениях и способах их раскрытия. Некто, напоминающий Порфирия.

В «Карманнике», как потом и в «Кроткой», как в большинстве других фильмов Брессона, постоянно звучит закадровый голос — монолог героя. Действие перемежается крупными планами тетради-дневника, куда Мишель записывает все, что с ним случается. Он не всегда может объяснить свои поступки, но постоянно и мучительно о них размышляет. Лицо его, как лица многих героев Брессона, постоянно выражает поглощенность, одержимость одной мыслью. Это постоянное стремление «мысль разрешить» роднит их с героями Достоевского. Но в отличие от них брессоновские персонажи внешне бесстрастны и, кажется, стремятся не столько выразить свои мысли и чувства, сколько их скрыть. В фильмах Брессона в разных ситуациях и по-разному действуют



Кадр из фильма
«Карманник» Р. Брессона

люди, очень между собой схожие по типу, будто бы это один человек, сыгранный разными актерами.

У героя «Карманника» Мишеля нет профессии и нет постоянного места работы. Друг вручает ему телефоны и адреса нанимателей. Но они могут предложить лишь мелкие, непостоянные, негарантированные заработки, что никак не привлекает Мишеля. Когда он впервые решается на воровство, мы слышим его закадровые размышления. Он говорит, что в этот момент им владела одна мысль, один мучительный вопрос — хватит ли у него храбрости вытащить деньги из чужого кармана. Подобно Раскольникову, он ставит эксперимент, но в отличие от героя Достоевского эксперимент Мишеля лишен идеологической основы. М. Эстев, автор книги о творчестве Р. Брессона, сравнивает Мишеля с Мерсо, героем повести А. Камю «Чужой». И тот и другой, по мнению исследователя, не пони-

мают, что же именно заставило их совершить поступок, за который общество их наказывает. И для того и для другого мир фрагментарен, расчленен, лишен целостности, лишен причинно-следственных связей.

Можно сказать, что Мишель помещается где-то посередине между героями Достоевского и Камю. Мерсо совершенно бессознателен в своем преступлении — убийство им незнакомого человека случается как наваждение, подчеркивающее полнейшую оторванность Мерсо от общества. Мишель свое преступление совершает сознательно, но в отличие от Раскольникова не связывает его с решением нравственных проблем, в том числе проблемы цели и средств, которыми она достигается, вопроса о том, можно ли ради спасительной идеи «преступить» преде-

лы дозволенного. Мишель не критикует общественные устои, но и не чувствует своей вины перед обществом.

Самым тщательным образом изучает Мишель подробности профессии вора-карманника. Он словно заколдован этими подробностями, оцепенело погружен в созерцание приемов: рука скользит по одежде жертвы, легко касается кармана, едва уловимый, быстрый жест — и бумажник в руках преступника. Французский критик Пьер Маркабю весьма справедливо заметил, что «в фильме все время ведется диалог между мозгом и руками героя».

В финальных эпизодах фильма Мишель делает попытку вернуться к людям, вернее к Жанне, которую, как теперь окончательно понимает, он любит. Уходя из ее дома, он бросает: «Дай мне еще один только шанс». Но и этот шанс он не сумел использовать. Лишь оказавшись в тюрьме и через решетку взирая на прибежавшую к нему на свидание Жанну, он ощущает освобождение от своего одиночества, спасение не в приятии наказания, а в ощущении близости другой человеческой души, в вере в любовь. Что касается отношения к профессии вора, то в сцене тюремного свидания он говорит Жанне: «Я жалею лишь о том, что не был достаточно внимателен, жалею, что позволил себя поймать». Так же думал в состоянии нераскаяния Раскольников. Но, страдая от содеянного, от того, что стал убийцей, Раскольников бунтует против законов общества, которое презирает. Мишель — фигура куда менее значительная. Он не сознательный борец и не бунтовщик. Он просто

отчуждает себя от общества и его законов и обрекает на одиночество.

Одиночество — постоянное состояние героев Брессона. Они сталкиваются, а порой и разбиваются об окружающий мир, о мир других людей, правил, вещей. Но никому не открывают сердца. Это человеческое одиночество, невыносимое, губительное, становится темой и содержанием фильма «Кроткая», поставленного в 1968 г. Брессоном по повести Достоевского. Действие на экране перенесено в современную Францию. В остальном Брессон строго следует литературному первоисточнику. Ситуация, взятая в свое время Достоевским из газетной хроники, по тем временам достаточно обыденна. Героине Достоевского действительно некуда деться — сначала некуда уйти, спастись от нужды, и к герою повести она кидается как к спасителю, а потом так же некуда, невозможно уйти от мужа, спастись от ставшего несчастьем брака.

Теперь условия жизни иные и молодой девушке незачем из-за куса хлеба выходить замуж или оставаться с человеком, который ей стал в тягость. Исчезновение житейских, экономических резонансов выдвигает на первый план резоны чисто психологические, моральные. Эксперимент «одиночество вдвоем» принимает наиболее чистый характер. Замкнутость каждого из участников трагедии, подчеркнута необычная, гиперболически выражает современную драму «неконтактности».

На титрах фильма — ночной, в огнях, в потоках автомобилей город. Это сразу вводит зрителя в

современность. Ночь сменяется днем. Первый кадр залит дневным светом. В воздухе, плавно покачиваясь, плывет белый, вязаный шарф. Очевидно, он выпал из распахнутого в верхнем этаже окна. Камера опускается. На асфальте тротуара — распластанное тело молодой женщины. В беспорядке разбросаны прямые пряди золотистых волос. В углу рта струйка крови. В кадре ноги сбегающих на место происшествия людей. Подъезжает машина скорой помощи. Расталкивая толпу, к телу пробивается худощавый молодой человек. Муж погибшей. Все, что произойдет дальше, — это его монолог-воспоминание, монолог-размышление, мучительная попытка понять происшедшее. «Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, несколько часов перед тем выбросившаяся из окна. Он в смятении и еще не успел собрать своих мыслей. Он ходит по своим комнатам и старается осмыслить случившееся, «собрать свои мысли в точку», — пишет Достоевский, предваряя повествование. Материализованные на экране мысли героя, который для себя пытается связать происшедшее в одно целое, представить все как было «по порядку», и составляют сюжетную ткань фильма.

Как в повести, пока тело умершей еще в доме, герой будет вспоминать прожитую вроде бы бок о бок, а на самом деле в совершенном отчуждении друг от друга недолгую супружескую жизнь. Все, что произойдет на экране, будет сопровождаться закадровым голосом героя. Диалога в фильме почти нет, супруги почти все время молчат. Мир каждого на замке. У них нет контак-

тов не только друг с другом, но и ни с кем из окружающих. Да и окружающих практически нет. Мир пуст, мир обезлюдел. Несколько посетителей ссудной кассы, которую держит герой, служанка — вот и все люди, и разговоры с ними ограничены двумя-тремя самыми необходимыми, почти одними и теми же фразами. Герои лишены прошлого. Мы не знаем, кто они, откуда и почему явились, как попали в то положение, в котором мы застаем их в начале знакомства. Знаем лишь, что она, при всей своей молчаливости, душевно открыта, жаждет человеческих контактов. Он же не завязывает их принципиально. Лишь ее одну в свое время заметил и выделил из всех, кто приходил к нему складывать вещи. Она принесла фотоаппарат, потом янтарный мундштук. Он принял персонально, только для нее, ибо дешевых вещей не берет. Помог ей дать объявление в газету о работе. А вскоре она пришла с узелком, вернее с завернутыми в платочек вещичками. Все, что у нее осталось, не материальные ценности, а реликвии. В том числе распятие. То самое, с которым она потом выбросится из окна. После сцены с складом распятия они разговорились, стали встречаться, гуляли. Выяснилось, что у нее никого нет и нет надежд хоть как-то устроить жизнь. И что, вероятно, придется выйти замуж за человека много старше ее. Тогда герой делает предложение. Теперь они почти все время на экране вдвоем: расписываются в брачной книге в мэрии, отмечают это событие в ресторане. Но вокруг — никого. И ресторанный столик как бы выгорожен, отделен от остальных. На белой скатерти только бокалы

с вином, которое они не пьют, пригубливают. Быт с едой, кухней, одеждой в их жизни не будет иметь реального значения. Все возникает как символ — знак — утреннего завтрака, обеда, постели. Постель столь же бесплотна, лишена эротики, как лишена вкуса и запаха еда, которую они, согласно ритуалу, вместе в положенное время поглощают.

Она-то вначале готова любить. Когда после бракосочетания супруги идут в их общий теперь дом, она весело тянет его по лестнице. Потом выбегает к телевизору, закутанная в простыню. Простыня падает, обнажая целомудренно чистые, строгие линии хрупкого девичьего тела. Скромно, нежно и грациозно-шаловливо затевает она игру-возню под простынями в постели. У Брессона здесь нет и намека на эротику. Только благодарная нежность и робкая надежда на счастье.

Актриса Доменик Санда создает образ Кроткой, кажется, совсем таким, каков он у Достоевского, и в то же время не перестает быть современной парижанкой. Четко и тонко очерченное лицо Доменик Санда, полудетская фигурка, весь облик исполнен задумчивой серьезности. Она современна и вместе с тем странно отчуждена от какого бы то ни было времени. Стеклянно прозрачна и одновременно непроницаема в своей напряженной духовности. Причем особенно непроницаема, особенно замкнута и в то же время потаенно расположена к контактам тогда, когда она с мужем вдвоем (его играет актер-непрофессионал художник Ги Франжен). Всю первую половину картины мы наблюдаем, как она пытается пробиться к нему, не навязываясь, ничем не

показывая, что удивлена, огорчена ледяным холодом в ответ. Контраст установленной им супружеской жизни и ее порывов эту жизнь изменить прекрасно виден, например, в эпизоде посещения кино. Высвеченные в зале, снова как бы отгороженные от толпы посетителей кинотеатра, супруги сидят рядом, прямо и неподвижно. Их застывшие, вытянутые фигуры перебиваются праздничным зрелищем на экране, куда они смотрят: идет костюмный, нарядный фильм «Бенжамен». Потом на улице она вдруг горячо и крепко обнимает мужа. «Но я оставался холодным», — сопровождает комментарий героя все эти попытки жены пробиться к нему. «Суров, горд и в нравственных утешениях ничьих не нуждается, страдает молча», — так говорит о себе, о том, каким хотел представиться жене герой Достоевского. «Увидит потом сама, что тут было великодушное, но только она не сумела заметить, — и как догадается об этом когда-нибудь, то оценит вдесятеро и падет в прах, сложив в мольбе руки. Вот план».

Лицо героини фильма и в серьезности, и в улыбке сохраняет некую потаенность. Кому открыться? Все попытки бесполезны. Дома она все чаще одна. С пластинками у проигрывателя, с книгами о животных, о птицах. Это не случайно — такие книги. О людях, очевидно, больно, тяжело, не хочется читать. На человеческие контакты нет надежды. Супруги исправно посещают театр, выезжают (у него маленький автомобиль) на загородные прогулки. После одной из таких прогулок, входящих в ритуал семейной жизни, она, садясь в машину, вдруг выбрасывает толь-

ко что собранный букет ромашек. «Ты не любишь цветы?» Она не отвечает. Да и что ответишь? Диалоги невозможны. Если говорит один, другой молчит. И у телевизора каждый в одиночку. Вдвоем они только там, где супругам положено быть вместе — в постели, за семейной трапезой.

Повесть Достоевского воспроизведена Брессоном с почти буквальной, скрупулезной точностью всех нюансов в истории отношений героев. Муж делает жене выговор за то, что приняла в заклад вещи после того, как он отказал. Она устраивает бунт. Говорит, что презирает его идею накопления. «Плвать на капитал», — заявляет она после первой их ссоры. Совершенно по Достоевскому сделана сцена покушения на жизнь мужа, которое она совершает, узнав, что он выслеживал ее и обнаружил, зачем она отлучается из дома (а она через его знакомых пыталась хоть что-то узнать о человеке, с которым связала свою судьбу). У Достоевского: «Она дошла до постели и стала надо мной. Я слышал все; хоть и настала мертвая тишина, но я слышал эту тишину. Тут произошло одно судорожное движение, — и я вдруг, неудержимо открыл глаза против воли. Она смотрела на меня, прямо мне в глаза, и револьвер уже был у моего виска. Глаза наши встретились».

Она не выстрелила, и на утро, как всегда, супруги снова сошлись в столовой. Сцена завтрака, где герои не произносят ни одного слова, передана Брессоном с совершенным совпадением настроения и выражения лиц героев с тем, что описал Достоевский. Бледная, с трясущимися руками,

она передает ему традиционную чашку кофе, «и вдруг, видя, что я смотрю на нее, она бледно усмехнулась бледными губами, с робким вопросом в глазах. Стало быть, еще сомневается и спрашивает себя: знает он или не знает, видел или не видел? Я равнодушно отвел глаза». Брессон тончайшим образом выразил на экране психологический поединок двух одиноких душ, которые не в силах прорваться друг к другу.

После того как героиня фильма поправляется после болезни-потрясения, вызванной ее отчаянной попыткой убить мужа, он пытается уничтожить разделяющую их пропасть, вернуть все к началу. Но она не в силах соединить несоединимое. Остается уйти из жизни, которую она уже не имеет ни силы, ни веры исправить. «Кроткую» Брессона нужно рассказывать кадр за кадром, лишь тогда, пожалуй, станет понятно ее содержание — процесс «уяснения», по выражению Достоевского, правды. Что бы ни делала в фильме Доменик Санда, Кроткая, — вот она задумчиво перелистывает книгу, выбирает пластинки, просто сидит в кресле с накинутым на плечи шарфом, тем самым, что вскоре полетит из окна вслед за своей хозяйкой, — с лица ее не сходит выражение, которое Достоевский назвал «строгим удивлением». Удивлением перед невыносимостью обыкновенной, казалось бы, не подвергнутой никакими внешними потрясениями жизни. «Люди на земле одни — вот беда! Есть ли в поле жив человек? — кричит русский богатырь. Кричу и я, не богатырь, и никто не откликается. Говорят, солнце живет вселенную.

Взойдет солнце и — посмотрите на него, разве оно не мертвец? Все мертво и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание — вот земля! «Люди, любите друг друга» — кто это сказал? Чей это завет?» Эти слова Достоевского сегодня на устах многих художников зарубежного кино.

Другая экранизация Достоевского, предпринятая Брессоном в 1972 году, — «Белые ночи» — существенно отличается от той, что сделал за двадцать лет до этого Висконти. У Брессона — это поворот к надежде, приятие, а не развенчание мечты, вера в молодёжь и в ее будущее.

Как в фильме Висконти, действие повести перенесено в другое время и в другую страну, на этот раз во Францию 70-х. Но если у Висконти его герои-мечтатели не только трогательны, но и жалки, если автор фильма в какой-то мере упрекает их или, во всяком случае, не сочувствует их мечтательству, то Брессон видит в нем выход и надежду.

Что происходит в картине Брессона? Девушка — чистая, страстная натура, полюбила студента, такого же бедного, как она. Уезжая на год, он обещал вернуться и жениться на ней. Ожидая, девушка встречает другого, «мечтателя», отношения с которым развиваются в течение четырех ночей. В последнюю, четвертую ночь, когда она уже готова выйти за «мечтателя» замуж, возвращается жених и она уходит к нему. Уже в самих условиях и обстоятельствах нет «марсианской» и в то же время несколько обветшалой, старомодной странности отношений Натали с ее загадочным женихом, какую мы наблюдаем

в фильме Висконти. Здесь все гораздо естественнее.

Отмечая, что фильм Брессона содержит присущие этому художнику тоску и боль одиночества, печальную неприспособленность к действительности, критики увидели в нем и новое: красоту окружающего мира и романтическую веру в молодёжь. Не только два главных героя Брессона, но и молодые люди, которые бродят по набережной Сены и поют на импровизированном концерте хиппи, показаны Брессоном с симпатией.

Можно предположить, что «жесточкий талант» Достоевского стал для Брессона, одного из самых мрачных художников зарубежного кинематографа, источником света, веры в человека и его будущее. И не только для Брессона. Можно говорить о многих прогрессивных художниках Запада, черпавших в произведениях Достоевского, так же как и других представителей великой русской литературы, веру в человека.

Огромное влияние Достоевский оказал на творчество японского режиссера Акиры Куросавы, которого и советские и зарубежные исследователи называют одним из величайших гуманистов современного кино. Художник сугубо национальный, Куросава признан самым понятным и близким европейскому зрителю. Воспитанный на лучших образцах мировой литературы, Куросава постоянно признается в своей особенной любви к Достоевскому. Во многих фильмах режиссера можно обнаружить близость, а то и прямое влияние и даже заимствование тех или иных мотивов из произведений русского классика. Но мы сосредоточим внимание

на единственной его экранизации Достоевского — романа «Идиот». Куросава поставил этот фильм в 1951 году, сразу после фильма «Расёмон», на фестивале в Венеции получившего главный приз — Золотого льва Св. Марка и принесшего режиссеру мировую славу. Куросава говорит об «Идиоте»: «Этот фильм мне хотелось поставить давно, еще до «Расёмона». Мне всегда казалось, что из «Идиота» может получиться прекрасный фильм. Достоевский и сейчас мой любимый писатель, он абсолютно честен в изображении существования человека. Он умеет сострадать. ...Да, эта сила сострадания, простым смертным неведомая, в ней есть что-то божественное. Вот эта сила и восхищает меня в Достоевском, она поражает меня в его князе Мышкине».

Действие фильма перенесено в Японию 1946 года, и герои получают японские имена. При этом они не теряют свой сущности, своих главных черт, как бы вновь рождаясь в иное время и на иной национальной почве. По справедливому утверждению советского литературоведа Б. Бурсова, режиссер «увидел родную Японию глазами русского писателя, открыв в ней для себя и для своих соотечественников нечто исключительно важное для них же самих».

Главный герой романа «Идиот», князь Мышкин, чутко воспринимает все оттенки процессов, совершающихся в душах людей, принадлежащих к русскому обществу его времени. Картина, характерная для общественной жизни только что пережившей войну Японии, открывается взору героя фильма Куросавы. Небезразлично, что Камеда появляется

извне, со стороны. Как и Мышкин в романе, Камеда был оторван от нормальной жизни соотечественников. Только причины этой оторванности другие. Камеда воевал, а потом был в плену на Окинаве, вдали от родных мест, и теперь возвращается домой.

Драматизм существования героев фильма прямо определен особенностями положения послевоенной Японии. И болезнь Каеды объясняется потрясением, которое тот испытал, пережив смертный приговор и ожидание расстрела. Изменяя сюжетные мотивировки романа, Куросава не уходит от Достоевского, он как бы движется ему навстречу. Князь Мышкин в романе ничего подобного не испытал. Зато это испытал сам его создатель, стоя на Семеновском плацу рядом с товарищами по делу Петрашевского. Ожидание казни, переживание, в мельчайших подробностях запечатлевшееся в душе писателя, потом найдет отражение в его произведениях. Прежде всего в «Идиоте». Мышкин не раз вслух будет размышлять о том, что должен испытывать человек, который знает, что до смерти у него остались считанные мгновения. Здесь проявится повышенная впечатлительность Мышкина, его способность сочувствовать чужому страданию как своему собственному, и дар проникновения в чувства других.

В фильме Куросавы герой, переживший свой смертный приговор, отдаляясь от Достоевского и его героев во времени и пространстве, духовно к нему приближается. Камеда — современный японский интеллигент; которого война оторвала от студенческих занятий и заставила прой-



Кадр из фильма
«Идиот» А. Куросавы

ти испытания, по самой своей сути бесчеловечные. Следуя сюжетной канве романа, режиссер показывает своего героя на пути к родным местам. Только это не Петербург, а Хоккайдо, самый северный остров Японии, куда направляется паром, на палубе которого мы впервые встречаемся

с Камедой. На Хоккайдо, в Саппоро, и снимался фильм, в местах, где климат своей суровостью, более чем где-либо в Японии, напоминает русский. Где привычнее европейское платье, европейская

обстановка. И где, как в России, зимой идет снег.

Хрупкий, с тонким, нервным лицом, дрожащий от холода в своей легкой солдатской курточке с не снятыми еще погонами, Камеда почти бестелесен. Он весь — обнаженная душа, душа мудреца и ребенка. Таким Камеду играет известный театральный актер Масаюки Мори. Его глубочайшее проникновение в самую суть характера определяет в фильме многое. Акаму — Рогожина играет Тосиро Мифуне. Он — воплощение физической силы, яростной, постоянной готовности к битве. Кажется, что этому человеку все время жарко, в одной ли он куртке или в теплом кожаном пальто с меховым воротником и в меховой шапке, похожей на нашу ушанку. Так и пройдут эти двое через фильм, один — едва прикрытое плотью средоточие мыслей и чувств, устремленных к людям, другой — квинтэссенция силы, действующей для себя, силы, которая постепенно становится неуправляемой. Акама, как и Рогожин в романе, в первые же часы знакомства рассказывает Камеде, что возвращается домой после смерти богача-отца, который гневался на него за неистовую любовь к девушке по имени Настайко.

Сюжет фильма сосредоточен вокруг сложных отношений четырех героев романа — Мышкина, Рогожина, Настасьи Филипповны и Аглаи. Первая часть картины называется «Любовь и муки». В титрах обозначено время — декабрь. Вторая — «Любовь и ненависть». Действие развивается в феврале. В отличие от романа, события которого происходят в разные времена года, в фильме все слу-

чается зимой, под постоянный аккомпанемент метели, на фоне падающего снега, то зловеще вьюжного, то мягкого, бережно кутающего дома, улицы, всю землю...

В самом начале фильма, после первых его кадров, представляющих Мышкина — Камеду, на экране возникает надпись, заявляющая, что русский писатель в поисках характера прекрасного человека, полностью свободного от предрассудков, был вынужден обратиться к человеку, страдающему болезнью, которая выводит его за границы бытовой рутины.

Паром причаливает, и новые знакомые идут по заснеженной улице, чтобы вдруг внезапно остановиться перед фотовитриной, в центре которой большой портрет молодой женщины с прекрасным и скорбным лицом. Это — Настайко.

Первый проход по заснеженным улицам Саппоро сопровождается песней «Однозвучно звенит колокольчик», не одной мелодией, но и словами на русском языке. Мелодия потом будет повторяться, а также перекликаться со звуками и шумами современного японского быта, каждый раз напоминая о «российском происхождении» героев.

Стоя перед портретом Настайко, потрясенный ее красотой и страдальческим выражением лица, Камеда плачет. А Акама насмешливо называет его новорожденным ягненком. Камеда говорит, что где-то видел такие же, как у Настайко, глаза, они что-то ему напоминают. В романе, когда князь Мышкин впервые видит портрет Настасьи Филипповны, он замечает лишь, что она «удивительно хороша». Потом, когда по

просьбе Епанчиных он показывает им портрет, его поражает странность этой красоты: «Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное; эти два контраста возбуждали как будто даже какое-то сострадание, сострадание при взгляде на эти черты... странная красота». А на вопрос генеральши Епанчиной, такую ли красоту князь ценит, он отвечает утвердительно:

— Именно такую.

— За что?

— В этом лице... страдания много.»

Смирение и гордость, детская незащищенность и лихорадочная решимость к действию раздрают противоречиями душу Настасьи Филипповны, сводят ее с ума и влекут навстречу гибели. В фильме Камеда вспомнит потом, где он видел такие глаза, и расскажет Настайко. Это глаза человека, ожидающего расстрела. Камеда снова, уже в третий раз, рассказывает о расстреле (второй — семье Оно — Епанчиных в разговоре с Аяко — Аглаей). Молоденький солдатик лет двадцати, стоявший на месте казни рядом с Камедой, смотрел такими же детскими, мечтательными глазами, будто безмолвно спрашивал — за что? Смотрел с таким пронзающим душу укором, что Камеда даже забыл на мгновение, что и его самого сейчас должны расстрелять. А через минуту то, что было этим солдатом-полурепенком, превратилось в бесформенную груду мертвой плоти и тряпок... Сравнение подчеркивает обреченность Настайко, трагическую несправедливость ее судьбы.

Когда при экранизации прозы, особенно романа, не вмещающегося в рамки одного фильма, режиссеры обрубают отдельные линии, убирают сюжетные связи, фильм часто обедняется, иногда настолько, что теряется главное, идейно-философское звучание романа. И Куросава в «Идиоте» не избежал упрощения, сосредоточив действие вокруг соперничества Мышкина — Камеды и Рогожина — Акамы в любви к Настасье Филипповне — Настайко, а также Настасьи Филипповны и Аглаи — в любви к Мышкину. Ни Ипполита, ни Лебедева, ни многих других персонажей с их историями и отношениями к жизни, как и некоторых важных тем и проблем романа, в фильме Куросавы нет. Тем не менее основные вопросы человеческого бытия и мировосприятия присутствуют.

Куросава нигде не «спрямляет», не переводит в открытый диалог то, что живет подспудно, что герои таят порой сами от себя. Так, он проводит сцену братания Мышкина и Рогожина, точно следуя и замыслу, и его выражению в романе. Одна из лучших в фильме, сцена эта растворяет, погружает действие в подробно запечатленную японскую среду. Дом Рогожина — Акамы, куда тот ведет Камеду, и японский, и в то же время типично рогожинский, по мрачности своей, тесноте, по угловатости. До комнаты Акамы они добиваются странными закоулками, двориками, коридорами. Во всем, в общей атмосфере и в выражении лиц этих двоих — Камеды, механически играющего взятым со стола ножом, и Акамы, не сводящего взгляда с этого ножа, — предчувствие надвигающейся беды и в то же время ощу-

щение неразрывной связи этих полярно противоположных людей. Предчувствие сменяется нарастающей тревогой. Камеда вдруг спрашивает о ноже — для чего он, где куплен? Слышится мелодичный звон. Возникает ассоциация с мелодией песни «Однозвучно звенит колокольчик». «Что это?» — спрашивает Камеда. «Это мать. Она молится, она всегда молится». И, повинаясь внезапному порыву, Акама предлагает пойти к ней. Снова темные закоулки, а потом — большая комната, где улыбкой безумной встречает их старая японка. Безумие, как единственная возможность уйти, спастись от царящего в мире зла — мысль, близкая Курокаве. К ней он вернется через много лет, в фильме «Под стук трамвайных колес», где счастлив лишь один главный герой — сумасшедший.

Прощавшись с матерью Акамы, соперники уходят. Борясь с искушением убить Камеду, Акама предлагает братание — обмен талисманами. У Камеды это камешек, который, как он рассказывает, каким-то образом оказался зажатым в руке, когда он очнулся после обморока, вызванного неожиданным сообщением об отмене смертного приговора. С тех пор Камеда этот камешек носит как талисман. Тема нависшей над человеком смерти рассредоточена в романе в историях нескольких героев, в фильме драматургически концентрирована. Мотив обреченности человека и неизбежности его гибели проходит через фильм в образах, даже не в отношениях, а именно в образах троих — Настайко (ее глаза, похожие на глаза молодого солдата перед расстрелом), Акамы, ко-

торый в постоянной и напряженной борьбе с собой пытается удержаться от преступления, и Камеды, предчувствующего катастрофу. В сцене, где Акама готовится зарезать Камеду и боится этого, есть все, что так важно было в романе, вплоть до преследующих Мышкина глаз Рогожина. В фильме мы видим эти глаза, зловеще поблескивающие сквозь оконную прорезь дома Акамы, глаза готовящегося к прыжку тигра. Выйдя от Акамы, Камеда идет по зимним улицам, с нависшими над головой пластинами, комками, целыми сугробами снега. Проходит сквозь толпу спешащих людей, мелькает между автомобилями и трамваями. Потом его фигура вдруг наполовину заслоняется головой лошади, запряженной в сани, — и сразу является мысль о России... Снова который раз возникает мелодия песни «Однозвучно звенит колокольчик». Как бы возвращая музыкально-песенный образ к его визуальному источнику, в фильме показывается, как на лошадиной сбруе качаются, дрожат, звенят колокольчики.

С каждым кадром все напряженнее, все сильнее ощущение катастрофы. В странствованиях по городу Камеда попадает к витрине лавки, где продают ножи. Полки с ножами разных форм и размеров занимают весь экран. Заснятые не с фасада витрины, а сзади, из лавки, с необычной тонкости, ножи эти теряют свой бытовой смысл и значение, представляются зрелищем странным, даже таинственным. А снаружи, с улицы, за витриной лавки нашему взору явится лицо Камеды, отыскивающего среди массы ножей один, ему уже знакомый, —

не нож даже, а некий жуткий, странный предмет... Камеда смотрит на этот предмет, и мы видим на его лице страдание. Это лицо человека, все понимающего, предвидящего, что может произойти, и страстно желающего предотвратить — нет, не свою гибель, а грех своего погубителя...

Камеда выходит на мост. Вдали, в самом его конце, загораживая проход и обращая его в тупик, стоит Акама. Потом фигура Акамы растворяется, исчезает в клубах пара... чтобы вновь материализоваться уже в другом месте, когда Камеда, охваченный невыносимым ощущением беды, бежит, не разбирая дороги, не видя ничего вокруг, прямо под нанесенный над ним нож, и падает, бьется в припадке. А чуть не ставший убийцей Акама сейчас почти так же неуправляем, как и лежащий в беспамятстве у его ног Камеда.

Развитие темы безумия, а также темы вины и совинности достигает кульминации в финале фильма, в эпизоде ночного бдения Камены и Акамы у тела зарезанной Настайко. Вину Акамы как бы разделяет Камеда, все предчувствовавший, но ничему не помешавший, ничего не исправивший. У Достоевского убийство совершается летом. В фильме — зимой. Камеда дрожит от холода в нетопленной каморке Акамы. Он просит затопить печь и внимательно выслушивает ответ, что это сделать сейчас нельзя. Но Камене не надо объяснять, почему нельзя... Акама рассказывает, как все произошло, и тогда Камеда начинает жаловаться на жару. Задыхаясь, он растегивает воротник. Начинается лихорадка.

В лихорадочном бреде у Акамы — он кричит, хохочет. Они оба одновременно уходят в безумие. Акаме мерещится радуга, а потом летящее облако, а на нем Настайко, он сам, его мать. Постоянно свирепый, готовый к драке, Акама впервые смягченно улыбается, а Камеда гладит ладонями его лицо. Это жест — нежное прикосновение ладоней — не однажды повторяется в фильме. По-детски незащищенный, «идиот»-Камеда берет под свое покровительство сильного физически, но душевно слабого, не сумевшего справиться с собой Акаму.

Удалась в фильме Аяко — Аглая (ее играет Ёсико Хуга). Если Настайко выступает больше как объект борьбы, как символ, нежели женщина во плоти, Ёсико Хуга создает законченный и оригинальный женский характер. Шаловливый бесенок, застенчивая и дерзкая, она — воплощение юной бескомпромиссной отваги. Аяко в фильме как луч надежды.

Сцена, в которой сталкиваются в прямом споре-поединке две женщины — Настайко и Аяко, борющиеся за душу Камены, по силе драматизма почти не уступает написанной Достоевским. Почти, потому что на экране она все же прямолинейнее и ограниченнее. Настайко в фильме сравнительно с романом отодвинута на второй план, Аяко, наоборот, завоевывает большее пространство. Она проще и вместе с тем современнее. Порывистая, стыдливая, смелая, Аяко по манере выражения своих взглядов и чувств — вполне девушка из сегодняшней японской интеллигентной семьи.

Весьма важна в фильме образ

ная перекличка с Россией, зримое соединение японского и русского, и шире японского и общеевропейского, а отсюда — выход в общечеловеческое, всеобщее.

Мы уже говорили, что все действие фильма, в отличие от романа, происходит зимой, с постоянными метелями, вьюгами и снегом, который не перестает идти, где бы ни были показаны герои — на улицах, у занесенных сугробами домов или в комнате, где за окном падающие снежные хлопья. Зима эта — напоминание о России. Об этом же напоминает ледовый карнавал на коньках, которым заменен летний дачный Павловский парк романа. На карнавале, где участники, ряженные в народные японские маски, кружатся вокруг статуи, похожей то ли на восточного дракона, то ли на химеру из собора Парижской богородицы, появляется младший брат Каямы — Гани, подросток в костюме Пьеро, и передает Аяко записку о свидании. И этот костюм Пьеро среди скользящих на коньках масок связывает происходящее не с одной Россией, но также с Европой, знаменуя включение Японии во все человечество, с общими страданиями и радостями. На этом же карнавале и Настайко. В черной накидке, в одежде национально нейтральной, она как бы демонстрирует всеобщность, всечеловечность своего характера и своей судьбы.

Курсава не ставил перед собой задачи вместить в фильм всю полноту философских, общественных и нравственных проблем романа. Да и вряд ли такая задача осуществима. Однако, перенеся действие в современную Японию, он доказал созвучность проблем романа Достоевского проблемам,

волновавшим соотечественников Курсава.

Курсава экранизировал только один роман Достоевского — «Идиот», но влияние русского классика окрашивает если не все, то многие из творений режиссера. В фильме «Красная борода» (1967), где речь идет о людях, страдающих от физических и душевных невзгод, порожденных тягчайшей нуждой, бедностью, социальной несправедливостью, Курсава прямо заимствует один мотив, судьбу, характер из «Униженных и оскорбленных». Это девочка Отто, которая, как Нелли в романе Достоевского, отчаянно сопротивляется власти корыстных людей, спекулирующих на чувстве благодарности за еду и жилье.

«Красная борода» — один из самых светлых, полных надежды фильмов режиссера. В главном герое фильма, докторе по прозвищу Красная борода, воплощена идея добра, самоотверженного служения людям. Создавая образ «совершенно прекрасного человека», Курсава, по его собственному признанию, непрестанно думающий о Достоевском, не мог забыть и о князе Мышкине. Пусть тот погиб, не сумев ничего изменить в мире, не помешав сотвориться злу, а доктор Красная борода видит плоды активной борьбы за человеческие души — эти два характера несомненно родственны.

Сила сострадания Достоевского к людям поражает и восхищает японского художника. Этим открытым выражением сочувствия тому, что происходит с его героями, неотделенности от их переживаний Курсава отличается от многих экранизаторов Достоевского. «О его творческой манере

позволяет судить то, что из всех писателей Куросава предпочитает прежде всего Достоевского», — утверждает исследователь его творчества японский критик А. Ивасаки. Внимание к страдающему человеку, которое Куросава принимает как завещание Достоевского, заставляет его стремиться к познанию главных проблем бытия, смысла жизни и смерти, условий человеческого существования, тем или иным образом формирующих души.

* * *

«Великий писатель — море, каждый черпает из него столько, сколько способен вместить, и каждый берет из него то и тогда, что и когда ему более всего необходимо». Эти слова советского писателя Ю. Олеши можно принять в качестве формулы отношений кино и литературы на разных исторических этапах, так же как и отдельных кинематографистов, обращавшихся к произведениям того или иного писателя-классика.

Экран ранних лет был способен вместить немного. Вглядываясь в фильмы-экранизации 20-х и 30-х годов, немые и звуковые, изучая проблемы того времени, решаемые кинематографом с помощью русской классики, мы не пытаемся соотнести художественные достоинства этих фильмов с их литературными первоисточниками. Со временем положение изменилось. Обретенная экраном способность материализации душевных процессов, проникновения в самые глубины мысли и чувства человека позволяет ему выразить то, что веками считалось монополей литературы. Движение кинематографа к литературной

классике, несмотря на огромное количество сделанных экранизаций, по-настоящему, может, только теперь и начинается. Современный кинематограф уже не имеет права довольствоваться иллюстрацией внешней стороны сюжета, снятием первых, поверхностных пластов. Не имеет права упрощать задачи, связанные с подходом к литературной классике. Классика — не музейный экспонат. Это живое сокровище, которое со временем не утрачивает своей действенной силы. Она встает во весь рост иногда много позже, оправдывая изречение «большое видится на расстоянии». Поэтому, может быть, некоторое из того, что есть в произведении классической литературы, мы, нынешние читатели, ощущаем острее и видим яснее, чем наши деды и прадеды.

Русская классика сегодня самым активным образом участвует в жизни народов мира, в борьбе идей, в решении актуальнейших проблем бытия. Кроме того, русская классическая литература оказывает неоценимую помощь современным кинематографистам мира в решении сложнейших проблем современной действительности.

Сейчас, когда зарубежное искусство все чаще обращается к мрачным и больным проявлениям человеческого сознания, когда многие художники охвачены страхом и неверием в позитивные возможности личности, великая русская литература оказывается целебнейшим источником веры в человека. Веры, основанной на глубоком анализе человеческой натуры, соединенном с бесстрашием в показе самых трудных сторон жизни.

Экранизации русской литературы, сделанные за рубежом

(в хронологическом порядке)

1. «Катюша». По роману Л. Толстого «Воскресение», Япония, 1915 г., реж. К. Хосояма.
2. «Раскольников». По роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание». Венгрия, 1916 г., реж. А. Дебеш.
3. «Живой труп». По пьесе Л. Толстого. Япония, 1917 г., реж. Э. Танака.
4. «Анна Каренина». По роману Л. Толстого. Венгрия, 1918 г., реж. М. Гараш.
5. «Братья Карамазовы». По роману Ф. Достоевского. Германия, 1920 г., реж. К. Фрелих.
6. «Идиот». По роману Ф. Достоевского. Германия, 1921 г., реж. К. Фрелих.
7. «Пиковая дама». По повести А. Пушкина. Венгрия, 1921 г. реж. П. Фейош.
8. «Раскольников». По роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание». Германия, 1923 г., реж. Р. Вине.
9. «Любовь». По роману Л. Толстого «Анна Каренина». США, 1927 г., реж. Э. Гулдинг.
10. «Казачья». По повести Л. Толстого. США, 1930 г., реж. Дж. Хилл.
11. «Белый дьявол». По повести Л. Толстого «Хаджи Мурат». Германия, 1930 г., реж. Ф. Оцеп.
12. «Воскресение». По роману Л. Толстого. США, 1931 г., реж. Э. Карьюс.
13. «Убийца Дмитрий Карамазов». По роману Ф. Достоевского «Братья Карамазовы». Германия, 1931 г., реж. Ф. Оцеп.
14. «Ревизор». По пьесе Н. Гоголя. Чехословакия, 1933 г., реж. М. Фрич.
15. «12 стульев». По роману И. Ильфа и Евг. Петрова. Чехословакия, 1933 г., реж. Н. Вагинский и М. Фрич.
16. «Воскресение». По роману Л. Толстого. США, 1935 г., реж. Р. Мамулян.
17. «Анна Каренина». По роману Л. Толстого. США 1935 г., реж. К. Браун.
18. «Преступление и наказание». По роману Ф. Достоевского. Франция, 1935 г., реж. П. Шеналь.

19. «Преступление и наказание». По роману Ф. Достоевского. США, 1935 г., реж. Дж. Штернберг.
20. «Тарас Бульба». По повести Н. Гоголя. Франция, 1936 г., реж. А. Грановский.
21. «На дне». По пьесе М. Горького. Франция, 1936 г., реж. Ж. Ренуар.
22. «Пиковая дама». По повести А. Пушкина. Франция, 1937 г., реж. Ф. Оцеп.
23. «Игрок». По роману Ф. Достоевского. Германия, 1937 г., реж. Г. Лампрехт.
24. «Игрок». По роману Ф. Достоевского. Франция, 1938 г., реж. Л. Дакен.
25. «Живой труп». По пьесе Л. Толстого. Франция, 1938 г., реж. М. Л. Эрбье.
26. «Белые ночи Петербурга». По повести Л. Толстого «Крейцера соната». Франция, 1938 г., реж. Ж. Древилль.
27. «Станционный смотритель». По повести А. Пушкина. Германия, 1940 г., реж. Г. Усицкий.
28. «12 стульев». По роману И. Ильфа и Евг. Петрова «12 стульев». Германия, 1940 г., реж. Э. Эмо.
29. «Летний шторм». По повести А. Чехова «Драма на охоте». США, 1945 г., реж. Д. Сирк.
30. «Преступление и наказание». По роману Ф. Достоевского. Швеция, 1945 г., реж. Х. Фаустман.
31. «12 стульев». По роману И. Ильфа и Евг. Петрова. Швеция, 1945 г., реж. Б. Ларсон.
32. «Садитесь, пожалуйста». По роману И. Ильфа и Евг. Петрова «12 стульев». Англия, 1946 г., реж. М. Бэнкс.
33. «Идиот». По роману Ф. Достоевского. Франция, 1946 г., реж. Г. Лампен.
34. «Капитанская дочка». По повести А. Пушкина. Италия, 1947 г., реж. М. Моничелли.
35. «Черный орел». По повести А. Пушкина «Дубровский». США, 1948 г., реж. Р. Фреда.
36. «Пиковая дама». По повести А. Пушкина. Англия, 1948 г., реж. Т. Диккинсон.
37. «Анна Каренина». По роману Л. Толстого. Франция, 1948 г., реж. Ж. Дювивье.
38. «Портрет». По повести Н. Гоголя. Чехословакия, 1948 г., реж. И. Славичек.

39. «Преступление и наказание». По роману Ф. Достоевского. Мексика, 1950 г., реж. Ф. де Фуэнте.
40. «Ревизор». По пьесе Н. Гоголя. США, 1950 г., реж. Г. Костер.
41. «Любовники без любви». По повести Л. Толстого «Крейцерова соната». Италия, 1950 г., реж. Дж. Франколини.
42. «Ревизор». По пьесе Н. Гоголя. Индия, 1950 г., реж. Ч. Ананд.
43. «Идиот». По роману Ф. Достоевского. Япония, 1951 г., реж. А. Куросава.
44. «Великий грешник». По роману Ф. Достоевского «Игрок». США, 1951 г., реж. Р. Шедман.
45. «Шинель». По повести Н. Гоголя. Италия, 1952 г., реж. А. Латтуада.
46. «Война и мир». По роману Л. Толстого. США — Италия, 1956 г., реж. К. Видор.
47. «Преступление и наказание». По роману Ф. Достоевского. Франция, 1956 г., реж. Ж. Лампен.
48. «Белые ночи». По повести Ф. Достоевского. Италия, 1957 г., реж. Л. Висконти.
49. «На дне». По пьесе М. Горького. Япония, 1957 г., реж. А. Куросава.
50. «Игрок». По роману Ф. Достоевского. Франция, 1958 г., реж. К. Отан Лара.
51. «Братья Карамазовы». По роману Ф. Достоевского. США, 1958 г., реж. Р. Брукс.
52. «Буря». По повести А. Пушкина «Капитанская дочка». Италия, 1959 г., реж. А. Латтуада.
53. «Степь». По повести А. Чехова. Италия, 1962 г., реж. А. Латтуада.
54. «Тарас Бульба». По повести Н. Гоголя. США, 1963 г., реж. Л. Томпсон.
55. «Преступление и наказание». По роману Ф. Достоевского. США, 1964 г., реж. Д. Сандерс.
56. «Чайка». По пьесе А. Чехова. США, 1968 г., реж. С. Люмет.
57. «Партнер». По повести Ф. Достоевского «Двойник». Италия, 1968 г., реж. Б. Бертолуччи.
58. «Кроткая». По рассказу Ф. Достоевского. Франция, 1968 г., реж. Р. Брессон.
59. «Двенадцать стульев». По роману И. Ильфа и Евг. Петрова. Куба, 1969 г., реж. Т. Галль.
60. «Белые ночи». По повести Ф. Достоевского. Франция, 1972 г., реж. Р. Брессон.

Содержание

Первые опыты	4
Картины и картинки	9
Русская классическая литература и проблемы современного Запада	19
Русская классика и итальянские неореалисты	26
Достоевский в интерпретации Брессона и Куросавы	37

На 1-й странице обложки: кадр из фильма «Идиот», реж. А. Куросава
На 4-й странице обложки: кадр из фильма «Шинель», реж. А. Латтуада

Людмила Ивановна Белова РУССКОЕ СЛОВО НА ЗАРУБЕЖНОМ ЭКРАНЕ

Зав. редакцией М. Новиков
Редактор Л. Ильина
Мл редактор Л. Михайлова
Художник Г. Камзолова
Худож. редактор М. Гусева
Техн редактор С. Птицына
Корректор С. Ткаченко

ИБ № 2762

Сдано в набор 27.11.79. Подписано к печати 24.01.80. А03747 Формат бумаги 60X84¹/₂. Бумага глуб. печати. Гарнитура журн. рубленая. Печать глубокая. Усл. печ. л 3,25. Уч.-изд. л. 3,88 Тираж 82 200 экз. Заказ № 1131. Цена 15 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 807103. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. г Калинин, пр Ленина, 5.

