

МНОГИЕ советские литераторы очень охотно называют себя учениками Горького.

К сожалению, многие из этих учеников готовы с необыкновенной обстоятельностью комментировать письма Алексея Максимовича к ним и с удивительным равнодушием относятся ко всему прочему литературному наследию Горького.

В последнем выпуске альманаха «Год XXI» появилась неизвестная до сих пор статья Горького «О книге». Две эти странички поражают вдохновенным мастерством и — не нахожу другого выражения — философским волнением.

Странно, что горьковский шедевр остался никем не отмеченным.

В своей статье Горький, между прочим, пишет:

«Я сильнее любил бы наше небо, если бы звезды были ярче, крупнее и ближе к нам. И они стали прекраснее с тех пор, как астрономы рассказали нам о них».

Мир, в котором я живу, это мир маленьких Гамлетов и Отелло, мир Ромео и Горио, Карамазовых и мистера Домби, Давида Копперфильда, мадам Бовари, Манон Леско, Анны Карениной, мир маленьких Дон-Кихотов и Дон-Жуанов.

Из этих незначительных существ, из наз, поэты создали величественные образы и дали им бессмертие».

Эти строки невольно вспоминаются при разговоре о тяге наших драматургов, сценаристов, режиссеров — и самих зрителей — к инсценировкам. Не из этих ли столкновений в жизни с маленькими Ромео и Дон-Жуанами рождается очень естественное и очень человеческое стремление встретиться с литературными героями лицом к лицу, узнать о них нечто новое, посмотреть их живущими как бы за пределами страниц книги. А ведь увидеть героя романа или повести на сцене или на экране —

это нечто похожее на столкновение с ним в жизни.

Зритель, идущий на спектакль «Анна Каренина», хочет узнать нечто большее, чем может извлечь он из романа.

Может быть, это несколько наивно в отношении героев Льва Толстого, но вполне законно в отношении героев Валентина Катаева. Если со спектакля «Шел солдат с фронта» зритель уходит разочарованным, то прежде всего потому, что он не узнал ничего нового о героях «Я, сын трудового народа».

Вопрос о победе или поражении инсценировки — почти всегда вопрос о наличии в спектакле или фильме этого дополнительного знания.

«Чеховская программа» — три новых фильма — позволяет сделать некоторые выводы о судьбе литературных героев на экране.

Остановившись на «Маске», этом до известной степени обойденном вниманием критики рассказе, авторы фильма проявили хорошее литературное чутье.

Мы еще плохо знаем Антошу Чехонте на литературном фоне эпохи. Путь, ведущий от Антоши Чехонте к Антону Чехову, рисуется нам гораздо яснее, чем расстояние, отделяющее рассказы Антоши Чехонте от рассказов, скажем, таких юмористов, как Эмиль Пуп и Мефистофель из Хамовников.

Рассказ «Маска», написанный Чеховым в самые первые годы своей литературной деятельности, — напоминание о том, что отделяло Антошу Чехонте от его собратьев по юмористическим журналам. Удивительная верность всех жизненных подробностей сочетается в нем с прекрасной суровостью, — в ней, этой суровости, мы узнаем увлеченного читателя Щедрина и будущего автора «Человека в футляре».

Однако многое в этой инсценировке вызывает серьезные возражения.

Спорить с писателем можно. Может быть, даже в истинном исполнительском творче-

стве проникновению в самую глубину писательских замыслов всегда сопутствует скрытый, часто неосознанный самими исполнителями спор с автором. Не отсюда ли великолепная ценность чеховских спектаклей в Художественном театре, в театре, где не только проникали в авторский замысел, но и спорили с драматургом? Этот спор, как мы теперь знаем, — был, и в сущности очень серьезный.

Но одно дело — спорить, и совсем другое дело — «подправлять».

«Маска» — это подправленный Чехов. Герой рассказа — дебоширствующий миллионер Пятигоров в первой редакции был Чеховым назван Пятирыловым.

Это мелкое авторское исправление крайне характерно для всей художественной натуре Чехова.

24-летний Антоша Чехонте, исправляющий фамилию купца Пятирылова на Пятигоров, удивительно напоминает нам 43-летнего Чехова, который советует артисту Леонидову в роли купца Лопухина в «Вишневом саде» не кричать, а держаться на сцене вполне благопристойно. Пьяные купцы Пятирыловы — это был шаблон, о Пятирыловых писали все юмористы. Но ведь дело не в том, что дебоширят Пятирыловы, а в том, что и купцы несколько «цивилизованные», Пятигоровы, держат в своих руках весь город, являются хозяевами российской жизни.

Но в кино нас всячески возвращают к Пятирылову. Так, например, не доверяя ни своему мастерству, ни чуткости зрителей, постановщики заставляют Пятигорову не только издеваться над посетителями клуба, но и физически истязать официанта. Этой отсебятины постановщикам показалось мало. Они заставили еще Пятигорову произнести монолог о самом себе, вложили в его уста самохарактеристику, которая не долж-

на оставлять никаких сомнений у зрителя относительно социальной роли героя.

По этим же соображениям полицейский офицер Евстрат Спиридоныч, — смешной, совсем не страшный старик у Чехова — превращен в очень энергично действующего Держиморду, который выступает в сопровождении городских, слишком похожих на квартальных из плохих постановок Сухово-Кобылина.

Когда в пьесе одного драматурга Чехов паткнулся на такое выражение: «Ведь ты знаешь, что курить здесь нельзя», он в неопубликованном до сих пор письме к этому автору указал на недопустимость «лишних слов, не идущих к пьесе»: «В пьесах надо осторожней с этим что...»

И вот писателю, которого корбило от одного лишнего союза в речи персонажей, — ему без колебаний приписывают лишние монологи.

Насколько удачен выбор «Маски», настолько же неудачен выбор «Налима».

«Налим» — это рассказ, очень напоминающий тот модный род сенок, в котором писали чеховские современники Лейкин и Горбунов. Но ведь недаром сценки Лейкина ныне совсем забыты, сценки Горбунова ползают, а сценки Чехова живут для нас рядом с великими чеховскими созданиями.

Все то, что отличает чеховские сценки от лейкинских и горбуновских — тонкость, изящество, свобода от ремесленных приемов, естественность и в то же время искусность диалога, словом, все то, что делает «Налима» милым и дорогим нам рассказом, — все это в фильме отпало.

Когда в печати появился чеховский рассказ «Припадок», Чехов с искренним огорчением писал, что о тенденции рассказа толкуют много, а вот о том, как описан в рассказе снег, об этом никто не считал нуж-

ным упомянуть. И в «Налиме» есть эти чудесные частности, есть этот снег — рассыпанный снег, с которым Чехов сравнивает перистые облака.

В фильме «снег» растаял, а с ним растаяло и искусство. Остался анекдот о том, как люди вытаскивали налима из-под коряги, и как он в последний момент выскользнул из рук. Анекдот разыгран плохо. В памяти зрителя не остается ничего, кроме людей, скучновато топчущихся по горло в воде.

Очень любопытно, что, экранизируя рассказ «Маска», постановщик стремился, несмотря на отсебятины в тексте и в мизансценах, все же придерживаться поближе к Чехову. Экранизируя же произведение для сцены, постановщик оказался вынужденным пойти по пути свободной композиции.

Это знаменательно.

Ведь экранизация пьесы есть своего рода «инсценировка инсценировки», ибо пьеса сама есть жизнь, уже инсценированная в воображении автором.

Инсценируя роман, повесть или рассказ, автор инсценировки может выбирать. Так, например, инсценируя роман «Анна Каренина», Художественный театр отбросил тему Левина — Китти. Но выбрать из материала пьесы нельзя в силу самых основных свойств драматургического жанра. Можно ли ставить, скажем, «Таланты и поклонники», выбрав линию Негина — Великатов и отбросив линию Негина — Мелузов?

О праве на выбор инсценировщика беллетристического произведения можно спорить. О праве на выбор инсценировщика драматургического произведения спорить нельзя: потому что речь идет уже не о нарушении художественной логики, а о нарушении логики житейской, противоречие здравому смыслу. Вот почему постановщик «Медведя» очутился в значительно более затруднительном положении, чем постановщик «Маски». Оказалось, что повесть и рассказ ближе к

экрану, чем театр. Постановщику «Медведя» пришлось вводить дополнительные сцены, новых персонажей — например, некоей старухи, находящейся в услужении не только у героя, но и у сценариста: благодаря ее репликам, довольно искусным отсебятинам, зрителю объясняется, почему и зачем отправляется помещик Смирнов к своей соседке Поповой.

«Медведь» — это быстрая спеническая шутка. Но это — шутка Чехова. Когда Художественный театр ставил «Три сестры», исполнители очень хорошо определили свою творческую задачу:

«Это может быть только так».

Правда, «Медведь» — не драма «Три сестры», а водевиль, о водевиле же Чехов сам говорил: секрет в том, чтобы писать «вздор». Но под «вздором» Чехов подразумевал только известное отступление от внешнего правдоподобия в интересах более стремительного, яркого и неожиданного развития действия. Вызов мужчиной на дуэль женщины — «вздор». Но помещик Смирнов написан с такой внутренней правдой, шарж этот столь внутренне жизненен, что зритель готов поверить и во «вздор».

Не стремясь, может быть, «подглядеть» в жизни «настоящих» Смирнова и Попову, зритель хочет заражаться радостным ощущением, что «это может быть только так». Этой силы убеждения в фильме нет, несмотря на талантливую актерскую работу Андровской и Жарова.

Добавив же к чеховскому водевилю новые сцены, положения и персонажей, постановщики ничего не прибавили к Чехову.

Оказывается, что отсебятина — это не сложение, а вычитание.

Такова арифметика искусства инсценировки, если такое искусство вообще существует.