

РОМАН, ПРОЧИТАННЫЙ ЗАНОВО

КИНО

ЕСТЬ непереносимое условие для того, чтобы добиться успеха при экранизации литературного произведения: нужна глубокая, можно сказать, гражданская убежденность в необходимости в наше время нашим современникам рассказать, например, о драме Анны Карениной или трагедии Отелло, о переживаниях Катюши. Нужна абсолютная убежденность в том, что, правдиво, исторически конкретно воссоздавая на экране образы всемирно известных романов или трагедий, можно через них сказать нечто тебе сегодня очень близкое, безмерно дорогое и очень важное.

Холодные соображения о значении культурного наследия, равно как и ремесленный подход к нему, способны породить лишь вялые, отписочные произведения, в которых не будет главного — они не заразят зрителей силой мысли и чувства художника, и они в конечном счете лишь опустят литературные образы.

Есть и еще одно условие, без которого не может получиться экранизация. Речь идет об умении правильно понять, как бы особым внутренним взором увидеть и творчески смело, по-новому передать средствами киноискусства не только философию, не только идейное содержание, но и внутреннюю, генеральную мысль первоисточника, тот поэтический образ вещи в целом, который витал над художником, когда он творил свое произведение и, по существу, ради которого оно и писалось. По-своему ярко увидеть этот неповторимый художественный образ, понять его значение и характер, его особую поэзию, обязательно влюбиться в него и найти способ претворить его на экране новыми средствами, средствами другого искусства, — только с этого творческого акта начинается экранизация.

И сколько же мы знаем неудач при попытках пересказать на экране сюжет того или иного литературного произведения! Смотришь иной фильм-экранизацию и думаешь: зачем он? Лучше просто еще раз прочитать гоголевского «Ревизора», чеховскую «Анну на шее», лермонтовскую «Княжну Мери» — ведь ничего нового режиссер-экранизатор не открыл нам в этих произведениях, ни о чем своем не сказал, не приблизил их к нам, не заставил биться наши сердца, когда мы следим за событиями, уже известными по книгам.

Да и уж очень далеки были поэтические образы этих и подобных им фильмов-экранизаций от поэтического стиля и образов их первоисточников.

В ПЕРВОЙ серии фильма «Воскресение» многое еще не получилось и у режиссера М. Швейцера и у актера Е. Матвеева, исполняющего роль Нехлюдова. Картина была встречена осторожным и недобрым молчанием критики. Нельзя было не заметить, например, такого серьезного просчета, как неточность поэтического образа фильма, несовпадение его стилистики, его художественной манеры с толстовской. Куда-то исчезла знаменитая, открывающая роман ключевая картина весны в городе, только злое, темное, животное было подчеркнуто в психологии Нехлюдова. Совсем не толстовский образ возник на экране при изображении сцен в публичном доме. Примененный в фильме прием — взгляд через «замочную скважину» уже никак нельзя было сочетать с мужичьей прямоотой, характерной для художника, «срывающего все и всяческие маски». Внутренний мир героя — Нехлюдова, то, что составляет важнейшую сторону романа, был лишен диалектики, показан статично и неинтересно.

И все же... Все же и в этой первой серии было заключено нечто, позволяющее предвидеть будущую победу, — Т. Семин в роли Катюши!

И вот перед нами вторая серия. Она дает право судить о режиссере и актрисе как о победителях. Да, это настоящая творческая победа, причем победа на очень трудном участке. Ведь материал второй серии охватывает, воплощает в образы экрана основное содержание сложнейшего романа Толстого.

Из фильма ушли многие линии романа. Такие существенные, как, например, критика официальной церкви, дифференцированная характеристика разных групп революционеров, толстовская философия непротивления злу насилием, подробное изображение «верхних» слоев царской России. Режиссер взял в фильм лишь самое важное у Толстого, то, что важно и интересно для нас сегодня. И это важное и интересное он прочитал прежде всего в истории нравственного воскресения Катюши и Нехлюдова. В фильме подробно, с большой наблюдательностью, с большой художественной силой показаны все сцены в тюрьме.

Образ тюрьмы оказался в центре фильма. Он читается и как образ конкретный и как нечто большее — как символ человеческого несчастья, падения нравов и как символ жестокости, господствующей в царской России.

Тюрьма и человек. Тюрьма, ее глухие коридоры, темные камеры и по контрасту — небо и солнце. Очень сильной сценой в фильме

стала сцена, показывающая, как, измученные долгим пребыванием в тюрьме, падают и гибнут от солнечного удара узники, оказавшиеся на солнце перед отправкой по этапу. Тюрьма — и естественное стремление человека к солнцу, свету, к лучшему, к счастью. С большой силой решена режиссером и сыграна Т. Семиной и Е. Матвеевым сцена объяснения Катюши и Нехлюдова, происходящая через две тюремные решетки и коридор, их разделяющий. Они вынуждены кричать слова, которые надо говорить шепотом. Они не слышат друг друга, отделенные друг от друга множеством самых различных обстоятельств — непониманием, несправедливостью, жестокостью общественного устройства, тюремными решетками.

Т. СЕМИНА великолепно, еще лучше, еще более впечатляюще играет во второй серии фильма. Ее походка, манеры, подпухшие глаза, грубоватость и развязность интонаций, а за всем этим — неосознанный протест, глубоко запрятанная горечь исковерканной жизни — все это создает настоящий толстовский образ, показанный в нескольких сценах очень подробно, очень внимательно и с большой любовью. Режиссеру удалось сохранить и такой важнейший принцип толстовского творчества, как характерная для него диалектика, в показе характеров. Мы видим на экране непрерывное движение обоих характеров — и Катюши, и Нехлюдова, движение их к лучшему, к пониманию того, в чем заключено истинное счастье, к пониманию необходимости быть там и с теми, где трудно, бороться за лучшее и в жизни и в самом себе — здесь главное. Несравненно глубже и тоньше по сравнению с первой серией исполняет Е. Матвеев роль Нехлюдова. От растерянности, сознания чувства вины к душевной доброте, отзывчивости, преодолению эгоизма ведет актер своего героя. Сохранилась и толстовская мысль об искусстве, о его роли в жизни человека, мысль, которая и сегодня очень современна и важна. Напомню ее: «Если человек, — пишет Толстой, — без всякой деятельности со своей стороны и без всякого изменения своего положения, прочтя, услышав, увидав произведение другого человека, испытывает состояние души, которое соединяет его с этим человеком и другими... то предмет, вызвавший такое состояние, есть предмет искусства». «Как бы ни был поэтичен, похож на настоящий, эффектен или занимателен предмет — он не предмет искусства, если он не вызывает в человеке того, совершенно особенного от всех других, чувства

радости, единения с другим (автором) и с другими (слушателями или зрителями), воспринимающими то же художественное произведение».

Фильм «Воскресение» заставляет переживать заново всем давно и хорошо известные перипетии романа и принимать как свою собственную авторскую точку зрения на эти перипетии, на события и судьбы героев.

ВНИМАНИЕ к человеку, ясность, убежденность, заразительность авторской точки зрения освещают «Воскресение», как и все наши лучшие фильмы. Этому способствует также найденное режиссером и оператором единство поэтической мысли и поэтического образа. Здесь, в нахождении этого единства, нужен большой талант. Гармоничного, цельного впечатления в искусстве нельзя достигнуть никакими ухищрениями и никакой ремесленной прочностью сюжета и режиссуры.

Иллюстративность и фрагментарность — большие враги искусства. Поэтический образ, в котором воплощена главная мысль автора, способен придать произведению искусства необходимое художественное единство и стройность. Такой поэтический образ мы и находим во второй серии фильма «Воскресение».

Л. ПОГОЖЕВА.