

СКОРБЬ И ГНЕВ ДОСТОЕВСКОГО

ДОСТОЕВСКИЙ — трагичнейший писатель целой исторической эпохи. Кажется, нет предела его скорби и гневу, когда он рисует в романах картины волюющей социальной несправедливости и тяжелого людского горя: жизнь раскрыта в своей трагедии, как царство насилия и произвола, как яростная схватка страстей, как непрестанные душевные муки. Изображая старый, страшный мир, писатель порой бывал сам захвачен его жестокими вихрями. И в смятенном сознании великого реалиста порождались утопии христианского утешительства. Или он, обладатель острого социального чувства, загонял человеческий разум в темное подполье подсознания. И в итоге художник, страстно жаждущий света, мог благословить мрак...

Реакция всегда пользовалась и продолжает пользоваться противоречивостью мировоззрения и творчества Достоевского. Многие модернистские, упадочные направления современного западного искусства называют своим претечей Достоевского. При этом умысленно выделяются и возводятся в абсолют болезненные и мрачные стороны его творчества.

Но в самом главном и идейно существом Достоевский сражался и сражается против буржуазного общества, с его пороками и мерзостью. Достоевский навсегда в стане тех, кто готов был погибнуть «за великое дело любви», а значит, и с теми, кто продолжил и довел до победного конца дело социального освобождения народа.

И в этом смысле велика роль сцены и экрана, которые согласной волей литератора, режиссера и актера берут на себя нелегкую, но благородную работу — выделение в романах Достоевского их главного смысла, их могучего гуманистического воздействия, их критики бесчеловечного уклада жизни в мире собственников.

В ТЕКУЩЕМ сезоне наше театральное искусство и кинематограф обогатились еще двумя произведениями по роману «Преступление и наказание» Достоевского. Работы эти несходны, и в этом особый для нас интерес. Если Ю. Завадский назвал спектакль о трагедии Раскольникова «Петербургские сновидения», то Л. Кулиджанов мог бы назвать эту историю «Петербургская явь». Фильм Л. Кулиджанова воспринимается как некий объективный взгляд на происшедшее. Театральный же режиссер выявил именно то, что сближает роман Достоевского с трагическим театром.

...Это было неожиданно. В затемненном зале Театра имени Моссовета со

сцены, на которой смутно виднелись контуры многоэтажного дома, засветилось верхнее узкое окошко, и появившийся в нем мальчик заиграл на дудочке, а затем раздался приглушенный, взволнованный голос, решительно заявивший, что Достоевский — не певец безнадежности и отчаяния и что он верил в человеческую любовь, которая спасет мир. Голос вопрошал от имени писателя: «...Разве жизнь — не страшный сон, не кошмарный балаган?» И тут же отвечал: «Но Достоевский верил, что человечество должно проснуться». Речь оборвалась (это говорил Ю. Завадский). Проектор выхватил из мрака фигуру на помосте, выдвинутом глубоко в зал, — очень бедно одетый юноша с лучистыми глазами.

Начать роль Раскольникова так, как Г. Бортников, не просто. Накладывалось бы так велико, что сразу понимаешь: на сцене идет потрясение самого героя судилище — грозный суд над всем тем, что мучило и мучает его долгие годы... Душа этого человека переполнена страданиями, своими и чужими. Она — вместилище человеческого горя, разлитого вокруг океаном и превращающего людей в жалкие и страшные существа...

Вот один из них. Он будто отделился от серой, грязной стены и заковылял к столику Раскольникова, крепко держа в руке горлышко бутылки... Монолог Мармеладова актер Г. Слабиня передает превосходно — задыхаясь, торопясь, сбиваясь, но уверенно и сильно. Мармеладов как бы произносит сразу и свое «последнее слово», и речь обвинителя. И все это с надсадным пафосом, с гримасами и ухмылками. А говорит про такое, что сердце сжимается.

Становится ясно, что в композиции спектакля монолог Мармеладова — исход трагического действия. Здесь окончательная причина того, что залитый слезами мозг Раскольникова мутнеет и рука уже тянется к топору.

Главнейшая особенность Раскольникова в его сверхчуждастельности к страданиям, в его неприимности со злом, в его презрении к равнодушию. Но разве не в этом смысл образа, которому писатель отдал немало своей собственной крови? Ведь как ни существенно теоретическое обоснование убийства Раскольникова, но рационализм студента — лишь одна, и не главная, сторона работы его мучающегося и ищущего выхода сознания. Главное в увиденном нами Раскольникове — доведенное до мучительной боли, до полубреда желание защитить род человеческий от всевластия денег, вурдалаков, которые в смятенном сознании юноши как бы слились воедино в злодейке-процентщице. Именно с таким захватывающим чувством играет тему преступления актер, и так она решена режиссером. Иначе Завадский не лишил бы образ Алены Ивановны человеческих, индивидуальных черт и не сделал бы ее страшным символом измождения. Скорбящая, горбатая карлица, с трясущейся на куриной шее головой, с огромными клешнями пальцев, которые одни шевелятся и живут у этой мумии... Эта Алена Ивановна (актриса О. Калмыкова) сама изжила в себе все человеческое. И, убивая процентщицу, Раскольников не посягал на человека. Человека он убил

всю дальнейшую историю Раскольникова показывают как трагическое смятение духа. Теперь ад возобладали не только в окружающем мире, но и в самой душе. Да, Раскольникову — Бортникову ненавистно зло, но не менее ненавистно и злодейство. Во имя чего бы оно ни свершилось. И в этом его двойное проклятие! Уложенный лихорадкой в постель, Раскольников захвачен вихрями мыслей. Сила болезненного воображения столь велика, что сновидения сливаются с реальностью, а реальность кажется кошмарным сном. И опять режиссер и актер действуют в полном согласии: Раскольников бредит про убийство, и на сцене всплывают два — три — четыре кадра в разных ячеек призрачного многоэтажного дома (художник А. Васильев). И происходит одна и та же сцена: студент поднимает топор над головой карлицы-процентщицы. Но потрясенный содеянным, больной и расслабленный, Раскольников не сломлен в главном — он с еще большим ожесточением набрасывается на тех, кто одной породы с процентщицей. К сожалению, в стычках с врагами Раскольникова чересчур уж захлестывает чувство. Бортникову в этой роли вообще недостает мастерства в резких переходах от эмоционального напряжения к напряжению мысли. Хотя тут же скажем, что актер на высоте задачи в эпизоде поминок по Мармеладову. Эта сцена задумана режиссером как причудливый шабаш, как балаган, через кривое зеркало которого видна вся трагическая фантазмагория жизни.

Если в действии большого плана наступательная роль принадлежит Раскольникову, то в аналитических сценах он занимает оборонительную позицию. «Наступает» же второй герой романа — следовательно Порфирий Петрович (артист Л. Марков), действует его сильный аналитический ум и профессиональная проницательность. Все глубже погружаясь во внутренний мир подсудимого, Порфирий Петрович — это показано у Маркова — меняется сам. Поначалу он дан с чертами яркой характерности и как бы за обычной полицейской работой; затем следует эпизод «дуэли» концепций и идей — раскрывается твердость и прямота убеждений этого человека, и, наконец, в третьем и главном эпизоде Порфирий Петрович, приведя к внутренней капитуляции Раскольникова, неожиданным образом капитулирует сам. Этот заключительный дуэт актеров — одна из сильнейших сцен спектакля, когда у первого (Бортникова) обретен столь нужный ему в этой роли покой, и Раскольников гордо и строго спрашивает своего торжествующего противника, с какой «высоты» он сам его судит; а у второго (Маркова) достает мастерства одним ударом прорубить жесткую оболочку характерности и, обнаружив душу, почти пролепетать: «Кто я? Я поконченный человек...». Собственно, уже здесь начало нравственного очищения героя после того, как все его

«концепции» сломаны и сам он в убийстве фанатически обличен.

Происходит оно от внутренней работы мысли Раскольникова и от логических выкладок Порфирия Петровича, но главный повод нравственного возвышения героя — Сонечка. Образ этот, сыгранный И. Савиной с поразительной искренностью и простотой, становится — в силу своей внутренней значительности — своеобразной нравственной осью действия спектакля. Суд над всем вершится как бы от имени Сони, от имени униженных, оскорбленных, но хранящих в себе душевную чистоту, твердость духа и готовность к самопожертвованию «за великое дело любви».

Так в постановке Ю. Завадского через многие драматические препоны и страшные душевные муки проявляется идея, которая и в ожесточении Раскольникова, и в моральных нормах Порфирия Петровича, и в завете любви Сони... Это окончательно осознано: Раскольников снова вышел на помост в центре зала, чтобы повиниться перед народом и для народа жить...

ПОСЛЕ взволнованного и будоражащего спектакля смотреть фильм «Преступление и наказание» было интересно, как интересно бывает после инсценировки романа перечитать книгу. Л. Кулиджанов выбрал ту точку зрения, которая составила один из главных моментов замысла Достоевского: осудить своего героя, который, живя в крайней бедности, по легкомыслию, поддавшись некоторым странным «недоконченным» идеям... «решил убить одну старуху... а затем принять муки, чтоб искупить свое дело...».

Известно, что в самом романе этот тезис оказался существенно осложненным и даже в чем-то поколебленным. Но тема преступности Раскольникова осталась, осталось и теоретическое оправдание преступления. Эти мотивы ВИНЫ и стали определяющими ход действия фильма. Внимательно, неторопливо прочитывая роман, режиссер развертывает на экране череду драматических событий и очень обстоятельно (иногда даже чересчур) восстанавливает события, приведшие к убийству.

Выбор на эту роль молодого актера Г. Тараторкина, надо думать, тоже был продиктован стремлением к наиболее объективности рассказа, к совпадению возраста и типа героя и исполнителя. Если же Раскольникову в кино недостает душевного жара, повышенной чувствительности и смятенности мыслей, то такого рода психологическая нагрузка, может, и не входила в общую концепцию фильма.

Не желая отклоняться от раз намеченной линии осуждения непомерного эгоизма героя, режиссер вообще приглушает драматизм эпизодов, которые придают убийству Раскольникова еще иной — помимо преступного — смысл. Поэтому в фильме почти неощутим трагический монолог Мармеладова, предельно сокращенный (и к тому же данный до титров!). Он воспринимается как один из примеров окружающего героя нищеты и пьянства — не больше. История семьи Мармеладова остается «не пережитой» Раскольниковым — Тараторкиным. Его куда больше сейчас занимает теоретический спор двух посетителей трактира: не загладится ли одно преступление тысячами добрых дел? Хотя такого рода перестановка акцентов, наверно, отвечает самому замыслу постановки. Еще большее снижение характера героя проис-

ходит в эпизоде «Сон Раскольникова», когда вместо незабываемой жуткой сцены заботой насмерть на глазах у мальчика лошадей (вот где начало с детства потрясенной души Раскольникова) снимается придуманный (и явно неудачный) эпизод с опрометью мчащимся Раскольниковым и хохочущим ему вслед полицейским...

ПРЕСТУПНОСТЬ Раскольникова особенно отчетливо выявляется на экране в пснзие самого преступления. Л. Кулиджанов снимает сцену убийства процентщицы и ее сестры доконально, в реалистически бытовом плане, не страшась при этом и натуралистических моментов (рассеченный топором череп, большие лужи крови). После такого жуткого злодеяния нравственная репутация Раскольникова полностью подорвана. Такое не забывают и не прощают!

«Убийца и вор», — сказать такое о Раскольникове — святотатство. И, конечно, не к этому выводу идет постановщик. Но и чему тогда с такой протокольной бесстрастностью и жуткими подробностями показывать совершенное Раскольниковым — ведь иной зритель волен, располагая фантами, не входить в их смысл?

Голос трагедии в фильме раздается только единожды и на очень короткий миг — это в сцене после похорон Мармеладова, когда возрпнтала на бога и людей жена его Катерина Ивановна (М. Булгакова). Вот нужное Достоевскому напряжение мыслей и чувств, вот его взрывы и падения — гнев, сарказм, плач и хохот.

Но буря отгремела, и действие вошло в свои сдержанные и медленные ритмы, сейчас, впрочем, вполне оправданные. Следовательно — роль Порфирия Петровича играет И. Смоктуновский — начинает свои долгие, настоящие, непоколебимо целенаправленные беседы с Раскольниковым. Художник глубокого философского лиризма, Смоктуновский придает большое значение не типу героя, а его идейной миссии.

Трудно сказать, с какого момента следовательно — Смоктуновский уже уверен в виновности сидящего перед ним юноши, но мы сразу же понимаем, что у этого Порфирия Петровича задача значительно большая, чем обличение преступника. Раскольников Тараторкина по существу уже не сопротивляется аргументам Порфирия Петровича. Он делает это только формально. А сам (как и мы, зрители) погружен в ход мысли своего необычного следователя, человека, много в жизни повидавшего, разувирившегося в ложных идеалах, но решительно встающего против новых теорий, объявляющих разобщенность людей, эгоизм и даже злодеяние нормами человеческого бытия.

Осуждая все это и разувиря в этом Раскольникова, Порфирий Петрович у Смоктуновского (а значит, и фильм в целом) выступает против современных человеконенавистнических концепций буржуазного сознания нашего времени. В этом — главный современный вывод фильма Кулиджанова, если и не использовавшего полностью краски романа Достоевского, то все же выявившего в итоге глубокую, нужную мысль, имеющую и поныне большое моральное и общественное значение.

ПЕРЕД НАМИ прошли два разных и, каждый по-своему, увлекательных художественных произведения, созданных на основе одного и того же романа Достоевского. И в этом мы видим новое подтверждение неисчерпаемости богатства, которое таит в себе для искусства кино и театра творчество величайшего трагического писателя.

Г. БОЯДЖИЕВ.