

Госкино СССР
ВСЕСОЮЗНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО
КРАСНОГО ЗНАМЕНИ ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ
имени С. А. ГЕРАСИМОВА

Кафедра литературы

Л. А. ЗВОННИКОВА

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ
ПОТЕНЦИАЛ В ТВОРЧЕСТВЕ
А. П. ЧЕХОВА

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Москва
1989

Л. А. Звонникова

Кинематографический потенциал в творчестве А. П. Чехова. — М., 1989. — 70 с. — (Всесоюзный государственный ордена Трудового Красного Знамени институт кинематографии имени С. А. Герасимова).

В работе исследуется новаторская поэтика А. П. Чехова, особенности его художественного мышления и вскрывается близость этого мышления образной природе кинематографа. Строится работа на анализе чеховских текстов и фильмов, поставленных по его произведениям.

Кинематограф — детище XX века. Он был рожден потребностями именно этого века — его темпами и техникой, его площадями и массами. Не мог не родиться. Как справедливо отмечают историки кино, его появление не объяснить изобретением камеры и проектора. Инженерные предпосылки были и раньше. Однако кино родилось именно на рубеже XX века. И не только потому, что появились предпосылки технические, но не в меньшей степени потому, что в нем появилась потребность эстетическая. Искусству XIX века стало «тесно» в собственных рамках, оно устремилось за их пределы, и, как верно заметил Эйзенштейн, порою «разрушало и разлагало сами основы своего искусства»^{1*} Истоки искусства XX века, отличительной чертой которого стала кинематографичность, лежат в искусстве XIX века и обнаруживаться начали примерно со второй половины его, когда в различных его видах в пределах традиционных направлений начинается ломка старых принципов отображения. Об этом писалось неоднократно. И неоднократно назывались предтечи нового искусства — Дебюсси и Скрябин в музыке, импрессионисты в живописи, Стриндберг, Гауптман в театре, Флобер, Золя, Мопассан в литературе. Назывались и черты этого искусства и прежде всего стремление к полноте жизненной иллюзии, что, по словам О. И. Ильинской, было богато многими смыслами — новое ощущение пространства и времени, новое понимание отношений между индивидом и общественным целым, между конкретной единичностью и всеобщим, то есть «чувство жизни»².

Чуткость А. П. Чехова в ощущении эстетических потребностей века была поразительной. Он понимает, что человек, замороченный умозрением, оторвался от реальности, перестал видеть, слышать, ощущать и, следовательно, понимать истинный смысл бытия. И он выводит современного ему человека в жизнь. «Реабилитация физической реальности» — так определяет специфику кино немецкой его исследователь З. Кракауэр³. Но, обратившись к истокам поэтической системы Чехова, мы видим, что задолго до кино «реальность» была уже «реабилитирована» художественной мыслью писателя: «Я со-

* Библиографические ссылки к тексту см. в конце работы. — Ред.

ставляю материал — хороший или дурной, все равно для людей, посвятивших себя изучению жизни^{*}, я так же нужен, как для астронома звезда» (письмо к А. С. Суворину, 23 декабря 1888 г.).

В контексте сказанного думается, что с полным основанием в ряду предшественников кинематографа мы можем поставить и имя А. П. Чехова. Именно к творчеству Чехова приложимо и стремление к созданию зрительной иллюзии, настолько полной, что она уже не отличается от реальной жизни, и ощущение жизни, застигнутой врасплох, мгновения, включенного в общий поток бытия, а не фиксированного и поставленного ради демонстрации на сцене.

«У Чехова все правдиво до иллюзии, его вещи производят впечатление какого-то стереоскопа», — говорил Л. Н. Толстой⁴. Все это порою современниками писателя воспринималось именно как «разрушение и разложение самих основ» реализма. Все они сходились на признании его творчества новым этапом в развитии русской литературы: «Никто из нас: ни Достоевский, ни Тургенев, ни Гончаров, ни я, — говорил Л. Н. Толстой, — не могли бы так написать»⁵. И неоднократно повторял: «Чехов создал новые, совершенно новые, по моему, для всего мира формы писания, подобных которым я не встречал нигде»⁶.

В словаре чеховских писем наиболее излюбленное для положительной оценки слово — объективный, для отрицательной — субъективный: «Субъективность ужасная вещь...» (в письме брату Александру от 20 февраля 1883 г.), «Вы субъективны до чертиков. Вам не следовало бы описывать себя...» (И. Л. Леонтьеву-Щеглову, 22 февраля 1888 г.) и снова брату Александру: «Главное берегись личного элемента... Точно вне себя нег жизни?! И кому интересно знать мою и твою жизнь, мои и твои мысли? Людям давай людей, а не самого себя» (8 мая 1889 г.). Молодой писательнице Е. М. Шавровой он также «напоминает о справедливости, которая для объективного писателя нужнее воздуха» (16 сентября 1891 г.). В письме к Л. А. Авилевой он расшифровывает свое понимание «равнодушия» и «объективности»: «Да! Как-то писал я Вам, что надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы. И Вы меня не поняли. Над рассказами можно и плакать, и стонать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление...» (29 апреля 1892 г.). А через год (1 марта 1893 г.) Чехов повторяет свой совет «писать холоднее. Чем чувствительнее положение, тем холоднее следует пи-

^{*} Разрядка в цитате моя. Разрядка авторов везде оговаривается особо. — Л. З.

с а т ь ...». Настоящий писатель, в понимании Чехова, это «объективный и свободный» (А. С. Суворину, 6 июля 1892 г.). Если же «Вы не свободны... — замечает он в письме к драматургу Е. П. Гославскому (11 мая 1899 г.), — Вы не поэт и не художник, прежде всего, а профессиональный драматург».

Требование объективности воспринималось многими его современниками как релятивизм, как равнодушие к добру и злу. Об этом так много писалось в связи с А. П. Чеховым, что возвращаться к этой полемике вокруг писателя не имеет смысла⁷. Но такой упор на понятие «объективный» не случаен — в нем сконцентрирована суть его «оригинальных» (в контексте литературы XIX века) взглядов на искусство, что и привело к созданию «новых», по словам Л. Толстого, «форм писания».

«Мы знаем, — пишет Чехов, — что в природе есть а, б, в, г, до, ре, ми, фа, соль, есть кривая, прямая, круг, квадрат, зеленый цвет, красный, синий... знаем, что все это в известном сочетании дает мелодию, или стихи, или картину, подобную тому как простые химические тела в известном сочетании дают дерево, или камень, или море, но нам только известно, что сочетание есть, но порядок этого сочетания скрыт от нас» (А. С. Суворину, 3 ноября 1888 г.).

Рядом с этим рассуждениями писателя слова одного из героев его — Баштанова («Письмо») воспринимаются как очень близкие им. «Поэзия и беллетристика не объяснили ни одного явления! Да разве молния, когда блеснит, объясняет что-нибудь?.. А ведь поэзия и все так называемые изящные искусства — это те же грозные, чудесные явления природы, которые мы должны научиться объяснять, не дожидаясь, когда они сами станут объяснить нам что-нибудь...»

Выстраивая понятийный ряд, в который Чехов вводит искусство, — «мелодия», «дерево», «стихи», «камень», «звезда», «картина», «молния», «стихи», — видишь, что для писателя искусство — это одно из бесконечных органических проявлений природы, равное всем остальным ее «чудесным явлениям». Как и сам художник, который, по мысли писателя, представляет собою «организм», «знающий секрет, как надо делать»: «художник наблюдает, выбирает, догадывается, компоует...» (А. С. Суворину, 27 октября 1888 г.).

«Быть талантливым» означало для него «уметь отличить важные показания от неважных» (А. С. Суворину, 30 мая 1888 г.), то есть в строении самого произведения передать строение жизни — «угадать» тот «порядок... сочетания», который «скрыт от нас». Отсюда и вытекала особая значимость формулы, о которой говорилось выше: «чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление». В этой связи находится и замечание писателя, что «ложь в рассказе гораздо скучнее, чем в разговоре» (Александру, 6 апреля 1886 г.). Ложь — наруше-

ние порядка сочетания и как следствие — с к у к а у читателя: его реакция на разрыв связей жизни.

Такое понимание искусства диктовало художнику совершенно иную, чем прежде, систему связей изображаемого. В его творчестве, по верному наблюдению Н. В. Драгомирецкой, рождалась «новая, универсальная связь мира»⁸. Связь, где уравниены в правах природа и человек, прошлое и настоящее, случайное и закономерное.

В творчестве А. П. Чехова предстала жизнь, не расчлененная на категории, жизнь, как единое и неделимое целое: предметы, окружающие человека, одушевлены, а действия человека овеществлены. И это не только установка в творчестве — так художник видит мир и в жизни: «Повестушка скучна, как статистика Сольвычегодского уезда! (А. Н. Плещееву, 25 апреля 1888 г.); «В голове кишат темы, как рыба в плесе» (Н. А. Лейкину, 22 мая 1889 г.); «Псел широк и величественен, как генеральский кучер» (А. Н. Тихонову, 31 мая 1889 г.). Его творческая фантазия необычайна: он пишет о церквах в Вене: «Это не постройки, а печенья к чаю...» (Чеховым, 20 марта 1891 г.), или: «Нервы раздрызгались чертовски, как корабельные снасти во время бури» (А. С. Суворину, 18 августа 1893 г.) и т. д.⁹. Все формы человеческой, природной и вещной жизни в мироощущении художника совпадают. Каждая окружающая его вещь полна тайны и содержательна. Это подтверждается бесконечными свидетельствами его современников — Короленко, Авиловой, Телешова, Куприна, Бунина и других: «Хотите — завтра будет рассказ... Заглавие «Пепельница». И глаза его засветились весельем. Казалось, над пепельницей начинают уже роиться какие-то неопределенные образы, положения, приключения, еще не нашедшие своих форм, но уже с готовым юмористическим настроением...»¹⁰. «...Скажите мне написать про эту бутылку, и будет рассказ под таким заглавием «Бутылка»¹¹. «Вот посмотрите на эту стену. Ничего интересного в ней нет, кажется. Но вы взгляните в нее, найдите в ней что-нибудь свое... Уверю вас, хороший рассказ может получиться...»¹². И подобных примеров у него можно найти немало. Этот интерес к вещному миру, как уже говорилось выше, есть принцип поэтической системы Чехова.

Э. Полоцкая в своей книге «А. П. Чехов. Движение художественной мысли» приводит высказывание Мопассана, близкое приведенному выше чеховскому: «Тот, кто займет меня, повествуя о камушке, стволе дерева, старом стуле, будет, очевидно, на верном художественном пути... «Такая активность вовлечения реальной жизни в действие художественного произведения, — продолжает исследовательница, — черта, присущая, очевидно, мастерам короткого «быстрого» повествования»¹³.

Вполне возможно, что эта краткость повествования (лаконизм) есть (во все эпохи) результат поворота к реальности, которое обогащает художника, обнаруживая, какое огромное количество сюжетов «бродит» вокруг: «Орден», «Сапоги», «Жалобная книга», «Бумажник» — у Чехова; «Ожерелье», «Шкаф», «Волосы», «Торт» и другие — у Мопассана.

С. Эйзенштейн, противопоставляя творчество Золя (как предшествующее кинематографу) творчеству Бальзака, пишет: «У Бальзака в основном в обстановку разрастается сам персонаж...». Герои же Золя — «торсы», которые «врастают в «среду»¹⁴. Вот такими же «торсами», «врастающими в среду», предстают и герои Чехова. Они окружены, погружены в мир вещей: голос — дыня («Моя жизнь»), радость — резиновый мячик («После театра»), ненависть — ржавчина («Дуэль»), убийство дается через вареный картофель в крови, орудием убийства служит утюг («Убийство»), любовь — зонтик («Три года») и т. д. Если у Толстого и Достоевского, по общему признанию исследователей, человек во время диалога «вынимается» из «вещного мира», то у Чехова — никогда. С этой точки зрения, интересно сопоставить характер диалога у Толстого, например, и у Чехова.

«После бала, рано утром, Анна Аркадьевна послала мужу телеграмму о своем выезде из Москвы в тот же день.

— Нет, мне надо ехать, — объясняла она невестке перемену своего намерения таким тоном, как будто она вспомнила столько дел, что не перечтешь...

— Какая ты нынче странная! — сказала ей Долли.

— Я? ты находишь? Я не странная, но я дурная. Это бывает со мной. Мне все хочется плакать. Это очень глупо, но это проходит, — сказала быстро Анна и нагнула покрасневшее лицо к и грушечному мешочку, в который она укладывала чепчик и батистовые платки. Глаза ее особенно блестя и беспрестанно подергивались слезами.

«В один из вечеров нектати пошел снег и подуло с севера, точно опять наступила зима. Вернувшись с работы в этот вечер, я застал в своей комнате Марию Викторовну. Она сидела в шубке, держа обе руки в муфте.

— Отчего вы не бываете у меня? — спросила она, поднимая свои умные, ясные глаза, а я сильно смутился от радости и стоял перед ней навтыжку, как перед отцом, когда тот собирался бить меня...

— Не покидайте меня, — сказала она, и глаза ее наполнились слезами. — Я одна, я совершенно одна!

Она заплакала и проговорила, закрывая лицо муфтой...

— Так мне из Петербурга не хотелось уезжать, теперь отсюда не хочется.

— Ты приехала и сделала доброе дело, — сказала Долли, внимательно высматривая ее. Анна посмотрела на нее мокрыми от слез глазами.

— Не говори этого, Долли. Я ничего не сделала и не могла сделать... («Анна Каренина», ч. I, гл. XXVIII).

Ища платка, чтобы утереть слезы, она улыбнулась... потом я обнял ее и поцеловал, при этом оцарапал себе щеку до крови булавкой, которою была приколоты ее шапка. И мы стали говорить так, как будто были близки друг другу уж давно-давно...» («Моя жизнь», гл. IX).

Феномен одаренности Чехова многие исследователи его поэтики видят в этой его необычной реакции на мир вещей. О поэтической системе Чехова можно сказать то же, что говорили о специфике кино его первые исследователи: «Люди и вещи, люди и натура показываются здесь, как самодовлеющие смысловые величины»¹⁵.

Та «неполнота» изображения, которая, по словам Эйзенштейна, является одним из отличительных свойств поэтики кино, предстает в творчестве Чехова как закон воссоздания жизни. Эта «неполнота» давала основания Л. Толстому сближать чеховскую манеру с живописью импрессионистов: «Смотришь, человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадают ему под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собою не имеют. Но отойдешь на некоторое расстояние, посмотришь, и в общем получается цельное впечатление»¹⁶.

Таким образом, Чехов не копировал жизнь, рабски ей подражая. Нет, он творил, улавливая законы самой жизни. Задачу свою он видел в том, что, пользуясь сложнейшим инструментарием литературы, накопленным к концу XIX века (в этом смысле он — завершитель классического реализма), воссоздать жизнь (здесь он новатор). Жизнь в его представлении есть синоним творчества со многими смыслами, людям во многом еще неясными. Знаками этого неясного смысла служат ему явления вещного и природного мира. Сама жизнь для него полна символов, а искусство, будучи одним из элементов ее, в самом себе — в принципе строения — заключает разгадку бытия: «Живые правдивые образы создают мысль, а мысль не создает образа»¹⁷. В этой связи приобретают особую важность рассуждения писателя о соотношении «частного» и «общего», к которым он возвращается в своих письмах на протяжении всей переписки с А. С. Сувориным. «Частность» для А. П. Чехова и была синонимом «субъективности», «несправедливости», «тенденциозности». «Частность» уместна, по

его мысли, в публицистике, где важен факт. В художественной же литературе важно возвышение над фактом — «частностью». Писателей-современников он критикует именно за неумение возвыситься над личным, субъективным ощущением, иначе говоря, за неумение быть «объективным» как объективна сама жизнь: «Тирада о Толстом, — пишет он А. С. Суворину, прочитав его повесть, — должна подлежать исключению безусловно... тирада эта отнимает у богословского разговора его общий характер, т. е. самое интересное... Имена подвержены неумолимому закону моды. Теперь как-то коробит, когда читаешь про даму в турнюре или кринолине, так точно через 10—15 лет, пожалуй, читателю покажется неуместным толкование о толстовщине... Толстой, хоть и великий человек, но не стоит того, чтобы Вы занимались им, даже когда пишете повести, т. е. в часы, когда Вы наиболее объективны и свободны» (6 июля 1892 г.). Отмечая большой талант Писемского, Чехов тем не менее сожалеет, что его произведения «кутомительны подробностями»: «Все то, что имеет у него временный характер, все эти шпильки по адресу тогдашних критиков и либералов... и все так называемые глубокие мысли, бросаемые там и сям — как все это по нынешним временам мелко и наивно. То-то вот и есть: романист-художник должен проходить мимо всего, что имеет временное значение» (А. С. Суворину, 26 апреля 1893 г.). Термин «тенденциозность», — писал А. П. Чехов, — имеет в своем основании именно неумение людей возвышаться над частностями» (А. С. Суворину, 18 октября 1888 г.).

Однако, возвышаясь над частностями, А. П. Чехов (в отличие от многих других художников), не «стирал случайные черты» (А. Блок, «Возмездие», пролог), но, напротив, «общее» подавал как «частное», наподобие киноглаза, который тоже, на первый взгляд, как бы «безразличен» к существенному и несущественному.

С этой точки зрения, интересно проследить, как трансформируется заметка Чехонте в «Осколках московской жизни» (от 8 октября 1883 г.) в рассказ на ту же тему — «Спать хочется» (1888 г.). Сообщая в том, что приказчики добиваются для себя права отдыхать в воскресные дни, Чехов спрашивает: «Ну, а мальчики-лавочники?». И отвечает: «Мальчики останутся на прежних основаниях». И далее перечисляется все то, что потом почти без изменения войдет в рассказ: мальчики «будут по праздникам, пока лавка заперта, чистить тазы и самовары, выносить помои и нянчить хозяйских детенышей и за все это получать трескучие подзатыльники... их может бить и увечить желающий домочадец... Мальчики ложатся в 12, а встают в 5. Едят они бредки, носят драные лохмотья, засыпают за чистою приказчиных сапогов... День в холодной, сырой и темной лавке, ночь в кухне или в холодных сенях, око-

ло холодного, как лед, рукомойника. И этаких «герцеговинцев» не десять, не сто, а тысячи!..»

Сопоставление этой заметки с рассказом делает почти зримым процесс рождения жизни в мире Чехова: осмысляя конкретный факт того времени (детский труд в России конца XIX века), писатель сквозь «магический кристалл» единичного события «различил» не только судьбу ребенка, но и судьбу всякого зависимого от жизни человека. Варька поступает так, как поступает всякий «несвободный» (неосознанно) человек: она находит видимую причину того, почему ей плохо. Очищая факт от всего наносного, субъективного, случайного, писатель тем не менее выстраивает рассказ наподобие единичного факта, случайным свидетелем которого он как бы стал. Увиденное в жизни Чехов возводил к началам всеобщим, чтобы в итоге выдать за правду прямого наблюдения. «Правильное сочетание... непрерывности (характерной для раннего мышления) и расчлененности (развитым сознанием), то есть самостоятельности единичного и общности целого, — считал Эйзенштейн, — конечно, мог осуществить только кинематограф»¹⁸. Однако художник, не дожидаясь технического оснащения, средствами своего искусства решал задачи, которые перед ним ставило время.

Свои рассказы писатель строит, как «поток жизни» — от события к событию, а не от события к его осмыслению, как, допустим, Гоголь или Л. Толстой. Скрепки постройки (цемент) он тщательно скрывает от поверхностного взгляда, создавая иллюзию протекания жизни. В творчестве Чехова «как» становится сферой смысла по образу самой жизни, где важно не что произошло, а как это произошло. Рассказы его, действительно, лишь на первый взгляд кажутся собранием случайных деталей: в основе их «хаотичности» лежит строгая закономерность. Так «разгадывает» художник тот порядок сочетания, который скрыт от нас. Структурообразующим принципом в мире Чехова, как и в современном кинематографе, становится принцип дискретности. Он пронизывает все уровни повествования. Что такое повести и рассказы писателя? По его собственным словам, несколько отдельных глав и «все главы связаны, как пять фигур в кадрили, близким родством»¹⁹ (о «Степи»). «Моя жизнь» — семь «глав» из жизни Мисаила. «Дама с собачкой» — пять «глав» из жизни Гурова и т. д. Но «главы» эти подаются писателем крупным планом, что предельно повышает их смысловую нагрузку, и в результате создается ощущение поворотных вех в отдельной человеческой судьбе, сложным образом соединенной с судьбой России и всего человечества. Принцип ассоциации, по которому строятся чеховские рассказы и пьесы, лежит в основе и современной экранной «драматургии мысли» («Сережа» Г. Данелии и И. Таланкина, «9 дней одного года» М. Ромма, «Слад-

кая жизнь» Ф. Феллини, «Зеркало» А. Тарковского и др.), в связи с чем приходится допустить, что этот принцип, как и чеховский лаконизм, был «ответом» на эстетические запросы века, свидетельством «существования некоей объективной закономерности, заносающей в одну и ту же сторону этих столь разных во всем остальном художников»¹⁹. Несомненно — и этому посвящено немало глубоких и обширных исследований в киноведении — крупный план был известен задолго до рождения Чехова, но именно в его творчестве он становится основной поэтической видения — он «ведет» глаз и чувство писателя.

Эйзенштейну неполнота персонажей Золя «кажется такой же, как неполнота изображения девушки за баром» (имеется в виду картина Мане «Бар в Мулен-Руж»); «Очевидно, — рассуждает режиссер, — здесь даны сгустки наиболее определяющих деталей персонажей, — «крупные планы»... Образ недорисован, но отнюдь не недосказан»²⁰. «Сгустки наиболее определяющих деталей», «крупные планы» — эти слова С. Эйзенштейна как нельзя более точно определяют чеховскую манеру повествования.

Как, например, в повести «Моя жизнь» создается образ города? Сначала писатель знакомит нас с двумя семьями этого города — Ажогиных и архитектора Полознева. Грубость и черствость — в одной, черствость и ханжество — в другой. И только после этого звучат в повести слова Мисаила. «Но люди, с которыми я жил в этом городе, были мне скучны, чужды и порой даже гадки...» Этот монолог Мисаила ложится на «зрительно» подготовленную почву читательского восприятия. Семейный конфликт, которым открывается повесть, при таком построении выносится за рамки частных, семейных отношений, тем более, что отец Мисаила — архитектор, то есть строитель города. Композиция становится своего рода рентгеном, лучи которого на экране отдельной человеческой судьбы высвечивают судьбу дома — города — России. Повесть рисует два года жизни Мисаила Полознева. Но она строится как монтаж эпизодов, а каждый эпизод, «подобно кинематографической ленте, членится на отдельные кадры — мгновенные отпечатки с проходящей реальности»²¹.

Принципы монтажного соединения у Чехова сложны. Так, например, события «Дуэли» даны в основном по принципу параллельного монтажа: в два часа дня Лаевский и Надежда Федоровна обедают дома, а в это же время... в доме у Самойленко за обеденным столом собираются фон Корен и дьякон. Повесть открывается купанием и диалогом Лаевского и Самойленко, а в это время... Надежда Федоровна и Марья Константиновна с детьми также купаются в море. Так соединены пять глав, а в шестой (пикник) автор собирает впервые всех своих героев воедино, но сам эпизод строится на парал-

лельном развитии двух тем — темы народа и интеллигенции. После эпизода на пикнике действие опять развивается параллельно, пока вновь автор не сводит героев на именинах сына Марьи Константиновны и т. д.

В приведенном выше отрывке мы видим как бы движение кинокамеры, способной то удаляться от объекта, то приближаться к нему:

«Она сидела в шубке, держа руки в муфте». Общий план.

«Отчего вы не бываете у меня? — спросила она, поднимая свои умные, ясные глаза...» — Крупный план.

«...А я сильно смутился и стоял перед ней навтыяжку...» — Общий план.

...Она смотрела мне в лицо, и по глазам ее было видно, что она понимает, почему я смущен» — Крупный план.

«...Глаза ее наполнились слезами...» — Крупный план.

...Оцарапал себе щеку до крови булавкой... — Крупный план.

«И мы стали говорить так, как будто были близки друг другу...» — Общий план.

Движение времени внутри эпизода дано, как и в кинематографе, сменой пространственных объектов — Чехов не рассказывает подробно о том, что творилось в душе Мисаила, когда он увидел Машу²². Он показывает — как это произошло; через подробности физических действий: «Сильно смутился и стоял перед ней навтыяжку, как перед отцом...» и т. д. Деталь — «как перед отцом, когда тот собирался бить меня» — чрезвычайно красноречива. С ее помощью передана вся сложность взаимоотношений Мисаила и Маши. А в следующих за этими словами — предвосхищение, намек на дальнейшие события. Детали эти, тщательно отобранные, подаются, подобно самому событию в мире Чехова, как единичные, случайные (правда прямого наблюдения). Но случайность эта кажущаяся — чеховские детали строго отобраны и несут огромную смысловую нагрузку — с помощью вещи — детали человек активно включается в окружающее его пространство: пространство и время в царстве Чехова «оживают», становясь, как и потом в кино, «сопротивлением» и «разлукой»²³.

Новизна чеховского психологизма в том и состоит, что писатель не описывал, а показывал. Удалось это писателю благодаря открытому им закону воздействия на читателя свободно сцепленных эпизодов. Как всегда, без всякого пафоса, не претендуя на всеобщность, Чехов формулирует этот закон в письме к брату Александру: «В сфере психики тоже частности. Храни бог от общих мест. Лучше всего избегать описывать душевное состояние героев; нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев...» (10 мая 1886 г.).

Нужное ему настроение Чехов внушал читателю или, говоря словами С. Эйзенштейна, «проводил» аудиторно «через ряд психологических состояний»²⁴. Авторская мысль не навязывается читателю — она ему внушается «свободным монтажом произвольно выбранных самостоятельных... воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект...»²⁵. Одно и то же явление, один и тот же герой предстают в произведениях Чехова, как бы освещенные с разных сторон сфокусированными лучами-детальями, одно и то же явление просвечивается многократно.

Так, например, в той же повести «Моя жизнь», Мисаил и Клеопатра связаны множеством нитей с целым рядом персонажей повести, которые, на первый взгляд, не принимают активного участия в драматических событиях, происходящих с героями повести. Это кухарка Аксинья, нянька Карповна, ее приемный сын Прокофий, мясник, его помощник, мальчик Николка, губернатор, Моисей, товарищи Мисаила по работе и т. д. Взаимоотношения Мисаила с этими героями составляют сложную основу ткани повести — ее социальный и психологический контекст. Чехову важно не то, что говорят его герои, но прежде всего то, как они поступают. Именно в поступках, действиях проверяются все герои повести.

«И это, пожалуй, был единственный человек, — говорит Мисаил о докторе Благово, — который в то время имел серьезное влияние на меня... Знакомство с доктором поднимало меня нравственно...». Однако в конце повести в сознании Мисаила (автор мотивирует это усталостью героя) доктор Благово как бы невзначай объединяется с другим героем повести, казалось бы, не имеющим ничего общего с ним, — приемным сыном Карповны Прокофием. Представитель самой гуманной и самой жестокой профессии: врач и мясник (своего рода убийца). Самый образованный и лучший человек в городе — с человеком темным, невежественным и алчным. И не случайно они оба «лечат» и оба очень любят слово «наука». Доктор ради «науки» уезжает за границу, бросая на произвол судьбы больную Клеопатру и ребенка; Прокофий выгоняет оставшихся без денег брата и сестру со словами: «А вы не держитесь своей науки, и этого вам нельзя дозволить».

Деликатно, но вместе с тем достаточно настойчиво соотносит автор мир доктора Благово с миром открытого грубого хамства, обнажая его истинную суть — бесчеловечность. И, оказывается, хамство просвещенное страшнее. Прокофия наказывают за его невежество розгами, поступки же просвещенного Благово не подлежат наказанию.

А в Маше — умной, доброй, великолепной Маше — вдруг проглядывает что-то общее с дедом-ямщиком, с ее отцом и с отцом Мисаила.

Отчего же автор столь суров к доктору и Маше? Ведь все, что произносят на страницах повести эти герои, — и умно, и интересно, и даже добро. Разве можно что-либо возразить на слова Благово:

«Надо любить, мы все должны любить...». Или на слова Маши: «В жизни все зло... от праздности, от скуки, от душевной пустоты, а все это неизбежно, когда привыкаешь жить за счет других... нет и не может быть богатства праведного...». Но эти слова соотносятся автором с поступками этих героев, и в таком контексте они звучат уже совершенно иначе. И автор, и его герой, рассказчик, чрезвычайно сдержанный. Все эти сравнения Маши с отцом Мисаила и с ее собственным отцом, а Благово — с Прокофием даны как бы помимо воли рассказчика, возникают в его сознании как будто случайно. Нигде ни одной сентенции; более того — в том, что говорят герои, неправды нет. Неправда в их поступках: они освобождают себя от ответственности перед жизнью, перед близкими. Клеопатра смертельно больна, от Карповны им приходится уйти, у них нет денег, им нечего есть, а Благово в это время меняет свои костюмы и занят серьезно только своей диссертацией. Маша же, не стесняясь, бесцеремонно в это же время пишет: «Жива-здорова. Сорю деньгами, делаю много глупостей... Я пою и имею успех...». Все это прочитывалось бы совершенно иначе, если бы не было соотнесено автором с бедностью, болезнью, отвержением: здесь, говоря словами В. Хализева, «имеет место не причинно-следственная, не внешняя, а ассоциативная, внутренняя, эмоционально-смысловая связь... Чехов здесь предвосхищает кинематографический монтаж... знаменитый парадокс С. Эйзенштейна: в искусстве, где есть монтаж, $1 + 1 > 2$ »²⁶. В связи с этим представляются очень интересными наблюдения В. Ерофеева над «стилевым выражением этической позиции» А. П. Чехова. Ерофеев пишет о том, что «в творчестве Чехова существует не з р и м о е... но весьма определенное н а п р я ж е н и е между реальным и идеальным порядком мира. Реальный порядок состоит из сложного и противоречивого смешения «подлинной» и «неподлинной» жизни. Словесным выражением «неподлинной» жизни является пошлость. Идеальный порядок — полное отсутствие пошлости. Существует ли возможность достижения такого идеального порядка? Чехов не дает прямого ответа. В его произведениях есть лишь условные временные и пространственные вехи, указывающие в сторону идеала, и эта условность принципиальна»²⁷. Причем, как верно замечает критик, каждый герой Чехова находится на том или ином расстоянии от «подлинности», и каждый раз оценка его писателем дается в зависимости от этого расстояния. Задача Чехова — показать, что жизнь сложнее всех представлений о ней каждого отдельного человека. Любое мнение неизбежно односторонне. И писатель

строит свои произведения таким образом, чтобы последнее суждение всякий раз оставалось за последним читателем, который таким образом становится соучастником процесса творчества и в таком качестве способен испытать то чувство «свободы», которое автор считал основой жизни.

Так рождалось «произведение искусства, понимаемое динамически», задача которого «есть процесс становления образов в чувстве и разуме зрителя» (Эйзенштейн)²⁸. Все это дает основание утверждать, что в творчестве Чехова кинематографическое начало стало ведущим и осуществлялось оно без «разрушения и разложения самих основ» реалистического искусства.

Однако киногоеничность чеховских произведений не означает, что они легко поддаются переводу на экран. Конечно, после «Дамы с собачкой», «Дяди Вани» и «Неоконченной пьесы для механического пианино» о Чехове не скажешь того, что сказал Эйзенштейн о Пушкине: «не для кино»²⁹, и тем не менее при переводе прозы Чехова на язык кино интерпретатора ожидает немало трудностей. Эти трудности не в последнюю очередь связаны с такими важнейшими составляющими его поэтики, как пейзаж и портрет.

Новизна чеховской поэтики — в силе ее воздействия на читателя, которого писатель «оформляет... в желаемой направленности (настроенности)»³⁰. В цитированном уже письме брату (10 мая 1886 г.) Чехов подчеркивал: «В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закрось глаза, давалась картина». Самобытность Чехова в описаниях природы ощущалась даже в сравнении с такими мастерами русской прозы, как Гончаров, Тургенев, Толстой.

Обычно при характеристике чеховского пейзажа обращают внимание на лаконизм его («описания природы должны быть весьма кратки... общие места надо бросить») и импрессионизм. Действительно, пейзаж у Чехова чаще всего дается глазами героев, и поэтому характер его зачастую определяется их настроением и состоянием.

На пароходе в начале сближения Ольги Ивановны и Рябовского («Попрыгунья») вода в реке «бирюзового цвета», «какого она раньше никогда не видела», «небо, берега, черные тени» объединяются с «безотчетной радостью, наполнявшей ее душу». А через месяц, когда путешествие утомило Ольгу Ивановну, «Волга уже была без блеска, тусклая, матовая, холодная на вид», «и вороны летали около Волги и дразнились: «Голая! Голая» Когда Петр Михайлович Ивашин («Соседи») едет объясняться к соседу Власичу (к нему ушла его сестра Зина), «старые березы», стоящие «по обе стороны дороги», «были так же печальны и несчастны на вид, как их хозяин Власич, так же были тощи и высоко вытянулись, как он».

По возвращении же от Власича и сестры, после примирения, — «было тихо, тепло и чудесно пахло сеном, на небе меж облаков ярко горели звезды. Старый сад Власича... спал, окутавшись в потемки, и почему-то было грустно проезжать через него».

Но функции пейзажа у Чехова многозначны. Да, с одной стороны, он выполняет роль психологическую — в таком случае он дается глазами героя и образуется из деталей, замеченных этим героем в зависимости от настроения: «луна каждую соломинку» («Три года») или «увядшие цветы» на кладбище ночью («Июныч»). Эти описания природы строятся по схеме, о которой писатель сообщал в письме брату (10 мая 1886 г.) и которая впервые нашла свое выражение в рассказе «Волк»: «Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром тень собаки или волка и т. д.» Это «смело накладываемые тени» (Л. Толстой)³¹ — темная полоса леса и белое пятно собаки («У знакомых»), черные тени на воде («Попрыгунья»), пруд с отраженными звездами, светящиеся кресты и стволы деревьев («Дом с мезонином»), яркий лунный свет и темные тени на земле («Невеста»).

Наряду с функцией психологической, пейзаж в мире Чехова — космос, символ «высших и отдаленных целей». Описания природы подобного рода очищены от всего вещного и необычайно лиричны. Таковы ночь в «Степи», рассвет в «Даме с собачкой» и в «Студенте» и т. д. Их роль близка к роли лирических отступлений у Пушкина («Евгений Онегин») или у Гоголя («Мертвые души»), с той только особенностью, что авторское «я» упрятано в подтекст.

А теперь рассмотрим примеры пейзажных решений в чеховских фильмах. И прежде всего в фильме «Степь», поскольку пейзаж в нем занимает огромное место. В течение пяти минут экранного времени в эпизоде «выезд из города» мы видим подробную (примерно, полуторачасовую) картину пробуждения природы от ночи. Почти чувственно камера Л. Калашникова передает нам наступление света. Холодные тона мостовой города, дымной фабрики наливаются постепенно теплотой, и утренняя красно-золотистая гамма завоевывает экран...

От изобразительного решения в фильме остается два взаимонесключающих чувства: с одной стороны, изображение очень яркое, «летнее», а с другой — монохромное. Наверное, в жаркий солнечный день перед нашими глазами и в жизни предстает такая же картина. Светло-золотистая гамма окрашивает эпизоды косарей и той крестьянки, которая одиноко вяжет на желтом поле снопы. Сначала эти эпизоды настораживают: уж

больно все картинно. Но потом понимаешь: ведь это так видит Егорушка, ведь мы смотрим на мир его глазами. Мопохромное изображение в фильме взрывается чаще всего одним цветовым пятном — красной рубахой Егорушки. И нам кажется, что это не случайно. Возможно, здесь цвет играет роль символа и знака. Алый цвет выделяет Егорушку из остальных персонажей, как бы закрепляя за ним право поэтического видения действительности, поскольку он ребенок, а дети, как шутливо замечает Чехов (в письме брату Александра от 2 января 1889 г.), «даже у разбойников и крокодилов... состоят в ангельском чине».

Чтобы подчеркнуть ту линию, за которой кончается наш обжитой мир и начинается вселенная, Калашников пользуется комбинированным кадром. Внизу экрана в голубоватой дымке тянутся обозы, здесь — Земля, а дальше — огромное небо.

Ночь в фильме буквально переливается в утро:

«Общ. Звездное небо, пролетает комета.

Общ. ПНР. Пейзаж с рекой. Восходящее солнце...»³².

А утро сменяется днем, и снова наступает ночь... Особенно впечатляюще это слияние ночи с утром передано в момент «ухода» Константина. Очень долго мы видим его удаляющуюся спину. И вдруг природа преобразается. Явственно и зримо наступает рассвет. Краски идущего дня ложатся на росистую траву, и все это — в одном кадре. Время здесь как бы одновременно сжато и растянуто: сжато, потому что в реальности не бывает таких «быстрых» рассветов, и растянуто, потому что очень длинен кадр. По замыслу режиссера, Константин — единственный из всех героев повести (кроме Егорушки), способный любить. И рассвет, сопровождающий уход Константина, — это, по-видимому, как бы освящение всех собравшихся у костра светом любви. Но мысль эта, к сожалению, непосредственно во время просмотра не прочитывается: рассвет воспринимается в чисто физическом своем значении.

В. Демин, анализируя фильм И. Хейфица «Дама с собачкой», приходит к итогам неутешительным: У Чехова только «две приметы ночи», а на экране, — замечает критик, — будет «ночь, со всем набором тургеневских подробностей»³³. А хорошо известно, что А. П. Чехов еще в 1893 году так отзывался о тургеневских «подробностях»: «Описания природы хороши, но... чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода...» (в письме А. С. Суворину, 24 февраля). Да, пейзаж в фильме «Степь» дан «со всем набором тургеневских подробностей». Но дело не в этом. Дело в том, что принцип подхода к интерпретации образа степи — нечеховский. Автор фильма передает свое «восхищение землей»³⁴, а отношение писателя гораздо более сложное — кроме восхищения в нем и боль, и грусть, и страх. Степь — это, в понимании ав-

тора, символ русской жизни и в какой-то степени и русского человека со всем, что есть в ней (и в нем) и прекрасного («торжество красоты») и безобразного («скука и зной»). Поэтому писатель и выбирает лик таганрогской степи в самое немилосердное по жаре время (июль). Авторы же фильма, ставя перед собой задачу степь воспеть, наталкиваются на сопротивление фактуры этой выжженной июльской степи, и в песнь «торжеству красоты» вторгаются ноты фальши.

Пейзаж в рассказах Чехова создает и передает настроенное. Это как музыкальное сопровождение, дающее эмоциональный толчок восприятию читателя: «Описания природы, — советует А. П. Чехов А. В. Жиркевичу, — тогда лишь уместны и не портят дела, когда они помогают Вам сообщить читателю то или другое настроение, как музыка в мелодекламации» (письмо от 2 апреля 1895 г.). В фильме же пейзаж дан в одном тоне, о ком бы ни шла речь, — о Егорушке ли, о Пантелее или о Варлаамове. «Смело накладываемые тени» — эта особенность чеховской манеры менее всего соотносится со статичным изобразительным решением фильма. Оно и по характеру, и по гамме приближается скорее к Венецианову (алая рубаха Егорушки, яркий сарафан жницы), чем к современным Чехову импрессионистам, с которыми сближал Чехова Толстой.

Система связей в чеховском мире музыкальна³⁵.

А «из всех элементов пластики... ближе всего к музыке... лежит пейзаж»³⁶, задача которого в творчестве А. П. Чехова — передать атмосферу, меняющееся настроение, психологическое состояние действующих персонажей. Наверное, поэтому его рассказы так влекли к себе великих музыкантов — об опере на чеховские сюжеты мечтал Чайковский, обдумывал оперу «Дядя Ваня» Рахманинов, и его романс «Мы отдохнем» (1906) возник, возможно, в связи с этим замыслом. А рассказ «На пути» (1886) послужил Рахманинову программой для создания симфонической фантазии.

Вот почему пейзаж при экранизациях Чехова должен стать «художественной доминантой» перевода.

Думается, что «сюита туманов» в фильме С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» по принципу решения близка к чеховским описаниям природы: она — как писал сам режиссер³⁷, — несла в себе функцию музыкальную: «туманы» рождали ощущение тишины и покоя, а «лучи солнца» — надежду.

Привлекает смелое решение эпизода «на голубятне» в фильме «Главный свидетель» (оператор Е. Васильев). Вот здесь, в этом эпизоде, пейзаж — чистое, сияющее голубиной небо — нес в себе эмоциональное напряжение, передавая состояние героев. Интересен и образ природы в фильме «Мой ласковый и нежный зверь» (оператор А. Петрицкий). В фильме действительно звучит целая «лесная симфония» — лес то

радостный, то мрачный, но всегда одинаково мощный, несет в себе силу чеховского голоса. К сожалению, могучая сила натуры еще резче подчеркнула ненатуральность того, что совершалось при этом на экране меж людьми.

Истоки кинематографа не только в искусстве слова и музыке, но и в живописи. Поэтому режиссеры, решая изобразительную палитру картины, часто ищут аналогии в живописи. Тем более это необходимо при экранизации. И анализируя режиссуру Алова и Наумова при создании «Легенды о Тиле», собравшую в себя особенности полотен Брейгеля, М. Зак прав, говоря, что «полотна Брейгеля и книга де Костера объединились задолго до выхода на экраны «Тиля»³⁸.

Так «задолго» до экрана объединились и временем и структурно живопись Левитана и поэта Чехова. Именно в кинематографе может осуществиться гармония гениальной «триады — Чехов, Левитан и Чайковский»³⁹: слово, краски и музыка.

Примеры удачных пейзажных решений в чеховских экранизациях — финал фильма И. Хейфица «Дама с собачкой» и предфинальное объяснение Платонова и Софьи в фильме Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино». Природа в этих эпизодах «прорисована» чеховскими мазками — ночь, свет луны, блестящая от этого света река, уходящее за горизонт поле, тень от дерева (у Михалкова) и ночь, полоса света, падающая от лампы в окне, темный силуэт Анны Сергеевны, снег (у Хейфица).

Тем же законам, что и пейзаж, подвержен в мире Чехова и портрет. И здесь «частность» возводится ко «всеобщности»: Чехов по каким-то наблюденным в жизни крохам собирает тип, которого никогда не было, и наделяет этот тип такими деталями, которые должны скорее «внушить впечатление», нежели его передать⁴⁰. Если сравнить портреты чеховских героев с толстовскими, то этот принцип становится очевидным. Вот несколько портретных характеристик княжны Марьи во время двух ее встреч с Николаем Ростовым: «Это бледное, тонкое, печальное лицо, этот лучистый взгляд, эти тихие грациозные движения и главное — эта глубокая и нежная печаль, выражавшаяся во всех чертах ее...» А несколькими страницами ранее то же: «блестящие глаза», «полные достоинства и грации движения», «радостная улыбка», «тонкая, нежная рука», «голос, в котором в первый раз звучали новые, женские грудные звуки»⁴¹.

Портрет у Толстого не только тщательно выписан и подробно мотивирован психологически — он как бриллиант с бесконечным множеством граней, каждая из которых тщательно отполирована. И после Толстого Чехов считал подобные описания «предельно исчерпанными». Он упрекает А. Н. Куприна за то, что героев своих он «трактует по ста-

ринке», что «описание» наружности он дает «опять-таки» по старинке...» (письмо от 1 ноября 1902 г.). Он ищет, как и при описании природы, свои способы. Толстой, один из первых, оценил эти поиски: «Я в первый раз ясно понял ту силу, какую приобретают типы от смело накладываемых теней», — записывает он у себя в дневнике под впечатлением от рассказа «В овраге»³¹. Способ этот определен Чеховым в его письме М. Горькому (3 сентября 1899 г.): «Если я пишу: «высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой сел на зеленую, уже измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь», — это не сразу укладывается в мозгу, а беллетристика должна укладываться сразу, в секунду».

О внешности чеховских героев мы узнаем немногое: «Лицо его выражало деловую сухость» (Иван Иванович — «Степь»), «Со своими длинными волосами и бородой, очень похож на Робинзона Крузо» (там же, О. Христофор); «По наружному виду это был еще совсем студент. И говорил, и ходил он, как студент, и взгляд его серых глаз был такой же живой, простой и открытый, как у хорошего студента (Благово — «Моя жизнь»); «Полный, здоровый, с красными щеками, с широкой грудью, вымытый, в ситцевой рубаше и шароварах, точно фарфоровый, игрушечный ящик» (инженер Должиков — «Моя жизнь»); «Ложась спать, он вспомнил, что она еще так недавно была институткой, вспомнил, сколько еще несмелости, угловатости было в ее смехе, в разговоре с незнакомым... Вспомнил он ее тонкую, слабую шею, красивые, серые глаза» (Анна Сергеевна — «Дама с собачкой») и так далее.

Все это, конечно, делает работу актера в чеховских фильмах сложной, но интересной. Когда, хотя бы примерно, известен прототип (как, допустим, у Анны Карениной), то актеру и режиссеру есть на что опереться в своих поисках рисунка роли. С Чеховым иначе — у каждого читателя свой Старцев или Алехин, своя Ольга Ивановна или Анна Сергеевна. И доказать тут ничего нельзя, ибо попробуй докажи, если перед тобой такой портрет героини: «такая милая, хорошая»; «стала так, чтобы ее видели всю в новом великолепном платье и в шляпке»; «ее шуршащее платье, браслетки и вообще дамский вид», «очарованный ее красотой и блеском ее свежего, воздушного наряда» и «ты очаровательна сегодня». Это портрет Ани из рассказа «Анна на шее». Но таковы почти все портреты чеховских героинь.

Однако герои эти запоминаются навсегда. Мы помним Дымова, Ольгу Ивановну, Анну Сергеевну и других, хотя о Дымове знаем лишь, что у него «красивые черные волосы», что он «казался чужим, лишним и маленьким, хотя был высок ростом и широк в плечах», об Ольге Ивановне «артист говорил ... что со своими льняными волосами и в венчалном на-

ряде она очень похожа на стройное вишневое деревце, когда весною оно сплошь бывает покрыто нежными белыми цветами», и что в день смерти Дымова она была «непричесанная, некрасивая и с виноватым выражением».

Чехов внушает читателю то впечатление, которое ему нужно: «как студент», «точно фарфоровый» и т. д. Как гениальный психолог, как врач он прекрасно знаком с законами человеческого восприятия и блестяще ими пользуется.

Отказавшись от подробностей толстовских портретных описаний, Чехов опирался в своих приемах на развитую его предшественниками читательскую культуру: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» (письмо А. С. Суворину, 1 апреля 1890 г.). Его портретная характеристика «укладывалась в секунду», но он ее как бы «вводил в память» читателя, как вводят в вену больного нужное врачу лекарство. Так, на протяжении всей повести «Попрыгунья» Чехов не устает напоминать об улыбке Дымова — она то «широкая, кроткая, счастливая», то «кроткая, покорная». При этом умело использует слово—закрепитель: «обычно».

Точный выбор актера важен для любого фильма. Но при экранизации Чехова он, порою, определяет успех или неуспех ее. В первую очередь этим объясняется успех фильма Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино». Фильм «привязан» ко времени и образному миру Чехова не только костюмами, интерьером, бытом, но и точным выбором актеров. Все эти, на поверхностный взгляд, обыкновенные, ничем не примечательные люди способны в переломные моменты жизни своих героев преобразиться: такова Сашенька — Евгения Глушенко, таков Платонов — Александр Калягин, таковы Антонина Шуранова, Никита Михалков, Олег Табаков и другие.

Такое же точное экранное воплощение образов персонажей (несмотря на, по общему признанию, примитивную интерпретацию смысла повести) делает чеховским и телефильм «Моя жизнь». Действительно, после М. Тереховой-Маши трудно себе представить героиню повести иной. «Умная Маша, великолепная моя Маша», и вместе с тем Маша, перед которой Мисаил стоит навтыжку, как перед своим отцом, — именно такой и играет ее актриса. Верно отмечает Э. Полоцкая, что Чехов пишет как бы в расчете на актера, но, конечно, актера мыслящего. Чехов «подсказывает» ту манеру поведения, которая наилучшим образом должна передать «природу» слова героя, его жеста и поступка. Противоречие между тем, что говорит Маша, и тем, как она поступает, столь важное для Чехова, передано актрисой с тончайшим мастерством. Ее Маша «играет» себя увлеченно, искренне настолько, что порой сама забывает об игре, но актриса М. Терехова умнее и та-

лантливее «умной» и «талантливой» актрисы Маши, и в «разговорах» со зрителем она как бы обнажает свою героиню: вот Маша произносит умные и верные слова о праздности и комфорте, о богатстве неправедном, но при этом как она естественна среди этого «богатства неправедного» в своем великолепном («одетая во все парижское») туалете, среди ковров и кресел, «пахнущих счастьем». Вся она подобна тем «очень красивым женщинам», с «умными прекрасными лицами», со «свободными позами», фотографии которых были разбросаны по стенам гостиной в доме инженера. Терехова нашла для Маши Должиковой удивительную манеру говорить, благодаря которой самые умные, самые серьезные ее мысли воспринимаются как каприз избалованного существа. Чувствуется, насколько точно была прочитана повесть актрисой, а главное, точность прочтения она сумела воплотить в точности изображения. Терехова «учла» все детали сложного психологического рисунка своей героини. Кажется даже, что она нашла способ передать то, что непередаваемо и о чем Мисаил говорит: «Пока она пела, мне казалось, что я ем спелую, сладкую душистую дыню». Даже в тех случаях, когда образы фильма в чем-то не совпадают с литературными прообразами, они все равно не нарушают органики чеховской вселенной, остаются верны его поэтике.

А. Свободин в связи с талантливым исполнением Алисой Фрейндлих роли Клеопатры в этом фильме пишет: «Так она и играет — с улыбкой сквозь слезы. Характер — аккомпанемент, светящийся отраженным светом брата, отца, доктора...»⁴². Если говорить о фильме, то критик прав: Клеопатра — Фрейндлих проходит через весь фильм с «улыбкой сквозь слезы». В фильме она уютная, нежная, болезненная. А в повести — «Мы оба, — говорил Мисаил, — я и она, уродились в нашу мать, широкие в плечах, сильные, выносливые...». В повести Клеопатра — сама любовь, любовь без меры — сначала она «обожала отца и верила в его необыкновенный ум». Потом — доктора: «Точно та радость, которую... заглушали суровым воспитанием, вдруг... вырвалась на свободу», потом — «она уже страстно любила своего маленького; его еще не было на свете, но она уже знала, какие у него глаза, какие руки и как он смеется». Актриса передает только радость, которую заглушили «суровым воспитанием», но той радости, «которая вдруг проснулась и вырвалась на свободу» — в фильме нет. Клеопатра—Фрейндлих и радуется вполголоса, болезненно, жалко. А ведь о сестре, даже смертельно больной, Мисаил скажет: «В ней все... возбуждало живую радость», которой она заражает и Мисаила: «Иногда радовался и я, сам не зная чему». Она несомненно более жизнеспособна, чем Мисаил. И не случайно поэтому именно Клеопатра дает начало новой жизни. Фрейндлих—Клеопатра умирает

потому, что не выдержала испытаний, выпавших на ее долю. А если говорить о виновниках ее смерти в повести, то это, скорее, то «суровое воспитание», которым подавлялась живая, страстная, радостная натура сильного человека, то есть ханжество и черствость.

Любшин—Мисаил в фильме удивительно близок к облику любимых чеховских героев — спокойный, мягкий, тихий, чуть грустный. Но Мисаил, как и Клеопатра, в повести сильный. Он близок не только Громову («Палата № 6»), Васильеву («Припадок»), но и Никитину («Учитель словесности»), и, конечно, Наде («Невеста»). А герой Любшина — только грустный, спокойный, мягкий. Мисаил уходит из дома. Ему предстоит «однообразная тяжелая рабочая жизнь с проголодью, вонью и грубостью», и вместе с тем «думать о всех этих невзгодах» ему «весело». Весело, а не грустно. Да и само ощущение человека, который будто «вновь родился», когда его «все занимает, все ново...» — это ощущение радостное, а не печальное. И начинается повесть с утверждения силы Мисаила. Его дерзость по отношению к управляющему банком, его упорное противостояние деспотизму отца — все это говорит о том, что перед нами волевой и радостный характер. В повести он ровня Маше. Они оба молоды, оба сильные, высокие, красивые, оба влюблены, оба веселы. А в фильме Мисаил выглядит бедным и печальным родственником богатой Маши. Правда, авторы экранизации пытаются передать счастливое состояние влюбленных с помощью быстрого ритма эпизодов, показывающих их жизнь в Дубечне. Но ритм говорит о радости, а в кадрах все время грустное лицо Мисаила, как будто бы ему заранее известно, что их любовь обречена. В повести же Мисаил думает иначе: «Нам казалось, что ничто не может разлучить нас». Он не сразу поймет, что ему предназначена «роль» в новой пьесе Маши и что эта «роль» его здесь, в Дубечне, «уже сыграна». «Какое это огромное счастье любить и быть любимым, и какой ужас чувствовать, что начинаешь сваливаться с этой высокой башни!» — так скажет Мисаил о своих взаимоотношениях с Машей. Но зритель не ощутил «ужаса» падения, потому что до этого он не почувствовал «огромной радости» взлета Мисаила, когда жизнь уносила его, «точно воздушный шар, бог знает куда». От начала фильма и до конца Любшин—Мисаил печален.

И все же и Клеопатра, и Мисаил в фильме — люди чеховского мира, его герои.

Таким образом, связь прозы Чехова и кино — это связь генетическая. Специфические приемы кино — монтаж, ракурс, крупный план, а главное единый образ пространства — присущи прозе Чехова, как и вообще литературе. Примеры блестящего анализа киногеничности литературы в ее крупнейших явлениях дает С. Эйзенштейн в таких общеизвестных рабо-

тах, как «Монтаж 1938», «Вертикальный монтаж», «Диккенс, Гриффит и мы...» и др. Но, как уже говорилось выше, между кинопотенциалом литературного произведения и экранизацией его прямой зависимости нет. Несмотря на то, что Чехов всегда писал зримо, перенесение «готового сценария» на экран оборачивается порою разрушением оригинала.

Примеры того, как это происходит, можно найти в практике чеховских экранизаций последних лет.

«БУДНИ» И «ПРАЗДНИКИ» ЧЕХОВСКОГО КИНЕМАТОГРАФА

Последнее тридцатилетие в истории киноинтерпретаций творчества А. П. Чехова открывается истинной удачей — фильмом И. Хейфица «Дама с собачкой» (1960). Успех этого фильма был тем более заметен, что пришел он после таких очевидных неудач, как «Анна на шее» (1954, режиссер И. Анненский) и «Невеста» (1956, режиссер Г. Никулин).

Об этих неудачах слишком много писалось, чтобы возвращаться к их анализу. За двадцать лет ни один голос не раздался в их защиту. Критика единодушно оценила эти фильмы как искажившие саму сущность первоисточника.

Однако последующие экранизации опять разочаровали кинокритиков. В 1973 году Т. Шах-Азизова с грустью признавала: «И по сей день в потоке экранизаций будней гораздо больше, чем праздников, поисков больше, чем находок»⁴³. К «будням» кинокритика единодушно отнесла фильм С. Самсонова «Три сестры» (1964), «В городе С.» И. Хейфица (1966), картину А. Манасаровой «Главный свидетель» (1969), «Чайку» Ю. Карасика (1972), «Плохой хороший человек» И. Хейфица (1973). К «праздникам» — «Сюжет для небольшого рассказа» С. Юткевича (1970), «Дядю Ваню» А. Кончаловского (1970) и «Неоконченную пьесу для механического пианино» Н. Михалкова (1976).

Резкий тон писавших о «буднях» понять можно: неудачные фильмы рассматривались в общем контексте советского кино. И когда «В городе С.» или «Главный свидетель» ставились в ряд с такими фильмами, как «Весна на Заречной улице» (1956), «Летят журавли» (1957), «Дом, в котором я живу» (1957), «Сережа» (1960), «Иваново детство» (1962) и другие, то от сравнения экранизации явно проигрывали. Более того, если советское да и мировое кино находились в те годы под непосредственным влиянием чеховской школы мысли, то экранизации Чехова казались отстоявшимися далеко от творчества писателя⁴⁴.

Однако в ретроспективе путь интерпретации Чехова в те годы уже нельзя оценивать столь однозначно, как это делалось современниками.

Теперь, когда утихли критические страсти, появилась возможность более спокойно («объективно») взглянуть на про-

шедшее и оценить эти «будни» иначе. Наверное, нет случайности в том, что именно в 70-е годы кинематограф подошел к «разгадке» Чехова на экране в таких его проявлениях, как «Дядя Ваня» и «Неоконченная пьеса для механического пианино». Конечно, причин тому много, и одна из них — рост уровня советского чеховедения. За последние годы была уничтожена легенда о Чехове — «певце хмурых людей». Как пишет Э. Полоцкая, «певец вишневых садов» — последний штамп, приложимый литературной критикой к творчеству Чехова. До этого — «певец сумерек», «хмурых людей», «безвременья» — всегда «певец», хотя воспевание было ему менее всего свойственно»⁴⁵.

Но, думается, что «праздники» чеховского кинематографа являются еще и прямым результатом интенсивных поисков эквивалента чеховской прозе, как понимаем мы «будни», — «В городе С.» И. Хейфица, «Мститель» А. Ладынина (1969), «Предложение» С. Соловьева (1969) и «Главный свидетель» А. Манасаровой, которые в сравнении с прошлыми удачами («Попрыгунья» С. Самсонова (1956) и «Дама с собачкой» того же Хейфица) воспринимались как просчеты и потери.

Художники не шли проторенными путями, даже если эти пути были проложены ими самими. И здесь, наверное, лежит отгадка того, почему И. Хейфиц после «Дамы с собачкой» создает «В городе С.», а С. Самсонов после «многообещающей» (по словам Т. Шах-Азизовой) «Попрыгуньи» — «скучные» «Три сестры».

Поиски интерпретаторов велись в нескольких направлениях. Во-первых, по пути создания «версии» («Дама с собачкой», «Плохой хороший человек»). Во-вторых, по пути создания фильмов «по мотивам», причем эти «мотивы» имели тенденцию к расширению: использовались не только эпизоды нескольких произведений («Главный свидетель», «Неоконченная пьеса для механического пианино»), но и биография писателя («В городе С.», «Сюжет для небольшого рассказа»), и документы эпохи («Дядя Ваня»). В этот же период был продолжен путь, начатый Я. Протазановым в 1929 году киноальманахом «Чины и люди», — в 1969 году молодыми выпускниками ВГИКа был создан киноальманах «Семейное счастье» (режиссеры А. Ладынин, С. Соловьев, А. Штейн; фильмы «Мститель», «От нечего делать», «Предложение», «Нервы»). Предпринимались в этот период и попытки пересказать Чехова — «Три сестры» (1965), «Цветы запоздалые» (1969), «Чайка» (1970), «Степь» (1978), «Рассказ неизвестного человека» (1980).

Таким образом, в течение длительного периода, подспудно шла интенсивная работа в освоении чеховской «школы мысли». В таком «контексте» фильм И. Хейфица «В городе С.» уже нельзя считать чистой неудачей, как это делает В. Демин,

который видит промах режисера в том, что «В фильме «В городе С.» нас поджидала целая коллекция чеховских персонажей, как бы специально собравшихся в один географический пункт для более удобного их рассмотрения... Город С. становится городом Чеховским, условным населенным, как музей, хорошо знакомыми фигурами из зарисовок и сценок...»⁴⁶

В. Демин бьет мимо цели. Он упрекает режиссера за его попытку ввести в фильм «мотивы» других рассказов писателя, сделать самого автора героем фильма, заставив его встретиться со своими героями. Но ведь и Н. Михалков, говоря словами критика, «в один географический пункт для более удобного рассмотрения» собирает «целую коллекцию чеховских персонажей». Следовательно, дело не в самом приеме — прием лежит в структуре творчества Чехова (и это убедительно доказано «Неоконченной пьесой для механического пианино»). Дело в том, как этот прием используется режиссером. В фильме «В городе С.» режиссер недостаточно глубоко проник в тайны творчества писателя, не разгадал особенностей его образного мира. Отсюда, по-видимому, и проистекала та робость И. Хейфица, с какою он разрушает сложившийся при экранизации Чехова стереотип — боязнь отойти от первоисточника. Это повлекло за собою иллюстративность, за которую справедливо критиковали фильм. Но ведь эта попытка И. Хейфица была «только началом», как верно заметила Т. Шах-Азизова, отнесясь с пониманием к поискам режиссера — поискам, без которых не было бы последующих открытий.

А. Манасарова в фильме «Главный свидетель», как и И. Хейфиц, объединяет несколько рассказов А. П. Чехова — «В Москве на Трубной площади» (1883), «В суде» (1886) и «Бабы» (1891). И так же, как и «В городе С.», ее фильм подвергся суровой критике за то, что, как пишет В. Демин, режиссер решила «кое-что подправить» у Чехова⁴⁷ Однако беда фильма опять-таки оказывается не там, где она увиделась критику. Как раз в эпизодах, введенных автором «от себя» («На голубятне»), А. Манасарова максимально приближается к «оригинальности стиля» писателя. Сопоставляя ритм этого «полета к счастью» с ритмом бытовых эпизодов, режиссер угадывает сложность образа времени в чеховском мире. Но, как и автор «В городе С.», А. Манасарова проявила робость в этих своих попытках — она ограничилась лишь двумя маленькими эпизодами в несколько метров. Вот один из них:

«Кр. 2 м 20 к. Лицо Маши.

(Начало музыки)

Общ. 7 м 00 к. Маша среди птиц.

Общ. 9 м 03 к. Вася на крыше гоняет голубей.

Ср. до кр. 8 м 20 к. Маша кормит птиц»⁴⁸.

Голубое небо, белые птицы, юноша в состоянии полета и ад землей — то, что характерно в чеховском мире для человека влюбленного, и рядом плененные птицы, символизирующие судьбу человека в «заколдованном круге», — все это делает эпизод поразительно «чеховским». В этой связи любопытно замечание Р. Соболева (задолго до «Дяди Вани» и «Неоконченной пьесы для механического пианино») о том, что «в кино были и есть ныне художники, близкие по своей манере Чехову. Хотя бы Жан Виго с его удивительной «Атлантой»... Хотя бы Геннадий Шпаликов, дебют которого в режиссуре — фильм «Долгая счастливая жизнь» — неопровержимо свидетельствует о его «чеховском» восприятии жизни»⁴⁹. Приведенный коротенький эпизод в фильме А. Манасаровой искупает все недостатки фильма, справедливо отмеченные критикой. Только жаль, что никто из писавших о фильме не заметил этого «прорыва» режиссера к Чехову и не поддержал молодого художника, как не был поддержан в своих «пробах» и Хейфиц. В результате А. Манасарова впоследствии так и не вернулась больше к Чехову, по-видимому, очень близкому ее творческой индивидуальности, а И. Хейфиц надолго отказался от всяких экспериментов, обратившись к пути, проложенным «Дамой с собачкой». Так появился фильм «Плохой хороший человек». В нем точно передана душевная атмосфера провинциального кавказского городка, точно выбраны многие актеры — Л. Максакова (Надежда Федоровна), В. Высоцкий (фон Корен), А. Папанов (доктор Самойленко) и Г. Корольчук (дьякон). Однако И. Хейфиц пошел по пути хрестоматийного прочтения повести: на Лаевского режиссер смотрит глазами фон Корена, что, конечно, далеко не совпадает с точкой зрения Чехова. С этих позиций, режиссер, по-видимому, и выбирает актера на роль Лаевского. В Даль передает неврастению Ивана Андреевича, бессодержательность его существования, но не может передать образ того Лаевского, который не на словах, а на деле отказывается от устойчивого общественного положения, идет ради своих (пусть книжных) идеалов на разрыв с матерью, оставаясь без средств к существованию. Лаевского благородного, самокритичного и порядочного. В повести герой меняется кардинально. В фильме же показ этого процесса в силу неточно выбранной актерской индивидуальности не состоялся. В результате появилась еще одна интерпретация Чехова, которую упрекать было не за что, но в которой не было и открытий, какие радовали, допустим, в том же фильме А. Манасаровой.

Интересной оказалась и попытка молодых режиссеров объединить несколько чеховских новелл в один киносборник. Однако мнения кинокритиков разошлись в его оценке. Оценка новелл «От нечего делать» (режиссер С. Соловьев) и «Нервы» (режиссер А. А. Штейн) была единодушно высокой. Новеллы

же, о которых писалось выше, — «Мститель» А. Ладынина и «Предложение» С. Соловьева заставили рецензентов ломать копыя в бурных схватках. Одни критики считали, что авторами последних новелл нарушается чувство меры, что они «очень вольно обходятся с Чеховым, превратив его рассказ в откровенную клоунаду» (А. Романенко), что «герои водевиля, лишаясь собственного своего лица, становятся марионетками авторского замысла, теряют в наших глазах всякий интерес... (В. Демин). Другие — приняли прочтение, предложенное молодыми режиссерами, первыми путем, который они выбрали в поисках эквивалента первоисточникам: «Анекдотичность ситуации предельно усилена... Всюду, где только можно, — костюмами, интерьерами — авторы подчеркивают смехотворность ситуации» (Т. Хлопьянкина), «Законом фильма становится чеховский принцип второго плана, только данный как бы навыворот, — личина важна и серьезна, а внутри — ничтожество или пустота. Форма перевешивает содержание, она не то чтобы значительнее, но претенциознее его» (Т. Шах-Азизова).

В задачу данного обзора не входит подробный анализ фильма, по несколько замечаний в связи с критическими нападками на него хочется сделать. Оценка киноновелл Т. Хлопьянкиной и Т. Шах-Азизовой более привлекательна. В самом деле: «вольное обхождение с Чеховым» молодых авторов касается только костюмов и интерьеров, тогда как характеры и сюжет остаются в неприкосновенности. Сама попытка выйти за пределы интерьера при интерпретации Чехова не может быть наказуема: писатель, относя подобные вещи к явлениям в человеческой жизни «временным», не придавал им особого значения. И опять-таки, критики в своих рассуждениях о фильмах весьма непоследовательны. Они ругают С. Соловьева за «вольное обхождение» с местом действия в новелле «Предложение» и не замечают при этом, что в новелле «От нечего делать», к которой они благосклонны, автор также переносит место действия на берег Черного моря, заменяет жару проливным дождем. Следовательно, как и в случае с фильмом «В городе С.», дело не в самом «вольном обхождении», а в том, насколько это «вольное обхождение» соответствует смыслу и структуре первоисточника. И здесь хочется взять молодых авторов под защиту: ведь все «вольности» в новелле «Мститель» происходят в разгоряченном воображении пошляка, характер которого точно задан с первых кадров фильма великолепной игрой актера А. Миронова. И уже тем самым оправдана пошлость картин, им воображаемых. Кроме того, в фильме интересно пародируются приемы забытого немого кино и выявляются огромные возможности использования в кино пантомимы. Все это приводит к тому, что чаша достоинств фильма перевешивает чашу с его недостатками, неиз-

бежными при поисках нового. Уродливый фарс — вот во что выливается жизнь, лишенная подлинных ценностей бытия: любви и уважения. И постановщики киноновелл «Мститель» и «Предложение» весьма последовательны в создании этого уродливого фарса. И чем пошлее ситуация, тем, думается, ближе фильм к авторскому замыслу. Конечно, при этом не обошлось и без известного озорства молодых постановщиков. Но «только ту молодость можно признать здоровую, — писал А. П. Чехов, — которая не мирится со старыми порядками и глупо или умно борется с ними * — так хочет природа и на этом зиждется прогресс...» (Суворину А. С., 29 марта 1890 г.). И думается, на озорство молодых авторов А. П. Чехов отозвался бы с улыбкою — они не только не исказили смысла его новелл, но, напротив, предельно усилили на экране «анекдотичность ситуации».

Опыт лучших чеховских экранизаций — «Дамы с собачкой» и «Неоконченной пьесы для механического пианино» — показал, что Чехову «вольное обхождение» не противопоказано. Ему противопоказана пошлость, которая возникает в том случае, когда шаблонно, поверхностно прочитывается смысл его произведений.

В связи с этим имеет смысл остановиться на фильме Э. Лютяну «Мой ласковый и нежный зверь» (1978) — экранизации романа «Драма на охоте» (1884), привлекшего, по-видимому, режиссера тем, что принадлежит к ранним произведениям Чехова, в препарировании которых вроде бы можно позволить себе большую свободу.

Известно, что роман задумывался Чеховым как пародия на современные писателю пошлые детективы, типа «Современный преступник» (1880) А. А. Шкляровского, трилогия «Четверть века назад» (1884) Б. М. Маркевича и другие⁵¹. Возможно, что замысел художника не нашел желаемого воплощения, однако роман не столь прост, как порою кажется в прочтении. Его структура многозначна. Верхний слой романа почти в неизменном виде перенесен со страниц пародируемых произведений. Но этот верхний слой насквозь пронизывает ирония Чехова. При этом писатель пытается вскрыть истинные причины, того, что происходит с его героями. И, пожалуй, уже здесь, а не только в «Степи» нашла воплощение часть «дорогих тем и образов»: в «Драме на охоте» угадываются многие будущие характеры зрелого Чехова. Так, например, в героине «драмы», Оленьке Скворцовой, ясно прочерчиваются «штрихи к портретам» таких героинь Чехова, как Аня («Анна на шее»), Ольга Ивановна («Попрыгунья»), Ариадна (из одноименной повести), Аксинья («В овраге») и другие. Интересно, что писатель в «Драме на охоте» (впоследствии он отка-

* В данном случае с традиционным прочтением Чехова. — Л. З.

жется от этого) подробно прослеживает процесс формирования подобного характера, причины и подоплеку нравственной неподготовленности (комплекс нищеты, униженности — сумасшествие отца Ольги, пьянство отца Ани и т. д.) этих героинь к жизни и при этом их недюжинную энергию, жажду жизни («Ждать некогда!» — кредо Ольги). Как и Аня («Анна на шее»), героиня «Драмы на охоте» дана в становлении от «птички» до «змеи». Но если в будущей «Анне на шее» зрелый Чехов гениально обрывает свой рассказ, оставляя финал незавершенным, то молодой художник еще боится быть «неуклюжим и дерзким» (см. письмо брату Александру от 11 апреля 1889 г.) — он доводит драму своей героини до конца.

Э. Лотяну создает собственную версию «Драмы на охоте». Суть ее свелась к тому, что постановщик, по его собственным словам, «снимает пародийный слой» первоисточника. Он читывает «Драму на охоте» как поэтическое произведение («сделал сценарную основу более прозрачной, легкой...»), в котором все его герои опозитизированы: «Ольга, на мой взгляд, — говорит Э. Лотяну, — девочка, выросшая в лесу, на парном молоке и журналах «Нива», приходящих с опозданием в ее глухомань... Камышев? Умный, тонкий, сдержанный человек... Стихия графа — радоваться людям и радовать людей...»⁵² Трудно представить большую нечуткость по отношению к А. П. Чехову. Где писатель возмущается («испорченное животное»), там режиссер видит «стихию радости». И это о человеке, который по ветру пустил все накопленное вековым трудом его крепостных. И если для Чехова изображение и «роковой любви», и «роковых преступлений» было возможным лишь благодаря «пародийному слою», то постановщик, уничтожив этот слой, вместе с ним уничтожил и весь роман, возвратив его к той самой основе, которая Чеховым пародировалась: лесная фея, тонкий и умный следователь, добрый и щедрый граф. Поражает своей бестактностью и эпизод с поющими рядом с умирающей цыганами, тем более, чем в романе «бедные цыгане и цыганки за одну ночь похудели и побледнели». Все то, что органически было чуждо писателю, против чего направлено все его творчество — пошлость, — становится предметом любования в фильме «Мой ласковый и нежный зверь». Роман великого писателя оказался лишь поводом для создания постановочного фильма, не имеющего никакого отношения к смыслу первоисточника. И здесь, наверное, уместно напомнить слова самого писателя по сходному поводу: «Г. Иванов-Козельский не силен для Гамлета. Он понимает Гамлета по-своему. Понимать по-своему не грех, но нужно понимать так, чтобы автор не был в обиде...»⁵².

В 80-е годы интерес кинематографа к творчеству А. П. Чехова заметно ослаб, и все-таки появились две значительных

экранизации — «Рассказ неизвестного человека» В. Жалакявичуса (1981) и «Черный монах» И. Дыховичного (1987), поставленные по одноименным рассказам Чехова. Оба эти произведения были написаны Чеховым в пору его творческой зрелости — позади такие шедевры, как «Степь» (1888), «Скучная история» (1889), «Попрыгунья» (1892), «В ссылке» (1892), «Соседи» (1892), «Палата № 6» (1892), «Страх» (1892). Писатель продолжает исследовать тот «заколдованный круг», «попав в который, — как напишет сам А. П. Чехов, поясняя замысел «Скучной истории», — добрый и умный человек, привсем своим желанием принимать от Бога жизнь такую, какая она есть, и мыслить о всех по-христиански, волей-неволей ропщет, брюзжит, как раб» (в письме А. С. Суворину, 17 октября 1889 г.). Этот «заколдованный круг» изображается писателем как чувственно-осязаемый мир уютных домов и усадеб, окруженных вишневыми садами, мир изящных женщин, мыслящих мужчин. Но после знакомства с этим простым и нестрашным миром, читателя долго не оставляет ощущение чего-то непоправимого и страшного. Все чеховские герои охвачены вихрем непонимания. Этот вихрь сбивает их с ног, ослепляет, приводит к гибели — умирает Дымов, сходят с ума Громов и Коврин, погибает Рагин, умирает от чехотки Владимир Иванович, кончает самоубийством Зинаида Федоровна и т. д. Отсюда и рождается в героях то чувство страха, которое испытывают даже «добрые и умные» люди.

Этот страх объединяет и профессора («Скучная история»), и крупного сановника («Рассказ неизвестного человека»), и социалиста (там же), и философа («Черный монах»), и врача («Палата № 6»). От него каждый из героев пытается защититься по-своему: иронией, философией, революцией и т. д., то есть своего рода «футлярами» (социальными масками). «Словно щит у дикаря», — так оценит «иронию» Орлова его антагонист — Владимир Иванович в «Рассказе неизвестного человека». Но эта защита не спасает героев, так как страх побеждается только осознанием «истинного назначения» человека, которое, по словам того же Владимира Ивановича, «или ни в чем, или только в одном — в самоотверженной любви к ближнему». «Ничего не разберешь на этом свете!» — эти слова рассказчика («Огни») опровергаются всем текстом рассказа: все становится ясным, когда человек находит в себе силы, отказавшись от эгоизма, пожалеть ближнего: «Нормальное же мое мышление, как мне теперь кажется, — признается инженер Ананьев — началось с того времени, когда я принялся за азбуку, то есть когда совесть погнала меня назад ... и я, не мудрствуя лукаво, пока ялся переплакал Кисочкой, вымолил у нее, как мальчишка, прощение и поплакал вместе с ней...» Не случайно повесть Чехов назвал «Огни». «Огнями», которые помогают нам ориентироваться в

темноте жизни, и являются совесть и покаяние. А ущербность многих чеховских героев состоит как раз в том, что жалость и доброту они воспринимают как слабость, и этот «воспитанный» в них «с детства страх — показаться чувствительным и смешным», лишает их «искренности» («Рассказ неизвестного человека»). Достаточно вспомнить Петра Михайловича из рассказа «Соседи», Орлова из «Рассказа неизвестного человека» и многих других. Очень часто «ложные представления» чеховских героев оформляются как тоска по свободе. Во имя этой свободы они жертвуют своими близкими и даже собой. Но эти жертвы оказываются принесенными ложному идолу, так как на деле никто из них не дает себе труда осознать, что свобода «не всегда дает хорошим людям счастье. Чтобы чувствовать себя свободным и в то же время счастливым... надо не скрывать от себя, что жизнь груба и беспощадна в своем консерватизме и надо отвечать ей тем, чего она стоит, то есть быть так же, как она, грубым и беспощадным в своих стремлениях к свободе» («Рассказ неизвестного человека»). Но... тогда надо перестать быть человеком и стать «камнем», каким становится, например, Семен Толковый («В ссылке»). Он не случайно «толковый», ибо он один из всех героев Чехова понимает, что стать свободным — значит «голым на земле спать и траву жрать... Ничего мне не надо и никого я не боюсь, и так себя понимаю, что богаче и вольнее меня человека нет... Бес мне и про жену, и про родню, и про волю, а я ему: ничего мне не надо! Уперся на своем и вот, как видишь, хорошо живу, не жалуясь!» Но в таком случае, как правильно кричит ему молодой татарин, он «не живой, а камень, глина!.. Бог создал человека, чтобы живой был, чтоб и радость была, и тоска была, и горе было, а ты не хочешь ничего, значит, ты не живой...»

Проблемы, поставленные Чеховым, актуальны (теперь уже) и для советской интеллигенции, которая под свободой зачастую понимает анархию, под эмансипацией — распущенность, которая до сих пор ждет не дожидется от свободы счастья. Может быть, как раз здесь и лежит точка интереса к «Рассказу неизвестного человека» у В. Жалакявичуса, до этого известного постановками политических фильмов («Никто не хотел умирать», 1965; «Это сладкое слово — свобода», 1973, и др.):

В аннотации к фильму сказано, что фильм этот о людях, решившихся свободно следовать влечениям сердца и оказавшихся в плену «ложных представлений», на преодоление которых уходят все силы их жизни. Но, к сожалению, этот замысел автора фильма не удалось воплотить на экране. В исполнении Е. Симоновой, по выражению одного из рецензентов, образ Зинаиды Федоровны «вырастает до поэтического олицетворения жизни»⁵⁴, которой противостоит смерть — Орлов

(Г. Тараторкин). Но при таком резком противопоставлении исчезает главное достоинство чеховских рассказов — иллюзия жизни. Герои у писателя даны в развитии, в движении. Не только Зинаида Федоровна, но и Орлов, и Владимир Иванович. Орлов циничен, когда Зинаида Федоровна произносит пошлости («о зловредности высшего света и о ненормальностях брака», о том, что «нет выше блага, как свобода!»), но перед ее искренностью («я погибаю») он беззащитен: «краснеет», «теряется» и превращается в «мальчишку», подобно Ананьеву. И как последний, также оказывается способным к покаянию: «Простите меня, умоляю вас. Я был неправ и... ненавижу себя» Даже в финале он, произносящий одну пошлость за другой, способен признать, что его «жизнь ненормальна, испорчена, не годится ни к чему, и начать новую жизнь» ему «мешает трусость...»

Не случайно Чехов «разрешил» ему почти «процитировать» слова из собственного письма к А. С. Суворину (25 ноября 1892 г.) (Чехов: Мы кислы и скучны, умеем рождать только гуттаперчевых мальчишков...» и т. д.; Орлов: «Мы ослабели, опустились, ...наше поколение всплошную состоит из неврастеников и нытиков...»).

Характер Владимира Ивановича также развивается. В начале именно он принадлежит к тем, кто «лжет себе» и «прикрывает свою пустоту чужими лоскутьями вроде идей 60-х годов» — он с самого начала, прикрываясь «целями» (теми же ложными представлениями), поступает безнравственно; он проникает в дом под чужим именем, слушает частные разговоры, становится свидетелем интимных сцен между мужем и женой, доносит на Орлова Зинаиде Федоровне и не стыдится в этом признаться, ибо «оправдывает себя» своим мифическим «делом». Этическая позиция Чехова в подобных вопросах была непреклонной. Он прямо заявит в одном из писем, что «отвратительные средства ради благих целей делают и сами цели отвратительными... Неужели прекрасное будущее может испустить эту подлую ложь? Будь я политиком, никогда бы не решился позорить свое настоящее ради будущего, хотя бы мне за золотник подлой лжи обещали сто пудов блаженства» (А. С. Суворину, 1 августа 1892 г.). Дата этого письма красноречиво свидетельствует, что «Рассказ неизвестного человека» (1893) находился в прямой зависимости от этих размышлений А. П. Чехова. И упрек Зинаиды Федоровны Владимиру Ивановичу, высказанный ею накануне самоубийства, вполне им заслужен: «Он, — скажет она об Орлове, — обманул и бросил меня на произвол судьбы в Петербурге, а вы обманули и бросили меня здесь. Но тот хоть идей не приплетал к обману, а вы...» Более того, Зинаида Федоровна в конце своей жизни освобождает себя от всех человеческих привязанностей, становясь «грубой и беспощадной» даже по отношению

к будущей дочке. Наверное, и ей, как и Толковому, можно было бы крикнуть: «ты не живой, а камень...». Любовь к Зинаиде Федоровне, ее смерть и рождение девочки перевернули душу Владимира Ивановича. Он «уже не боялся быть и казаться чувствительным и весь ушел в отеческое... чувство, которое возбуждала в нем Соня, дочь Зинаиды Федоровны...» Он не боится прийти на поклон к Орлову, он стесняется своего обличительного письма и просит его ему вернуть, он, видимо, многое начинает понимать, но, как всегда у Чехова, к сожалению, перед смертью. Финал остается открытым, читатель может надеяться на то, что Соня пробудит «отеческие чувства» и в Орлове, но... пока она оказывается в руках пошляка Пекарского. Таким образом, в рассказе герои меняются, проходят какой-то путь, от чего-то освобождаясь, что-то приобретая, А в фильме, как верно замечают рецензенты, они неподвижны. Более того, Владимир Иванович (А. Кайдановский), несмотря на точный выбор актера, остается за пределами фильма, выступая по сути как некий, беспристрастный свидетель, хотя в рассказе он-то меньше других героев «свободен от страстей».

Если к фильму В. Жалакявичуса критика отнеслась спокойно и доброжелательно, сойдясь на том, что он «бережно и точно следует чеховскому рассказу», то «Черный монах» И. Дыховичного вызвал у некоторой части ее резкое неприятие. Это неприятие выразил Б. Рунин в статье под многозначительным заглавием «Мираж, муляж и... эпитаж». Фильм он оценивает как «псевдоглубокомысленный» с массой «эффектных мнимостей с явственным привкусом мистики», «многозначительных заигрываний с фатумом, воскрешающих архаические пристрастия раннего символизма (а отнюдь не Чехова, да и не Тарковского)» и т. д. и т. п. При этом критик не удостаивает читателя размышлениями о том, как же он понимает повесть Чехова, хотя бы для того, чтобы аргументировать свою оценку экранизации. Он ограничивается sacramентальными заклинаниями о том, что «как известно, последовательному реалисту Чехову были чужды модернистские поветрия, бурно заявившие себя в русской художественной культуре сто лет назад — на рубеже веков»⁵⁵. А как же быть с Горьким, который писал Чехову, что тот «убивает реализм»?⁵⁶ Кроме того, известно, что Чехов дружил с символистом К. Бальмонтом, высоко оценивал Д. Мережковского («очень умный человек», «умеет мыслить научно» — из писем А. С. Суворину 5 января 1891 и 3 ноября 1888 годов), признавал значение творчества Л. Андреева («большое имя» — из письма О. Л. Книппер-Чеховой 7 декабря 1901 г.). Поэтому безапелляционное заявление Б. Рунина выглядит по меньшей мере странно. Замысел фильма критик определяет так: «Ес-

ли выстроить... повествовательные детали * в одну линию, то выяснится, что весь фильм развивается под знаком мрачных предзнаменований, вещей случайностей и вообще — необъяснимого вмешательства в человеческие судьбы каких-то потусторонних сил». Однако подобная концепция, хотя Рунин и признается, что он «дважды смотрел «Черного монаха», не имеет никакого отношения к замыслу авторов фильма, для которых в повести Чехова важнейшим становится мотив безумия и гибели Коврина, что дает им возможность раскрыть важнейшую в искусстве XX века тему «конца культуры», тему, к которой писатель отнюдь не был безразличен: гибель сада, гибель усадьбы, гибель творца этого сада — Песоцкого и наконец гибель Коврина. Эта гибель, как показывает Чехов, результат отнюдь не «потусторонних сил», но всеобщей отчужденности героев друг от друга, их непонимания друг другом (и нежелания понять). И это очень близко и к замыслу фильма: «В «Черном монахе», — скажет режиссер в одном из своих интервью, — люди часто вслушиваются в слова, свои и чужие, повторяют одно и то же, словно пытаюсь уловить смысл произносимого — но разве там дело в словах?! Слова играют только отрицательную роль в понимании героями друг друга, слова их запутывают»⁵⁷ И далее: «Конец света здесь, в области гибели человеческих чувств, а вовсе не в области ядерных взрывов». Слова режиссера очень тесно связываются со словами одной из героинь Чехова — Елены Андреевны («Дядя Ваня»): «Мир погибает не от разбойников, не от пожаров, а от ненависти...» И таким образом, причина гибели героев фильма, как и в рассказе Чехова, кроется в том, что они «не слышат» и «не видят» того, что происходит с их близкими — «слова их запутывают». После первой «встречи» с монахом Коврин в приступе «счастья» (безумия) произносит свой безумный же монолог, а Таня, не замечая его болезни, принимает «приступ безумия» за безумную к ней любовь: «А Коврин шел за ней и говорил все с тем же сияющим, восторженным лицом:

— Я хочу любви, которая захватила бы меня всего, и эту любовь только вы, Таня, можете дать мне. Я счастлив! Счастлив!

Она была ошеломлена, согнулась, съезжилась и точно состарилась сразу на десять лет, а он находил ее прекрасной и громко выражал свой восторг:

— Как она хороша!»

* К ним автор статьи относит «высыпавшиеся из ящика крокетные шары», которые «неудержимо катятся по ступенькам, видимо, символизируя неотвратимость того, что суждено Коврину», а также «один из начальных эпизодов, где только что приехавший в имение Коврин неосторожным движением смахивает на пол свой саквояж и разбивает дорожное зеркало» (с. 52). — Л. З.

Это безумие в чистом виде, как показывает писатель, и Ганя, по-видимому, ощущает ужас его, но она, как и остальные герои и этой повести, и других, не доверяет своим чувствам, она верит лишь словам. А потом она же, по своей воле выйдя замуж за больного, безумного человека, упрекает его в своих несчастьях и этим окончательно убивает его: «Сейчас умер мой отец. Этим я обязана тебе, так как ты уби л его. Наш сад погибает... Этим я обязана тоже тебе. Я ненавижу тебя всюю моею душой и же л а ю, чтобы ты скорее по ги б. О, как я страдаю!.. Будь ты проклят. Я приняла тебя за необыкновенного человека, за гения, я полюбила тебя, но ты оказался сумасшедшим...» Так герои и рассказа, и фильма, будучи субъективно честными, порядочными и незлыми людьми, ведут (иногда, как Коврин, невольно) друг друга к гибели, именно в силу всеобщего, как уже говорилось, хаоса непонимания — отсутствия сострадания и жалости. Вот почему ст р а х пропитывает всю п л а с т и к у фильма, которая столь выразительна, что оказывает воздействие, помимо его воли, и на Б. Рунина, точно отметившего и «нервозную атмосферу» картины, «насыщенную до дрожи сыростью и бедственным запахом дыма», «ее искусно организованное внутрикадровое пространство, снова и снова заволакиваемое в прямом и переносном смысле густым туманом». Однако критик уподобляется героям Чехова — он не доверяет своим ощущениям и приходит к странному выводу: «Проникновенные картины природы, частые дожди и сумрачные рассветы... весь этот избыточный, перегруженный многозначительными подробностями антураж оттеснил и фавулу, и смысл рассказываемой истории» (?!).

Действительно, авторы не стремились передать «букву» чеховской повести. Что же касается «смысла рассказываемой истории», то они стараются передать его чисто экранными средствами. Здесь и лежит причина их интереса к фактуре вещей, к пластике, отсюда эти «частые дожди и сумрачные рассветы». На экране, как и для самого писателя, «суть» происходящего состоит «не в мнениях» — «она переменчива и нова. Вся суть в п р и р о д е этих мнений» (из письма А. С. Суворину, 17 октября 1889 г.). Авторы учли печальный опыт буквального прочтения чеховской прозы, при котором исчезает та сложность образного воссоздания жизни, которая и составляет неповторимую особенность творчества Чехова. С этой точки зрения, фильм «Черный монах» И. Дыховичного и В. Юсова интересен как поиск новых путей перевода прозы Чехова на язык кино.

Мы уже говорили, что при знакомстве с практикой экранизации обнаруживаются три подхода при перенесении литературы на экран — путь по возможности точного пересказа первоисточника, путь создания версии более или менее близкой к оригиналу и экранизации по мотивам — вариант, наименее претендующий на адекватность произведенный кино и литературы. По-видимому, «скрупулезная верность» оригиналу есть не что иное, как иллюзия, которая, как и всякий мираж, дезориентирует человека на его пути к истине. На самом деле, за этой иллюзией скрывается ситуация, когда собственная версия принимается за точное следование оригиналу. В таком случае, как показывает опыт экранизации «Рассказа неизвестного человека» и других, автор сам своими руками разрушает собственную версию и очень далеко уходит от замысла первоисточника.

Например, авторы фильма «Война и мир» писали о своем намерении перенести на экран «самого Толстого, его роман», однако, как верно заметил критик Л. Аннинский, анализируя фильм, режиссер «воспроизвел скорее пластически-бытовую сторону толстовского мира, чем сторону духовно-философскую». В этих словах критика четко формулируется версия авторов фильма, результаты их прочтения романа. Л. Аннинский согласен с таким прочтением. Иначе оценила фильм М. Туровская, по мнению которой, «личность создателя недостаточно самостоятельно формирует его»⁵⁸.

Таким образом, единственным возможным — то есть осуществимым — при экранизации является создание киноверсии, максимально приближающейся к литературному оригиналу. Это имел в виду С. Эйзенштейн, говоря: «Нам важна именно не зрительская запротоколированность писательского образа.

Важен нам образ мышления автора и образность его мысли.

Это нужнейшее»⁵⁹.

В этих словах С. Эйзенштейна заключено главное условие экранизации — киноверсия должна воссоздать на экране средствами киноискусства образ мира первоисточника («образ мышления автора и образность его мысли»). И если автору киноверсии удастся это условие выполнить — его ждет ус-

пех: об этом свидетельствуют опыт лучших экранизаций — «Отца Сергия» и «Бесприданницы» Я. Протазанова, «Дамы с собачкой» И. Хейфица и др.

Неудачи же при создании киноверсии возникают в результате неточного прочтения, когда автор фильма либо не улавливает законы строения мира первоисточника, либо нарочито их искажает.

К киноверсии близки экранизации по мотивам. Собственно, это также киноверсии, ибо и здесь мир фильма строится на основе литературного первоисточника, но при этом экранизатор более свободен в интерпретации места и времени действия: он может перенести его в другую эпоху и страну («Белые ночи», 1957, Л. Висконти), может использовать мотивы нескольких произведений избранного писателя («Мать», 1926, реж. В. Пудовкин; «Петербургская ночь», 1934, реж. Г. Рошаль; Неоконченная пьеса для механического пианино», 1976, реж. Н. Михалков) и т. д. При работе над экранизацией авторы фильма могут быть свободны во всем, кроме одного — кинематографический язык этого фильма должен соответствовать смыслу и структуре первоисточника. Это условие настолько обязательно, что верность структуре можно обозначить как закон экранизации, игнорирование которого чревато разрушением и версии и самого оригинала. Разумеется, найти (раз и навсегда) решение, гарантирующее от неудачи в этом деле, невозможно, да, наверное, и не нужно. Однако возможно и нужно отрешаться от произвольного подхода при оценке каждой новой попытки такого рода. Возможно и нужно негативные суждения об экранизации, строящиеся, как пишет М. Туровская, «по испытанному трафарету — «не» или не «не»⁶⁰, перевести в план позитивный: «Судить автора по закону, их самим над собою признанным.⁶¹ В противном случае, автор оказывается беззащитным перед статьями, подобными цитированной выше статье Б. Рунина, оскорбительной по форме и бездоказательной по существу»*

Из фильмов последнего тридцатилетия для рассмотрения проблем образной и смысловой интерпретации литературных произведений в кинематографе нами были выбраны «Дама с собачкой» И. Хейфица, «Неоконченная пьеса для механического пианино» Н. Михалкова и «Степь» С. Бондарчука. Эти фильмы привлекают как наиболее чистое воплощение трех путей экранизации, с которых началось выше.

* Тем более кажется странным, что она была поддержана редакцией журнала «Искусство кино», которая заявила о своей «склонности» разделить «обеспокоенность и критические суждения, содержащиеся... в статье». — Л. З.

В жарких спорах — перекраивать или не перекраивать первоисточник — С. Бондарчук твердо стоит на позиции «скрупулезной верности» литературному произведению.

Е. Евтушенко неоспоримые достоинства фильма С. Бондарчука «Степь» видит именно в том, что в нем «предельно соблюдена без каких-либо отклонений точность...»⁶²

Повесть «Степь», написанная в январе 1888 г., представляется ключевой в творчестве Чехова. В ней впервые писатель поделился с читателями «дорогими» ему «образами и картинами», которые он до этого «берег и тщательно прятал» (из письма А. П. Чехова Д. В. Григоровичу от 28 марта 1886 г.). Именно в «Степи» определились координаты чеховской поэтики — писателем был найден великолепный образ мира, истоком своим имеющий конкретную таганрогскую степь, знакомую писателю с детства. Но в повести Чехова степь не просто географическое понятие — это символ русского, столь значимый в системе культуры России XIX века. На символический смысл образа степи указывает сам писатель в письме, написанном Д. В. Григоровичу через месяц после окончания повести (5 февраля 1888 г.).

В художественной ткани «Степи» важнейшим образом становится образ д о р о г и. Все действие здесь разворачивается на пути — на широких российских просторах. В структуре «Степи» образ д о р о г и, как и в дальнейшем творчестве писателя, многозначен: это и жизненный путь его героев (дорога жизни), и реальная дорога, проходящая по степи, и дорога как символ истории (не случайны упоминания повествователя о римских колесницах, которые были бы «к лицу» этим степным просторам, и о вневременной фигуре чабана, и о Робинзоне Крузо, и о царе Сауле, и о Несторе, и об Александре I и т. д.), и реминисценции из Гоголя.

Бричку Чичикова сменяет бричка Ивана Ивановича, но мчатся они по одним и тем же дорогам — по необъятным просторам русским. Сам образ тройки как символ необратимого времени («а ненавистная бричка бежала мимо и оставляла все позади») — образ гоголевский. Однако диалог, который Чехов ведет с Гоголем, это диалог—спор. В отличие от мира Гоголя, структурным принципом которого, как убедительно показал Ю. Манн⁶³, является «к о н т р а с т живого и мертвого», мир чеховский выстраивается как с о п о с т а в л е н и е временного и вечного, живого и мертвого, истинного и ложного, прошлого и настоящего. Чехов избегает резкого противопоставления настоящего прошлому. Он за «объективность» («справедливость»).

О «справедливости, которая для объективного писателя нужнее воздуха», он говорит в письме к Е. М. Шавровой от

16 сентября 1891 г.; А. С. Суворину, который постоянно сетует на «век нынешний», противопоставляя ему «век минувший», Чехов 13 декабря 1891 г. пишет: «Зачем Вы говорите о нашем «нервном веке»? Ей богу, никакого нет нервного века. Как жили люди, так и живут, и ничем теперешние нервы не хуже нервов Авраама, Исаака и Иакова...»

Иллюзии о том, что когда-то было или будет лучше, писатель относит в разряд «ложных представлений», которые, «овладевая» людьми, превращают их в «рабов». Предшествующий «Степи» рассказ «Спать хочется» Чехов заканчивает словами: «Варька... сквозь полусон... не может... никак понять той силы, которая сковывает ее по рукам и по ногам, давит ее и мешает ей жить. Она... ищет эту силу, чтобы избавиться от нее, но не находит. Наконец, измучившись, она напрягает все свои силы и зрение, глядит вверх на мигающее зеленое пятно и, прислушавшись к крику, находит врага, мешающего ей жить. Этот враг — ребенок... Ложное представление овладевает Варькой...»

В «Степи» природа, пейзаж — это сама жизнь со всем, что в ней есть прекрасного («торжество красоты») и безобразного («скука и зной»)...

Но этого «торжества красоты» не замечают герои повести — они все, кроме Егорушки и автора, «во власти ложных представлений» «заколдованного круга».

На постоялом дворе Мойсея Мойсенча на одной из стен висит «какая-то гравюра с надписью «Равнодушие человеков». «К чему люди были равнодушны, — заметит повествователь — понять было невозможно». А. П. Чехов вкладывает в понятие «равнодушный» отличный от расхожего смысл — «справедливый» и, следовательно (для Чехова это слова синонимы), свободный. На это указывает, в частности, письмо к А. С. Суворину от 4 мая 1889 г.: «Природа очень хорошее успокоительное средство. Она мирит, то есть делает человека равнодушным». И далее: «Только равнодушные люди способны ясно смотреть на вещи, быть справедливыми и работать...». При этом Чехов разъясняет, что «это относится только к умным и благородным людям: эгоисты же и пустые люди и без того достаточно равнодушны». Вскоре после окончания «Степи» (4 октября 1888 г.) Чехов напишет А. Н. Плещееву: «Моя святая святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались». В этом смысле все герои повести «Степь», кроме повествователя и Егорушки, не свободны («неравнодушны»). Их несвобода — равнодушие — результат «ложных представлений», как уже говорилось, у каждого своих: у Ивана Ивановича — догнать, не упустить Варламова, у о. Христофора — «суета и общение с людьми», у

Соломона — гордость, у Мойсея Мойсеича — унижение паче гордости, и даже самый из них волевым Варламов не в силах выбраться из «заколдованного круга», в котором все они «кружатся» по степи, не смея взглянуть в лицо жизни, как будто кто надел на глаза им шоры. Именно поэтому все герои «Степи» при всей их, казалось бы, внешней несхожести (один похож на чиновника, другой — на Робинзона, третий — на тополь, четвертый — на птицу и т. д.) по своей сути сближаются настолько, что кажутся двойниками: Иван Иванович и о. Христофор объединяются автором по однотипности их поведения и реакции: «поели», «закусили», «простились», «думали», «замолчали», «смугились» и т. д. Варламов недосыгаем (причем, буквально) для Ивана Ивановича, однако, их лица сближаются общим выражением «деловой сухости» и «деловым фанатизмом». Соломон и Мойсей как будто полярны по своим устремлениям, но авторскими сравнениями объединяются: так сюртук Мойсея Мойсеича «взмахивал фалдами, точно крыльями...», а ошипанная фигурка Соломона была «вся... птичья». И оба они разыгрывают из себя шутов — один на ярмарке явно, другой — перед гостями, чтобы угодить им. Соломон сближается с о. Христофором безграничным самодовольством — достаточно сравнить Христофорово: «Я достиг предела своей жизни» с Соломоновым: «Я умней вашего Варламова и больше похож на человека!». А страстью к наживе объединяются и Иван Иванович, и о. Христофор, и Мойсей Мойсеич. Объединены автором о. Христофор и Пантелей («такой же тощий и малорослый, как о. Христофор, но с лицом, бурым от загара... Как и на о. Христофоре, на нем был широкополый цилиндр, но не барский, а войлочный и бурый...»). (Кстати, в повести нет деления на народ и не народ, ибо, как верно замечает Г Бердников, Чехов отказался от традиционного представления о крестьянстве как народе: «Убеждение, что «все мы народ и все то лучшее, что мы делаем, есть дело народное», дало ему возможность... покончить с идеализацией крестьянской жизни, сказать о ней страшную правду»⁶⁴). Сближаются между собой даже Соломон и Емельян, равнодушные ко всему на свете, кроме своего «я» — первый — и страсти к церковному пению — второй.

Пока Егорушка ехал с Иваном Ивановичем, бричка (своего рода футляр) «защищала» его от жизни. Но как только он соприкоснулся с нею непосредственно, ужас автоматизма (пока, конечно, им неосознанный) бросился ему в глаза: его новые знакомые показались ему сделанными «на манер игрушечных солдатиков», каждый из которых был «заведен на свое»: один — Пантелей — с постоянством автомата, «раз начавши разговор... не прекращал его», другой — Емельян — также с постоянством автомата машет руками, как будто «дирижирует невидимым хором», третий — Вася — получеловек,

полуживотное, полувещь: «Руки у него... отвисали, как прямые палки, и шагал он как-то деревянно... почти не сгибаемая колен», смех четвертого — Кирюхи — производит впечатление «покатившей» «по степи на тяжелых колесах» «самой глупости», и даже озорство Дымова раздражает, давит, как давят перед грозой тучи, ибо на это бессмысленное озорство растрчивает этот человек данные ему от природы немалые силы.

Символом живого, природного — человеческого, становится в повести образ Егорушки. Взгляд ребенка дает возможность отстранить привычное («вывести из автоматизма восприятия»), показать людям, на что они тратят отпущенное им прекрасное мгновение «настоящего»; писатель возвращает человеку время его детства, когда он еще свободен — свободен «от ложных представлений» («насилия», «предрасудков», «невежества», «черта», «страстей» и т. п. — см. письмо к А. Н. Плещееву от 9 апреля 1889 г.). Егорушка живет так, как должен жить человек и как «хочется жить» самому Чехову. Его ощущениям присуща полнота, и это обостряет его зрение, слух, чувства. Он единственный из всех населяющих повесть, видит степь, слышит, как пела трава, сочувствует Емельяну, удивляется Пантелею и о. Христофору, возмущается Дымовым (и даже сопротивляется ему), то есть единственный, кто живет, а не «кружится». Он смеется не пошлomu анекдоту, не в порыве презрения или подобострастия, а от полноты чувств, «от удовольствия». Егорушка — вне «заколдованного круга», вне суеты его, ибо детство принадлежит в мире Чехова к началам природным (вечным). Однако время вечное, природное, в повести соотносено с конкретным, реальным временем России конца XIX века. Здесь есть и кирпичный завод, окружающий город, откуда выезжает бричка с героями, и пристань с большими пароходами в городе, куда она героев привозит. Конкретное, реальное время не противопоставлено, но сопоставлено с временем истории, о чем уже говорилось выше. Историческое время уходит корнями в мифологическое: отсюда — ветхозаветный Саул, вневременная фигура чабана, Илья Муромец и Соловей Разбойник.

В этом «вечном» времени живет и Егорушка. Время Егорушки и время в «заколдованном круге» протекает с разными скоростями. В «заколдованном круге» оно «бежит» («А вот как не догоним Варламова...» — «Пора! Будет спать, и так уж дело проспало!..»), а время Егорушки «тянется» — он не знает, «как же убить длинное время...» (Впоследствии почти в тех же словах делится Чехов своим ощущением времени в Мелихове: Встанешь, оденешься и не знаешь, что делать с жизнью; день кажется необычайно длинным», — письмо Суворину от 19 мая 1892 г.). Пока спят Иван Иванович и

о. Христофор, Егорушка успевает прожить вечность: он и пьет до изнеможения, и внимательно изучает «лица спящих», и, услышав пение, находит того, кто пел. Потом он снова от нечего делать занялся стружкой воды, познакомился с Титом, и все равно «время тянулось бесконечно, точно и оно застыло и остановилось. Казалось, что с утра прошло уже сто лет... Не хотел ли бог, чтобы Егорушка, бричка и лошади замерли в этом воздухе и, как холмы, окаменели бы и остались навеки на одном месте?».

Время Егорушки совмещено с временем повествователя. Причем, переходы от Егорушки к автору даются настолько тонко, что уловить их порою очень трудно. На постоялом дворе мы сначала на все смотрим глазами автора, а потом, незаметно для читателя, этот взгляд сменяется взглядом мальчика, но разница в восприятии взрослого и ребенка выявлена достаточно четко: взрослому Соломон кажется шутком, а Егорушке — «нечистым духом». И так на протяжении всей повести. Благодаря этой тесной связи автора—повествователя со своим героем создается ощущение сопребывания времен одного в другом. С одной стороны, автор — рядом с Егорушкой, а с другой — он смотрит на происходящее из другого времени — из будущего, сообщая нам, как «впоследствии» осмыслит его герой эту свою первую встречу с жизнью.

Вначале Егорушка, как говорилось выше, защищен от жизни «футляром» — он путешествует в бричке Ивана Ивановича. Но волею автора его выбрасывают в степь (жизнь). Первое его ощущение — радость («засмеялся от удовольствия»). Прежде всего, это радость познания. Во время путешествия на возу перед Егорушкой распахнулся целый мир новых для него людей — возчиков (среди них люди разного происхождения и звания), косарей, мужиков с их трудною, порою трагической, судьбой. Далее, это радость свободы. От каждого удовольствия Егорушка берет, как пишет Чехов, «все, что только можно взять, он позволял себе всякую роскошь» — и во время купания, и во время обедни, и потом, гуляя по селу. Но эта радость познания и свободы оборачиваются для Егорушки и своей обратной стороной — страданием. Всякий раз его свобода (желание получить удовольствие) наталкивается на свободу озорника Дымова, который сильнее его и поэтому заставляет Егорушку терпеть поражение.

«Второе крещение» Егорушки — свободой и познанием — завершается для него нервным потрясением, ставшим причиной его простуды («Кто нервен, тот простудлив» — Чехов хорошо помнил эти слова своего профессора врача Захарьина). Ужас, охвативший Егорушку при виде автоматизма существования, — пока еще в глубине его души, но во время болезни он прорывается в сознание в виде бредовой галлюцинации: «Тит на тонких ножках подошел к постели и зама-

хал руками, потом вырос до потолка и обратился в мельницу. О. Христофор, не такой, каким он сидел в бричке, а в полном облачении и с кропилом в руке, прошелся вокруг мельницы, покропил ее святой водой, и она перестала махать». Эта галлюцинация — боль самого писателя за судьбу Егорушки и встреченного Егорушкой в пути крестьянского мальчика Тита, в котором уже и теперь страх побеждает его детскую любознательность. Не превратится ли и он, как и все вокруг, в автомат с затверженными речами и движениями?

Ужас, испытанный Егорушкой, тем более правдоподобен, что такое же чувство при столкновении с людьми—автоматами, возникает у людей и старше и сильнее Егорушки. Маковицкий отмечает в своем дневнике реакцию Л. Н. Толстого на изображение солдат — иллюстрацию в «Новом времени» — в январе 1905 года: «Что вы? Не могу смотреть на этих солдат; они напоминают мне новобранцев, которых встретил сегодня. Шли, пели песни и в такт размахивали руками (ср. у Чехова Емельяна, размахивающего руками) — так неестественно. Я чувствовал, что вырабатывается из них грубая машина. Лошадь пугалась, и я чувствовал, что, если бы она понесла, они бы остались равнодушны. Сегодня мне плохо. Не работалось. Все меня преследовали эти солдаты»⁶⁵. Вот так «преследуют» «игрушечные солдатики» Егорушку. И ему также становится «плохо», настолько, что он не выдерживает и заболевает.

С точного следования повести начинается фильм С. Бондарчука «Степь». Метр за метром камера неторопливо следует за строками повести:

«Сосредоточенно думает и встряхивает головой» Кузьмичов (Н. Седов), улыбается «так широко, что, казалось, улыбка захватывала даже поля цилиндра» о. Христофор (Н. Трофимов). Перед зрителями мелькает острог, кирпичный завод, заплаканное лицо Егорушки и, как и перед читателем, «распахивается широкая, бесконечная равнина, перехваченная цепью холмов...».

Оценивая очень высоко фильм, один из рецензентов замечает, однако, что «в освоении одного из сложнейших для кино произведений Чехова авторы не избежали и некоторых потерь»⁶⁶. К их числу рецензент относит, в частности, «излюбленный режиссером неторопливый ритм», который мешает передать повесть во всей ее сложности. Но «неторопливый ритм» есть результат законов», авторами фильма «над собою признанных». Это то, что они прочитали в повести «Степь», и то, что им захотелось воссоздать на экране. Бондарчук говорил в 1976 году, в процессе съемок фильма: «Это же повесть о любви, и я хочу снять картину о любви. Иначе не стоило бы и браться...»⁶⁷. Через четыре года, в 1980 году, в статье

«От сердца к сердцу» он подтверждает и уточняет свой замысел: «В «Степи» центральным эпизодом для меня всегда был «приход Константина», счастливого человека. До этого и потом мы видим несчастных людей с несложившейся жизнью, с трагической судьбой. И вот вторгается тема любви...»⁶⁸. Таким образом, режиссер довольно отчетливо формулирует свою версию как противопоставление людей «несчастливых» человеку «счастливому». Увлеченный собственным замыслом, он принимает его за замысел вести и, находясь в плену этой иллюзии и, стремится «выразить и высказать того»⁶⁹ Чехова путем прямого пересказа повести. И тем самым лишает себя свободы действия как в передаче замысла писателя (чему сопротивляются законы экрана), так и в передаче собственного замысла (чему сопротивляется литературный оригинал). Постановщик, размышляя над итогами фильма «Степь», признается в чувстве неудовлетворенности недостаточно «совершенным исполнением»⁷⁰ Причины этого он видит в целом ряде «малейших просчетов»: «искусственные звезды» в эпизоде «прихода Константина», который пришлось снимать в павильоне, слишком большой метраж самого эпизода, «неточный выбор» песни, обрываемой Емельяном, и роль Константина, которую «почти невозможно воплотить». С. Бондарчук пишет: «...Всеобъемлющее чувство любви счастливого человека должно захватить и тронуть до глубины души всех людей с трагической судьбой. Мне кажется, что это до конца не вышло, не сложилось»⁷¹.

Да, замысел режиссера не состоялся. Однако не состоялся он не только в силу причин, им названных, но прежде всего в силу того, что версия режиссера была найдена вне структуры чеховского мира.

Как мы пытались показать выше, принцип противопоставления — не чеховский принцип. Мир Чехова строится как сопоставление — вечного и временного, природного и социального, вещного и духовного, прошлого и настоящего. Даже Егорушка, в начале повести противостоящий героям ее, в конце повествования, оглушенный жизнью, теряет к ней интерес, как и остальные герои «Степи».

Драма человека, по Чехову, в том и состоит, что «русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня. В 3(ападной) Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно... Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться...»⁷² (письмо А. П. Чехова Д. В. Григоровичу от 5 февраля 1888 г. Написанное через месяц после окончания повести, оно имеет к ней самое непосредственное отношение). И в результате человек превращается в некое безликое существо («на манер игру-

шечных солдатиков»), не способное справедливо (объективно) оценить свою жизнь.

В этом мире марионеток не представляет исключения и Константин. Как и остальные герои повести, он «заведен» на свое: на историю своей женитьбы; он, точно испорченная пластинка. Одно и то же он готов рассказывать всем («Пойду на огонь. Нет моей мочи!») и, по-видимому, до бесконечности. Все герои повести (мы уже говорили об этом) являются двойниками друг друга. Константин — двойник о. Христофора. Как и последний, Константин всем своим видом словно показывает: «Я достиг предела своей жизни». И за этим «пределом» слышится то же, что и у о. Христофора: «Живу со своей попадшей потихоньку, кушаю, пью да сплю, а больше мне ничего не надо». Недаром заставит автор этого «счастливого» человека торговаться из-за убитой им в степи (не вскормленной, не выращенной) несчастной птицы, тем самым как бы определяя «цену» этому счастью. И недаром рассказ Константина повествователь завершит фразой: «При виде счастливого человека в сем стало скучно...» А через несколько строк напоминает о том же: Егорушкой тоже, как и всеми, овладела скука». При известном лаконизме Чехова повтор этот, конечно, не случаен. Тем более, что до этого в тех же самых словах — «Егорушке стало скучно» — дана реакция мальчика на Васю, «похожего на животное». Сближение этих двух, казалось бы, далеко отстоящих друг от друга героев, не случайно, ибо счастливы в мире Чехова лишь «этакие шаршавые животные» — те, кто утратил способность к движению, кто успокоился («достиг предела своей жизни»). Когда-то Константин любил, страдал (даже «дело бросил») и, следовательно, жил. Но теперь он слишком доволен «сам собой, своим обедом и женой», чтобы им мог любоваться Чехов.

Авторская позиция в повести сложная. В ней и сострадание к своим героям и требовательность к ним, порою беспощадная. Отсюда ирония, граничащая с гротеском. В мире Чехова нет социальной иерархии. Все его герои — звенья единой цепи «заколдованного круга». Позиция режиссера — иная. Возчикам он только сострадает. И тем самым позиция авторов фильма невольно сближается с позицией Егорушки. Даже само слово «несчастные» по отношению к ним — из лексикона мальчика. Так, в церкви, «глядя на затылок и уши» Емельяна, «Егорушка, — пишет А. П. Чехов, — почему-то подумал, что Емельян, вероятно, очень несчастлив». Введенные автором «почему-то» и «вероятно» дают ему возможность отделить свою позицию от позиции Егорушки, авторы же фильма ею ограничиваются. В связи с этой позицией и время фильма — время детства, время природное. В таком контексте главенствующим образом фильма становится образ

природы, а центральным эпизодом — эпизод грозы. Гроза в фильме — это пластическое олицетворение бунта природы, которую пытается обуздать человек. Во время этого бунта и степь, и дорога, и небо сливаются в единый крутящийся вихрь, готовый снести людей с лица земли. И тогда все увеличивается до фантастических размеров: обыкновенные мужики с железными вилами кажутся великанами, несущими на плечах «длинные пики». И колесницы, пригрезившиеся Егорушке ночью, теперь, принимая грозный вид, мчатся вслед за возами в сверкающих разрядах молний. И жутко и весело. Ритм строения эпизода сложен. Его напряженность создается за счет мгновенных чередований коротких планов (самый длинный из них — 1 м 29 к.). Возникает почти пушкинский образ битвы («Смешались в кучу кони, люди...»).

В эпизоде — семьдесят шесть крупных и средних планов. Молнии, ливень, раскаты грома, молящийся в испуге Егорушка — все это сливается в апокалиптический образ конца света, что подтверждается крупным планом атомного взрыва, грибообразное облако которого завершает этот эпизод.

В фильме основное внимание уделено возчикам, на которых авторы смотрят также глазами Егорушки. При этом, в отличие от повести, в картине на первый план выходит не отчужденность этих людей от красоты и гармонии природы, их черствость, их сосредоточенность на самих себе, но напротив — их слияние с миром «торжества красоты». В этом убеждает нас выбор актеров. Внимательно знакомят нас авторы фильма с возчиками. Пантелей, Емельян, Вася, Дымов, Кирюха, Степка — целая галерея характеров пройдет перед зрителем: разные лики, разные судьбы, разные философии. Вот простое, но значительное лицо И. Лапикова (Пантелей). Благодаря таланту этого актера слова, им произносимые, звучат весомо, и, таким образом, акцентируется не автоматизм их, а содержательность. И зритель, вслед за Егорушкой, «все» принимает «за чистую монету» и верит «каждому слову» и Пантелею, и Емельяну. Обаяние Г. Буркова (Вася) снимает то чувство отвращения, которое рождалось у читателя при виде этого, по словам Чехова, «не человека», и на передний план выходят его доброта и близость к природе.

Актерский опыт С. Бондарчука (здесь имеют значение и уже сыгранные роли, память о которых тоже оказывает влияние на восприятие зрителя), значительность внешнего облика актера настраивают зрителя на глубокое сочувствие Емельяну. И если читателя авторские «почему-то» и «вероятно» заставляют усомниться и в размерах бывшего дарования Емельяна (ведь о его певческом таланте говорит сам Емельян, а Чехов предупреждает, что о своем прошлом возчики «все до одного говорили с восторгом»), и в размерах его «несчастья» (ведь Чехов пишет: «в е р о я т н о, очень несчастлив»), то для

зрителя возможность подобных сомнений исключена. (Уже одно это должно быть насторожить и художника, призывающего к «скрупулезной верности» первоисточнику, и критиков, поддерживающих этот его призыв^{73.}) С. Бондарчук явно сочувствует своему герою и поэтому опускает в фильме все, что в повести противоречит его концепции этого характера.

Режиссер и исполнитель роли Емельяна настолько сострадает своему герою, что он скорее готов себя упрекать, нежели своего героя. Так, когда Емельян в фильме обрывает запевших возчиков своей просьбой спеть «божественное», то, по мысли С. Бондарчука, его просьба воспринимается как грубость лишь в силу того, что авторами фильма была «неточно выбрана» песня («А песня-то действительно красивая, и ее не стоило бы перебивать»^{74.})

Упрощение авторской позиции, сведение ее к позиции Егорушки приводит к тому, что вместо сочувствия «несчастливым» людям, как это было задумано режиссером, у зрителя — человека XX века, века космических скоростей, человека, ощутившего вдруг острое чувство боли при взгляде на высыхающие реки, на степи, превращающиеся в пустыни, — возникает нескрываемая симпатия (даже зависть) к беззаботной жизни возчиков, жизни под открытым небом, наедине с природой, к их неторопливому путешествию пешком (не на бричке, как Кузьмичов, и даже не верхом, как Варламов). Мир природы, к которому были столь равнодушны все герои повести, мир «торжества красоты», открытый лишь Егорушке и повествователю, в фильме стал объектом изображения. Зов, обращенный Чеховым к людям своего времени, зритель услышал как зов, обращенный к нему лично.

В повести Чехова возникала драма человека, превращенного в силу обстоятельств русской жизни в автомат, в фильме же авторы остановили время русского прошлого и поэтически о нем рассказали. Фильм был воспринят частью критики как фильм о любви к родной земле, к ее природе, к ее людям.

Замысел авторов фильма — противопоставить людей «несчастливых» человеку «счастливому» — не состоялся. Для автора повести судьба Константина (не крестьянская, но человеческая) так же трагична, как и судьба всех остальных героев повести, поэтому все герои, кроме Егорушки, даны в одном временном ритме. Ритм их движения — это ритм машины, однообразный и безликий. В фильме же это противопоставление не состоялось по совершенно другим причинам: и возчики, и Константин авторами фильма в равной мере поэтизируются.

Это приводит к нежелательному эффекту: вместе с названными героями поэтизируется вообще прошлое, возникает тоска по ушедшей жизни, что, как уже говорилось выше, совер-

шенно не свойственно А. П. Чехову. Подобные иллюзии он относил в разряд «ложных представлений», мешающих людям жить.

Вне поэтической структуры фильма оказался и эпизод на постоялом дворе. Интересно, что Е. Евтушенко, высоко оценивший фильм, воспринял эту сцену как настолько нечеховскую, что бросился, как он говорит, перечитывать повесть. Действительно, актеры (И. Кваша и И. Смоктуновский) играют точно, что называется, «по Чехову», но Евтушенко прав в своих ощущениях — эпизод выпадает из контекста экранного зрелища. Необходимый в структуре повести, он кажется инородным в фильме, жанровая структура которого, как мы пытались показать, иная (вместо драмы — поэма). Отсюда — ощущение, что эпизод этот в фильме занимает непропорционально большое место. Сам по себе блистательный, он разрушает складывающийся на экране художественный образ и, как следствие, целостность восприятия.

Так мстит за себя нарушенный авторами фильма закон экранизации — верность структуре первоисточника и его смыслу.

«Дама с собачкой»

Автор фильма «Дама с собачкой» не пытался точно следовать за первоисточником — он сознательно вступает на путь поисков экранного эквивалента поэтическому языку прозы Чехова. И путь этот привел режиссера к успеху⁷⁵. Этот успех экранной «Дамы с собачкой» — даже при отсутствии буквальной точности прочтения — весомый аргумент в защиту принципа версий, хотя некоторых кинокритиков фильм заставил усомниться в способности экрана приблизиться к Чехову⁷⁶. Важно, что И. Хейфиц точно разгадывает замысел писателя: «зерно» экранизации для него в том же, в чем и «зерно» чеховского рассказа — «духовное перерождение» Гурова⁷⁷.

Гуров жил, не задумываясь («хотелось жить, и все казалось так просто и забавно»). Мера его отношения к жизни — он сам. Известно, что в процессе работы над рассказом Чехов «улучшал» своего героя, но и то, что осталось, достаточно красноречиво свидетельствует не в пользу Гурова: какой пошлостью веет от его пространного рассуждения о своем «горьком» опыте. И «горький» здесь звучит как насмешка автора над тем, что его герою кажется опытом «горьким» — «всякое сближение, которое вначале так приятно разнообразит жизнь». Человек уже давно не живет — он играет роли (причем желательно те, что «приятно разнообразят жизнь»), поэтому искреннее отчаяние Анны Сергеевны для него — то-

же поза, игра; уныло задумавшаяся, она кажется ему «грешницей на старинной картине», и «если бы не слезы на глазах, то можно было бы подумать, что она шутит или играет роль».

А между тем чувство Анны Сергеевны было настолько сильным, что незаметно для самого Гурова захватило и его. Задумываясь о «высших целях бытия», Гуров впервые за долгие годы посмотрел на себя со стороны: «Сидя рядом с молодой женщиной, которая на рассвете казалась такой красивой, успокоенный и очарованный в виду этой сказочной обстановки — моря, гор, облаков, широкого неба, Гуров думал о том, как, в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве». («Думал», а не говорил — подчеркивает серьезность происходящего в душе Гурова: это сказано не для красного словца.) В первом журнальном варианте рассказа слов о «высших целях бытия» не было. Эту фразу писатель вставил в монолог Гурова, готовя рассказ для собрания сочинений. Добавление весьма содержательно — оно раскрывает, на каком пути, по Чехову, возрождается человеческое достоинство: когда человек освобождается от эгоизма. И становится понятным, почему писатель так настаивал на необходимости для каждого из нас «высших и отдаленных целей» (А. С. Суворину, 3 декабря 1892 г.). Возвращение Гурова к самому себе сказывается прежде всего в обретаемой им способности к любви. Мы не согласны и с И. Борисовой, которая считает, что «любить Гуров начинает еще в Ялте, хотя сам еще этого не осознает. В Москве самообман раскрывается⁷⁸. Чехов заставит своих героев прожить в рассказе несколько лет, прежде чем разрешить себе сказать о Гурове: «он полюбил... понастоящему». И не потому, что он в Ялте «не осознал», но потому, что в Ялте он не был способен на любовь.

Когда пройдут годы, Чехов скажет о Гурове: он «полюбил как следует, по-настоящему — первый раз в жизни». Истинная, настоящая любовь, как показывает писатель, возможна лишь на путях «сострадания». Писатель, не смущаясь близостью фраз друг другу, повторит: «он почувствовал сострадание» и «он чувствовал глубокое сострадание». Так раскрывает Чехов свое представление о том, что значит быть человеком. Не случайно в его записных книжках мы читаем: «То, что мы испытываем, когда бываем влюблены, быть может, есть нормальное состояние. Влюбленность указывает человеку, каким он должен быть».⁷⁹ Начиная с «Дамы с собачкой» (1899 г.), характер повествования в творчестве А. П. Чехова меняется: писатель обрывает рассказ в самый кульминационный момент повествования. И если иллюзии еще владеют его героями — «И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая я, прекрасная

жизнь...», — то по крайней мере, им становится ясно, что «самое сложное и трудное только еще начинается». Писатель показывает, что «новая, прекрасная жизнь» возможна лишь как «самое и сложное и трудное», то есть как отказ от миражей.

Л. Н. Толстой записывает у себя в дневнике в 1898 г.: «Думал за это время только одно и, кажется, важное, именно:

1. Все мы думаем, что наша обязанность, призвание — это делать разные дела: воспитывать детей, нажить состояние, написать книгу, открыть закон в науке и т. п., а дело у всех нас только одно: д е л а т ь свою ж и з н ь, сделать так, чтобы жизнь была цельным, разумным, хорошим делом»⁸⁰ Эти слова Л. Н. Толстого можно было бы поставить эпиграфом к творчеству Чехова, настолько точно они выражают суть того, о чем беспокойно размышляет сам художник и его герои: нет ни «новой жизни», ни «другой» — есть жизнь, «которая дается человеку только один раз» («Скрипка Ротшильда»). И эта единственная жизнь («в последний раз»), «самая сложная и трудная», и есть «новая, светлая» и «новая, просторная».

«Маршрут замысла» «Дамы с собачкой» сложен. Первая запись повлекла за собой «наброски о губернаторе, о губернаторше, о чиновнике». Потом Чехов отказывается от этого замысла: «А из всего губернаторского цикла записей в тексте рассказа уцелеет одна фраза: в театре, куда приходит Гуров в поисках Анны Сергеевны, «в губернаторской ложе, на первом месте, сидела губернаторская дочь в боа»⁸¹. Причины этого — в принципах чеховской типизации.

«Маршрут» движения экранизации — от замысла к воплощению — оказался не менее сложен. И. Хейфиц заносит в свою «Тетрадь по «Даме с собачкой»: «Зерно» экранизации — «в зарождении в т о р о й ж и з н и, тайной, но главной, в её постепенном перевесе над жизнью я в н о й, но теперь уже в т о р о с т е п е н н о й, а в т о м а т и ч е с к о й...»⁸².

«Зерно» экранизации для Хейфица в том же, в чем и «зерно» рассказа для Чехова — передать процесс внутреннего движения Гурова. Но систему связей чеховского мира режиссеру постигнуть не удастся. Не веря, что процесс этот может быть «интересен зрителю сам по себе», он помещает его в поле событий: Он ищет, как он сам говорит, «действия». Причем, действия, лежащего вне героев, действия бытового. Он пишет: «бережно сохранить все, но выразить иначе, через действие»⁸³.

В соответствии с этим замыслом уже в экспозиции, на набережной Ялты, режиссер демонстрирует в действии все, что так не любил писатель. Изобразительное решение точно соответствует замыслу режиссера: Ялта становится в фильме символом пошлости и скуки.

Этой Ялте с самого начала противостоят Гуров (Баталов) и Анна Сергеевна (Саввина). Баталов делает попытку в своем исполнении передать не только замысел режиссера, но и замысел писателя — достаточно вспомнить, каким холодом веет от Гурова — Баталова в эпизоде «падения», когда он «не спеша» ест арбуз, когда он свысока «утешает» Анну Сергеевну «всякими рассуждениями». Однако интеллигентность, значительность, порода актера мешают ощутить перелом, который происходит с его героем. И таким образом побеждает замысел режиссера. (Правда, и у Чехова пошлость Гурова, в отличие, допустим, от пошлости Рябовского в «Попрыгунье», более скрыта — это только «соблазнительные мысли», тогда как Рябовский пошел открыто: «Я чувствую себя в вашей власти. Я раб. Зачем вы сегодня так обворожительны?» и т. д. Но перед читателем-то Гуров обнажен!) Портреты же Анны Сергеевны столь эмоционально насыщены и так нежно поддержаны лирической темой в музыке, что само ее появление среди этой сонной толпы воспринимается как пробуждение природы, как весна. В фильме, как верно отмечает В. Шкловский, «у Саввиной нет конфликта. Она только мила, жалка и очень со вкусом одета. Она только несчастлива, а она была и счастливой почти»⁸⁴. Режиссер записывает в «Тетради к «Даме с собачкой»: «Неспособность к бунту, к самоубийству, как у героини Островского. Только стремление к Гурову...»⁸⁵ Это и продиктовало выбор актрисы и рисунок роли («мила, жалка и очень со вкусом одета») вопреки замыслу писателя, ибо Чехов отводит Анне Сергеевне в повести ведущую роль. Она, «эта затерявшаяся в провинциальной толпе, эта маленькая женщина, ничем не замечательная», стала для Гурова всем. Искренность и сила чувства (а главное серьезность ее отношения к тому, что произошло, — ответственность) выделили ее из круга тех женщин, с которыми ранее встречался Гуров: «прошло больше месяца, наступила глубокая зима, а в памяти все было ясно, точно расстался он с Анной Сергеевной только вчера». Она «не снилась ему, а шла за ним всюду, как тень, и следила за ним».

Уже первые кадры фильма дают ключ к замыслу И. Хейфица: перед нами диалог — диалог любви и пошлости, человека и футляра. Это столкновение любви и пошлости пронизывает последовательно все уровни фильма — музыкальный, изобразительный и ритмический. Такова, например, дуэль ритмов в седьмой и восьмой частях. «Биение пульса»,... «монотонное, сонное и ленивое», перемежается частыми ударами взволнованного сердца, «затрепетавшего, забившегося от любви»⁸⁶. И этому ритму «затрепетавшего... от любви» сердца противостоит «монотонный, сонный и ленивый ритм» прохода Гурова вдоль серого с гвоздями забора вокруг дома Анны Сергеевны. Ритм этого эпизода родился не сразу: сначала

ла, — вспоминает режиссер, — «художник построил несколько пролетов забора, и Гуров медленно шел мимо него. И оттого, что шел он медленно и мимо проплывали серые доски, торчавшие наверху гвозди, забор вдруг показался фантастически длинным, утомительно однообразным. Он стал «забором заборов» — поэтическим символом. Символом его сделал ритм съемки...»⁸⁷.

По принципу контраста строится и образ природы и музыки в фильме. Они не только не противостоят вещному миру, но сами являются частью его — на экране природа возникает то в чеховском понимании («мир громадный, таинственный» — ночь в Ореанде, дорога в Севастополь), то вдруг оборачивается искусственной и жалкой (винная бутылка в прибрежных волнах, козы на берегу моря). Та же борьба идет и в музыке: игра оркестрика на катере, избитая оперная ария в доме у Гурова, «фонарики-сударики» московского ресторанного гитариста и последняя ария Мефистофеля.

Своеобразие чеховского видения в том, что в его произведениях сохраняется иллюзия самой жизни, и она предстает как процесс целостный, неуловимый в своей текучести. Реальность в мире Чехова неоднозначна — мир «серых заборов» существует с миром «метелей», детских голосов и искусства. Мир временный, дисгармоничный — с миром «непрерывного совершенства», миром правды и красоты. (Интересно, в этом плане, его замечание в письме А. С. Суворину 23 декабря 1888 г.: «Расхвалили мой «Припадок» вовсю, а описание первого снега заметил один только Григорович...».) Герои его то уходят от «серых заборов», то вплотную к ним приближаются. Ведь не случайно, как пишет Чехов, Анна Сергеевна в свою последнюю с Гуровым встречу одета в его «любимое серое платье» — деталь, несущая, по меткому замечанию З. Паперного, на себе печать среды, которой герои пытаются противостоять, — серой Ялты, «серого забора» и «серого, точно больничного одеяла». Борьба подлинного и неподлинного начала проходит не только вне героев, но и внутри них. А режиссер, резко противопоставляя своих героев сначала Ялте, потом — Москве, в и з м е н е т структуру чеховского мира.

«Время» рассказа — время духовного пробуждения Гурова. Как совершается этот процесс, Чехов не показывает («давно уже описано»). Он останавливается лишь на «последствиях роста»⁸⁸, а толчками к ним служат встречи с Анной Сергеевной. Поэтому характер времени в рассказе определяется именно этими встречами: оно бежит вне героини и замедляет свой ход рядом с ней (в первых главах «счет времени» ведется на недели, в третьей — на месяцы, в четвертой — на годы). Автор «останавливает» время в Ялте — каждое мгновение ялтинской жизни было прекрасно. Затем время начи-

нает бежать и замедляет свой ход благодаря воспоминаниям Гурова (тоже своего рода встречам), но основное время третьей главы отдано нескольким минутам (не более театрального антракта) встречи героев в театре. В начале четвертой — уже мчатся годы, а вся она — описание двух встреч Гурова с дочерью и Анной Сергеевной. В начале третьей главы автор в один абзац вмещает события нескольких месяцев: «Малопомалу он окунулся в московскую жизнь...»

Эта борьба временных темпов интересно передана в тексте третьей главы через борьбу «уже» и «но»: «уже с жадностью прочитывал по три газеты в день...», «уже тянуло в рестораны», «и ему было уже лестно», «уже он мог съесть»... — «но прошло больше месяца», «но дома нельзя говорить... и т. д., пока «уже» не исчезнет из текста совсем. Причем, уравнивая в этом кратчайшем описании «званные обеды» и «юбилей» с «целой порцией селянки на сковородке», автор тем самым определяет истинную меру значительности этих «званных обедов». Зато несколько минут встречи в театре обрастают массой удивительных подробностей: мы видим и «туман по-выше люстры», и «губернаторскую дочь в боа», и «руки» губернатора, и «значки» на мундирах, мы различаем даже сами мундиры — «судейские, учительские и удельные», «сквозной ветер», и даже «запах табачных окурков».

Явная жизнь Гурова — кажимость, а истинная, настоящая его жизнь — в тайной. В явной он существует, в ней все незначительно, поэтому и мчится время (замедляя свой ход на время разговора с дочкой); в тайной — он живет (радуется, волнуется, горюет), поэтому время в ней ощутимо.

Таково же ощущение времени и самим писателем. Из Феодосии он сообщает родным (22—23 июля 1888 г.): «Жизнь сытая, полная, как чаша, затягивающая... Кейф на берегу, шартрезы, крушоны, ракеты, купанье, веселые ужины, поездки, романсы — это все делает дни короткими и едва заметными, время летит, летит, а голова под шум волн дремлет и не хочет работать...». И, напротив, в Мелихове, наедине с природой, в которой как пишет А. П. Чехов, происходит «нечто изумительное, трогательное... день тянется, как вечность». (Из письма А. С. Суворину, 17 марта 1892 г.; разрядка А. П. Чехова.)

Вс. Пудовкин в статье «Время крупным планом» пишет: «Я понял, что всматривающийся, изучающий, впитывающий в себя человек прежде всего в своем восприятии изменяет действительные пространственные и временные соотношения: он приближает к себе далекое и задерживает быстрое... Так пришел в кино крупный план, отбрасывающий лишнее и сосредотачивающий внимание на нужном. Также можно поступать и с временем. Сосредотачиваясь на детали процесса, я относительно замедляю ее скорость в своем вос-

приятни...»⁸⁹. Так, собственно, поступает со временем А. П. Чехов, когда замедляет время Гурова.

Разве не благодаря заостренному вниманию (которое сообщила герою любовь), Гуров «теперь» увидел все иначе, чем «прежде». Любовь приостанавливает разрушительный бег времени, бег «колеса судьбы» («заколдованного круга»). И если «прежде», как одно мгновение, промчалась вся его жизнь, то «теперь» несколько минут театрального антракта или часы свиданий их с Анной Сергеевной в «Славянском базаре» становятся бесконечными — в них все значительно и интересно. «Взрыв» Гурова в рассказе готовится исподволь — и раскаянием Анны Сергеевны, и «величавыми» ялтинскими впечатлениями, и воспоминаниями («Анна Сергеевна шла за ним, как тень»).

В фильме этот эмоциональный взрыв не подготовлен, ибо ритм замедляется сразу же после Ялты, и у зрителя складывается впечатление, что Гуров уже после Ялты смотрит на Москву новыми глазами. А ведь по возвращении Гурова из Ялты видеть Москву ему было «приятно» и дышалось ему в ней «легко, славно». Более того, когда он, как пишет автор, «надел шубу и теплые перчатки и прошелся по Петровке... то недавняя поездка и места, в которых он был, утеряли для него все очарование».

Темпоритм фильма обратно пропорционален темпоритму рассказа. Так, где в рассказе время «мчится», в фильме оно «тянется» — официальная, явная жизнь Гурова. А в «тайной», где время почти «останавливается», в фильме оно «мчится». Московской жизни Гурова отдано в фильме почти три части, а «исповеди» Гурова — три плана, свиданию в театре, где даже значки на мундирах Чехов видит крупно, камера уделяет всего тринадцать планов, из них лишь один крупный. А ведь известно; что кинематограф обладает возможностью (взять хотя бы метод ускорения) сделать зримым переход Гурова из мира «пресмыкающихся в иной надземный мир»⁹⁰. Недаром И. Эренбург сказал об ускоренной съемке еще в 1927 г.: так человек «учится летать»⁹¹.

Режиссер, замедляя ритм московских эпизодов, тем самым привлекает внимание именно к ним⁹². Более того, в сюжете фильма из рассказа «Пьяные» появляется миллионер, шикающий в ресторане, и девица, поющая модный тогда романс, и официант, хрюкающий свиньей и проч. и проч. Если бы это замедление ритма московской жизни Гурова (до поездки в город С.) было дано после «взрыва», тогда осуществился бы замысел писателя — герой бы вдруг осознал, как отвратительна окружающая его жизнь, как отвратительна она ему, Гурову. К сожалению, в фильме акцент, как верно замечает И. Борисова, сделан на том, «как ая отвратительная жизнь окружает Гурова»⁹³.

Таким образом, в фильме «взрыв» не состоялся: монолог Гурова прозвучал как результат длительных наблюдений, итог, давно подведенный. Исчезает напряжение внутренней жизни героя.

Именно здесь лежит причина просчетов экранной версии «Дамы с собачкой», а не там, где она видится В. Демину, который «беду» фильма усматривает в том, что режиссер взялся за нелегкую задачу показать зрителю, как все было на «самом деле»⁹⁴.

Беда в том, что режиссер нарушает временную структуру чеховского рассказа. Так, если о проводах Анны Сергеевны из Ялты в рассказе говорится буквально: «Она поехала на лошадах, и он провожал ее. Ехали они целый день», то образ, лежащий в структуре чеховской прозы, на экране оказывался лишенным своей лаконичности. А, например, эпизод прогулки героев по морю сводит в фильме на нет тот перелом в душе Гурова, который совершился в нем в Ореанде. Вместо поездок в одиночестве в горы, в Ореанду, на водопад, вместо «прекрасных» и «величавых» впечатлений, на экране герои, окруженные шумной толпой обывателей, мчатся на пароходике, быстро разрезающем волны. Время не только не замедляется, как в рассказе, свой бег, но, напротив, мчится еще быстрее.

Успех же приходит к режиссеру тогда, когда он приближается к смыслу и структуре чеховского рассказа.

Все удаchi фильма относятся именно к тем эпизодам, что связаны непосредственно с историей чувств, где режиссер максимально приближается к тому, как было «загадано» Чеховым. Когда режиссер «не боится» сосредоточить свое внимание на «процессе внутреннего движения», тогда и происходит это чудо превращения — буквально на глазах «оживает» чеховская проза.

В уже упоминавшейся нами экспозиции фильма бытовое «действие» побеждается «психологией» — зрителя захватывает «борьба» крупных планов Гурова и Анны Сергеевны:

«Кр. Гуров пьет вино, слушает разговор Никодима Александровича домовладельца...

Кр. Дама рассматривает море в лорнетку, поворачивается...

Кр. Гуров глазами художника, изучавшего натуру, смотрит на даму.

Кр. Он видит ее слабую шею, лорнетку, книгу.

Кр. Гуров смотрит на даму, иронически усмехается, изучая ее лицо, ее совсем юные, угловатые плечи, ее руки, обручальное кольцо.

Ср. У ног дамы спиц.

Ср. Смотрит Гуров.

Ср. Дама с собачкой глазами Гурова — плечи, шея, кольцо.

Кр. Гуров смотрит на даму с собачкой...»⁹⁵

Мы еще ничего не знаем о героях, но крупные планы обнаружили в них сокровенное — наивность и чистоту Анны Сергеевны и опытность Гурова. Мы как бы присутствуем при самом процессе зарождения, как пишет Чехов, «соблазнительной мысли о скорой, мимолетной связи, о романе с неизвестною женщиной, которой не знаешь по имени и фамилии...»

Ночная поездка в Ореанду, по замыслу режиссера, совпадающему с замыслом писателя, «откроет... новую главу романа о нарождающейся любви»⁹⁶. И он «прочитывает» этот эпизод как «исповедь», как «покаяние» их перед природой и перед самими собой. Поэтому эпизод этот и звучит как сложная симфония изображения и звука. Герои — перед лицом вечности: «Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет», — пишет Чехов. А в фильме зритель услышит «ритмичные удары волн» — символ «неумолимого хода времени», услышит биение колоколов и увидит безбрежное море, молчаливые горы и застывшую как изваяние пролетку, а на ней согнутую спину старика-извозчика. И звон колокола, разбудивший тишину, и молящийся на восток извозчик-татарин, и первый луч солнца, упавший на горы из-за облаков — все это придаст всей сцене, по замыслу режиссера, «странный, мистический оттенок»⁹⁷. Так воедино сольются сиюминутное и вечное... Так «среди застоя и сна ярко вспыхивает необъяснимо прекрасное чувство «любви»⁹⁸. Пока еще не замеченное героем. И об этом — дорога в Севастополь.

Мчится дилижанс. Мчится дилижанс по горной дороге из Ялты в Севастополь. В дилижансе — Гуров и Анна Сергеевна. «Дорога в Севастополь, — пишет И. Хейфиц, — проходит через перевал, у облаков и местами даже выше их. Анна Сергеевна, поднимаясь в эту буквально заоблачную вышину, очарованная бездонной глубиной открывающихся перед ней картин природы, воспринимает путешествие свое и как прощание с прекрасным миром крымской осени. Отсюда — от этих захватывающих дух далей, морского ветра, плывущих внизу, где-то под колесами, облаков — ее путь лежит к серому забору с гвоздями, к саратовской осенней скуке»⁹⁹.

Здесь найден эквивалент чеховской прозе. Жизнь не останавливается ни на минуту. И в каждую ее минуту герои принадлежат и своему прошлому и начинающемуся будущему. А движение дилижанса становится символом — и жизни, и того, что происходит с героями. Герои уверены, что это их последняя встреча. Но для Анны Сергеевны она последняя, потому что «не следовало бы вовсе встречаться». Для Гурова — это конец «еще одного похождения или приключения». Эпизод строится как соположение планов разной длины — крупных героини, средних — героя, общих — дороги. Оба они уже далеки друг

от друга. Но Анна Сергеевна любит Гурова, ей тяжело — она страдает, и об этом говорят ее глаза, губы, руки.

И Хейфиц по этому поводу замечает: «Целая страница прозы может быть раскрыта в одном крупном плане. Глаза героя расскажут короче и убедительнее то, на что прозе понадобилось бы длинное описание»¹⁰⁰.

В финале фильма в минимуме метража режиссеру удается передать максимум мыслей и чувств. Образ, найденный Хейфицем — окно в углу узкого двора-колодца, — близок к структуре чеховского рассказа и очень точно передает замысел его: беззащитность героев перед лицом этой жизни-колодца и их любовь как путеводный свет в ее лабиринтах. Многозначителен и мрачный колорит этих кадров. Уход Гурова в ночь — это метафора открытых финалов Чехова. Темны окна «Славянского базара», свет горит лишь в номере Анны Сергеевны, в освещенном окне — скорбный силуэт любящей и любимой женщины... «И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается» — не эти ли слова автора вспоминаются нам при виде маленькой фигурки Гурова, теряющейся на дне каменного колодца.

В. Шкловский восклицает по поводу финала И. Хейфица: «В ленте много зрительно прекрасного — окно в углу узкого двора. Этого у Чехова нет, но это очень верно»¹⁰¹. Трудно спорить с писателем: мы не принимаем многих эпизодов в фильме, введенных в него из других чеховских рассказов, и в восторге от эпизода сочиненного. Это доказывает, что любые отступления от подлинника допустимы, если они строятся по законам самого подлинника. В этом и состояло значение «Дамы с собачкой». Фильм стал началом пути, который привел к «Неоконченной пьесе для механического пианино».

«Неоконченная пьеса для механического пианино»

До последнего времени среди экранизаций А. П. Чехова на советском экране не было экранизаций «по мотивам». И появившаяся в 1977 году картина Н. Михалкова восполнила этот пробел. В основу фильма положена юношеская пьеса Чехова «Безотцовщина», а также мотивы рассказов «В усадьбе» (1894), «Моя жизнь» (1896), «Учитель словесности» (1894) и других. «В «Безотцовщине», — говорил режиссер фильма, — нас как раз и привлекло то, что в сравнении с другими чеховскими пьесами это произведение незрелое, оно было написано, когда писателю было всего 17 лет. И это давало нам право быть максимально свободными в способе его прочтения...»¹⁰². «Максимальная свобода» молодых авторов сказалась прежде всего в том, что, не привязывая действие своей

картины ни к одному из выбранных сюжетов, они воспользовались ими, чтобы воссоздать на экране художественный мир Чехова. Мир этот авторы фильма строят по законам поэтической системы писателя.

Мы видим сначала сверху общим планом деревья, необозримые просторы, синее небо. И, наконец, из наплыва возникает дом. Камера снижается, и око ее выхватывает стол в саду, на нем самовар, а за столом (на общем плане) — Анну Петровну Войницеву и Трилецкого. Таким образом, в самом начале фильма даны контуры чеховского мира — мира цветущей природы («торжество красоты»), в котором все прекрасно — и чистое синее небо, и речка, безмятежно и прихотливо изгибающаяся вдали, и изумрудная трава, и лес, и сад. А внутри этой гармонии — социальная дисгармония: усадьба Войницевой в любую минуту может пойти с молотка за долги к другому владельцу. И человек этот — Герасим Кузьмич Петрин — только и ждет своего часа.

Пространство фильма строится своего рода концентрическими кругами — круг дальнего космоса (небо), круг окрестной природы и круг усадьбы. Знаком этой кругорамы становится объект подзорной трубы, в которую Трилецкий с балкона усадьбы рассматривает всех прибывающих. Герои фильма преодолевают эти круги, появляясь из бесконечной дали, проходя сад и собираясь в доме — на террасе, а потом за одним столом — во время ужина. После ужина движение героев идет в обратном направлении — из дома в сад, к реке, а завершается фильм следующим эпизодом:

«Общ. Идут, обнявшись, Платонов и Саша. К ним спускаются все остальные. Окружают, снимают с Платонова плащ, выжимают его, кружатся. Отъезд на кр. пл. окна с букетом цветов. Встает солнце.

Ср. Спит мальчик. Лучи солнца касаются его лица...»¹⁰³.

Таким образом создается непрерывное движение — наиболее характерное качество чеховского мира. Движение, почти ничего не меняющее в жизни героев, но внутренне им необходимое, чтобы сохранить человеческий облик, ибо остановка для писателя равноценна смерти. И вместе с тем, как и в рассказах Чехова последних лет, в фильме этот круг не замкнут: герои не возвращаются к исходному — то, что они переживают, не проходит для них даром. В трепещущем свете зари они бредут, взявшись за руки. Разбиты сердца многих из них, и хотя все, наверное, будет по-старому, но... кто знает!

Финал фильма открыт, в нём брезжит легкий свет надежды: детское лицо, луч солнца, скользнувший по нему, любовь Саши, бескрайние просторы, музыка Доницетти... А в результате в душе зрителя рождаются мысли, созвучные тем, что неоднократно звучат в рассказах Чехова: «И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна... и все на земле только

ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» («В овраге»):

Не упуская из поля зрения камеры круг природный, авторы экранизации подвергают пристальному рассмотрению круг «заколдованный», «попав в который» герои «ропщут и брюзжат, как рабы». Промотано все — имение, идеалы, независимость. А вместе с нею — гордость и честь. Эти люди не в состоянии взглянуть правде в глаза, не в состоянии осознать свою обреченность. Скрытая чеховская ирония в фильме сделана явной. Вот Сергей Павлович Войницев выпренно толкует о «простых людях», о «нравственных зарядах», которые в них «хранятся», не замечая, что в то же самое время он мешает «простому человеку» работать, так как наступил ему на ногу. В конце фильма тот же Сергей Павлович нечаянно оказывается свидетелем любовного объяснения между его женой Софьей и Платоновым. Он в отчаянии, он жаждет немедленно покинуть эту проклятую усадьбу, требует лошадей. Ему подают коляску, но... без лошадей. И Войницев, утомленный непосильным для себя бунтом, засыпает...

Бунты героев фильма — это буря в стакане воды. Вот Платонов, решив окончить счеты с жизнью, бросается с обрыва вниз, в реку, но оказывается в воде... по колено. Любящая жена Сашенька, желая согреть его, набрасывает ему на плечи дамскую шаль, и из фигуры трагической, на глазах зрителя, Платонов мгновенно превращается в фигуру комическую. Но, как и у Чехова, сквозь иронию в фильме проступает и авторское сочувствие к этим нескладным, беспомощным и в то же время умным, изящным, благородным и красивым людям. На протяжении фильма смешное то и дело оборачивается трагическим, рев «марала» сменяется музыкой Доницетти, нелепые разговоры — тихой песней и т. д.

В фильме перед нами — всего одни сутки из жизни героев. Мы встречаемся с ними утром, когда еще свежа природа, когда всюю щебечут птицы, потом переживаем духоту жаркого летнего дня, которая завершается, опять-таки, как всегда в мире Чехова, грозой — ливнем, потом идет сумбур сумерек, тревоги ночи, а прощаемся снова под аккомпанемент наступающего утра, восхода солнца и звонкого щебета проснувшихся птиц.

Но, как уже говорилось, образ времени в мире Чехова многозначен — в нем сосуществуют, накладываются друг на друга, переплетаются (борясь и побеждая, борясь и погибая) время реальное, бытовое и время духовное — время перелома. Можно только удивляться тому, насколько тонко постигают молодые художники то, что довольно трудно для постижения.

С одной стороны, в «заколдованном круге» время бежит: только что была зима, когда «ели, спали...», промелькнула не-

замеченной весна, и вот уже наступило лето, на которое возлагается героями столько надежд. В этом времени изо дня в день повторяются те же бытовые действия, те же темы разговоров, те же слова и т. д. И заведенность этого бытового времени, его стереотипность великолепно передана в экспозиции фильма. Камера как бы небрежно переходит с кадра на кадр, ни на одном из них не задерживаясь. Здесь почти нет крупных планов, действие идет на перебивке общих и средних — мелькают фигуры, слышны ничего не значащие реплики, которыми лениво перебрасываются герои. Все они осознают пустоту своего существования, но — круг-то заколдованный! — продолжают затверженный из поколения в поколение ритуал жизни-карнавала, символом которого становится эпизод ряжения, когда каждый из гостей «играет» соответствующую роль — пылкого «кавказца» Глагольев, «марала» — Щербук, роковой женщины — Анна Петровна, шута — Трилецкий. А символом автоматизма этой жизни становится «механическое пианино»¹⁰⁴, проигрывающее в миллионный раз одну и ту же мелодию.

Но время фильма не исчерпывается временем быта. Действие завязывается, когда перед главным героем — Платоновым — с появлением Софьи возникает надежда на возрождение. Платонов когда-то любил Софью. Софья вспоминает те дни. И время как бы останавливается для них. Все остальные герои уходят на второй план, в кадре — крупно — Платонов и Софья. Потом они снова растворяются в среде, и время по-прежнему мчится внутри «заколдованного круга». Разгорается угаснувшее чувство, а с ним приходит осознание трагедии собственной жизни. Когда-то, в юности, Платонов не знал, какой разрушительной силой обладает предательство своего чувства, ему казалось, что все еще впереди. И вот теперь вдруг у него открываются глаза на самого себя, на окружающих. И он бросает гневные слова Трилецкому и другим: «...Говорим, говорим! Русская душа, благо народа! Надежды, эмансипации, призывы! Как языки-то еще не отсохли!..»¹⁰⁵

Этот взрыв Платонова аналогичен взрыву Гурова в «Даме с собачкой», бунту Ивана Петровича Войничского из пьесы «Дядя Ваня» и многим другим бунтам чеховских героев. И свидетельствует он о пробудившемся или пробуждающемся самосознании героев, хотя направляется против обстоятельств не самых главных. Герои эти, как Варька из рассказа «Спать хочется», не могут «никак понять той силы, которая сковывает» их «по рукам и по ногам». «Ложные представления» овладевают почти всеми героями Чехова, и все они видят «врага» в себе подобных — в Серебрякове, как дядя Ваня, в окружающих — как Гуров в «Даме с собачкой» и Платонов в фильме Михалкова. «Мне тридцать пять лет, — кричит он, — а я

ничего в вашей проклятой жизни не сделал! Ничего!.. Где мои силы, ум, талант? Пропал талант!»¹⁰⁶.

По напряженности действия фильм «Неоконченная пьеса для механического пианино» близок к романам Ф. Достоевского. В фильме соблюден классический закон драматургии: все герои собираются в один день в одном месте. Этой напряженности подчинена точная и тонкая работа оператора П. Лебешева. Подчеркнуто контрастны у него солнечный день, открытый свету и воздуху сад и темные закоулки дома, куда удаляются герои, чтобы хоть на минуту снять маски. (Интересно, что и у Чехова все исповеди, взрывы, самобичевания героев происходят в темноте — на кладбище ночью в «Ионыче», поздно вечером — в «Даме с собачкой», в темноте вагона — в «О любви» и т. д.) Темнота в фильме как бы обладает особыми свойствами. Она обнажает героев. «Игра» в фильме идет при ярком свете, снятие масок — в темноте. Первое объяснение Софьи и Платонова происходит в темном углу у шкафа... Вот движение этой сцены: вначале оператор дает нам возможность насладиться полной темнотой и тишиной — мы не видим лиц героев, мы только слышим их слова, прерывистые, как дыхание. У Платонова в зубах папироза, он затягивается — на секунду перед нами в эффектном желто-красном освещении возникает взволнованное лицо Софьи. Гаснет папироза. И снова темнота. И снова свет — на лицах маски, опять игра. Щербук произносит тираду о «чумазах», механическое пианино заставит упасть в обморок жену Платонова Сашу. А вот томительная панорама, снятая внутри темного дома, через окно: врываются обрывки глупых речей, открывается створка окна, растет напряжение — опять эта темнота! И вдруг в темноте — страшное, застывшее лицо Сержа, черты его искажены, зажженная спичка поднесена к папирозе, но нет сил ее зажечь — о, эта темнота!..

Но чувство, вспыхнув, не оставляет своих избранных, оно развивается исподволь, прорываясь наружу толчками, взрывами. И в этом смысле ключевой в фильме является сцена ужина. Здесь, за столом, в коричневой темноте впервые раскроется истинное лицо каждого из героев, именно здесь будут сорваны маски.

И авторам фильма, как и Чехову, важна не суть мнений, высказанных героями, — «она переменчива и не нова» (см. цит. письмо А. П. Чехова к А. С. Суворину от 17 октября 1889 г.) — важна их «природа». Это «срывание масок» авторами тщательно готовится — и духотой летнего дня, и ливнем, прорвавшимся неизвестно откуда, и раздражением участников драмы (каждого по-своему), явившимся реакцией (не всеми осознанной) на чувство Платонова и Софьи. Только пронизательная Анна Петровна все поняла и все разгадала сразу. Вот откуда ее «взрыв» еще задолго до ужина, когда Софья и Пла-

тонов только что «встретились»: «Как он надоел! Как он надоел!»¹⁰⁷ И неизвестно, кем вызвано это раздражение: Трилецким ли, Платоновым ли...

А за ужином... сначала Щербук зальется слезами после очередного монолога о «чумазах», и вдруг проступит (пусть на минуту) что-то человеческое в лице его, устрашающем своим идиотизмом (О. Табаков поразительно точно передает это неуловимое движение души своего героя); Петрин, усмехаясь, заметит громко (до этого он почти не слышен), что все в этом доме куплено на его деньги; прорвется искреннее отчаяние у Трилецкого, Платонов (уже без прежнего шутовства) объяснит, в своей любви Софье, и, не сдержав слез, бросится вон Софья...

И сразу станет ясно, как все непросто в этом мире — ложь разрушает человека, но и правда порой способна разрушить человеческую общность. Ведь каждая из высказанных здесь правд оборачивается той же неправдой, ибо она не вся правда об этих людях. А темнота по углам станет еще контрастней от ярко-желтой керосиновой лампы, которую слуга ставит на стол и свет которой еще больше подчеркнет разобщенность сидящих за столом.

Сцены, подобные описанным только что, свидетельствуют, что экран не только не противопоставлен Чехову, но, напротив, чеховская проза как будто только и ждала и этих красок, и этих звуков, чтобы стать уже не «иллюзией жизни», как оценил творчество Чехова Л. Н. Толстой, а самой жизнью.

После эпизода ужина, как мы уже говорили, движение героев обращается вспять — из дома к природе, — в стремлении преодолеть «заколдованный круг». И наступает ночь, которая разрешит и разрушит все...

Последнее, самое искреннее свидание Софьи и Платонова у вяза будет снято в черно-белом изображении с легким голубоватым вирированием. Маски сброшены, кажется, полностью: перед нами — люди. Но... Серж вдруг оказывается свидетелем этого свидания, и от этого все становится иным — как в пошлом анекдоте. И черно-белый пейзаж вдруг взрывается снятым в цвете фейерверком. И наступает развязка... Платонов бежит к реке. За ним — обитатели усадьбы. Бунт Платонова (фейерверк!) кончается ничем. Наступает развязка — рассвет. Рассвет выверен авторами фильма до последней минуты. Чередуются куски ленты, а мы от кадра к кадру ощущаем физически, как встает солнце, как розовый свет занимающегося утра заливают экран. Платонов неловко извиняется. И снова — движение вспять, теперь уже к усадьбе. Взявшись за руки, герои бредут к дому. Камера медленно, как бы сожалея, покидает берег реки, — сожалея, что все случившееся случилось не всерьез. Вот почему, наверное, переход

на общий план, осуществленный с помощью трансфокатора, томителен, как вздох.

Может быть, пройдет несколько лет, и Платонов, вспоминая события этой бурной ночи, произнесет (вслед за Ионычем): «А хорошо, что я на ней не женился».

И все-таки, фильм заканчивается знаменитой чеховской устремленностью в завтра: «...Мы снова будем счастливы... и мы увидим жизнь новую, светлую, чистую...»¹⁰⁸ Авторы возвращают нас в комнату, где спит юный Петя, которому еще неведомы законы карнавала и для которого утро — это каждый раз рождение заново, каждый раз рождение нового дня, счастливого и чистого, как улыбка на его сияющем лице, как луч солнца, приласкавший его...

Не все бесспорно в наших суждениях о фильмах «Степь» и «Неоконченная пьеса для механического пианино». Но несомненно одно: пересказ при экранизации, как и говорилось во введении, и л л ю з и я. Поиски зримого эквивалента — такова задача, стоящая перед экранизаторами. Задача, эта, как показал сравнительный анализ выбранных нами фильмов, может быть решена лишь при глубоком постижении смысла первоисточника и логики творческого мышления его автора. Неточность прочтения приводит к искажению литературного оригинала, а попытка буквально следовать за ним эти искажения лишь усугубляет.

Таков опыт, в частности, экранизации «Степь». И, напротив, зритель «Неоконченной пьесы для механического пианино» прощает авторам фильма некоторые фабульные отступления от первоисточников за то, что фильм верно передает их дух, за то, что кинематографисты средствами своего искусства глубоко истолковали чеховское творчество, обнажив его сокровенный смысл, и при этом создали самостоятельное произведение — «притчу о потерянном времени»¹⁰⁹.

- ¹ Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа. — Избр. произв. в 6-ти тт. М., 1964, т. 3, с. 287. (Далее это издание будет описываться сокращенно: Цит. Избр. произв., т. 3, с. 287.)
- ² Ильинская О. И. Элементы кинематографического мышления в драматургии и режиссуре конца XIX и начала XX века. В сб.: Кино и литература. М., 1974, вып. X, с. 112.
- ³ Кракауэр З. Природа фильма: реабилитация физической реальности. М., 1974.
- ⁴ Гольденвейзер А. Вблизи Толстого. — Цит. по сб.: Русские писатели о литературе. М. 1939, т. 2, с. 138.
- ⁵ Цит. по кн.: Сергеевко П. Как живет и работает гр. Л. Н. Толстой. М., 1908, с. 55.
- ⁶ Сергеевко П. Толстой и его современники. М., 1911, с. 226.
- ⁷ См. след. кн.: Полоцкая Э. А. П. Чехов. Движение художественной мысли. М., 1979; Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979; ст.: Бердников Г. Чехов в современном мире. — Вопр. лит., 1980, № 1, с. 65—97.
- ⁸ Драгомирецкая Н. В. Объективизация слова героя. — В сб.: Типология стилового развития XIX века. М., 1977, с. 384.
- ⁹ Интересно в этой связи замечание Л. Толстого: «Диккенс — мировой гений. Он оживляет даже неживые вещи: «Море смеется». Лит. наследство, т. 90, кн. 1. М., 1979, с. 143.
- ¹⁰ Короленко В. Г. Антон Павлович Чехов. — В сб.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960, с. 139.
- Авилова Л. А. Чехов в моей жизни. — Там же, с. 203.
- ¹² Телешов И. Д. А. П. Чехов. — Там же, с. 476.
- ¹³ Цит. по кн. Э. Полоцкой (см. ссылку 7), с. 38.
- ¹⁴ Цит. Избр. произв., т. 3, с. 95, 96.
- ¹⁵ Пинотровский А. К теории киножапра. — В сб.: Поэтика кино. М.—Л., 1927, с. 169.
- ¹⁶ Цит. Сергеевко П. Толстой и его современники, с. 228—229.
- ¹⁷ Цит. по цит. ст. Авиловой, с. 203.
- ¹⁸ Цит. Избр. произв., т. 3, с. 287.
- ¹⁹ Демин В. Фильм без интриги. М. 1966, с. 68.
- ²⁰ Пушкин и кино. — Цит. Избр. произв., т. 2, с. 310.
- ²¹ Бахмутский В. Я. Эйзенштейн и Золя. — Цит. сб.: Кино и литература, с. 94.
- ²² Интересные наблюдения над деталью в повести «Моя жизнь» сделаны Е. Добинным в его кн.: Искусство детали: наблюдения и анализ. Л., 1975. См. также: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971.

- 23 Балаш Б. Дух фильма. М., 1935, с. 67.
- 24 Будущее советского кино. — Цит. Избр. произв., т. 5, с. 30.
- 25 Монтаж аттракционов. — Там же, т. 2, с. 271.
- 26 Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М., 1978, с. 94.
- 27 Ерофеев В. В. Стилевое выражение этической позиции (стили Чехова и Мопассана). — В цит. сб.: Типология стилового развития XIX века, с. 423.
- 28 Монтаж 1938. — Цит. Избр. произв., т. 2, с. 163.
- 29 Пушкин и кино. — Там же. с. 311.
- 30 Монтаж аттракционов. — Там же, с. 270.
- 31 Толстой Л. Н. Собр. соч. в 20-ти тт. М., 1964—65, т. 20, с. 150.
- 32 Монтажная запись художественного фильма «Степь». М., 1978, с. 34.
- 33 Демин В. «В городе Ч.» — В сб.: Книга спорит с фильмом. М., 1973, с. 162.
- 34 Романенко А. Торжество красоты. — Правда, 1979, 25 июля.
- 35 О музыкальности чеховской прозы см.: Фортунатов Н. Архитектура чеховской новеллы (специальное исследование). Горький, 1975, с. 109.
- 36 Цит. Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа, с. 252.
- 37 Там же.
- 38 Зак М. Литература и режиссер. — Искусство кино, 1980, № 7, с. 85.
- 39 Эйзенштейн С. Тридцать лет советского кинематографа и традиции русской культуры. — Цит. Избр. произв., т. 5, с. 195.
- 40 О портрете у Чехова см. также: Громов М. П. Портрет, образ, тип. — В сб.: В творческой лаборатории Чехова. М., 1974, с. 142—161.
- 41 Толстой Л. Н. Собр. соч. в 20-ти тт., т. 7, М., 1960, с. 34, 29.
- 42 Советский экран, 1973, № 3, с. 7.
- 43 Шах-Азизова Т. Чехов, кино и телевидение. — В Вопр. киноискусства, вып. 15, 1973. М. 1974, с. 144.
- 44 Об этом см.: Белова Л. Советские художественные фильмы. — В кн.: Ежегодник кино, 1960. М., 1962, с. 39; Гуревич Л. Воздействовать! — Искусство кино, 1961, № 12, с. 3—7; цит. ст.: Шах-Азизова Т. Чехов, кино и телевидение, с. 140.
- 45 «Вишневый сад»: Жизнь во времени. — В кн.: Литературные произведения в движении эпох. М., 1979, с. 241.
- 46 Цит. ст.: «В городе Ч.», с. 165—166.
- 47 Там же, с. 175.
- 48 Монтажная запись художественного кинофильма «Главный свидетель», М. 1969, с. 11.
- 49 Соболев Р. Еще об экранизации. — В сб.: Искусство голубого экрана. М., 1968, с. 121.
- 50 См. след. статьи: Хлопьянкина Т. Грустная улыбка Чехова. — Московская правда, 1970, 5 мая.; цит. ст. Шах-Азизовой Т., с. 156; Смелков Ю. Маленькие человечки. — Московский комсомолец, 1970, 19 июня; Романенко А. Семейное счастье. — Вечерняя Москва, 1970, 16 июня; цит. ст. Демина В. «В городе Ч.», с. 185.

⁵¹ На вторую часть трилогии Б. Маркевича — драму «Чад жизни» А. П. Чехов написал пародию и отослал Н. А. Лейкину, однако потом отказался от публикации ее. — См.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30-ти тт., М., 1974—1982. Письма, т. 1, с. 367. (Далее это издание будет описываться сокращенно: ПСС, т. 16, с. 20.)

⁵² Лотьяну Э. Мой ласковый и нежный зверь. — Новые фильмы. 1978, октябрь.

⁵³ Чехов А. П. «Гамлет» на Пушкинской сцене. — ПСС, т. 16, с. 20.

⁵⁴ Васильева Т. За чеховской строкой. — Вечерняя Москва, 1981, 8 мая.

Искусство кино, 1988, № 11, с. 50—55.

⁵⁵ Цит. по цит. ст. Драгомирецкой, с. 383.

Дыховичный И. — Светлова И. Поп-арт, соц-арт и кино культуры. — Творчество, 1988, № 10, с. 22.

⁵⁸ См. цит. сб.: Книга спорит с фильмом, с. 132, 230.

⁵⁹ Эйзенштейн С. Литература и кино. — Вопросы литературы, 1968, № 1, с. 96.

⁶⁰ Туровская М. Кино — Чехов-77 — театр. — Искусство кино, 1978, № 1, с. 101.

⁶¹ Слова из письма А. С. Пушкина А. А. Бестужеву (конец января 1825 г.).

⁶² Евтушенко Е. Заговорившая стена. — Лит. газета, 1978, 17 апреля.

⁶³ См.: Манин Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978, с. 297—300.

⁶⁴ Бердников Г. Великий писатель-гуманист. — Лит. газета, 1980, 29 января.

⁶⁵ Цит. ст.: Романенко А. Торжество красоты.

⁶⁶ Савченко Е. В чеховской степи. Интервью с режиссером С. Бондарчуком — Неделя, 1976, 26 декабря.

⁶⁸ Искусство кино, 1980, № 5, с. 88.

Там же, с. 85.

⁷⁰ Там же, с. 88.

⁷¹ Там же, с. 89.

⁷² О проблеме «ориентации» в творчестве А. П. Чехова см. кн.: Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.

⁷³ Бауман Е. В глубь души человеческой. — Искусство кино, 1978, № 8, с. 39.

⁷⁴ Цит. ст. Бондарчука С., с. 89.

⁷⁵ Гуральник У. Русская литература и советское кино. М., 1968, с. 430.

⁷⁶ Статьи Демина В. «В городе Ч.» и Туровской М. И мое мнение об экранизации. — В цит. сб.: Книга спорит с фильмом.

⁷⁷ Хейфиц И. Мой автор — Чехов. — Искусство кино, 1976, № 11, с. 115.

⁷⁸ Борисова И. Находка и потери. — Комсомольская правда, 1960, 19 февраля.

⁷⁹ ПСС, т. 17, с. 14.

80 Толстой Л. Н. Цит. Собр. соч. В 20 тт., т. 20, с. 91.

81 Паперный З. Записные книжки Чехова. М., 1976, с. 67.

82 Хейфиц И. Из тетрадей по «Даме с собачкой». — Искусство кино, 1966, № 4, с. 56 (разрядка И. Хейфица).

83 Цит. Хейфиц И. Мой автор Чехов, с. 115.

84 Шкловский В. Б. Классики и кино. — Литература жизнь, 1960, 23 марта.

85 Цит. Хейфиц И. Из тетрадей по «Даме с собачкой», с. 59.

86 Цит. Хейфиц И. Мой автор — Чехов, № 10, с. 79.

87 Там же, с. 76.

86 Л. Толстой записывает в дневнике: «Нет движения вперед, потому что нет раскаяния. Раскаяние — это как пролом яйца или зерна, вследствие которого зародыш и начинает расти и подвергается воздействию воздуха и света, или это последствие роста, от которого пробивается яйцо. Да, тоже важное и самое существенное деление людей: люди с раскаянием и люди без него» — Цит. Собр. соч. т. 19, с. 410.

89 Пудовкин В. Избр. статьи. М., 1955, с. 99 (разрядка Пудовкина).

90 Эренбург И. Материализация фантастики. М.—Л., 1927, с. 27.

91 Там же.

92 В. Шкловский по поводу бытовых подробностей в фильме раздраженно замечает, что они «...почти все неуместны, они дают на Баталова, не дают нам его посмотреть». Цит. ст.: Классики и кино.

93 Цит. ст.: Торжество красоты.

94 Цит. Демин В. «В городе Ч.», с. 163.

95 Монтажная запись фильма «Дама с собачкой». М., 1960, с. 5—6.

96 Цит. Хейфиц И. Мой автор — Чехов, № 11, с. 107.

97 Там же, с. 109.

98 Там же, № 10, с. 78.

99 Он же. Цит. Из тетрадей по «Даме с собачкой», с. 67.

100 Там же, с. 63.

101 Цит. ст.: Классики и кино.

102 «Неоконченная пьеса для механического пианино». — Московская кинонеделя, 1977, 7 августа.

103 Монтажная запись художественного фильма «Неоконченная пьеса для механического пианино», М., 1976, с. 63.

104 Для названия картины авторы воспользовались заметкой в чеховской записной книжке: «Механическое пианино». Несомненно, что за основу эпизода авторы взяли эту лаконичную чеховскую запись, но сам эпизод почти полностью перенесен со страниц романа М. А. Булгакова «Жизнь господина де Мольера» — см.: Булгаков М. А. Избранная проза. М., 1966, с. 468.

105 Цит. монт. запись фильма, с. 48.

106 Там же, с. 60.

107 Там же, с. 22.

108 Там же, с. 62.

109 Так озаглавлена рецензия Лещенко Б. на фильм «Неоконченная пьеса для механического пианино». — Лит. Россия, 1977, 25 сентября.

О Г Л А В Л Е Н И Е

«РЕАБИЛИТАЦИЯ ФИЗИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ»	3
«БУДНИ» И «ПРАЗДНИКИ» ЧЕХОВСКОГО КИНЕМАТОГРАФА	25
ТРИ ПУТИ ЭКРАНИЗАЦИИ	38
«Степь»	40
«Дама с собачкой»	50
«Неоконченная пьеса для механического пианино»	59
Библиографические ссылки к тексту	66

Ливия Александровна Звонникова
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ
В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА

Редактор Э. Г. Рейзер

Включено в план изданий ведомственной литературы
Госкино СССР на 1989 г., пункт 17

Сдано в набор 10.08.89. Подп. к печати 26.12.89. Л-49937.
Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Гарнитура
литературная. Печать высокая. 4,5 п. л. Уч.-изд. л. 4,75.
Тир. 1000 экз. Цена 25 к. Зак. 864.

Всесоюзный государственный ордена Трудового Красного
Знамени институт кинематографии им. С. А. Герасимова
Госкино СССР

Москва, 129226, ул. Вильгельма Пика, 3

ЦПУПП ВОС

Москва, 129164, Маломосковская, 8