

САРАСКИНА Л.И.

Достоевский в тисках байопика. На подступах к теме

Сараскина Людмила Ивановна

Доктор филологических наук, главный научный сотрудник,
сектор художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4844-4930
l.saraskina@gmail.com

Ключевые слова:

Биографический кинематограф, Достоевский, дискуссия
о байопиках, достоверность повествования, политический
фон, «Мертвый дом», Виктор Шкловский, Максим Горький.

В статье рассмотрен феномен возникновения в российском кинематографе жанра биографического фильма, посвященного великим русским писателям – Л.Н. Толстому и Ф.М. Достоевскому. Короткометражка Якова Протазанова «Уход великого старца» (1912), созданная в жанре биографической драмы, проложила дорогу отечественным байопикам и, опережая время, очертила широкий круг культурной проблематики, всегда дискуссионной. Характер связи байопика с реальными биографиями, судьбы исторических личностей и границы их кино-интерпретаций, сочетание правды и вымысла в байопике, дозволенное и недозволенное в биографическом жанре – эти и другие проблемы продолжают определять подходы к созданию картин-биографий. Статья анализирует первый в СССР звуковой полнометражный фильм-биографию, посвященный Ф.М. Достоевскому, «Мертвый дом» (1932), который показал, насколько трактовка биографических образов русских классиков зависит от веяний и настроений времени и как им готовы (или не готовы) следовать художники кино. Климат и атмосфера в стране тридцатых годов XX века не способствовали продвижению личности и творчества Достоевского в широкие народные массы с помощью столь мощного пропагандиста, каким становился кинематограф.

Saraskina Liudmila I.

Doctor of Philology, chief researcher,
Mass Media Arts Department,
State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4844-4930
l.saraskina@gmail.com

Key words:

Biographical cinema, Tolstoy, Dostoevsky,
controversy about biopics, the veracity of
narration, political background, «The House of
the Dead», Viktor Shklovsky, Maxim Gorky.

SARASKINA LIUDMILA I.

Dostoevsky in the Grip of the Biopic. Approaches to the Theme

The paper describes the phenomenon, in the Russian cinema, of the *genre* of biographical movies about the great Russian writers L.N. Tolstoy and F.M. Dostoevsky. The short film *The Exit of the Great Old Man* (1912), directed by Yakov Protazanov as a biographical drama, paved the way for Russian biopics and, ahead of time, defined the range of their cultural problems, ever controversial. The relations between biopics and real biographies, the fates of historical personalities and the limits of their interpretations in the cinema, combining truth and imagination in a biopic, the permissible and non-permissible in the biographical *genre* – these and other problems condition, till today, the approaches to making biographical movies. The paper analyses the first Soviet full-length sound biographical film, dedicated to F.M. Dostoevsky, *The House of the Dead* (1932). The film has shown to what extent the presentation, in the cinema, of the images of Russian classical writers was determined by the contemporary trends and to what extent cinema makers were ready (or not ready) to follow those trends. The atmosphere in the country, in the 1930s, was not favourable for propagating the personality and the works of Dostoevsky, among broad masses of population, with such powerful propaganda instrument as cinema.

УДК 791.4
ББК 71

Кинематограф появился в России спустя три десятилетия после кончины Достоевского (1881), но практически сразу «заприметил» экранный потенциал творчества писателя: факт тот, что в самое короткое время автор «Преступления и наказания» стал одним из самых экранизируемых классиков. За столетие – с разным результатом – были экранизированы, и по многу раз, почти все его большие и малые произведения.

Первые немые картины-экранизации «Преступления и наказания» (из них шесть русских, две американские, одна итальянская) не сохранились, сведения о них крайне скудны. Первым, кто поставил фильм по знаменитому роману Достоевского, был русский режиссер Василий Михайлович Гончаров, один из пионеров российского кинематографа. О его «Преступлении и наказании» (1909) известно только то, что этот немой фильм существовал и, по всей вероятности, был короткометражным, и что экранизировались наиболее выигрышные моменты романа – в расчете на то, что зритель не может не знать его содержания. Как сообщают «Очерки истории кино», первое «Преступление и наказание» было втиснуто в 197 метра и шло на экране неполные восемь минут [13].

Сведения об остальных немых не сохранившихся (или найденных) картинах столь же отрывочны. Пять картин носили название оригинала, другие назывались: «Рассказ Мармеладова» (Россия, 1913), «Родион Раскольников» (Россия, 1919, реж. Иосиф Сойфер), «Раскольников (обитатель чердака)» (Россия, 1910-е годы). Роль Раскольникова в экранизации 1913 года (реж. Иван Вронский) сыграл Павел Орленев, который в 1898 году играл ее на сцене русских театров. И был еще американский фильм «Преступление и наказа-

ние» 1917 года Лоуренса МакГилла, и венгерский «Раскольников» Альфреда Деэши (1917), и немецкий «Раскольников» Роберта Вине 1923 года, снятый в той же стилистике, что и его знаменитый «Кабинет доктора Калигари» (1920) – первый в истории кинематографа фильм, запечатлевший измененное сознание героя. На этом фильме закончилась эпоха немого кино для экранизаций «Преступления и наказания».

Первая экранизация «Идиота» тоже относилась к эпохе немого кино и входила в «Русскую золотую серию». Российский немой черно-белый короткометражный (22 мин.) художественный фильм 1910 года Петра Чардынина и продюсера Александра Ханжонкова, созданный по мотивам романа Достоевского «Идиот», состоял из девяти самых выигрышных сцен, без видимой смысловой связи между ними, с краткими надписями-пояснениями, в расчете на то, что образованный зритель, читавший роман, сам сообразит, что к чему. Картина создавалась в формате кино-иллюстраций к наиболее выразительным сценам.

Журнал «Вестник кинематографии» в целом высоко оценил работу Чардынина, назвав «прекрасной схемой романа». «Много нужно смелости, чтобы решиться на переделку для кинематографа такого большого самобытного произведения, как “Идиот” Достоевского. Того Достоевского, который мощным пером своим обнажил перед нами с такой силой не одну бездну души человеческой, чья творческая фантазия так полно и так жестко рисует “проклятого человека, которому нет счастья на земле”. Писатель, научивший нас чувствовать красоту жизни как она есть, проповедник справедливости – на экране синематографа. Как ни странно, но перед нами действительно проходит инсценированный роман великого писателя, роман глубоко психологический, труднодоступный даже в чтении. Синематограф взял и развернул перед нами богатство действий этого произведения, развернул посылно, вынужденный считаться не только с условиями синематографической сцены, но еще и “с причинами, не зависящими от дирекции” и т. д. Но, несмотря на все это, результаты работы все же дали прекрасную схему романа. Перед нами образы, которые когда-то произвели целые опустошения в нашей душе, которые были остро запечатлены нашей мыслью... Без ложных увлечений похвалами, можно сказать, что картина “Идиот”

безусловно вносит много нового в синематографическое творчество последнего времени» [18, с. 5].

Известный исследователь кино, Н.М. Зоркая (1924–2006), писала об этом уникальном опыте: «“Идиот” Достоевского на экране – “драма”, снятая режиссером П. Чардыниным в 1910 году у Ханжонкова, – “пробежка” по узловым сценам романа, на сегодняшний взгляд наивная и комичная... И всё же в этом опусе, одном из самых ранних, уже есть проблески, попытки “сравнить” киноизображение с литературным описанием, добиться точности» [8, с. 39–40].

Важно заметить, что попытки Чардынина добиться точности, «сравнить» киноизображение с литературным описанием киновед называет проблесками, то есть, оценивает положительно.

Была еще российская немая экранизация Виктора Туржанского «Братья Карамазовы» (1915) и вслед за ней – немецкая «Die Brüder Karamasoff» (1920) режиссеров Дмитрия Буховецкого и Карла Фрейлиха: немой кинематограф старательно приучал зрителя к идеям и образам Достоевского.

Необходимо вспомнить также и фильм Я. Протазанова по роману Достоевского «Бесы» «Николай Ставрогин» (1915), к огромному сожалению, не сохранившийся, но ставший легендой немого кино. «Этот фильм, – утверждал историк кино С.С. Гинзбург, – был одним из крупнейших художественных достижений дореволюционной кинематографии, а роль Ставрогина – самой значительной ролью Мозжухина, во всяком случае, до появления картины “Отец Сергей”» [2, с. 283]. В 1927 году в Париже на французском языке вышла книга воспоминаний Мозжухина о дореволюционном кино «Когда я был Николаем Ставрогиным» – именно его, образ «безмерной высоты», гениальный Мозжухин считал своим любимым героем. «“Бесы”, – замечает современный критик, – лишь на первый поверхностный взгляд – политический роман о русских революционерах. Написанный в 70-е годы XIX века, он стал романом прогнозом, романом диагнозом всего следующего столетия, начавшегося с многоликой бесовщины русского Серебряного века. Иван Мозжухин был и остался одним из лучших его воплощений, безгранично талантливый, греховный, несчастный. Он не стал европейцем – человеком с положением, банковским счетом, собственной квартирой, благополучной семьей. Он остался русским, самоубийцей собственной души, безжалостно

уничтожающим ее всеми смертными грехами и прежде всего гордыней творца, лицедея, властителя толпы, Нарцисса, засмотревшегося на себя в зеркале экрана» [5].

Историки кино уже писали о сходстве личности Мозжухина с романским Ставрогиным [11]. Протазанов, видимо, сознавая это, «выбрал для экранизации из содержания романа только то, что непосредственно относилось к судьбе Ставрогина, стремясь создать на экране “киноиллюстрацию” этой судьбы. Разумеется, образ Николая Ставрогина много терял от того, что его развитие было показано как бы вне общей системы образов романа, что остальные герои даны были в фильме эскизно, лишь в своих отношениях со Ставрогиным. Однако именно благодаря этому фильм не стал схематическим пересказом сюжета романа. Потеряв в подробностях изображение среды, породившей Ставрогина, создатели фильма Протазанов и Мозжухин выиграла в другом: в относительно полноте изображения душевной жизни героя» [2, с. 283–284].

Судя по акцентам картины, по вектору, который был выбран для киновоплощения самого загадочного персонажа Достоевского, Протазанов вполне мог бы решиться на биографическую картину об авторе «Бесов». Ведь уже случился первый кинематографический опыт – пятиминутная картина В.М. Гончарова о Пушкине (1910), о которой шли громкие споры в печати. Гончарова упрекали в том, что он сознательно извратил биографию поэта, разрушил образ свободолюбивого человека и создал миф, в котором Пушкин – покорный и верный слуга режиму Николая I. К тому же важна была сама дискуссия о принципах создания биографических фильмов о русских писателях.

I

Но Протазанов, еще за три года до «Николая Ставрогина», успел снять скандальную короткометражку в жанре биографической драмы «Уход великого старца» (1912) – о Л.Н. Толстом, создавшим своим «уходом» исключительный информационный повод. Протазанов пошел по пути, который избрали первопроходцы-документалисты: *только прикасаясь к великим именам русских писателей, можно было сделать себе имя.* Работа Протазанова была уникальна по многим

критериям. Впервые осуществлялась попытка осмыслить личную трагедию великого русского писателя, которая была свежей раной и российского общества, и русского читателя, и семьи автора «Войны и мира». Впервые был опробован жанр биографической драмы, отнесенной к личности огромной национальной, если не сказать мировой, величины. Впервые биографическая драма недавно ушедшего писателя рассматривалась в присутствии, «на глазах», его вдовы, сыновей и дочерей, соратников-толстовцев. Впервые в картине артисты играли таких исторических персонажей, которые были живы и находились в полном здравии – то есть могли высказать суждения по поводу концепции картины, ее содержания, сюжетных ходов и трактовки образов [См. подробнее: 20, с. 268–279].

Перед зрителем столетней давности, равно как и перед современным зрителем, закономерно встали вопросы: насколько соответствовала реальности показанная в фильме картина семейного разлада, насколько создатели ленты были точны в целом и в частном. Были и другие вопросы: имеет ли право художественная лента вторгаться в частную жизнь – судить-рядить о живых людях, выносить им моральный приговор, вставать на какую-то одну сторону их семейного конфликта.

Здесь уместно привести высказывание сына писателя, Льва Львовича Толстого. «К сожалению, приходится констатировать, что циркулирующие в городе слухи о возмутительном надругательстве над именем моего покойного отца – чистейшая правда. Я своими глазами видел всю эту безобразную картину от начала до конца и, конечно, приложил все усилия к тому, чтобы она не увидела света. В России картина демонстрироваться не будет. Это я могу сказать с уверенностью» [17, с. 4]. Итог полемики подвел «Вестник кинематографии»: «Неужели творчество для экрана заключается в том, чтобы изображать заведомо ложную сцену свидания Софьи Андреевны с умирающим Львом Николаевичем, который благословляет и целует ее, и для осуществления подобной сцены самого дурного “кинематографического” тона рядить актера под великого писателя, для большого сходства наклеивая на собственный его нос второй нос из гуммозного пластыря?» [16, с. 3–4].

И все же история, рассказанная в «Уходе великого старца», сделала главное дело. Она погрузила зрителя в мир сложных судеб

и трагических семейных конфликтов русской литературной семьи и показала важность биографической составляющей при изучении личности писателя; заразила читателей проблемами верности первоисточнику, границ интерпретации, дозволенного и недозволенного в искусстве. Картина поставила вопрос: как скоро после ухода человека художественный кинематограф может вторгаться в жизнь семьи ушедшего, его детей, родных и близких, может ли он в целях большей выразительности сочинять «отягчающие» или «облегчительные» эпизоды, нужные для пущей занимательности и напряженности? Кинематографу предстояло задуматься, как обстоит дело с правами этой семьи на свою неприкосновенность?

II

Фильм-биография Протазанова «Уход великого старца» на десятилетия опередил кинематограф, как российский, так и мировой, в понимании специфики жанра, повествующего о судьбе знаменитой личности, оставившей след в мировой истории. Биографический фильм, или модный ныне англицизм *байопик* (biographical picture), вполне стихийно, опытным путем стремился определить свою специфику и свои возможности. Он может показывать всю жизнь героя, от рождения до смерти, опираясь на хронику жизни, но может освещать наиболее важные, драматические ее моменты или даже отдельные яркие эпизоды (именно второй вариант избрал Протазанов для своей картины о Л.Н. Толстом). Цель биографического фильма, его содержательное ядро в таком случае – не только и не столько документальное течение жизни героя, сколько его влияние на исторические события, в которые он помещен.

Важнейшей особенностью каждого байопика следует назвать мотивацию его создания: почему авторы картины взялись экранно изобразить жизнь и судьбу того или иного литературного классика, вообще любого персонажа истории. Чем обусловлен выбор биографического героя – личным интересом и пристрастием, датой рождения или смерти героя, литературной модой?.. От чего отталкиваются создатели картины и чем руководствуются? Как показывают наблюдения, здесь конкурируют два направления. Можно снимать подлинную историю жизни персонажа «как она есть» – в этом случае авторы сочиняют

сценарий, пользуясь достоверными источниками и работают с ними, добиваясь аутентичности исторического и кинематографического образа. Но есть и другой вариант: у авторов доминирует свое собственное заведомое представление (предубеждение) о герое – каким он, по их мнению, должен явиться зрителю. И тогда отбирается (подгоняется) соответствующий материал и отсеивается то лишнее, что мешает предубеждению. Фильмы, снятые согласно превентивному замыслу, как правило, не считаются с обстоятельствами и фактами, противоречащими заданной тенденции – их справедливо называют тенденциозными. Кто есть Пушкин? Декабрист и друг декабристов или консерватор, монархист, предавший идеалы своей юности и дело свободы? Кто есть Достоевский? Социалист-революционер, пострадавший за правое дело, или мракобес, пусть и талантливый, но потративший свой талант на контрреволюционные заблуждения?

Столетие российского кинематографа наглядно показало, насколько трактовки кинематографических образов русских классиков зависят от веяний и настроений времени и как им готовы (или не готовы) следовать художники кино.

Особенно остро стоит вопрос о достоверности повествования в биографической картине. Кинословари говорят об этом пункте весьма уклончиво и расплывчато: «Обычно от биографических картин ожидают определенной достоверности; однако иногда в них все же допускается изменение некоторых событий в пользу сюжетной линии. События иногда изображаются более драматично, чем они фактически происходили; время сжато, чтобы соответствовать всем важным событиям в фильме, или несколько человек смешаны в одно лицо» [21].

То есть, достоверность – всего лишь «определенная», приближительная, необязательная материя. Практикующие авторы биографических картин могут держаться за сюжетную линию, за сочиненный ими сценарий, в котором произвольно допущены изменения «некоторых» событий в сторону сгущения красок и пущей драматичности. Можно к тому же сгущать не только краски, но и сплющивать время, соединять в один персонаж несколько героев. Что остается от достоверности? Разве что имя героя.

«Байопик – жанр специфический. Безусловно, жизнь замечательных людей на экране должна быть изображена максимально

достоверно, и все же иногда для большей драматичности некоторые факты можно подать под особым углом, сжать или растянуть временные рамки, добавить долю художественного вымысла. Основанный на реальных событиях фильм от этого только выиграет» [1], – читаем мы в авторитетных обсуждениях жанра. То есть «максимальная достоверность» минимизируется «разрешительными» оговорками – типа, «иногда можно», «подать под особым углом», «сжать или растянуть» время, «добавить вымысел». Биографическая картина, если судить по оговоркам, есть горячая смесь реальных событий и вымысла, правдивых фактов и придуманных обстоятельств. Но правда, помноженная на неправду дает в кино, как правило, киноключку.

«Законодательная база» байопика оказывается столь хлипкой, подвижной и ненадежной, что граничит с полным произволом, игрой без правил, какой в сущности, чаще всего и оказываются экранизации художественных произведений, с их режиссерским «я так вижу», «это не документальное, а художественное кино». Правда и достоверность обычно приносятся в жертву эффектам, трюкам, скандальным подробностям. Уповать остается только на вкус и художественный талант мастера, который не пустится во все тяжкие и не станет бездарно перевертывать события великой жизни в погоне за сенсацией и сиюминутным рейтинговым выигрышем.

Правда, в 1932 году, когда на киностудии «Межрабпом-фильм» был создан первый звуковой полнометражный (80 мин.) байопик о Достоевском (немое кино с темой не справилось и возможностью не воспользовалось), рейтинговые задачи не ставились. «Мертвый дом», черно-белый советский фильм режиссера Василия Федорова⁽¹⁾, был вторым звуковым фильмом советского кинематографа и готовился к юбилейной дате: в 1931 году исполнялось пятьдесят лет со дня смерти писателя. Он был снят вскоре после звукового дебюта – художественной драмы Николая Экка «Путевка в жизнь» (1931), повествующей о перевоспитании подростков в подмосковной Болшевской трудовой коммуне имени Г. Ягоды. (В 1932 году фильм заслужил награду I Международного кинофестиваля в Венеции, был

(1) «Мертвый дом». СССР. 1932 [Электронный ресурс] // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3yf20dzBzAI> (дата обращения 13.06.2019).

куплен 26-ю странами, показан на экранах 107 стран мира и принес международную известность советскому кинематографу.)

«Мертвый дом», фильм, который можно в равной степени считать и биографической картиной, содержащей некоторые эпизоды жизни Достоевского, и экранизацией его книги «Записки из Мертвого дома» (1860–1862), был поставлен по сценарию В.Б. Шкловского; в роли Ф.М. Достоевского выступил артист МХАТ И.Н.Б. Хмелев. Начальные титры шли под барабанный бой, не суливший ничего хорошего.

Климат и атмосфера в стране никак не способствовали продвижению личности и творчества Достоевского в широкие народные массы с помощью столь мощного пропагандиста, каким становился кинематограф. 1930-е годы в СССР было временем идеологического разоблачения и «окончательного» преодоления Достоевского. В 1928–1934 годах Госиздат (Москва-Ленинград) совместно с издательством «Academia» выпустили три из четырех томов писем Достоевского (4-й том выйдет только через четверть века, в 1959 году). Тома писем выходили «под конвоем», в том смысле, что они сопровождалась такими редакторскими и издательскими предисловиями, которые как бы извинялись перед потенциальными читателями за дерзость и неуместность предприятия.

Предисловие I тома (1928) ставило вопрос: зачем нужно издавать и распространять письма Достоевского среди читателей Советской страны в период культурной революции и ожесточенной борьбы с мистицизмом, идеализмом и упадничеством? «“Больной талант”, мистик, реакционер, мучительное творчество, заполненное психопатологическими переживаниями и образами, – всё это могут выставить как отрицательную характеристику творчества Достоевского и спросить: “Зачем же его пропагандировать среди новых людей, рожденных и перерожденных революцией?”» [3, с. III].

Автор предисловия, Г.Е. Горбачев (в 1937-м его, сорокалетнего литературоведа и литературного критика, писавшего об истории русской и советской литературы, расстреляют как «агента контрреволюционного троцкизма на литературном участке», а его книги, изданные в 1920-е годы, останутся под запретом даже после реабилитации в 1958 году), был, однако, не так прост, чтобы однозначно запрещать или отменять Достоевского. Он пытался обосновать

причину, по которой глухое замалчивание автора известнейших романов – чудовищная ошибка: пролетариат, который создает свои кадры, остро нуждается в повышении квалификации. Достоевский в этом случае может пригодиться – изучение его творчества может помочь в сугубо литературном отношении, ибо он – «один из величайших мастеров русской художественной прозы, особенно в области композиции своих “романов”-трагедий» [3, с. III].

Но не только композиции могли бы учиться у Достоевского пролетарские писатели. Полезно было бы перенять у русского классика и опыт построения сюжета – умению соединять детективный и авантюрный сюжет со сложнейшим философским, психологическим, моральным, политическим содержанием. Если пролетарские писатели научатся, как это делал Достоевский, развешивать в драму идейные искания своих героев, молодая советская литература получит мощный творческий импульс – необходимо только критически отнестись к мистике и метафизике Достоевского, к его индивидуализму и идеализму, которые, тем не менее, крайне поучительны. Диалектика мысли и художественных образов «умело и очень больно бьет по противоречиям капиталистического строя, империалистической “цивилизации”, официальной религии, по гнилому русскому барству, по доктринам либерализма и утопического мелкобуржуазного социализма. Достоевский оставил великолепные образцы антирелигиозной “пропаганды”» [3, с. V].

Автор предисловия понимал, куда может завести его столь щедрая «реклама» пользы Достоевского, поэтому после каждого абзаца с похвалами одергивал себя: «Нелепо было бы навязывать Достоевского массам, но знать его полезно и необходимо очень широким слоям нашей новой интеллигенции, занятым борьбой с классовым врагом на идеологическом фронте. “Преодолеть” же без ущерба “Достоевщину” помогут классовое чувство и диалектика мысли и фактов» [3, с. V].

Отдельного объяснения-оправдания потребовал от автора предисловия факт широкого издания (тираж первого тома составил 4000 экземпляров) именно писем, то есть материалов к биографии. Была привлечена тяжелая артиллерия – марксизм, который рассматривает развитие художника в реальной среде социальной психологии, преломленной в его творческой психике: знание биографии

художника несомненно облегчит выбор направления в поисках его социальных корней и традиций. В общем, учение Маркса-Ленина, по мнению Г.Е. Горбачева, теоретически усматривало немалую пользу в публикации писем Достоевского.

Начало было положено. Предисловного «конвоя» Горбачева, искусственного в литературно-политических интригах, хватило на первые два тома (второй том, тоже тиражом 4000 экземпляров, выйдет в Госиздате в 1930 году).

Если бы «Мертвый дом» был запущен в 1928 году, сценарий Шкловского, положенный в основу картины, и сама картина были бы, наверное, и смелее, и глубже. Однако фильм появился только спустя четыре года, а время 1930-х двигалось по отношению к Достоевскому «вспять», то есть далеко не в лучшую сторону.

Надо сказать, что Горбачев что-то такое предвидел – не зря в конце своего эссе он упомянул как раз Шкловского, который в одном из своих литературных опытов «интересно применил старую истину об изучении исторического романа, как конструкции, деформирующей положенный в основу его мемуарный и научно-исторический материал» [3, с. VI].

Деформаций в картине окажется более чем достаточно.

А то, как менялось время 1930-х, как сгущались события и портился литературный климат, можно увидеть в Предисловии к 3-му тому писем Достоевского, вышедшего в уже упомянутом издательстве «Academia» в 1934 году: характерно, что подписано оно было не лично кем-то из издателей, а анонимно, вернее, кем-то под крышей «Academia».

Предисловие «От издательства» было лишено компромиссов и идеологических ухищрений во спасение репутации Достоевского. Под пером писавшего Достоевский – решительный противник социалистического идеала и революционной борьбы, создавший идеологическую систему для спасения старого мира от революционной перестройки; писатель, вступивший в союз с «самыми омерзительными продуктами реакционных идеологий», унижившийся до «грубых памфлетов на революционеров и раболепных писем Романовым».

Но и этих обвинений показалось автору (или авторам) недостаточно. Был выдвинут самый убойный аргумент: «Идеология фашизма, концентрирующаяся ныне на всю сумму наличных аргументов против

коммунизма, бесконечно ограниченнее и беднее того, что несколько десятилетий тому назад сказал уже на эти темы Достоевский» [6, с. 2].

Достоевский рассматривался отныне как идейный враг масштаба Ф. Ницше, не меньше. «Преодолеть Достоевского, разоблачить иллюзорность возведенной им художественно-идеологической системы, вскрыть внутреннюю бедность того идеала, который он, в конце концов, в результате мучительных исканий, противопоставил сияющему идеалу социализма, – значит окончательно выдавить из сознания современного человека последние остатки тех мелкобуржуазных иллюзий, которыми гибнущий капитализм способен еще заражать его» [6, с. 2].

В общем – «преодолеть», «разоблачить», «вскрыть» и «окончательно выдавить». Автор (или авторы) предисловия к 3-му тому порицали к тому же автора предисловия к томам 1-му и 2-му за слабость критики Достоевского. Оно, это предисловие, «далеко недостаточно подчеркивает всю глубину и неподвижность основных, определяющих, реакционных элементов мировоззрения Достоевского после возвращения его с каторги» [6, с. 3].

Подчеркну еще раз: кто-то, писавший этот текст, не захотел поставить свое имя под оценкой Достоевского как предтечи фашизма, а прикрылся шапкой издательства. Но издательство – это работающие в нем писатели, критики, публицисты. В 1929 году «Academia», книжное издательство Петербургского философского общества при университете, зарегистрированное 31 декабря 1921 года как товарищество на паях, было перенесено из Ленинграда в Москву и преобразовано в российское акционерное общество. В мае 1932 года директором издательства стал Л.Б. Каменев, председателем редакционного совета – Максим Горький. В состав редакционного совета вошли известные историки, литературоведы, писатели, в том числе В.П. Волгин, А.В. Луначарский, М.Н. Розанов, А.Н. Тихонов, А.М. Эфрос, И.К. Луппол, А.К. Дживелегов, В.И. Невский, П.И. Лебедев-Полянский, И.Т. Смилга [10, с. 350].

Даже если не сам Горький писал обвинительный текст о Достоевском, он наверняка должен был прочесть написанное: во-первых, обязывал статус издательства, где были свои правила, во-вторых, слишком высоки были ставки, слишком тревожное было время. (В декабре 1934 года, после убийства Кирова, Л.Б. Каменев был аре-

стован, а 25 августа 1936 года расстрелян. В качестве доказательства по «Делу троцкистско-зиновьевского террористического центра» прокурор использовал предисловие Каменева к произведению Николло Макиавелли «Государь», изданного по инициативе подсудимого в 1934 году.) Кто бы ни подписал текст предисловия к 3-му тому писем Достоевского, Горький не мог не одобрить содержание текста: двадцать семь лет назад, в 1905-м, он сам со страстью клеймил автора «Братьев Карамазовых» и «Бесов»: дескать, Достоевский вместе с Львом Толстым «оказали плохую услугу своей темной, несчастной стране». «Я не знаю более злых врагов жизни, чем они», их работа – «это преступная работа» [4, с. 386–388].

Получалось так, что 3-й том писем Достоевского публиковался под вульгарным девизом «врага надо знать в лицо» (уличный вариант: «врага надо знать в лицо, а бить в морду»). Публикация, прекрасно, если не сказать образцово, подготовленная выдающимся знатоком творчества Достоевского А.С. Долининым, была обставлена частоколом из гневных тирад в адрес автора писем, предупреждениями об опасности увлечения им – но ругань и обличения, во многом страховочные, спасли драгоценное наследие.

Таким был общественно-политический фон для появления картины «Мертвый дом».

III

Сценарист картины писатель, литературовед, критик и киновед В.Б. Шкловский к 1932 году успел написать 17 сценариев к немым фильмам, несколько книг, множество статей, публиковался в центральных журналах, участвовал в дискуссиях и отлично ориентировался в политике государства в области литературы, искусства и книгоиздательства. Именно Шкловский уже через два года после «Мертвого дома» поддержит яростное нападение Горького на Достоевского, которое тот совершит на Первом Съезде советских писателей. «С торжеством ненасытного мстителя за свои личные невзгоды и страдания, за увлечения своей юности Достоевский... показал, до какого подлого визга может дожить индивидуалист из среды оторвавшихся от жизни молодых людей 19–20 столетий» [14, с. 10]. Шкловский азартно присоединится к руководящему слову:

«Я сегодня чувствую, как разгорается съезд, и, я думаю, мы должны чувствовать, что если бы сюда пришел Федор Михайлович, то мы могли бы его судить как наследники человечества, как люди, которые судят изменника, как люди, которые сегодня отвечают за будущее мира» [14, с. 155].

Вениамин Каверин, вспоминая много лет спустя те события и те страсти, писал: «Может быть, Горький был бы осторожнее, если бы он мог представить себе, какие постыдные последствия будут вызваны его нападением на Достоевского. С его тяжелой руки Достоевского стали травить в истории литературы. Его объявили прямым союзником Гитлера, вдохновителем фашизма. Вслед за Шкловским его стали называть изменником все кому не лень. Его забыли бы, если бы это было возможно. Отрекаться от национального гения у нас – не новость, но, кажется, еще никогда это не было сделано так основательно, прочно, надолго.

Да, именно Первый съезд на тридцать лет вывел Достоевского из круга русской литературы. Не следует это считать незначительным промахом или заурядной оплошностью. Явления великого прошлого незримо участвуют в развитии литературы, и когда они отвергнуты, наступает омертвление, застыванье.

Те, кто вынесли приговор Достоевскому, не понимали, что приговорены они. Недаром же Шкловский, изгнавший его за “измену”, впоследствии изменил себе, принявшись через тридцать лет наверстывать потерянное время» [9].

Однако сценарий «Мертвого дома» и сам фильм создавались в духе «измены», в стилистике «подлого визга». На второй минуте картины слышна крайне экзальтированная речь Достоевского (в исполнении Н. Хмелева) на открытии памятника Пушкину в Москве, с ее знаменитым «Смирись, гордый человек!» В картине этот хрестоматийно известный монолог звучал с изрядной долей фанатизма, в радикальном сокращении и с утратой главного – мысли о Пушкине: «Не в коммунизме, не в механических формах заключается социализм народа русского. Он верит, что спасется всесветным единением во имя Христа. Господи, Владыка живота моего! Смирись, гордый человек, и прежде всего смири свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудишься на ниве народной. Вот наш русский социализм».

Собранные воедино осколки речи звучали установочно и должны были быть немедленно опровергнуты. Окруженный разгоряченной, истерической толпой поклонников, провозгласивших его пророком и гением, смущенный шквалом аплодисментов, Достоевский видит молодую девушку (Ангелина Степанова): «И вам не стыдно так говорить? В нашей стране говорить о смирении? У нас Пушкина смирили. Вас! Надо говорить о бунте!» «Курсистку проследить и арестовать!» – приказывает жандармский чин (Михаил Жаров), наблюдающий за происходящим. «Нигилистка! Вон! Надо арестовать ее!» – кричат из толпы. Достоевский будто не слышит и упоенно проповедует молодым поклонницам: «Наша земля нищая. Но эту нищую землю в рабском виде исходил, благословляя, Христос!»

И снова аплодисменты, лавровый венок, поклоны, всеобщее ликование.

И только одинокий голос с балкона писателя Глеба Успенского, народника (Василий Ковригин) сокрушенно произносит вслух, в воздух: «А ведь пытался быть социалистом...»

Вот она, измена.

«Ваша речь – наша победа, – объясняет в номере гостиницы нерадостному Федору Михайловичу его грозный собеседник, обер-прокурор Святейшего правительствующего Синода Константин Победоносцев (Николай Подгорный), показанный в картине злым гением писателя, Кощеем Бессмертным. – Вы овладеваете молодежью. Последние номера “Дневника писателя” будут также представлены Государю Императору. Вы один из тех, кто сдерживает революцию. Ваша борьба как публициста и художника с народовольцами нами достаточно оценена. Вы боретесь с этой мразью, с этими жидами и велосипедистами (! – Л. С.), которые погубят Россию».

Достоевский отвечает: «Говорят, моя речь имеет общечеловеческое значение. Я должен искупить мои прошлые заблуждения. Ваше влияние и руководство мне очень нужны. Скажите, Константин Петрович, что Вы считаете самым важным для следующего номера “Дневника писателя”?»

Победоносцев: «Разоблачение лживой утопии социализма. Возвращение народа к нам, в стадо Христово».

Бледный, изможденный, полуобморочный Достоевский произносит: «Вы мне кажетесь Великим Инквизитором». И падает бездыханно в эпилептическом припадке на руки Победоносцеву.

Нечего и говорить, что эпизод с курсисткой был придуман сценаристом, выдавшим желаемой за действительное.

Нечего и говорить, что отношения Достоевского и Победоносцева были грубо искажены и деформированы, если не сказать – переврааны. Но так было нужно для замысла картины: измена писателя социалистическим увлечениям молодости, гибельное подчинение идейному гипнозу обер-прокурора.

Вряд ли образованный литератор, талантливый филолог, специалист по теории поэтического языка В.Б. Шкловский не был осведомлен об истинном характере отношений Достоевского и Победоносцева. Достоевский действительно делился с ним своими планами и замыслами, принимал его духовное руководство. Несомненно, Победоносцев был сильным, умным человеком, раз Достоевский неоднократно просил укрепить дух: «Мнение таких людей, как Вы – решительная мне поддержка» [7, т. 30, кн. 1, с. 209]. Письма Победоносцева Достоевский называл добрыми, прекрасными, ободряющими; а его самого – человеком, которому он верит, ум и убеждения которого глубоко уважает [там же].

Но существовало большое НО: Победоносцев, став обер-прокурором, испугался дерзновения и свободы, пророческого духа современных ему мыслителей. Он боялся споров и разногласий, боялся, что творческое обсуждение вопросов веры и Церкви приведет к протестантизму или безверию. «Не надо» – было его жизненным девизом. Победоносцеву удалось внушить русскому духовенству, что массы простого народа спасутся без всякого богословия, без всяких размышлений и без всякой культуры, причем спасутся надежнее, чем умствующие и не в меру пытливые интеллигенты.

Как сложилась бы при таком обер-прокуроре судьба «Братьев Карамазовых», где одним из главных героев выступал великий инквизитор, где в центре обсуждения – отношения церкви и государства, где вопросы были столь же неудобны, как и ответы, где, кроме разрешенной осанки, так сильно присутствует и запрещенное обер-прокурором «горнило сомнений», где все точки зрения имеют суверенное право голоса, – об этом остается только гадать... Хотя ответ

почти очевиден: Победоносцев, каким он был до 1881 года, только *советовал* Достоевскому предать огню бунтарские страницы романа, позже он вряд ли разрешил бы печатать эти страницы, а то и весь роман. В статье из «Московского сборника» «Новое христианство без Христа» (1901) Победоносцев, не называя Достоевского, фактически обвиняет его сочинения в дурном влиянии на «толпу» восторженных читателей. «Когда идея – какая бы ни была – овладевает гениальным художником мышления и слова, он может приложить к ее развитию всю силу своего таланта и воздвигнуть на ней здание, поражающее красотой и стройностью логических выводов из мысли, в существе своем ложной. Но к распознаванию этой основной лжи неспособна толпа, увлеченная своим восторгом. А творец-художник, увлекаясь и своим созданием, и восторгом своих поклонников, сам входит мало-помалу в роль пророка, призванного обновить человечество новой идеей и рассылать во все концы восторженных ее проповедников – учеников своих» [15, с. 380].

Если бы все-таки пришлось Победоносцеву запрещать «Братьев Карамазовых», он бы мотивировал запрет именно тем, что ложная идея в романах Достоевского может овладеть слабыми, некрепкими умами: «Так создается почва для неверия, для легкомысленной критики на церковь и легкомысленного от нее отчуждения» [там же].

Очевидно: во все эти тонкости и оттенки сценарист входит не захотел, а выпрямил, в угоду тенденции, сложный рисунок диалога Достоевский-Победоносцев, превратив его почти в карикатуру: злобный коршун Победоносцев клюет робкого и покорного кролика Достоевского и подчиняет его своей прокурорской (инквизиторской) воле.

IV

В том же ключе, со сгущением событий и красок, движется действие картины, посвященное петербургской молодости писателя. Он бы и рад любить «Петра творенье», но за каждым поворотом дворцовых ансамблей и мраморных колонн и статуй кроется нищета трущоб, вопиют несчастье и горе народное. Он становится свидетелем жуткой сцены, как под барабанные звуки военного марша сквозь палочный строй солдат ведут полуголого седого старика, удары шпицрутенов

сыплются на его обнаженную тощую спину, и он из последних сил кричит: «Братцы, помилосердствуйте!». Но братцы не дерзят слушаться остервенелых криков командира... Под звуки этого марша будут выводить на казнь и петрашевцев.

Толстовский сюжет рассказа «После бала» отыгрывается на ситуации с Достоевским, которого корчит от увиденного. И если персонаж Толстого всего только разлюбил дочь полковника, командовавшего избиением беглого солдата, то удрученного Достоевского эта сцена заставила прийти к дому титулярного советника Бугашевича-Петрашевского – его роль сыграл сам В.Б. Шкловский (портретное сходство поразительно).

В собрании молодые, прилично одетые мужчины, по очереди произносят речи – о том, как тяжела жизнь, как все несчастны, как в столице люди томятся в бессмысленных работах. Поэтому нужно все это страшное существование до основания разрушить и устроить жизнь свободную, роскошную, богатую, радостную. «Вот цель наша, господа!» Участники сходки мечтают о новом строе, где не будет угнетателей. Петрашевский провозглашает общество без религии – ибо она вредна и безнравственна. Шпион Антонелли записывает в блокноте появление Достоевского и его рассказ, как на плацу старика забили до смерти. Один из участников собрания исполняет романс «Безумцы» на слова Беранже (перевод В. Курочкина):

Если б завтра земли нашей путь
Осветить наше солнце забыло –
Завтра ж целый бы мир осветила
Мысль безумца какого-нибудь!

Мимо окон дома Петрашевского под конвоем ведут каторжников; они нестройно поют что-то тягучее, заунывное. Такая же участь вскоре ожидает гостей Петрашевского. «Нужно связаться с черкесами, татарами, со всеми пленниками этой тюрьмы народов», – произносит один из участников собрания. «Надо типографию ставить», – вносит свою лепту Достоевский. Солдат, которого на улице отхлестал по лицу офицер, закалывает обидчика штыком своей винтовки.

Картина революционной ситуации очерчена. Тюрьма народов! Определение найдено.

Нечего и говорить, насколько искривлено – и в крупном, и в мелочах – представление об обществе Петрашевского и роли Достоевского в нем. «Разговорное» общество и его участники предстают как опасные заговорщики, со связями в войсках и изданиями подпольной литературы, как готовые к бунту революционеры. В качестве доказательства фигурирует «Словарь иностранных слов», в составлении которого участвовали многие петрашевцы и где, например, слово ирония трактуется «как если бы кто говорил хорошо о самодержавии». Император Николай I (Николай Витовтов), с ненавистью и гневом прочтет эту ересь. «Ирония? Я покажу им иронию», – мстительно произносит он, разбивая чайной ложкой яйцо всмятку. Далее – арест, приговор, гражданская казнь, этап в Сибирь.

Едва ли не каждая сцена фильма требует комментария о том, «как все было на самом деле» – потому что и в этой части картины сплошь искажения, преувеличения, сгущения красок.

Сцена в «Канцелярии для производства дел о преступлениях государственных», где жандармский генерал Л.В. Дубельт (Николай Радин) с оттенком отеческого сочувствия допрашивает Достоевского, угощает его папироской, замечает у подследственного отсыревший и заплеванный котелок (дурная штука – каземат) – целиком выдумана.

Так же выдумана и реплика Достоевского в адрес Дубельта, цитирующая слова Раскольникова, обращенные к Порфирию Петровичу («А знаете что? Ведь это существует, кажется, какое-то юридическое правило – начинать с пустячков, с самого постороннего, усыпить осторожность, а потом вдруг, самым неожиданным образом, огорошить его в самое темя, каким-нибудь роковым и самым опасным вопросом».)

Но разве симметричны эти пары: Раскольников – Порфирий Петрович, Достоевский – Дубельт?

Дубельт искушает и соблазняет Достоевского: «Да будьте вы нашим человеком, смиритесь, будем молиться вместе, скажите нам, какие связи у Петрашевского в войсках, я сам был либерал, сочувствовал декабристам». Он иезуитски напоминает автору «Бедных людей», что тот не такой уж бесребреник, раз пытался отсудить у своих сестер долю наследства, что крепостные крестьяне убили его отца-крепостника. Достоевский гневается: «Я не позволю, чтобы вербовали меня в агенты... Я не хочу... Я не могу».

Вся сцена – сплошь выдумана. Как и заключительная реплика Дубельта: «Вы никогда от нас не уйдете. Вы психологически от нас не уйдете». И дело не в том, что в художественной картине слишком много вымысла – дело в том, что вымысел совершенно искажает поведение Достоевского на допросах Следственной комиссии, а это не выдуманный персонаж романа или повести, а реальный герой, биография которого известна в подробностях.

Сцена на Семеновском плацу, где аудитор-заика (Владимир Белокуров) карикатурно читает приговор петрашевцам, беспардонно затягивая время стояния узников на сильном морозе с непокрытыми головами и без верхней одежды, тоже придумана авторами фильма, дабы еще больше очернить царя-тирана: захотел, дескать, поиздеваться над приговоренными к смерти. «За-хо-хо-хо-тел орга-га-га-низовать тип-тип-тип-типографию...») «В такой мороз заика читать заставили», – говорят в толпе.

Но это не царь-супостат издевается над узниками, а сценарий фильма. Вспоминали подсудимые: «Когда они расставлены были на эшафоте по обеим сторонам, на середину вышел аудитор и прочел приговор. Во время чтения проглянуло солнце и Ф. М., стоя возле Дурова, сказал ему: “Не может быть, чтобы нас казнили”... На смену аудитору взошел на эшафот священник...» [12, с. 118].

Не было, значит, никакого издевательского заикания. Прием, о котором так много писал в свое время Шкловский, работает здесь во вред герою картины.

Ну и, конечно, не привязывали Достоевского к столбу, как показано в фильме. «22 декабря нас отвезли на Семеновский плац. Там всем нам прочли смертный приговор, дали приложиться к кресту, переломили над головою шпаги и устроили наш предсмертный туалет (белые рубахи). Затем троих (Петрашевского, Момбелли и Григорьева. – Л. С.) поставили к столбу для исполнения казни. Я стоял шестым, вызывали по трое, следовательно, я был во второй очереди и жить мне оставалось не более минуты... Наконец ударили отбой, привязанных к столбу привели назад, и нам прочли, что его императорское величество дарует нам жизнь. Затем последовали настоящие приговоры» [7, т. 28, кн. 1, с. 161–162], – писал Достоевский из каземата Петропавловской крепости брату Михаилу вечером того же дня.

Но каково искушение сценария поставить и его к столбу в саване с капюшоном и заставить переживать не то, что он на самом деле переживал, и о чем потом много раз писал!

И это не царь, а сценарий надевает на осужденных петрашевцев ножные кандалы и посылает пешим этапом по январскому морозу из Петербурга в Тобольск, куда идти пришлось бы долгие месяцы. В фильме они так и идут, оставляя позади себя зиму, весну и лето. На самом деле была двухнедельная зимняя дорога – сначала в открытых санях, потом в закрытых кибитках; кандалные пассажиры мерзли, но ехали, с остановками на чай, еду и обогрев. «Мы мерзли ужасно, – писал Достоевский брату спустя 4 года. – Одеты мы были тепло, но просидеть, например, часов 10, не выходя из кибитки, и сделать 5, 6 станков было почти невыносимо. Я промерзал до сердца и едва мог отогреться потом в теплых комнатах. Но, чудно: дорога поправила меня совершенно» [7, т. 28, кн. 1, с. 168].

Нечего и говорить, с какими нарочитыми преувеличениями показана жизнь Достоевского в каторжном остроге – работа достается не просто тяжелая, но и совершенно бессмысленная, точильное колесо приходится вертеть, когда нужно и не нужно, физиономии надзирателей одна звериней и страшней другой, сквозь горячечный сон в тюремном госпитале прорывается одно слово, искажающее мукой лицо каторжника: «Смирись... Смирись...»

Воля писателя подорвана, от идеалов молодости ничего не осталось.

«Меня покарала десница царя, но я лобызаю эту десницу», – с восторженной экзальтацией произносит узник среди ночи, окруженный спящими товарищами. Засыпает – и приходит в себя через четверть века на руках Победоносцева; и тот повторяет ему слова Дубельта, который, в свою очередь, цитирует Порфирия Петровича: «Вы от нас никуда не уйдете. Психологически не уйдете». То, что Алеша Карамазов в продолжении «Братьев Карамазовых» будет, как обещает писатель, революционером и цареубийцей, Победоносцева не убеждает.

Последний кадр: обложка романа «Бесы» – материальный символ измены Достоевского своей революционной молодости.

Критика в свое время писала о достижениях картины – о прекрасной игре Хмелева, о портретном сходстве героя и исполнителя,

об авангардной операторской работе (особенно восхищались сценой бани каторжников в кандалах), о том, что зрительный образ обострил содержание звука, а звук дал кинематографу развертывать зрелище не вширь, а вглубь. Но чего стоят технические достижения кинематографа в овладении звуком, в постановке массовых сцен, когда биографический образ искажен в угоду политического замысла.

В одной из копий «Мертвого дома», показанной в программе XXXIII Московского международного кинофестиваля, но в интернете труднодоступной, зрителю предлагалось увидеть и осознать выступление литературоведа-марксиста, профессора МГУ Петра Семеновича Когана (1872–1932), который растолковывал, кем на самом деле был Федор Достоевский. Выступление должно было укрепить концепцию фильма: дескать, вращаясь в среде разночинцев, молодой писатель сочувствовал народу, написал роман «Бедные люди» и другие правильные произведения, увлекся социалистическим учением Белинского, но, претерпев гонения и каторгу, испугался несчастий и предал дело революции, а затем банально клюнул на лесть царедворцев и житейские блага.

Концепция измены пронизывает картину: великим писателем можно считать только того, кто радеет за революцию. Достоевский же, отказавшись от идей социализма, был морально подорван, психически сломлен и перестал быть великим писателем. Начав служить царю, он превратился в мракобеса, убеждал профессор Коган, вместе с фильмом. В заключительном слове профессор уверял, что среди могил героев-мучеников за освобождение человечества могилы предателя народных интересов Достоевского нет.

Авторов картины нисколько не волновала правда: как раз своими поздними романами Достоевский завоевал мировую известность.

Таким оказался первый звуковой советский биографический фильм о Достоевском, снятый в духе времени, всецело подчиненный политической конъюнктуре, озабоченный тем, чтобы дореволюционное прошлое России было показано как сплошная дикость и гнусность, чтобы автор романа «Бесы», осознавший пагубность грядущих революций, выглядел на экране психически сломленным, потерпевшим крах и катастрофу всей своей жизни.

Картина, имевшая в советском прокате подзаголовок (или второе название) «Тюрьма народов», едва прикоснувшись к образу Достоев-

ского-писателя, закрыла его, как казалось, навсегда. Точной рифмой ей стали, повторюсь, выступления М. Горького и В. Шкловского на Первом Съезде Союза Советских писателей в 1934 году.

Закрепить концепцию «правильного» Достоевского, увлеченного социалистическим учением, была призвана и первая звуковая картина по мотивам повестей «Неточка Незванова» и «Белые ночи» режиссеров Григория Рошаля и Веры Строевой «Петербургская ночь», снятая вскоре после «Мертвого дома» (1934)⁽²⁾.

Прием экранизаций «по мотивам», часто освобождающий создателей картин от какой бы то ни было ответственности перед литературным первоисточником, был применен и здесь – обе повести в их экранном воплощении, слепленные в едином сюжете, изменились радикально. Назову основную тенденцию трансформаций. Одаренный скрипач Ефимов, отчим Неточки Незвановой, высокомерен и груб, живет за счет несчастной жены, которую тиранит, полагая, что «злодейка» загубила его талант. Не обладая ни терпением, ни мужеством, редко прикасаясь к инструменту, он «впадает во все пороки» – пьянствует, лжет, упрямо жаждет славы и признания, которые должны слететь на него в виде чуда. Ефимов теряет «главный художественный инстинкт, то есть любовь к искусству, единственно потому, что оно искусство» [7, т. 2, с. 175].

Согласно повести, сознание собственного ничтожества перед игрой великого мастера вконец сгубило его. Он умирает в припадке иступленного умопомешательства, осознав, что он и не гений, и не первый музыкант в мире. «Он умер, потому что такая смерть его была необходимостью, естественным следствием всей его жизни. Он должен был так умереть, когда все, поддерживавшее его в жизни, разом рухнуло, рассеялось как призрак, как бесплотная, пустая мечта. Он умер, когда исчезла последняя надежда его, когда в одно мгновение разрешилось перед ним самим и вошло в ясное сознание все, чем обманывал он себя и поддерживал всю свою жизнь. Истина ослепила его своим нестерпимым блеском, и что было ложь, стало ложью и для него самого... Истина была невыносима для глаз его, прозревших в первый раз во все, что было, что есть и в то, что ожи-

дает его; она ослепила и сожгла его разум. Она ударила в него вдруг неизбежно, как молния. Совершилось вдруг то, что он ожидал всю жизнь с замиранием и трепетом... Удар был смертелен» [7, т. 2, с. 188].

Музыкант из фильма «Петербургская ночь» (Борис Добронравов) тоже мучим вопросом, кому нужна его музыка. Все, что до этого скрипач мог слышать в свой адрес, только разочаровывало и огорчало его. «Это не музыка, это нарушение общественного порядка», – привык слышать он. Но вот как-то зимней морозной ночью по улицам Петербурга повели на каторгу политических заключенных – так вот они как раз и поют свою песню на музыку Ефимова:

И этой самой сибирской дорогой
На бунт всероссийский пойдем.

Оказывается, непризнанный гений, скрипач Ефимов, сочинял, сам того не ведая, музыку революции, а молодой сочинитель Достоевский (он и в самом деле читал на собраниях у Петрашевского фрагменты своего неоконченного романа), писал, тоже сам того не ведая, не роман о музыканте, предавшем свой талант, а повесть о скрипаче, призванном приближать революцию и служить ей.

Каторжный срок, назначенный Достоевскому военным судом и вполовину сокращенный царем, скорее всего был бы увеличен, если бы судьи прочитали «Неточку Незванову» в том же ключе, что и авторы фильма.

(2) «Петербургская ночь». СССР. 1934 [Электронный ресурс]// URL: <https://www.youtube.com/watch?v=i8WXZGDNUvM> (дата обращения 05.07.2019).

Список литературы:

- 1 Биографические фильмы смотреть онлайн [Электронный ресурс] // URL: <https://www.ivi.ru/movies/biography> (дата обращения 12.06.2019).
- 2 Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963. 463 с.
- 3 Горбачев Г. Предисловие // Достоевский. Письма: В 4-х т. Т. 1. 1832–1867. Под ред. и с примечаниями А.С. Долинина. М.-Л.: Госиздат, 1928. 590 с.
- 4 Горький М. Заметки о мешчанстве // Ф.М. Достоевский в русской критике. М.: ГИХЛ, 1956. 470 с.
- 5 Гращенкова И.Н. Кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов [Электронный ресурс] // URL: <http://knigi1.dissers.ru/books/library3/3967-14.php> (дата обращения: 13.06.2019).
- 6 От издательства // Достоевский Ф.М. Письма. Т. III. 1872–1877. Под редакцией и с примечаниями А.С. Долинина. М.-Л.: АКАДЕМИА, 1934. 394 с.
- 7 Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
- 8 Зоркая Н.М. История советского кино. СПб.: Летейя, 2005. 544 с.
- 9 Каверин В. Первый съезд (писателей СССР) [Электронный ресурс] // URL: <https://www.chitalnya.ru/work/258169/> (дата обращения: 02.07.2019).
- 10 Крылов В.В. Издательство «АКАДЕМИА» – бесценный вклад в духовную культуру // Вестник Российской Академии наук. 1993. Т. 63. № 4.
- 11 Кузнецова В.А. Иван Моззхунин: русский актер в эмиграции [Электронный ресурс] // URL: <https://www.diary.ru/~aretania/p29274847.htm> (дата обращения: 14.06.2019).
- 12 Миллер О.Ф. Материалы для жизнеописания Ф.М. Достоевского // Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1883. 332+375+122+V с.
- 13 Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы [Электронный ресурс] // URL: http://www.bookol.ru/spravochnaya_literatura_main/iskusstvo_i_dizayn/171706/fulltext.htm (дата обращения 11.06.2019).
- 14 Первый Всесоюзный съезд советских писателей: стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1934. 718 с.
- 15 Победоносцев К.П. Сочинения. СПб.: Наука, 1996. 512 с.
- 16 [Полемика] // Вестник кинематографии. 1912. № 54.
- 17 [Полемика] // Петербургский листок. 1912, № 308 (12 ноября).
- 18 [Рецензия] // Вестник кинематографии. 1910. № 1.
- 19 [Рецензия] // Сине-Фоно. 1912. № 2.
- 20 Сараскина Л.И. Лев Толстой в раннем российском кинематографе // Литературная классика в соблазне экранизаций. М.: Прогресс-Традиция, 2018. 594 с.
- 21 Фильм-биография [Электронный ресурс] // URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC-%D0%B1%D0%B8%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%8F> (дата обращения 12.06.2019).

References:

- 1 Biograficheskie fil'my smotret' onlajn. [To see online biographical films]. URL: <https://www.ivi.ru/movies/biography> (12.06.2019). (In Russ).
- 2 Ginzburg S.S. Kinematografiya dorevolucionnoj Rossii. [The Cinema of Prerevolutionary Russia]. Moscow: Iskustvo Publ, 1963. 463 p. (In Russ).
- 3 Gorbachev G. Predislovie [Preface]. Dostoevskij. Pis'ma: V 4-h t. T. 1. 1832–1867. Pod red. i s primechaniyami A.S. Dolinina. [Dostoevsky. Letters. In 4 vols. Vol. I. 1832–1867. Edited and with Notes by A.S.Dolinin]. Moscow+-Leningrad: Gosizdat Publ, 1928. 590 p. (In Russ).
- 4 [4] Gor'kij M. Zametki o meshchanstve [Notes about “meshchanstvo”]. F.M. Dostoevskij v russkoj kritike. [F.M.Dostoevsky in Russian Criticism]. Moscow: GIHL Publ, 1956. 470 p. (In Russ).
- 5 Grashchenkova I.N. Kinematograf Russkogo posleoktyabr'skogo zarubezh'ya 20-h godov. [The Cinema of Russian Diaspora after 1917, in the 1920s]. (In Russ). URL: <http://knigi1.dissers.ru/books/library3/3967-14.php> (13.06.2019). (In Russ).
- 6 Ot izdatel'stva [From the Publishers]. Dostoevskij F.M. Pis'ma. T. III. 1872–1877. Pod redakciej i s primechaniyami A.S. Dolinina. [Dostoevsky. Letters. Vol. III. 1872–1877. Edited and with Notes by A.S.Dolinin]. Moscow-Leningrad.: AKADEMIA Publ, 1934. 394 p. (In Russ).
- 7 Dostoevskij F.M. Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. [Complete Works in 30 vols.] Leningrad: Nauka Publ, 1972–1990. (In Russ).
- 8 Zorkaya N.M. Istoriya sovetskogo kino. [A History of Soviet Cinema]. St.Petersburg: Aletejya Publ, 2005. 544 p. (In Russ).
- 9 Kaverin V. Pervyj s'ezd (pisatelej SSSR) [The First Congress (of the writers of the USSR)]. URL: <https://www.chitalnya.ru/work/258169/> (02.07.2019). (In Russ).
- 10 Krylov V.V. Izdatel'stvo «АКАДЕМИА» – bescennyj vklad v duhovnyy kul'turu. [The Publishing House AKADEMIA, an Invaluable Contribution to Spiritual Culture]. Vestnik Rossijskoj Akademii nauk. 1993, vol. 63. no 4. (In Russ).
- 11 Kuznecova V.A. Ivan Mozzhuhin: russkij akter v emigracii [Ivan Mozzhukhin: a Russian actor in emigration]. URL: <https://www.diary.ru/~aretania/p29274847.htm> (14.06.2019). (In Russ).
- 12 Miller O.F. Materialy dlya zhizneopisaniya F.M. Dostoevskogo [Materials for the Biography of Dostoevsky]. Biografiya, pis'ma i zametki iz zapisnoj knizhki F.M. Dostoevskogo. [Biography, Letters and Notes form Dostoevsky's Notebook]. St.Petersburg: Tipografiya A.S.Suvorina, 1883. 332+375+122+V p. (In Russ).
- 13 Ocherki istorii kino SSSR. Nemoe kino: 1918–1934 gody [Essays on the History of Cinema in the USSR. The Silent Cinema: 1918–1934]. URL: http://www.bookol.ru/spravochnaya_literatura_main/iskusstvo_i_dizayn/171706/fulltext.htm (11.06.2019). (In Russ).
- 14 Pervyj Vsesoyuznyj s'ezd sovetskij pisatelej: stenograficheskij otchet. [The First All-Union Congress of Soviet Writers: A Verbatim Report]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura Publ, 1934. 718 p. (In Russ).
- 15 Pobedonoscev K.P. Sochineniya. [Works]. St.Petersburg: Nauka Publ, 1996. 512 p. (In Russ).
- 16 [Polemika] [Polemics]. Vestnik kinematografii. 1912, no 54. (In Russ).
- 17 [Polemika] [Polemics]. Peterburgskij listok. 1912, no 308 (12.11). (In Russ).
- 18 [Recenziya] [A Review]. Vestnik kinematografii. 1910, no 1. (In Russ).
- 19 [Recenziya] [A Review]. Sine-Fono. 1912, no 2. (In Russ).

- 20** Saraskina L.I. Lev Tolstoj v rannem rossijskom kinematografe. [Lev Tolstoy in Early Russian Cinema]. Saraskina L.I. Literaturnaya klassika v soblazne ekranizacij. [Classical Works of Literature in the Temptation of Screen Versions]. Moscow: Progress-Tradiciya Publ, 2018. 584 p. (In Russ).
- 21** Fil'm-biografiya [The Biographical Film]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC-%D0%B1%D0%B8%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%8F> (12.06.2019). (In Russ).