

Н.В. Шмулевич (Москва, Россия)

Довоенные киноадаптации произведений Ф.М. Достоевского¹

Аннотация: Ранние киноадаптации произведений Достоевского не являются в полной мере экранизациями с опорой на оригинальный текст. Достоевский сам по себе становится средством для достижения различных идеологических целей, а не объектом серьезной художественной рефлексии. В статье исследуются особенности и закономерности экранизаций произведений Ф.М. Достоевского в дореволюционном и довоенном советском кинематографе, а также преобразования оригинальных сюжетов. Сведения о несохранившихся фильмах реконструированы на основе рецепции в прессе: рецензий и либретто.

Ключевые слова: Достоевский, экранизации

N.V. Shmulevich (Moscow, Russia)

The Pre-War Screen-Versions of Dostoevsky's Works

Abstract: Early screen versions of Dostoevsky's works were not densely connected with the original texts. Dostoevsky himself happened to be an object for achieving various goals and not for serious art reflection. The article investigates peculiarities of screen-versions of Dostoevsky's works and the mechanism of transformations of the original plots in pre-Revolutionary and pre-Second World War cinema. The information about lost silent films is based on the film press: the film by gone libretto, reviews and critics' comments.

Key words: Dostoevsky, screen-versions

Динамичные, почти детективные сюжеты творчества Ф.М. Достоевского должны были бы сделать его самым киногоеничным русским писателем. Однако долгие годы он был наименее востребованным для экранизации классиком – в русском дореволюционном кинематографе и в особенности в «дооттепельном» советском. Примечательно, что западное и эмигрантское кино, напротив, предлагает значительное количество киноинтерпретаций.

¹ Статья подготовлена в ходе проведения исследования (№ проекта 18-05-0015) в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета “Высшая школа экономики” (НИУ ВШЭ)» в 2018 г. и в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации «5-100».

Кино 1900-х – первой половины 1910-х гг., естественно, располагало весьма ограниченным кругом возможностей для перевода русской классики на киноязык. Это, как правило, не слишком смущало кинематографистов, которые всерьез сообщали, что «Война и мир» или «Анна Каренина» инсценируются почти целиком¹. Однако там, где дело касалось Достоевского, кинематографические фирмы нередко признавали свою беспомощность, проявляя несвойственную им скромность. Так, общество «Гомон», выполнившее первую экранизацию «Преступления и наказания» (1909), объясняет свой замысел следующим образом: «Трудно в небольшом эскизе даже приблизиться к поверхностной передаче этого глубоко психологического романа. Утешаясь мыслью, что образы героев бессмертного Достоевского слишком близки каждому из нас, мы, избегая характеристик, позволили себе лишь пронести канву романа»². В том же ключе написана рецензия на кинопостановку «Идиота» (1910, реж. П. Чардынин) в журнале «Сине-Фоно»: «Достоевский, каждая строка которого составляет глубокое психологическое наблюдение, как показала практика натуралистического театра, является не подходящим для сцены, и каждую постановку переделки его романов нужно рассматривать лишь как иллюстрацию его произведения»³.

Это, кстати, единственная сохранившаяся дореволюционная экранизация Достоевского. Небольшой метраж (430 м – около 12 минут экранного времени) не позволял, конечно, сколько-нибудь полно отразить содержание романа на экране. Однако в контексте продукции 1910 г. фильм представляется весьма интересным. Обращает на себя внимание разнообразие интерьеров и ландшафтов – разных миров, в которых живет Мышкин. Здесь и павильонные съемки, и снятое на натуре имение Епанчиных, и, что особенно примечательно, «изнаночный» Петербург Достоевского – с обшарпанными дверями и стенами. Примечательно, что в картине важны не только события фабульного значения, но и то, что происходит во внутренней жизни героев. В финальной сцене, которой отведено много экранного времени, Рогожин показывает Мышкину труп убитой им Настасьи Филипповны. Мы не видим трупа, но долго наблюдаем безмолвное горе героев, – именно это, а не убийство само по себе, оказывается фабульно важным элементом.

Наибольший резонанс вызвала экранизация Достоевского Я. Протазановым с Н. Мозжухиным в главной роли «Николай Ставрогин» (1916). Судя по либретто и рецензиям, фильм рассказывал лишь о судьбе главного героя, полностью выпуская линию Петра Верховенского и всю революционную составляющую романа. С одной стороны, свою роль здесь сыграл внешний фактор – идейные и цензурные соображения. С другой – экран, по-видимому, пасовал перед той особенностью Достоевского, которую впоследствии М.М. Бахтин назвал «полифонией». Экран был не в силах передать разнообразие «голосов» героев Достоевского. Так, например, киноинтерпретация «Братьев Карамазовых» сосредотачивается на любовной коллизии Дмитрия Карамазова, Екатерины Ивановны и Грушеньки. Сюжет с убийством старшего Карамазова отходит на второй план, а образ Ивана Карамазова становится вспомогательным и теряет свою идейную нагрузку.

В 1920-е гг. Достоевского не экранизировали вовсе, советский кинематограф начинает его осваивать только с 1932 г., когда выходит фильм В. Федорова «Мертвый дом, или Тюрьма народов». Уже с первых кадров становится очевидно, что

¹ Новые ленты // Живой экран. 1914. № 3–4. С. 20.

² Новые ленты // Сине-Фоно. 1910. № 16. С. 15.

³ Среди новинок // Сине-Фоно. 1910. № 6. С. 11.

картина не является экранизацией «Записок из мертвого дома». В. Шкловский, работавший над сценарием в соавторстве с Федоровым и исполнивший роль Петрашевского, построил фильм на воспоминаниях Достоевского. Примечательно, что «Мертвый дом» – один из самых ранних звуковых фильмов в истории отечественного кино. Лейтмотивом картины является торжественный и оттого циничный и лицемерный по своей сути военный марш, под который наказывают шпицрутенами (легко узнаваемый эпизод из толстовского «После бала») старого солдата, а затем выводят на казнь «петрашевцев». Использование утрированного, острого звукового приема заикания при прочтении приговора вызывает у зрителя почти физическое отвращение к «милосердному», «человеколюбивому» Николаю I, устроившему эту «комедию». Пытка для стоящих на морозе, полураздетых осужденных развертывается в реальном времени.

Вместе со звуковой составляющей кинофильма не менее важен зрительный ряд, подчеркивающий образ «мертвого дома» – Петербурга николаевской России. Наиболее характерное совмещение аудиального и визуального в сцене, когда перед Достоевским всплывают образы северной столицы, символизирующие имперскую мощь: памятник Петру I, Казанский собор, Александровская колонна, крылатые львы Банковского моста, сфинкс на Университетской набережной. На этом фоне звучат слова из пушкинской поэмы «Медный всадник». При этом строка «Твоих оград узор чугунный» повторяется два раза одновременно с кадром ограды Летнего сада, намечая мотив тюрьмы – мертвого дома. Всячески варьируются холодные, металлические, механические образы: железная дорога, Медный всадник, николаевские бюсты, заводная птица в клетке в кабинете Николая I.

В «Мертвом доме...» можно найти аллюзии на разные тексты Достоевского: это и «Записки...», и «Братья Карамазовы», и «Белые ночи», и «Бедные люди», и «Преступление и наказание», и «Бесы». Но основой картины остается все же биография писателя, осмысленная на новый лад. Фильм открывает знаменитая пушкинская речь 1880 г.: «Смирись, гордый человек...»¹. Достоевский окружен толпой почитателей, внимающих каждому слову «пророка». Из хора восторженных голосов выделяется голос курсистки – выразительницы авторского обвинения: «Вам не стыдно так говорить? В нашей стране говорить о бунте?! У нас Пушкина смирили, Вас. Надо говорить о бунте!» Девушку арестовывают. Пространство концертного зала сменяется кабинетом К.П. Победоносцева (Н. Подгорный), где писателя настигает приступ болезни, во время которого его собеседник представляется Достоевскому Великим прокуратором. Далее следуют видения из прошлого писателя: 40-е годы, молодость в Петербурге, кружок Петрашевского, арест, пережитый во время несостоявшейся казни ужас смерти, каторга, снова столица, после чего действие вновь возвращается в кабинет обер-прокурора Святейшего Синода.

Кинокартина в целом является, с одной стороны, обвинением писателя, который не смог отстаивать свои идеалы до конца и стал, по словам экранного Победоносцева, «одним из тех, кто сдерживает революцию». Вместе с тем авторы фильма пытаются оправдать сломленного государственной машиной и «попавшего в кабалу» Достоевского. Критика тут же считывает параллели с текущей ситуацией. Создателям картины вменяется в вину излишняя чувствительность, «либерально-слащавая сентиментальность к “униженным и оскорбленным”», которые

¹ Достоевский Ф.М. Пушкин (очерк) // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 26. Л., 1984. С. 139.

впоследствии стали сами торжествующими оскорбителями»¹. В оценках фильма отразилась и критика формальной школы: «...Следовало на основе романа дать более широкое и вместе с тем обобщенное реалистическое изображение царской России – мертвого дома... а не усугублять формалистическим решением сцен и эпизодов реакционные идеи Достоевского»². Шкловского и Федорова обвиняли также в транслировании «реакционной идеи об “извечном” антагонизме радикальной интеллигенции и народа». Действительно, Достоевский в фильме прямо сталкивается с тем, что простой народ не принимает его. Для остальных каторжан он «чужой», барин, «железный нос». В сцене в парилке обитатели «мертвого дома» – каторги – предстают бесами, что рифмуется с финальным кадром в кабинете Побеносцева, где камера останавливается на раскрытом романе «Бесы». В сцене допроса Достоевского Л.В. Дубельт, шеф жандармов, пытается убедить писателя, что он такой же закоренелый крепостник, напоминая, как писатель судился с сестрами за крестьянские души и как крепостные убили его отца.

Вторую картину 1930-х гг. по Достоевскому встретили куда более благосклонно. Фильм «Петербургская ночь» получил положительные рецензии, а также удостоился награды на Венецианском фестивале. В своем интервью «Советскому экрану»³ сам режиссер «Петербургской ночи», Г.Л. Рошаль, признается, что созданный им и Верой Строевой фильм «трудно назвать в прямом смысле слова» экранизацией того или иного произведения Достоевского. Это скорее «парафраз» на темы его повестей. Первое, что бросается в глаза при просмотре кинофильма, – сближение абсолютно непохожих персонажей: сложный, противоречивый характер скрипача Егора Ефимова («Неточка Незванова») сливается с трогательным мечтателем из «Белых ночей». Наложение одного образа на другой происходит как раз за счет мотива мечтательности, которая оказалась свойственна обоим. Для «петербургских» эскизов художником картины И.А. Шпинелем было сделано немало предварительных зарисовок с натуры: старых домов и типичных каменных колодцев-дворов, набережных с тяжелым кружевом чугунных решеток, гранитных лестниц и статуй. Намечается извечная тема столкновения человека и эпохи в ее романтическом изводе: перед зрителями разворачивается характерное противостояние гения и не принимающего его общества / государства.

Необходимо было представить Ефимова как народного стихийного гения «из глубины русских деревень». Создавая образ художника-бунтаря, авторы кинофильма делают музыканта крепостным, хотя в романе он таковым не является. Содержащий оркестр помещик превращается из мецената и великодушного покровителя Ефимова в угнетателя талантов. Романтический, идеализированный образ крепостного скрипача раскрывается в контрасте с Шульцем, который предстает в картине бездарным филистером, возвысившимся благодаря интригам. По Достоевскому, музыкант добился всего исключительно благодаря собственным усилиям: «...Я горжусь тем, что не зарыл, как ленивый раб, того, что мне дано было от природы, а, напротив, возрастил сторицею, и если хвалят мою отчетливость в игре, удивляются выработанности механизма, то всем этим я обязан непрерывному, неусыпному труду, ясному сознанию сил своих, добровольному самоуничтожению и вечной вражде к заносчивости, к раннему самоудовлетворению и к лени как естественному последствию этого самоудовлетворения».

¹ Заславский Д. Киногрошник // Правда. 1932. 19 мая. С. 3

² Лебедев Н.А. Введение. Очерки истории советского кино: В 3 т. Т. 1. М., 1965.

³ Рошаль Г. Петербургская ночь // Советский экран. 1969. № 22. С. 15.

В газете «Советская культура» находим прямое объяснение этим трансформациям: «Связывая две повести писателя, мы (авторы и режиссеры) стремились воссоздать то впечатление, которое возникло у нас при чтении Достоевского, передать то понимание его образов, которое сделало для нас эти образы дорогими и близкими, хотя порой и расходилось с замыслом писателя. Стремясь во всем обвинить Егора Ефимова, пропившего свой талант, реалист Достоевский, однако, создал его таким, что вся биография этого музыканта стала жестоким обвинением эпохи режима крепостной России»¹. Настраивая оптику на «революционность», Рошаль вводит в фильм линию бунтующих рабочих «Шпигулинской мануфактуры» из «Бесов» и фигуру студента-социалиста, предлагающего Ефимову последовать за ним. Ефимов отказывается присоединиться к революционерам. Тогда студент произносит ключевую для трактовки характера Ефимова в фильме фразу: «До себя дорасти нужно».

Музыкальные произведения крепостного скрипача выше его личности, которой, согласно Строевой и Рошально, не хватает понимания истинной задачи художника. Фильм утверждает, что гений априори является революционером, бросающим вызов обществу и подрывающим устои традиционного, «выслуживающегося» перед государством творчества. Характерен финал картины: каторжане исполняют песню на сочиненную Ефимовым мелодию, которая почти против воли музыканта обнаруживает свой революционный заряд. Таким образом, Достоевский в интерпретации Строевой и Рошаль оказывается в позиции музыканта Ефимова – гения, проницательно предвидевшего революцию в своих произведениях, но не до конца осмыслившего свою социалистическую принадлежность.

Если «Мертвый дом» Федорова и Шкловского – робкая попытка оправдания писателя, то «Петербургская ночь» Рошаль и Строева – опыт «изготовления» советского Достоевского путем «вчитывания» и серьезного отбора мотивов и тем. В первой картине трагически сломленный писатель становится на службу раздавившей его николаевской России, во второй – рифмующийся с Достоевским Ефимов отказывается послужить общественным интересам, воплощенным в образе студента-социалиста, однако эту функцию выполняют произведения музыканта (читай – Достоевского).

Таким образом, небольшое количество кинопостановок Достоевского как до, так и после революции связано, с одной стороны, с идеологической составляющей его произведений. Сценаристы и режиссеры вынуждены взаимодействовать с существующей репутацией писателя, с настороженным отношением к его фигуре со стороны критики. Примечательно, что кинематограф русского зарубежья и эмигрантское кино, независимые от советской цензуры, намного активнее экранизируют предлагаемые Достоевским сюжеты – «Идиота», «Братьев Карамазовых», «Записок из Мертвого дома», «Игрока», «Бесов».

Кинопостановки Достоевского до революции представляют собой не экранизации, а киноиллюстрации. Создатели картин противопоставляют творца и эпоху и при этом по-разному трактуют тему «гений на служении обществу / государству». В связи с этим вспоминается цитата из классической книги В.Ф. Переверзева «Творчество Достоевского», где автор, критикуя подходы Вл.С. Соловьева и Д.С. Мережковского, пишет так: «Достоевского рассматривали и судили с различных точек зрения, но в большинстве случаев говорили не о Достоевском, а “по поводу” Достоевского. <...> Во всех таких работах Достоевский – не цель, а

¹ Рошаль Г. Экранизация литературных произведений // Советская культура. 1954. 7 сент. С. 3–23.

средство, в нем ищут адвоката своей идеи, а не писателя с определенным индивидуальным складом творчества»¹. «Средство» между тем довольно опасное. В то время как Достоевского активно экранизировали на Западе, в Советском Союзе «дооттепельное» кино только дважды рискнуло обратиться к его творчеству. Новые экранизации стали появляться уже с конца 1950-х гг.

ЛИТЕРАТУРА

Достоевский Ф.М. Пушкин (очерк) // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 26. Л., 1984. С. 137–138.

Среди новинок // Живой экран. 1914. № 3–4. С. 20.

Заславский Д. Киногрошик // Правда. 1932. 19 мая. С. 3.

Лебедев Н.А. Введение // Очерки истории советского кино: В 3 т. Т. 1. М., 1965. С. 1–100.

Новые ленты // Сине-Фоно. 1910. № 16. С. 15.

Переверзев В.Ф. Творчество Достоевского // Гоголь. Достоевский. Исследования. М.: Советский писатель, 1982. С. 188–344.

Рошаль Г. Петербургская ночь // Советский экран. 1969. № 22. С. 15–17.

Рошаль Г. Экранизация литературных произведений // Советская культура. 1954. 7 сент. С. 3–23.

Среди новинок // Сине-Фоно. 1910. № 6. С. 11.

REFERENCES

Dostoevsky F.M. Pushkin (essay) // Dostoevsky F.M. The Complete Works: In 30 vols. Vol. 26. Leningrad. 1984, pp. 137–138.

Lebedev N.A. Introduction. In: Studies in the History of Soviet Cinema. In 3 vols. Vol. I. Moscow. 2001, pp. 1–100.

New Pictures (Novye Lenty). *Sine-Fono*. 1910. No 16, pp. 5.

Pereverzev V.F. The Works of Dostoevsky. In: Pereverzev V.F. Gogol. Dostoevsky. The Research Works. Moscow. Sovetsky Pisatel Publ. 1982, pp. 188–344.

Roshal G. The St.-Petersburg Night. *Sovetsky Ekran*. 1969. No 22, pp. 15–17.

Roshal G. The Screen Versions of Literary Works. *Sovetskaya Kultura*. 1954. 7 February, pp. 3–23.

What's New (Sredi Novinok). *Sine-Fono*. 1910. No 6, pp. 11.

What's New (Sredi Novinok). *Zhivoy Ekran*. 1914. No 3–4, pp. 20.

Zaslavsky D. The Cinematographic Penny. *Pravda*. 1932. 19 May, pp. 1–3.

Сведения об авторе:

Надежда Владиславовна Шмулевич,
магистрант
факультет гуманитарных наук
школа филологии
НИУ ВШЭ

Nadezhda V. Shmulevich,
Magister
The Faculty of Humanities
School of Philology
Higher School of Economics

nadezdashmul@gmail.com

¹ *Переверзев В.Ф.* Творчество Достоевского // Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982. С. 188–344.