

Встреча с Достоевским

В ФИЛЬМЕ «Идиот» настойчиво, даже неотвязно повторяется один и тот же мотив: князь Мышкин разговаривает с генералом Епанчиным, а между ними горят свечи, мерно колышутся язычки пламени, бросая светлые блики на лица собеседников; Мышкин рассказывает дочерям генерала о несчастной пастушке Мари, — за его спиной тепло, мягко разливается свет канделябра, Ганя изливает князю свою душу, — и синеватый огонек догорающей свечи освещает его неверным, дрожащим светом. Так через всю картину — угрюмый и зловещий полумрак, таинственные тени на стенах, выхваченные из черноты, как на полотнах Рембрандта, лица, отблески пламени на щеках, в зрачках и, как заключительный аккорд, — беспощадное пламя, жадно охватившее пачку денег, — сто тысяч! — и освещенные этим красноватым злым светом лица, корежащиеся, съезжающиеся, точно сами поджариваемые на этом неумолимом огне. Образ пламени владычествует в фильме. Он выражает его эмоциональный накал, его внутреннюю тональность. Это фильм о людях, захваченных страстями отчаянными, огненными, живущих в лихорадочном, колеблющемся мире. Так, нам кажется, видел роман Достоевского автор сценария и режиссер Иван Пырьев.

Пырьев ставит Достоевского. Само упоминание рядом этих имен казалось многим неожиданным: как это художник, чьим первым главным даром принято было считать крепкий народный юмор, неспясаемую, щедрую жизнерадостность, вдруг обратился к трагическому гению Достоевского? Между тем, если внимательно всмотреться в творчество Пырьева, это не покажется столь необычным.

Вспомним его комедии. Разве не возникло при знакомстве с ними смутное чувство, что темпераменту Пырьева тесно в милых ситуациях «Богатой невесты» или «Свинарки и пастуха», что его не греет комнатная температура «испытаний верности»; и вдруг прорывалась долго сдерживаемая страсть — разлеталось в клочки кружево комедийной ткани, герои «Испытания верности» терзались страстями, совсем не соответствующими их характерам. И если пойти еще дальше, разве не показывали трагические сцены жизни безработных в раннем фильме «Конвейер смерти», ночное объяснение кулака-убийцы Куганова со своей женой в «Партийном билете», что изображение тяжелых, мрачных, трагических порывов совсем не чуждо дарованию режиссера. Сейчас, после «Идиота», ясно:

Пырьев упорно стремился к искусству потрясения. Так совершенно закономерно он пришел к Достоевскому.

Почему был избран «Идиот»? Почему это произведение приобрело за последнее время такую популярность? Дело, должно быть, в том, что в «Идиоте» с особой силой и резкостью выразилась ненависть Достоевского к царству денежного мешка, миру бесстыдного стяжательства. Со страстной тоской стремится писатель воплотить идеал светлого, гармонического человека, но и, пожалуй, нигде так ясно не терпит крах его попытки противопоставить своего героя злу, нигде так наглядно не проявляется трагическая раздвоенность Достоевского. Правда, это уже главным образом во второй половине романа.

Пырьев экранизировал пока только первую часть. Он показал героев в их борьбе, а не в поражении. Такой принцип проводится последовательно, сильно. Это обусловило цельность фильма, его внутренний нерв, его нарастающую напряженность.

Чистота, бескорыстие, человечность в столкновении с алчностью, темными страстями, глумливой подлостью — вот общая тема фильма, развиваемая Пырьевым в сценах, kloчочущих внутренним огнем, прорывающихся в откровенных поединках. И режиссер не остается нейтральным в этой борьбе. Его боль, его гнев современного художника ощущаются в картине, но при этом он сохраняет историческую дистанцию, остро передает время.

Когда вместе с героем фильма выходишь из вокзала и осматриваешься вокруг, делается ясно: да, это Петербург Достоевского! Гнилой, пронизывающий туман, воздух, насыщенный нечистыми испарениями большого города, мрачные трущобы, подслеповатые окна, грязные стены, которые много могли бы порассказать подобно «Мейеровой стене» — свидетельнице больших кошмаров Ипполита. И везде — в роскошных апартаментах и жалких каморках доходных домов — идет жизнь, полная страстей, нечистых намерений, «капитальных целей» стяжательства.

Тема денег акцентируется Пырьевым с первой сцены. Уже в поезде начинается разговор о наследстве и увесистому, жирному слову «миллион» аккомпанирует подобострастное, умяльное-восторженное хихиканье. Генерал Епанчин с величавой наглостью взмахивает двадцатипятирублевой ассигнацией перед Мышкиным, потом ее подозрительно и жадно рассматривает грубиян и шут Фердыченко и уважительно, чуть ли не по стойке «смирно» принимает отставной генерал Иволгин. Ассигнация царит в этом мире. А когда она умножена тысячекратно и в виде неряшливой, прозаической пачки с хрустом опущена на стол, тут уж она идиол, бог, источник молитвенного экстаза.

Особенно сильно звучит эта тема в образе мелкого чиновника Гани Иволгина. Борода в «стиле» Наполеона III, лихорадочный блеск в глазах, кривящиеся в странной гримасе губы, светливость и боязнь, чтобы кто-нибудь не заметил этой светливости, — таков Ганя — Н. Подгорный. Готовый продать свое честное имя, «опозорить фамилию», женившись на Настасье Филипповне, он в то же время страшно хочет себя уважать. Заплетающимся шагом, стремясь сохранить независимую осанку, уходит Ганя от горящих денег — его ста тысяч. Но ординарная натура не выдерживает груза гигантского честолюбия. Он падает замертво, не дойдя до порога. Мещанин, страшный и жалкий в своих метаниях, в своей изменчивой неопределенности, предстает перед зрителем. А рядом Нина Александровна — изобразительное резким морщинами лицо, сухие, воспаленные глаза, дрожащий от сдерживаемых слез подбородок — вот он, образ гордого тайного страдания, блестяще запечатленный К. Половиковой. А здесь же незаметный молодой человек — ростовщик Птицын, барин и «букетник» Тоцкий с голым черепом и отвратительными, плотоядными губами, солидный и туповатый генерал Епанчин... И вот среди этих людей появляется князь Лев Николаевич Мышкин.

«Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека», — писал Достоевский, работая над «Идиотом». Юрий Яковлев, исполняющий роль Мышкина, решает на экране эту задачу удивительно естественно и свободно. Что сразу врезается в сердце — его взгляд. Его глаза, огромные, мягкие, лучистые, чуть удивленные, словно заполняют все, и лишь потом начинаешь различать высокий, открытый лоб, впадные щеки, легкую скорбную складку в углу рта, длинные, гибкие пальцы.

Ю. ХАНЮТИН

Именно так играет его Ю. Яковлев. Режиссер и артист не полемизируют напрямую с Достоевским. Они лишь меняют акценты. В Мышкине — Яковлеве нет болезненности, патологичности. Его чистота и простодушие получают мотивировку самую ясную и жизненную. Это дитя, взрослый ребенок, сохранивший свежесть восприятия жизни, сердечную отзывчивость и непосредственность. При всей естественности этой трактовки она, конечно, не охватывает всю сложность образа, многообразие его социальных подтекстов. Это, как мы увидим дальше, связано с общей концепцией фильма. Но заслуга Пырьева и Яковлева в том, что они сумели создать отнюдь не ходульный, а жизненный образ человека высокой нравственной красоты, гармоничного, естественного восприятия жизни.

И еще одна важная черта для героев Достоевского воплощена Яковлевым: обостренное чувство сострадания, жажда помочь, спасти... Он «не был влюблен... был счастлив иначе», облегчая последние дни жизни, отверженной, полубезумной Мари. (Как совсем несчастливо повторится эта история в романе!) В портрете Настасьи Филипповны его завораживает «невыносимая», «странная красота», лицо женщины, которая ведь ужасно «страдала». Он мучительно, пронзительно вглядывается в этот портрет, он целует его, как целуют икону. Так впервые на пути Мышкина возникает Настасья Филипповна.

«Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное» — это описание Достоевским Настасьи Филипповны Ю. Борисова точно передала в рисунке роли. Вот она влетает, шурша юбками, в дом Иволгиных — наглая, размалеванная... Бесцеремонно усаживается в кресло, громко хохочет над завравшимся стариком-генералом, откровенно наслаждается скандалом, вызванным полупьяной компанией Рогожина. И вдруг, ошеломленная словами Мышкина «разве вы такая», сникает, порывисто бросается к матери Гани, заглядывает в глаза, по-детски откровенно убеждает, что и в самом деле она «не такая». На этих стремительных переходах от ожесточенности к смирению, от злой издевки к ласковой просьбе построено все исполнение Борисовой. Перед зрителем раскрывается истерзанная, мятущаяся душа. Может быть, порой эти страсти выявляются в Борисовой слишком открыто и не чувствуется в ее глазах «какой-то глубокий и таинственный мрак», и не становится она натурой «из ряду вон», но страстность своей героини, душевную сумятицу женщины, оскорбленной, ненавидящей и жаждущей добра, Ю. Борисова передала убедительно.

Но то, что удалось в значительной степени ей, совсем не получилось у Л. Пархоменко — Рогожина. Пархоменко берет из портрета Рогожина, данного Достоевским, только отрицательные качества: грубость, неблагородство, наглость. И это уже не Достоевский, не Рогожин. Это загулявший купчик Вася из «Бесприданницы», и кажется, что за этим «несоответствием», как и другими, которые в ином случае попросту можно было объяснить промахами вкуса, кроется определенный принцип.

Что подчеркнуто Достоевским в облике Парфена Рогожина? Его противоречивость. Это облик человека, пребывающего в непрестанных, мучительных внутренних борениях, в постоянной лихорадке.

Почему же этот раздробленный, спутанный характер Пырьев выстраивает в одну линию? Почему режиссер, с такой изумительной бережностью воспроизводящий каждый штрих Достоевского, вдруг решительно изменяет своему принципу, превращая в какой-то публичный дом чопорное собрание у Настасьи Филипповны? Объясняется это, очевидно, одним. Пырьев стремится запечатлеть в фильме прежде всего прямые, так сказать, наружные конфликты между людьми чистыми, благородными — и грязными стяжателями. И Рогожин предстает уже только как представитель темного, страшного мира денег — и, обостряя этот конфликт, постановщик в сцене у Настасьи Филипповны показывает уже как бы не ее дом и ее общество, а дом и общество ее растлителя Тоцкого, подчеркивает одиночество Настасьи Филипповны в этом мире грязной роскоши. Для усиления этого центрального конфликта преувеличивается роскошь Епанчиных и помещение, «по возможности скромное», драпировается бархатом, обставляется роскошной мебелью. Все обострено, накалено, но... не слишком ли кое-где просто для Достоевского?

Трагическая «расщепленность... сознания» Достоевского (Луначарский) сказалась в «Идиоте» необычайно сильно. Попытки нравственного идеала и сомнения в нем; «с одной стороны... лица, полные жизни и правды, с другой — как-то загадочные и словно во сне мечущиеся марionетки...» — как писал об «Идиоте» Шедрин, — все это соединилось вместе, и определило крайнюю противоречивость романа. Когда Пырьев стремится взять в Достоевском здоровое, прогрессивное, когда отсекает достоевщину, смакующую раздвоенность и болезненность, он поступает закономерно. Тут он прав. Но иногда, выравнивая персонажей, усиливая, проясняя контрасты, поляризуя враждебные силы, он вместе с достоевщиной отсекает и что-то драгоценное для нас в самом Достоевском.

Душевная разорванность героев Достоевского отражала раздробленность жизни пореформенной России, расщепленность их собственной жизни. И это существенно. Ведь буржуазный мир чистотана уничтожал людей не только в непосредственном насилии. Удар садового ножа, нанесенный Настасье Филипповне Рогожиным, только закончил дело, начатое Тоцким. Когда в фильме князь Мышкин и Настасья Филипповна поднимают бокалы с вином, кажется, вот два счастливых юных существа. Убери сейчас Тоцких, Епанчиных, Рогожиных, и все будет в порядке. Но ведь уже не будет. Ведь ожесточенность Настасьи Филипповны и вротость Мышкина — их реакция на мир зла, в котором они живут, — уже определили их характеры, и эти характеры, как они уже сформировались, теперь влекут их к гибели. И трагедия умеряемых человеческих чувств только стала бы объемней, значительней, разве Пырьев эту тему во всех сложных, социальных и психологических коллизиях, данных в романе.

Толкование романа Достоевского, данное Пырьевым, не лишено, таким образом, известной односторонности. Но оно не искажает Достоевского, осуществлено ярко, талантливо, самобытно. И образ пламени, пронизывающий фильм, обретает для зрителя уже и другой смысл: он ассоциируется с огромной внутренней напряженностью темперамента, мысли, страсти — огнем вдохновения, который живет в фильме. Это и определило успех картины, сделало такой примечательной первую после долгих лет встречу нашего кино с Достоевским.