

*Моей комиссией, 13 мая 1935*

## ДОСТОЕВСКИЙ

## НА ЭКРАНЕ ✓

Громада художественного наследия Ф. М. Достоевского, его личность издавна привлекали к себе внимание кинематографистов.

Еще в 1910—1915 гг. в русском кино появились первые экранизации произведений великого писателя: картины «Идиот», «Братья Карамазовы», «Николай Ставрогин» (по роману «Бесы»)… Правда, эти душещипательные мелодрамы с их бешеной скоростью (32 кадра в секунду) и такими же страстями не приблизили тогда киноискусство к пониманию Достоевского, скорее наоборот — способствовали его неверному истолкованию.

Впоследствии кинематограф, приверженный событийной динамике, не раз искал легкую для себя поживу в иступленной драматичности романов Достоевского. Однако всякий раз, когда писатель воспринимался кинематографистами всего лишь как мастер захватывающей интриги, кино «проходило мимо» Достоевского. По мнению известного теоретика кино Марселя Мартена, почти все 12 экранизаций Достоевского, сделанные, к примеру, во Франции, грешат поверхностным восприятием первоисточников, и даже такой блестящий драматический актер, как Жерар Филип, исполнивший главную роль в фильме «Идиот», не смог, по существу, преодолеть аляповатую экзотику среды, созданной на экране режиссером Лампенем.

Понимание Достоевского вне пристального внимания к сути духовных поисков его героев оказалось невозможным. И именно интерес к внутренней сущности происходящего, к морально-этическим идеям писателя позволил как советским, так и зарубежным мастерам послевоенного кино (при всем несходстве их творческих позиций) добиться успеха в экранизации Достоевского. При этом явственно обозначились два пути, ведущие к единой цели — пониманию.

Первый путь (им пошел зарубежный кинематограф) явил собой полный отказ от пошлой экзотики и исторической бутафории. Акира Куросава решительно перенес действие «Идиота» в Японию и тем самым уже поставил во главу угла не сомнительную задачу воспроизведения русского дворянского быта XIX века, а постижение идейного средоточия произведения.

Точно так же Лукино Висконти сделал историю «Белых ночей» принадлежностью итальянской действительности, и при всей невероятности такого явления, как белые ночи в широтах Апеннин, мы верим Марии Шелл, Марчелло Мастоляни и Жану Марэ, исполняющим главные роли, верим и постановщику, создавшему в картине удивительно строгий и гармоничный романтический мир. Этим же путем шел и французский режиссер Робер Брессон, добившийся успеха в «Кроткой» и в фильме «Четыре ночи в мечтах» («Белые ночи»)… Одним словом, крупнейшим художникам мирового экрана удалось проложить путь к Достоевскому, лишь отказавшись от изображения пресловутой «загадочной русской души» и обратившись вслед за писателем-гуманистом к душе человеческой, сделав решительный шаг от бульварщины и спекуляции на «выигрышном» материале к глубокому постижению наследия мастера.

Для советских интерпретаторов творчества Достоевского опасность вульгарного этнографизма была, конечно, не так страшна; но им пришлось преодолеть известную склонность к упрощению литературных образов писателя. Характерна в этом смысле эволюция взглядов на Достоевского у такого известного режиссера, как Иван Пырьев. В 1958 году он поставил «Идиота». Пырьева интересовал здесь не столько сам князь Мышкин, «идеальный герой», сколько необузданный характер его возлюбленной — Настасьи Филипповны. Ее темперамент был, видимо, ближе и понятнее Пырьеву в тот момент, и главное, в первой своей экранизации он оставался в плену распространенного у некоторых представления о Достоевском как о певце разгульной, необузданной натуры русского человека, будто бы и заключающей в себе правду национального харак-

тера. Между тем Достоевский никогда не идеализировал надрывные страсти своих героев, напротив, обнаруживал их вымороченность и пагубность. И хотя «Идиот» Пырьева нельзя причислить к вульгаризаторской тенденции в интерпретации Достоевского, фильм этот в значительной степени упрощал и идейно обеднял первоисточник.

Вскоре Пырьев еще раз обратился к Достоевскому, поставив «Белые ночи»; однако эта сентиментальная мелодрама не имела большого успеха. Наконец, незадолго до смерти Пырьев взялся за экранизацию «Братьев Карамазовых». Эта работа режиссера стала лучшей не только в его творчестве, но и одним из самых крупных достижений мирового кино в интерпретации Достоевского. Заслуга Пырьева состоит в том, что он, преодолев рифы упрощенчества, сумел средствами киноязыка выразить глубокий внутренний смысл произведения Достоевского. Да, и на этот раз режиссер вслед за Достоевским проводит своих героев через испытания надрывной страстью (будь то страсть духовная, религиозная, как у Алеши, или страсть душевная, как у Дмитрия, или страсть интеллектуальная, как у Ивана). Однако если раньше страстность как таковая уже оправдывала существование героя, то теперь, следуя за Достоевским уже на уровне философских воззрений писателя, Пырьев устанавливает как критерий истинности способность человека преодолевать страсти — «надрывы», его обуревающие, обрести внутреннее равновесие и открыться людям в неизменном и деятельном добросердечии.

По существу Пырьев и открыл тот второй путь, ведущий к глубинному пониманию Достоевского, которым пошел советский кинематограф. И здесь необходимо сказать о фильме Льва Кулиджанова «Преступление и наказание». Стараясь избежать «достоевщины», режиссер решил отказаться от той традиционной повышенной эмоциональности, которую с большим или меньшим художественным эффектом всегда использовал кинематограф. Трагедия Раскольникова, убившего старуху-процентщицу ради своей идеи, переведена режиссером в интеллектуальный план. Именно поэтому центром фильма стал нравственный, идейно-философский поединок Раскольникова со следователем Порфирием Петровичем, который стремится вывести Родиона Романовича к саморазоблачению и духовному очищению.

Богатые экранизациями Достоевского 50—60-е годы сменились в следующее десятилетие некоей паузой, необходимой, очевидно, для того, чтобы устоялся накопленный опыт. В это время на советском экране появилась киноверсия «Игрока», интересная не столько оригинальной трактовкой Достоевского, сколько отточенным постановочным мастерством пробовавшего себя тогда в режиссуре известного актера Алексея Баталова.

И вот пауза 70-х сменилась бурной вспышкой интереса к Достоевскому, о своем желании экранизировать произведения которого не раз заявляли такие крупные мастера, как Андрей Тарковский и Элем Климов. А один из старейших наших режиссеров Александр Зархи предпринял попытку наложения сюжета романа «Игрок» на биографию самого Достоевского. В фильме «26 дней из жизни Достоевского» он показал, как реальность воспоминаний, переплетаясь с вымыслом, укладывается в строки «Игрока». (Советское кино уже знало одну попытку интерпретации биографии писателя — в картине «Мертвый дом» (1932 г.). Однако тот фильм был далек от подлинного проникновения в судьбу писателя, несмотря на то, что роль Достоевского исполнял прекрасный актер МХАТа Николай Хмелев. Вооруженный опытом предыдущих экранизаций, Зархи вышел на новый виток в исследовании творчества писателя средствами искусства кино. В удаче фильма немалая, разумеется, заслуга Анатолия Солоницына, сыгравшего роль Достоевского (за эту работу актер удостоен приза на Международном кинофестивале в Западном Берлине).

Достоевский на экране продолжается.

Л. КАРАХАН.  
(АПН).

342