

*Александра ТУЧИНСКАЯ*

## **ТЕАТРАЛЬНОСТЬ КАК ОППОЗИЦИЯ КИНОРЕАЛЬНОСТИ**

**Две статьи о «Дон Кихоте»  
Шаляпина и Пабста**

Фильм «Дон Кихот», снятый во Франции в 1932 году выдающимся немецким режиссером Георгом Вильгельмом Пабстом с великим русским певцом Федором Ивановичем Шаляпиным, вышел во французский прокат в 1933 году и имел у публики успех. «Успех, слава богам, исключительный, хотя, конечно, не обходится без критики (плохой), в особенности со стороны русских...»<sup>1</sup>—писал артист дочери в Москву. В следующем году фильм демонстрировался в Англии и в Америке.

Оценка критики даже благосклонной к фильму была противоречивой. Профессионализм режиссера и всей съемочной группы, безусловный масштаб созданной великим русским артистом фигуры Дон Кихота, по мнению многих рецензентов, не стали залогом безусловной удачи. Эпическая фигура Дон Кихота, «монумент вековой»—так хотел его сыграть артист—вызывала даже у поклонников фильма ощущение неуместной на экране театральности, противопоставленной самой природе кинематографа и не преодоленной режиссурой. Сам Шаляпин в позднейшем интервью (1937 год) повторил почти все эти претензии. И хотя интервью артиста не очень надежный источник—мнения Шаляпина часто менялись,—момент, когда он отрекался от своего кинорыцаря, был в истории фильма.

Между тем Дон Кихот—последний герой в цепи шаляпинских сценических образов и его «офильмование» было давней выношенной мечтой великого артиста. У истоков этой мечты стоял Максим Горький—безусловный для Шаляпина нравственный и художественный авторитет, готовивший для артиста целую библиотеку о Сервантесе и его романе. Во время работы над оперой «Дон Кихот» (1909), написанной специально для русского баса популярным французским композитором Жюлем Масснэ, Шаляпин писал своему другу: «...если бог умудрит меня и на этот раз, то я думаю хорошо сыграть “тебя” и немножко себя, мой дорогой Максимыч. О, Дон Кихот Ламанский! Как он мил и дорог моему сердцу, как я его люблю»<sup>2</sup>. Это был образ—высказывание, лирический театральный месседж.

Премьера оперы «Дон Кихот» состоялась в феврале 1910 года в Монте Карло, русская версия (Шаляпин сам перевел для нее текст своей роли) ставилась им в разные годы на крупнейших отечественных сценах—вплоть до спектакля бывшего Мариинского театра в послереволюционном Петрограде 1919 года. «Трогательно-величавый» образ Дон Кихота поразил современников «духовным светом» гуманизма, противостоящего мировому хаосу. Первая мировая война и русская революция были фоном, на котором роль росла. «И улыбка, и слеза, и судорога страдания»—вот что хотел воплотить в своем герое великий артист. Наивная и непоколебимая человечность шаляпинского рыцаря противостояла надвигающемуся слову мира, ее обреченность была не смешна, а трагична.

В 30-е годы, в предвоенное десятилетие, Дон Кихот снова волнует артистическое воображение Шаляпина. Он не однажды выражал недоверие к способам технической фиксации живой игры артиста и в то же время восхищался художественными возможностями кинематографа, открытыми Чарли Чаплином. Именно Чаплин подал идею «офильмования» Дон Кихота с Шаляпиным в главной роли, когда в кино появился звук. Французский режиссер Жан де Лимюр, работавший некоторое время в Голливуде, где сошелся с Чаплином (вскоре он станет одним из авторов сценария и супервайзером картины «Дон Кихот», а спустя два года после съемок—шаляпинским зятем), передал эту идею французской кинофирме «Вандор-фильм», которая и заключила с Шаляпиным контракт. Шаляпин с интересом взялся за работу. В производстве фильма участвовала и лондонская компания «Нельсон-фильм», прокатывавшая картину в англоязычных странах. Съемки проходили под Ниццей, а затем в ателье под Лондоном.

Для фильма негодились не только оперное либретто, но и музыка Масснэ. Создавался новый киносюжет по сценарию Поля Морана, участвовал в разработке сценария и сам артист. Предполагалось, что музыка к фильму будет заказана крупному композитору: назывались имена Мануэля де Файля и Мориса Равеля—знатоков испанской мелодики. Но осуществил заказ ученик Равеля, устранившегося от работы, композитор Жак Ибер. Шаляпин для своей «выходной» арии взял еще и музыку А. Даргомыжского, романс «Оделасы туманами Сьерра-Невада»—артисту потребовалась романтическая музыкальная тема отечественного происхождения.

Собственно, большего специалиста в звуковом кино, чем Георг Вильгельм Пабст, в европейском кинематографе тогда не было. «Трехгрошовую

оперу» (1931) по Б.Брехту с музыкой К.Вайля Пабст поставил в двух версиях с разноязычными группами актеров. Режиссер имел репутацию прогрессивно настроенного художника, весьма ценимого во Франции, где он получил орден Почетного Легиона. Россия интересовала его как страна социального эксперимента, стимулировавшего идеи художественного авангарда. Пабст уехал из Германии, где воцарялся фашизм, и после выпуска «Дон Кихота» надолго остался во Франции.

Снимали сразу две версии фильма, французскую и английскую. Молодое звуковое кино не знало дубляжа, и художественный результат Пабст ставил в прямую зависимость от соответствия звучащей речи типу на экране. Он был единственным кинорежиссером, практиковавшим такой аутентичный метод. В роли Санчо Пансы снимались два актера, каждый из которых воплощал национальный комический тип. Француз Дорвиль, комический актер оперетты, играл роль Санчо Пансы, это был его дебют в кино, начало удачной кинокарьеры. Англичанин Джорж Роби был звездой мюзик-холла, участвовавший в постановках комедий Шекспира (Фальстаф), в Великобритании его называли «премьер-министр Веселья». Шаляпин в роли Дон Кихота снимался одновременно в двух разноязычных версиях, собственно, в двух фильмах с разными партнерами. Несмотря на трудности съемок: жару и неизбежность дублей, которые он ненавидел, Шаляпин заражал своим артистическим волюнтаризмом всю киногоруппу, восторженно наблюдавшую за его работой. Безусловно, творческий диктат знаменитого артиста предполагался и фирмой и всей творческой группой. Но режиссер сумел это условие использовать для оригинального киноэксперимента. «Консервативный авангардист»<sup>3</sup>, как назвал Пабста современный исследователь кино Вольфганг Якобсен, включил русского баса в свою композицию, создал некий коллаж фактур.

Оперная природа артиста определила не жанр, а художественную концепцию ленты.

По Пабсту, «предметно выразить божественное шутовство» героя должен был не кинематографический кунштюк, а именно театральная ипостась артиста. Это был не просчет постановщика, а смелое решение, всех озадачившее, так как оно опережало свое время.

Пабст намеренно сталкивал мощного, возвышенного героя, живущего мечтой о деятельной любви к миру, с заурядной реальностью, которую любить нельзя. Этой реальности шаляпинский Дон Кихот и не видит, поэтому в ней—он лишь нелепый безумец. В фильме противостояние двух жизненных позиций дано было через противопоставление двух неравных жанров: высокого, облагороженного вековыми традициями истинного искусства—искусства оперы, и зрелища для толпы, фильмового балагана, где благородному герою уготована роль дурака. Такова была расстановка сил в ту эпоху, а, может быть, и во все времена. Бытовая историко-этнографическая среда разработана в фильме подробно и со вкусом, режиссер и оператор Миклош Фаркач сопоставил реальную «натуру», где животные, люди, пейзажи, домашняя утварь составили вполне добротный костюмированный киносюжет,—с приподнятым над всем этим монументальным одиночеством великого артиста. Его царственно величественная фигура, театральная пластика и дикция

контрастировали с пошлостью обыденных мелочей, воспроизведенных на экране без ретроспективного любования. Шалапинский Дон Кихот вводился романтической антитезой суеде подстроеной киножизни.

Для режиссуры Пабста характерно сочетание подробной разработки сценария, мастерской раскадровки и продуманных монтажных ходов с документально-импровизационными кусками, которые он вводил в свои фильмы своеобразными «аттракционами». Подчеркнуто натуралистическая манера определила документальную стилистику фильма о шахтерах «Солидарность» (1931). В картине «Любовь Жанны Ней» (1927) по повести И.Эренбурга сцена пирушки офицеров-эмигрантов была снята документальным способом без заранее составленного текста, в эпизоде участвовали настоящие бывшие русские офицеры, ныне парижские безработные. Камера фиксировала пьяную оргию отчаявшихся людей, включенную в фильм как достоверный сюжет.

Тот же прием Пабст применил и в работе с великим басом. По ходу работы сценарий дорабатывался. В письме дочери в марте 1932 года, за несколько месяцев до съемок, Шалапин писал: «...подписал контракт играть в фильме пьесу «Дон Кихот» (конечно, ничего не имеющую общего с оперой Масснэ). Пьеса вышла, по-моему, прекрасной»<sup>4</sup>. Так артист оценил первоначальный сценарий Поля Морана. Но для режиссера момент случайности был, по-видимому, принципиален. Сын певца, Ф.Ф.Шалапин, участвовавший в съемках как один из ассистентов, вспоминал: «... перед самым началом съемок режиссер заявил, что сценария нет. Федору Ивановичу ничего не сказали и созвали совет, чтобы решить, что делать... сценарий писался по частям параллельно съемкам. Все это затрудняло работу актера, да еще в главной роли»<sup>5</sup>. Эти трудности входили в условия работы, которые создал Пабст для всей съемочной группы и для знаменитого артиста. Именно моменты импровизации в рамках заданного сценария и мифологизированного сюжета создавали на экране конфликт между документальной и театральной реальностями, между приземленностью «натуры» и остротностью искусства. Ключевая сцена фильма происходит на подмостках. Странствующие актеры торопливо и фальшиво разыгрывают пьесу под гогот толпы. Дон Кихот вмешивается в ход действия, вызвав на бой театрального злодея—переводя условность игры в трагические условия жизни. И чтобы отделаться от старика, мешающего представлению, здесь же, на подмостках, его посвящает в рыцари расторопный комедиант и венчает его благородную голову бутафорским шлемом с балаганными перьями. Вдохновленный Дон Кихот с этой театральной регалией отправляется в рыцарский путь под общий смех. Его экстатическая серьезность кажется безумием среди шутовского веселья.

Концепция фильма воспринималась многими как издержки гастрольной роли знаменитого артиста. Сложный дискурс, предвосхищавший постмодернистскую структуру, в те годы, когда чистота киновосприимчивого стиля утверждалась в качестве универсального канона, был воспринят как нарушение специфики жанра, как неудача режиссера и актера.

Критик-марксист А.В.Луначарский удивлялся тому, что опытный кинематографист Пабст пренебрег иллюзионными возможностями кино: «Нет

такого искусства, которое могло бы с совершенной ясностью представить стадо баранов армией, знаменитые лестницы подлинными и лютыми великанами, кроме кино». Оперная голова и мощный корпус «здоровенного детины»—Шалапина критику заслоняли «правильное толкование великого шедевра»<sup>6</sup>.

Даже Мейерхольд, преклонявшийся перед гением певца, склонен был считать фильм провалом, прежде всего режиссера. Об этом он говорил в конце 30-х годов своему confidentу А.Гладкову. Для него экранный шалыпинский Дон Кихот был только театральной тенью в кинореальности, слабым отблеском гения. То, что Мейерхольд считал уникальным свойством великого артиста музыкальной драмы, он склонен был считать недостатком шалыпинской кинороли. «В игре Шалапина всегда правда, но не жизненная, а театральная. Она всегда приподнята над жизнью—это несколько разукрашенная правда искусства»<sup>7</sup>—писал он. В пределах кинематографической правды театральность Шалапина прочитывалась как фальшь даже таким тонким зрителем, как великий театральный Мастер.

Наиболее показательные отзывы на фильм принадлежат Зигфриду Кракауэру и Сергею Волконскому. Сами по себе эти документы уже часть истории. Их публикация впервые представляет мнения по-своему авторитетных авторов русскому современному читателю. В выдержках из рецензий на фильм немецкого и русского критиков находим много общих претензий и оценок—при всей разнице вкусов и художественного опыта. Знаменитый немецкий исследователь и историк кинематографа, автор «Психологической истории немецкого кино. От Калигари до Гитлера» Зигфрид Кракауэр в 30-е годы был кинообозревателем газеты «Франкфуртер цайтунг», и его заметка по поводу парижской премьеры «Дон Кихота» не претендовала на серьезный анализ. Тем не менее, в ней отразились некоторые принципиальные позиции автора. Апологет социально-гражданского кинематографа, идеолог «реабилитации физической реальности», испытывавший влияние как позитивистской философии, так и марксизма, Кракауэр не принял откровенной театрализации сервантесовского героя, действующего «как будто во круг—декорация». При этом критик замечает, что обыденность, представляющая в фильме «предметы, какими их видим мы», режиссером не связывается с фигурой Дон Кихота, а противостоит ей. Отсюда вывод: «Режиссеру не удалось переложить мудрую магию Сервантеса на кинематографический язык». Фильм Пабста показался критику «скучным»<sup>8</sup>, так как не укладывался в концепцию кинематографа, по которой «фильмы в основном “привязаны” к внешней оболочке вещей»<sup>9</sup>. В эту концепцию не уместаются очень многие явления тогдашнего кинематографа. По мнению критика, «допотопные театральные позы актеров изобличали фальшивость целого» даже в таком шедевре немого кино, как фильм Ф.-В.Мурнау «Фауст» (1926), который Кракауэр находит «ничемным»<sup>10</sup>. Даже в «Метрополисе» Фрица Ланга (1927) «орнаментальность», «декоративность» композиций, которые «в кинематографическом смысле отличаются несравненным совершенством», исходя из установок Кракауэра, «по меркам обыкновенной человечности... не выдерживают критики»<sup>11</sup>. Театральность, как любая искусственность, по Кракауэру,—залог экранной фальши, так как она выходит за пределы киноправды.



*На фото в центре: Шаляпин и Пабст среди участников съемочной группы фильма «Дон Кихот». Лето 1932 года. Фото Жана де Лимюра. Санкт-Петербургский Государственный музей театрального и музыкального искусства*

Рецензия Сергея Волконского (ее автора возмущенно припечатал крепким словом Шаляпин в письме к дочери) не свободна от претенциозности, от приоритетов представителя старой культуры. Бывший директор Императорских театров, пропагандист системы выразительного движения по Жак-Далькрозу, в эмиграции—мемуарист, критик, старосветский денди в изгнании, которому посвящен стихотворный цикл «Ученик» Марины Цветаевой, князь Волконский не мог быть в восторге от непривычного новаторского концепта фильма, но вечные ценности духа для него имели вполне конкретный современный смысл. И в этом качестве фильм Пабста и Шаляпина им был принят, хоть и не понят. Статья была опубликована в эмигрантской парижской газете «Последние новости» и не переиздавалась. Ввиду ее труднодоступности приводим текст полностью.

Шаляпинский экранный образ не обесцвелся временем, а «Дон Кихот» Пабста остался одним из самых оригинальных в истории кино опытов кинематографического освоения великой театральной индивидуальности. Отпала нужда оспаривать какие бы то ни было оценки. Но проблемы, поставленные в этом давнем фильме: пределы и свобода киноэкранизации,

условность музыкального фильма и реалистически воссозданная на экране среда, объем уникальной личности театрального артиста как самостоятельный сюжет в антураже киноповествования—актуальны сегодня и не разрешены окончательно в современном высокотехнологичном кинематографе. Обаяние фильма в смелости и преждевременности его загадки, недоступной для рациональной трезвости Карраско всех времен.

*КР. [Зигфрид Кракауэр]*

## **ДВА НЕМЕЦКИХ КИНОРЕЖИССЕРА ЗА ГРАНИЦЕЙ**

У фильма Пабста «Дон Кихот» есть предшественник, созданный много лет назад и представленный теперь по случаю премьеры фильма Пабста в одном из парижских авангардных кинотеатров<sup>12</sup>. Вирированный фильм, который в свое время, наверняка, привлек большое внимание. Сегодня он воспринимается устарелым, нелепым и глупым и при всем этом содержит как минимум одну сцену, передающую дух романа. Это сцена с ветряными мельницами. Когда Дон Кихот их видит, они на наших глазах превращаются в великанов. Их появление делает и самого Дон Кихота безумным творением Сервантеса.

Пабсту ни разу не удалось достичь магической силы этой сцены. Его фильм даже не пытается передать эссенцию романа кинематографическими средствами. Он не идет дальше, чем бутафорский театр, нацеленный исключительно на правдоподобие локального колорита. Такой значительный режиссер, как Пабст, был, без сомнения, способен воплотить содержание книги. Очевидно, что-то помешало ему. Только так можно объяснить тот факт, что создатель незабываемого фильма «Солидарность» (Kameradschaft) в своем последнем творении полностью ушел в декоративность. Его реалистичный взгляд довольствуется инсценировкой ряда картин, о которых нельзя сказать больше чем то, что они красивы и исторически верны. Костюмы, дворы и скалистые ландшафты производят нотариально заверенное впечатление, а пара Дон Кихот—Санчо Панса вполне соответствует образу, который за ними закрепился на основании знаменитых иллюстраций.

То, что внешние детали столь отчетливо выходят на первый план, отчасти вина сценария, написанного Полем Мораном. Он состоит из ряда эпизодов, бессвязно следующих один за другим. Дон Кихот протыкает винные бочки, гоняет стада, освобождает узников и так далее. Эпизоды во дворе герцога расположены примерно в центральной части фильма, эпизод с ветряными мельницами происходит непосредственно перед смертью Дон Кихота, которой заканчивается фильм. С тем же успехом распорядок эпизодов мог быть иным; он неоправдан и не ведет к созданию захватывающей композиции.

Монотонность фильма не является, однако, следствием исключительно бессвязного наслоения эпизодов. Гораздо важнее отсутствие в эпизодах зерна. Ведь и роман складывается из отдельных частей, которые, сами по себе, имеют законченную композицию. Каждая из этих частей имеет свой смысл, придающий им вес и значение. Фильм же его почти всегда лишен. Эпизоды у герцога, в ходе которых проявляется глубокая прозаическая мудрость Санчо Панса, полностью перевернуты в бурлеск. Ужасающая ясность умирающего Дон Кихота теряется в слезливом финале.

Везде не хватает духа, который придал бы отдельным эпизодам дыхание. Остаются безжизненные тягучие действенные пласты, которым—именно вследствие их бессмысленности—не хватает увлекательности (напряжения). Они кажутся тягучими именно потому, что утерян стержень. Режиссеру не удалось переложить мудрую магию Сервантеса на кинематографический язык. Вместо того чтобы предметно выразить божественное шутовство Дон Кихота, режиссер представляет предметы, какими их видим мы. Мельницы это мельницы, и ни разу ни один великан не пронесся через это творение.

Декоративно, даже по-оперному, обставленный мир оказался подходящим фоном для Шаляпина. У знаменитого певца, играющего свою первую роль в кино<sup>13</sup>, удачный макияж и, при поддержке ассистента режиссера, ему удается в мимической игре передать некоторые важные черты мнимого рыцаря. Несмотря на свои усилия он, все же, являет собой театральную фигуру, которая двигается так, будто кругом—декорации. Когда он поет, он звезда, и каждую концовку сопровождает типичными жестами солиста. Дорвиль в роли Санчо Панса—смешной маленький толстяк, который чуть слишком лукав, чтобы соответствовать оригиналу <...>.

*Frankfurter Zeitung. 1933. № 261/262. April, 7.*

Перевод **Маши Роде**

*Кн. Сергей Волконский*

## **«ДОН КИХОТ»**

Много спорного в этом большом, громоздком, иногда прекрасном фильме. Есть очаровательные стороны—это природа и в ней от времени до времени проходящие «действующие лица». Они отлично одеты, чувствуется в них Испания, иногда даже какое-то веяние старых испанских художников проносится над суровой, сухой, солнцем выжженной пустыней. Но самое важное, самое «соответствующее», подлинно не обманное, подлинно «старинное»,—это сопутствующие ряженым людям животные. Овцы, мулы, ослики и в особенности быки: подъяремные, огромные, усталые, но послушные...

Люди, крестьяне, пастухи хорошо с этой природой сливаются. Но, увы, впечатление этого смешения ослабеваает, как только люди заговорят. Вообще тон картины, в смысле речевом, напыщенный. Приподнятость заражает каждого. Сам Шаляпин заражает «монументальностью» своего внешнего воплощения, но та же «монументальность» переходит в речь. Допускаю, что в эту речевую монументальность драпируется, прячется в нее некоторая неуверенность, окрашивающая иноземную речь.

Думается, как бы великолепен был бы фильм с Шаляпиным в русской роли. Ведь есть в произношении тех или иных слов на разных языках оттенки, казалось бы, маловажные, но вносящие в речь не одну звуковую окраску, а и психологическую. Возьмите французское слово «*dame*»—тут гласная А краткая, по-русски в том же слове она длинная. И сколько бы чувства и увлечения артист не вкладывал во французское слово, оно не будет звучать *искренно*, если А будет длинное.

Напыщенность речи в этом фильме проникает почти все роли. И я должен сказать, что только один раз слышал настоящую «простую» речь—в сцене, когда Дон Кихота снимают с мельничного крыла. Тут, пока одни его снимают, раздается несколько голосов сбоку,—кто говорит не видно, но настоящим живым голосом произносится несколько слов: «Осторожно...потихоньку...можете повредить». И удивительно приятно звучали эти несколько слов невидимых участников сцены.

Должен тут отметить, что вся эта сцена, начиная от появления мельниц и до остановки движущихся крыльев одна из лучших во всем фильме. Это смело, находчиво и удивительно картинно. А самый момент снятия изможденного Дон-Кихота с решетчатого крыла на одну секунду напомнил мне «Снятие со креста» Рубенса...

Есть два эпизода, которые, на мой взгляд, не служат к украшению картины. Один,—когда Дон Кихот выскакивает в ночной рубашке. Без доспехов, без брадобрейского таза на голове, исчезает сходство. Это уже не *он*. Тут есть некоторый уход от установленного образа, который не возмещается «внутренним сходством». Другой эпизод: вся сцена приема и обеда у губернатора. Прекрасный момент,—когда Дон Кихот входит в прихожую и поднимается по лестнице. Прекрасна торжественная ритмичность этого входа, этой походки. Но опять-таки скажу, есть некоторая нарочитость, комическая натяжка, чувствуется намерение *посмеить*.

Дон Кихот *не* смешон, *не должен* быть смешон, а в этих двух сценах есть что-то, что вызывает смешок в публике и какую-то неловкость. Юмор Сервантеса в его бессмертной книге так высок, такой удивительной человечности, до такой степени выше толпы, что болезненно отзываются те моменты, где великий образ может испытать какое-нибудь принижение. Что ужаснее в некоторых случаях, чем «смех толпы холодной»? Когда после снятия с мельничного крыла его посадили в решетчатую телегу, которую предварительно разгрузили от овец, то, как мило, как глупо трогательно смотрели на него, подняв мордочки, овечки! В них было, может быть, соболезнование, может быть, любопытство, может быть простое ожидание корма, но в них, конечно, не было смеха...

Мне думается, что Пабст очень хорошо чувствовал важность участия животных в этой картине. Они принесли большую долю правдивости и своим присутствием способствовали сближению людей с землей и с окружающей природой. Столь же прекрасны и городские и деревенские уголки. Арки, лестницы, проходы, светлые и темные, масса утвари, женская базарная хлопотня,—все это отлично сделано без археологической назойливости, но с большим достижением правдоподобия.

Очень большое место отведено музыке. Но тут опять один из тех спорных вопросов, на которые указывал. Конечно, приятно Шаляпина послушать (и, конечно, ничто лучше не будет содействовать популяризации его среди той публики, которая не слышит его в театрах), но почему же Дон Кихот поет? Это до того неправдоподобно, что как только он запоет, так уже, собственно, Дон Кихота и нет. Положим, в опере он поет, но тогда и все вообще поют. Здесь же иногда фильм превращается в концерт. Потом, надо сказать, что музыка Жака Ибера слишком бесцветна, чтобы уделять ей столь ответственное место.

Последняя сцена носит очень выдуманный и неудачно выдуманный характер. Приведенный после эпизода с мельничным крылом домой, Дон Кихот понемногу угасает и умирает. В это время сваливают перед ним все его любимые когда-то книги. Их поджигают, и огромные старые фолианты разгораются костром. Страницы корчатся, чернеют, свертываются, а потом вдруг обратным порядком,—развертываются, складываются, снова принимают образ книги, и на обложке читаем—«*Дон Кихот Ламанчский*» *Сервантеса*.

Это похоже на могильную плиту, а между тем голос Дон Кихота продолжал петь и замер только с музыкой и с потухшим пламенем. Но этот голос был уже «потусторонним»,—голосом того, «кого во веки не забудут»...

Санчо Панцо в исполнении известного комика Дорвиля прост и добродушен. Трогательно его последнее явление, когда, лишившись своего господина, он обнимается с карликом. Из других исполнителей не могу никого особенно выделить. Но в числе проходящих фигур есть бесподобные старо-испанские типы. К сожалению, они в полном смысле «проходящие». Особенно запечатлелась группа жителей деревни, когда Дон Кихот возвращается после приключения с мельницами. Но жаль, что они разражаются смехом,—лучше было, когда молчали.

В этой картине есть замечательные пейзажные моменты. Росинант и ослик, шагающие по пустыне, шум камней, срывающихся из-под копыт, толстый, приземистый Санчо Панцо, на своем ослике едва отделяющийся от окружающих скал, гарцующий Росинант и копьё Дон Кихота, пересекающие горизонт,—это есть настоящее воплощение, делающее честь режиссеру, уже давшему столько прекрасных картин.

Если мы остановились на некоторых спорных пунктах в труде Пабста, то с другой стороны не можем не подчеркнуть огромного усилия, положенного на осуществление картины. В этом труде есть доля храбрости по отношению современности. Что может быть более противосовременного, чем великий образ, Сервантесом созданный?

Печальник чужого горя, защитник чужих прав, бескорыстный заступник, воплощение жертвы, чести, непоколебимо верящий в мечту! *Да где же теперь такие люди?* Есть ли даже такие, которые это прошлое понимают? И вот почему дело Пабста храбро по отношению к современности. Но есть и другая заслуга,—по отношению к будущему.

Кинематограф—одно из величайших изобретений—остался бы в долгу перед будущими поколениями, если бы не передал им образ и голос Шаляпина.

*Последние новости [Париж]. 1933. 31 марта.*

1. Федор Иванович Шаляпин. Литературное наследство. Письма. В 3 тт.: Т. 1. М., 1976. С. 536.

2. Там же.

3. G.W.Pabst. Herausgegeben von Wolfgang Jacobsen. Berlin. 1997. S. 7.

4. Федор Иванович Шаляпин. Литературное наследство. Письма. В 3 тт.: Т. 1. С. 533.

5. См.: *Долинский М., Черток С.* Шаляпин на экране // Советский экран. 1963. № 6.

6. *Луначарский А.В.* Шаляпин в Дон Кихоте // *Луначарский А.В.* В мире музыки. Статьи и речи. М., 1971. Опубликовано впервые: «Вечерняя Москва». 1933. № 2. 5 сентября. С. 3.

7. *Мейерхольд В. Э.* К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре. 30 октября 1909 года // *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2-х тт.: Т.1. М., 1968. С. 14.

8. *Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 249.

9. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 20.

10. *Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. С. 151.

11. Там же. С. 153.

12. Вероятно, речь идет о фильме датского режиссера Лау Лауритцена «Дон Кихот» (1926), в котором фигуры Дон Кихота и Санчо Пансы решались по принципу контраста, на манер созданного этим режиссером в фильмах комического дуэта двух актерских масок, известных в Европе как Пат и Паташон.

13. Первой ролью Шаляпина в кино была роль Ивана Грозного в немом фильме А.Иванова-Гая «Царь Иван Васильевич Грозный» (1915).