

Л. ПОГОЖЕВА

ТВОРЧЕСТВО ЧЕХОВА НА ЭКРАНЕ

Пятьдесят лет, прошедшие со дня смерти А. П. Чехова, не отдалили от нас его творчества. Оно не только не увядает с годами, а, напротив, приобретает все большую жизненную силу, вызывает все больший интерес и любовь, оказывает все большее влияние на современное искусство.

Чистыми и честными мыслями и идеалами, критикой многоликого реакционного мещанства, глубоким демократизмом, бесконечной верой в талант и силу русского народа, в его счастливое будущее, стремлением к правде, к свободной, полной большого смысла, трудовой и гармонической жизни — всеми этими сторонами своего творчества близок нам Чехов, мудрый друг России, как называл его Горький.

В пьесе «Вишневый сад» Чехов приветствовал счастливое будущее человечества; с восторгом откликнулся он на нарастающие революционные события, которые должны были дать возможность человеку посвятить себя разумной творческой деятельности, подчиненной идее превращения России в цветущий сад: «Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его... Вот оно счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги. И если мы не увидим, не узнаем его, то что за беда? Его увидят другие!»

Светлая, жизнеутверждающая пьеса «Вишневый сад» как бы венчает собой творчество писателя, в чьих произведениях гнев и грусть, радость и негодование, сатира и лирика, юмор и драма существуют в неразрывном единстве.

Даже в одном из самых остро сатирических произведений — в рассказе «Человек в футляре», где создан обобщающий, символический образ уездной России с ее подлостью, лакейством и тупым страхом перед

начальством, — как контраст с отвратительным типом Беликова показана прекрасная русская природа — тихая звездная ночь и бескрайние поля, залитые лунным светом. И какой особенный смысл именно в этом рассказе приобретают слова о свободе: «Ах, свобода, свобода! Даже намек, даже слабая надежда на ее возможность дает душе крылья!..»

В искусстве Чехова нас бесконечно очаровывают многие стороны, но если говорить о том главном, что составляет его особую прелесть, то оно кроется в умении писателя увидеть прекрасное в обыденном и распознать злобное и отвратительное за маской обычного и общепринятого. Жизненной правдой, отсутствием всякой нарочитости, позы, декламации пронизаны все произведения писателя.

Чехов как бы говорит: не ищите прекрасного где-то вне окружающей жизни, оно в ней, рядом с вами, только умеете разглядеть его. Так, например, хотя и поздно и горько, но разглядел его герой поэтической повести «Дама с собачкой»; так с грустью и болью понял его герой рассказа «Огни», запутавшийся в сетях ложного мировоззрения; так всем сердцем почувствовал его художник из рассказа «Дом с мезонином» и многие, многие другие герои Чехова.

Не думайте, говорит Чехов, что есть такие злодеи и пошляки, которые даже внешне отличаются от обычных людей; и злодей и пошляк — тоже рядом с вами, и иногда и в вас самих, если вы даете себя опутать мещанской тине, если не найдете силы по капле выдавливать из себя раба, если попадете в обывательский тупик. Можно и не заметить, как превратишься в нечто свиноподобное, вроде героя «Крыжовника»; можно от страха перед по-

терей чина и куска хлеба подчиниться Беликову; можно от самодовольства начать заедать чужую жизнь, как профессор Серебряков или Рашевич, стать пошляком, как Абогин, и быть осмеянным быстро развивающейся жизнью, как Андрей Прозоров, Рачевская и Гаев...

Умение показать красивое в обыденном, убеждение, что простое, прекрасное, трудное и правдивое могут существовать только в нераздельном единстве, резкая критика русского обывателя и его ленивого мировоззрения — в этом, пожалуй, состоят главные черты гасрчества Чехова.

Указав в своей галннливой статье на эту особенность чеховского творчества, Горький с полным основанием сказал, что это были также и главные черты характера Чехова.

«Антон Павлович, — писал Горький, — не любил рыбы зубы и петушинные перья; все пестрое, гремющее и чужое, надетое человеком на себя для «пушей важности», вызывало в нем смущение.. Красиво простой, он любил все простое, настоящее, искреннее... Мне кажется, что всякий человек при Антоне Павловиче невольно ощущал в себе желание быть проще, правдивее, быть более самим собой, и я не раз наблюдал, как люди сбрасывали с себя пестрые наряды книжных фраз, модных слов и все прочие дешевенькие штучки...»*

Обычные житейские отношения встают со страниц рассказов и пьес Чехова, но за этим среди обыденных разговоров о дожде, водке, среди обедов и чаепитий раскрываются глубокие, иногда трагические конфликты, раскрываются в поступках и действиях, а иногда полунамеками, в лирических интонациях, в неожиданном слове, в паузах и в переживаниях. И эти конфликты приобретают огромный общественный, социальный, философский смысл, перестают быть частными случаями.

Интересным и плодотворным представляется нам исследование на тему о том, какие стороны эстетики Чехова, какие особенности его творчества оказали наибольшее влияние и воздействие на современное искусство и особенно на киноискусство. Мы особо выделяем здесь киноискусство потому, что в нем видим много возможностей передать с наибольшей полнотой и вырази-

тельностью прозрачность, ясность чеховского стиля, раскрыть глубину подводного течения, подтекста его произведений, создать галерею правдивых и ярких образов, показать чеховский пейзаж во всем его изобразительном своеобразии, выразить в словах, мимике, жесте, интонации, паузе тонкие душевные переживания героев, дать острый сатирический рисунок образа-характера, и все это на фоне правдивой, реальной обстановки, в обыденном течении жизни.

Чеховская эстетика — живой источник для киноискусства, способный бесконечно обогащать его, научить сценариста, актера, режиссера думать и жить в произведениях экрана полнокровной, глубокой жизнью.

Огромную роль для развития киноискусства может сыграть и прямое обращение к чеховскому творчеству — экранизация его произведений. Но если в театре творчество Чехова обозначило целую эпоху, если театр, и в первую очередь МХАТ, сумел поднять самое важное, дорогое и особенное в чеховских пьесах и чеховской эстетике, если театром была разгадана и воплощена в живые сценические образы чеховская мысль о красоте, таящейся в обыденном, и о зле, принимающем «заурядные» формы, то в кино это сделать до конца еще не сумели.

По-настоящему в кино еще к Чехову и не подошли, а все, что сделано до сих пор, со всеми удачами и неудачами, — это лишь увертюра к большому и радостному труду, только еще экспозиция подлинного освоения наследия Чехова.

Над экранизацией произведений Чехова в разное время работали Я. Протазанов, С. Сплошнов, Я. Фрид, С. Тимошенко, И. Анненский, В. Петров, К. Юдин, А. Золотницкий и другие.

Для всех этих режиссеров обращение к Чехову было в общем фактом случайным и единичным; исключение составляет И. Анненский, который с 1939 по 1954 год поставил четыре фильма по произведениям Чехова.

Всего, если считать и дореволюционные постановки, по Чехову было создано несколько больше 20 фильмов.

До революции были экранизированы: «Шведская спичка», «Драма на охоте», «Рассказ неизвестного», «Попрыгунья» и другие рассказы.

В 1926 году вышел фильм «Каштанка», в 1929 — киносборник «Чины и люди»,

А. М. Горький, Соч. в тридцати томах, т. 5, М., 1950, стр. 421.

куда вошли три новеллы: «Анна на шее», «Смерть чиновника», «Хамелеон».

В 1937—1939 годах были созданы фильмы: «Маска», «Налим», «Хирургия», «Злоумышленник», «Медведь», «Человек в футляре».

В 1944 году, к сорокалетию со дня смерти Чехова, вышли «Свадьба» и «Юбилей».

И, наконец, в 1954 году на экранах появились: «Анна на шее», «Беззаконие», «Налим», «Переполюх».

Уже из одного этого перечня можно увидеть, что, во-первых, занимались у нас Чеховым в кино в общем мало, выбирая из всего богатейшего наследия то, что казалось полечче, попроще, и, во-вторых, экранизацией занимались от случая к случаю.

Все крупные, наиболее серьезные и сложные произведения зрелого Чехова остались, так сказать, за кадром. Следует признать, что творчество Чехова еще только ждет, чтобы быть воссозданным средствами того искусства, которое нам кажется исключительно близким чеховской эстетике.

Как правило, для исполнения ролей в экранизациях рассказов Чехова привлекались опытные театральные актеры. Мы найдем здесь имена почти всех ведущих актеров лучших академических театров Москвы и Ленинграда: Москвин, Тарханов, Хмелев, Корчагина-Александровская, Яншин, Грибов, Ильинский, Станицын, Ершов, Андровская, Зуева, Пельтцер, Коновалов, Раневская, Топорков, Абдулов, Маречкая, Жаров, Владиславский, Сашин-Никольский и другие.

Эти талантливые актеры приносили с собой в кино высокую сценическую культуру, совершенную реалистическую актерскую технику, мастерство перевоплощения. Многие созданные ими образы были серьезным достижением искусства. И все же в большинстве своем фильмы оказались слабыми — они не раскрывали глубокого смысла творчества Чехова, не передавали даже основных особенностей чеховского стиля средствами киноискусства.

Да требование кинематографической интерпретации не всегда и предъявлялось. В 30-х годах кинокритики считали похвалой указание на то, что такому-то режиссеру удалось создать произведение «совсем как в театре»; специфика же кино иронически называлась «пресловутой» (см., например, рецензию на фильм «Медведь» в «Советском искусстве» от 15 апреля 1938 г.). И

действительно, большинство фильмов являлись или фильмами-спектаклями, или просто движущейся иллюстрацией к произведениям Чехова, или заснятыми на пленку концертными номерами, но не кинопроизведениями в полном смысле этого слова.

Так, откровенный характер киноиллюстрации носил немой фильм «Анна на шее», поставленный Я. Протазановым.

Первая сцена фильма, показывающая обряд венчания, имела одну сквозную тему — неравный брак; никаких других дополнительных тем, никаких попыток раскрыть образы-характеры в ней не было. Не содержала она и той атмосферы действия, вне которой не живет чеховский герой. Подчеркивание различных деталей (рука невесты со свечой, рука жениха со свечой, венец над головами жениха и невесты, букеты и т. д.) делало эту сцену не просто иллюстрацией, а киноиллюстрацией к рассказу Чехова, но все же не более, как иллюстрацией.

Актерские задачи были упрощены режиссером до минимума. В каждой сцене от актера требовалась передача лишь какого-либо одного состояния и не столько путем раскрытия какой-то стороны характера, сколько путем иллюстрирования какой-либо заданной темы. Естественно, что при этом даже такой исключительно талантливый актер, как Тарханов, исполняющий роль Модеста Алексеевича, не в силах был создать на экране живой человеческий характер.

Интересными можно считать эпизоды бала. Пошлость, вопиющая мещанская безвкусица подчеркивались здесь вульгарностью дамских костюмов, крупным планом огромного самовара, нелепым лотерейным ящиком.

Но ни в этих эпизодах, ни в других не был правильно раскрыт глубокий идейный смысл чеховского рассказа. Фильм иллюстрировал отдельные события из жизни молодой девицы, вышедшей замуж за богатого старика и неожиданно для себя научившейся искусству держать мужа под башмаком. Такую историю могли рассказать многие авторы. Чехов же из этого в общем банального сюжета сделал маленький шедевр, в котором, как в капле воды, предстало увиденное им в обыденной действительности огромное социальное зло, имя которому — власть денег.

Чеховское отношение, его точка зрения на образы и события, его тонкая ирония —

все это ушло из фильма, а оставшиеся оценки крайне упростились. Исчезли простота и ясность умного и тонкого рассказа о зле, которое скрывается в рядовом случае и в рядовых людях.

В экранизации рассказа «Смерть чиновника» играли И. Москвин и В. Ершов. Внутренний смысл образа Червякова был великолепно понят Москвиным. Но и на этот раз режиссер Протазанов не сумел правильно прочесть рассказ, передать существенную черту стиля Чехова — переплетение самого обыденного происшествия с неожиданной и даже трагической развязкой, которая, однако, приобретает комический оттенок: «...он лег на диван и... помер».

Режиссер, «заостряя» Чехова, показал последний приход Червякова к генералу в подчеркнуто гротесковой манере, создал излишне устрашающую фигуру генерала Брюзжалова и тем лишил происшествие с чиханием его обыденности и мизерности, столь важной для рассказа.

Фильм «Смерть чиновника» был не более как киноиллюстрацией рассказа и представлял собой попытку не очень точно и не по-чеховски грубо показать социальные контрасты (бедный чиновник и грозный генерал).

Чехов отнюдь не повторил в своих рассказах о чиновниках интонаций, характерных для гоголевской «Шинели» или «Бедных людей» Достоевского. И «толстые», и «тонкие», и Брюзжалов, и Червяков показаны в сатирической манере, ибо в тех и других писатель увидел недостойные человека черты лакейства и чиновничества, порожденные бюрократической государственной машиной.

Новелла «Хамелеон» скорее могла быть названа снятым на пленку концертным номером, разыгранным весело и непринужденно замечательными актерами — И. Москвиным в роли Очумелова и В. Поповым в роли Хрюкина; однако и эта новелла не стала собственно кинематографическим произведением.

Первые звуковые фильмы по Чехову — «Маска», «Налим», «Хирургия», «Злоумышленник» — попрежнему были лишь концертными номерами, иллюстрациями или сценическими шутками, созданными на материале чеховских рассказов силами великолепных актеров при общей, как правило, слабой режиссуре. И это было тем более

обидно, что именно в те годы создавались чрезвычайно интересные экранизации других классических произведений — «Пышка» М. Ромма, «Иудушка Головлева» А. Иванковского, «Петербургская ночь» Г. Рошала, «Пэпо» А. Бек-Назарова, «Гроза» В. Петрова. Эти фильмы отличались своеобразным подходом авторов к воссозданию классических образов на экране, не все в них было удачным и правильным. Но это были бесспорно талантливые произведения киноискусства. В них выразилось стремление глубоко и основательно изучить классическое наследие, раскрыть кинематографическими средствами сущность драматических конфликтов и смысл образов произведений классической литературы, создать не иллюстрации и не спектакли на экране, а именно фильмы по этим произведениям.

В блестящей иронии «Пышки», в интересном раскрытии образа Иудушки В. Гардиным, в колоритных пейзажах «Петербургской ночи», в жизнерадостности, музыкальности «Пэпо», в тонком поэтическом образе Катерины, созданном А. Тарасовой, — во всем этом в большей или меньшей степени были переданы характерные особенности творческой манеры Мопассана, Щедрина Достоевского, Сундукиана, Островского.

Чехову же в кино, как и прежде, не везло. «Маска» и «Налим», поставленные режиссером С. Сплошновым, были посредственными произведениями, не оставившими сколько-нибудь заметного следа в истории киноискусства. Известный интерес представлял собой поставленный С. Тимошенко фильм «Злоумышленник», в котором Москвин играл одновременно две роли.

Попытку создать не иллюстрацию, а короткометражную кинокомедию по Чехову предпринял в 1939 году Я. Фрид, экранизовавший рассказ «Хирургия» с участием И. Ильинского, И. Москвина, Е. Корчагиной-Александровской и других. Однако Фрид как автор сценария и режиссер неудачно дополнил рассказ «Хирургия» мотивами и сценами из других произведений Чехова о сельских эскулапах, а также собственными домыслами, искажающими чеховский стиль и привнесшими изрядную порцию натурализма и грубого комизма.

В том же 1939 году на киностудии «Советская Беларусь» молодой режиссер И. Анненский поставил по своему сценарию фильм «Человек в футляре». Центральную роль, Беликова, исполнял Н. Хмелев, роль

Коваленко — М. Жаров, роль Вари — О. Андровская. Это было произведение по своему интересное, хотя и в нем прочтение чеховского рассказа не было точным и верным по смыслу, а идея рассказа оказалась в известной мере огрубленной.

Авторская интонация, образ рассказчика, контраст между прекрасной природой и людьми — запуганными, жалкими, — широкий смысл рассказа, заложенный в рассуждениях о причинах, порождающих человеческую замкнутость и страх перед жизнью, образ деревенской женщины, выходящей на улицу только ночью, а далее рассказ об учителе Беликове и слова о свободе, дающей человеку крылья, — все это не было до конца осмыслено и передано в фильме «Человек в футляре».

Фильм начинался многозначительным кадром: медленно открывалась дверь актового зала, и появлялся человек, затянутый в форменный сюртук, с черными очками на глазах. Ото всей его строгой, холодной фигуры веяло сдержанной силой хищника — в нем угадывался деспот. Так своеобразно был трактован Беликов режиссером и актером. Они не увидели в герое рассказа главной черты, которой объяснялось все его поведение: «Действительность раздражала его, — читаем мы в рассказе, — пугала, держала в постоянной тревоге, и, быть может, для того, чтобы оправдать эту свою робость, свое отвращение к настоящему, он всегда хвалил прошлое и то, чего никогда не было...»

Смысл рассказа заключался в том, что город подчинялся ничтожеству и трусу, ибо главным чувством жителей города был животный страх потерять чин, кусок хлеба. «Мы, учителя, боялись его. И даже директор боялся... Под влиянием таких людей, как Беликов, за последние десять-пятнадцать лет в нашем городе стали бояться всего. Боятся громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги, бояться помогать бедным, учить грамоте...».

В зловещей на первый взгляд фигуре Беликова оказывалось много жалкого, ибо против этого ничтожного человека была жизнь. В фильме же образ Беликова подавлял значительностью. Из-под темных очков смотрели зоркие, сверкающие умом глаза Хмелева, и чеховский текст, сильно измененный и дополненный репликами из других рассказов, приобретал неожиданно совершенно иной, не чеховский смысл. Уже не

ничтожество, не «человечек» покорило город, а сильная воля злого и хитрого человека, который почему-то испытывал страх перед жизнью.

Известно, как тщательно Чехов уплотнял свои рассказы, чтобы яснее, прозрачнее были видны подводные течения внешне заурядных происшествий. Известно, как не любил Чехов описательности, как умел он подчеркнуть, выделить деталь, необходимую для выяснения сущности явления или образа. Так, вместо подробного описания внешности чиновника в «Анне на шее» Чехов только сравнивает его щеки с желе, а подбородок — с пяткой... Известно, что Чехов ввел в прозу новый пейзаж, отказавшись от тургеневского полного, обстоятельного описания подробностей. Свой принцип отношения к пейзажу Чехов изложил в письме к брату Александру и позднее в «Чайке», где Треплев говорит о художественном опыте писателя Тригорина: «У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе...»

Боясь шаблонов и «красивости», Чехов упрощал свое описание природы и этим достигал особой поэтичности.

Обо всем этом нельзя не вспомнить, говоря об экранизациях его произведений, ибо этого-то, как правило, мы и не ощущаем, глядя на экран. Все режиссеры стремились растянуть короткие рассказы, забывая чеховское правило: «краткость — сестра таланта». Не хватало диалогов — текст привлекался из других, иногда не очень родственных рассказов или досочинялся постановщиками. Обстановка действия в фильмах чаще всего не помогала раскрытию образа, а существовала как бы сама по себе. В декорациях интерьеров, в выборе натур режиссеры, операторы и художники не очень утруждали себя поисками выразительных деталей, часто перегружали кадр множеством вещей, и эти излишества разрушали чеховскую стилистику.

Талантливые актеры играли сочно, интересно, ярко, но ансамбля часто не получалось, ибо режиссеры не определяли своего ясного отношения к произведениям Чехова и давали актерам упрощенные задания.

Думается, что начинать надо было с глубокого и всестороннего изучения эстетики Чехова, с проникновения в сущность его за-

мечательного творчества и подходить к экранизации его произведений не как к задаче легкой, доступной всякому начинающему режиссеру, а как к работе сложной, требующей тонкого вкуса, большой одаренности.

Из довоенных фильмов наиболее удачным был водевиль «Медведь». Талантливо и темпераментно разыгранная М. Жаровым и О. Андровской, эта шутка сохранила на экране чеховскую интонацию. В традиционном любовном сюжете забавного водевиля раскрывались реалистические, правдивые характеры, показывались провинциальные, помещичьи нравы. Комизм содержался не только в необычайных положениях, а главным образом в характерах персонажей.

Актеры и режиссер И. Анненский бережно донесли до зрителя тонкое мастерство, с каким Чехов разоблачал подлинный характер веселой вдовушки, старательно скрывающейся под маской «печальной вдовуцы», и обнаруживал настоящее лицо «женоненавистники» Медведя. Режиссер проявил в работе над этой картиной драгоценное чувство меры, всегда необходимое в искусстве и особенно важное в работе над чеховскими произведениями. Но и в этом фильме ничего не было от кинематографа. Веселый сценический водевиль, отлично снятый на пленку и сохранивший блеск чеховского юмора, — вот чем был фильм «Медведь».

В годы войны на экранах появились два новых фильма: «Свадьба» (режиссер И. Анненский) и «Юбилей» (режиссер В. Петров).

В этих картинах зрители снова увидели игру замечательных театральных актеров. В «Юбилее» снимались: В. Станицын, О. Андровская, В. Топорков, А. Зуева, С. Ценин, В. Грибкова, С. Блинные и др.; в «Свадьбе» — А. Грибов, Ф. Раневская, Э. Гарин, М. Яншин, С. Мартинсон, В. Марецкая, О. Абдулов, Н. Плотников, В. Владиславский, Л. Свердлин и др.

В обоих фильмах была создана галлерея ярких сатирических образов, оба фильма были серьезной и вдумчивой попыткой создания уже не киноиллюстрации, не концертного номера, не спектакля на экране, а именно кинофильма, хотя и здесь не обошлось без недостатков.

«Юбилей» отличался большей строгостью и сдержанностью, но был, пожалуй, суховат и затянут; в «Свадьбе» было заметно неоправданное объединение стилистики Чехова с манерой, скорее близкой Островскому. В

этом фильме в общем удались сатирические характеристики действующих лиц, но не прозвучали с должной силой имеющиеся в водевиле скорбные нотки, прямо выражавшие отношение автора к изображаемому им миру торжествующей пошлости:

«Ревунов. ...Какая гадость! Какая низость! Оскорбять так старого человека, моряка, заслуженного офицера!.. Будь это порядочное общество, я мог бы вызвать на дуэль, а теперь, что я могу сделать? (Растерянно) Где дверь? В какую сторону идти? Человек, выведи меня! Человек! (Идет.) Какая низость, какая гадость!».

После «Свадьбы» и «Юбилея» в истории экранизации Чехова наступил десятилетний перерыв. Картин в эти годы выходило вообще мало, и Чехов был забыт в киноискусстве. Но только в киноискусстве, ибо именно за эти последние годы театры осуществили новые постановки чеховских пьес, вышло несколько изданий сочинений Чехова, появились новые исследования, собраны и переизданы воспоминания современников о Чехове и т. д. Все это подняло науку о Чехове на новую, более высокую ступень. Была окончательно уничтожена легенда о Чехове — певце хмурых людей, художнике, которому якобы было доступно лишь копирование случайных, разрозненных явлений, писателе — апологете бессюжетности и бесконфликтности, чей реализм будто бы стоял на грани натурализма и импрессионизма, о мыслителе, которому несвойственна широкая политическая постановка вопросов.

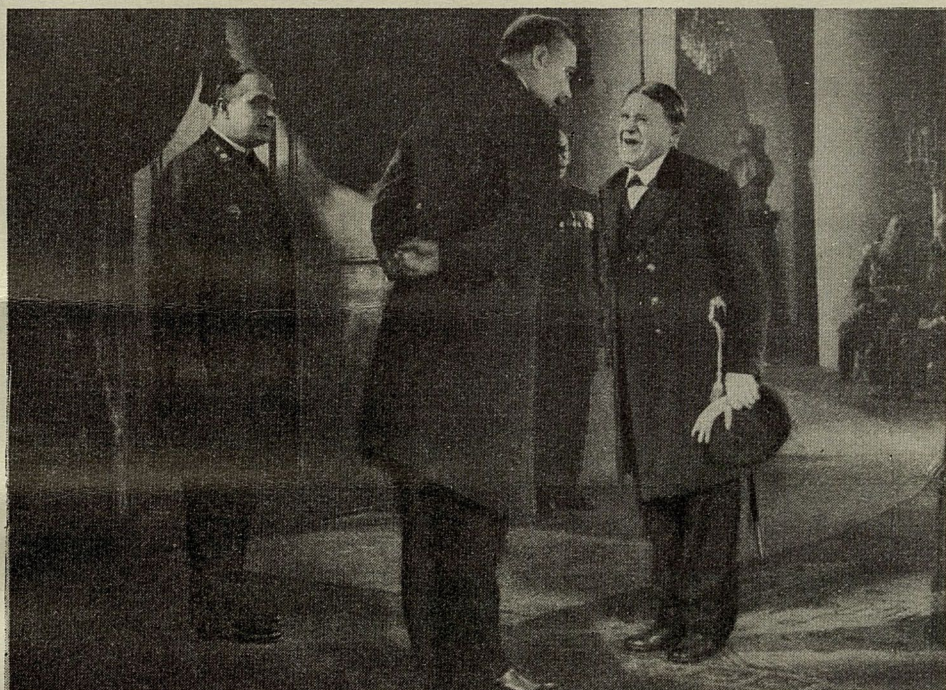
К 1954 году советское литературоведение пришло с большими достижениями в области изучения чеховского творчества. Очищенный от ложных толкований, живой и близкий нашей современности, Чехов стал нам еще дороже и ближе, многие стороны его чарующего творчества раскрылись нам в новом свете.

И вот сейчас на экранах мы снова увидели чеховские рассказы — «Налим» (режиссер А. Золотницкий), иронический рассказ «Беззаконие» (режиссер К. Юдин) и, наконец, «Анну на шее» (режиссер И. Анненский).

Двадцать пять лет отделяют нас от первой экранизации «Анны на шее». Неизмеримо выросло за эти годы киноискусство, его мастера научились глубокому проникновению в окружающую действительность, умению лепить реалистический образ во



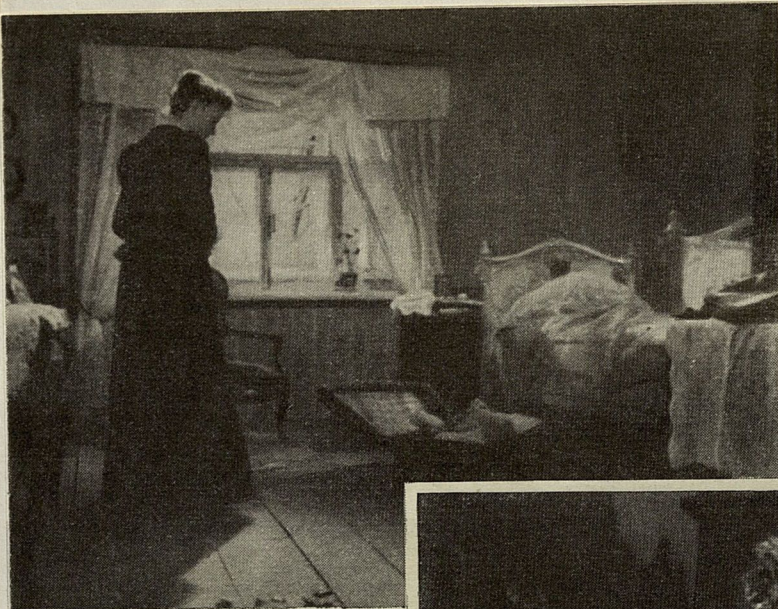
ЮБИЛЕИ



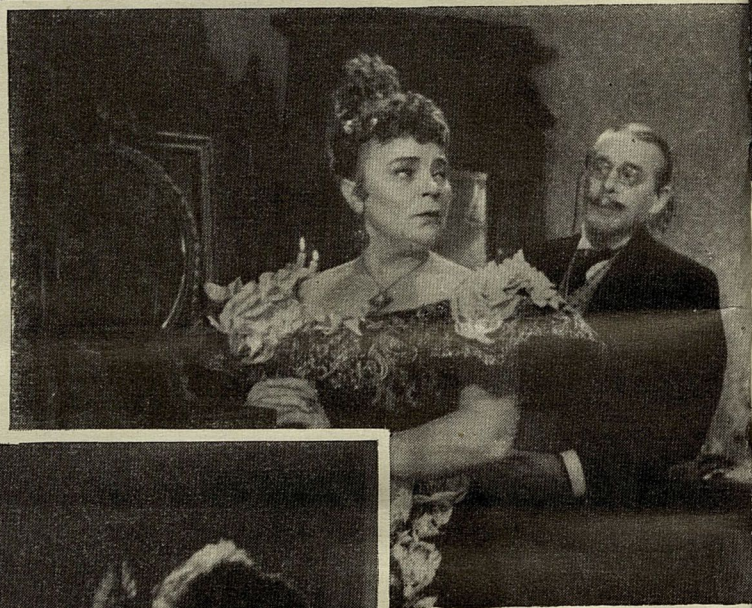
СМЕРТЬ
ЧИНОВНИКА

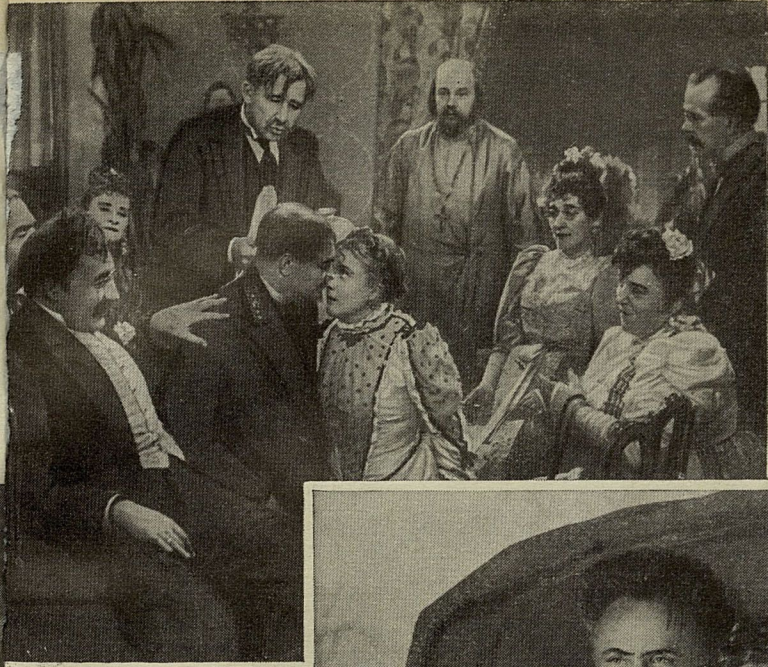


МЕДВЕДЬ



ПЕРЕПОЛОХ





ЧЕЛОВЕК
В ФУТЛЯРЕ





МАСКА



НАЛИМ



ХИРУРГИЯ

всей его сложности, киноискусство стало звуковым и получило цвет.

И, конечно, если бы мы стали сегодня сравнивать старую «Анну на шее» с новой, снятой в цвете талантливым оператором Г. Рейсгофом, то мы бы увидели пропасть, разделяющую наивную немую и черно-белую иллюстрацию к рассказу Чехова 1929 года от фильма 1954 года.

Новый фильм наряден и красочен, в нем много музыки, много ярких деталей и броских эпизодов. И совсем иной предстала в нем Анна. Сверкающая молодостью, живая, веселая — это по-новому прочтенная режиссером и актрисой А. Ларионовой чеховская героиня.

Мир, изображенный на экране режиссером, оператором и художником (А. Дихтяр), — это мир щедрый, праздничный, яркий. Мчатся бойкие тройки, роскошные летние и осенние пейзажи сменяются зимними, балы, театры перемежаются катаньем на озере, пением цыганских хоров. Разудалая купеческая, мещанская и чиновная Россия живет на экране вольготно и на широкую ногу. Мелькают пестрые дамские платья, кружатся в вихре вальса пары, сытый, добродушный, самоуверенный и циничный Артынов (М. Жаров) лихо отплясывает мазурку с красавицей Анной. Двигается сквозь пеструю толпу чопорно затянутый в мундир, изящный и сластолюбивый князь (А. Вертинский). Нарядные комнаты, букеты и корзины цветов, котенок с бантом на шелковой подушке, голубые ленты в пышных, белокурых волосах Анны, гитара с бантом — все аксессуары торжествующего мещанства живо предстали в картине. Предстали для того, чтобы, по мысли режиссера, внушить зрителю отвращение к жизни, показанной на экране, к жизни пошлой, развратной, наполненной раболепством, лакейством, холодным, убивающим душу цинизмом.

Задавшись целью вслед за Чеховым разоблачить вопиющую мерзость и пошлость обывательского бытия и не желая вместе с тем прямым вмешательством подчеркнуть свое отношение к изображаемому на экране миру, режиссер, однако, нарушил чувство меры и в целом ряде сцен получил совсем не те и не такие результаты, которых, видимо, ожидал. «Роскошная», праздничная жизнь начала существовать в картине сама по себе, не вызывая должного критического к ней отношения.

Чехов не любил проповеднического тона, считал, что художник не должен тыкать указательным пальцем, говоря — вот это хорошо, а это плохо. Чехов уважал читателя, считал его умным и не нуждающимся в поучениях. Но вместе с тем Чехов никогда не отказывался от ясной и твердой точки зрения в искусстве.

Здесь уместно привести (по записи А. Куприна) интересное высказывание Чехова:

«В одной хорошей повести я прочел описание приморского ресторана в большом городе. И сразу видно, что автору в диковинку и эта музыка, и электрический свет, и розы в петлицах, и что он сам любитесь на них. Так — нехорошо. Нужно стоять вне этих вещей, и хотя знать их хорошо, до мелочи, но глядеть на них как бы с презрением, сверху вниз. И выйдет верно»*.

Вот этого презрительного взгляда не хватает в фильме «Анна на шее». Так, например, сцена бала предстала в нем как самостоятельный в общем кусок, вставной номер, где танцы, веселье — все дано «всерьез», добротное, с упоением и откровенным любованием. То же отчасти произошло с трактовкой образа главной героини. Большое количество крупных планов скужающей, грустной Анны, томящейся в доме супруга, неожиданно привносит в фильм оттенок ненужной сентиментальности; эти портреты превращаются просто в серию красивых открыток, весьма отдаленно связанных или вовсе не связанных с идеей произведения в целом. А веселая, хохочущая, довольная Анна второй части фильма не дает прочесть подтекст роли, заключающийся в том, что вся эта роскошь, Артыновы, князья, букеты — все это гибель Анны.

Показывая гостей в доме Модеста Алексеевича, режиссер повторил сцену и реплики из рассказа «Сирена», уже однажды использованные им же в фильме «Человек в футляре». В «Анне на шее» эта сцена неорганична, она здесь слишком прямолинейна.

Лучшими в фильме являются сцены в доме отца Анны — учителя рисования Петра Леонтьевича. Образ благородного, но слабого человека, совсем потерявшего себя после смерти жены, с большим тактом, сдержанно и просто играет А. Сашин-Николь.

* А. Куприн, Соч. в трех томах, т. 3, ГИХЛ, М., 1953, стр. 530.