

ПРОБЛЕМА ПУШКИНСКОГО ФИЛЬМА

Н. Е Ф И М О В

I

СЕГОДНЯШНИЙ этап советского искусства позволяет уже различать величественные контуры искусства будущего, искусства коммунистического общества. Ведущим мотивом наших дней является мотив человека, современника, строителя социализма. Мир должен принадлежать нам, созидателям будущего, созидателям нового человечества. Вот почему сейчас так много пишется и говорится о лучших людях прошлого, о поборниках труда, публицистах, ученых, литераторах, счастливыми наследниками которых мы оказались. И поэтому особенно много пишут о Пушкине, одном из самых великих явлений русской культуры XIX века.

Этот глубокий интерес, эта любовь нашего народа к Пушкину выражаются между прочим и в желании видеть его героев, слышать их голоса. Конечно, многие читатели представили себе этих героев и сделали их любимыми спутниками своей жизни. Но читатель не может удовлетвориться подобным знакомством на основании одной лишь собственной фантазии. Он хочет до конца погрузиться в мир этих образов, дополнить свои впечатления исторической обстановкой, мелочами быта и эпохи, словом, теми моментами, в которых он не всегда бывает компетентен. Художники, деятели сцены, кинематографисты обязаны выступить здесь во всеоружии своей эрудиции, своего профессионального мастерства, чтобы удовлетворить столь великое стремление, — стремление удвоить эстетическое наслаждение от чтения Пушкина. К сожалению, не всегда это бывает. Пушкинский читатель требователен и чуток, он будет пренебрегать фальшивой интерпретацией Пушкина, он пройдет мимо таких произведений, которые сознательно или бессознательно принижают мир пушкинских персонажей.

Среди искусств, призванных отразить творчество, а также и жизненный путь Пушкина в зрительных образах, кинематограф занимает особое место. Природная реалистическая направленность этого искусства способствует раскрытию пушкинских образов (образов реалистических) с максимальной силой. Эта же реалистическая направленность кинематографа в известных случаях усложняет показ Пушкина на экране, осо-

бенно в фильмах иконографического порядка. Так, многие зрители были жестоко оскорблены в 1925 г. появлением на экране актера в гриме и пушкинских бакенбардах, хотя этот актер (Евг. Червяков) имел с Пушкиным довольно значительное сходство. Аналогичное же предубеждение вызвали и другие советские пушкинские фильмы. Произошло это потому, что фильмы эти послужили многострадальными объектами для той дискуссии, которая велась в советском кинематографе вокруг вопроса экранизации классиков. По несчастной случайности, именно пушкинские фильмы оказались во власти натуралистических и формалистических тенденций, рождая в кинематографической среде настроения необоснованного скептицизма. В качестве характерного примера мы можем указать на пушкинскую анкету „Литературного современника“, в которой Сергей Дмитриевич Васильев, один из авторов замечательного „Чапаева“, между прочим пишет следующее:

„Буду ли я делать картину по Пушкину? Если бы я задумал экранизировать историю Пугачевского бунта, я бы прямым путем пошел к историческим архивам. Не буду. Пушкин настолько совершенен в своем первородстве, что переносить его в иную среду, мне кажется, не следует“ („Литературный современник“, 1935, № 12, стр. 225 — 226).

Заметим, что речь идет даже не о показе самого Пушкина, но всего лишь об экранизации пушкинских произведений. Скептицизм Васильева очень показателен и прежде всего свидетельствует об особом пиетете, который питает человек социалистической культуры по отношению к личности Пушкина. В настоящий момент, после удачной экранизации „Грозы“ или „Господ Головлевых“, вряд ли кто-нибудь станет доказывать, что Островский и Щедрина неповторимо совершенны, что переносить их в иную среду не следует. Но тем не менее проблема стили, адекватного стилю Пушкина, остается задачей чрезвычайно сложной и ответственной. Васильев, очевидно, имел в виду трудности именно этого порядка, когда указывал на совершенство, на неповторимое своеобразие Пушкина.

Неудача „Коллежского регистратора“ и „Капитанской дочки“, равно как и всех буржуазных экранизаций, является результатом неправильного, фальшивого подхода к классическому наследию. Вот почему после удачных постановок на мотивы Щедрина или Мопассана не нужно бояться экранизации Пушкина.

Разрешение проблемы пушкинского фильма, в крайнем случае, — недостижимый еще „потолок“ экранизации классиков литературы. Не приходится сомневаться, что „потолок“ этот достижим и будет достигнут.

II

В дореволюционной русской кинематографии вопрос экранизации пушкинского литературного наследия ставился в достаточной мере принципиально. Теоретические установки и замыслы, впрочем, расходились с низкопробностью практики, так как слабость техники и торгашеский характер русского кинематографа не способствовали развитию художественных его возможностей. Спекулируя на прочной популярности Пушкина в народе, дореволюционные, буржуазные кинематографисты, а за ними в послереволюционное время белоэмигранты Рунич, Стрижевский, Маликов и др., экранизировали полностью крупнейшие пушкинские произведения, экранизировали даже некоторые замечательные

его стихотворения, подгоняя к ним пошленькие любовные сюжеты. Показывали на экране и самого Пушкина (в 1909 г.), трактуя личную его драму как результат зауряднейшей любовной интриги. И, хотя все это была только спекуляция на имени большого человека и профанация этого имени, снижение Пушкина до жалких размеров мелочного обывателя, обывательская пресса кричала о „величии“ культурного начинания. Так, например, рождественский номер „Кине-журнала“ от 1911 г., сообщая об экранизации „Сказки о рыбаке и рыбке“ фирмой „Бр. Патэ“, писал:

„Мы приветствуем этот выпуск: он как нельзя кстати знакомит самую широкую публику с творениями величайшего поэта посредством кинематографа“ („Кине-журнал“, СПб. 1911, № 22).

Цитата, приведенная нами, интересна уже потому, что в ней подразумеваются большие возможности буржуазного кинематографического искусства, которое, якобы, призвано популяризовать Пушкина в народных массах. Это хвастливое заявление очень любопытно. Русские буржуазные кинематографисты, в силу классовой ограниченности своего подхода к творчеству Пушкина, прежде всего не могли его отразить достойным образом. Это хвастовство любопытно еще и потому, что в 1911 г. технические средства кинематографа были весьма незначительны.

Реклама выдвигала постановку режиссера Ганзена „Сказка о рыбаке и рыбке“ как постановку „красивую“, постановку, осуществленную на берегу моря, куда была снаряжена специальная киноэкспедиция. В действительности вся обещанная живописность постановки упиралась в вопросы несовершенства техники. Если в более поздние годы дореволюционные пушкинские фильмы строились на тщательном воспроизведении ситуаций первоисточника, на передаче внешнего портретного сходства пушкинских персонажей, то в 1909—1911 гг. техника препятствовала осуществлению данной установки.

Мы можем взять в качестве другого примера картину „Мазепа“, выпущенную фирмой „Бр. Патэ“ в 1909 г. в постановке того же Ганзена (французская фирма Патэ имела в России свой филиал, специально учитывавший интересы русского рынка). Установить в картине „Мазепа“ портретное сходство актеров с образами Пушкина зритель не мог, так как лицо кинематографического актера находилось на почтительном расстоянии от объектива аппарата. Бросались в глаза лишь пушистые, белые усы самого Мазепы и неожиданная тучность Кочубея, все же остальное терялось по причине неясности съемки. Большую роль играл, конечно, и метраж картины (350 метров — длина значительная для 1909 г.). В этот метраж было втиснуто некоторое количество сцен, отдаленно напоминающих эпизоды пушкинской „Полтавы“.

Сцены эти драматургически между собою почти не связывались, хотя во всей картине преобладали любовные мотивы. Картина началась своеобразным любовным дуэтом Мазепы и Марии, далее показывались ярость тучного Кочубея, сцена Марии с матерью, составление доноса и приготовление гонца к отъезду, наконец, арест Кочубея и его казнь. Если в намерения режиссера и входило тщеславное желание популяризовать Пушкина средствами кинематографа, оно заранее было обречено на неудачу. Несовременная техника ущемляла средства художественной выразительности, и картина явно была рассчитана на зрителя подготовленного, читавшего „Полтаву“ в подлиннике и требовавшего в лучшем случае неприхотливых иллюстраций к знакомому тексту. Но даже и в качестве иллюстраций первые фильмы такого

рода передавали Пушкина в искаженном виде. Достаточно сравнить чисто внешнее описание казни Кочубея у Пушкина с аналогичной сценой в картине Ганзена, чтобы почувствовать исключительно легкомысленное отношение экранизаторов к тексту. В кадре полностью отсутствовали описанные Пушкиным многочисленные ее свидетели: народные толпы, окружающие плаху и заполняющие дорогу, петровские полки и сердюки, не говоря уже о главном свидетеле — гетмане Мазепе. У деревянного, очень примитивного помоста присутствовали только немногие принаряженные „пейзаны“, с которыми тучный Кочубей раскланивался перед смертью. Сам палач, нетерпеливый, описанный у Пушкина столь красочно, во всем блеске своего профессионального цинизма весело расхаживающий по лобному месту, играющий топором и перекидывающийся шуточками с народом, в картине держал себя очень степенно, даже безразлично. В результате после знакомства с описанным фильмом оставалось впечатление, что при составлении сценария пушкинский текст вообще отсутствовал и картина снималась по противоречивым рассказам и воспоминаниям людей, некогда читавших „Полтаву“. Снятая, по всей видимости, в городском саду или в одном из подмосковных парков, среди аллей и аккуратно подстриженных кустиков, поражающая примитивной театральностью и незамысловатостью павильонов, картина по своим стилевым признакам была близка к сусальным постановкам императорских оперных театров. Принимая во внимание, что таков же стиль большинства экранизаций этого времени, можно констатировать отсутствие каких бы то ни было попыток передать на экране стиль Пушкина.

Дореволюционные пушкинские фильмы, обладавшие уже известной технической оснащенностью, т. е. фильмы периода 1914—1917 гг., пытались последовательно реализовать приведенную нами установку „Кинезурнала“. Здесь мы уже имеем ряд признаков большого принципиального значения. Во всех этих фильмах были тщательно воспроизведены пушкинские ситуации, найдено портретное сходство с персонажами пушкинских произведений, что должно было создавать иллюзию максимального приближения к первоисточнику. На самом деле механическое перенесение пушкинских ситуаций на экран еще не могло передать внутренней сущности самого пушкинского творчества. Бессилен был метод буржуазного подхода к такому сложному явлению, как искусстве Пушкина. Бессилен он был уже потому, что в творчестве Пушкина есть противоречия, есть сдвиги и непрестанное приближение к реализму. Но в дореволюционных фильмах пушкинский реализм был передан средствами примитивного, бесцветного натурализма, восходящего к натурализму дореволюционных пушкинских спектаклей.

Создавая иллюзию вдумчивого подхода к пушкинскому наследству, максимального к нему приближения, дореволюционные кинематографисты всячески искажали внутреннюю его сущность. Заключенное во многих произведениях Пушкина критическое отношение к окружающему его обществу, государственному строю, дошедшее до нас в некоторых случаях в зашифрованном виде, сознательно игнорировалось в дореволюционных фильмах.

Отсюда рождалась другая, важная для нас, слабость буржуазного пушкинского фильма — мизерность познавательной значимости его. Достаточно в кратких чертах ознакомиться с картиной „Дубровский“, поставленной уже в пору послереволюционную с участием актеров-эмигрантов, чтобы понять, как искажали Пушкина под флагом буржуазного объективизма и как искажали при этом действительность. Можно

предполагать, что в пушкинской повести „Дубровский“ исторические конфликты поданы в зашифрованном виде, что приемы романтического авантюрного жанра скрывают значительную для самого автора тему — участие дворянина в народном восстании.

Буржуазные экранизаторы „Дубровского“ не преминули вытравить реализм повести. Владимир Дубровский в изображении белоэмигранта Рунича, сподвижника Веры Холодной, представлен как романтическая фигура в плаще, широкополой шляпе, непрременной полумаске и огромных разбойничьих сапогах. У Дубровского - Рунича томный взгляд, плавные движения и жесты, христианская привычка прощать врагам своим. Характер Дубровского импонирует его дворовым. Крестьяне раболепно следуют за своим господином и мстят за личные его невзгоды жестокому Троекурову. Постановщики „Дубровского“, очевидно, сознательно пошли на изображение идеализированных, примерных „мужичков“, которые считают обиду барина личной своей обидой. В фильме вытравлена всякая типичность, так же как и вытравлена социальная направленность, и все сводится к неудачной биографии мечтателя Дубровского, который теряет в финале любимую женщину и, сказав речь обоглаженным им разбойникам, с легким криком умирает. Основные положения повести, правда, воспроизведены в фильме, но кадры и образы людей отмечены печатью полного непонимания пушкинской повести. Только таинственная фигура самого Дубровского овеяна дымкой романтизма, но этот романтизм меньше всего напоминает определенный этап в творчестве Пушкина. Проблема пушкинского фильма в „Дубровском“, таким образом, не разрешается, хотя картина с точки зрения технических возможностей стоит уже на высшей ступени буржуазного русского кино. Искусство, бессильное переступить границы пассивного натурализма, не имеющее ни кругозора, ни тенденции к росту, умирает вместе с их фильмом „Дубровский“ за пределами Советского союза.

Тем не менее, нам известна одна смелая попытка выйти из границ натуралистической трактовки Пушкина в русском кино. Это „Пиковая дама“ Я. Протазанова, относящаяся к 1916 г. Поднимая на щит „Пиковую даму“, выпущенную фирмой Ермольева, и отмечая, что в данном случае сделано „все или почти все, к чему обязывает Пушкин“, журнал „Проектор“ (принадлежавший, кстати, тому же И. Ермолеву) писал следующее:

„Художник, ставящий себе задачу инсценировать или иллюстрировать данное произведение искусства, берет на себя двойную ответственность: его труд должен, во-первых, обладать самостоятельной художественной ценностью и, во-вторых, внутренне совпадать со своим оригиналом. Стиль и пафос оригинала и его инсценировки или иллюстрации должны быть однородны...“ („Проектор“, Москва 1916, № 7—8).

В этом декларативном абзаце проблема буржуазного пушкинского фильма приобретает совершенно новые очертания. Вместо расплывчатых намерений популяризировать Пушкина средствами кинематографа мы имеем здесь очень конкретную принципиальную формулировку. Вопрос заключался лишь в том, соответствует ли буржуазная трактовка пушкинского стиля, допущенная при экранизации „Пиковой дамы“, подлинному стилю Пушкина? В действительности здесь наблюдается отход от стиля реалистической пушкинской прозы.

Для русского искусства последних предреволюционных лет выбор „Пиковой дамы“ как объекта экранизации далеко не случаен. Он объясняется неудержимым, медленным декадансом русской буржуазной куль-

туры, вступившей в полосу кризиса. Война и кризис толкали искусство на путь мистической тематики.

Кинематограф показывал мертвецов, страшных маниаков, видения гиньоля. Неудивительно, что внимание предпринимателя Ермольева привлекла именно „Пиковая дама“ — не столько повесть, сколько опера, шедшая на сцене „Музыкальной драмы“ с неизменным успехом. В те годы оперный вариант петербургской повести Пушкина в постановке Лапицкого трактовался как спектакль мистический и страшный. Очевидно, мистическая направленность оперного спектакля не могла не наложить отпечатка на постановку „Пиковой дамы“ в кино, и не зря рецензент „Прозектора“ говорил о „жуткой“ фантастике повести Пушкина.

Именно декаданс русского дореволюционного искусства, в данном случае кинематографа, обуславливал трактовку „Пиковой дамы“ как истории мистической, страшной и, конечно, относящейся к области ирреального. Решающее влияние на стиль фильма оказал не Пушкин, но декадентство и русские символисты, занимавшие господствующее положение в сфере смежных искусств. Искусство изобразительное сыграло здесь немалую роль. В самом деле, в „Пиковой даме“ Протазанова выпирает на первый план работа художника. Эта работа по существу эклектична, но она включает в себя элементы именно тех художественных группировок, которые были характерны для живописи предреволюционных лет. Кадры, сделанные в манере группы „Мира искусства“, в частности Александра Бенуа, сменяются стопроцентными символическими кадрами с фантастической игрой теней. Кадры эти очень хорошо передают шаткость и смутение в сознании отдельных слоев русской интеллигенции, но они ни в коем случае не раскрывают основной сущности пушкинского творчества. Образ Германа в исполнении артиста Ивана Мозжухина приобретает черты зловещего демонизма; с помощью теней и силуэтов всячески подчеркивается его демоническое сходство с Наполеоном. Образ Германа теряет социальную мотивировку. В равной степени фильм не способен подняться и до уровня отражения эпохи. Эпоха николаевской реакции, так же как и французское общество конца XVIII века, передана не через взаимоотношения людей, не через характеристику персонажей, но через стилизаторскую отделку мебели, миниатюр, безделушек, костюмов и разрисованных обоев. И, хотя разрисованные обои, не представляющие возможностей для игры светотени, отнюдь не являются благодарным объектом для кинематографической съемки, журнал „Прозектор“, принадлежавший И. Ермольеву, благодарил И. Ермольева за чудесное зрелище и сообщал, что на просмотре „Пиковой дамы“ рецензент журнала „весь отдался во власть сказочно-пленительных грез, воплощенных на экране...“

Таким образом, порывая с натуралистической трактовкой Пушкина в дореволюционном кино, картина „Пиковая дама“ вместе с тем не могла найти стиль, отвечающий стилю пушкинской прозы. Проблема пушкинского фильма, вопреки категорическим утверждениям петроградских и московских критиков того времени, еще не была разрешена. Преломленная через сознание мятущейся русской интеллигенции военных лет, „Пиковая дама“ предстала как картина мистическая, упадочная, характерная для искусства умирающего класса. Стиль Пушкина как типичного человека русского ренессанса не мог не вступить в конфликт со стилем декаданса этого искусства. Фильм отталкивался поэтому от Модеста Чайковского и от трактовки Лапицкого больше, чем от текста повести, черпая в опере и оперном либретто не только настроения, но и отдельные ситуации, в частности кульминационный для завязки драмы эпизод с графом Сен-Жерменом.

Мы дали краткий обзор дореволюционных пушкинских фильмов, остановив свое внимание лишь на экранизациях, характеризующих те или иные группы, те или иные методы подхода к творчеству Пушкина. Давать исчерпывающий анализ всех этих фильмов, конечно, нет никакого смысла и возможности в пределах небольшой статьи. Нас в данный момент в большей степени интересует проблема советского пушкинского фильма, не имеющего ни особенного опыта, ни традиций, но подготовленного всем ходом развития советского киноискусства. Мы уже отмечали, что до революции Пушкин экранизировался почти полностью, а некоторые крупные его вещи снимались неоднократно. Так, за первым вариантом „Дубровского“ следовал новый его вариант, картину „Мазепа“ сменяла картина „Кочубей“. Всея этой массе легковесных и скоропелых постановок советское кино до 1937 г. могло противопоставить только четыре фильма. И, хотя количество советских пушкинских фильмов не велико, судьба их очень показательна.

Проблема советского пушкинского фильма — проблема метода. Если мы обратимся к истории разрешения этой проблемы в нашей кинематографии, мы увидим борьбу и смену различных методов. Эта смена тем более заметна, если принять во внимание, что между „Коллежским регистратором“ и „Капитанской дочкой“, между „Капитанской дочкой“ и „Дубровским“ лежат целые годы, и притом годы, чреватые изменениями, вызванными борьбой направлений, т. е. отражением борьбы классов. Три фильма, поставленных на мотивы пушкинской прозы, за десять лет, с 1925 по 1935 г., не во всех отношениях достойны имени Пушкина, но они с достаточной точностью отражают диалектику развития советского кино, в частности в отношении метода экранизации классического наследства.

Первый советский пушкинский фильм — „Коллежский регистратор“, поставленный в 1925 г. режиссером Желябужским; — еще несет в себе непреодоленный груз дореволюционных влияний. Факт этот вполне понятен. Выпущенный в октябре 1925 г. под маркой акционерного общества „Межрабпом-Русь“, фильм не мог не ориентироваться на опыт дореволюционных экранизаций классиков, поскольку в советском искусстве аналогичного опыта еще не существовало. В 1925 г. кинематография Эйзенштейна и Пудовкина находилась в состоянии поисков и экспериментов, традиции же дореволюционного кино по инерции продолжали существовать в пределах советского фильма. Поэтому „Коллежский регистратор“ нас интересует преимущественно как первый опыт передачи Пушкина средствами советского кинематографа, как своеобразная лаборатория пушкинского фильма будущего.

Какие же стороны фильма „Коллежский регистратор“ смыкаются с дореволюционными постановками произведения Пушкина?

Уже самый выбор повести „Станционный смотритель“ как объекта экранизации кажется нам далеко не случайным. „Станционный смотритель“ способен вызвать чувство жалости, сострадания в большей степени, нежели чувство гнева. Если „Капитанская дочка“ или „Дубровский“ дают возможность развернуть на экране панораму обостренной классовой борьбы, картины крестьянского восстания с поджогом помещичьих усадеб, то „Станционный смотритель“ уводит в сторону пассивного протеста. На том этапе развития советского кино, с которым связано появление „Коллежского регистратора“, либеральная трактовка и расчет на чувство жалости зрителя имели широкое хождение. Авторы фильма, учитывая успех своей первой работы — чувствительной экранизации рассказа

Льва Толстого „Поликушка“, задались целью показать еще раз образ маленького, бесправного человека, окружив его атмосферой сострадания.

Русское кино уже экранизировало однажды „Станционного зрителя“ А. С. Пушкина. И вот любопытно, что в дореволюционном варианте главную роль исполняет Павел Павлов, актер, по своему внешнему облику напоминающий нар. арт. И. М. Москвина. Незначительный этот факт говорит на деле о несомненной связи, преемственности двух образов.

Трактовка образа станционного зрителя Симеона Вырина играла решающую роль в „Коллежском регистраторе“. Трактовка эта, сделанная с позиций мягкотелого либерализма, толкнула фильм по неправильному пути. Высокое мастерство нар. арт. Москвина в роли зрителя (мастерство, которым не было избаловано кинематографическое искусство того времени) не спасало образа от принципиального несоответствия образу пушкинской повести.

Авторы фильма не преминули усилить либеральную трактовку образа зрителя как жалкого маленького человека, в частности с помощью титров. Уже вступительный титр, эпиграф из Вяземского, мобилизован для этой цели; в сопоставлении с первыми кадрами фильма он приобретает многозначительный смысл. Именно, вслед за титром, отличающимся несколько грозным характером („Коллежский регистратор — почтовой станции диктатор“), показывается сам „диктатор“, добродушно-запуганный вид которого сразу настраивает зрителя на сентиментальный лад. В дальнейшем известная часть надписей сознательно пересыпается эпитетами „бедный“ или „бедная“, чтобы усилить жалостливый тон картины. Правда, большинство этих надписей заимствовано из первоисточника, но преднамеренность отбора была очевидна. Все эти приемы из арсенала немого кино использовались для того, чтобы создать определенную атмосферу вокруг центрального образа.

В трактовке Москвина зритель фигурирует как бесправный чиновник, униженный и оскорбленный, смешное, жалкое существо. Повышенно-эмоциональный, переходящий в надрызг, в истерику, стиль картины свойственен писателям „натуральной школы“ более, чем творчеству Пушкина. Достаточно вновь и вновь внимательно перечитать „Станционного зрителя“, чтобы убедиться, насколько герой повести далек от слезливого образа фильма. Пушкинский зритель не лишен своеволия, — он и с проезжими разговаривает довольно смело, даже дерзко, не стесняется в выражениях и по адресу беглянки — Дуни („Много их в Петербурге молоденьких дур...“ и т. д.). Если зритель Москвина ребячлив и наивен, то зритель повести Пушкина обладает здравым смыслом. Его представления о судьбе деревенской девушки в царской столице основаны на житейском опыте. Очень характерно, что в повести Симеон Вырин не надеется на раскаяние легкомысленного гусара и тем более на целесообразность своего протеста („Приятель его советовал ему жаловаться; но зритель подумал, махнул рукой и решил отступить“).

Наличие этих черт в характере и мировоззрении пушкинского зрителя гораздо сильнее оттеняет произвол и социальное неравенство российской империи, нежели плач и отчаяние Москвина в драматических эпизодах фильма. Москвин, правда, показывает гнев и ярость своего героя, он разрывает полученные от гусара ассигнации, он топчет их ногами, он прокликает соблазнителя, но все эти сцены отмечены состоянием болез-

Кадр из фильма
„Коллежский регистратор“
в постановке
Ю. Желябужского. 1926 г.
Вырин — нар. арт. СССР
И. М. Москвин.



ненного аффекта с переходом в истерию. Гнев Симеона Вырина у Москвина никого испугать не может, кроме крестной матери Дуни, которая не способна равнодушно следить за уничтожением крупных ассигнаций. У Пушкина зритель умирает от беспробудного пьянства, т. е. от сознания собственного бессилия, в фильме — от разрыва сердца. Такая установка на слезливость, на мелодраматичность положений в корне расходится с рационалистической установкой пушкинской повести.

В „Коллежском регистраторе“, как и в дореволюционных экранизациях, тщательно воспроизведены основные пушкинские ситуации, но, как и в дореволюционных экранизациях, это обстоятельство не приближает фильма к подлиннику. Коренное внутреннее противоречие между повестью и реализацией ее средствами кинематографа продолжает существовать. Фильм дополнен большим количеством бытовых сценок и деталей. Уже первый кадр „Коллежского регистратора“, в силу своего положения задающий тон всей вещи, обращает на себя наше внимание. Этот кадр — рукомоёйник, деталь. Начав со сцены утреннего умывания героя, авторы фильма показывают в дальнейшем чаепитие зрителя и Дуни, хозяйственные заботы, игру с деревенской детворой. Из этих

мелких бытовых сценок, характерных для натуралистических позиций Московского Художественного театра того времени, как раз и создается псевдопушкинский образ зрителя, со всеми качествами чинуши, маленького человека. Показав во всех мелочах идиллический, замкнутый мирок Симеона Вырина, ограниченность его кругозора и желаний, авторы фильма впали в очередную ошибку. Трагедия зрителя оказалась основанной на гибели мещанского счастья, уюта, идиллического мирка. Все старания зрителя найти пропавшую Дуню свелись к мечте о возвращении личной идиллии, личного счастья.

В фильм внесены дополнения также и социального порядка. Они относятся преимущественно к показу легкомысленной и бесполезной жизни кутил-гусар. В этой попытке раздуть обличительные свойства фильма — свойства, отзывающиеся, впрочем, тем же либеральным отношением к фактам, — заложено то новое, что отличает фильм „Коллежский регистратор“ от дореволюционного его предшественника. И здесь упор делается на воссоздание бытовых мелочей, деталей, характеризующих распутное бездельничание дворянских сынков. Отдельные сцены такого рода отличаются довольно надуманным характером, граничащим с полным незнанием исторической действительности. Мы отмечаем, например, сцену коллективного сочувствия зрителю со стороны трактирных половых, которые на глазах разбушевавшихся бар демонстративно утешают униженного старика. Сочувствие это, конечно, могло иметь место, но оно должно было выражаться менее демонстративно, чем это показано в картине. И, наоборот, среди трактирной челяди наверное нашлись бы услужливые подхалимы, которые, учтя господские настроения, не преминули бы сами сыграть над Симеоном Выриным злую шутку.

Отмеченная нами сцена, впрочем, характеризует попытку авторов фильма отразить историческую действительность. Но либеральная трактовка, допущенная в фильме, не позволила Желябужскому и Москвину отразить эту действительность во всей ее сложности. Эпоха восстает перед нами преимущественно как эпоха глубокого произвола, где стоящие на низком моральном уровне дворяне и гвардейцы занимаются зуботычками и насилием.

Примитивность подобной установки сочетается в фильме с ограниченностью исторического кругозора; жизнь показана узко, в соответствии с малым миром зрителя. И особенно важно, что отражение исторической действительности идет в картине чаще всего не через пушкинские образы, а минуя их. В самом деле, большинство сцен фильма, иллюстрирующих дворянский произвол, в повести Пушкина отсутствует, в частности отсутствует и центральная, сильно драматическая, сцена в трактире, где бессовестные повесы превращают беспомощного старика в размалеванного шута, фигляра.

Основной недостаток „Коллежского регистратора“ как фильма пушкинского заключается, таким образом, в установке на крайний психологизм, слезливость, в подмене образов Пушкина образами и настроениями Гоголя и Достоевского.

Если в „Коллежском регистраторе“ не наблюдается противоречия стилового порядка и либеральная трактовка содержания уравновешивается натуралистическими традициями, то второй советский пушкинский фильм полон внутренних противоречий. Мы имеем в виду постановку В. Гардина „Поэт и царь“, снискавшую себе печальную известность по причине неумеренной своей помпезности, хотя уязвимые ее места находились в совершенно ином направлении. „Поэт и царь“ доказывает, что изображение личности Пушкина на экране отнюдь не каза-



Кадр из фильма „Повт и царь“ в постановке В. Р. Гардина. 1925 г.
Пушкин — Евг. Червяков.



Кадр из фильма „Поэт и царь“ в постановке В. Р Гардина. 1925 г.
Сцена на маскараде.

лось в 1925 г. безнадежной задачей, — картина отважно восстанавливала в зрительных образах историческую трагедию. Необходимо отметить, что по замыслу своему „Поэт и царь“ был полярен „Коллежскому регистратору“, — социальные моменты в образе и судьбе Пушкина несомненно превалировали над личными. Секретные материалы, скрытые в царских архивах и опубликованные после 25 октября 1917 г., должны были найти отражение в этом историческом фильме и поновому осветить причины дуэли и смерти Пушкина. Фильм в какой-то мере полемизировал с дореволюционной картиной „Жизнь Пушкина“, в которой, как мы уже указывали, трагический конец поэта рассматривался как следствие обыкновенной любовной интриги, где Пушкин показывался как несчастный ревнивец.

Тем не менее, фильм „Поэт и царь“ встретил единодушный категорический отпор со стороны прессы и общественности. До сих пор эта постановка расценивается как ложный шаг советской кинематографии. Установилась привычка искать порочные качества данного фильма в безвкусной его помпезности, в эстетском любовании петергофскими фонтанами. Рецензенты и фельетонисты того времени изощрялись в остроумии по адресу фонтанов, в которых, якобы, „утонул поэт“. На самом

деле, если режиссер и проявил известную склонность к дешевым эффектам, т. е. пошел навстречу обывательским стремлениям и вкусам, все же подлинная неудача лежала не здесь. Она лежала в предвзятой трактовке образа и характера Пушкина, в схематическом, одностороннем освещении действительности. Нам хорошо известны противоречия, существовавшие в сознании Пушкина, но они не умаляют величия этого крупнейшего человека своего времени. Противоречия только подчеркивают наличие тех поисков, того беспокойства, которые свойственны лучшим людям классового общества. В фильме „Поэт и царь“ мы видим другого Пушкина, тенденциозно вымышленного режиссером (он же и драматург), не решившимся показать противоречивые стороны в сознании поэта. Образ Пушкина в исполнении Евгения Червякова отличается сознательным выпячиванием и доведением до гиперболических размеров оппозиционных, точнее, антимонархических черт его сознания. Правда, в картине имеются лирические сцены, где Пушкин показан как добрый семьянин, участник детских игр, но не показаны его колебания, которые могли бы сделать образ сложным и осязаемым. На протяжении восьми частей Пушкин демонстрирует свою необузданную оппозиционность и неоднократно дерзит в лицо „коронованному петуху“ в присутствии многочисленных придворных. Нам понятно стремление исполнителя роли Пушкина, Червякова, выделить ту неуживчивость, раздражительность, которые, по отзывам современников, отличали Пушкина в последние годы его жизни. Эти качества Червяков мотивирует исключительно ощущением царского произвола, ненавистью к обществу и царю. Такой момент в характеристике Пушкина мог иметь место, но даже в этом случае поведение Пушкина-Червякова остается преувеличенно вызывающим. В фильме Пушкин — последовательный революционер; он интересуется только запрещенной литературой, пишет только вольнодумные стихи, читая их вслух в Петергофе в присутствии придворных. Пушкина не смущает даже близость Николая I. Любопытно, что этот рискованный поэтический репертуар, равно как и само поведение дерзкого поэта, вызывает безграничный восторг слушателей. Общество, находящееся в непосредственном соседстве с Николаем, бесстрашно рукоплещет поэту и Николай остается в одиночестве. В фильме показываются отдельные представители этого общества. Таков Н. В. Гоголь, благоговейно приемлющий непримиримость вольнолюбивой поэзии. Здесь же присутствует Крылов, которого Пушкин, как почтительный сын, целует перед декламацией. Показан и Жуковский, которому мы обязаны уничтожением „кошунственной“ пушкинской музыки — новелл, сатир, эпиграмм, направленных против деспотизма. Показан Жуковский в фильме не без сочувствия. В такой обстановке общественной солидарности и содружества литераторов, независимо от их воззрений и взглядов, Пушкин выглядит главой „обширной“ оппозиции.

Историческая действительность шла вразрез с односторонним умозрительным ее показом в фильме „Поэт и царь“. Авторы не преминули упростить чрезвычайно сложный процесс придворной жизни Пушкина. Большая часть исторических фактов искажена, для того чтобы истолковать трагедию поэта как результат грубой и незамысловатой интриги. Сам Николай I стоит во главе этой интриги, что должно „заострить“ социальную направленность вещи. Поведение Николая носит в фильме оборонительный характер. Царь выведен из себя постоянными дерзостями поэта. Та сложная, иезуитская политика, которую вело царское правительство, чтобы обезоружить опасного поэта, в фильме не показана. Вместо того чрезвычайно неуклюже и наивно показано, как Николай обнимается с Натальей Пушкиной. Барон Геккерен занимает



Кадр из фильма „Поэт и царь“ в постановке В. Р. Гардина. 1925 г.
— Пушкин в Михайловском.

место Долгорукова в качестве автора оскорбительных писем; Дантес становится распространителем их; Идалия Полетика — сообщницей и любовницей ловеласа. Все это сделано для того, чтобы с пристрастием доказать преступность царя, хотя это можно было сделать беспристрастно. Все это сделано для того, чтобы оправдать впечатляющий кинематографический кадр в сцене дуэли, где место целящегося Дантеса символически заменяет Николай.

В своей работе над фильмом о Пушкине авторы отталкивались не столько от глубокого изучения исторического материала, сколько от установленных канонов кинематографического искусства, притом искусства буржуазного. Вот почему драматургическая схема фильма „Поэт и царь“ полна мелодраматических положений. В фильме морально-безупречному Пушкину противопоставлены Николай и Дантес как персонажи, наделенные традиционными качествами мелодраматических злодеев. Так как положение неимущих классов, в частности русского крестьянства, в фильме не показано, равно как не показан и упадок мелкопоместного дворянства, — гневные выпады Пушкина воспринимаются как обличение придворного разврата. Положение это подтверждается наличием характерного для буржуазных картин кадра, где с помощью силуэтов за стеклянной дверью показывают, как царь прелюбодействует с женой Пушкина. Моральная развращенность и низкое умственное развитие придворных явствуют из символической сцены на маскараде, где Пушкин дается в окружении ослов и мерзостных чудовищ. Вместе с тем, сторону Пушкина принимают

отдельные деятели искусства и культуры, мировоззрение которых не подвергается дифференциации. Основной мотивировкой фильма становится, таким образом, пресловутая борьба добра и зла, просвещения и невежества. Социальная направленность не спасает фильм от идеалистической по существу установки.

Известная низкопробность „Поэта и царя“ не снимает, однако, того факта, что и здесь мы имеем дело со своеобразной лабораторией пушкинского фильма. Фильм приближается к стилю пушкинского творчества в большей степени, нежели „Коллежский регистратор“. В частности, обращает на себя внимание проблема пейзажа. Несколько оголенных, рационалистических кадров (Пушкин в Михайловском, сцена дуэли) впоследствии нашли свое развитие в пейзажах позднейших пушкинских фильмов — „Капитанской дочки“ и особенно „Дубровского“.

IV

Неудача „Коллежского регистратора“, пассивно воспроизводящего на экране пушкинские ситуации, но бессильного передать внутреннюю сущность пушкинского творчества, не могла не вызвать резонанса в советском кино. Новый пушкинский фильм явился как антигега „Коллежского регистратора“. В течение трех лет метод экранизации классического наследия обсуждался кинематографической и литературоведческой средой, чтобы затем предстать в форме новой, законченной концепции. Школа формального метода немало работала над разрешением данного вопроса. Вытесняемая из пределов советского литературоведения, эта школа пыталась утвердиться в искусстве кино, искусстве, якобы, особом, имеющем автономные законы и права, в частности права на массовое искажение классического наследия. Шкловский писал:

„Кино — великий искажитель...“

„Мы должны в кино, которое обладает огромной силой внушения, создавать вещи, параллельные произведениям классиков. Мы должны заново поставить „Капитанскую дочку“, „Войну и мир“ (В. Шкловский, „Как ставить классиков“, „Советский экран“, 1927, № 33).

В настоящий момент данная позиция Шкловского является пройденным этапом, следствием неразработанности вопросов марксистского искусствознания. Но в 1927 г., после целого ряда неудач экранизации классиков, концепция эта производила впечатление, тем более, что она апеллировала к идейной направленности советских пушкинских фильмов. „Коллежский регистратор“, раболепно скопировавший ситуации повести Пушкина, оказался в плену либеральных настроений. Казалось, что та же участь ждет и прочие пушкинские фильмы.

Сторонники формального метода утверждали, что познавательная значимость экранизации классиков заключается лишь в отражении на экране исторических процессов. Несомненно, что мировоззрение Пушкина в известной мере ограничивало возможности объективного познания исторической действительности, и этот факт казался решающим для проблемы советского пушкинского фильма. В повестке дня дискуссии не стоял вопрос о том, что либеральная трактовка „Коллежского регистратора“ являлась следствием не столько точности воспроизведения ситуаций первоисточника, сколько примитивного характера этого воспроизведения. Выводом дискуссии становилась кампания массового исправления классиков. Шкловский писал:

„Но с Толстым, Пушкиным, Лермонтовым и Достоевским нужно бороться по линии изменения сведений, которые они сообщают“.



Кадр из фильма „Поэт и царь“ в постановке В. Р. Гардина. 1925 г.
Пушкин на месте дуэли.

„Капитанская дочка“, „Герой нашего времени“, „Бесы“ — все это запас неправильных фактов...“

Если бы Шкловский был более последователен, он, пожалуй, пришел бы к логическому выводу о ненужности экранизации классиков вообще. Но в практике Шкловского мы видим „левацкое“ стремление заново воссоздать всю классическую литературу, обезвредить источник ложных представлений.

Практическим воплощением концепции Шкловского оказалась „Капитанская дочка“.

„Капитанская дочка“ появилась на экранах как своеобразная антитеза „Коллежского регистратора“. Фильм пытался познать и отразить историческую действительность вопреки пушкинским образам. Коренной ломке подвергались основные ситуации первоисточника. Если у Пушкина повествование велось от лица дворянина, гвардии сержанта Гринева, то в фильме место героя занимал „вольнодумец“ Шванвич-Швабрин. Вследствие этого ставился под сомнение весь набор исторических и частных фактов, сообщаемый Гриневым в его записках. Гринев выступает как мелкий хвастунишка, враль и, в какой-то мере, информатор дворянской исторической науки. Основные мотивировки повести совершают полный круговорот, чтобы дать возможность авторам фильма реабилитировать Швабрин, сотрудника Пугачева. Изменяются характеристики и второстепенных персонажей.

Таким образом, мы имеем дело с фильмом „Капитанская дочка“, созданным, согласно выражению Шкловского, параллельно „Капитанской

дочке" Пушкина. Фильм, в котором Шкловский фигурирует как драматург, полемизирует с повестью. Пушкинские образы уступают место образам, сочиненным заново автором сценария. Умозрительность произведенной переделки ощущается в характеристике центральных фигур, Гринева и Маши Мироновой, которые теряют реалистические очертания пушкинских образов и превращаются в абстрактные представления о героях дворянской литературы.

Снижение героев дворянской литературы как особая и по-длинно формалистическая задача фильма заставляет Шкловского применить ироническое к ним отношение. Если в повести Пушкина Гринева является автором любовных виршей и читает их Швабрину, то в фильме он бесстыдно их ворует у последнего. В происшедшем по этому случаю столкновении Гринева не держит себя молодцом, как это описано у Пушкина, но позорно обращается в бегство перед невинной тростью противника. Оттенив ничтожество и трусость Гринева, Шкловский окончательно его компрометирует и доводит образ до пределов абстрактности в сцене, где Гринева с хладнокровным бесстыдством пляшет менюэт над теплым трупом Савельича.

Образ Швабрин приобретает в фильме романтический оттенок. Швабрин одинок в Белогорской крепости; его единственным другом является верная собака, которая в финале оплакивает гибель хозяина. В крепости Швабрин держит себя запросто, демократично, ходит в армяке, лепит снежную бабу для детворы, пытается просвещать Машу, читая ей французских материалистов.

Прошлое Швабрин не менее загадочно, — императрица с некоторой меланхолией признается, что знавала его. Несомненно, что в этом образе, построенном на биографиях дворян, примкнувших к пугачевскому движению, наличествует известная типичность. Но, вместе с тем он не имеет никаких точек соприкосновения с пушкинским образом Швабрин.

В наши задачи не входит анализ тех изменений, которые внес Шкловский в развенчанные им пушкинские образы. Нам достаточно найти те принципы, которые определяли эту деформацию. Принципы эти носят вульгарно-социологический характер. По этому принципу, например, крепостной Савельич сразу попадает в число главнейших сподвижников Пугачева. И хотя в повести Пушкина образ Савельича очень верно отражает психику крепостного человека, показывает, как крепостничество убивает чувство человеческого достоинства, — Шкловский сделал его тенденциозным носителем идеи крестьянской революции на основании справки о социальном происхождении.

Изменяя образы повести, авторы фильма руководствовались стремлением отразить историческую действительность в большей мере, чем это сделано в повести „Капитанская дочка“. Тот факт, что историческая действительность должна отражаться с помощью пушкинских образов, что в этом, собственно говоря, смысл и значение экранизации Пушкина, — авторы фильма игнорируют по известным нам причинам. Пытаясь вскрыть причины возникновения и разгрома пугачевского движения, режиссер Тарич последовательно показывает, как русское дворянство колонизует земли башкир и строит степные крепости, которые, помимо прямого назначения, несут обязанности торговых центров. Тарич выдвигает в качестве символа торгового капитала фигуру энергичной комендантши Василисы Егоровны. Акцентируются в фильме и технические отсталость русского войска, технические промахи военачальников, недостатки огнестрельного оружия, как будто они-то, главным образом, и помогли Пугачеву захватить в короткий срок ряд степных крепо-



Кадр из фильма „Капитанская дочка“ в постановке Ю. В. Тарича. 1927 г.
Швабрин (арт. И. Ключвин) среди детворы в Белогорской крепости.

стей. Все это напоминает ошибки исторической школы М. Н. Покровского. С предельной ясностью показан в фильме лишь интернациональный характер движения, участие в нем башкир и калмыков. Таким образом, историческая часть фильма выполнена односторонне и выполнена она, минуя пушкинские образы, а чаще всего, дополняя их. Совершенно ясно, что центральные образы повести при экранизации искажались напрасно, что эти образы фактически не мешали показывать исторические процессы.

„Коллежский регистратор“ — монодраматичен, „Капитанская дочка“ — эпична. „Коллежский регистратор“ показывает крушение мирка маленького чиновника; „Капитанская дочка“ — судьбы классов, столкновение классов, в обстановке которых личные желания Гринева и Маши кажутся жалкими.

„Коллежский регистратор“ Желябужского построен на психологических переживаниях; „Капитанская дочка“ Тарича — рационалистична.

Мы видим, например, как калмыки и казаки вешают екатерининского офицера Ивана Игнатьевича. На лице офицера застыло тоскливое сознание безнадежности его положения, движения калмыков строго деловиты. Вместо крупных планов Гринева или Савельича, переживающих казнь офицера в течение некоторого времени, что не преминул бы показать режиссер „Коллежского регистратора“, — кадр перебивается крупным планом верблюда, равнодушно пережевывающего жвачку.

В стиле „Капитанской дочки“ имеется важный компонент, который отделяет фильм от стиля первоисточника: этот компонент — ирония. В реалистическом искусстве ирония нередко играет значительную роль (Стендаль — реалист и пушкинский современник), но для Пушкина момент иронического отношения к собственному герою не всегда характерен. Между тем, в фильме иронически трактуются персонажи дворянской литературы, Маша и Гринев, иронически освещены любовные сцены... Ирония снижает внешнее величие гарнизона, который, маршируя, распугивает мирных кур под песенку, приведенную Пушкиным, но в фильме поданную без концовки:

Мы в фортеции живем,
Хлеб едим и воду пьем...

Лишив песенку дальнейших воинственных строф, авторы фильма придали ей неожиданный оборот, благодаря чему получилось, что солдаты сидят на голодном пайке.

Метод экранизации классиков, примененный Шкловским и Таричем, сводился, таким образом, к отдалению искусства от объективной действительности. Экранизаторы стремились полемизировать с дворянской литературой так, как будто она эволюционировала в силу своих автономных, не зависящих от жизни законов. Игнорируя реализм Пушкина, настаивая на фальсификации Пушкиным исторической действительности, авторы фильма создали свою „Капитанскую дочку“. И вот, эта новая „Капитанская дочка“, которая оперировала не явлениями живой действительности, но явлениями имманентного искусства, была антиреалистична, потому что подменяла экономическими экскурсами живое представление об исторических процессах. Она не была принята советским зрителем, так как являлась неудачным опытом в лаборатории советского пушкинского фильма.

„Капитанская дочка“ Тарича и Шкловского — не случайное явление в кинематографическом искусстве. В 1927 г., за несколько месяцев до выпуска этой картины, советский режиссер Разумный экранизировал в Германии „Пиковую даму“ в современных костюмах. В Берлине он на практике изучал технику кинорежиссуры.

В этом фильме мы не можем пройти мимо того факта, что сходство метода Разумного с методом Тарича — Шкловского очевидно. Действие „Пиковой дамы“ перенесено в нашу эпоху; образы и ситуации Пушкина подвергнуты радикальному изменению, налицо новое произведение, существующее параллельно с пушкинской повестью. Правда, вместе со смещением во времени исчезает и необходимость достоверности исторических сведений. Однако идейная сущность повести смущает Разумного не в меньшей мере, чем Шкловского; фильм строится на противопоставлении труда и азарта. Герман, бедный инженер, под влиянием игрока Томского предается губительной страсти. За зеленым столом он с легкостью зарабатывает больше, чем в течение бессонных трудовых ночей. Герман пытается найти в картах скрытую систему, обеспечивающую выигрыш. Томский в шутку рассказывает ему о своей бабушке, старой графине, которая якобы узнала три карты у демонообразного маркиза де-Нуарв. В дальнейшем фильм возвращается к оставленным пушкинским положениям и следует им, пока проигравшийся Томский не пускает себе пулю в лоб, а Герман не оказывается на границе помешательства. Финал фильма любопытен. Утро. Лиза подводит отчаявшегося Германа к окну. Он видит толпы рабочих, с песнями спешащих к каждодневному труду, слышит призывные гудки



Кадр из фильма „Капитанская дочка“ в постановке Ю. В. Тарича. 1927 г.
Казнь Ивана Игнатьевича (арт. А. Жуков).

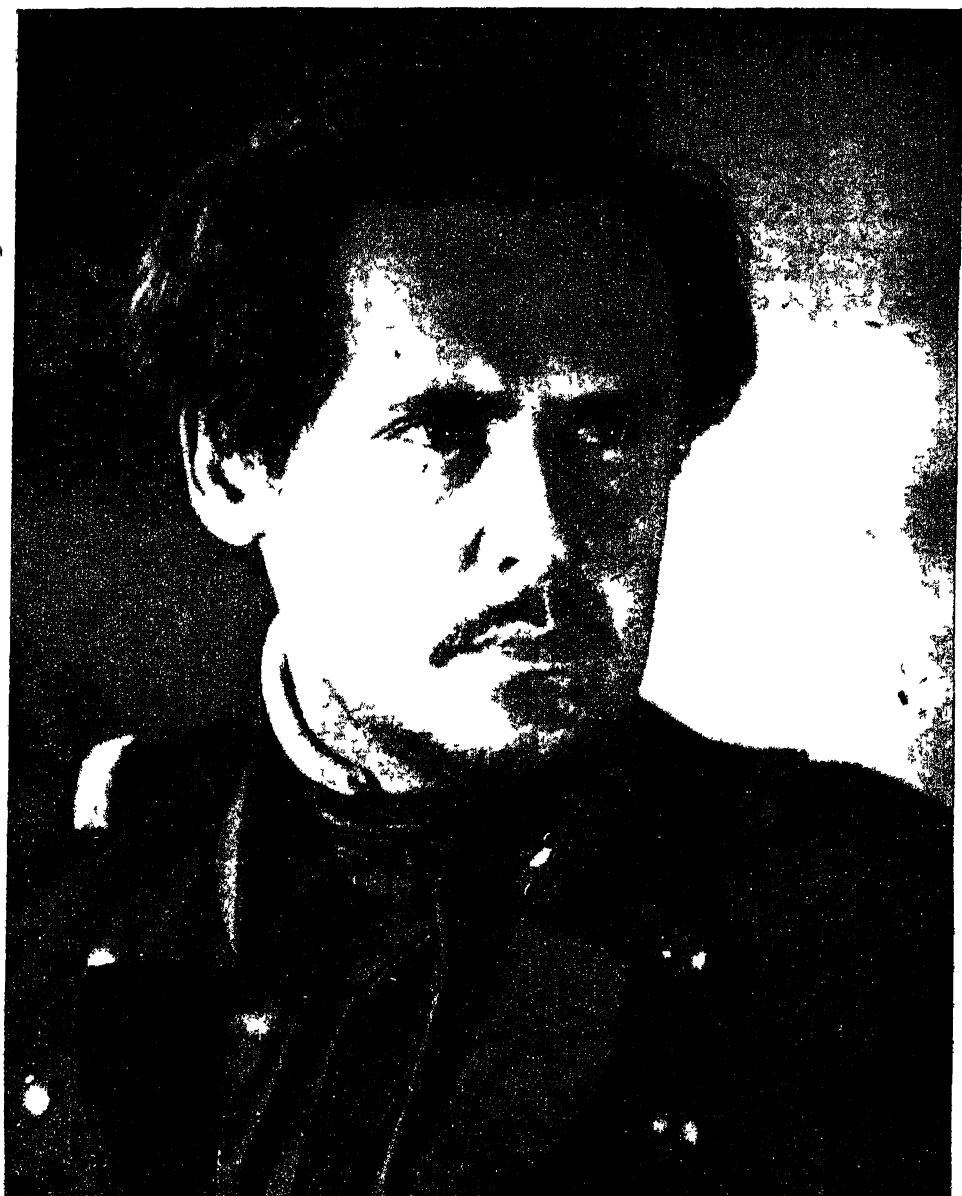
заводов. И Герман приходит в себя. Спасительный трудовой инстинкт побеждает позорную страсть азарта.

Таким образом, повесть Пушкина используется только лишь как повод для постановки проблемы, имеющей, с точки зрения режиссера, актуальное значение. В фильме трезво и рационалистично расцениваются низменные качества азартной страсти. Характерно, что мистический момент в фильме полностью отсутствует, — история трех карт является вздорной выдумкой. Стиль Пушкина не вызывает интереса режиссера, вся постановка выполнена в тонах западного конструктивизма, который местами граничит со стилем немецкой салонной картины.

V

Все предшествующее является только прообразом будущего пушкинского фильма и не выходит из рамок лабораторных работ. Лабораторными опытами остаются „Коллежский регистратор“ и „Капитанская дочка“. К стадии лабораторных изысканий относится и первый звуковой фильм на пушкинские мотивы — „Дубровский“. Фильм этот реализован в благоприятных условиях, — ему предшествовала плодотворная дискуссия о методах экранизации классиков литературы, ему предшествовали и фильмы на мотивы Щедрина, Островского, Мопассана.

„Дубровский“, по существу, не имеет предшественников, в которых историческая действительность была бы отражена через конкретные



Кадр из фильма „Дубровский“ в постановке засл. деят. иск. А. В. Ивановского. 1936 г.
Владимир Дубровский — арт. Б. Ливанов.

пушкинские образы. Буржуазные кинематографисты, как правило, вытравили реализм повести, обращаясь к традиционным западным авантурным фильмам. Поэтому Осип Рунич в белоэмигрантском варианте „Дубровского“, равно как и Рудольфо Валентино в американском, придавали себе романтическую внешность, чтобы подчеркнуть связь с так называемыми „низкими“ жанрами. Следы незавершенного преодоления этих жанров заметны и в постановке Ивановского, и не только в утрированных фигурах разбойничьего лагеря, но и в целом ряде сцен. Такова, например, типичная для буржуазных авантурных фильмов ситуация хвастовства капитана-исправника, который громко похвывается, что поймает неуловимого Дубровского, в то время как сам Дубровский присутствует тут же под видом гувернера. Аналогичные сцены, вплоть до иронического поклона, который отдает Дубровский исправнику, чрезвычайно распространены в западных авантурных фильмах.

Освобождение Дубровского от романтических покровов дает возможность найти ключ к реалистическому отражению исторических процессов. Мотив холопской преданности и мотив обогащения, которые в западных вариантах толкали крепостных Дубровского на разбойничью тропу, не без основания заменены в фильме Ивановского мотивом крестьянской революции.

Вчитываясь в произведение и переписку Пушкина, не трудно предположить, что он был современником бурной эпохи, в которой заново решались судьбы дворянского общества.

Для нас особенно важно, что сам Пушкин интересовался судьбами дворян, примкнувших к крестьянскому движению. Он пытался получить доступ к пугачевским архивам, занимался судьбою Степана Разина. Прототипами образа Гринева послужили исторические лица, биографии которых были доставлены Пушкину. В процессе переработки „Капитанской дочки“ Шкловский использовал эти материалы, что позволило полностью представить личность Швабрин. В образе Владимира Дубровского, не только примкнувшего к крестьянскому восстанию, но и пытавшегося возглавить его, налицо чрезвычайно острая постановка волновавшего Пушкина вопроса. Большая часть противоречий, свойственных мировоззрению Пушкина, нашла свое отражение в образе Дубровского.

Образ Владимира Дубровского занимает в фильме господствующее положение. По существу, мы вновь имеем дело с монодраматическим фильмом. Засл. арт. Борис Ливанов очень хорошо воспроизводит образ человека, намерения которого слишком часто расходятся с поступками. Порою Дубровский проявляет безрассудную смелость — сжигает Кистевскую усадьбу, организует вооруженное выступление против закона, ведет опасную игру в облики гувернера Дефоржа. Наконец, в неприятном обществе троюкурова медведя он также сохраняет присутствие духа. На ряду с этим мы видим Дубровского в состоянии сильнейшей нерешительности, внутренних колебаний. У Дубровского есть немало случаев застрелить Троюкурова, — в фильме даже показано, как после встречи с медведем он наводит на своего личного врага пистолет. Однако только смерть Дубровского влечет за собой расправу над Троюкуровым. Такой разлад между намерениями и осуществлением их объясняется не только тем, что Владимир Дубровский любит Машу, дочь своего врага, но и тем, что Владимир Дубровский не имеет ясной программы действий, как не имела ее зачастую либеральная дворянская молодежь, входившая в тайные кружки накануне восстания декабристов. В первоначальном варианте сценария Дубровский показывался в окружении таких „взрослых шалунов“, которые совмещали картежную игру

с попойками и пением свободолюбивых песен. В самом фильме первое появление Дубровского не менее показательно. Дубровский — гуляка, гвардеец, он орет на денщика, как это и подобает гвардейцу. И вот мы видим, что денщик совсем не боится грозного барина, что он находится с ним в отличных отношениях. Такой демократизм Владимира Дубровского проявляется и в дальнейшем, во взаимоотношениях с кистеневскими дворовыми. Самодурство Троекурова и трагическая смерть отца ставят его перед сложной дилеммой. Уже решившись на поджог усадьбы, он продолжает надеяться на царскую справедливость („государь милостив, я буду просить его, он нас не обидит, мы все его дети, а как ему за вас будет заступиться, если вы станете бунтовать и разбойничать!..“).

Сложные колебания героя переданы в прекрасном по живописной изобразительности кадре, в котором Владимир Дубровский показан блуждающим в туманном поле наедине с осенней природой. Кадр этот, правда, не совсем соответствует пушкинскому тексту, но очень тактично пытается разрешить проблему пушкинского пейзажа. И тут же мы видим кадр сельского кладбища, который по строгой своей композиции перекликается с кадрами села Михайловского в фильме „Поэт и царь“.

Импульсом к выступлению Дубровского служат, собственно говоря, мятежные настроения крестьянства. У крестьян свои, чисто социальные, мотивы ненависти к Троекурову. Возглавив движение, Дубровский поэтому становится его тормозом. Личное и социальное вступают в обостренный конфликт, который разрешается только смертью Дубровского. Неоднократно Дубровский останавливает революционный порыв своего отряда, для которого Троекуров является не объектом личной мести, но живым олицетворением помещичьего произвола. И, когда герой умирает в горьком одиночестве, никто из товарищей не оплакивает его. Тело его провожают только старая нянька, денщик, боевой конь да безвестный старик-дворовый, тот самый дворовый, верный холоп, человеческое достоинство которого уже уничтожено крепостным правом.

Постановка Ивановского еще не способна разрешить в полной мере проблему советского пушкинского фильма. Правда, не трудно подметить в „Дубровском“ знаменательную попытку сохранить основные положения первоисточника и отразить историческую действительность именно через эти положения, именно через пушкинские образы. При переносе на экран повесть, конечно, изменили, объединяя, под давлением узаконенного метража, отдельные эпизоды, выбрасывая второстепенные реплики, даже образы, например, образ маленького Саши. Невольные и незначительные изменения эти оказали, однако, влияние отрицательного порядка на развитие образов фильма. Фильм начал терять очертания самостоятельного художественного произведения, превратился в набор иллюстраций, рассчитанный на зрителя подготовленного, хорошо знакомого с текстом. Так, например, во вступительных эпизодах фактически отсутствует та мотивировка ссоры двух помещиков, которая у Пушкина играла огромную композиционную роль. В фильме все свелось к ненужному показу обидчивости старика Дубровского. Антагонизм между старинным, обедневшим дворянством и новым барством, пришедшим ему на смену в результате дворцового переворота Екатерины II, из фильма выветрился. В творчестве же Пушкина этот антагонизм принадлежит к числу наиболее ходовых мотивов, тем более в повести „Дубровский“. В фильме отведено этому мотиву столь незначительное внимание, точно постановщик решил последовать правилу кистеневского кучера Антона и заявить, что не его дело „разбивать барские свары“. Между тем, данная барская сваря имеет большое

значение, принимая во внимание, что советский пушкинский фильм должен сохранять идейные воззрения поэта в идеологии и судьбах отдельных персонажей.

В самом деле, в образах обоих Дубровских, как отца, так и сына, совсем не трудно обнаружить черты мировоззрения самого Пушкина. Сознательное выдвигание этих моментов на первый план дает возможность сохранить в фильме следы пушкинского мировоззрения. Несомненно, что пушкинский фильм должен давать всестороннее представление о литературном первоисточнике, оставляя в неприкосновенности не только основные ситуации, но также и идейную часть. Именно против этого положения вел кампанию Шкловский, когда выкорчевывал из „Капитанской дочки“ элементы мировоззрения Пушкина. Шкловский даже назвал финальную часть фильма: „Глава, не написанная Пушкиным“. В этой части своей бесславной полемики с великим человеком прошлого, гением, классиком, Шкловский широко использовал прием иронии, чтобы развенчать, добить героев повести. И здесь обнаружилась слабость формального метода, бессильного передать объективно пушкинскую идеологию. Здесь обнаружилась природная антиреалистичность формализма, рассматривавшего персонажи „Капитанской дочки“ не столько как отражение реальной действительности, сколько как чисто литературные явления, которые можно легко скомпрометировать, переставив мотивировки и применив испытанный прием иронии. Вот почему сохранение в „Дубровском“ узлового конфликта между Троекуровым и Дубровским-отцом имеет принципиальное значение. Оно усилило бы познавательную ценность картины. Впрочем, по сравнению с „Капитанской дочкой“, здесь сделан большой шаг вперед, так как в образе Владимира Дубровского Ливанов передал немало черт, напоминающих самого Пушкина. В частности очень характерна финальная сцена похорон.

Финал — единственное место в повести, которое при экранизации подверглось радикальной переработке. В фильме Дубровский умирает от раны, нанесенной ему выстрелом князя Верейского, хотя фактически этот лишний человек становится мертвым с момента потери Маши Троекуровой. Напомним, что и в белоэмигрантском варианте „Дубровского“ герой умирает, несмотря на то, что смысл буржуазных русских экранизаций как раз и заключается в раболепном воспроизведении ситуаций первоисточника. В черновых набросках самого Пушкина также сохранилось несколько разнородных концовок „Дубровского“. Финал, допущенный режиссером Ивановским, финал трагический, кажется нам в достаточной мере мотивированным и обусловленным всем ходом драматургического развития фильма. В самом деле, скрытый конфликт между Владимиром Дубровским и его дворовыми, конфликт, порождаемый различием классовых интересов, красной нитью проходит через фильм и требует разрешения. Трагедия Дубровского, между прочим, заключается в том, что он не ощущает своего социального одиночества, принимает собственные свои интересы за интересы отряда, даже обманывает своих товарищей. Смерть Дубровского позволяет крестьянам исполнить наконец, с опозданием, исконное желание и расправиться с ненавистным Троекуровым. Столкновение классов не замирает со смертью Дубровского, наоборот, оно принимает новые, обостренные формы, оно развивается так, как указывает объективный ход истории. Дворянин Дубровский, оставшийся в состоянии сильнейших колебаний ряды собственного класса, обречен на одинокую смерть. Похороны Дубровского волнуют. Они волнуют нас не потому, что одиночество героя и его судьба вызывают



Кадр из фильма „Дубровский“ в постановке засл. деят. иск. А. В. Ивановского. 1936 г.
Босставшие крестьяне.

жалость, но потому, что в этой судьбе нетрудно обнаружить общее с судьбой самого Пушкина.

В первом варианте сценария был намечен несколько иной финал, также показывающий различие интересов крестьянского класса и либерального русского дворянства, но разрешающий конфликт холостым образом. В этом варианте Дубровский и крестьяне расстаются, отныне они идут разными путями. Основанием для этого разрыва служит последнее слово Дубровского, которое при чтении текста Пушкина всегда производит впечатление полной неожиданности. В самом деле, посоветовав товарищам разойтись и вернуться к трудовой жизни, Дубровский без особого на то основания называет их мошенниками. В фильме, подобная финальная реплика резонно вызывает ропот опешившего отряда: „— Мошенники? Ну, барин... спасибо... обласкал...“ — говорят обиженные. Финал этот должен был подчеркнуть, что Владимир Дубровский отошел от дворянского класса только под влиянием обстоятельств, что в сознании его остались замашки собственника, барина, белой кости. Однако в окончательной редакции фильма аристократизм Дубровского выявлен иначе, с помощью некоторых сцен, например, сцены с полковником, которого по приказу

Владимира из „уважения и его мундиру“ расстреливают, а не вешают.

Мы перечислили целый ряд качеств советского пушкинского фильма, нашедших свое отражение в постановке Ивановского в большей мере, нежели в предыдущих экранизациях прозы Пушкина. В самом деле, „Дубровский“ пытается не без успеха раскрыть историческую действительность пушкинских образов и ситуаций. Более того, фильм сохраняет элементы мировоззрения поэта в характерах отдельных персонажей. И, однако, не все в этом фильме удовлетворяет, и внимательный зритель легко обнаружит отсутствие самой атмосферы пушкинской повести, обнаружит сухость и холодный академизм отдельных сцен. Поиски стиля, адекватного стилю пушкинскому, таким образом, не пришли еще к своему благополучному разрешению. И к тому же, если в фигуре самого героя наличествуют черты, сближающие с героем повести, все остальные персонажи, за исключением своеобразной фигуры князя Верейского, являются столь ненавистными для Пушкина носителями той или иной единственной чрезмерно преувеличенной черты характера. И никакая квалификация актерского мастерства не может помочь нар. арт. Тарханову, если изображаемый им образ Спицына задуман только как носитель маски труса. В равной мере образ Троекурова остается только маской тенденциозно выпяченного деспотизма, что вызывает полное к нему равнодушие зрительного зала. Между тем, текст повести позволяет найти в этой фигуре следы типизации. Троекуров не столько деспот, сколько самодур, его поведение может характеризовать не столько моральную испорченность человека, природную его жестокость, сколько сознание безграничного самовластья. Самодурство Троекурова возникает как явление социальное, как следствие полной безнаказанности его поступков, оно поощряется деяниями Шабашкина и присяжных, оно вырастает до гиперболических размеров, когда государственная законность оказывается поводом для беззаконий. После „законного“ захвата Кистеневки Троекуров считает себя всеисильным, который может делать все, что ему хочется. Тем более ненавистна эта фигура помещичьего произвола для окрестных крепостных. В фильме не учтены возможности развития столь интересного образа. Напротив, чувствуется, что авторы экранизации подходили к нему без особого интереса. Чтобы предоставить некоторое количество лишних метров для характеристики главного героя и расшифровки образов „разбойников“, из фильма удалены все основные мотивировки самодурства Троекурова. Поэтому зритель, лишенный возможности понять до конца сцену с медведем, ссору с Дубровским-отцом, захват Кистеневки и пр., равнодушно квалифицирует Троекурова просто как жестокого человека, окруженного омерзительными по внешнему виду чиновниками, твякающими в сцене суда по-собачьи, очевидно, для того, чтобы подчеркнуть родство этих субъектов с троекуровской псарней.

Советский пушкинский фильм должен, с одной стороны, давать представление об исторической действительности, с другой — о творчестве самого поэта и внутренней его сущности. В идеальном случае оба эти качества должны диалектически друг друга дополнять. В центральном образе Дубровского мы видим заметное к искомому идеалу приближение. Однако художественная сторона фильма зачастую отстает от содержания и ни в коей мере не позволяет говорить о желательном соответствии стиля фильма со стилем повести. В этом отношении большое принципиальное значение имеет кадр, в котором Дубровский блуждает в туманной степи. Дело, конечно, не в живописных достоин-

ствах кадра, который очень хорош, — дело в поэзии, пронизывающей его так же, как пронизывает эта поэзия все творчество Пушкина. Фигура одинокого человека в мундире, шагающего в даль, наедине с осенней природой, конечно, характерна для Пушкина (отчасти и для его современника Лермонтова), тем более, что вся композиция несет большую смысловую и драматургическую нагрузку. И, несмотря на то, что самый пейзаж не соответствует тексту повести, мы видим здесь воплощенное в зрительном и музыкальном образах пушкинское проникновение в осеннюю природу. И вот то, что кадр этот в своем роде одинок, то, что он находится в состоянии сильного антагонизма по отношению к другим кадрам фильма, свидетельствует о недоработанности фильма Ивановского. Достаточно взять в виде примера сцену объяснения Владимира и Маши, чтобы увидеть, как мертва в ней природа, как бесстрастен диалог, как механически он разыгран на фоне безвкусной беседы, напоминающей не только по своей форме, но и по тому, как работают здесь актеры, театральный станок конструктивистского периода.

VI

Мы можем закончить свой обзор, коснувшись в кратких чертах двух новых картин, выпущенных к столетию со дня трагической смерти Пушкина. Картины эти биографического порядка, они ставят перед собой столь односторонне разрешенную в „Поэте и царе“ задачу воспроизведения на экране образа самого Пушкина. Снимались обе картины одновременно в студии „Ленфильм“, чем, очевидно, и объясняется преемственность отдельных эпизодов, достигнутая вопреки разнице стиля и режиссерской трактовки.

В самом деле, в картинах мы видим ряд моментов из жизни Пушкина, между которыми проходит двенадцать лет. Поэтому нам кажется вполне естественным, когда, например, Пушкин, как в „Юности поэта“, так и в „Путешествии в Арзрум“, часто произносит слово „прелест!“.

Небольшая эта деталь уже сближает в нашем восприятии оба образа.

Аналогичную близость мы можем подметить и в отдельных интонациях и, наконец, в самом голосе показанного в фильмах Пушкина. Пушкин-лицеист и Пушкин в период своего кавказского путешествия говорят на экране приблизительно одним и тем же голосом. Голос этот глуховат, что не совсем соответствует, впрочем, общепринятым представлениям о юношески чистом, звонком голосе поэта.

Финальные кадры картин также неплохо создают преемственность между ними. В кадрах этих показана большая дорога, уходящая в бесконечную даль. По дороге уносится тройка Пушкина. Слышится песня. Сначала, в „Юности поэта“, дорога эта ведет через осеннюю равнину, пустынную, но прекрасную. В этом лирическом живописном пейзаже есть большая доля оптимизма, юношеских надежд. Позднее, из путешествия в Арзрум, Пушкин возвращается уже по унылой безжизненной местности. И, наконец, вспомним, что финалом фильма „Поэт и царь“ является зимний путь, которым конные жандармы везут при свете факелов тело убитого поэта.

Но наиболее интересна, конечно, преемственность образов Пушкина. Преемственность эта кажется нам не всегда выдержанной. Образ Пушкина в „Путешествии в Арзрум“ в большей степени приближается к образу из „Поэта и царя“, нежели к образу Пушкин-лицеиста. В „Путешествии в Арзрум“ не достигнуто равновесия между Пушкиным-поэтом и Пушкиным-гражданином, — в фильме показаны тенденциозно и преувеличенно антимонархические убеждения Пушкина.

Фильм „Поэт и царь“ был, как известно, поставлен без привлечения пушкинистов-консультантов; он лишь по мере возможности использовал документы о Пушкине, извлеченные из секретных царских архивов. Но „Поэт и царь“ снимался как полемический выпад против буржуазной науки, сочинившей легенду об аполитичности Пушкина. Дореволюционная кинопостановка „Жизнь А. С. Пушкина“ поддерживала эту легенду, — в картине показывалось, как Пушкин входил в кабинет Николая I раболопно, на цыпочках, и выстраивался перед царем в струнку.

Именно поэтому „Поэт и царь“, основанный не столько на документальных данных, сколько на догадках, все же сыграл свою роль в нашем искусстве. Он пытался опровергнуть представления о Пушкине как стороннике „чистого искусства“, искусства ничтожных мыслей и идей. Но советский пушкинский фильм наших дней не обязан строиться на догадках и тенденциозных домыслах киносценаристов.

В „Юности поэта“ наблюдается стремление не навязывать Пушкину преувеличенно революционных убеждений. Картина, правда, начинается со сцены, в которой Пушкин демонстративно закрывает окно своей лицейской комнаты, чтобы патриотические марши не мешали его творчеству. Но в дальнейшем из разговора с Пушиным выясняется, что Пушкин еще не имеет намерения критически относиться к Александру I, напротив, он называет его „молодцом“. Очевидно, в картине должен показываться процесс становления иных, оппозиционных взглядов Пушкина. Пушкин-лицейист должен на глазах у зрителя постепенно избавляться от либеральных иллюзий, вызванных двуличной политикой „благословенного“ царя.

„Юность поэта“ и в самом деле показывает, как оформлялось и изменялось мировоззрение Пушкина в лицейские годы. Перед нами проходит образ юноши, экспансивного и пылкого, „дикого африканца“, необычайно восприимчивого к окружающей действительности. На все готова дать ответ в поэтической форме его муза. Его вдохновляют единственная в своем роде царскосельская природа, романтическая встреча с крепостной актрисой Наташей, дружба с Пушиным и ссора с другом... Сколько волнующих переживаний, мимо которых равнодушно прошел бы натянутый, чопорный аристократ, князь Горчаков или фискал Комовский!

Действительно, мы здесь видим подлинного поэта, в котором вызывают отклик все многообразие мира, каждая мелочь, каждая деталь...

Но одновременно с этими, в достаточной мере невинными, впечатлениями возникают в его сознании и впечатления более серьезные, более человеческие. Вот Пушкин слышит простой безыскусный рассказ старого солдата-дядьки Фомы, подвергнутого экзекуции за то, что он позволил себе „глупо“ улыбаться. Вот сталкивается он с трагической судьбой крепостной девушки, которую один барин в минуту жизни трудную продал другому барину. Эти безжалостные факты крепостного права вызывают в юноше темпераментную, но бессильную ярость. „Молчи, холоп!“ — бросает он в лицо барскому управителю, который вздумал было стыдить „молодого человека“, застигнутого на месте ночного свидания с Наташей. И то, что Пушкин обзывает управителя „холопом“, подчеркивает, какой негодующий протест, какое презрение пробуждает в нем проявление крепостничества, убивающего в человеке его достоинство.

И вслед за вспышкой гнева зарождается в юноше горячая любовь к порабощенному человечеству, зарождается пушкинский гуманизм.

Вот и другой мир, мир „светской черни“, столь ненавистный Пушкину в последние годы его жизни. Образ княжны Элен, красавицы, которой



Кадр из фильма „Путешествие в Арзрум“ в постановке М. Левина.
Пушкин — арт. Журавлев.

ее благовоспитанный кузен, князь Горчаков, представил своего товарища, введен в картину не случайно. Уже здесь намечается будущий антагонизм между Пушкиным и придворной знатью. В княжне Элен можно заметить прообраз той группы, которая в дальнейшем будет содействовать столкновению Пушкина с Дантесом, а на другой день после дуэли поспешит выразить убийце свое сочувствие.

Красавица оказалась глупа, несмотря на кажущуюся серьезность. Она развеселилась от плоской шуточки светского повесы. Пушкин бежит от нее к домику Наташи, где он находит простые чувства и отношения. И — как реакция на все это — возникают новые стихи, которые твердит Пушкин, возвращаясь по ночной аллее:

...Смотрю с улыбкой сожаленья
На пышность бедных богачей...

Особенно существенным фактором в развитии пушкинского свободомыслия является тесная дружба с Пушциным и Кюхельбекером, будущими декабристами. В этом отношении „Юность поэта“ имеет значительные недостатки. Воздействие Пушчина и Кюхельбекера на Пушкина происходит в картине где-то за кадром. Только однажды на Розовом поле Кюхельбекер спорит с Горчаковым о происхождении власти, что дает режиссеру возможность попутно продемонстрировать атеистический ход мыслей у Пушкина. Два раза наедине с другом Пушчин подает беглые вольнодумные реплики по адресу царя и крепостного права, от которых Пушкин отделяется довольно легкомысленно. Таким образом, в фильме смазана существенная тема воздействия на Пушкина будущих декабристов.

Смазана она, может быть, не по вине режиссера или драматурга, но по причине юбилейной спешки, в которой делались новые пушкинские картины. По этой же причине не вошел в фильм и другой важнейший эпизод — лекция профессора Куницына, — эпизод, находившийся в литературном сценарии. О влиянии профессора Куницына на лицеистов свидетельствует в фильме только недовольное замечание Александра I в финальной части. И, наконец, абсолютно исчезла из фильма немало важная фигура Малиновского, директора-либерала.

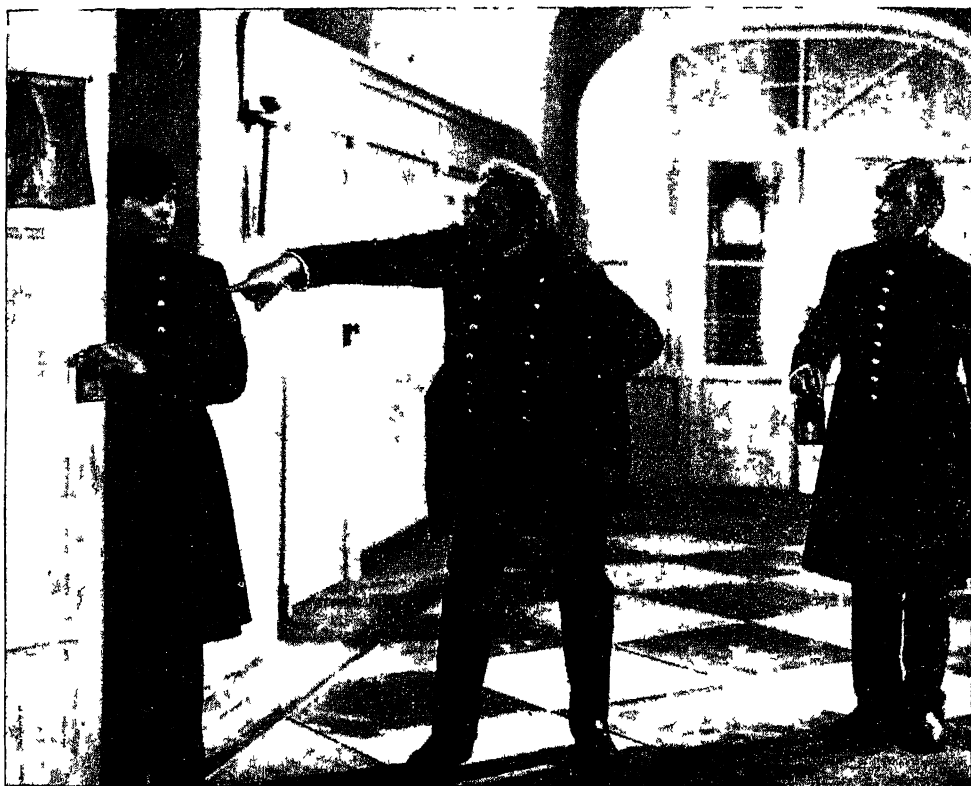
Все эти люди играли на самом деле огромную роль в распространении среди лицеистов вольнодумных и демократических взглядов. Не только вражда к фискалу Комовскому и княжне Элен, не только сочувствие к Наташе и дядьке Фоме рождали в Пушкине его горячий протест. Взаимоотношения с Наташей, Элен, Комовским, Горчаковым могли бы служить темой и поводом для вольнолюбивых высказываний Пушчина и Кюхельбекера. К сожалению, в фильме показать это подробно не удалось. Подчеркнуто только увлечение Пушкина Вольтером.

В фильме показаны более последовательно и интересно результаты влияния на Пушкина свободолюбивых учений. Автору оды „К Лицинию“ грозит исключение из лицея. Здесь прекрасно выявлена борьба просвещения и невежества, разума и казарменной глупости. Спокойно и величаво, с улыбкой мудрецов, отводят профессора-либералы опасность, грозящую любимому ученику. Особенно выразительна в этом отношении хитроумная речь де Будри, который незаметно толкает недогадливого солдафона Фролова на решение, противоположное его первоначальным намерениям. Только по смеющимся глазам де Будри можно догадаться, какое он испытывает удовольствие, „приговаривая“ Пушкина к „тяжелому наказанию“ — выступлению перед Державиным.

„Юность поэта“ лирична в лучшем смысле этого слова, лирична в той же мере, в какой был драматичен „Поэт и царь“. Поэзия царско-



Кадр из фильма «Юность поэта» в постановке А. А. Народицкого.
Пушкин — В. Литовский.



Кадр из фильма „Юность поэта“ в постановке А. А. Народицкого.
В коридоре Лицея.

сельских парков играет в драматургии фильма весьма большую роль. И это уместно, если учесть, какую роль сыграла она в пушкинском творчестве. Особенно существенны кадры ночного возвращения Пушкина после встречи с Наташей, когда над головой его как бы проносятся купы деревьев. Здесь зрительно и музыкально воспроизведена та же связь поэзии Пушкина с природой, которая столь удачно была передана оператором Сигаевым в отмеченном выше кадре из „Дубровского“. Сигаев и в „Юности поэта“ немало поработал над проблемой пушкинского пейзажа, — в финальных кадрах прощания с Царским Селом гармонично разрешен синтез зрительных и музыкальных образов, создающих настроение осени, запустения, „вечной разлуки“. Зритель с невольной грустью расстается с Пушкиным-лицеистом на пороге нового драматического этапа его жизненного пути.

Из лицея Пушкин выходит как признанный поэт, отмеченный благословением Державина и, одновременно, как опасный вольнодумец, предосудительно ведущий себя на молитве, в присутствии начальства, в свете. В этом и заключается идейная сущность „Юности поэта“.

„Путешествие в Арзрум“ продолжает и развивает основные положения „Юности поэта“. Через двенадцать лет мы снова видим Пушкина, не утратившего своей юношеской свежести, жизнерадостности, экспансивности. Он попрежнему горячо реагирует и на встречу с красавицей-калымкой (в сценарии была такая сцена), и на величие кавказской природы, и



Кадр из фильма «Путешествие в Арзрум» в постановке М. Левина. Пушкин — арт. Журавлев

на свидание с друзьями. Природа, любовь, дружба—эти характерные для поэзии Пушкина мотивы сохранены в обеих разбираемых нами картинах.

Но рядом с этим жизнерадостным Пушкининым мы видим и другого Пушкина, Пушкина мрачнейшего, раздражительного, остро ощущающего надзор и тайное недоброжелательство майора Бутурлина. Друзья, с которыми встречается поэт,—сосланные государственные преступники, декабристы, и дружба с ними опасна. Величие Кавказа осквернено позорной войной, которую ведут царские завоеватели-генералы. И обратный путь на Север—уныл и безнадежен. Пушкин возвращается как царский пленник.

Иными словами, „Путешествие в Арзрум“ подводит нас вплотную к тому образу Пушкина, который нам известен по картине „Поэт и царь“. От фильма к фильму антагонизм между Пушкининым и окружающим его обществом показывается все более обостренным.

И вот в трактовке этого антагонизма „Путешествие в Арзрум“ повторяет некоторые ошибки „Поэта и царя“.

Если мы обратимся к тем стихотворениям, которые привез с собой Пушкин из кавказской поездки 1829 года, мы увидим, что лучшие из них посвящены теме горной природы. Здесь находятся „На холмах Грузии“, „Кавказ“, „Обвал“ и другие не менее известные произведения. Как мог их написать тот фанатический заговорщик, который выведен в фильме, чей ум целиком, очевидно, занят мыслью об организации нового тайного содружества бывших декабристов?!

В фильме отсутствует—и совершенно напрасно—та гармония лирических и гражданских мотивов в поэзии Пушкина, которая выгодно отличает „Юность поэта“. То, что наличествовало в известной мере в сценарии, не вошло в фильм. Кинематографисты, снимавшие „Путешествие в Арзрум“ частично на Кавказе, не сочли возможным поработать на месте над проблемой пейзажа, тогда как она могла прибавить новые краски к пушкинскому образу. В фильме мы встречаем пейзаж, но он или характеризует трудности горной войны, или повторяет современные гравюры. Только однажды взбирается Пушкин на скалу, но кадр этот мало выразителен; а ведь он, скажем, мог варьировать тему стихотворения „Кавказ подо мною“!

Проблема пушкинского пейзажа в кино остается благодарной задачей. Одновременно с „Путешествием в Арзрум“ на экраны вышел скромный хроникальный фильм, являющийся кинематографическим собранием относящихся к жизни Пушкина гравюр. В этом фильме оператор Паллей с большим вкусом и тактом снял пушкинские места во всем их поэтическом лиризме. И примечательно, что зрителя волнует фильм, но волнует не столько сама живописная сельская природа, сколько совпадение показанных ландшафтов с пушкинскими текстами, которые читает диктор. Оператор Паллей обнаружил места, некогда вдохновлявшие Пушкина, он воспроизвел их в кадрах такими же, какими они были сто лет тому назад, за исключением исчезнувших ныне ветряных мельниц. Удача Паллея доказывает, что пейзаж в пушкинском фильме может играть не последнюю роль.

Авторы и постановщики „Путешествия в Арзрум“ прошли мимо этой проблемы, сосредоточив свое внимание на политической жизни поэта. Здесь им пришлось столкнуться с большим количеством догадок, намеков и недомолвок, переполняющих, кстати, и одноименное литературное произведение Пушкина, произведение осторожное и зашифрованное. И, хотя авторы сценария в предисловии утверждают, что все показанное в фильме основано на исторически-точных данных, они, конечно, не могли избежать в своей работе фантазии и домыслов.

Было бы трудно отрицать право на фантазию в художественном произведении, воспроизводящем биографию человека, от которой остались неполные сведения. Тем более, что выдуманные факты часто служат основной идее произведения в большей степени, чем факты документальные. Авторам „Юности поэта“ также пришлось идти дорогой домыслов. На основании стихов, посвященных актрисе Наталье, на основании слов „свет Наташа, где ты ныне?“ они создали судьбу и образ крепостной девушки, проданной помещиком. Но вымышленная судьба Натальи типична для своего времени. Когда же мы видим в „Путешествии в Арзрум“, как Пушкин во весь опор мчится навстречу турецким войскам, которые, кстати, капитулируют перед Паскевичем, т. е. делают бегство Пушкина бессмысленным,—тогда у нас создается впечатление, что представления авторов о Пушкине слишком предвзяты.

В фильме есть сцены не менее надуманные, но все же волнующие зрителя. Это сцены в старом Тифлисе, кстати, отсутствующие в литературном сценарии фильма. Пушкин показан в них другим грузинского народа, далеким от великодержавных предрассудков завоевателей. Как гость читает он собственные стихи на мирном пиршестве Гарсевана и слышит в ответ строфы „Анчара“, произнесенные на прекрасном грузинском языке. Таким образом, он имеет случай убедиться в высокой культурности грузин,—в Грузии читали Пушкина уже тогда, когда в России еще не знали Руставели. Нам дороги подобные представления о великом поэте, они неплохо служат основной идее произведения.

Но вот мы видим, как Пушкин, осторожный автор записок о путешествии 1829 года, неосторожно и настойчиво, вопреки желанию Раевского, собирает в палатке бывших декабристов. Конспиративное собрание происходит в центре лагеря генерала Паскевича. Читает Пушкин перед друзьями отрывки из „Бориса Годунова“, но жесты, интонации, допущенные актером Журавлевым, говорят, что невинные строфы скрывают тайный политический подтекст. Как испытанный трибун, как опытный заговорщик, произносит Пушкин многозначительную речь о сосланных, опальных дворянских родах.

Эта сцена вновь навязывает зрителю тенденциозное представление о Пушкине как о непримиримом враге монархии, стороннике восстания. Она возвращает нас к „Поэту и царю“, к давно пройденному этапу советского кино. В период немой кинематографии была выпущена аналогичная картина „Ася“, авторы которой, ухватившись за легенду о незаконнорожденной дочери Тургенева, дали свободу своему воображению и пошли по пути домыслов там, где нужно было обращаться к действительному жизнеописанию писателя. Охота за намеками и загадками мемуарной литературы чаще всего приобретает черты вульгарного социологизма.

В фильме „Путешествие в Арзрум“ проделана достойная внимания работа над образом Пушкина.

Несмотря на отдельные недочеты, попытку актера Журавлева очеловечить, сделать живым, близким нам образ Пушкина приходится признать здоровой и своевременной.

Советский фильм выделяет самые реалистические, самые правдивые стороны творчества классиков, высоко поднимающие их над уровнем окружающей среды. Образы Пушкина на экране кажутся нам более близкими к первоисточнику, чем это было несколько лет назад. Но эти образы ждут еще более совершенной экранизации.