

Ключевые слова: бал, замысел, кинематограф, любовь, интрига.

Сараскина Людмила Ивановна

доктор филологических наук, главный научный сотрудник,
Сектор художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания, Москва
l.saraskina@gmail.com

Key words: ball (dancing party), conception
(of a work of art), cinema, love, intrigue.

Saraskina Ludmila I.

Doctor of Philology, Chief Researcher, Mass Media Art
Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
l.saraskina@gmail.com

САРАСКИНА Л. И.

Бальные коллизии русских романов в экранных проекциях

Статья посвящена теме балов, широко представленных не только в сюжетах и коллизиях русской классической литературы, но и в кинематографе. Бал для художественного фильма — это красивейшее и одновременно тревожное музыкальное зрелище, где актеры в роли танцующих персонажей могут показать свою статью и пластику, костюмы и прически, в конечном счете — свое мастерство. Бал — это квинтэссенция интриги художественного произведения, начало или завершение любовных коллизий, проверка намерений и чувств танцующих. Бальные перипетии более, чем многие другие сцены, раскрывают замысел экранизации, выявляют характеры, желания и страсти танцующих.

SARASKINA LUDMILA I.

Ball Time Collisions Depicted in Russian Novels as Reflected in Cinema Versions

Balls (dancing parties) have been often presented not only in the works of classical Russian literature, but also in various cinema versions of those works. For a feature film, a ball is the most beautiful and, at the same time, the most disquieting show. During such a show, actors, playing the roles of dancing characters, get a chance to demonstrate their figures and their art of moving, their dresses and their hair-styles, actually, the whole of their mastery of art. The ball is the quintessence of the plot of a work of art; it is there that love collisions begin or come to an end; it is there that the intentions and feelings of dancers are tested. Vicissitudes of balls, more than many other episodes, make manifest the conception of a film version, revealing the natures, wishes and passions of those who dance at those balls.

Из обширного перечня произведений русской классики, начиная с сочинений А.С. Грибоедова и включая М.А. Булгакова, большинство были экранизированы, и не по одному разу. И в каждой экранизации сюжет бала и бальной истории — это та составляющая, от которой никто из постановщиков (за очень редким исключением) никогда не избавлялся и которую никто не пытался урезать — настолько она оснащает и обогащает кинокартину. Бал для художественного фильма — это красивейшее и одновременно тревожное музыкальное и танцевальное зрелище, где актеры в роли танцующих персонажей могут показать свою статью и пластику, костюмы и прически, в конечном счете — свое мастерство. Им приходится многое совмещать в одном кадре, в одной сцене: ведь они не просто танцоры, танец для них — это возможность выразить отношение к тому или к той, с кем она или он кружатся в паре. Бал — это квинтэссенция интриги художественного произведения, начало или завершение любовных коллизий, проверка намерений и чувств танцующих [5].

Бальные перипетии более, чем многие другие сцены, раскрывают замысел экранизации, выявляют характеры, желания и страсти танцующих.

Обратимся к фактам.

В экранизации 1952 года спектакля Малого театра «Горе от ума» (постановка П.М. Садовского) для Центральной студии телевидения бала в привычном понимании этого слова фактически нет. Меньше минуты экранного времени потрачено на то, чтобы под звуки вальса (играет не оркестр, как положено на балах, а невидимое фортепиано) несколько пар, кружась, плавно скрылись со сцены.

Но вместо танцевального вечера друзья Фамусова участвуют в фарсе: разыгрывают сочиненную Софьей клевету о сумасшествии Чацкого. Уродливые старухи и клоунского вида мужчины с энтузиазмом подхватывают сплетню о повреждении ума у человека, который им сильно не нравится. Не нравится, впрочем, поделом — так он навязчив в своих обличениях, так не уместен он в бальной зале. Ему бы сдержаться, умерить свой пыл, вспомнить, что прибыл он сюда для других целей. Ведь в дом Фамусова его позвала любовь, сюда он явился прямо «с корабля». Но с первой же минуты Александр Андреевич торопится наградить насмешкой и отца Софьи, и ее дядюшку, и ее тетушку, и общих знакомцев, и Молчалина, и даже танцмейстера Гильоме.

Тон был задан; не вышло ни любви, ни прежней дружбы, ни праздника с танцами, о чем и говорит при разъезде гостей крайне недовольная вечером графиня-внучка. Незамужней великовозрастной внучке, конечно, больше бы хотелось танцевать с молодыми кавалерами, а не выслушивать, как уродливые старики и старухи поносят какого-то приезжего, который к тому же ни с кем не танцует. Да и странно было бы видеть его вальсирующим: Чацкий в исполнении М.И. Царева (здесь артисту уже около пятидесяти), игравшего эту роль еще в театре Мейерхольда в 1937 году, а потом еще и много лет спустя, — выглядит, как автомат для произнесения монологов, как резонер-декламатор. В его любовь к 17-летней Софье поверить трудно, ибо исполнительнице этой роли, актрисе И.А. Ликсо, здесь хорошо за тридцать, а выглядит она, особенно на крупных планах, еще старше. Какой любви хочет этот поживший и изрядно помятый мужчина от этой выдавшей виды женщины? Почему эта упитанная дама в свои солидные лета еще не замужем и только невестится? Как быть с анонсами картины, которые излагают содержание комедии о молодом дворянине Александре Андреевиче Чацком, после трехлетнего отсутствия возвратившемся из-за границы к своей возлюбленной (а ей тогда было всего четырнадцать), с кем они выросли вместе и с детства любили друг друга?

Фильм-спектакль представил не столько комедию, сколько памфлет, с большой дозой сатиры и сарказма, где уместными кажутся только «великие старухи Малого театра»: Е.Д. Турчанинова (княгиня), В.Н. Рыжова (графиня бабушка), В.Н. Пашенная (Хлестова), ну и, конечно, блистательный К.А. Зубов (Фамусов). Зрелище московского обще-

ства — гостей Фамусова — ярче, чем даже текст комедии Грибоедова, доказывает правоту А.С. Пушкина, считавшего, что монологи Чацкого перед скопищем уродов и бесполезны и бессмысленны, как бисер перед свиньями, то есть перед глупцами, невеждами, мракобесами.

Как говорится, умный умничать не станет.

Двухсерийный фильм «Горе от ума» (1977), снятый опять-таки по спектаклю Малого театра образца 1975 года, четверть века спустя после предыдущего, и теперь уже в постановке М.И. Царева, выглядит лиричнее, как-то даже душевнее: бывший Чацкий (Царев) отныне играет Фамусова, и куда убедительнее, чем 25 лет назад играл Чацкого. Понятно, что актер в роли отца взрослой дочери может быть в каких угодно летах, лишь бы только не мальчик и не юноша. Фильм в целом смотрится свежее и моложавее, хотя артисту Виталию Соломину в роли Чацкого 36 лет, артистке Нелли Корниенко в роли Софьи — 39, а не 17. Зато Евгения Глушенко, которая была принята в Малый театр на роль Лизаньки сразу после окончания Высшего театрального училища имени М.С. Щепкина (курс Михаила Царева), ослепительно хороша и молода в свои 25 лет.

В. Соломин показывает совсем другого Чацкого, нежели его знаменитый предшественник: он мягок, ребячлив, наивен; свои обличительные монологи произносит без ярости и гнева, что называется, не брызгая слюной. С ним и Фамусов ведет себя мягче, по-отечески, всегда памятуя, что имеет дело с сыном (пусть и непутевым) своего покойного друга. Ему и Софья без особого раздражения выговаривает за несдержанность.

Гости Фамусова танцуют с увлечением, бал не бал, но танцевальный вечер (звучит чудесный вальс Е. П. Крылатова) получился вполне, с перевесом, правда, в разговорный жанр. Может быть, поэтому напряженный конфликт в доме Фамусова и травля Чацкого выглядят не столь оголтело и надрывно: музыка и впрямь смягчает ожесточенность нравов. Старики не так безнадежно стары и глупы, женщины не так безнадежно пошлы. И когда старуха Хлестова (Е.Н. Гоголева), свояченица Фамусова, пытается вступить за оклеветанного Чацкого, защита получается вполне искренней и даже сердечной.

Фарса, гротеска, карикатуры — всего того, чего было в избытке в картине 1952 года, здесь резко поубавилось, действие приобрело вполне приемлемые очертания, и даже прежний совершенно паро-

дийный Репетиллов (Н.А. Светловидов), крики и вопли которого доходили до истерических припадков, здесь выглядит почти нормально (Н.В. Подгорный). Хотя, если вслушаться, то станет понятно: вот кто настоящий сумасшедший, свихнувшийся, как он сам признается, на почве вульгарной политической болтливости.

Замечу все же, что нет и скорее всего не может быть такого спектакля или фильма, где в числе танцующих и поющих был бы Чацкий. Не его стезя, не его поприще. Но ведь танцевать на балах не зазорно; этому занятию предавались лучшие кавалеры России, кстати, современники Чацкого, такие же умные и образованные, как он. Фиаско, которое потерпел Чацкий в глазах Софьи и в представлении гостей ее дома, не случайно: на протяжении всего дня он азартно вызывал огонь на себя — своими насмешками, своей дерзостью и резкостью. Его надежда найти в мире место, «где оскорбленному есть чувству уголок», во многом, если не целиком, зависит от него самого.

...Какой бы ни была экранизация «Евгения Онегина», немой или звуковой, когда бы она ни была сделана, в 1911 году (дата создания первой немой картины) или сто лет спустя, где бы она ни была произведена, в России или за рубежом, снята ли была по тексту романа или по либретто оперы, — сцены двух балов в ней так или иначе будут присутствовать — настолько важную роль оба эти бала играют в судьбах героев. Так, либретто оперы, написанное П.И. Чайковским и К.С. Шиловским по роману в стихах, включает сцены бала как обязательные [2, с. 134–135].

В советском полнометражном цветном художественном фильме-опере «Евгений Онегин», поставленном в 1958 году на киностудии «Ленфильм» режиссером Романом Тихомировым по одноименной опере П.И. Чайковского, сцены двух балов — деревенского и петербургского — занимают в общей сложности 32 минуты экранного времени из 100 минут картины (без титров), то есть ее третью часть. Праздник в честь именин Татьяны Лариной в имени Лариных длится 22 минуты и имеет полное право носить название бала: большая для деревенской усадьбы танцевальная зала, в которой только танцуют; военный оркестр на хорах, множество молодых девиц, одетых по провинциальной моде; толпы молодых военных в парадных мундирах; в кругу танцующих не менее двадцати пар.

Дамы в восторге, пожилые помещики признательны отменному развлечению. В центре внимания гостей — вальсирующие Онегин (В.А. Медведев, поет Е.Г. Кибкало) и Татьяна (А.В. Шенгелая, поет Г.П. Вишневская). Фильм-опера гораздо рельефнее показывает причины нарастающего раздражения и даже озлобления Онегина: о нем судачат дамы-сплетницы, и весьма нелицеприятно. Окончив танцевать, Онегин медленно проходит через зал, прислушиваясь к разговорам, и не слышит о себе ничего хорошего. Он раздосадован: в романе Онегин рассержен уже по одному тому, что попал на пир огромный и усажен напротив бледной и трепещущей Татьяны.

В романе Татьяну на первый вальс пригласил не Онегин, а Ленский (И.В. Озеров, поет А.А. Григорьев); Онегин же танцует не с Татьяной, а сразу с Ольгой, и только с ней. В фильме Онегин подходит к Ольге (С.В. Немоляева, поет Л.И. Авдеева) одновременно с Ленским, но Ольга почти демонстративно игнорирует Ленского и с энтузиазмом отвечает на приглашение Онегина.

В фильме Онегин хмур, молчалив и нелюбезен с Татьяной, с Ольгой же улыбчив, разговорчив и галантен. Ольга хохочет, лицо выражает удовольствие. За ней и за Онегиным ревниво наблюдает Ленский и страдальчески — Татьяна. Все вальсы, все экосезы очарованная Онегиным Ольга танцует только с ним. Для Онегина это развлечение от скуки, для Ленского — драма всей его жизни, непримиримая дуэльная ситуация. Кульминация наступает, когда начинается котильон, обещанный Ольгой Ленскому. Но она наказывает жениха за ревность и отказывает ему. Распорядитель бала подводит к Онегину двух барышень Лариных, Онегин выбирает Ольгу и, танцуя с ней, наслаждается эффектом. Ему кажется, что мщение свершилось, цель достигнута. Ленский публично, в самых резких выражениях, требует сатисфакции, бросает Онегину перчатку, и тот ее вынужден поднять. Ссора необратима, дуэль неизбежна.

Кинематографическая версия бала гораздо более жесткая, чем романная. Язык кино во много раз усилил ссору друзей, Ольгу выставив бездушной (а не невинной) кокеткой, которая неспособна понять мучения ревности жениха. Теперь она для него — демон коварства и зла. Онегин сознает, что пошутил слишком небрежно, но сделать уже ничего не может.

Фильм оставил без внимания московский бал в Собрании — ярмарку невест, куда Татьяну привезли «показывать», где гремели галоп, мазурка, вальс и где с нее не сводил глаз «какой-то важный генерал». Далее — по умолчанию — сватовство генерала и его женитьба на Татьяне.

Но вот Онегин возвратился из странствий. Действие происходит в Петербурге, в роскошном дворце на берегу Невы. Онегин входит по богатой мраморной лестнице в парадную залу с колоннами, гремит оркестр, танцевальные пары двигаются в торжественном церемониальном полонезе. Дамы в изысканных светлых платьях, мужчины во фраках и в мундирах, в лентах и орденах. Онегин хмуро наблюдает, оглядывается по сторонам, едва кланяется знакомым лицам, смотрит в лорнет, скучает и — не танцует.

И вдруг... В прекрасной гордой даме, вошедшей в зал под руку со статным немолодым генералом, он узнает прежнюю Татьяну и ослеплен видом этой величавой, небрежной законодательницы зал. Фильм усиливает интригу и острый драматизм сцены: муж Татьяны доверчиво признается Онегину, своему кузену, что любит жену безумно, что с ней к нему вернулись и жизнь, и молодость, и счастье. Слушать исповедь влюбленного мужа Онегину непереносимо. Бал большого света заставил Онегина иначе взглянуть на свою деревенскую соседку, а ныне блистательную княгиню. Представленный Татьяне, он едва смог совладать с собой, и, собственно, бальная история для них обоих на этом закончилась. Оба покидают дворец — она с мужем, он в одиночестве, но то обстоятельство, что дама сердца замужем, что ее муж — друг и родня, очарованный своей женой, несколько не останавливает безумца, и он немедленно предпринимает дерзкую атаку — в фильме она куда более выразительна, чем в романе, и почти ультимативна.

Но атака захлебнулась. Татьяна осталась тверда в своем решении. Онегин отвергнут. Счастье, которое, может, и было возможно, оказалось несбыточным. В фильме-опере Онегин предстает тем, кем он показал себя в бальной истории с Ленским: бесчестным соблазнителем, беспощадным интриганом, для которого не существуют ни законы дружбы, ни узы родства. Автор романа был куда милосерднее и сочувственнее к своему герою, чем авторы либретто.

...Британско-американский фильм «Онегин» (1999) Марты Файнс — единственная экранизация, не связанная с оперой П.И. Чайковского,

а поставленная по роману в стихах Пушкина в жанре вольной интерпретации. Однако вольности не искажают сюжет, они лишь добавляют ему красок и деталей: стихи передаются прозаическими репликами; Евгений Онегин (Рейф Файнс), сын младшего брата почившего дяди, Николая Андреевича Онегина, 1768 года рождения, получает в наследство: дядину усадьбу о двадцати окнах Покровское Псковской губернии, 500 душ крепостных, три деревни, заливные луга у реки Сороть, дом в Москве близ Крестовоздвиженской церкви. Наследство богатое. Столичная жизнь Онегина расцвечена сценами, которые в романе стоят за скобками: Онегин повесничает, предается любовным утехам, посещает танцовщиц и куртизанок, хотя понимает, что более они ему не по средствам.

Сцена деревенского бала, куда Онегин явился с намеренным опозданием, совмещает собственно бальное развлечение с объяснением Онегина: видя, что Татьяна (Лив Тайлер) вышла из зала и движется по дороге к дальней беседке, он идет за ней, и там, в крохотном домике, среди садового инвентаря, звучит его «отповедь». Изложенная прозой, она воспринимается суровее и жестче.

Вернувшись в залу, протанцевав с Ольгой (Лена Хиди) вальс («На сопках Маньчжурии») и вскружив ей голову, он продолжает «мстить» Ленскому (Тоби Стивенс).

«Ленский: Что ты делаешь? Ты соблазнил мою невесту.

Онегин. Если б я захотел, это было б нетрудно. Твоя невеста юна и ветрена» (мы приводим цитаты именно по экранным версиям). Ольга действительно в этот момент самозабвенно танцует с неким веселым гусаром. Слышать такой «комплимент» в адрес Ольги ее жениху было невыносимо. Последовал вызов, который здесь сформулирован иначе, чем в романе и опере: «Вы оскорбили честь моей возлюбленной». Бал в британской картине усугубил вину Онегина: он не только легко соблазнил невесту друга, но еще и унизил ее в глазах жениха. Исход дуэли неизбежно трагичен.

Великосветский бал в роскошном петербургском дворце, куда приезжает Онегин после долгих странствий, — это бал во дворце князя Н. (Мартин Донован) и его жены Татьяны Лариной, ныне княгини Н. Она — хозяйка дворца, и это новое обстоятельство в бальной истории. «В честь давнего знакомства подарите мне следующий танец», — про-

сит Онегин у нее, едва поздоровавшись. «Я не танцую», — холодно отвечает статная красавица княгиня. «Она никогда не танцует», — комментирует отказ жены князь.

Это ключевая сцена: знак подан публично. В ней разгадка их судьбы — но Онегин, все еще находясь в обаянии письма прежней Татьяны, которое он сохранил и теперь перечитывает, преследует ее своей запоздалой любовью. «Чего вы ищете? Мгновения триумфа? Мимолетной интрижки?» — высказанные прозаически, слова Татьяны категоричны и ранят больнее. «Оставь меня и никогда больше не приходи. Прощай навсегда».

Понятно, что он не посмеет больше показаться ей на глаза. Бальный отказ получил в этом случае статус закона.

Первая экранизация повести А.С. Пушкина «Пиковая дама», то есть немая короткометражная (15 минут) черно-белая картина Петра Чардынина 1910 года, была ориентирована скорее на либретто М.И. Чайковского одноименной оперы П.И. Чайковского, чем на литературный оригинал. Премьера оперы состоялась в конце 1890 года, а события ее отнесены в конец XVIII века, так что все персонажи носят пудренные парики и костюмы своей эпохи. Воспитанница старой графини Лиза в опере — ее внучка, а не воспитанница, наследница и невеста князя Елецкого, знатного и богатого вельможи. Однако не жених владеет ее сердцем, а незнакомец, в глазах которого «огонь палящей страсти».

Бальная история героев картины также подчинена оперному либретто. В доме богатого сановника проходит костюмированный бал — танцуют пастухи и пастушки, веселятся гости, но молодому офицеру Германну (Павел Бирюков) не до веселья. Только появление Лизы (Александра Гончарова) дает ему шанс сблизиться с ней и проникнуть в дом ее бабушки, старой графини (Антонина Пожарская). Лиза очарована страстным поклонником, назначает ему свидание и вручает ключ от дома, где она живет вместе с бабкой. Далее все движется по роковому сценарию: графиня отказывается назвать три карты, Германн угрожает ей пистолетом, старуха умирает от разрыва сердца, призрак графини называет офицеру три карты, Лиза никак не может поверить, что была всего лишь средством, а когда поняла, что ее возлюбленного интересуют только карты, бросается в канал и погибает. Обдернувшись в игре

(вместо заветного туза выскочила вдруг проклятая дама пик) и разом проиграв все свое состояние, закалывается Германн.

Бальное знакомство, вопреки литературному первоисточнику, где Лиза, удостоверившись в нечестных намерениях Германна, благополучно выходит замуж, а Германн всего только сходит с ума, — заканчивается двумя самоубийствами. *Кинематограф на заре своего развития стремился усугублять финалы историй, придавать им мелодраматизм.*

Шесть лет спустя после чардынинской картины свою «Пиковую даму», тоже, разумеется, немую и черно-белую, но уже полнометражную (80 минут) с обширными титрами, снял Яков Протазанов (здесь он режиссер и сценарист), пригласив Ивана Мозжухина на роль Германна. Автора картины в пушкинской повести волновала, кажется, только карточная история — тайна графини и трех «верных» карт графа Сен-Жермена, выигрывающих кряду. Поэтому сценарий Протазанова не включил эпизоды, сколько-нибудь отклоняющиеся от мистики загадочных тройки, семерки и туза: сцена бала длится секунды — старой графине ритуально целуют руки бальные завсегдатаи, отдаленно слышны звуки мазурки, но Лиза, бедная воспитанница графини (Вера Орлова), с Томским не танцует, и их «мазурочной болтовни», где речь идет о военном инженере с лицом Наполеона и душой Мефистофеля, нет, как нет и эпилога, в котором сообщается о судьбе девушки. Зато сцены молодости графини, ее интриг, ее романов, запойной карточной игры, таинственных встреч с графом Сен-Жерменом представлены с возможной полнотой и обставлены с подобающей роскошью.

«Пиковая дама» Протазанова стала легендой дореволюционного немого кино, наряду с «Николаем Ставрогиным» и «Отцом Сергием», этой выдающейся кинематографической трилогии, где в главных ролях снялся Иван Мозжухин: задачу режиссера, в частности, «Пиковой дамы» — показать, как человек сходит с ума на почве игровой мании, — артист выполнил блистательно. Все остальное было для него, по-видимому, излишним.

Советский полнометражный (100 минут) цветной художественный фильм-опера, поставленный на киностудии «Ленфильм» в 1960 году режиссером Романом Тихомировым по одноименной опере П.И. Чайковского, точно следует либретто и отличается большой пышностью, богатыми костюмами и интерьерами, не говоря уже о голосах певцов и игре артистов. Олег Стриженов в роли Германна (поет Зураб

Анджапаридзе) угрожающе красив, демонически мрачен и никак не уступает Ивану Мозжухину.

Бал, поражающий роскошью, поистине действующее «лицо» картины. Здесь, на бале, Лиза (Ольга Красина, поет Тамара Милашкина) решается накануне свадьбы оставить своего жениха князя Елецкого и бежать с Германном, буквально приворожившим ее: едва ли не на глазах князя она передает Германну записку, в которой вызывает его на свидание в сад и там вручает ключ от потайной двери, через которую он сможет попасть в спальню графини, а оттуда в ее комнату. Девушка хочет всецело принадлежать любимому, но тот решает, что сама судьба толкает его к ногам графини. Таинственный голос произносит за спиной Германна: «Смотри, любовница твоя!»

Бал, исполненный коварства, сводничает, разлучает, угрожает, предрекает беду, обманывает, сводит с ума, доводит до самоубийства. Вернувшись с бала и предавшись воспоминаниям своей молодости, графиня будет смертельно напугана и упадет бездыханная. Лиза бросится в реку и утонет.

В фильме «Пиковая дама», поставленном на киностудии «Ленфильм» Игорем Масленниковым в 1982 году, с текстом от автора, который читает, играет, представляет Алла Демидова, бальная тема присутствует косвенно. Та минута, когда в кадре промелькнула бальная зала, две-три танцующие пары и графиня в креслах, была наполнена «мазурочной болтовней» Томского (Виталий Соломин). В его слова напряженно вслушивается Лиза, ибо в легком светском монологе Томского она услышала что-то такое об инженерном офицере, от чего заледенела. «Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодеяния».

Лизавете Ивановне придется вспомнить эти слова, когда Германн сообщит ей о смерти графини и о том, что стал ее убийцей — в четвертый раз. Она получила опасный сигнал на бале во время «бесконечной» мазурки, но, пока танцевала, не придала ему значение. Очевидно: если бы отнеслась серьезно, могла бы остановить убийство. Но Лизавета Ивановна предвкушала тайное свидание наедине и по сути дела спровоцировала убийство.

Хотя бал сведен здесь к минутной сцене, бальная болтовня оказывается пророчеством, которое реализуется сразу после бала.

Если бал в произведениях русской классики очень часто становится местом, где обманывают, интригуют, злословят, подсыпают яд, вызывают на дуэль и убивают, то почему ничего подобного нет в современной картине Павла Лунгина «Дама Пик» (2016), снятой по канонам психологического триллера с использованием сюжета повести Пушкина? Наверное, потому, что вместо бальных развлечений, которые были неотъемлемой частью жизни людей большого света и отрадой скромных обывателей губернских городов и даже уездов, территорией любви и смерти артистов оперы из картины Лунгина стали игорные дома, где крутится колесо рулетки, идет большая карточная игра, выигрываются и проигрываются огромные деньги, ставится на кон сама жизнь.

Сюжет оригинальный — оперный спектакль, снятый внутри фильма: оперная дива Софья Майер (Ксения Раппопорт) с мировой известностью после долгих лет эмиграции возвращается в Россию с намерением поставить оперу «Пиковая дама» на сцене, где когда-то пела. Что сделать, чтобы спектакль стал событием сезона, чтобы стареющей звезде удалось удержаться на достигнутых когда-то оперных вершинах (в молодости она пела партию Лизы, ныне согласна на старую Графиню)? Чтобы все актеры проснулись знаменитыми, чтобы мечты о славе и больших гонорарах стали и для них реальностью?

Артистами, и маститыми, и начинающими, владеют призраки прошлого и демоны настоящего, они одержимы алчностью, ненавистью и завистью — к тем, кто моложе, или к тем, кто богаче, или к тем, кто талантливее. Натуры азартные, жаждущие славы и богатства, они пускаются во все тяжкие. Достаточно упомянуть, что покровитель и спонсор оперной дивы, миллионер и, по-видимому, ее бывший любовник (Игорь Миркурбанов), — владелец подпольного казино, которое и является той самой территорией любви и смерти. В пространстве игорных заведений надеется амбициозный певец Андрей (Иван Янковский) стать настоящим Германном, то есть не просто жить в эту роль, но самому стать одержимым игроком.

Для Андрея игра на сцене, игра в подпольных казино и игра со смертью в жизни — все слилось воедино. Он и сам перестал понимать, кто он, артист в роли Германна или реальный Германн, игрок, у которого три или больше злодейств на душе; перестал разбирать, где опера, где карточный фараон, а где его действительная жизнь. Он

знает только одно: надо идти к своей цели, ступая по головам и по судьбам, сметая все на своем пути, ни с кем и ни с чем не считаясь. Но точно так же с ним поступает и оперная дива, которая легко смутила и привычно соблазнила его, ворвалась в его жизнь и сломала ее — ради один раз сыгранной им роли на одном лишь спектакле; она из таких режиссеров, кто любым запрещенным способом сумеет заставить актера извлечь нужный для спектакля звук. «Она, — трактует свою героиню П. Лунгин, — игрок, для нее игра — гораздо круче любого другого занятия. И как страстный игрок, она хочет выиграть. Еще она — режиссер и мечтает создать спектакль не только на сцене, но и в жизни» [10, с. 34].

Вместо шумного бала в дворцовых залах — закрытый игорный дом и бандитский притон. Вместо мазурки — колесо рулетки и фараон. Вместо котильона и вальса — разбивание силой голоса электрической лампочки под потолком в окружении мафиозных физиономий, которые за такое удовольствие хорошо платят. Вместо мирового турне с постановкой «Пиковой дамы» — русская рулетка в подпольном заведении китайцев, уголовных авторитетов.

Молодой певец так и не понял, что петь Германна в опере и быть им наяву невозможно: божественный дар не простит измены искусству и будет потерян навсегда. Или «настоящий» Германн убьет оперного Германна. В одном из своих интервью Ю.П. Любимов рассказал прекрасную историю, как Лоуренс Оливье снимался в одном фильме с Дастином Хоффманом. «Были тяжелые съемки, Хоффман еле живой, а Лоуренс сидит спокойный, курит сигару, пьет виски со льдом. Хоффман спрашивает: “Дорогой лорд, скажите, как вы так можете? У меня совершенно нет сил, а вы свежи, каким вы секретом владеете?” — “Дорогой мой, а вы не пробовали — играть?”. Это и о русской актерской душе, о наших артистах, которые один раз сыграют, а наутро он приходит, хрипит: “Ты что, пива выпил?” — “Нет, темперамент захлестнул!” А за границей тебя просто выгонят, и будешь безработным. Тот же Лоуренс Оливье играл восемь Отелло в неделю!» [1].

Так и «настоящий» Германн: сыграл премьерный спектакль, и в финальной сцене, где вместо выигрышного туза у него в руке оказывается роковая, то есть проигрышная, дама пик («Ваша дама убита!» — злорадно говорит ему банкомет), он полоснул себя по горлу

острым краем разбитого стеклянного бокала — убить себя не сумел, но связки свои перерезал и голоса себя лишил навсегда.

Это и есть русская «Пиковая дама» («Дама Пик») XXI века.

Две экранизации лермонтовского «Маскарада», снятые с дистанцией в сорок четыре года (1941 и 1985), по-разному интерпретировали драму центрального героя, Евгения Арбенина. В картине Сергея Герасимова, посвященной столетию гибели М.Ю. Лермонтова, с Николаем Мордвиновым в роли Арбенина, акцент сделан на человеческой неблагодарности, мужской страсти и женском легкомыслии, ревности и — самое главное — мести. Молодой повеса князь Звездич (Михаил Садовский), спасенный Арбениным от ужасного проигрыша, начинает волочиться за женой своего спасителя и не чувствует в том никакого неудобства. Нина Арбенина (Тамара Макарова), скрывшая от мужа, что провела полночи на бале-маскараде, том самом, куда поехал и он, попадает в неприятную историю, случайно обронив один из своих парных браслетов. Случайно же браслет находит ее подруга, баронесса Штраль (Софья Магарилл), и дарит его, как свой, князю Звездичу, в которого тайно влюблена. Князь показывает Арбенину браслет, похваливаясь своей победой, и, увидев вскоре на руке Нины такой же, подозревает, что подарок получен именно от нее. Интрига закручена. Арбенин, полагая, что коварно обманут и женой, и ее любовником, начинает мстить всем и каждому. Мечь по роковой ошибке — главная тема экранизации.

Иначе увидел эту историю Михаил Козаков, поставивший «Сцены из драмы “Маскарад” М.Ю. Лермонтова» и сыгравший роль Евгения Арбенина. Конечно, все происходит по сценарию: бал, танцующие маски, браслет, интрига, ревность, мечь. Но внимание Козакова приковано к Арбенину — профессиональному карточному игроку и шулеру, и в еще большей степени — к самой игре, к тому самому злосчастному фараону, жертвой которого стал пушкинский Германн, а часто становился и сам поэт.

Банкомет и понтеры, зеленое сукно стола, нераспечатанные карточные колоды, мелки и цифры, колдовское очарование игры, сплетение случайностей, хоровод возможностей и везение, которое предстает как мистическая работа неких высших сил. Гофман, Бальзак, Пушкин, Лермонтов, Достоевский, Лев Толстой, Некрасов пытались проникнуть в царство случая, в заповедный мир единственного

шанса, который перевернет жизнь игрока. Фараон — самая простая из азартных карточных игр, то есть игра фатальная, для которой не нужны мастерство, расчет, хладнокровие, а нужны везение, удача, счастье. Как и рулетка — колесо фортуны.

Арбенин когда-то был завсегдатаем и ветераном игорных заведений, но ныне легкомысленно полагает, что можно выйти из игры, забыть прошлое и зажить вне игры. «Сцены» воспроизводят те фрагменты драмы, которые относятся к игорной истории Арбенина (он называет себя «инвалидом» фараона).

Но оказывается, что совсем выйти из игры карточному шулеру невозможно: зловещее прошлое напомнит о себе или напомнят о себе жертвы шулерской игры. В «Сценах» Михаила Козакова выбраны как раз те эпизоды, которые настойчиво напоминают Арбенину о его прошлом. Если в картине Герасимова игроки за карточным столом показаны все сплошь как клоуны и шуты, то здесь, у Козакова, это люди серьезные, проницательные, не знающие жалости. Такие, как и сам Арбенин.

С «почетной» репутацией Ваньки Каина, знаменитого московского вора, легендарного героя воровских приключений, садится Арбенин играть вместо князя — и, разумеется, отыгрывается. Дошлый Казарин хорошо понимает этот характер: в душе старого игрока сидит зверь, и победить натуру невозможно.

Арбенин не скрывает от молодого и наивного князя, что проиграть он не мог: шулера («мастера») не проигрывают. В том кругу, где Арбенин *свой*, действуют жесткие правила. Их предельно ясно выражает Казарин, игрок и философ игры: мир для него — колода карт, рок мечет, он играет и правила игры он к людям применяет.

Арбенин-Козаков исповедует ту же философию и, как игрок с большим стажем, нечистый на руку, он применяет правила игры и к своей жене (Евгения Симонова), не сомневаясь в ее измене и коварстве. Арбенин-Козаков исходит из мысли, что честных и чистых людей не бывает. И как прежде Арбенин был неумолим, безжалостно разоряя партнеров по фараону, так и теперь он неумолим, убивая подозреваемую в неверности жену. Не помогают ни ее мольбы, ни ее слезы, ни крики о помощи.

Но когда страшная ошибка вышла наружу, терпит крах не только Арбенин-шулер; терпит крах вся шулерская философия: мир — совсем

не колода карт, он куда сложнее и многозначнее, а жизнь — не банк; и если применять правила игры к людям, можно *обдернуться*. Козаков и сыграл Арбенина, который, *обдернувшись*, перепутал туза с пиковой дамой: был всего только карточным шулером, а стал убийцей-отравителем. Убив жену, он утратил звание игрока, сколь бы сомнительным оно ни было. Игрок заигрался и доигрался.

Лермонтову был всего двадцать один год, когда он написал «Маскарад»; он гениально угадал, что бывших шулеров не бывает и что, перенеся в жизнь правила фараона, применяя их к близким и любимым людям, неминуемо *обдернешься*. Козаков, с высоты своего опыта, эту истину мастерски воплотил в кинодраму, создав подлинный шедевр.

Одна из первых экранизаций «Мертвых душ» была снята режиссером Михаилом Швейцером в пяти сериях (385 минут) в жанре сатирической трагикомедии. Чичиков (Александр Калягин), губернские дамы (Лидия Федосеева-Шукшина, Инна Чурикова и др.) играют Гоголя в «натуральную величину», то есть с большими преувеличениями, пародируя и окарикатуривая своих героев. И, конечно, ярче всего это проявилось в сценах, связанных с губернским балом (4-я серия): как дамы покупают себе шляпки и ткани на платье, и как они прихорашиваются, и какими тяжелыми трудами горничные зашнуровывают им корсеты, и как они лихо выплясывают галоп. Стараются все: ведь прошел слух, что Павел Иванович Чичиков — миллионщик.

Но Павел Иванович легкомысленно упустил из виду, что, будучи всеобщим любимчиком, он не должен отдавать явного предпочтения ни одной из дам. И слаб человек: увидев кукольной красоты губернаторскую дочь, совсем еще девочку, только что выпущенную из института (Ирина Малышева), он неприлично обомлел, всех оставил и устремился навстречу хорошенькому ангелу. Разумеется, за такой проступок он тотчас был наказан: девица, слушая его рассказы, зевала и интереса к миллионщику никакого не проявляла; прочие же дамы затаили не просто обиду, а мстительное желание расквитаться.

Разъяренные дамы, не простившие миллионщику измены, бросились бунтовать. Сцены «бунта» полны ярости и мести; лица дам в нарядных шляпках искажены судорогой — предвкушением расправы над «смирнником», о котором сначала они сами распустили было

слух, что он диво как хорош, а потом догадались, что он и вовсе не хорош, а даже, наоборот, совсем плох. Живым человеком, а не мертвой душой, пусть и авантюристом, мечтающим о чиновничьей синекуре при таможенном царстве с его необозримыми возможностями, предстает здесь один только Чичиков, потерпевший крушение и вынужденный бежать из города; остальные — маски, бездушные, холодные, уродливые. Истинными мертвыми душами выглядят в картине как раз те, с кем Чичиков хочет совершить сделку.

В чем разница между поэмой «Мертвые души» и одноименной экранизацией в жанре сатирической трагикомедии? В том, по-видимому, что при переводе классического сочинения Гоголя на язык кино авторам понадобились более резкие краски, сгущенные гротескные тона, пародийные и нарочито карикатурные образы. Все преувеличено, все — слишком. Сказывается общая тенденция советского времени изображать досоветское российское прошлое в самых мрачных тонах. Мрак Гоголя усиливается советскими идеологическими стереотипами о «темном царстве». Акцентируются мрачные стороны жизни, ужасы крепостничества и купечества, царской и чиновничьей власти, действуют универсальные идеологические шаблоны («салтычиха» как синоним помещичьего строя, как его собирательный образ). Кинематографу не нужно было даже угадывать, что от него ждут, когда он берется изображать прошлое своей страны, — идеологические установки работали по умолчанию.

Но вот артисты МХАТа в спектакле «Мертвые души», поставленном в 1932 году К.С. Станиславским и В.Г. Сахновским (инсценировка М.А. Булгакова по одноименной поэме Н.В. Гоголя), изображают совсем другую жизнь. В 1960-м Леонид Трауберг снял черно-белый фильм по этому спектаклю, и надо сказать, ничего «прекрасного» не обнаружил: то же утрированное безобразие, те же маски, то же клоунское поведение всех без исключения губернских чинов. Дамы на балу как-то особенно уродливы, и губернаторская дочка, которой неосмотрительно должен был увлечься Чичиков (Владимир Белокуров), тем лишь хороша, что от одного вида Ноздрева (Борис Ливанов) надолго упадет в обморок. Чичикову же испортит репутацию всеобщего любимца не столько она, сколько буян Ноздрев, который громогласно откроет секрет диковинной и непостижимой для местных обывателей негодии приезжего. Бал и грандиозный ужин на несколько десятков персон

стал убедительным аргументом для окончательного разоблачения и падения Чичикова. В «черно-белой» галерее помещиков не осталось ничего белого; и если авторы знаменитой экранизации ставили своей задачей не увидеть ни в ком и ни в чем ничего человеческого, то они ее выполнили с блеском.

В новые времена, когда кинематограф освободился от цензуры худсоветов, министерств и ведомств, все, связанное с творчеством Гоголя, стало смотреться еще гуще и страшнее. Осенью 2005 года телекомпания НТВ показала российский телесериал «Дело о “Мертвых душах”», снятый по мотивам сразу нескольких произведений Гоголя: «Мертвые души», «Ревизор», «Записки сумасшедшего», «Шинель», «Вий», «Нос» и др. Сценарий восьмисерийной картины с подзаголовком «Фантазии по произведениям Гоголя» написал Юрий Арабов, поставил ее Павел Лунгин, обозначив синтетический жанр фильма: комедия, драма, приключения, мистика. Анонс картины сообщал о молодом чиновнике по имени Шиллер, который отправился в город N. провести расследование. Дело оборачивается для следователя серьезным испытанием — его начинают преследовать таинственные происшествия.

Шиллер Иван Афанасьевич (Павел Деревянко), выполняющий функции дознавателя, который должен найти в городе N скрывающегося от следствия мошенника Павла Ивановича Чичикова (Константин Хабенский), очень скоро начинает вести себя как Хлестаков, чему весьма способствуют негодяйский губернатор из «Ревизора» Антон Антонович Сквозник-Дмухановский (Сергей Гармаш) и все его отвратное окружение, людишки исключительно дурные и преступные, циничные и подлые. Фантасмагория, абсурд, небывальщина, мрак и сумятица, суеверия и темнота — таков климат города N с его никогда не просыхающими лужами на всех улицах, по которым привольно прогуливаются гуси и свиньи. Царство дури, тупости и безобразий, символом которого стал вкопанный на краю самой большой городской лужи верстовой столб с указателями: «Рим, Париж, Москва, Лондон, С.-Петербург, Пекин». Косное население ежедневно этот столб откапывает, распиливает, выбрасывает на дорогу (с этого действия начинается каждая серия). Время от времени жители задаются вопросами: «Кто придумал этот город?», «Кто придумал этот народ?» Ибо народец здесь такой, что только поставят в городе какой-нибудь

памятник, так они нанесут под него всякого мусора, нечисти и дряни. В городе царит продажность, злокачественное мздоимство, тотальное воровство и убеждение, что еще не родился такой человек, который бы не брал взятки. И еще одна мысль не дает покоя иным светлым головам: народ глуп, пьян и дерзок; надо бы заменить этот народ на любой другой.

Образ русской провинции (а не только отдельно взятого города) показан в картине как воплощение идиотизма и мерзости жизни: свиньи полощутся в городских лужах, свиные рыла восседают в кабинетах, дурь навечно поселилась в головах, так что зрелище правильнее было бы назвать «Дело о мертвых душах и живых мертвецах». «Благородное собрание» говорит о себе само: «Содомская палата». Гоголевские глупые рожи и дух «гоголианства» усилиями режиссера превращены в скопище уродов и человеческих пороков, в крысиные морды и мерзкие хари; сатира и гротеск — в фарс и бредни сумасшедших, бытовая комедийная чертовщина — в страшное дьявольское наваждение. Дьяволом выступает как раз оборотень Чичиков, скупающий мертвых душ, меняющий облик, мимикрирующий под дознавателя Шиллера. И это уже, конечно, не мир Гоголя, это мир Лунгина.

Разумеется, «Дело о “Мертвых душах”», с его миксом из всего Гоголя, не могло обойтись без сцены губернаторского бала — и, как почти во всех случаях, эта сцена (из 6-й и 7-й серий) наполнена специфическим смыслом. На бале-маскараде «в честь поминовения почившего прокурора» (так значит в пригласительном билете) должна якобы состояться помолвка губернаторской дочери с Шиллером; ожидаются также «негры из Тамбова», танцы под оркестр и множество иных развлечений. Но на самом деле губернатор и его свита готовят западню для слишком ретивого дознавателя — арест, тюрьму и в конечном счете физическое устранение («шпок» — как об этом выражаются спецы из ближнего губернаторского круга). То есть помолвка на бале — это крючок, на который рассчитано поймать и уничтожить «жениха». Но и «жених» не так-то прост: на свою якобы помолвку он за шиворот приволакивает почтмейстера Шпекина (Роман Мадянов), обнаружив, что тот регулярно вскрывает депеши, адресованные в Петербург, и подменяет их другими, лестными для местного начальства. А это уже вскрытие государственной переписки, должностное преступление.

Бал, таким образом, кардинально переосмыслен и становится территорией криминальных разборок. Без любви, но со смертью.

Одиннадцать экранизаций «Войны и мира» вместе с тридцатью четырьмя экранизациями «Анны Карениной» дали кинематографу в общей сложности пятьдесят четыре бальных эпизода — ведь Наташа Ростова танцевала не на одном, а на двух балах. Однако ее первый бал помнят все; о нем пишут девочки в школьных сочинениях, культурные символы и исторический контекст этого бала анализируют культурологи и историки литературы, музыкальные реалии исследуют музыковеды и музыкальные критики, спецификой танцев озабочены хореографы и балетмейстеры. Второй бал Наташи, когда год спустя, она, все еще помолвленная невеста Андрея Болконского, поддается роковому соблазну и страстно отвечает на столь же страстное, но лукавое увлечение тайно женатого князя Анатоля Курагина, — этот бал обычно бывает смазан, затушеван и отодвинут на периферию киноповествования.

Три первые экранизации «Войны и мира» в российском немом короткометражном кинематографе (две чардынинских и одна про-тазановская) вошли в историю кинематографа благодаря актерским работам звезд немого кино — в картине 1913 года в роли Андрея Болконского снялся Иван Мозжухин, в картине 1915 года — блистали Вера Каралли и Витольд Полонский, еще одну Наташу Ростову воплотила Ольга Преображенская.

И только спустя сорок лет за толстовскую эпопею взялся Голливуд, предложив режиссеру Кингу Видору снять цветной полнометражный (208 минут) фильм по роману Толстого, а супругам Одри Хепберн и Мелу Ферреру сыграть Наташу Ростову и Андрея Болконского. Выбор актрисы на роль Наташи попал в десятку — женщина экзотической красоты, тонкого обаяния и неотразимой притягательности, Одри Хепберн «вытащила» из прелестной толстовской героини не только очевидное — яркую живость характера, романтичность, отвагу и высокое нравственное чувство. Актриса обнаружила в Наташе Ростовской безоглядную женскую страстность, готовность рискнуть и своей девичьей честью, и своим будущим, и репутацией семьи — ради мгновенного любовного увлечения.

Наташа уже почти год помолвлена с Андреем Болконским; он — после того памятного, первого в ее жизни прекрасного бала, стал

ездить в дом, говорить волнующие слова. Она видит, что нравится ему и что он милый, умный, серьезный, значительный, при этом чувствует себя при нем стесненно и зажато; временами ей даже страшно: чужой человек вдруг стал ей кем-то совсем близким. Ей кажется, что, конечно же, она его любит; она честно ждет, когда пройдет этот проклятый, невыносимый год ожидания свадьбы. Ведь за этот год она может состариться, и ей будет уже не восемнадцать, а все девятнадцать, и это ужасно. К тому же жених никак не соответствует взрывному темпераменту девушки: вместе они — лед и пламень. Мел Феррер как раз и играет такого несколько «деревянного» Андрея Болконского: Наташа огнем своих огромных черных глаз зажгла в нем что-то новое, неизведанное, этого нового хватило, чтобы признаться в любви и сделать предложение, но не хватило, чтобы невеста думала о нем днем и ночью. Тем более «деревянный» Андрей не смог стать преградой для увлечения таким пылким повесой, каким был Анатолий Курагин (Витторио Гассман).

Первый бал Наташи в картине Кинга Видора — это бал ее девичьего тщеславия: она была замечена, она не пропустила ни одного танца, ее приглашали лучшие кавалеры, бал имел «правильное» продолжение, то есть сватовство главного танцевального партнера. Второй бал — в доме графини Элен Безуховой (Анита Экберг), приватный, почти что интимный — это нечто совершенно другое. Наташа, во-первых, не понимает, что против нее действует своднический заговор сестры и брата Курагиных, во-вторых, она не в состоянии видеть, что Анатолий к ней не просто внимателен, не просто не сводит с нее глаз, а буквально преследует ее, идет за ней из комнаты в комнату, из залы в залу, что выходит далеко за рамки светского поведения.

Неотразимый тридцатитрехлетний красавец Витторио Гассман, которого в те времена называли «немецким князем итальянского кино», выступает здесь в роли беспощадного охотника, который знает, что желанная добыча уже у него в руках, и который уверен, что сметет все преграды на своем пути. Тот факт, что Ростова — помолвленная невеста и что ее жених — князь Болконский, герой Аустерлица, только усиливает азарт и преградой для Анатоля не является: будь это преграда, девушка вела бы себя иначе и близко никого бы не подпустила к себе. Курагин же, опытный ловец, ясно видит,

что темная, могучая страсть уже начинает овладевать маленькой графиней и что ему остается сделать последний шаг.

Второй бал Наташи Ростовой в доме графини Безуховой, где ее, невесту князя Андрея, жарко обнимает и страстно целует распутный обольститель Курагин, — этот бал разбудил ее чувственность и показал, что сдержанные поцелуи Болконского и огненные ласки Курагина — суть разные вещи, ничего общего между собой не имеющие, и что между нею и Курагиным нет никаких нравственных преград.

Потому-то, отвечая на упреки высоконравственной и добродетельной кузины: «Ты видела его всего три раза... отчего он не ездит в дом», Наташа — Одри Хепберн истерически кричит, захлебываясь слезами: «Мы любим друг друга... Я жить без него не могу... Никого не люблю, кроме него... Он властелин, а я раба».

Никакого другого мужчину молодая графиня Ростова, узнавшая, как это — «быть рабой», не смогла бы назвать своим «властелином»: ни князя Андрея, даже если бы он залечил свои раны и они бы поженились, ни тем более Пьера Безухова (Генри Фонда), который станет ее мужем. Но автор романа и автор экранизации дали любимой героине познать это «рабское» состояние, пусть только в его начальной стадии.

Стоит задуматься о трех репликах в адрес пристыженной Наташи — в американской картине они воспроизведены точно по тексту.

Первая — от Андрея Болконского, когда он, оскорбленный изменой и отказом Наташи, холодно, зло и неприязненно говорил Пьеру: «Я говорил, что падшую женщину надо простить, но я не говорил, что я могу простить. Я не могу». Потом резко закричал: «Да, опять просить ее руки, быть великодушным и тому подобное?... Да, это очень благородно, но я не способен идти *sur les brisées de monsieur* (по следам этого господина)» [7, с. 374].

Вторая — от Пьера, который приехал к Наташе с упреками в душе и «старался презирать ее»; но вдруг у него вырвалось: «Ежели бы я был не я, а красивейший, умнейший и лучший человек в мире и был бы свободен, я бы сию минуту на коленях просил руки и любви вашей» [7, с. 376].

И, наконец, третья реплика, когда к тяжело раненному Андрею, жившему после измены невесты со злобой в душе и с намерением отомстить Курагину, едва только он найдет его, приходит Наташа и со слезами просит прощения. «Я люблю тебя больше, лучше, чем

прежде, — сказал князь Андрей, поднимая рукой ее лицо так, чтобы он мог глядеть в ее глаза» [8, с. 394].

Незадолго до этого князь Андрей увидел рядом с собой своего соперника Курагина, раненного в бою, страдающего от боли и страха при виде своей отрезанной ноги.

Опыт страданий показал им всем, как можно и нужно прощать.

Первая звуковая экранизация «Войны и мира» американского производства, которая имела шумный мировой успех и множество наград (три номинации на премию «Оскар», премию «Золотой глобус», две номинации на премию BAFTA и др.), сильно озадачила советских кинематографистов: почему же это главный русский роман масштабно экранизирован не на родине. Задача снять добротную русскую картину по классическому роману Толстого была объявлена делом государственной важности и национального престижа.

Важный государственный заказ звучал примерно так: ответить американцам более величественной киноэпопеей по сравнению с лишенной исторического фона голливудской беллетристикой. Государственная задача — усилиями режиссера Сергея Бондарчука — была успешно решена; шесть лет работы, колоссальный по тем временам бюджет, лучший из возможных актерский состав сделали свое победное дело: главный приз Московского международного кинофестиваля и «Оскар» за лучший фильм на иностранном языке (1969).

Величественной киноэпопеей «Война и мир» стала не только благодаря масштабным батальным сценам и богатому историческому фону. Масштабным было все — костюмы, парики, интерьеры, все пространство картины — от барских усадеб до крестьянских изб и охотничьих угодий. Масштабной, величественной и изумительно достоверной стала и сцена первого бала Наташи 31 декабря 1810 года. Огромный зал был выстроен в самом большом павильоне «Мосфильма» и роскошно декорирован под парадные залы Зимнего дворца для сезонных больших балов. Для украшений всех помещений были использованы богатейшие музейные коллекции, не менее сотни танцующих пар в парадных военных мундирах всех родов войск и в роскошных дамских бальных платьях двигались в торжественном полонезе, потом в вальсе, потом в мазурке, галопе, польке.

Молоденькая дебютантка из балетного училища Людмила Савельева, которую с великим трудом утвердили на роль Наташи Ростовской,

должна была не просто почувствовать себя героиней Толстого, но и соперничать с Одри Хепберн в решающих сценах. Но — российскому зрителю трудно было не оценить, как достоверно сыграла актриса страх потеряться на грандиозном бале, трудно было не увидеть неподдельную муку ее глаз, пока не случилось счастье и она не затанцевала; трудно было не заметить мгновенного преображения испуганного выражения ее лица в радостное ликование.

Вячеславу Тихонову, сыгравшего князя Андрея, сильно соперничать с Мелом Феррером, кажется, не пришлось: он выказал почти ту же сдержанность, что и американский артист. Тихонов играет еще более скованного князя Андрея, сознающего свою взрослость и серьезность. Покровительственный тон, назидательность, и эта мольба Наташи «Не уезжайте» вслед карете, увозящей жениха, не оставляют никаких иллюзий насчет будущего этой пары, которая вовсе не пара. Фильм, опережая события, ясно дает понять, что Наташа, которая боится и за него, и за себя, боится не зря.

Сильно не дотянул до ампула рокового соблазителя и Василий Лановой в роли Анатоля Курагина: ни по части мужского негодяйства, ни по искусству обольщения сравниться с Витторио Гассманом у артиста не получилось. Он, конечно, как и положено по сценарию, бросается завоевывать Наташу в доме своей сестры, и, танцуя с молодой графиней, не сдерживается — обнимает ее, целует, завлекает.

Второй бал показан очень камерно, как сугубо интимная сцена; звучит только музыка, но не слышно слов, произносимых танцующими, их губы движутся беззвучно, доносятся только отрывистые любовные реплики князя Курагина. Он и в самом деле выглядит влюбленным, романтичным, увлеченным Казановой. Бал, где Наташу соблазняет более чувственный и более дерзкий кавалер, нежели холодноватый и строгий, сдержанный жених, открывает в ней другого человека — женщину, способную на безрассудство и самозабвенный, отчаянный риск. Впрочем, режиссер, как мог, завуалировал в картине столь «неправильные» и «стыдные» качества Наташи Ростовской — они выбивались из хрестоматийного, школьного образа. Но она не стыдилась своей страсти. Она лишь горевала, что причинила зло князю Андрею.

Обе экранизации — и американская, и советская — стали вполне классическими, их даже называют эталонными: благодаря, скорее всего, обоим Наташам. Но вот прошло полвека после картины Сергея

Бондарчука и шестьдесят лет после фильма Кинга Видора, и в 2016 году на канале ВВС появилась новая экранизация — британский драматический мини-сериал (шесть часовых серий) *War and Peace* режиссера Тома Харпера по сценарию Эндрю Девиса.

Главный любовный треугольник — Наташа Ростова — Андрей Болконский — Анатолий Курагин — возникает во время второго бала Наташи. Первый же длился так недолго, его мимолетность переплелась в картине с мимолетностью ухаживания вдового князя Андрея (Джеймс Нортон) за молодой графиней Ростовской (Лили Джеймс) и его коротким жениховством. К моменту сватовства Болконского проявился характер князя Андрея: женившись на хорошенькой светской женщине, быстро охладел, был неласков, строг, даже суров с ней, скучал в ее присутствии и тяготился своим женатым положением.

Князь Андрей опасается новых отношений, то есть боится сделать «еще одну бедняжку несчастной». Он ощущает, что своей первой женой весь исчерпан до дна, что у него не осталось больше души. Картина ставит неожиданный вопрос — а не ждет ли и Наташу Ростовую судьба «еще одной бедняжки»?

Второй бал Наташи в доме графини Безуховой (Таппенс Мидлтон), отвечает на этот вопрос. Собственно, это был даже и не совсем бал: домашняя вечеринка для людей большого света, с выступлением актрисы, декламировавшей стихи, с танцами в соседней зале и с вызывающе распутным Анатодем Курагиным (Каллум Тёрнер), который не сводит глаз с графини Ростовской, настойчиво волочит за ней, касается ее рук, локтей, потом танцует с ней, говорит невозможные слова, потом, как охотник дичь, загоняет ее в тесную гардеробную, где целует и обнимает без помех. Как накануне к m-lle Bourienne в доме Болконских, Анатолий и к Наташе воспылал тем страстным, зверским чувством, которое побуждало его к самым грубым и смелым поступкам.

После скупого на ласки и слова любви князя Андрея любовное объяснение повесы Курагина больше было похоже на штурм крепости; к тому же Анатолий все «нет» графини Ростовской привычно воспринимал как безусловное «да». Грубый, брутальный напор Курагина возымел действие: Наташа потеряла голову.

История увлечения Наташи князем Курагиным («второй бал»), ее страстное желание быть им похищенной растянута в британской картине почти на целую серию; и эта темная история куда больше

раскрывает импульсивную, взрывную натуру героини, чем благоприятные сюжеты с князем Андреем Болконским и графом Пьером Безуховым.

Вообще в британской картине куда больше откровенных эротических эпизодов, чем в прежних экранизациях. Все, о чем в романе Толстого говорится намеком или полунамеком, шепотом или полупшепотом, здесь с избытком иллюстрируется постельными сценами — графини Элен с Пьером, Элен с демоническим соблазнителем Федором Долоховым (Том Бёрк) и даже Элен с Анатолом (фильм не сомневается в наличии инцеста между братом и сестрой). Авторы картины полагают, видимо, что Толстой просто забыл подробно описать пикантные подробности амурных походов брата и сестры Курагиных, и решили восполнить пробел, а актеры, как они сами признавались, читали не роман, а сценарий.

Но «излишества» британской картины с лихвой окупаются яркими и трогательными сценами прощений — кажется, все прощают всех и за все. Два бала Наташи Ростовской объединяются в один грустный праздник, с тяжелыми утратами и воспоминаниями. Князь Андрей, прежде гонимый за Курагиным по всей армии, чтобы вызвать его на дуэль и убить, после Бородинского сражения видит его рядом с собой в лазарете, таким же изувеченным, как и он сам, несчастным и жалким. Он протягивает умирающему товарищу руку — война и общее горе примирили соперников. Долохов спасает из французского плена Пьера, и бывшие дуэльные соперники обнимают друг друга, как самые близкие люди. Пьер великодушно прощает князю Василию Курагину, потерявшему сына и дочь, все его коварные интриги.

Страна оправляется от ран, нанесенных Наполеоновским нашествием; семьи, похоронив и оплакав погибших родных, возрождаются к новой жизни. Британский сериал полон уважения и сочувствия к израненной войной России. Москве, сгоревшей в пожаре, не до балов, но она строится и рано или поздно расправит крылья.

Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети», прочитанный не столько как столкновение мировоззрений — либеральных, консервативных и революционно-демократических, сколько как печальная история о несчастной и обреченной любви бедняка и нигилиста Евгения Базарова к богатой барыне Анне Одинцовой, имел свою отправную точку — бал

у губернатора. (Впрочем, в романе упоминается и еще одна бальная история, отравившая жизнь ее герою, Павлу Петровичу Кирсанову, который встретил на бале в Петербурге некую странную княгиню, протанцевал с ней мазурку, влюбился в нее страстно, одержал легкую победу, которая, однако, не сулила ничего хорошего и оставила его навсегда одиноким и с разбитым сердцем.)

Базаров, как это ни странно, парадоксально повторяет тяжелый любовный опыт своего идейного оппонента. Успев до поездки в губернский город обозначить свои принципы и свой нрав — развязного студента-медика с небрежными манерами, убежденного материалиста, обличителя и отрицателя, не признающего никаких авторитетов, считавшего Пушкина и Рафаэля ничтожной ерундой, отвергающего красоту, Базаров видит на бале молодую даму, «на остальных баб не похожую». Наблюдая за танцующими, он глаз не сводит с Одинцовой, о которой пока только и может сказать, что она «ой-ой-ой», имея в виду ее плечи, ибо таких он «не выдывал давно». Молодцеватый цинизм, который на первых порах владел Базаровым, пытавшимся понять, «к какому разряду млекопитающих принадлежит сия особа», скоро сменяется то смущением, то преувеличенной развязностью. «Этакое богатое тело, — поначалу аттестует Одинцову Базаров, — хоть сейчас в анатомический театр» [10, с. 180], но не прошло и двух недель, проведенных у нее в имении, как циническое настроение терпит сокрушительное поражение. Он не хочет больше говорить об Одинцовой с Аркадием, не бранит ее «аристократические замашки»; он видит в ней женщину, которой не удалось полюбить, и вынужден разглядеть и ее холодную красоту, и то, как она «добивается» его, вызывая на откровенный разговор и на признание.

Чувство, внушенное ему Одинцовой, мучило и бесило его; он готов был покрыть свое чувство презрительным хохотом и цинической бранью. Тяжелая и сильная страсть, похожая на злобу, билась в нем, но Одинцова, протянув ему руки и дав заключить себя в крепчайшие объятия, все же высвободилась и сказала испуганно, что он ее не так понял...

Она выбрала спокойствие, бездны страсти ее пугали. Оба решили, что вспышка была всего лишь одним любопытством, которое очень скоро выдохлось. Бал закончился ничем. Но только умирая, Базаров, забыв о своем нигилизме, захотел попрощаться с Одинцовой и призвал

ее к себе. «Ну, что ж мне вам сказать... я любил вас! это и прежде не имело никакого смысла, а теперь подавно. Любовь — форма, а моя собственная форма уже разлагается. Скажу я лучше, что — какая вы славная! И теперь вот вы стоите, такая красивая...» [10, с. 270].

Историю о тщете нигилизма перед лицом любви и смерти не мог не полюбить кинематограф. Три отечественных экранизации по-разному рассказывают эту историю. Драма «Отцы и дети» режиссеров Адольфа Беркунгера и Натальи Рашевской, снятая в 1958 году на киностудии «Ленфильм», продолжительностью 100 минут, трактовала о столкновении поколений и взглядов. Анонс предлагал картину о социально-политическом конфликте двух мировоззрений, о взаимоотношениях младшего и старшего поколений, о вечной борьбе старого и нового, об истинных и ложных ценностях, о созидании и разрушении, о человеческой силе и слабости, о дружбе, любви и одиночестве...

Ни потрясения красотой, ни перемены убеждений нигилиста Базарова (Виктор Авдюшко), ни вспыхнувшей любви его к молодой барыне Одинцовой (Алла Ларионова) в картине не случилось. Она построена как будто бы по сокращенной программе, с опорой на самые острые точки споров, без оттенков и скидок. Базарову, крайне резкому, колючему, ожесточенному молодому человеку, важно не столько ответное чувство холодной красавицы Анны Сергеевны, которая дорожит только своим спокойствием. Базаров пуще всего боится растерять свой революционный пыл, свой обличительный пафос, смягчиться под ласковыми взглядами бездельной барыни, которая ведь никогда не сможет разделить с ним его убеждения. Любовь, нежность, желание счастья рушатся под давящей силой нигилизма. «Мы драться хотим», — самоуверенно говорит Базаров Аркадию (Эдуард Марцевич); фильм показывает такого Базарова, который «драку» не променяет ни на какую любовь, тем более на иллюзию любви. Бальный эпизод, как и вспыхнувший на бале интерес к незаурядной женщине, остаются для него досадной помехой. Так же, как автор романа «заставил» Базарова сойти с дистанции, так и фильм «заставляет» Базарова-Авдюшко повиноваться сценарию. Всем своим видом герой противится предписанной влюбленности в женщину из разряда «ой-ой-ой», но когда любовь не получилась, он с облегчением стряхивает с себя навязанную ему роль.

Четырехсерийная драма Вячеслава Никифорова «Отцы и дети» (1983) намного обстоятельнее и мягче: сериальный формат дал режиссеру и актерам больше пространства для подробностей и красок. Картина не ставила своей целью показать Базарова несгибаемым революционером: здесь нигилист (Владимир Богин) куда искренней влюбляется, куда сильнее переживает свою любовную неудачу, да и Одинцова (Наталья Данилова) не столь кукольна, не столь театральна, как Ларионова; когда она провоцирует Базарова, заглядываясь на него и на бале, и у себя в имени, она более искренна и человечна, без жеманства и лукавого стремления покорить brutального нигилиста. Бал у губернатора и все, что последовало за ним, смогли все же поколебать железные правила нигилиста, обнаружив в его душе и в его поведении сильнейший элемент романтизма.

Последние по времени «Отцы и дети» (2008) режиссера Авдотьи Смирновой и сценариста Александра Адабашьяна радикально пересмотрели концепцию романа — для них это поэма о несостоявшемся счастье, о несбывшейся любви, а не о нигилизме и конфликте поколений. «Я очень люблю этот роман, — признавалась А. Смирнова, — и очень часто его перечитываю, всю свою жизнь. И очень его люблю. Я считаю, что у этого романа очень несчастливая судьба. Этот роман, может быть, самый непрочитанный роман в русской классике. С того момента, как он вышел и вокруг него начались споры и скандалы, которые, собственно, привели Тургенева в эмиграцию, этот роман был прочитан и понят как идеологический. А этот роман вообще-то антиидеологический; это роман про то, что любая идеология перед лицом живой жизни и ее высшего проявления — любви — терпит фиаско. Это роман о любви. Просто ему очень не повезло. И в XIX веке его мало кто понял. Хотя умные люди прекрасно все поняли: Чехов обожал этот роман» [6]. Сценарист был солидарен с режиссером: «Впечатления, оставшиеся от прочтения его [романа] в юности, — никакого очарования. Перечитав сейчас, был поражен. В нем как минимум четыре потрясающие любовные истории!» [3].

И в самом деле, нигилист Базаров (Александр Устюгов), высокий, статный, красивый молодой человек, конечно, как и положено ему по тексту, бравирует своими радикальными сентенциями, пугая и раздражая окружающих. Но достаточно увидеть кадр, где он столбенеет при виде Одинцовой (Наталья Рогожкина), едва заметив ее

входящей в бальную залу, как загораются его глаза, как вспыхивает лицо, озаряясь совсем не нигилистическим скепсисом, становится понятно, насколько это живой и чувствующий женскую красоту человек — человек, способный и готовый влюбиться в барыню, про которую еще ничего не знает, вопреки своим идейным принципам и установкам.

Губернский бал средней руки, в скромной зале, без особого шика, только тем и запоминается в картине, что зритель видит, как вспыхивает интерес молодого мужчины к молодой женщине — такой интерес, когда все остальное кажется лишним, ненужным — и споры о женском вопросе, и презрение к идеологически чуждым собеседникам. Фильм показывает преображение Базарова, готового жертвовать своим нигилизмом ради любви — но окажется, что страстно любимая им женщина ничем жертвовать не готова, хотя полюбить вообще-то очень хотела бы. Счастье, может быть, и было возможно, близко, но суть в том, что каждый из них понимает счастье различно. Счастливы в картине Аркадий и Катя, Николай Петрович и Фенечка — те позволили себе любить безоглядно и быть любимыми. А для Базарова встреча с прекрасной дамой на бале и прогулки с ней в ее имении остались единственным светлым лучом его недолгой жизни. Правда, судя по тому, как прощалась Одинцова с умирающим нигилистом, как отдавала ему свой перстень с сияющим голубым камнем, все еще могло случиться, останься он жив.

Из всех экранизаций «Отцов и детей» картина Смирновой самая лиричная, самая светлая — несмотря на то, что умирает Базаров, уезжает на чужбину доживать свои дни Павел Петрович Кирсанов (Андрей Смирнов), такой же инвалид любви, как и Базаров, осиротели отец и мать Базарова, пребывает в одиночестве Одинцова.

Вообще в картине, как и в романе, много одиноких, обездоленных людей. Но почему-то ни одна экранизация не воспользовалась финалом романа с двумя свадьбами, где было несколько строк и о судьбе Одинцовой. «Анна Сергеевна недавно вышла замуж, не по любви, но по убеждению, за одного из будущих русских деятелей, человека очень умного, законника, с крепким практическим смыслом, твердою волей и замечательным даром слова, — человека еще молодого, доброго и холодного как лед. Они живут в большом ладу друг с другом и доживутся, пожалуй, до счастья... пожалуй, до любви» [9, с. 273].

Картина 2008 года и то, с каким смыслом она сделана, вполне могла бы поставить на место русского деятеля, женившегося на Одинцовой, Евгения Базарова.

Бал — в столичных дворцах, губернских залах или частных усадьбах — всегда был местом встречи героев русской литературы, в жизни которых могли поместиться любовь и счастье. Но почти всем им жестоко не везло ни в любви, ни в счастье. *Кинематограф, как правило, беспощадно усугублял это невезение.* Несбывшееся счастье, как и безответная любовь, стали постоянной рифмой бальных историй, не говоря уже о таких экстремальных случаях, как «Бал гувернанток» в «Бесах» или «Бал у Сатаны» в «Мастере и Маргарите». Кинематограф, за редким исключением, ожесточает историю — примерно так же, как опера ужесточает прозаический текст. Так, в повести А.С. Пушкина «Пиковая дама» судьба воспитанницы Лизаветы Ивановны складывается благополучно — после смерти старой графини она выходит замуж за «очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние: он сын бывшего управителя у старой графини. У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница» [4, с. 307].

А в одноименной опере по либретто М.И. Чайковского Лизавета Ивановна, обманутая Германном, бросается в реку и топится, а сам Германн не сходит с ума, а, находясь все же в здравом уме и сильном огорчении, закалывается кинжалом. Для оперного спектакля и для фильма-оперы одной смерти оказалось мало — понадобилось еще и два самоубийства. Иначе — что же это за несчастная любовь и пагубная страсть без суицида?

Так и кинематограф. Он ожидаемо сгущает краски, увеличивает смертность, визуализирует жестокость, проливает реки крови. Он не оставляет шанса на выживание страдающим персонажам, он — за казнь, даже там, где можно было бы обойтись банальной дракой. Так, в экранизациях «Бесов» «кадриль литературы» на бале гувернанток обычно много уродливее, чем даже она описана в романе. Ожившие мертвецы на бале у Сатаны во фраках, со страшными набеленными лицами, обнаженные дамы с оскаленными ртами, испуганная несчастная Маргарита, опутанная железными цепями на голом теле, из

рук и ног которой капает кровь, а кот Бегемот подтирает кровавые следы тряпкой; барон Майгель, шпион-наушник, которого расстреливают в упор и выпускают кровь прямо в чашу, во мгновение ока превращенную из отрезанной головы Берлиоза; рассыпающиеся в прах стены и фигуры — зрелище сериала в постановке Владимира Бортко не слабое.

А в экранизации «Мастера и Маргариты» Юрия Кары (1994) вместе с ожившими скелетами — негодяями и убийцами былых времен — на бал Сатаны являются Ленин, Сталин и Гитлер в качестве специально приглашенных гостей, и вместе с остальными ожившими мертвецами по окончании бала они тоже рассыпаются в прах. В булгаковском тексте этого, разумеется, не было и быть не могло — тем более что двое из спецгостей были во время написания романа еще живы, а впереди была Вторая мировая война.

Таким образом, фильм радикально дополняет и актуализирует бальную историю, сопровождая впечатляющее зрелище с фейерверками и множеством обнаженных фигур гипнотической музыкой — «Болеро» Мориса Равеля звучит здесь точно в рифму сатанинскому празднику. Бал решительно расправляется с теми историческими персонажами, которых однозначно считает злодеями и с которыми современный мир продолжает вести амбивалентную политическую дискуссию.

«Бал гувернанток» в «Бесах» и «Великий бал у Сатаны» в «Мастере и Маргарите», как и киноверсии обоих романов, подводят итог бальных коллизий русской литературы, поскольку являются трагической развязкой этих произведений — в отличие от пушкинско-толстовских романов, где со встречи героев на балах все только начинается.

Список литературы:

- 1 «А играть не пробовали?» Интервью с Ю.П. Любимовым // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.god.dvoinik.ru/genkat/488.htm>
- 2 Оперные либретто. М.: Музиздат, 1962.
- 3 «Отцы и дети»: с газировкой на бал!» // TVcenter.ru. 2008. 3 января.
- 4 Пушкин А.С. Пиковая дама // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1936. Т. 4.
- 5 Сараскина Л.И. Балы русской литературы как территория любви и смерти // Художественная культура — электронный рецензируемый журнал, 2017, № 4 (22). URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2017-4-22/prikladnaya-kulturologiya/5279.html>
- 6 Смирнова А. Кино — ужасная зараза // Орловская правда. 2007. 4 сентября.
- 7 Толстой Л.Н. Война и мир. Том второй. Часть пятая. Глава XXI // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 14 т. М.: ГИХЛ, 1951–1953. Т. 5. 1951.
- 8 Толстой Л.Н. Война и мир. Том третий. Часть третья. Глава XXXII // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 14 т. М.: ГИХЛ, 1951–1953. Т. 6.
- 9 Тургенев И.С. Отцы и дети // Тургенев И.С. Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1961–1962. Т. 3. 1961.
- 10 «Я всех освободил». Беседа А. Солнцевой с П. Лунгиным // Огонек. 2016. № 46. 21 ноября. С. 34.