



М. Ю. ЛЮБИМОВА

**О законе художественной экономии, фабуле
и новых концах...: Е. Замятин — сценарист
французского фильма «На дне»***

Известно, что Антон Павлович Чехов, работая над комедией «Портсигар» и мучительно придумывая подходящий финал, в письме (от 4 июня 1892 г.) А. С. Суворину сокрушался: «Не даются подлые концы! Герой или женись или застрелись, другого выхода нет», и здесь же заметил: «Кто изобретет новые концы для пьес, тот откроет новую эру»¹.

Известно также, что получив от Горького окончательную редакцию «На дне», Чехов написал автору (29 июля 1902 г.): «Она нова и несомненно хороша. Второй акт очень хорош, это самый лучший, самый сильный, и я, когда читал его, особенно конец, то чуть не подпрыгивал от удовольствия. Настроение мрачное, тяжкое <...>. Из IV акта Вы увели самых интересных действующих лиц (кроме актера)², и смотрите теперь, чтобы чего-нибудь не вышло от этого. Этот акт может показаться скучным и ненужным, особенно если с уходом более сильных и интересных актеров останутся одни только средние. Смерть актера ужасна; Вы точно в ухо даете зрителю, ни с того ни с сего, не подготовив его. Почему барон попал в ночлежку, почему он есть барон — это тоже недостаточно ясно»³.

* Впервые: Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1996. Т. II. № 2. С. 375–385. Публикуется по этому изданию, с исправлением опечаток.

¹ Письма А. П. Чехова / Под ред. М. П. Чеховой: в 6 т. Т. 4: 1892–1896) М.: Кн-во писателей в Москве, 1914. С. 79.

² В четвертом акте нет Василисы, Наташи и Пепла.

³ Письма А. П. Чехова. Т. 6: 1900–1904. М., 1916. С. 236–237.

Из истории Московского Художественного театра известно, что при постановке пьесы М. Горького «На дне» режиссура столкнулась с трудностями⁴, в т. ч. и с теми, на которые прозорливо указывал Чехов. Преодоление уязвимых мест горьковской пьесы потребовало немалых усилий театра, и все же зрительский успех «На дне» был в значительной мере обеспечен новизной материала (как, впрочем, и успех многих других произведений Горького).

С еще большими трудностями столкнулся писатель Евгений Иванович Замятин (1884–1937). Ему в 1936 г. французская кинематографическая фирма «Альбатрос»⁵ заказала сценарий для фильма «На дне», снимать который должен был режиссер Жан Ренуар⁶, добившийся большого успеха своей предыдущей работой — экранизацией «Мадам Бовари» Флобера.

Автор двух десятков сценариев и синопсисов, большинство из которых было написано на известные литературные и исторические сюжеты⁷, Замятин переосмыслил пьесу Горького⁸. Похоже, он принял при этом во внимание и замечания Чехова, письма которого, как это нами установлено, он внимательно читал, будучи еще начинающим

⁴ Соловьева И. Н. Немирович-Данченко. М.: Искусство, 1979. С. 186–187, 192–200, 203. (Жизнь в искусстве).

⁵ Продюсеры — Александр Каменка и Владимир Зедербаум (оба значатся в титрах фильма).

⁶ До фильма «На дне» французский кинорежиссер Жан Ренуар (1894–1979) поставил девятнадцать кинокартин.

⁷ Среди них — «Пиковая дама», «Анна Каренина», «Тарас Бульба», «Стенька Разин», «Мазепа», «Великая любовь Гойи», «Царь в плену» (об Александре II и княгине Юрьевской) и др.

⁸ В титрах фильма значится, что соавтором сценария является Жак Компанеец. На сохранившемся тексте сценария рядом с именем Замятина также стоит фамилия «Я. Компанеец». Нами пока не установлена степень его участия в создании сценария. «Основной сценарий был сделан, как уже об этом сообщалось, Е. Замятиным», — писала парижская газета «Последние новости» 2-го октября 1936 г.

С пьесой «На дне» связан малоизвестный, но весьма примечательный факт биографии Замятина. 26 декабря 1927 года на вечере, устроенном Академией наук, Клубом научных работников и Союзом писателей по случаю 35-летия литературной деятельности Горького в зале Центрального дома работников просвещения в Ленинграде, были сыграны сцены из третьего акта горьковской пьесы. В них Замятин сыграл роль Барона; остальные роли исполнили: К. А. Федин (Васька Пепел), А. Д. Радлова (Василиса), А. П. Чапыгин (Костылев), А. Н. Толстой (Лука), П. Н. Медведев (Актер), Н. С. Тихонов (Татарин), М. Э. Козаков (Клещ), С. Я. Маршак (Сатин), В. А. Каверин (Бубнов) (см.: Горький — Е. П. Леткова-Султанова. [Переписка] / вст. заметка, подгот. текста, комм. Е. Г. Коляда // Горький и советские писатели: Неизданная переписка. М.: Наука, 1963. С. 269–271. Лит. наследство. Т. 70).

литератором⁹. Сценарист несомненно ориентировался и на собственные теоретические установки, сделанные с простотой, точностью, и, если можно так выразиться, прочностью, достойной универсальной инженерной мысли начала XX в.

Еще в начале 1920-х гг. в лекциях по «Технике художественной прозы», которые он читал в Доме Искусств в Петрограде молодым литераторам (в т. ч. «Серационовым братьям»), Замятин формулировал как обязательный и для драматических и прозаических произведений принцип — закон единства действующих лиц: «Одни и те же — или может быть одно и тоже главное действующее лицо должно проходить через все произведение. <...> ...Случайные, эпизодические лица — являются недостатками произведения: это нарушает его архитектурную стройность»¹⁰. Другой, выведенный Замятиным тогда же «закон эмоциональной экономики» исходил из того, что «у человека после сильных ощущений — получается реакция, утомление и эмоциональная восприимчивость понижается», и требовал введения «интермедий» («роздыхов, понижений»), которые периодически сменяли бы эмоциональные подъемы. Один из способов создания таких «понижений» — эпизодические вставки, не связанные или мало связанные с фабулой. Для соблюдения «закона эмоциональной экономики», по Замятину, можно использовать прием переплетающейся фабулы: при этом главные персонажи, связанные между собой, все время проходят параллельно¹¹.

Особое внимание Замятин уделил фабульной изобразительности, считая одним из недостатков, свойственных большинству русских писателей, — бедность фабулы, интриги. По его мнению, многие, занимаясь «усовершенствованием формы, языка, углублением психологических деталей, разработкой общественных вопросов», забывали

⁹ Это подтверждают два письма Замятина к жене Людмиле Николаевне (урожд. Усовой) от 25 июля 1914 г. и 1 апреля 1915 г. (Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина / сост. и подгот. текста Л. И. Бучиной, М. Ю. Любимовой; предисл. и комм. М. Ю. Любимовой. СПб.: РНБ, 1997. С. 179, 188 (Рукописные памятники; Вып. 3, ч. 1–2)). Письма А. П. Чехова выходили шестью томами в 1912–1916 г., первые три тома тогда же были переизданы (М., 1913–1915). Одно из писем Чехова Замятин цитирует в лекции «О сюжете и фабуле» (*Замятин Е. И. Сочинения = Samjatin J. Werke: <в 4 т.>* Мюнхен, 1988. Т. 4: Проза; Киносценарии; Лекции; Рецензии; Лит. публицистика; Ст. на разные темы. С. 397). Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина / Сост. и подгот. текста Л. И. Бучиной, М. Ю. Любимовой; предисл. и комм. М. Ю. Любимовой. СПб., 1997. С. 179, 188 (Рукописные памятники. Вып. 3, ч. 1–2).

¹⁰ *Замятин Е. И.* О сюжете и фабуле. С. 395.

¹¹ Там же. С. 396, 399.

о фабуле. Среди мастеров фабулы в поле зрения Замятина — Толстой, Достоевский, Лесков, Б. Маркевич, Дюма, Мопассан, Флобер, Бурже, Конан-Дойль, Уэллс, Генрих Манн.

Актуальность развития сюжетной стороны произведения Замятин объяснял двумя причинами. Во-первых, сменой читательской аудитории: на смену интеллигенту, способному «подчас удовлетвориться эстетическими ощущениями формы произведения, хотя бы развитой в ущерб фабуле», пришел новый читатель, «более примитивный», нуждающийся в более интересной фабуле. Второе обстоятельство психологического характера: «жизнь стала так богата событиями, так неожиданна, так фантастична, что у читателя вырабатывается невольно иной масштаб ощущений, иные требования к произведениям художественного слова: произведения эти не должны уступать жизни, не должны быть беднее ее»¹².

Приступая к работе над сценарием «На дне», Замятин уже хорошо ориентировался в современной кинопродукции. В эссе «Кино» он отмечал, что в фильмах 1930-х господствовало два направления. Первое — «жидкий» фильм (средний европейский или американский бездушный, развлекательный фильм). Второе — фильм, «нафаршированный до отказа идеями» (тенденциозно-пропагандистские фильмы гитлеровской Германии и советской России). Отвергая и первое, и второе направления, Замятин предпочел работать над сценариями для такого кино, которое должно было будоражить фантазию зрителя, заставить работать его мозг, сохранить в людях «тревожное пламя его воображения»¹³.

В архиве Замятина в Колумбийском университете¹⁴ сохранилось два текста сценария «На дне». Оба — рукописные (автографы Замятина синими чернилами и карандашом), написанные по-русски (некоторые слова и выражения переведены на французский язык). Первый — полный, озаглавлен — «На дне», на 38 листах; на первом листе — штамп кинофирмы «Альбатрос». Второй, с названием «Les bas fonds», на 18 листах, представляет собой краткое изложение сценария.

Сопоставление полного текста с пьесой Горького позволяет утверждать, что Замятин, сохранив главных персонажей и некоторые сюжетные ходы, кардинально переработал пьесу. Главными действующими лицами сценария стали Васька Пепел и Барон.

¹² Там же. С. 398–399.

¹³ Замятин Е. И. О литературе и искусстве / публ. А. Тюрина // Новый журнал. 1990. Кн. 178. С. 189–190.

¹⁴ Bakhmeteff archive of Russian and East European History and Culture. The Rare Book and Manuscript Library, Columbia University (Нью-Йорк, США).

В первых эпизодах Пепел, спасаясь от погони полиции после очередного «ночного похода», встречает на улице Луку и помогает ему устроиться в ночлежке. Пепел готовится к новому «делу», после которого он, обзаведясь деньгами, надеется покинуть ночлежку. Василиса ждет успешного завершения этого дела, чтобы уйти вместе с ним. У Пепла — другие планы; он продолжает ухаживать за Наташей.

Параллельно автор заново выстраивает фабульную линию Барона: тот проигрывает в клубе крупную сумму денег и должен погасить долг через два дня.

Пепел и Барон встречаются в квартире Барона, которую вор собирается ограбить¹⁵. Хозяин квартиры готовится покончить с собой и долго не может на это решиться. Увидев рядом человека с револьвером, он предлагает тому застрелить его. Он вор, а не убийца, — отвечает Пепел, — а прожить можно и без денег — ради них не следует прерывать свою жизнь. Барон провожает Пепла до выхода, пообещав не сообщать о его ночном визите в полицию. На улице городской и сыщик подкарауливавшие Пепла, задерживают его.

На следующее утро Василиса узнает подробности ареста Пепла от Костылева, только что вернувшегося из города, при этом разговоре присутствует Наташа, которая тут же отправляется с передачей в участок. Вслед за ней спешит Василиса — Пепел сообщает ей о том, что Барон не сдержал своего слова и натравил на нее полицию. Василиса врывается в квартиру Барона с градом упреков, они вместе идут в участок, где Барон подтверждает, что найденный у Пепла портсигар — это его подарок. Пепла освобождают, Барон сообщает Пеплу, что не отказался от своего намерения уйти из жизни, и приглашает нового друга разделить с ним «последний» ужин в ресторане. Ужин заканчивается скандалом — приятелей выгоняют на улицу.

Далее Замятин использует прием, который он называл «намеренным запутыванием фабулы». Автор намеками дает читателю (зрителю) посылки к ложному выводу о разрешении конфликта, а затем обрушивается на читателя действительным его разрешением. В эпизоде «на берегу реки» Барон, сняв пиджак, долго молча стоит у воды в нерешительности. Эту сцену прерывает эпизод в сарайчике во дворе ночлежки — у прикрытого простыней тела Актера горит

¹⁵ Этот сюжетный ход несколько напоминает фабулу рассказа О. Генри «Родственные души» (1911). В 1923 и 1924 г. под редакцией Замятина и с его предисловием вышли два издания рассказов О. Генри.

Р. С.: Новое прочтение пьесы «На дне», предложенное О. В. Богдановой, нивелирует предположение, касающееся О. Генри, но предлагает иную мотивацию, применимую и к сценарию Е. Замятина. — *Ред.*

восковая свеча, сидит Лука. Нагнувшись над покойником, он говорит: «А не плохой был человек!» И вновь Замятин возвращает действие на берег реки: видны уплывающая по течению шляпа Барона, лежащий на берегу его пиджак и выпавший из кармана раскрытый паспорт Барона. Создается впечатление, что он покончил с собой. Но в следующем эпизоде Барон стоит в очереди чернорабочих перед окошком в контору, оно захлопывается перед ним: прием рабочих в этот день уже закончен.

Наконец Барон находит разовую работу, но тут же проигрывает в карты заработанные деньги. Ему некуда податься, и Пепел приводит его в ночлежку. Пепел устраивается на работу на заводе и строит планы новой жизни вместе с Наташей.

Замятин сохраняет горьковский мотив зависимости Костылева от Пепла — хозяин ночлежки скупает краденое у вора, — а также основные романтические коллизии: Василиса — Пепел, Наташа — Пепел, Костылев — Василиса, разрабатывает их сюжетно. Вместо полицейского Медведева, дяди Наташи и Василисы в сценарии возник Пристав — местное полицейское начальство. Пристав предупреждает Костылева, что полиция известна его связи с преступным миром и это дело замять нелегко. Перепуганный Костылев просит Пристава ему помочь и обещает его отблагодарить.

Василиса и Костылев, желая ублажить Пристава, отправляют к нему Наташу под тем предлогом, что Пеплу грозит тюремный срок и нужно поговорить с полицейскими. Здесь, в квартире Пристава, ее растерзанную, защищающуюся от его притязаний, застаёт Пепел и с отворачиванием отворачивается от нее, успев, однако, поколотить Пристава.

Далее следует сцена драки между Пеплом и Костылевым, во время которой Василиса убивает мужа утюгом и убеждает всех, что это сделал Пепел. Полиция арестовывает Пепла.

Автор отказался от многих персонажей горьковской пьесы: Сатина, Бубнова, Клеща, Анны, Квашни, Кривого Зоба, Татарина¹⁶, — в сценарии остались «ночлежники без имен и речей», — но ввел дополнительного слугу Барона — Федора, фигуры полицейских, сыщика, игроков в клубе и некую даму — подругу Барона. Если Настя и Алешка (здесь он выступает не как слесарь, а как гармонист) сохранили свои сюжетные функции, то Актер и Лука — получили еще и дополнительные. Лука на протяжении сценария выступает в роли «вестника» — он рассказывает Актеру о замечательной лечебнице, где лечат от запоев;

¹⁶ Горький признавал, что в его пьесе «много лишних людей и нет некоторых необходимых мыслей, а речь Сатина о человеке-правде бледна» (*Горький А. М. Письма к К. П. Пятницкому // Архив А. М. Горького. Т. IV. М.: Гослитиздат, 1954. С. 94*).

он спускается в подвал и шепотом сообщает Пеплу, что в прачечной Василиса сейчас убьет Наташу; он указывает Барону на настоящего убийцу Костылева. Новые эпизоды возникли в линии Актера — они психологически мотивировали его самоубийство. В первом — Актер заявляет Костылеву, что уходит в Москву: там есть замечательное учреждение, где лечат алкоголиков, и называет его адрес. В ответ Костылев смеется и объясняет Актеру, что это учреждение ему известно, — это сумасшедший дом, и там сидит его дядя. Потрясенный этим сообщением Актер повторяет: «Сумасшедший дом...» Актера поднимают на смех. Он, подавленный, уходит, чтобы выпить. Настя, оторвавшись от чтения, бросает Костылеву: «Ну и сволочь же ты! Зачем человека погубил?». В следующем эпизоде вновь возникает фигура Актера — вдребезги пьяный, он декламирует роли и вымалывает у гармониста Алешки рюмку водки. Тот, издеваясь, требует от Актера полаять по-собачьи. Актер лает, получает рюмку, выпивает ее и со словами «Последняя!» — уходит.

Замятин нарушил присущий пьесе Горького закон единства места — действие всех четырех актов пьесы происходило в ночлежке и рядом с ней. В сценарии 78 эпизодов, и только в половине из них действие происходит в ночлежке, оно переносится на улицу, в клуб, в квартиру Барона, в ресторан, в полицейский участок, в тюремную камеру, в квартиру полицейского пристава, на берег реки, к строительной конторе.

Пьеса Горького заканчивалась сообщением Барона о смерти Актера и словами Сатина «Эх... испортил песню дур-рак!» В финале замятинского сценария ночлежники под предводительством Барона врываются в участок, требуют освобождения Пепла и ареста Василисы. Пепел убеждает ночлежников разойтись: он убежден, что его скоро освободят. Далее следует сцена Наташи и Пепла — Наташа обещает ждать любимого. Пристав в коридоре подходит к Барону, лицо которого ему кого-то напоминает. Барон поясняет, где они встречались: «А ты мне один раз после бала у губернатора — пальто подавал...» Сценарий заканчивается словами: «Барон уходит. Пристав остается с раскрытым ртом».

Жесткая фабульная конструкция¹⁷, «расчерченный план» оставили пространство для режиссера, последовательно развивавшего в своих фильмах направление «поэтического реализма». Некоторые эпизоды Замятин, вероятно, сознательно не разрабатывал, считая, что их развитие входит

¹⁷ Замятин осознавал жесткость собственных художественных конструкций. В статье «Закулисы» (1930), раскрывая секреты своей творческой лаборатории, он заметил: «Незаконченных фраз, сцен, положений — позади я никогда не оставляю» (Замятин Е. И. Сочинения. М.: Книга, 1988. С. 471. (Из лит. наследия)).

в задачи режиссера, декоратора, композитора¹⁸, актеров. За эпизодом, в котором Барон с завистью и азартом наблюдает, как мальчишки играют в «орлянку», следует авторская запись: «Еще два-три enchainés¹⁹, показывающих путь дальнейшего “спуска” Барона» (т.е. эпизоды, рисующие безуспешные попытки Барона добыть деньги).

После того, как сценарий был закончен, вспоминал Замятин, — «Горький был извещен об этом, от него был получен ответ, что он удовлетворен моим участием в работе, что он хотел бы ознакомиться с адаптацией его пьесы, что он ждет манускрипта.

Манускрипт для отсылки был уже приготовлен, но отправить его не пришлось: адресат выбыл — с земли»²⁰.

Режиссер фильма Жан Ренуар (он же вместе с Шарлем Спааком писал диалоги к сценарию) рассказал об этом несколько иначе: «Наш сценарий сильно отличался от пьесы Горького. Мы послали сценарий писателю, чтобы получить его одобрение. Он ответил Каменке письмом, в котором высказывался за свободную адаптацию текста и полностью одобрял наш сценарий»²¹.

2 октября 1936 г. парижская газета «Последние новости» сообщила: «На днях, по окончании съемок, режиссер Ж. Ренуар приступил к монтажу горьковского “На дне”».

Режиссер не ставил своей целью точно воспроизвести на экране пьесу Горького, равно как не собирался переносить на экран процветавшую во многих западных фильмах «развесистую клюкву» из русской жизни. Он говорил: «Я не стремился создать “русский фильм”, я хотел создать общечеловеческую драму <...>. Для того чтобы лучше понять персонажей “На дне” и суметь их воссоздать в моем фильме, я подолгу бродил по окраинам Парижа. Именно там я нашел прообразы героев моего фильма. <...> В полуразрушенных бараках, источенных червями, живет несколько сот фламандцев, французов, бельгийцев. Все это жертвы безработицы, люди, которых кризис выгнал с заводов, это было настоящее дно!»²².

Далее режиссер рассказывал о том, что в Вильнев-ля-Гаренн он нашел подлинный типаж для роли Барона. Им стал один китаец, «последний представитель парижской колонии желтокожих, бывшей когда-то очень

¹⁸ В создании фильма принимали участие: Федот Бургасов и Жан Башле (операторы), Эжен Лурье (художник), Жан Вьенер (композитор).

¹⁹ См.: enchainés — от enchaîner — продолжать (разговор), подхватить (реплику), нанизывать (факты) (фр.). Здесь: разговор.

²⁰ Замятин Е. И. М. Горький // Замятин Е. И. Сочинения. С. 358.

²¹ Ренуар Ж. Моя жизнь и мои фильмы / Пер. с фр. Л. Токарева; Предисл. и коммент. В. Божовича. М: Искусство, 1981. С. 123.

²² Цит. по: Авенариус Г. А. Жан Ренуар. М.: Госкиноиздат, 1938. С. 52.

многочисленной. Этот китаец держит себя с большим достоинством, гладко выбрит, носит безукоризненный пиджак черного цвета и полосатые брюки. Он стойчески переносит свои горести и каждый вечер слушает грамзапись китайских песенок, напоминающих ему его родину»²³.

Роль Пепла сыграл молодой Жан Габен. По свидетельству Ренуара, «Габен достигал вершин выразительности, когда ему не приходилось повышать голос. Актер громадного масштаба, он добивался величайших эффектов самыми простыми способами. Специально для него я придумал в фильме сцены, которые можно было сыграть шепотом <...>. Габен легким подрагиванием своего невозмутимого лица способен передать самые бурные чувства. Другому актеру пришлось бы вопить, чтобы добиться сходного эффекта. Жан <...> потрясал зрителей, едва моргнув глазом»²⁴.

Так же, как когда-то внешность и манеры В. И. Качалова, назначенного на роль Барона в Московском Художественном театре, восполнили недостатки авторской характеристики персонажа и убедили зрителя, что этот ночлежник в прошлой жизни был настоящим Бароном, так и внешность (утонченное нервное лицо и подвижные изящные руки), безупречные манеры и умение носить костюм Луи Жюве (Жуве), известного по театральной сцене и по многочисленным работам в кино, — соответствовали образу, созданному сценаристом.

Ключевой сценой фильма режиссер считал «сцену с улиткой». На берегу реки Барон и Пепел исповедуются друг другу. Влюбленный в Наташу Пепел рассказывает о своей надежде выбраться из ночлежки и увести с собой любимую женщину, разорвать нити, связывавшие его с темным прошлым. «Мой отец был вор, и я родился вором», — признается он. В ответ Барон кратко рассказывает историю своей жизни. В фильме во время рассказа Барон, заметив ползущую по травинке улитку, снимает ее и кладет ее себе на палец, улитка ползет по пальцу Жюве, а он продолжает свой рассказ. По свидетельству Ж. Ренуара эта сцена каждый раз «срабатывала» на просмотрах фильма «На дне»: «<...> зал расслаблялся. Чувствовалось, что все зрители увлеченно следят за движениями улитки. Барон становился для них близким человеком, и они, слушая его историю, отождествляли себя с Габеном»²⁵.

Премьера фильма состоялась 1 декабря 1936 г. в кинотеатре «Regard»; 10 декабря был показан на экране кинематографа «Макс Линдер». После премьеры французская критика отмечала, что режиссер «сумел и на этот раз передать на экране литературное произведение,

²³ Там же. С. 52–53.

²⁴ Ренуар Ж. Моя жизнь и мои фильмы. С. 123.

²⁵ Там же. С. 125.

сохранив его дух и настроение»; и высоко отозвались об актерских работах²⁶, особенно выделяя Ж. Габена и Л. Жуве. Г. Адамович в рецензии на фильм подчеркнул стремление авторов «гуманизировать жестокую и беспощадную прозу жизни», «смягчив» ее, «окрасить в более светлые тона»²⁷.

Кинокритик Жорж Садуль писал: «<...> тема дала Ренуару возможность прекрасно выразить свою мысль. Ни один режиссер не имеет дара одухотворить произведение лучше его и создать типы, которые были бы столь живыми человеческими существами. Ренуар сумел создать в картине социальную реалистическую атмосферу... Не восстанавливая живописных подробностей, оставив в стороне все черты русской жизни, Ренуар сумел все же достигнуть истинного реализма. Фильм “На дне” — произведение, делающее честь французской культуре»²⁸.

Жюри премии Луи Деллюка присудило работе Ренуара премию 1936 г. за лучший фильм²⁹. <...>

Попытка Замятина соединить быт горьковской пьесы с новейшими исканиями в области сюжета и композиции, выстроить литературный материал в соответствии с законами, им самим сформулированными, как нам кажется, вполне удалась. Сравнение сценария и фильма, снятого Ж. Ренуаром (выдержав испытание временем, фильм и сегодня смотрится, как серьезная высокохудожественная экранизация классики), доказывает, что фильм почти полностью соответствует замыслам сценариста³⁰.

²⁶ Кроме Ж. Габена и Л. Жуве в фильме были заняты: Сюзи Прим (Василиса), Жюни Астор (Наташа), Робер Ле Виган (Актер), Андре Габриэлло (полицейский), роль Костылева сыграл известный русский актер Владимир Александрович Соколов.

²⁷ См. наст. изд. — Приложение.

²⁸ Цит. по: *Авенариус Г. А. Жан Ренуар*. С. 54. Позднее Садуль пересмотрел свою оценку и резко отрицательно отозвался об этой работе Ренуара: «Фильм “На дне” (1936), поставленный Ренуаром после фильма “Жизнь принадлежит нам” (агитационного предвыборного фильма коммунистической партии) стоит несколько в стороне от генеральной темы творчества Ренуара и представляет собой малозначительное произведение» (см.: *Садуль Ж. История киноискусства от его зарождения до наших дней* / пер. с 4-го франц. изд. М. К. Левиной; ред., предисл. и примеч. Г. А. Авенариуса. М.: Изд-во иностр. лит., 1957. С. 270). Ср.: *Вазен А. Жан Ренуар* [Пер. с фр.] / с предисл. Ж. Ренуара и введ. Ф. Трюфо. М.: Музей кино, 1995. С. 34–35.

²⁹ 23 декабря 1936 г. газета «Последние новости» сообщила: «Жюри премии Луи Деллюка, состоящее из 23 кинематографических журналистов, премию 1936 г. за самый лучший фильм 12-ю голосами присудило фильму “На дне” Жана Ренуара».

³⁰ Среди многочисленных отступлений, сделанных режиссером, следует отметить следующие: в фильме, как и в пьесе Горького, действует Сатин, как эпизодическое лицо (в сценарии он отсутствует); сцена убийства Костылева смазана — создается ощущение, что не Василиса убивает мужа, а ночлежники коллективно забивают Костылева насмерть.

Приложение

Г. Адамович
НА ДНЕ³¹

Если бы драму Горького ставили для экрана сторонники так называемого «фильмового театра», они, вероятно, мало что переделали бы в ней. Драма ведь очень сценична. В ней движение, напряжение, типы, — все, чего требует театр. Попадись «На дне» в руки Марселю Паньоло³² или Саша Гитри³³, замысел Горького, вероятно, остался бы почти неизменным.

Фильм Ренуара — по сценарию Евг. Замятина — от Горького далек. Не только потому, что из горьковской симфонии как будто взяты лишь две отдельные мелодические линии — линии Васьки Пепла и Барона, — но и потому, что атмосфера драмы, дух, бытовой колорит ее до крайности «офранцужены». В конце концов, Пепел Жан Габэн обнимает Барона Жувэ и с неподражаемо-парижской, покровительственно-дружеской интонацией говорит ему:

— T'es un sorain!³⁴ Совсем как в романах Карко³⁵! Дно, которое нам показали, много больше похоже на декоративно-апашеский Монмартр, чем на жизнь и быт наших дореволюционных «босяков». Одна из самых типичных парижанок среди французских актрис, Сюзи Прим, играет русскую распутную и сварливую бабу — Василису. Играет по-своему прекрасно. Усталые, мутные глаза, взбитые на лбу сухие волосы, плечи, будто всегда озябшие, — образ ярок и жив! Но к Василисе он имеет приблизительно такое же отношение как, скажем, к Марии Стюарт или Даме с Камелиями.

Французы не в первый раз касаются русских тем. Порой они стремились даже усилить *couleur locale*³⁶, — как было, например, в «Преступлении и наказании» Пьера Шеналья³⁷. Здесь, наоборот, все направлено к тому, чтобы никакой экзотики зрители не почувствовали. Экзотика, очевидно, надоела — или выходит из моды.

³¹ Публикуется по тексту, напечатанному в газете «Последние новости». 1936. 4 дек. Публикация и комментарии В. А. Туниманова.

³² Марсель Паньоль (Ragnol, 1895–1974) — писатель, сценарист, режиссер. В 1930-е поставил фильмы «Прямо в сердце», «Зять господина Пуарье» (1933), «Анжела» (по Ж. Жионо, 1934), «Мерлюс» (1935), «Сезар» (1936).

³³ Саша Гитри (Guitry, 1885–1957) — режиссер, драматург, сценарист, актер. Известность Гитри принес фильм «Наши» (1915). В 1930-е поставил фильмы «Пастер» (1935 и сыграл в нем главную роль), «Роман обманщика» (1936).

³⁴ Да ты свой парень! (*фр.*)

³⁵ Франсис Карко (Carco, наст. имя и фамилия Франсуа Каркопино-Тюзоли (1886–1958) — французский писатель, автор романов «Банда» (1919), «Улица» (1930) и др.

³⁶ местный колорит (*фр.*)

³⁷ Пьер Шеналь (Chenal, наст. имя и фамилия Филипп Пьер Коэн (1904–1990) — французский кинорежиссер и сценарист, плодотворно работавший в 1930-е гг. («Улица без имени», «Мятеж на Эльсиноре», «Последний поворот» и др.). Самый известный фильм Шеналья — экранизация романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» (1934).

Барон и Васька Пепел заслоняют в фильме других участников драмы. Любовная история Пепла с Наташей становится, по замаятинскому сценарию, ее костяком, а Барону уделено столько внимания, что мы видим даже, как «дошел он до жизни такой»: как попал на дно. Оправданы или нет такие вольности с произведением, наполовину уже классическим, — вопрос, которого я сейчас касаться не буду. В наши дни переделывают и «Гамлета», не то, что «На дне». Но сам по себе сценарий очень искусен, да и весь фильм талантлив, — в особенности талантливо разыгран. Весь резонерский, морализирующий элемент, для Горького чрезвычайно существенный, исчез совершенно. Луки почти не слышно и не заметно! Сатин ступшевуется в безличной компании костылевских постояльцев. Выступает лишь живописно-романтический фон драмы, — и на нем, главным образом, романтическая фигура Барона.

На афише имя Жана Габэна выделено крупными буквами, имя Жувэ — следует лишь за ним. Но в действительности, Жувэ, конечно, оттесняет всех других исполнителей на второй план, — хотя роль и не совсем подходит к его своеобразнейшему дарованию. Мне показалось, что в Барона он перевоплотился лишь «технически», — «нутро» же в его игре отсутствовало! Но техника Жувэ так богата и тонка, что дает полную иллюзию естественности, непринужденности. Поглядев на него на экране, почти невозможно представить себе затем другого Барона: облик врезывается в память. Жан Габэн играет не плохо, но неизмеримо более «ординарен» — в духе простодушных, грубоватых, молчаливых парней, которых ему часто приходится изображать. Хорош Соколов в роли старика Костылева. Что же касается Ле Вигана, играющего «актера», то он невращеннен настолько, что покойный Орленев мог бы показаться рядом с ним образцом уравновешенности...³⁸ Признаюсь, что игра этого артиста, специализировавшегося на всякого рода безумцах, скорее раздражает, чем волнует. Хочется вспомнить: «*Tout ce qui est exagéré, est insignifiant*»³⁹. А здесь преувеличено все, — и нам не страшно, как не пугает нас Ле Виган кривой усмешкой и остановившимися глазами. Самоубийство «актера» не поражает, — скорее недоумеваешь, как он мог жить до того! О Сюзи Прим я уже говорил. После Жувэ — она лучше всех.

В целом — драма смягчена, окрашена в более светлые, чем у Горького, тона. Фильм как будто хочет навеять «человечеству сон золотой»... У Горького — все беспощаднее, трагичнее и суровее. А тут Наташа с Васькой Пеплом, возродившись к новой жизни, идут под руку в поле, завтракают на траве, чуть ли не собирают цветочки, — и зритель выходит из зала с чувством, что все к лучшему в этом, если и не лучшем, то все же весьма недурном, мире.

«Честь безумцу!»



³⁸ Орленев Павел Николаевич (1869–1932) — русский актер, родоначальник нового амплуа в русском театре «невращенника».

³⁹ Все, что чрезмерно, ничего не стоит (*фр.*).