

ПОСТУПЬ ИСТОРИИ

Казалось бы, что с тех пор как «Великий немой» приобрел дар речи, кинематография значительно приблизилась к литературе и трудности экранизации уменьшились. Но это верно только отчасти, а в некоторых отношениях трудности даже увеличились.

И дело не только в том, что материал большого романа необходимо уложить в два часа экранного времени, гораздо сложнее придать ему кинодраматургическую форму и сохранить его сущность. Речь идет о разных принципах построения образа: у каждого искусства свои методы выразительности.

Бывает так, что художник слова совсем или почти совсем не дает описания внешности персонажа: герой характеризуются его речью или внутренним монологом. Речь при этом настолько выразительна, что, слушая ее, зритель предстает героя. Горький говорил, что это у творческого качества он учился у Бальзака. Но образы киноискусства всегда зримы: художник здесь не может ограни-

Вторая серия киноэпопеи «Хожение по мукам»

Справился ли коллектив с этими трудностями? Приятно ответить на этот вопрос утвердительно. Вторая серия — зрелое художественное произведение и по теме, и по мастерству, во многом превосходящее первую серию и, больше того, как и у самого писателя, перекрывающее недостатки первой серии. Авторы свободно подошли к отбору материала. Как подлинный мастера, они переводили с языка литературы на язык кинематографа не буквально (здесь буквальный перевод привел бы к такой же бессмыслице, как и буквальный перевод с одного языка на другой), а всматриваясь в существо литературного образа, стремясь передать главное в нем.

Но самая большая заслуга Г. Рошалья и Б. Чирскова — умение найти соответствие, говоря словами Пушкина, «судьбы человеческой» и «судьбы народной». Ведь постановщика могло соблазнить намерение показать судьбы героев растворяющимися в событиях революции, в ее стихии. При этом люди с их судьбами вдруг, образно говоря, превращаются в щепки, носимые в каком-то вихре. Они становятся будто не видными отдельно, их жизнь — эпизод наряду со многими другими эпизодами.

Однако, когда терются яркие очертания индивидуальности образа, зритель остается до известной степени равнодушным к событиям, как бы выразительно они ни были поданы. Поэтому, вероятно, правильно поступил Г. Рошаль, не прерывая нити рассказа о Даше, Кате, Телегине и Рошине. Только более органично, чем в первой серии, вплетены судьбы героев в судьбы народной революции. Этому помогает еще то обстоятельство, что во второй серии герои временно расходятся, и это позволяет постанов-

здравоохранения марионеточного самарского правительства и вдруг воображавшего себя государственным деятелем, до тонкой сочувственной улыбки по адресу Ивана Горы, солдата революции. Когда были арестованы по подозрению в шпионаже Даша и поп-расстрига Нефедов, охранять арестованных было поручено женщине-красноармейцу Чебрец, которая оказалась женой Ивана Горы. Чебрец, поговорив с Дашей, душой почувствовала, что Даша не шпион. Во время допроса она попросту подошла к мужу, ротному командиру, чтобы высказать ему свои соображения. Но нарушена дисциплина, и ротный говорит: «Красноармеец Чебрец, на каком основании встреваете в допрос?». И пробасил: «Красноармеец Чебрец, выдь за дверь!». Эта сцена сыграна без всякого нажима, предельно естественно, без всякого желания смешить, поэтому она и вызывает у зрителя сочувственную улыбку.

Не менее тонким юмором окрашен образ попа-расстриги Нефедова, спутника Даши в ее скитаниях. Полна добродушного юмора биография попа-расстриги, разочаровавшегося в божестве и религии. С легкой улыбкой рассказывает он на допросе о своих злоключениях: «Революция освободила меня из монастырской тюрьмы и не слишком ласково швырнула в жизнь. В удостоверении личности, выданном мне одним умнейшим человеком — саратовским начальником районной милиции, у которого я просидел недельки две под арестом, — проставлено им собственноручно: профессия — паразит, образование — лженаучное, убеждения — беспринципный».

Так и из такого рода эпизодов рождается мысль, что революция завоевывала всех людей, сознание которых не было затуманено ядом собственности, даже людей, систематически отравляемых религией.

Артисты в эпизодах, даже небольших, создают запоминающиеся образы. Иван Гора и его жена (артисты В. Авдюшко и М. Булакова), Булавин (артист Е. Мурравев), немец (артист В. Тетерин), Нефедов (артист В. Адаменко). Подлинного признания заслуживают артисты Р. Нифонтова,



Кадр из фильма «Восемнадцатый год». Роцин — артист Н. Гриценко; Катя — артистка Р. Нифонтова.

чуться передачей речи персонажа, как бы ни была она сама по себе выразительна.

Многих зрителей первой серии фильма «Хожение по мукам» («Сестры») не устроил зрительный образ Телегина: он показался слишком элегантным для инженера-разночинца. Писатель вводит Телегина прямо в действие, и читатель еще не видит Телегина, а слышит его. Точно так же неожиданным оказался зрительный образ Рошина: он чем-то напоминал Печорина, и это мешало правильному представлению о толстовском герое. Только к концу первой серии постановщику Г. Рошально и артисту В. Медведеву, исполняющему роль Телегина, удается добиться успеха, заставить зрителя принять образ, увиденный на экране. Во второй серии («Восемнадцатый год») этот зрительный образ воспринимается как органичный для Телегина. То же самое с Рошиным (артист Н. Гриценко).

Другая трудность — в различной степени смысловой сгущенности литературного образа и зрительного его эквивалента.

Целый ряд мест в трилогии включает в себе сгущенную характеристику исторических процессов, когда художник начинает говорить языком историка и рисовать широкими мазками на нескольких страницах длительный период большой исторической значительности. Так, в романе не более, чем на одной страничке, рассказывается А. Толстым о процессе формирования банды Махно. Как передать это на экране? А ведь этим постоянным чередованием языка историка с языком художника и характеризуется отчасти композиция «Хожения по мукам».

И, наконец, самое главное: когда режиссер и сценарист работают над разными частями такой грандиозной эпопеической трилогии, как «Хожение по мукам», надо иметь в виду некоторую неизбежную разнотонность произведения. А. Н. Толстой писал трилогию около двадцати лет. Это такой срок, особенно в период революционных потрясений, когда и сам художник, и его восприятие окружающего значительно меняются. Сам Толстой пишет: «Для того, чтобы приступить ко второму тому — «Восемнадцатый год», нужно было очень много увидеть, узнать, пережить». Дело сводилось не только к собиранию материалов. «Нужно было все заново пережить самому, продумать и прочувствовать».

Изменение творческой мысли писателя заключалось в том, что если в первой части трилогии («Сестры») действие ограничивалось рамками внутрисемейных конфликтов, а исторические события были по преимуществу фоном, на котором разворачивались лично семейные конфликты, то во второй части («Восемнадцатый год») исторические рамки повествования расширяются: жизнь героев становится органически связанной с ходом истории. Ведущей темой произведения становится тема народа, тема в муках рождающейся народной революции. Это к народу относится, а не только к Телегину, Рошину и сестрам Булавиным эпиграф: «В трех водах топлена, в трех кровях купано, в трех щелоках варено. Чище мы чистого». И заглавие, взятое из народного апокрифа «Хожение богородицы по мукам», имеет в виду народные муки, а не только муки лучшей части интеллигенции.

Правда, и в первой части трилогии ясно намечена тема народного революционного патриотизма. Недаром в качестве эпиграфа к ней автор взял начало патриотического рефрена «Слова о полку Игореве» «О, Русская земля!..», рефрена, выражающего патриотическую грусть за Родину, терзаемую врагами и еще не объединяющуюся, чтобы дать отпор врагам. Но только вторая, более зрелая часть трилогии — Толстой позволяет по-новому осмыслить и первую часть, мысленно внести в нее необходимые коррективы.

Мы говорим об этом, чтобы дать понять, какие исключительные трудности стояли перед коллективом во главе с режиссером Г. Рошальем и сценаристом Б. Чирсковым, экранизовавшим трилогию «Хожение по мукам».



Кадр из фильма «Восемнадцатый год». У Смольного.

щику показать события, происходящие в разных концах России.

Попутно заметим, что зритель, не читавший романа А. Н. Толстого, вряд ли поймет, почему Даша ушла от Телегина. Была ли причиной ухода только смерть ребенка, погибшего от холода и голода? Другой причины не уловит зритель в фильме, а между тем у автора трилогии причина временного разрыва Даши с Телегиным более сложная.

Вместе с героями мы попадаем и в приволжские города, и на Кавказ, и в Петроград, и в Москву, в армию Корнилова, Деникина, в банду Махно, в войсковые части Красной Армии. Жаль только, что авторы фильма мало уделили внимания деревне, которая сыграла громадную роль в событиях Октябрьской революции. Вряд ли, скажем, стоило опускать эпизод приезда раненого красноармейца Семена в свою семью.

В построении различных эпизодов Г. Рошаль достиг большой выразительности и законченности. Трудно забыть трагическую сцену расстрела группы большевиков, поющих перед смертью «Интернационал», эпизод нападения банды Махно на поезд, проход генерала Деникина из собора под звон колоколов через шеренгу нищих и измученных людей, встречу Рошина и Телегина на вокзале в зоне белых и внутренний монолог, передающий внутреннюю борьбу Рошина, эпизод в штабе Сорокина и другие. Может быть, впрочем, несколько театрально «разлагающаяся» Зинка, напевающая под гитару цыганский романс...

Батальные сцены тоже очень удачны. Мгновенное построение батареи для стрельбы прямой наводкой, кавалерийские атаки, пехотные цепи, ползущие по грязи и поднимающиеся, чтобы идти вперед, несмотря на ураганный огонь, пожары от снарядов, выжигающие целые местечки и деревни, варварское убийство белогвардейцами женщин и детей — все это напоминает об ужасах гражданской войны, в которую была ввергнута Россия капиталистами — отечественными и зарубежными. И все эти эпизоды связаны в единое целое «сверхзадачей»: показать, что народ не хочет больше жить старой жизнью, что, руководимый партией большевиков, он неизбежно должен победить, несмотря на все противодействия врагов и временные «зигзаги» военного счастья. В то же время лучшие представители интеллигенции приходят к правде народа, к подлинному патриотизму.

Фильм хорошо передает все оттенки смешного, имеющего в трилогии А. Н. Толстого: от злой сатиры, осмеивающей врача Булавина, отца Кати и Даши — ничтожного и злого человека, белогвардейским безлюдьем поднятого на пост заместителя министра

Н. Веселовская, В. Медведев и Н. Гриценко. Они никогда не выгибаются из образа и, что очень важно, умеют мыслить, раскрывая тонкие чувства и тонкий интеллект своих героев.

Как большой художник выступает в фильме оператор Л. Космаков. Великолепно мастерство, когда с помощью нескольких архитектурных деталей — скульптуры Медного всадника, решетки, занесенной снегом набережной Невы, части стены, на которой расклеено воззвание и декрет Совета рабочих и крестьянских депутатов — создается атмосфера Петрограда, полуразрушенного и все же сохраняющего свое обаяние. Пейзажи, которые во многих фильмах назойливо аллегоричны, назойливо «аккомпанируют» настроениям персонажей, во второй серии «Хожения по мукам» выполняют эту функцию незаметно, и в этом бесспорная заслуга и проявление художественного такта оператора и художника.

Все это обеспечило новому фильму заслуженный успех у зрителей. Они с нетерпением ждут теперь третьей серии — «Хмурое утро» — работы, которая, надо надеяться, достойно завершит эту талантливую киноэпопею.

Профессор М. ГРИГОРЬЕВ.