



ИСКУССТВО КИНО

10

1954

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

Л. МЫШКОВСКАЯ

ФИЛЬМЫ О РАБОТЕ ПИСАТЕЛЕЙ-КЛАССИКОВ («Рукописи Льва Толстого» и «Записные книжки Чехова»)

Процесс создания литературных образов еще в весьма малой степени раскрыт исследователями. Тем более отрадно, что в области кинематографии сделаны попытки приподнять завесу над этой тайной, показать зрителю определенные моменты творческой работы Толстого и Чехова.

Фильмы «Рукописи Льва Толстого» и «Записные книжки Чехова» важны для нас не только сами по себе, но и как вехи для дальнейшего. Создание популярных фильмов о работе больших художников слова прошлого и настоящего, ознакомление широкой аудитории со сложными путями появления художественного образа — задача, хотя и нелегкая, но, несомненно, благодарная для искусства кино.

Писатели работают по-разному. Уловить в этом процессе и общие законы искусства и индивидуальные особенности каждого автора, конкретизируя все это на экране, — дело интересное и увлекательное.

Самые различные стороны работы писателя могут привлечь внимание сценариста при раскрытии этой темы. Интересны не только моменты познавательные, но и эмоционально-художественные, например отношение автора к создаваемым им характерам, его страстное волнение и т. д.

В своих дневниках Д. Фурманов интересно рассказывал нам о том, что переживал он, работая над «Чапаевым»: «Колыхаюсь, как былинка. Ко всему прислушиваюсь жадно... О, многого еще не знаю, что будет!... Писать еще не приступил: объят благоговейным, торжественным страхом. Готовлюсь. Так в далеком детстве долгим

постом, с земными поклонами, смирением и воздержанием, бессонными ночами, слезами... готовился к принятию «святых таинств».

Так изображает Фурманов пафос рождения образа в душе художника: и радость, и страх, и ожидание, и неизвестность, и весь трепет внутренней жизни писателя.

Множество других мотивов может оказаться интересным при таких кинопостановках, и в первую очередь — преобразование писателем средствами искусства материала, подсказанного ему самой действительностью.

В каждом отдельном случае сценарист и режиссер могут найти и новые мотивы, и новые приемы воплощения их на экране. Творческая фантазия постановщиков, домыслы и вымыслы здесь, как и везде в искусстве, должны найти немалое применение.

Рассматривая фильмы «Рукописи Льва Толстого» и «Записные книжки Чехова», мы попутно касаемся и художественных особенностей обоих писателей, что весьма существенно для данной темы, ибо для конкретизации ее на экране знакомство с художественными особенностями писателя совершенно необходимо.

Следует сказать, что для разрешения такой сложной задачи, как показ работы писателя, рукописный материал является наиболее надежной базой, хотя и представляет немало трудностей, в особенности, когда идет речь о раскрытии этой темы средствами кино.

Рукописное наследство Толстого исключительно богато, и всякую попытку сделать с помощью экрана работу его понятнее для

самой широкой аудитории нельзя не приветствовать.

В этом смысле научно-популярный фильм «Рукописи Льва Толстого» представляет несомненный интерес. В обзорной части показаны хранилище рукописей Толстого, а также ряд кадров с рукописями различных периодов жизни писателя, начиная с детских лет. Центральная часть фильма посвящена работе Толстого над изображением Бородинского сражения («Война и мир») и над портретом Катюши Масловой («Воскресение»).

На экране — кадры, раскрывающие не только те изменения, которые происходят в рукописях Толстого после целого ряда правок, но и серьезные повороты в авторском замысле, результатом которых и являлись многочисленные исправления.

Чтобы показать это убедительно, конкретно, сценаристы ввели в фильм, кроме рукописного материала, и живопись: в кадрах, где демонстрируется работа Толстого над портретом Катюши Масловой, сняты иллюстрации Л. Пастернака и других художников к «Воскресению» (Катюша в юности, Катюша в суде, в тюрьме и т. д.). В отдельных кадрах использован прием мультипликации, что также оживляет фильм.

О полноте жизни, свойственной героям Толстого, писалось не раз. Горький говорил, что они до такой степени ощутимы, что их хочется потрогать пальцами. Какими средствами достигает Толстой этой необыкновенной художественной конкретизации, исключительной жизненной убедительности своих созданий?

Первым, кто указал на специфическую особенность Толстого-художника, был, как известно, Чернышевский. Его формула — «диалектика души», характеризующая художественный метод Толстого, подчеркивает то основное, благодаря чему Толстой проложил новую дорогу в изображении человека во всей его сложности и противоречивости.

Раскрытие внутреннего состояния героя — всего процесса его душевной жизни в самые различные мгновения, всю изменчивость чувств, их постоянное движение — и является той основной особенностью Толстого, с помощью которой он творит чудеса, достигая неповторимой правдивости в изображении человека.

Знакомство с рукописями Толстого убеждает в том, что не легко давалось его гению это чудо преображения материала, ко-

торый он брал в большинстве случаев из самой жизни. «Премудрость искусства, — говорил он, — просеивать песок, чтобы отделить чистое золото», а для этого необходимо «не торопиться писать, не скучать исправлять, переделывать десять, двадцать раз одно и то же». И он неизменно следовал этому правилу.

В произведениях Толстого, в особенности в его романах, герои показаны на протяжении ряда лет. Мы видим их в самые разнообразные периоды: они переживают катастрофы, кризисы, сильнейшим образом изменяющие их судьбы, и сами они во многом меняются. Но при всем этом потоке стремительно несущейся жизни, при множестве героев со всем различием индивидуальностей и судеб в произведениях Толстого читателя поражает и стройность композиции и тщательная мотивированность поведения каждого из героев.

Следует сказать, что на ранних, а нередко и не только на ранних стадиях работы произведения Толстого и по размеру и по количеству действующих лиц, а часто и по идейному содержанию в большинстве случаев выглядели совершенно иными, далекими от тех, какими мы знаем их в окончательной редакции. Они вызревали медленно. Множество вариантов отбрасывалось, происходили кардинальные перемены и в композиции и в замысле всего целого, что, естественно, отражалось и на особенностях характеров многих героев.

Социальные, философские и этические проблемы, обычно стоящие в центре произведений Толстого, придающие им широкий размах и величие, появлялись на страницах их в большинстве случаев отнюдь не сразу. По мере углубления авторского замысла захватывались новые события, появлялись новые проблемы, увеличивался круг действующих лиц, вводились представители новых социальных слоев (в процессе работы над «Войной и миром», например, долго не было Платона Каратаева). Каждое из действующих лиц, в особенности фигуры центральные, проходило через ряд стадий работы, и лишь после этого отливалось в определенные, ясные образы.

Истории создания одного из центральных образов романа «Воскресение» — Катюши Масловой — посвящен ряд кадров фильма «Рукописи Льва Толстого».

На экране мы видим сложный путь создания внешнего облика главной героини произведения. Двадцать вариантов портрета

Катюши Масловой находим мы в рукописях «Воскресения». Облик ее в юности, в период ее первых встреч с Нехлюдовым, в основном был найден Толстым сразу. «У нее гладко, гладко причесанные черные волосы с большой косой, небольшие, но необыкновенно черные и блестящие глаза, румянец во всю щеку, главное же, на всем существе печать чистоты, невинности».

Но портрет ее более позднего периода (после тяжелых лет позора и пребывания в тюрьме) дался Толстому лишь после долгих поисков.

Стремясь отразить на лице следы всего пережитого ею за эти годы, Толстой вначале рисует ее безобразной, но через некоторое время в работе над «Воскресением» наступил перелом. Толстой был недоволен всем написанным. До этого момента роман начинался с описания Нехлюдова, его пребывания у тетюшек и встреч с Катюшей, но Толстым овладело сомнение: так ли следовало начать произведение? Этот момент зафиксирован в одной из его записей: «...ясно понял, отчего у меня не идет «Воскресение». Ложно начато... Я понял это, обдумывая рассказ «Кто прав»... Я понял, что надо начинать с жизни крестьян, что они — предмет, они — положительное, а то — тень, то — отрицательное. И то же понял и о «Воскресении». Надо начать с нее. Сейчас хочу начать». А в следующей записи читаем: «Совестно вспомнить, как пошло я начал с него».

И действительно, с этого момента композиция романа меняется в связи с новым, резко обличительным направлением всего произведения — оно теперь начинается с губернской тюрьмы, где находится арестантка Катюша Маслова, которую направляют под конвоем в суд.

Продолжая после этого работать над «Воскресением» и, в частности, над образом Катюши, теперь уже выдвинутой в силу изменения замысла на первый план, Толстой стремится выразить в ее портрете черты, которые, с одной стороны, напоминали бы ее облик в юности, а с другой — отобразили бы изменения, происшедшие в нем. Однако это дается с трудом. Только после многих поисков и правок он, наконец, находит то, что удовлетворяет его: лицо «измученное и болезненное», «немного подпухшие черные глаза»; впервые появляется и новый штрих в лице Катюши, благодаря которому оно особенно запоминается, — чуть-чуть косящий глаз. Отделка портрета еще продол-

жается, и лишь на двадцатом варианте — она завершается.

Весь этот путь работы Толстого над внешним обликом героини, в котором нашло отражение и все пережитое ею в самые трагические годы жизни, мы видим на экране в целом ряде сменяющих друг друга кадров; и зрителю становится ясным, осязуемым, как труден и сложен процесс создания подлинно правдивых образов в искусстве.

Присматриваясь к изображению внешнего облика героев Толстого, нельзя не заметить, что в большинстве случаев он не ограничивается обрисовкой внешних черт. На лицах героев Толстого (в особенности героев, занимающих центральное место в произведении) мы постепенно прочитываем всю историю их жизни — игру страстей, волнения мысли, взлеты и падения — все боренья духа человеческого, отраженные во взгляде, в улыбке, в движениях. У Толстого мы очень часто встречаем множество зарисовок внешности персонажей, и в каждой мы одновременно видим и физический и моральный облик их. В таких зарисовках мы постоянно узнаем обо всех изменениях в душевном состоянии героев. Человек виден словно насквозь — и внешнее и внутреннее существо его в каждый данный момент. Самые разнообразные чувства героев, внутренняя реакция их на окружающее здесь всегда показаны не только в поступках, действиях, размышлениях, но и во всем внешнем облике — в выражении глаз, наклоне головы, в жестах. Отсюда и восхищающая нас осязуемость героев Толстого, их близость к нам. Мы словно чувствуем дыхание их, видим блеск глаз, сияние улыбки в минуты радости и подъема и также выражение лица в трагические мгновения жизни. Именно эта художественная конкретность, зримость и осязаемость и является одной из тайн вечной жизни образов у Толстого.

Грузная фигура Кутузова со шрамом на лице и незрячим глазом — еще далеко не весь портрет его в «Войне и мире». Зарисовок внешности Кутузова в романе — бесконечное множество, и каждый раз выражение лица его и всей фигуры иное.

Сонно-пассивный Кутузов в кресле во время военного совета накануне Аустерлицкого сражения; полное отчаяния лицо его в момент этой битвы при виде бегства воинов; Кутузов незадолго до Бородинской битвы в минуту душевного разговора с Андреем

Болконским, когда «умное, доброе и вместе с тем тонко-насмешливое выражение» светилося на его пухлом лице; Кутузов на Бородинском поле, гневно обрушивающийся на Вольцогена «с угрожающими жестами, трясущимися руками и захлебываясь»; и Кутузов в момент, когда он ночью получает известие об отступлении наполеоновской армии,—езде Толстой со всеми подробностями рисует лицо, фигуру, интонацию голоса, все изменения, в них происходящие и отражающие чувства, которые потрясают все существо его в эти мгновения:

«—Кто привез?—спросил Кутузов с лицом, поразившим Толя, когда загорелась свеча, своей холодной строгостью... Кутузов сидел, спустив одну ногу с кровати и навалившись большим животом на другую, согнутую ногу. Он шурил свой зрячий глаз, чтобы лучше рассмотреть посланного, как будто в его чертах он хотел прочесть то, что занимало его. — Скажи, скажи, дружок, — сказал он Болховитинову своим тихим старческим голосом, закрывая распахнувшуюся на груди рубашку... Какие ты привез мне весточки? А? Наполеон из Москвы ушел? Воистину так? А?

...Болховитинов рассказал все и замолчал, ожидая приказания. Толь начал было говорить что-то, но Кутузов перебил его. Он хотел сказать что-то, но вдруг лицо его сщурилось, сморщилось; он, махнув рукой на Толя, повернулся в противоположную сторону к красному углу избы, черневшему от образов.

— Господи, Создатель мой! Внял Ты молитве нашей... — дрожащим голосом сказал он, сложив руки. — Спасена Россия. Благодарю тебя, Господи! И он заплакал».

Слов в этой сцене Кутузов произносит немного, но мы видим лицо его, отражение чувств на нем. Оно то холодно суровое, то «сщурилось и сморщилось», голос его то тихий, то дрожащий. Все движения его показаны в эту минуту с необыкновенной отчетливостью.

Во множестве таких сцен проходит перед нами Кутузов, и в каждой из них облик его раскрывается перед нами в новых обстоятельствах, во взаимоотношениях с другими людьми; в любой из этих сцен мысли, чувства и ощущения толстовского героя отражаются в телесном существе его со всей зрительной ощутимостью и художественной конкретностью. Все изменения, происходящие во внешнем облике Кутузова, и являются важнейшими показателями его душев-

ной жизни. Мы не только слышим его голос, все интонации, но и видим все оттенки чувств — во взгляде, в наклоне головы, в движениях рук и всей фигуры.

Ярко художественный и тонко психологический портрет героя мы не раз встречали и в искусстве кино. Нельзя не вспомнить, например, внешний облик Чапаева. Не только речь, действие, поведение, но и лицо, и фигура, и все движения актера, его взгляд, его жесты — все это бесконечно помогает созданию образа в целом.

В фильме «Рукописи Толстого» внимание зрителя привлечено к портрету главной героини романа «Воскресение», и сделано это хорошо; охватить здесь больше материала не было возможности и даже надобности. Однако портретом еще не исчерпывается образ.

Образы героев у Толстого создаются во множестве сцен, в том числе бытовых, семейных и домашних. Однако нельзя не заметить, как глубоко своеобразно изображение быта в его произведениях, в особенности в романах «Война и мир» и «Анна Каренина».

Широко развернутые описания обстановки, всего внешнего, костюмов, привычек, обычаев, стремление создать детальный фон, на котором разворачивается жизнь героев, было общераспространенным явлением у большинства писателей — предшественников и современников Толстого. Но он решительно отходит от этой традиции. Миру вещей он уделяет не слишком много места. О внешнем виде и убранстве дома Ростовых у Толстого сказано немного, но он наполнил его жизнью людей, всем тем, что пережили они в его стенах,—и мы забыть его не можем.

Семейный быт в изображении Толстого пронизан разговорами, мыслями и действиями героев. В центре внимания писателя — поэзия чувства, поэзия душевных движений людей. Эту особенность — исключительную психологизацию бытовых сцен и эпизодов — мы встречаем в «Войне и мире» и в других произведениях Толстого на каждом шагу. Как и везде и повсюду, у него — не детали мира внешнего, а внутренняя жизнь человека здесь на первом плане.

Любая из бытовых сцен «Войны и мира» подтверждает это положение. Святки в доме Ростовых в Отрадном. Поездка на тройках в зимний вечер, ряженные (гусары, турки, медведи). Но всего этого — только «чуть-чуть», а суть всей сцены — чувства Нико-

лая Ростова, Наташи и Сони, ощущения радости любви и юности, переполняющие их существа. «Захар кричит, чтобы я взял на-лево; а зачем налево? думал Николай. Разве мы к Мелюковым едем, разве это Мелюковка? Мы Бог знает где едем, и Бог знает, что с нами делается — и очень странно и хорошо то, что с нами делается», — так размышляет в эти минуты Николай Ростов.

Наташа на балу, где она встречается с Андреем Болконским. Он приглашает ее на танец. «То замирающее выражение лица Наташи, готовое на отчаяние и на восторг, вдруг осветилось счастливою, благодарною, детскою улыбкой. «Давно я ждала тебя», — как будто сказала эта испуганная и счастливая девочка, своею проявившеюся из-за готовых слез улыбкой, поднимая свою руку на плечо князя Андрея».

Так раскрываются перед нами разнообразные чувства героев, выраженные во всех движениях их лиц и фигуры, во множестве бытовых сцен и эпизодов, служащих у Толстого делу создания полных жизни образов.

Как мы уже указывали, Толстой не испытывает особого пристрастия к деталям быта, однако он и не избегает их, когда этого требует тема или определенная ситуация; но в этих случаях он стремится использовать подробности быта для своей основной цели — показать как можно убедительнее внутреннее существо своих героев, их настроение, состояние. Памятная сцена пасхальной заутрени в «Воскресении» характерна в этом отношении.

Вся торжественная обстановка заутрени, обрисованная в ряде деталей, — все это привлекается в этой сцене для того, чтобы ярче и сильнее изобразить чувства Нехлюдова в эту ночь.

Ему «было удивительно, как это он, этот дьячок, не понимает того, что все, что здесь, да и везде на свете существует, существует только для Катюши, и что пренебречь можно всем на свете, только не ею... Для нее блестело золото иконостаса и горели все свечи на паникадиле и в подсвечниках, для нее были эти радостные напевы...»

Все окружающее в эти минуты показано через восприятие Нехлюдова — все подробности обстановки, и люди, их одежда, и «плясовые напевы праздничных песен». Все это завершается характерным резюме: «Все было прекрасно, но лучше всего была Ка-

тыша в белом платье... и с сияющими восторгом глазами».

Бытовой фон со всеми деталями здесь является как бы одним из моментов видения, ощущений героя, благодаря чему все, что с ним происходит, становится яснее и зримее.

В творчестве Толстого позднего периода картины быта выполняют и другую функцию — сатирически-обличительную. Обличение существующего строя жизни, всех институтов его, паразитизма имущих и правящих становится важнейшей задачей Толстого. Это отражается и на художественных приемах его, но теперь в противовес прежнему детальное изображение внешнего, вещного мира, окружающего героев, становится очень заметным во многих произведениях Толстого. Нельзя не вспомнить, например, с какой полнотой описана домашняя обстановка в квартире Нехлюдова (мебель, убранство и т. д.) или как показана картина домашнего обеда в семье Корчагиных (сервировка стола, дом, лестница, швейцары и лакеи). Вся эта детализация домашнего быта многих героев «Воскресения» сделана Толстым с определенным намерением — разоблачить роскошь быта знати при параллельном описании нищеты и бедствий людей из народа (заключенные в тюрьме, голодающая деревня и т. д.). Таким образом, детали быта становятся теперь одним из средств сатиры Толстого, с помощью которых идет обстрел всего собственнического уклада жизни.

На экране мы еще сравнительно редко встречаем художественно полноценные кадры, где показаны моменты, раскрывающие не только быт, но и психику, и мысли, и чувства героев. Чаше всего мы находим их в экранизациях произведений классиков (в особенности Островского). Роль таких кадров очень значительна.

Делу создания образов служат у Толстого все элементы произведения, в том числе и пейзаж.

Во многих сценах его произведений пейзаж играет важнейшую роль, способствуя раскрытию внутреннего мира героев в самые серьезные минуты их жизни.

Своеобразие пейзажей в произведениях Толстого — в необыкновенно действенной связи природы и человека; раздумье, настроения человека в этих пейзажах неотделимы от жизни природы. Она непосредственно участвует в том «внутреннем действии», которое разыгрывается перед нами,

удваивая его выразительность. В результате пейзаж, обогащенный восприятием героев, в свою очередь «работает» на них — через него самые трудные и сложные явления душевной жизни человека раскрываются с удивительной художественной полнотой.

Такие пейзажи мы не раз встречаем в сценах и эпизодах, где изображаются поворотные, узловые моменты в жизни героев. В таких случаях эти пейзажи являются усилителями драматизма внутреннего действия, и роль их в процессе создания образов очень значительна.

Образ Андрея Болконского в «Войне и мире» раскрывается в напряженной внутренней борьбе в ряде жизненных обстоятельств (общественных и личных). Таким путем и происходит становление этого характера. Один из трудных и сложных этапов внутренней жизни Болконского (после Аустерлица) показан Толстым через пейзаж. С помощью поэтической притчи о старом дубе все пережитое героем, все смутное, затаенное выступает вовне ярко окрашенным, освещенным блеском весны, зелени и солнца.

Все живет и дышит в этом толстовском лесу так же значительно, изменчиво и сложно, как и в самой природе,—и в нем все меняется, возрождается, как и в существе человеческом: «береза, вся обсеянная зелеными клейкими листьями, не шевелилась и из-под прошлогодних листьев, поднимая их, вылезала зеленая первая трава и лиловые цветы». А дуб «...с корявыми руками и пальцами... старым, сердитым и презрительным уродом стоял между улыбающимися березами».

Но наступило лето, и «старый дуб, весь преобразенный, раскинувшись шатром сочной, темной зелени, млел, чуть колыхаясь в лучах вечернего солнца. Ни корявых пальцев, ни болячек, ни старого недоверия и горя,—ничего не было видно. Сквозь жесткую столетнюю кору пробились без сучков сочные молодые листья, так что верить нельзя было, что этот старик произвел их. «Да, это тот самый дуб», — подумал князь Андрей, и на него вдруг нашло беспричинное, весеннее чувство радости и обновления». Таким путем — через пейзаж — рисуется наступление новой полосы в жизни героя — обновления, подъема духа.

Пейзажей, созданных с замечательным искусством, в русской классической литературе немало, однако мы редко в них видим такую органическую связь между жизнью

природы и душевным миром героев, как у Толстого.

Как значительна функция пейзажа во многих, очень существенных во всем движении сюжета сценах, свидетельствует работа Толстого над одним из эпизодов «Воскресения». Мы имеем в виду сцену романа, где изображен ледолом на реке, и приход весенней ночью Нехлюдова в комнату Катюши. Пейзаж в этой сцене широко развернут — одновременно происходят два решающих события в жизни природы и жизни героев: перелом в судьбе Катюши и освобождение реки ото льда. Стихия бушует, идет ледолом, бушуют страсти и в душе героев в эту ночь. Толстой и рисует параллельно эти два события, и они все время перекликаются между собой, что необыкновенно усиливает напряженность, драматизм всей сцены.

В ранней редакции «Воскресения» в этой сцене вовсе не было пейзажа, не было параллельного действия, происходящего в природе. Речь шла только о том, что происходило в эту ночь в жизни героев. Нельзя не заметить, читая этот ранний вариант сцены, как сильно она проигрывает от отсутствия пейзажа, если сравнить ее с окончательным текстом.

Пейзаж в фильмах, как известно, встречается очень часто, но в большинстве случаев он рассчитан на чисто живописный эффект. Пейзаж же левитановского характера, где показано одновременно и состояние человека в определенные моменты его жизни (о чем мы говорили выше), в кино по-настоящему еще не проник.

У Толстого очень часто пейзаж сопровождает и военные сцены (батальный пейзаж). Во многих случаях назначение такого пейзажа — не только воссоздавать внешнюю картину того или иного сражения, но и показать дух воинов, настроение их и тем самым подчеркнуть значение данной битвы для будущего, для всего народа. Таков батальный пейзаж Бородинского сражения.

Известно, как Толстой рассматривал значение Бородинской битвы, ее исторический смысл. Он считал ее высшим проявлением народного сознания, поворотным моментом во всем ходе кампании 1812 года, надломившим нравственную силу врага и в конечном счете обрекшим его на гибель. Эта мысль художественно воплощена и в пейзаже Бородинского сражения, в котором ярко выражена торжественность и величие исторического события.

В фильме о рукописях Толстого это очень наглядно продемонстрировано. Картина боя, которая бы вполне соответствовала основной мысли писателя, вначале не давалась ему; Толстой был недоволен написанным и решил осмотреть знаменитое место. «Писателю необходимо все время видеть перед собой вполне ясно и отчетливо то, что он изображает», «не выпускать ни на минуту из глаз правду жизни» — эти слова написаны в черновой редакции, где дано описание Бородинской битвы.

27 сентября 1867 года Толстой выехал, чтобы осмотреть поле исторического сражения и с полной ясностью представить себе всю картину боя. Там он сделал набросок (показан на экране). На нем обозначена линия горизонта с лесами, места деревень (Семеновское, Бородино, Горки, Татариново и Псарево), русла рек Колочи, Войны и движение солнца во время боя. Удовлетворенный виденным и полный новых впечатлений, Толстой сказал, что теперь он создаст такую картину Бородинского сражения, какой еще не было, — и он сдержал слово.

Толстой приступил к работе. Через короткое время, после ряда правок и вставок, и возникла удивительная «панорама» Бородинского сражения, которую увидел Пьер с кургана и был восхищен красотой зрелища. Дымы выстрелов, косые лучи яркого солнца, золотой и розовый оттенки, длинные тени... дальние леса... Основную мысль свою Толстой вписал между строк на этом же листе: «Бородинское сражение есть лучшая слава русского оружия, есть победа». Все это мы видим в проходящих перед нами кадрах.

И действительно, в этом батальном пейзаже Толстой создал величавую картину сражения, в которой отчетливо ощущается дух воинов, их готовность к самопожертвованию, сознание важности исторического события.

В письме к издателю «Воскресения», торопившему его, Толстой писал: «Пословица говорит: скоро сказка сказывается, а не скоро дело делается, а я говорю: скоро дело делается, а не скоро сказка сказывается. И это так и должно быть, потому что сказки, если они хороши, живут очень долго». Это интересное высказывание Толстого приведено в фильме. Действительно, «сказки», которые «сказывал» Толстой, делались не скоро, а медленно, после долгой, вдумчивой и вдохновенной работы, но они были

в то же время и величайшим делом художника.

Ленин, указывая на противоречия и слабости Толстого, в то же время писал, что его творчество — «шаг вперед в художественном развитии всего человечества». Эти слова не только свидетельствуют о важности проблем, поставленных в произведениях Толстого, но они говорят и о колоссальном новаторстве его в области художественной формы.

От Толстого нам досталось очень большое рукописное наследство, насчитывающее 165 тысяч листов; рукописей «Войны и мира» имеется около 4 тысяч листов; «Воскресения» — около 8 тысяч, «Анны Карениной» — около 2 тысяч. Инициатива сценаристов, их стремление показать зрителю, используя рукописный материал, определенные моменты той гигантской работы, которую вел Толстой в продолжении своей долгой творческой жизни, оказались очень плодотворной.

Фильм может служить ценным учебным пособием.

* * *

Рукописи Чехова, в особенности черновые автографы, насчитываются единицами — обстоятельство, особенно затрудняющее исследователя творческой работы писателя. Записные книжки Чехова являются только первым звеном в сложном процессе создания произведения; последующих же звеньев мы не знаем. По этой причине у постановщиков фильма «Записные книжки Чехова» оставался только единственный путь для демонстрации на экране работы его: сравнение первого звена, то есть записи Чехова в книжке о том или другом произведении, с последним, иначе говоря, с окончательным текстом. Только в немногочисленных случаях имеется возможность проследить одно из последующих звеньев — стилистическую правку Чехова.

Фильм смотрится с интересом. Интересна для зрителя и сама задача — проследить, хотя бы и в ограниченной мере, работу великого мастера слова.

Возможны два пути построения аналогичных сценариев, преследующих цель ознакомить зрителя с процессом создания художественного произведения: один путь характеризуется стремлением охватить как можно больше материала, дать больше примеров писательской работы того или иного художника слова; другой — сосредоточить

ся на немногих произведениях, на немногих образах. Какой путь плодотворнее?

В «Рукописях Льва Толстого», как мы уже говорили, внимание зрителя привлечено к двум центральным моментам — к Бородинскому сражению и портрету Катюши Масловой, — на чем и продемонстрирован постепенный ход работы Толстого, и каждый из этих моментов показан с возможной в таких случаях полнотой. Несомненно, здесь помогло сценаристам большое количество имеющихся рукописей Толстого, однако и перед ними мог стать соблазн развернуть шире демонстрацию работы писателя (например, показать различные начала ряда произведений, стилистические правки рукой Толстого на многих автографах и т. д.). Но следует сказать, что в этом случае фильм в целом, бесспорно, проиграл бы — у зрителя не осталось бы ощущения единства, полноты и углубленности в увиденном на экране. Стремление сосредоточивать внимание на малом количестве примеров при более интенсивном исчерпывании каждого, на наш взгляд, путь более надежный.

В фильме «Записные книжки Чехова» продемонстрировано сравнительно большее количество кадров, касающихся многих произведений Чехова (и рассказов и пьес); при таком способе организации материала, естественно, оказались и такие кадры, которые, по существу, немного дают для разрешения основной задачи фильма. Общеизвестное чеховское изречение, что если написано, что на стене висит ружье, оно впоследствии должно выстрелить, в противном случае его и вешать на стену не следовало, применимо не только к литературе, но и ко всякому искусству.

Хорошо развернуты в фильме записи Чехова о рассказах «Душечка», «Человек в футляре», «Крыжовник» — здесь авторы продемонстрировали отдельные моменты инсценировок этих рассказов, и зритель в различной форме видит два конца одной и той же цепи: начальный момент, запись, зерно рассказа и конечный — его художественное воплощение. Однако вряд ли много могут дать зрителю такие кадры, как запись Чехова о «Ионыче» без дальнейшего развертывания этой темы («Ионыч ожирел. По вечерам ужинает в клубе») или заголовок «Дама с собачкой», перелистывание страниц с заглавиями: «В овраге», «Мужики»...

Имеются в фильме и некоторые другие спорные, на наш взгляд, кадры. Вносят ли

что-либо новое для раскрытия основной темы (особенности писательской работы Чехова) кадры, где О. Л. Книппер произносит несколько фраз: «Антон Павлович говорил: «вообще писать нелегко, ужасно легко думать о том, о чем напишешь. Кажется, и всего осталось — только перенести на бумагу, а тут и пойдет московская мостовая, о каждый булыжник спотыкнешься».

Продемонстрированные в фильме эпизоды из рассказов «Крыжовник», «Человек в футляре» и «Душечка» показывают одну из важнейших сторон Чехова-художника — осмеяние, обличение различного рода уродств существующего строя жизни и человеческих характеров. Существенно также выявить и другую сторону творчества Чехова — постоянные размышления о человеке своей эпохи, его душевном неустройстве, его поисках счастья, его мечте о лучшем будущем, стремлении к осмысленной жизни и творческому труду. Такую попытку сценарист и режиссер фильма и сделали, взяв материалом отдельные сцены из «Чайки». Мысль очень удачная сама по себе. При должном исполнении эти сцены обнаружили бы перед зрителем глубокий и тонкий лиризм, необыкновенное проникновение во внутреннюю жизнь человека, свойственные творчеству Чехова. Однако следует признать, что такого эффекта не получилось. Кадры эти совершенно не задевают чувств зрителя, не оставляют следа в его сознании. В пьесе сцены эти кратки, но чрезвычайно насыщены, здесь же они прозвучали не особенно убедительно. В целом спектакле, где характеры раскрываются постепенно, во множестве сцен, внешность актеров, определенное соответствие ее облику героев, которое уже составилось у зрителя из знакомства с пьесой, не столь существенны. В фильме же, где засняты лишь небольшие фрагменты пьесы, не только игра, но и внешний облик актеров имеет весьма существенное значение.

И «чайка» — Нина Заречная, и Треплев, да и Тригорин в этих кадрах не вызывают ассоциации о знакомых, давно ставших нам близкими героях чеховской пьесы.

В самом отборе отдельных моментов этого эпизода есть некоторое упущение: в наиболее напряженной последней сцене (приход Нины Заречной в усадьбу, ее разговор с Треплевым) выбран один момент — рассуждение Нины о ее будущем, вера в свое призвание, но не взято из текста пьесы ничего, что говорит о ее недавнем прошлом,

о страданиях. А между тем слова Нины, полные захватывающего лиризма и драматизма, не прозвучавшие, к сожалению, с экрана, и делают особенно убедительной обретенную ею внутреннюю силу, достигнутую тернистым путем бедствий и преодолений. Изолированные же от общего действия сцены эти прозвучали декларативно, но не художественно конкретно.

В кадрах о «Трех сестрах» показаны правка Чехова, изменения, внесенные им в последнюю стадию работы, что очень существенно. Однако было бы гораздо эффективнее, если бы эти кадры не просто мелькали перед зрителем, но было бы показано в одном или двух случаях, в чем выразилась здесь работа Чехова — иначе говоря, был бы разъяснен смысл и назначение того или иного изменения текста.

Хорошо и детально показана правка Чехова в рукописи «Невеста». Жаль только, что не сказано, чего достиг Чехов после целого ряда правок, к чему именно он стремился в данном случае.

Говоря об отдельных недочетах фильма «Записные книжки Чехова», нельзя не признать, что проделана большая и трудная работа, чтобы раскрыть перед зрителем некоторые стороны работы такого художника-новатора, каким был Чехов, — мастера произведений несравненной красоты и глубины.

Мы не в праве упрекать авторов фильма «Записные книжки Чехова» в том, что они не коснулись проблемы мастерства Чехова, — это и не входило в их задачу, но для научной кинематографии эти вопросы весьма существенны. Мы останавливаемся лишь на отдельных моментах этой проблемы.

Чрезвычайная сдержанность, как в жизни, так и в искусстве, была одной из характерных особенностей Чехова. В письмах к самым близким людям о делах очень важных для него он обыкновенно говорит или шуткой или многого не договаривая. Интересный в этом отношении эпизод рассказывает Станиславский. По окончании спектакля «Дядя Ваня» Чехов сделал одно замечание: «Он же свистит, послушайте... Свистит! Дядя Ваня плачет, а Астров свистит! — И на этот раз большего я добиться от него не мог».

Разъяснение этой загадки мы находим в одном из писем к О. Л. Книппер. «Люди, которые давно носят в себе горе и привык-

ли к нему, только посвистывают и задумываются часто», — пишет Чехов.

Чехов был убежден, что намеком, недоговоренностью, сдержанным жестом можно добиться большой силы впечатления. Для Чехова грация и сдержанность — синонимы. Поэзия, тонкость в искусстве, по мысли его, чаще всего достигаются именно таким путем, заставляя читателя и зрителя о многом догадываться, повышая, таким образом, напряженность действия.

В прозе Чехов не раз прибегал к завуалированности, намеку. Характерен для его стремления изображать людское горе не обнаженно, а пробивающимся через что-то, порой даже через пошлое, небольшой рассказ «Полинька». В галантерейном магазине среди шума, сутолоки, как подземная струя, пробиваются слова, в которых слышна драма двух маленьких людей — приказчика и модистки. И вся обстановка, выкрики продавцов: «Рококо, сутажет, камбре» еще сильнее выделяют, подчеркивают эту незаметную, подспудную драму.

В некоторых рассказах Чехова авторский замысел очень тщательно завуалирован и не сразу поддается разгадке, как, например, в рассказе «Скрипка Ротшильда».

В огромной роли недоговоренного, подтекстного и заключается одна из тайн стиля Чехова, придающая такую, выражаясь его языком, грацию созданиям этого замечательного художника.

Очень заметное место в поэтике чеховской прозы занимает деталь — предметная и психологическая, или «частность», как говорил он сам. Описательность Чехов отрицал с первых дней своей деятельности, как явление устарелое и недейственное. В его произведениях ее вытесняет деталь — смелая, своеобразная, неожиданная. Ею, как при мгновенном свете молнии, сразу освещаются картины и быта, и психики, и природы.

У Якова Бронзы тяжело заболевает жена, но и в эти минуты он думает только об «убытках». С еще живой жены он снимает мерку, делает гроб и записывает в свою книжку, где ведется счет всем «убыткам»: «Марфе Ивановой гроб — 2 р. 40 к.». Деталь — явно гротескного характера, но для обрисовки общего облика героя много говорящая.

Очень существенную роль играет деталь и в пейзаже Чехова, по характеру своему в большинстве случаев лирическом. Такого рода пейзажи являются одним из средств

изображения душевной жизни героев. Как и все в творчестве Чехова, эти пейзажи глубоко своеобразны.

Детство и юность Чехова прошли в Таганроге, приморском городе, тем не менее море не оставило сколько-нибудь заметных следов в его пейзажах. Маленькую же речушку Голтву, «молчаливую и задумчивую, кротко блиставшую из-за густых камышей», он обрисовал с большой любовью в рассказе «Святой ночью». Чехов вырос на юге, но природу он любил северную с ее сдержанной, неяркой красотой. Он пишет из Ялты: «...север все-таки лучше русского юга, по крайней мере весною. У нас природа грустнее, лиричнее, левитанистее, здесь же она — ни то, ни се, точно хорошие, звучные, но холодные стихи».

Именно «левитанистая» природа больше всего и привлекала Чехова, была ему созвучнее южной, и, вероятно, поэтому в его пейзажах так мало моря, гор, вообще всего могущественного. Природа у Чехова, как весна на севере, скромна и стыдлива.

Солнце, луну и звезды он то и дело снимает с привычных высот и приближает к человеку, чуть ли не «одомашнивает». В его пейзажах солнечные лучи весной «купаются в лужах вместе с воробьями», а в рассказах о детях — даже в полоскательной чашке или «весело шалют на ковре, на стенах, на подоле няньки и как бы приглашают поиграть с ними». Луна в одном из его юмористических рассказов фигурирует в качестве персонажа, посмеивается, завидует, а в один из моментов ведет себя так, «точно табаку понюхала». Звезды у Чехова «умытые», и их так много, что «буквально некуда было пальцем ткнуть. Тут были крупные, как гусиное яйцо, и мелкие, с конопляное зерно». Сравнения для изображения небесных сил берутся из мира обыденного, прозаического, что, впрочем, не мешает Чехову создать пейзаж, исполненный поэзии и лиризма. К этому он и стремится, но создает его не из изысканного, а самого простого словесного материала, что особенно характерно для всей его поэтики и направления творчества; стремлением его всегда было: при большом идейном содержании — предельная простота.

В пейзажах Чехова с впечатлениями героя сливаются его раздумья, сетования, и все это чаще всего конкретизируется через какую-нибудь деталь «А ветер-то, ветер! Голые березки и вишни, не вынося его грубых ласк, низко гнулись к земле и плака-

ли: — Боже, за какой грех ты прикрепил нас к земле и не пускаешь на волю?» (рассказ «Воры»).

Изображение всей картины окружающего через какой-либо штрих, через чье-либо движение — у Чехова явление постоянное.

В чеховских пейзажах человек, его чувства, раздумья, внутренний мир играют первостепенную роль; его впечатлениями, восприятием окрашивается все в природе, и сам пейзаж часто является одним из художественных средств для создания образов и ситуаций. Несомненно, что творчество Толстого, всегда привлекавшее внимание всех писателей, не могло не оказать определенного воздействия на Чехова своим глубоким психологизмом, в частности, и пейзаж Толстого, играющий столь существенную роль при раскрытии внутреннего мира героев.

Еще одна выразительная подробность характерна для пейзажей Чехова — звуки, самые разнообразные: голоса птиц, зверей, звуки музыкальные. Это те дополнительные детали — шумы жизни, ее голоса, которые вводятся в произведение, усиливая впечатление естественности всего изображенного.

Стиль Чехова являет собой пример большого внутреннего единства, целеустремленности всех элементов. В нем полностью отразилась основная тенденция творчества Чехова в целом — стремление изображать жизнь в ее ежедневном течении, в комизме и драматизме обычного, рисовать ее с необычайной правдивостью. И в сюжетах Чехова, и в средствах создания образов, и в языке героев — везде мы встречаемся с этими особенностями поэтики Чехова, в которой правда жизни и правда искусства сливаются воедино.

* * *

Каждый из рассмотренных нами фильмов посвящен особенностям творческой работы писателя. Но могут быть фильмы, освещающие процесс создания большим писателем отдельного литературного произведения. Такие фильмы, поставленные по материалам литературоведов или исследований, произведенных самим сценаристом, имели бы большое значение также для вузов и школ при прохождении курса литературы. Эти фильмы оказали бы реальную помощь педагогам, литературным работникам, студентам литературных вузов и служили бы делу культуры, повышая интерес самой широкой аудитории к важнейшим проблемам искусства.