

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФИЛЬМА

Виктор ЛИСТОВ

ЭКРАННАЯ ПРОЕКЦИЯ «ПИКОВОЙ ДАМЫ»

Речь пойдет только о «Пиковой даме»—пушкинской и протазановской. Это обстоятельство сразу вводит нас в широкое пограничье между отечественной литературной классикой и областью «Великого Немого».

В соотношении с «золотым веком» словесности творчество Я.А.Протазанова весьма показательно. Оно не порывает с прекрасным прошлым, но и не склонно останавливаться на классических рубежах. Вместе с тем, иногда трудно поверить, что одно сознание, одна рука создали и «Пиковую даму» (1916), и «Его призыв» (1925). Аналогий такому разнообразию в искусстве—сравнительно немного. Например, можно назвать русского архитектора-традиционалиста И.В.Жолтовского, который проектировал и палладианский дом в Москве на Моховой улице, и конструктивистскую котельную МОГЭСа в Замоскворечье.

Время оказывается сильнее, влиятельнее пристрастий отдельного художника. Оно диктует свои акценты, свои актуальные решения.

На первый взгляд, в протазановской «Пиковой даме» тщетно было бы искать признаки времени создания вещи—нет ничего общего между 1916 годом и тайной трех карт, уводящей к графу Сен-Жермену и XVIII столетию. Но общее, хотя и не видное на поверхности, существовало. Злободневность вещи отчасти определялась войной против Германии и тем обстоятельством, что главный герой—немец. Это подчеркнуто с самого начала и у Пушкина: «Германн немец: он расчетлив, вот и все!» (т. VIII, с. 227)¹. Для зрителя в 1916 году было безразлично, что бессердечный убийца старухи, человек, растоптавший чистую любовь, знающийся с адскими силами и за это наказанный безумием—именно немецкого происхождения.

В этом смысле фабула «Пиковой дамы» вполне отвечала массовым представлениям и чаяниям. И даже не только массовым.



Неизвестный художник
Пиковая дама. 1916

Последний протопресвитер русской армии и флота отец Георгий Шавельский рассказал в своих воспоминаниях, как в 1913 году он с группой русских вельмож и военных ездил в Германию на празднование 100-летия лейпцигской «Битвы народов». Мировая война уже назревала; дисциплина и порядок в немецкой армии навевали тревожные чувства. Однако Шавельский запомнил разговор русских генералов: немец, мол, педант и догматик. Он расчетлив. Достаточно будет нам нарушить законы и правила войны, как он—подобно пушкинскому Германну—растеряется и проиграет. А мы—победим.

Главный герой Протазанова—вслед за классическим литературным героем—играет и другую скрытую роль: Наполеон. И внешнестью, и душой похож он на Бонапарта (т. VIII, с. 244–245). В фильме актер Иван Мозжухин, играющий Германа, несколько раз снят в ракурсах, явно напоминающих портреты

французского императора. Все это, конечно, не было случайностями.

Напомним: уже в 1914 году, при самом начале боевых действий, царь Николай Второй поспешил объявить текущую войну «Второй Отечественной». Тем самым укреплялись исторические параллели с событиями столетней давности, возрождались мотивы антинаполеоновского мифа. Злодей-иноземец грозил не только жизням русских людей, но заодно покушался и на русские ценности. История со смертью старой графини и попытка нечестно овладеть крупной суммой денег формально отвечали направленности тогдашней пропаганды.

В протазановском Германе сгушались черты враждебного иноземца, бездушного завоевателя и, в конце концов, маньяка, чье место в сумасшедшем доме². Верхний слой пушкинской повести, несомненно, давал поводы для таких актуальных в 1914–1916 гг. интерпретаций.

Но Протазанов не ограничился этим поверхностным слоем.

В версии режиссера Герман не просто алчный авантюрист и носитель растленной буржуазной морали, каким его пытались представить некоторые советские литературоведы. Уже одно то, что Герман *verum* в таинственную силу трех карт, выводит его из ряда дюжинных приобретателей и примитивных стяжателей. Даже если доказывать холодную расчетливость героя, то все равно нужно будет признать, что она проявляется не в реальных обстоятельствах, а в сфере чистого безумия.

Протазанов, несомненно, прослеживает очевидную связь между именованиями пушкинских героев: Сен-Жермен и Германн (напомним: у Пушкина

Германн не имя, а фамилия; отсюда—удвоение «н» на конце слова, в то время как в госфильмофондовой копии фильма Герман в интертитрах пишется с одним «н»). Тем самым офицер инженерного корпуса сразу обозначается как лицо, в чем-то соответствующее, едва ли не родственное графу Сен-Жермену, алхимику и мистика XVIII века. Жермен ведь и есть Германн. Быть может, немец с профилем Наполеона с самого начала не совсем чужой в кругу Сен-Жермена и графини Анны Федотовны, знающихся с нечистой силой.

Областью проявления дьявольщины выступает карточная игра. Но важно заметить, что исходные импульсы игры графини и игры Германна—совершенно различны. Молодая москвитка в Версале играет не столько на деньги, сколько для удовольствия, для поддержания великосветского образа жизни. Поэтому, выборочно следуя за пушкинским текстом, Протазанов оставляет Сен-Жермену важную реплику: «Деньги тут не нужны» (т. VIII, с. 229). Может быть, Анна Федотовна потому и удачно отыгрывается, что в ее случае решают, собственно, не деньги, а грозные адские силы. В устной новелле Пушкина «Уединенный домик на Васильевском» вещи названы своими именами. Светский салон представлен как филиал ада, и карточная игра в нем идет на человеческие души³. Германну же адские силы служат лишь в малой степени. Или не служат вовсе. Потому, допустим, что цель его игры приземленная, вполне житейская: всего только деньги.

Между тем цель игры в данном случае существенна. Сам Пушкин никогда не садился за карточный стол для поправления своих денежных дел. Склонность «к банку» служила ему для других надобностей. Поэту хорошо известно было бесчувственное, нетворческое состояние души, противоположное вдохновению. Выход из него он искал в разных рискованных проявлениях—дуэлях, драках с буточниками (так Пушкин писал это слово), дионисийских оргиях, легкомыслии романах. А всего более—в карточной игре. Она помогала вызвать дух опасности, оживляла краски жизни, придавала существованию необходимый артистизм. Английский путешественник Томас Райкс слышал от Пушкина и записал такой афоризм: «Я предпочел бы лучше умереть, чем не играть»⁴.

Игра графини—исходно тоже дань артистизму.

Игра Германна—совсем другого свойства. Выиграв, он превратился бы в сытого обывателя, довольного собой, своим обедом и женой. Понятно: так пушкинская вещь развиваться не может. Протазанов чутко улавливает легендарные, едва ли не сказочные, мотивы пушкинского творчества. Режиссеру предстоит перенести на экран почти фольклорную историю, где судьба испытывается трижды. Германн «обдергивается» на третий раз. Точно так же пушкинская Клеопатра из «Египетских ночей» должна «спотыкаться» на третьем казнимом любовнике, а Пугачев из «Капитанской дочки» велит вешать двух офицеров, но прощает третьего, Гринева. По этому же троичному правилу строится игра Германна⁵.

Пусть герой «Пиковой дамы» и в жизни, и за карточным столом играет не как Пушкин и другие его персонажи. Тем не менее, в характере Германна все же—хоть и в ослабленной форме—присутствуют черты, роднящие его с inferнальным миром. В кругу графини Анны Федотовны и Сен-Жермена он не совсем чужой. Это обстоятельство можно не замечать, а можно и заметить.

Протазанов, кажется, замечает.

В третьей главе повести есть деталь, выводящая рассказ из простого ряда бытовых реалий. Мизансцена известна. Офицер стоит у дома графини и с близкого расстояния наблюдает за отъездом старухи-графини на бал:

«Дверцы захлопнулись. Карета тяжело покатила по рыхлому снегу. Швейцар запер двери. Окна померкли <...>. Ровно в половине двенадцатого Германн ступил на графинино крыльцо и взошел в ярко освещенные сени. Швейцара не было» (т. VIII, с. 239).

Остается только гадать, каким образом офицер вошел в дом, если несколькими строками раньше сказано ясно: «Швейцар запер двери». Волшебному явлению графини Германну соответствует едва ли не такое же волшебное, сказочное явление Германна графине. Некая фабульная симметрия, о которой еще пойдет речь, здесь очевидна. Не знаем, заметил ли Протазанов неладное в сцене проникновения Германна в покои старухи. Но какое-то дуновение фантастического ветра режиссер, несомненно, почувствовал. На этом стоит остановиться подробнее, поскольку тут видны кое-какие особенности творческой манеры режиссера.

Поставим маленький мысленный эксперимент. Допустим, Протазанов заметил реальную невозможность ночного визита героя в дом графини. И что же? Он должен, выходит, давать на среднем или даже на крупном плане фигуру швейцара, запирающего входную дверь, а потом уходящего во внутренние комнаты. После этого часы показывали бы половину двенадцатого, и Германн появлялся бы с улицы у парадной двери. Здесь он волшебным образом исчезал бы из поля зрения и опять возвращался бы в кадр уже с другой стороны двери, т.е. в доме.

Все это ничуть не противоречило бы пушкинской фантастике. Если предявлен призрак графини, то отчего ж не быть и призраку офицера. У Пушкина этого нет, и потому деталь с запертой дверью можно было бы считать недосмотром, ошибкой автора повести. Протазанов не инсценирует действие швейцара, видимо, по другой причине. Вся обстановка отъезда графини на бал являет собою картину подразумеваемого ужаса—вой ветра, мокрый снег, тусклые фонари, пустая улица; офицер почему-то стоит в одном сюртуке, не чувствуя ни ветра, ни холода. Сгорбленную, страшную старуху выводят под руки; дверцы кареты громко хлопают.

Если теперь разбавить эту романтическую атмосферу сонным, зевающим швейцаром в замасленном жилете, если дать ему в руки коптящую свечку и связку ключей, то таинственная атмосфера всего эпизода испаряется; она может не устоять в споре с бытовой деталью. Протазанов отказывается от запирающая двери скорее интуитивно, чем по каким-то логическим основаниям.

Но это не избавляет режиссера от исходной задачи: стусить таинственную атмосферу старого особняка, дать зрителю понять inferнальность Германна, некое его родство с потусторонними силами зла. И задачу свою Протазанов решает блистательно.

Уже движение Мозжухина-Германа по комнатам дома графини снято так, что сомнений не остается: тут, за тяжестью мебели, за игрой дамских безделушек и медленного хода часов, скрывается филиал ада. Ощущение это усиливается, когда старуха-ведьма засыпает в своем кресле. Дальше следует

ключевой эпизод всего фильма: явление Германа старухе. Если судить строго формально, то оно снято с вопиющим отступлением от пушкинского текста.

У Пушкина молодой офицер выходит из своего убежища у печки и предстает перед полусонной испуганной старухой. Ничего мистического в этом эпизоде, кажется, нет. Если бы Протазанов пошел строго за Пушкиным, то, соблюдая букву повествования, он не последовал бы за его духом. В самом деле: не заметивший чертовщины в эпизоде проникновения Германа в дом, режиссер протянул бы простую жизненную реальность своего фильма на огромный отрезок экранного времени—вплоть до явления призрака старухи в жилище Германа. В сгущаемой атмосфере дьявольщины нельзя, невозможно было ждать так долго. Логика потустороннего властно требовала—здесь и сейчас.

Протазанов находит замечательное решение. Он дает старухе заснуть и в сонное видение вводит картину ее молодости. Юная графиня Анна Федотовна кокетничает с молодым счастливецом, а потом тайно от мужа готова принять его в своей спальне. Для нас важно не только фабульное развитие сна старухи, но еще и тот источник, из которого режиссер его берет. В отсутствующую в тексте Пушкина грезу графини он помещает мотив из сознания пушкинского Германа, покидающего дом графини после ее смерти. Именно Германн, спускаясь по лестнице после краха своих надежд, волнуем странными чувствами. Он думает о молодом счастливецке, который, так же рискуя, поднимался по этой лестнице вверх, в спальню к любовнице, шестьдесят лет назад (т. VIII, с. 245).

Присваивая сонной графине мысли и чувства Германа, Протазанов как бы отдает долг inferнальной составляющей литературного первоисточника. Во-первых, подчеркивается *родственность* офицера и графини, имеющих одинаковые видения. Во-вторых, самое явление Германа перестает принадлежать одной лишь бытовой реальности. Появляясь из сна—вместо молодого счастливецка—он сознанием графини воспринимается как некий *призрак*.

Заметим попутно: сохраняется и пушкинская направленность всего эпизода, в котором образно сопоставлены эпохи. У Пушкина алчный Германн, только что совершивший бессмысленное преступление, нисходит по лестнице, ступает вниз, в преисподнюю; а молодой счастливец, наоборот, возносится вверх, его ждет райское блаженство у графини Анны. У Протазанова, в сущности, происходит то же самое. Только воображаемый «противоход» героев совершается не в лестничном размышлении Германа, а в неотчетливом полусне старухи. Тем самым подчеркивается для нее не совсем реальная, призрачная природа Германа.

Уже отмеченная симметрия явлений призраков продолжается. Старуха-графиня посещает Германа. Эта симметрия выражена в картине не только вообще, фабульно, но и детально. Старуха дремлет в кресле, и вдруг *справа от нее* (слева от зрителя) является незнакомый мужчина—Герман. Та же композиция, только построенная зеркально, принята и для посмертного прихода графини Анны. Теперь Герман сидит в кресле, поставленном в центре кадра. И вдруг *слева от него* (справа от зрителя) возникает призрак старухи.

Зритель, если и не понимает, то чувствует: оба кресла не стоят на почве простой реальности; обе персоны не могут существовать по законам обыч-

ной жизни. Но в пределах фантастической действительности соблюдается общепонятная логика. Инфернальное вторжение Германна к графине отнимает у нее жизнь; столь же инфернальный приход графини Анны к Германну в конечном счете лишает его рассудка. И тот, и другая равным образом становятся и орудиями, и жертвами сил, к содействию которых они прибегали.

Наблюдение А.А.Ахматовой о высшем петербургском свете у Пушкина как филиале ада подтверждается в фильме так же ясно, как в классическом литературном тексте.

Здесь же необходимо отметить существенное отступление Протазанова от фабульного наполнения повести: в картине нет эпизода отпевания графини в монастырской церкви. Это привело к двум очевидным смысловым пробелам. Во-первых, нет видения Германна: мертвая старуха прищуривает глаз и смотрит насмешливо. У Пушкина это продлевает фантастическую линию, начатую еще в эпизоде с запиранием двери и завершаемую прищуром и усмешкою карточной пиковой дамы. Для Пушкина это момент коренной. По аналогии можно напомнить «Каменного гостя», где статуя Командора кивает головою задолго до своего грозного явления в финале, в развязке трагедии. Во-вторых, отказ от сцены отпевания исключил из фильма диалог родственника старухи с англичанином, который узнает, что Германн — побочный сын покойной графини Анны. Диалог этот еще раз напомнил бы о фантастической, дьявольской связи между главными героями ленты.

Ничего этого у Протазанова нет.

Но, может быть, режиссера здесь не следует упрекать. Еще за несколько лет до выхода протазановского фильма на экраны Святейший Синод запретил экранные инсценировки православных церковных обрядов. Этот запрет действовал. Например, в том же 1916 году в Москве вышло известное издание «Вся кинематография. Настольная адресная и справочная книга». В нем — среди прочих полезных сведений — было подтверждено синодальное распоряжение: нельзя в игровом кино инсценировать православные обряды и выводить в кино актеров, изображающих православных служителей церкви. Этот запрет сразу уводил в небытие сцену отпевания в монастыре — цензура бы ее не пропустила.

Сами по себе такие и подобные отступления от литературного оригинала в экранизациях ничего, конечно, не решают. Фильм Протазанова вполне самостоятельное произведение, и тут не о чем спорить и нечего доказывать. Тем не менее, есть, думается, необходимость, если не оценить, то хотя бы назвать и некоторые другие признаки свободы режиссера от классического литературного текста.

Например, из картины выпущена вся линия Томского и княжны Полины. Точнее, Томский и Нарумов слиты в едином персонаже по прозвищу Нарумов; он-то и выступает внуком старой графини и рассказчиком истории о Сен-Жермене и трех картах. Его застольная новелла о похождениях бабушки в Париже шестьдесят лет тому назад есть шедевр экранного мастерства, замечательный пример «преодоленной трудности». Трудность же состояла вот в чем. Нарумов обращался со своим застольным монологом к коллегам-офицерам, занятым ужином в довольно прихотливом и изысканном столичном интерьере. Экранизация самого рассказа переносила зрителей в Париж и Версаль на

шестьдесят лет назад от пушкинского времени. По ходу рассказа парижские бальные сцены XVIII века сменяются офицерской петербургской трапезой начала XIX века. Зрителю 1916 года довольно трудно отличать, что происходит 100, а что 160 лет тому назад, но Протазанов так акцентирует детали костюмов, интерьеры и реквизит, что ошибиться едва ли возможно. Кроме того, на стыке петербургских и парижских сцен нет крупных планов, которые могли бы сбить зрителя с толку. Да и сам темп сцен из XVIII столетия гораздо медленнее, чем скорость развития событий во времени Пушкина и Германа.

Однако есть в фильме и явные смысловые просчеты. Но о них трудно говорить, т.к. в нашем распоряжении была только реставрированная копия ленты. И порою невозможно понять, где просчет режиссера, а где особенности реставрации и реконструкции картины. Обсуждение последних в нашу задачу не входит. И все же отметим явную ошибку в финальной части. У Пушкина в шестой главе повести сказано: «В Москве составилось общество богатых игроков под председательством славного Чекалинского» (т. VIII, с. 249), что и отражено в надписи. Далее Пушкин продолжает свой рассказ: Чекалинский «приехал в Петербург» (т. VIII, с. 249). В надписи указанное обстоятельство упущено. Германн играет у Чекалинского. Тем самым действие «Пиковой дамы» (если не целиком, то уж во всяком случае вокруг игры Германа) переносится в Москву. Это грубо противоречит всей петербургской атмосфере вещи.

Но—не стоит писать рецензию, опаздывающую почти на целое столетие. Если нам удалось выявить родство литературного и кинематографического текстов, если мы обозначили хотя бы контуры идейных и формальных совпадений повести и фильма, то можем считать свою задачу выполненной.

* * *

Жизнь «Пиковой дамы» в нашем кинематографе продолжается. О позднейших—вслед Протазанову—попытках экранизировать пушкинскую фантастическую повесть можно было бы написать отдельную работу. В ней почетное место заняли бы усилия М.И.Ромма⁶.

Ждет своего исследователя и существование Пушкина на экране в трех ипостасях—традиция, биография, экранизация.

1. П у ш к и н А. С. Полн. собр. соч. в 17 тт.—М.: Изд. АН СССР, 1937–1959. Далее в тексте в круглых скобках указаны тома и страницы этого издания.

2. Любопытно отметить, что еще до войны император Николай Второй считал кайзера Вильгельма умалишенным и полагал, что его следовало бы «связать как сумасшедшего». См.: М о с о л о в А. А. При дворе последнего императора.—СПб.: Наука, 1992, с. 203.

3. См.: П у ш к и н А. С. Уединенный домик на Васильевском.—В кн.: П у ш к и н А. С. Полн. собр. соч. В 10 тт. Изд. 4-е. Т. 9.—Л.: Наука, 1975, с. 351–374 (приложение). «Филиал ада»; а также: Пушкин в 1828 году. А х м а т о в а А. А. Уединенный домик.—В кн.: А х м а т о в а А. А. О Пушкине. Статьи и заметки. Изд. 2-е.—Горький: Верхне-Волжское книжное издательство, 1984, с. 223.

4. Разговоры Пушкина.—М.: Федерация, 1929, с. 140.

5. См.: Л и с т о в В. С. Из комментариев к текстам А.С. Пушкина (К истолкованию образа Клеопатры). В сб.: Болдинские чтения.—Нижний Новгород: Вектор Тис, 2007, с.14–15.

6. Р о м м М. И. Избранные произведения. В 3 тт. Т. 2.—М.: Искусство, 1981, с. 155–163.