

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

УДК 791.9

Ю. В. Бабичева, А. О. Ковалова, М. В. Козьменко

Л. Н. АНДРЕЕВ И РУССКИЙ КИНЕМАТОГРАФ 1900–1910-х ГОДОВ

В начале века «живая фотография» не воспринималась как зрелище, сопричастное искусству. Весьма распространенной была точка зрения, согласно которой кинематографические картины не могут представлять художественной ценности, а если и сыгравут в искусстве какую-то роль, то скорее отрицательную: потакая низменным вкусам публики, подорвут влияние театра и литературы. Л. Н. Андреев одним из первых среди писателей-классиков не только выступил в защиту кинематографа, но и сам стал писать киносценарии, что вызвало в ту пору большой общественный резонанс. Сотрудничество писателя с современной ему кинематографией — тема, имеющая особое значение не только для андрееведения, но и для всей истории раннего отечественного кино.

Уже в тексте «Рассказа о Сергее Петровиче» (1900) появляется описание одного из прототипов синема — стереоскопической панорамы, которая поражает героя своей способностью давать полную иллюзию прекрасной и далекой реальности, недостижимой для невзрачного, «среднего» человека: «Показывались горы, озера и замки Людвига Баварского. Цветные фотографии проходили перед глазами и были так живы и выпуклы, что чувствовался воздух и синяя даль, а вода блестела, как настоящая, и в ней отражались леса и замки. Белый, празднично-светлый и чистый пароход вздымал носом пенистые борозды, а на палубе стояли и сидели празднично одетые мужчины, женщины и дети, и, казалось, можно было различить радостную улыбку на их лицах. <...> И на одном окне, спиной к Сергею Петровичу, сидел кто-то, равнодушный и спокойный, и смотрел вниз, туда, где виднелись одни вершины гор и светлое небо. Сергей Петрович долго всматривался в неподвижную фигуру сидящего и как будто видел все, что видел тот: леса, долины и синюю сталь озер, и чувствовал, какой должен быть чистый и свежий воздух, которым дышит тот. <...> И самое главное и наиболее удивительное видел он: он видел человека, смешно подвернувшего под себя ногу и выставившего подошву сапога так же, как Сергей Петрович подвернул бы ее под себя на его месте, и человек этот дышал горным воздухом и мог ходить по величавым залам.

С внезапным порывом гневной тоски Сергей Петрович скрипнул зубами и сунулся вперед, точно желая сбросить в пропасть неподвижно сидящего человека, и больно стукнулся бровями и носом о рамки стекла» [1, с. 241–242].

Идея о будущем (приобретшем цвет и четкость изображения) кинематографе как о второй реальности, своеобразном ментальном зеркале, будет развита писателем позже, в «Письмах о театре». Здесь же нужно обратить внимание на характерную мифологизацию технических новинок, которая симптоматична для сознания гротескных персонажей Л. Н. Андреева. Чудаковатый сельский батюшка из рассказа «Сын человеческий» (1909) подобным образом относится к граммофону, который для него становится медиатором иного мира и почти самостоятельным существом, едва ли не имеющим живую душу. Способность граммофона воспроизводить любые голоса переворачивает сознание попа и столь же неискушенного дьякона: «И одновременно представилась им ужасная, недопустимая, все основы правды потрясающая возможность: как из никелированной трубы звучит кто-то неземным голосом Иисуса Спасителя. И те же слова говорит; голос, слышать который не может, не смеет, не должен человек иначе как в час смертный, пред святынею смерти и души окрыленной. С последним, уже нескрываемым ужасом смятенных душ неотрывно глядели они в глаза друг другу, и густое облако, белое, мягкое, глухое, как вата, окутало их. Окутало — и оторвало от стен, от земли, от жизни, и каждому видны были только два глаза, только два страшных человеческих глаза, безумных и правдивых в неисчерпаемом ужасе своем» [2, с. 205].

Примечательно, что сам Леонид Андреев в конце 1900-х годов в том же духе размышляет о кинематографе: «Люди не хотят вдуматься, а между тем, психологически, может быть, это завоевание даже значительнее победы воздуха. Кинематограф уничтожает единство личности. Сейчас человек сознает себя в каждое мгновение тем, что он есть в данное мгновение. Представьте, что со временем я буду иметь возможность, благодаря кинематографу, в любую минуту видеть себя таким, каким я был восьми лет, 18, 25ти! И ведь это не простая приблизительная фотография, которая дает такое нецельное представление о человеке, какое одна вырванная страница — о книге. Здесь сохранены цвета, здесь я двигаюсь и т. д. Как же я могу цельно представлять себя вот в эту минуту, когда мне возможно сейчас же представить себя в разные моменты жизни! Разумеется, невдумчивому человеку это совершенно безразлично. Но кто привык вдумываться в жизнь, найдет здесь материал для размышления. Это почти страшно» [3, с. 7].

«Письма о театре» Леонида Андреева впервые были опубликованы в журнале «Маски» и в альманахе «Шиповник» в 1912–1914 гг. Затем их довольно быстро «подхватила» кинопресса: выдержки из «Писем о театре» перепечатывали все ведущие киножурналы. В своих претензиях к старому театру «игры» и далеко уходящих мечтах о новом «неподвижном» театре, или театре «панпсихе», опытный драматург по существу сокрушал театральное зрелище как таковое, предлагая взамен не очень четко обрисованный контур нового искусства.

Теоретиком Л. Н. Андреев был не всегда последовательным, понимание закономерностей развития искусства нередко подменял интуитивной догадкой и в «Письмах» оказался гораздо сильнее в отрицании несостоятельных исканий и отживших форм, чем в умении моделировать искусство будущего. В сборнике «Реквием», выпущенном к десятилетию со дня смерти писателя, хорошо знавшая его В. Беклемишева отметила целый ряд проблем, переданных автором «Писем о театре» в наследство молодому

советскому искусству. «Литература и театр, музыка в театре, премьеры, зрительный зал, своя публика, текст в опере, проникновение театральности в жизнь, упразднение бездействующего зрителя, появление будущей социальной драмы, вывод театра из тесного закоулка на свободную ширину улиц и площадей, представления, в которых участником явится весь многомиллионный народ», — вот что предугадал, по ее мнению, Л. Н. Андреев в своих театральных «писаниях и разговорах» [4, с. 242]. Стремясь, с одной стороны, к интимности и психологической проникновенности нового театрального действия, писатель вместе с тем широко и размахисто фантазировал о новом всенародном театре, о массовых «социальных» играх, участником которых явится весь народ. В этих мечтах и прозрениях, в отдельных предугаданных чертах будущего театрального зрелища сейчас легко угадываются приметы современного кинематографа с его всенародным размахом.

Мечтая о новом театральном зрелище и пугая знатоков и деятелей театра разрушительным размахом своих претензий к нему, Л. Н. Андреев по существу интуитивно проследил будущее развитие кинематографа. То, что он называл театром «панпсихе», было скорее предчувствием звукового психологического кино — той его ветви, которая сегодня называется «лирическим» кинематографом.

Эта мысль в самом ее зародыше, в форме смутной догадки присутствует уже в театральных заметках *Homo Novus*'а (А. Р. Кугеля) о «Письмах о театре» Л. Н. Андреева. Отметив как парадокс, что автор «Писем» театра не любит, так как разрушаемый им «театр игры» с его действием и зрелищем — это и есть собственно театр, сама его сущность, А. Р. Кугель утверждает: «Таким образом, автору, от лица которого говорит Л. Андреев, *нужно что-то такое, что вовсе и не есть театр*. И когда я передумываю статью Л. Н. Андреева, то вижу, что это и есть его настоящая мечта, но он боится и чего-то недоговаривает» [5, с. 17]. Недоговаривал Л. Н. Андреев не потому, конечно, что боялся, а потому, что, предчувствуя серьезные изменения в зрелищном искусстве завтрашнего дня, ошибочно представил себе динамику этих изменений. И все же связь Леонида Андреева с новым искусством, кинематографом, была гораздо глубже, чем он сам или его современники могли представить в 1910-е годы.

Издавая свое первое руководство по кинематографии — книгу «Искусство экрана», энтузиаст и пионер русского сценарного дела А. Вознесенский уверял, что вся андреевская теория театра мысли больше относится к кино: «Для тех, кто видел в инсценированном для экрана андреевском рассказе „Мысль“ исполнителя роли доктора Керженцева — Г. М. Хмару (этого лучшего до сих пор русского экранного артиста), данная тема не покажется только теоретической: в этом фильме Г. М. Хмара показал, что *может на экране человеческая мысль*» [6, с. 23].

Известно, что отношение интеллигенции, а в особенности деятелей литературы и театра, к кинематографу было крайне недоверчивым или даже открыто враждебным. Именно Леонид Андреев первым из крупных писателей преодолел барьер недоверия к «вульгарному кино» и, назвав последний «Великим», стал ему служить. Служение это было верным, долготетным и разнообразным.

Впервые писатель вплотную столкнулся с кинематографом уже в 1909 г., когда он, уже широко известный в России писатель, стал героем документальной ленты А. О. Дранкова. Съёмки производились в дачной Финляндии, в Ваммельсу, на берегах Черной речки и у стен не менее знаменитого благодаря той же прессе циклопического дома писателя, выстроенного в стиле северного модерна. Сохранившиеся сцены

(Л. Н. Андреев на моторном катере, на велосипеде, с другом-литератором Е. Н. Чириковым, с сыном Вадимом, с женой Анной Ильиничной; Л. Андреев, пьющий чай из блюдечка на веранде в кругу близких...) кажутся то театрально-постановочными, то безыскусно-естественными. Хроника с участием знаменитого писателя имела большой успех. Пресса писала о встрече двух Андреевых — реального и кинематографического; 22 сентября 1909 г. писатель с супругой посетили петербургский кинотеатр «Сатурн», чтобы посмотреть документальную ленту «Жизнь Л. Андреева» [7, с. 9].

Как публицист и теоретик, Л. Н. Андреев не раз отстаивал права кинематографа, уделив ему львиную долю внимания уже в «Письмах о театре», а вслед за тем — в целом ряде специальных статей и интервью в киножурналах. В первом письме он нарисовал далекую перспективу триумфального развития кинематографа, увидев мысленным взором «не теперешний с его мертвецкими, фотографически черными фигурами, плоско дергающимися на плоской белой стене, а тот, что будет... скоро»: «Могущественная техника уничтожила дрожание, увеличив чувствительность пленок, дала предметам их естественную окраску и восстановила подлинную перспективность» [8, с. 239]. Леонид Андреев предвидит целую армию грядущих «кинемо-шекспиров», которые в совершенстве овладеют языком нового искусства, так что зрелище станет «выразительно, как речь, а в то же время убедительно той несравненной убедительностью, какая при-суща только видимому и осязаемому» [8, с. 241].

Шестой раздел первого «Письма о театре» заканчивался патетическим гимном в честь «Великого кинемо» и его блистательного будущего: «Чудесный Кинемо!.. Если высшая и святая цель искусства — создать общение между людьми и их одинокими думами, то какую огромную, невообразимую, социально-психологическую задачу суждено осуществить этому художественному апашу современности! Что рядом с ним — воздухоплавание, телеграф и телефон, сама печать. Портативный, укладываемый в коробочку — он по всему миру рассылается по почте, как обыкновенная газета. Не имеющий языка, одинаково понятный дикарям Петербурга и дикарям Калькутты, — он воистину становится гением интернационального общения, сближает концы земли и края душ, включает в единый ток вздрагивающее человечество» [8, с. 242].

Но, интуитивно признавая в будущем кинемо великого интернационалиста и гения зрелища, Л. Н. Андреев здесь же вынес ему беспощадный приговор, обрекая «Великого немого» на вечное молчание. И не то чтобы он не смог предвидеть технической возможности озвучить действие на экране: в начале 1910-х годов в Петербурге с успехом демонстрировался эдиссонов кинетофон [9, с. 50–54]. Писатель принципиально не признал за кинематографом права на слово, разделив таким образом сферы театра и кино — по его теории, театра *слова* и театра *действия*. Вместе со словом кинемо лишился также права на глубинный психологизм: ему оставались только те движения человеческой души, которые могут быть выражены в действии, в поступке. Будущий «кинемо-шекспир» должен был, соответственно, открыть собою новый род мучеников Танталов. Бессловесный, он в зрелище и действии стремился бы выразить невыразимое, в то время как освобожденный от «софитов» драматург получит широкий простор для своих психологических исканий.

Все это вызывало сомнения уже в 1910-е годы, когда «Письма о театре» только увидели свет. В «Вестнике кинематографии», в частности, была опубликована резко полемическая статья, в которой утверждалось, что в «усовершенствованном кинематографе» будет достигнуто «полное единение» движения и слова [10, с. 12].

Одним из первых, еще в 1909 г., Л. Н. Андреев вступил в соглашение с главным российским кинопромышленником А. Ханжонковым, обязавшись писать для него специальные киносценарии. Правда, на первых порах писатель обещание выполнил лишь наполовину, ограничившись разрешением переложить на язык кино популярную драму «Дни нашей жизни». Лента эта по сценарию режиссера П. Чардынина была снята оператором Л. Форестье в ателье А. Ханжонкова и вышла на экран в декабре 1910 г. под названием «В студенческие годы». Этот небольшой (всего 320 м) фильм, к сожалению, не сохранился.

Андреев-драматург пришел в кино в 1911 г., выполнив кинематографическую разработку («либретто») собственной пьесы «Анфиса». Полускандалная дерзость подобного шага (обращение серьезного писателя к «легкой», «развлекательной», «коммерческой» десятой музе) породила даже стихотворные сатиры в бульварной прессе [11]. В более серьезной печати, однако, появляются интервью с прославленной драматической актрисой, исполнительницей роли Анфисы на театральных подмостках, Е. Н. Рощиной-Инсаровой [12]. Кинопресса отмечала знаковость этой кинопостановки: «То, что раньше казалось какой-то ересью, — теперь осуществилось. Л. Андреев пишет для синематографа специальный сценариум — обрабатывает для этого собственную пьесу. Одна из лучших русских актрис играет перед объективом. В этом мы видим хорошее знамение: это показывает, что будущее русской синематографии огромно» [13, с. 14].

«Анфиса» режиссера Я. Протазанова стала одной из первых российских психологических картин и по своим художественным достоинствам оказалась значительно выше большинства российских фильмов начала 1910-х годов. Высшей оценкой картины стало ее сравнение с «Терезой Ракен» в исполнении французского ансамбля Комеди Франсез. «Ставя оба фильма в один ряд, художественная общественность Москвы отмечала их появление как знаменательное событие в истории театра и кино», — пишет биограф Я. Протазанова М. Алейников [14, с. 134].

Вслед за «Анфисой» в течение пяти дореволюционных лет по сценариям Л. Н. Андреева или по мотивам его произведений разными кинофабриками и с разной степенью успеха был снят целый ряд картин.

Таким образом, Леонид Андреев был связан с русской дореволюционной кинематографией с самых разных точек зрения. Почти все крупные кинофирмы обращались к его произведениям: фирмы А. Ханжонкова и А. Дранкова, «П. Тиман и Ф. Рейнгардт», «В. Венгеров и В. Гардин», «Русская лента». Л. Н. Андреева экранизировали (или ставили его собственные сценарии) лучшие режиссеры русского дореволюционного кино: В. Гардин, Я. Протазанов, П. Чардынин, А. Уральский, Б. Глаголин, К. Висковский, А. Иванов-Гай, Ч. Сабинский. Вместе с ним выходили на экран замечательные драматические артисты (Е. Рощина-Инсарова, Е. Жихарева, М. Германова, И. Певцов, Г. Хмара) и восходили первые кинозвезды (В. Максимов, А. Вырубов). Если бы не запрещение цензурой фильма «Анатэма», на экране с интереснейшей из своих драматических работ выступил бы В. И. Качалов. Об этой несостоявшейся постановке следует коротко сказать особо. Уже в 1909 г. по рукам депутатов Государственной Думы ходила копия заявления, полученного председателем Совета министров П. А. Столыпиным от комитета астраханской монархической партии с просьбой запретить даже театральную постановку «Анатэмы»: «Если и после настоящего нашего протеста вы, Ваше превосходительство, не примете немедленных мер против дальнейшей проповеди безнравствен-

ности и богохульства при помощи книг, театра и синемаатографа, то наше последнее средство — это обратить внимание Его Величества на подобное вредное попуститель-ство правительства» [15, с. 4]. Фильм «Анатэма» должен был снимать А. О. Дранков, которому не раз удавалось осуществлять самые рискованные постановки. Три года он неустанно хлопотал об «Анатэме» в Синоде, доходил даже до Г. Распутина, но все эти усилия, к сожалению, не увенчались успехом.

Интерес немого кино к Л. Н. Андрееву и его творчеству не иссяк ни после револю-ции, ни после смерти самого драматурга. В 1919–1928 гг. по мотивам его произведений были сняты еще четыре картины: «Савва» (1919, сценарист и режиссер Ч. Сабинский), агитфильм «Царь-Голод» (1921, сценарист и режиссер А. Иванов-Гай; в процессе мно-гих переделок этот фильм почти утратил связь с экспрессионистской драмой Л. Н. Ан-дреева), «Рассказ о семи повешенных» (1920, режиссеры П. Чардынин, Н. Салтыков) и «Белый орел» по повести «Губернатор» (1928, режиссер Я. Протазанов). «Белый орел» с В. И. Качаловым в главной роли вызвал много споров, однако теперь этот фильм, не-сомненно, является классикой отечественного немого кино.

Долгое время звуковой кинематограф к творчеству писателя не обращался, быть может, загнипнотизированный его собственным решительным отрицанием «говоря-щих картин». Между тем именно для звукового кино, не осознавая этого, драматург приготовил богатый материал. Самым непримиримым и убедительным оппонентом Л. Н. Андреева — теоретика кино (с его ошибочными прогнозами) был тогда Л. Н. Ан-дреев — теоретик и практик театра «панпсихе».

Писатель являлся принципиальным противником переделки для экрана произ-ведений словесности. Однако, пока не родился «кинемо-шекспир», он вынужден был с этим мириться, в связи с чем в интервью корреспонденту журнала «Сине-Фоно» од-нажды сказал, что наименьшим злом считает собственно авторские переделки и по-тому предпочитает сам подготавливать для кино свои произведения [16, с. 56]. (В дей-ствительности некоторые приписываемые в рекламных целях Л. Н. Андрееву сценарии составлялись его братьями — Павлом и Андреем, как, например, «Дни нашей жизни» [17] и «Екатерина Ивановна» для фирмы П. Тимана. Косвенные свидетельства тому есть в переписке братьев между собою и с конторого фирмы, в ядовитых намеках жур-нала «Пегас» на это обстоятельство.)

Но в истории отношений Л. Андреева с кинематографом выработанное им пра-вило дало скорее негативные результаты: лучшие фильмы по его сюжетам получались в тех случаях, когда сценарий создавался без его участия или когда авторская рука не слишком прилежно изменяла текст драматического произведения (как это произошло с «Анфисой» — первым сценарием Л. Андреева). Чтобы убедиться в этом, можно срав-нить фильмы «История одной девушки» по сценарию автора и «Мысль», сценарий ко-торого составил режиссер В. Гардин, почти не отклоняясь от текста андреевского рас-каза.

О том, что Леонид Андреев пишет для кинематографа «оригинальную и захваты-вающую» драму, ставить которую будет вновь организованное товарищество «Рус-ская лента», реклама предупредила кинозрителя еще в самом начале 1915 г. К концу года вышла на экраны сама картина, которой пресса услужливо пророчила большой успех. Однако успеха не последовало, и вполне справедливо. «История одной девушки» (в прокате — «Трагедия женских переживаний» или «Ты мне больше не дочь!») была, вероятно, только примитивным вариантом ранней повести Л. Н. Андреева «В подва-

ле», составленным по тому принципу «укороченной психологии», «похорон вскачь», который автор «Писем о театре» так решительно изгонял из драматургии. Лента эта не сохранилась, но журнальное ее описание вызывает в памяти яркий образ, созданный самим Андреевым-публицистом: мощный психологический талант, присев на корточках, лепечет нарочитым детским языком умильную повесть о том, как добрые нищие из подвала вступились за бедную оболщенную девушку, умолили сурового отца принять ее в свои объятия и больно побили обидчика. Это Андреев-сценарист стремится воплотить в жизнь свою идею о непроходимой грани между театром слова и театром действия.

Так же думал, вероятно, критик Лев Остроумов, который полунасмешливо и полусочувственно отозвался на фильм: «Не хочется соглашаться с Леонидом Андреевым, как бы сказавшим своей последней, впрочем, давней кинопьесой „История одной девушки“, что экран достоин лишь самых общих и поверхностных идей; хотелось бы видеть в этом лишь непривычку воплощать мысль в кинематографический образ, а возможность этого воплощения показывает сама андреевская „Мысль“» [18, с. 122].

В апреле 1915 г. в отделах хроники кино- и театральных журналов появилось сообщение о том, что известные кинорежиссеры В. Гардин и Я. Протазанов, фактические создатели «Русской золотой серии», покидают фирму П. Тимана, недовольные воцарившимся в ней коммерческим духом. Я. Протазанов стал ведущим режиссером кинофабрики И. Ермольева, а В. Гардин — совладельцем и художественным руководителем вновь учрежденного дела «В. Венгеров и В. Гардин».

Отснятая тогда же кинокартина по рассказу Л. Н. Андреева «Мысль» стала визитной карточкой нового предприятия, завоевав для него доверие широкой общественности. Это был один из первых русских фильмов, над которым велась действительно тщательная и по тем временам долгая работа: в апреле 1916 г. В. Гардин начал работать над сценарием, а в сентябре картина вышла в прокат. Накануне съемок режиссер записывает в дневнике: «Хочется скорей начать „Мысль“. Настоящая работа. Настоящие актеры. Можно пожить сильными чувствами». 27 мая, когда съемки подошли к концу, В. Гардин отмечает: «„Мысль“ одна из самых удачных работ за три года моей деятельности в кинематографии» [19, с. 129].

Сценарий к фильму писался по тексту раннего рассказа Л. Н. Андреева, так как в текст его одноименной пьесы не входили «нужные для инсценировки междуличностные события и многие подробности». Станет более ясным, каких именно подробностей не хватило сценаристу в пьесе, если принять во внимание выбранную им после некоторых колебаний точку зрения на повествование. В воспоминаниях режиссера читаем: «Кто же, наконец, герой „Мысли“ — оправдывающийся сумасшедший или здоровый, сводящий себя с ума?». В. Гардин задавался вопросом, который занимал незадолго до того постановщиков драмы в Художественном театре, но пришел к иному выводу: «Решили, что Керженцев болен импульсивным сумасшествием. Термин и изложение этой мании мы взяли из книги „Руководство к душевным болезням“» [19, с. 129–130]. Ясно, что для такой версии материал в основном должен был черпаться из рассказа, а не из драмы, где события освещены под иным углом зрения.

«Качество чувствования и движения», определяемое словами «правдиво» и «правильно», выдвинутое как основной принцип постановки, обязало сценариста и режиссера сделать специальный расчет всех сцен, душевных состояний героев и точно соответствующих им движений и титров. Обращает на себя внимание то, что в этом режис-

серском расчете активно участвует сам автор рассказа: в его тексте сценарист находит многие необходимые определения душевных и физических движений. Например:

Сцена	Душевное состояние	Характер движения и мимики
1. Предложение Керженцева. Она смеялась.	Робость... страх. <i>И если бы я мог простить ей смех, то никогда не прощу... своей улыбки.</i>	<i>Я стоял перед нею и дрожал... Протянул руку, чтобы обнять ее, но рука осталась в воздухе [19, с. 131].</i>

Иначе говоря, сам рассказ Л. Н. Андреева уже содержит в себе элементы сценария для крупного психологического плана, на котором в основном работал В. Гардин с исполнителем главной роли Григорием Хмарой.

Совершенно самостоятельно нужно было «повозиться» с массовыми сценами, так как в интимном плане андреевского рассказа, где все персонажи были лишь проекциями возбужденного «я» доктора Керженцева, не нашлось красок и «состояний» для зрительной и действенной характеристики человеческой массы: «Пришлось создавать для каждого свой ритм, свое отношение к происходящему» [19, с. 134].

В процессе создания фильма у В. Гардина выработался постоянный рабочий четырехчлен для крупного плана. Каждая сцена распадается на четыре рабочих момента:

- «1. Ощущение (впечатление) — внешний или внутренний раздражитель.
2. Восприятие — ориентировка.
3. Понимание — тормоз.
4. Название — реакция (звуковая) — словом» [19, с. 134].

Эта постоянная схема лишь варьировалась в зависимости от характера раздражителя и реакции. Обращает на себя внимание тот факт, что четырехчленная формула В. Гардина всякий раз заканчивается звуковой реакцией, и это неизменно возвращает нас к истине, о которой догадывались уже современники Леонида Андреева: «Слово — обязательное завтра кино».

Оглядываясь на завершённую работу и сравнивая ее с хорошей театральной постановкой фильма Б. Сушкевича «Цветы запоздалые», одновременно отснятого в ателье В. Венгерова, В. Гардин заключает, что главное различие между ними — крупные планы «Мысли» (ее глубинный психологизм, если перевести это понятие с языка операторской техники на общий язык искусствоведения). Режиссеру пришлось создавать специальный сценарий для крупного плана: «Это звучит оригинально. Сценарий для почти неподвижного. Однако это относительно „неподвижное“ имеет свое „подводное течение“, и ритм его необходимо установить достаточно точно» [19, с. 138].

Усилия В. Гардина увенчались успехом: «Мысль» была признана новым словом в киноискусстве. Рецензент относительно независимого и строгого «Прозектора» был от картины в восторге: «Сложная психологическая, почти философская проблема, затронутая автором в этой повести, отсутствие того, что можно было бы назвать действием, глубина переживаний главного действующего лица, Керженцева, переживаний, выражающихся даже не в словах, а в мыслях и лишь в незначительной степени в поступках, — все это заставляло предполагать, что художественное воплощение этого произведения на экране — немислимо. Однако то, что мы увидели на экране, превзошло самые смелые ожидания. Оказалось, что можно, не искажая основной мысли

произведения, не дополняя его ни режиссерскими киноэффектами, ни экскурсиями в прошлую жизнь героев, — дать экранную иллюстрацию огромного интереса. Оказалось, что можно и „мысль“ изобразить на экране» [20, с. 11].

Если отсюда вернуться к драме самого Л. Н. Андреева с тем же названием и сюжетом, тоже переделанной из раннего рассказа, и сравнить ее со сценарной разработкой В. Гардина, то в глаза бросается сходство общих творческих принципов. Драма «Мысль» — это тоже «сценарий для крупного плана», только разработан он с иной точки зрения на преступление и наказание доктора Керженцева. В пьесе к гибели героя приводит не душевная болезнь, а дерзкая идея о преступном эксперименте.

Легко реконструируемая психологическая схема отдельных эпизодов пьесы (например, беседа Керженцева с Татьяной Николаевной во второй картине драмы) удивительно близка сценарной схеме — «расчету» В. Гардина. Драма Л. Н. Андреева — законченный сценарий, но для того кинематографа, где слово и психология уже восторжествовали.

В свете всего этого закономерной оказывается целая цепь, казалось бы, разрозненных фактов: и то, что Художественный театр долго колебался в выборе между «интеллектуальным» В. Качаловым и «эмоциональным» Л. Леонидовым на главную роль; и фактический провал слишком театральной «Мысли» на сцене МХТ; и успех фильма В. Гардина, сопровождаемый, однако, критическими замечаниями о том, что фильм этот — сплошное отступление от законов кинематографа. Чтобы связать все эти факты воедино, остается высказать предположение о том, что настоящее воплощение этот ранний русский киносценарий мог бы получить только теперь, при современном развитии киноискусства.

Итак, тесная связь Леонида Андреева с киноискусством, не осознанная даже им самим, проявляется не столько в том, что произведения его сразу стали экранизироваться, что сам писатель рано принял «кинемо» в сонм искусств, сколько в том, что его драматические эксперименты, как и его теория театра «панпсихе», явились ранней стадией развития новой отрасли литературы — кинодраматургии.

Уже ранний период драматургического экспрессионизма был для Л. Н. Андреева шагом навстречу кинематографу. Экспрессионизм как художественный стиль вообще родственен киноязыку, и это можно было заметить еще в середине 1910-х годов. В 1915 г. «Кине-журнал» опубликовал статью «Футуризм и кинематограф», в которой речь шла о тесном родстве этих явлений: «...что, как не кинематографические средства выражения, представляют для футуристов полную возможность воплотить их художественные идеи... ведь футуристы и мечтают, как бы передать возможно полнее динамичность современной жизни, как бы охватить одним взглядом ее крутящий водоворот» [21, с. 76].

Даже беглый анализ некоторых работ кинорежиссеров-экспрессионистов 1920-х годов неизбежно вызывает ассоциации с драматургией Леонида Андреева. Например, излюбленная тема киноэкспрессионизма — борьба человека с Рокком и победа последнего (как в фильме Ф. Ланга «Усталая смерть», 1921) — возвращает к «Жизни человека», а кинокартина К. Грюне «Улица» (1923), в которой бунт маленького человека против повседневности решен в причудливом сплетении реальности и кошмарных снов, напоминают драму Л. Андреева «Не убий» и т. д.

Экспрессионистской поэтике прозаика и драматурга Леонида Андреева определенно присущ некий «кинематографический код». Еще в 1908 г., когда отечественное

кино только зарождалось, шла речь о том, что его пьесу «Царь Голод» в театре поставить почти невозможно: «Можете ли вы вообразить себе ту сцену, того режиссера, тех актеров, одним словом, все те театральные средства, при помощи которых мыслимо было бы осуществить постановку „Царя Голода“ так, чтобы она произвела художественное впечатление на душу зрителей, какое имеет в виду сам Леонид Андреев, а не превратилась просто в глупый, пошлый, смешной балаган?» — спрашивал известный критик Э. Старк [22, с. 437]. Обезличивание, «упразднение» актера в этой экспрессионистской пьесе порождает, по мнению Э. Старка, такую крайность, как чрезмерная усложненность сценографии: «Когда читаете пьесу „Царь Голод“, то думаете: да, это несомненно все должно быть очень живописно; в воображении беспрестанно встает ряд удивительно ярких картин, выполненных в суровой, резкой манере, образы один другого страшнее, чудовищнее, нелепее, один другого кошмарнее так и мелькают перед глазами; вам хочется, чтобы какой-нибудь художник создал для „Царя Голода“ длинную, длинную, чуть ли не в последовательной смене явлений, серию рисунков... <...> Андреев пожелал создать такой род сценического произведения, который явился бы для театра чем-то доселе невиданным» [22, с. 438]. Критик считает, что единственную возможность воплотить живописную сторону пьесы может предоставить только кинематограф, «благо сей последний в состоянии воспроизводить самые невероятные, самые волшебные сцены» [22, с. 439]. Несмотря на иронический пафос этого наблюдения, весь изобразительный строй пьесы и обширные ремарки, из которых и составляется ее четкий сценографический ритм, действительно, провоцируют воображение представить экранизацию «Царя Голода» в виде, скажем, очередной «симфонии ужаса» Фридриха Мурнау.

Но, как в свое время киноэкспрессионизм перерос себя, как Б. Брехт, выросший из экспрессионизма и отбросивший его, пришел к теории и практике эпического (потом — неаристотелевского) театра, так и Леонид Андреев от схематичных экспрессионистских драм-сценариев, способных обслужить лишь «Великого немого», пришел к театру «панпсихе», к сценарию для будущего звукового психологического кино, за которым он (типичный «леонидандреевский» парадокс) не хотел признать будущего.

Главным признаком «панпсихизма» автор «Писем о театре» назвал оживление вещей, времени, пространства, которые живут в драме наряду с героями, являясь вместе с ними частицами единой души, точнее единого интеллекта. В своих рассуждениях драматург опирался на практику московского Художественного театра, но уже тогда отмечал, что москвичи сумели лишь частично воплотить идею театра «панпсихе».

По-настоящему вещь, как и время, оживает только в кино, в монтаже кадров, в самой специфике их построения. Со *старой* театральной техникой (как думал Л. Н. Андреев), с театральной техникой *вообще* (как справедливее считал А. Р. Кугель) наш драматург вступил в конфликт еще тогда, когда воплощением идей человека с расстроенной психикой вывел на сцену в «Черных масках» «нечто многорукое, многоногое, лишенное образа».

При постановке пьесы Леонида Андреева «Король, закон и свобода» ни один театр не в силах был справиться с финальным образом тишины, грозной, как само возмездие. Эту пьесу писатель перенес на экран, и на этот раз скорее удачно. Драму об оккупации маленькой, но мужественной Бельгии едва ли можно назвать «панпсихической». Зато это был как раз тот случай (аналогичный первой экранизации произведений писателя, «Анфисе»), когда пьеса не нуждалась ни в какой «киноадаптации» и была перенесена на

экран почти безо всяких изменений. Об этом свидетельствует достаточно обширная, занимающая почти две страницы, сценарная разработка, опубликованная без подписи, но, скорее всего, принадлежащая самому Л. Н. Андрееву [23]. В рецензиях подчеркивается отличие картины от проходных, ура-патриотических военных агиток: «Здесь нет дешевых, обычных для кинематографа, эффектов. В строгих, благородных тонах, как нельзя более подходящих к сюжету, идет картина. <...> Нам давно не приходилось видеть такой классически-строго выполненной инсценировки. Местами картина настолько захватывает изображением громадного, глубокого горя, что трудно оставаться равнодушным. <...> Прекрасны исполнители. Эта картина не похожа на обычную макулатуру кинематографа „из военной серии“. В ней нет ни пальбы, ни намеренной шаржировки в изображении германцев» [24, с. 10–11]. Журнал «Кинема» отмечал и то, что «Король...» гораздо лучше приспособлен для кинематографа, чем для театра: «Вложив в уста действующих лиц прекрасные слова, Леонид Андреев вместе с тем создал пьесу кинематографичную. От начала до конца пьеса Л. Андреева на сцене театра рампы много теряет благодаря тому, что здесь нет той шири, где могла бы развернуться глубокая перспектива. Нет простора для батальных сцен, нет возможностей для воспроизведения всеразрушающего на своем пути грозного потока вод, хлынувших через взорванные плотины. <...> Все эти моменты на сцене слишком слабы, неэффектны. Но для кинематографии они не только возможны, но и желательны. Инсценировка таких сюжетов требует большого труда, но зато и плоды его совершенны» [25, с. 3]. Даже с точки зрения современного зрителя (нам посчастливилось видеть эту единственную сохранившуюся из созданных при жизни Л. Н. Андреева экранизацию) эти высказывания анонимных рецензентов не представляются лишь рекламными преувеличениями. Фильм смотрится как далекая от коммерческой продукции достойная эпическая картина с интересно поставленными массовыми сценами и замечательной игрой актеров, прежде всего А. Вырубова, Е. Жихаревой и А. Херувимова.

Но «Король...» — это скорее исключение: успех Андреева-сценариста зиждился на минимизации усилий, на том, что на этот раз он допустил к сценарию Андреева-драматурга и сохранил канву пьесы. С точки зрения кинематографа удачна была именно пьеса, а не сценарий. Как уже говорилось выше, обычно писатель поступал иначе. Собственной рукой он обесцветил драму, наиболее близкую по приемам письма к киносценарию нового типа, — «Не убий» (или «Каинова печать»). Не доверяя психологическим возможностям кино, Л. Н. Андреев многое упростил в действии, распутал сложные взаимоотношения персонажей, убрал характерную для ее композиции двуплановость. В то время как Я. Протазанов уже строил свою «Пиковую даму» на чередовании снов и действительности, недоверчивый Л. Н. Андреев свою сложную психологическую драму превратил в «кошмарный» уголовный кинороман.

Показательна также судьба драмы «Тот, кто получает пощечины» в ее соприкосновении с кино. Опубликованная в печати и поставленная в театре, она подверглась обвинению в *излишней «кинематографичности»*, что звучало уничижительно в устах литературного и театрального критика тех лет. Поставленная для экрана режиссером А. Ивановым-Гаем по собственному сценарию, она была осуждена кинокритикой за недостаточную кинематографичность. «В ней нет движения, динамики, действия — всего того, что необходимо экрану», — писал обозреватель «Кине-журнала» [26, с. 89]. Это комичное, на первый взгляд, недоразумение легко разрешается в рамках предложенной нами формулы: андреевская драма «панпсихе» — типичный киносценарий,

но для позднейшего, звукового этапа развития кинематографа. Примечательно, что не-андреевская голливудская экранизация пьесы выдающегося режиссера Виктора Шёстрома имела большой успех у публики и критиков (“He Who Gets Slapped”). Более того, в 1988 г. этот фильм был показан на одном из американских кинофестивалей и охарактеризован как шедевр американского немого кино.

Готовя сценарий по пьесе «Собачий вальс», Л. Н. Андреев предпринял еще одну попытку заключить панпсихическую драму в шаблоны раннего кинематографа. Сохранившийся в британском архиве набросок к сценарной разработке весьма любопытен тем, что вскрывает механизмы преодоления сценической «бездейственности» пьесы. Приведем этот текст полностью, отметив, что его деление на части строго соответствует делению пьесы на действия:

«I. <I.> Генрик Т<иле> в банке, его важн<ое> положение, сослуживцы, приглашает на обед.

2. Свидание с Елизаветой.

Она уезжает к родителям.

3. Случайная встреча с Феклушей.

Новая кв<артира>. Заходит Карл. Т<иле> дает ему деньги. Показать, как тот их тратит и пр. Как учится...

Нов<ая> кв<артира> и сцена у стола.

Входят все. По пьесе.

Показать наст<оящую> кв<артиру> и какую она будет по словам Т<иле>.

Письмо. Расходятся.

Он терзается один — — далекое видение: она играет, он слушает.

[II.] Т<иле> кутит. Т<иле> в банке — его все боятся.

История Елизаветы (с замужеством).

Посещения его Елиз<аветой>.

Кв<артира> — Карл с Иваном, ключ, с Феклушей. Т<иле> приезжает.

По пьесе.

III. Трактир. По пьесе»¹ [27].

Здесь драматург пытается обойти эстетическую коллизию транспозиции «драмы панпсихе» в сценарий с помощью системы ретроспективных «наплывов», временных сдвигов. Большая часть материала первой части сценарной разработки (Тиле в банке, свидание с Елизаветой и т. д. — до ремарки «Нов<ая> кв<артира> и сцена у стола») как фабульная составляющая отсутствует в пьесе. Предполагается визуализация и подробного рассказа Тиле о том, какой станет ремонтируемая сейчас квартира, в которой он должен обрести счастье с будущей женой и детьми («Показать наст<оящую> кв<артиру> и какую она будет по словам Т<иле>»). Далее («Письмо. Расходятся») представляется естественным обычный в немом кино ход с демонстрацией письма от бывшей невесты, в котором она признается, что по настоянию родителей уже вышла замуж за другого (в пьесе содержание письма угадывается по отрывочным фразам ге-

¹ Текст написан (вероятно, под диктовку писателя) рукой его жены, А. И. Андреевой.

роя). Последней данью визуализации в первой части «фильмы» должен стать очередной ностальгический наплыв: «...далекое видение: она играет, он слушает», — также отсутствующий в пьесе.

Вторая часть сценария еще более расходится со сценическим вторым действием пьесы. Все эпизоды разработки, кроме замыкающего («Кв<артира> — Карл с Иваном, ключ, с Феклушей. Т<иле> приезжает»), — это та же визуализация реплик персонажей о событиях, следующих после получения рокового письма. Но если первая часть прасценария событийно в целом совпадает с первым действием пьесы, то трудно представить визуализацию второй половины действия (очевидно, именно она обозначена здесь пометой: «По пьесе»). Непереводим на язык кино эпизод тайного посещения пустой квартиры: брат Тиле Карл и Елизавета, ставшая его любовницей, ведут странный, полуабсурдистский, наполненный душным эротизмом и очень «панпсихический» по сути диалог. Причем разговаривают они большую часть времени в темноте.

План третьей части («Трактир. По пьесе») также предполагает дополнение «бездейственной» «пьесы» действием: сцена в трактире отсутствует в драме, в соответствующем третьем действии ее события развиваются уже после предположительно посещения трактира. Помета «по пьесе» здесь просто замещает развертку драматической фабулы.

Четвертая часть «фильмы», план которой так и не был написан, должна была поставить перед сценаристом еще более серьезные трудности. В четвертом действии «Собачьего вальса» панпсихическая «бездейственность» переходит в настоящее сценическое крещендо. Оно начинается со второго, столь же странного и немотивированного тайного посещения квартиры Елизаветой. Перед этим проходят целых три года, которые коренным образом меняют ее жизнь, и все события, мельком освещенные в ее речи, тоже как-то должны быть отражены на экране. После более чем пространных монологов Елизаветы и Феклуши (которые невозможно представить в виде титров) со второй половины действия пьесы превращается в монодраму, заполненную единым и бесконечным потоком сознания — монологом Тиле перед самоубийством. Эта часть пьесы редко находит убедительное воплощение даже на театральных подмостках, настолько сложно и прихотливо выстроены монологи, подытоживающие экзистенциальные позиции персонажей.

Вместе с тем, вся эта «непереводимость» проясняется в рамках предложенной формулы: андреевская драма «панпсихе» — сценарий, но для звукового кино. Разумеется, не для всякого, а именно для психологического кинематографа, и здесь уместно вспомнить интересное, но, к сожалению, неразвернутое замечание историка драматургии К. Д. Муратовой о том, что андреевская драма «панпсихе» созвучна кинопоэтике Ингмара Бергмана [28, с. 519].

В Москве за год до революции был выпущен справочник «Вся кинематография», содержащий исчерпывающие на тот момент сведения по всем вопросам, связанным с киноискусством. Раздел «Техника сценария» сводился, по существу, к утверждению о том, что специальной кинодрамы пока нет и что фильм может быть поставлен по любому, даже плохому сценарию при условии, что в нем «найдется хоть один выигрышный момент, хоть намек на интересное сценическое положение, или интригу». Здесь же решительно утверждалось: «Сценарий как новая форма литературного творчества еще не имеет своей теории» [29, с. 71]. В полном соответствии с этим положением вещей С. Городецкий в «Кинематографе» теоретически моделировал новое искусство

«жизнописи» [30]; журнал «Пегас» помещал первые образцы «двигописей» Анталека (общий псевдоним супругов Ханжонковых). Л. Н. Андреев непритворно вздыхал по поводу отсутствия в России специалистов-сценаристов, которые вот-вот должны появиться [16].

И ни составители справочника, ни опытные киножурналисты, ни сам Леонид Андреев не заметили тогда, что в его лице уже появился в русской литературе и в искусстве кино настоящий талантливый кинодраматург, а в его дерзкой теории «неподвижного» театра дала первые ростки та самая теория «новой формы литературного творчества», о полном отсутствии которой так уверенно говорила настольная справочная книга «Вся кинематография».

Российский кинематограф снова обратился к Л. Н. Андрееву в тревожную и полную надежд эпоху перестройки. Но и тогда востребованными оказались не его драмы, а насыщенные морально-этическими и философскими экстремами и яркими экспрессионистскими образами прозаические тексты. Так, сначала были экранизированы рассказы «Христиане» (1987, реж. Д. Золотухин, сценарий П. Лунгина, в гл. роли Л. Полищук) и «Иван Иванович» (под названием «В одной знакомой улице», 1988, реж. А. Козьменко), а затем почти все самые значительные повести писателя: «Жизнь Василия Фивейского» (под названием «Очищение», 1990, реж. Д. Шинкаренко, с А. Балуховым и А. Каменковой), «Иуда Искариот» (под названием «Пустыня», 1991, реж. М. Кац, музыка Г. Канчели, с Н. Пастуховым в роли апостола Иоанна; фильм получил премии на трех различных кинофестивалях), «Губернатор» (1991, реж. В. Макеранец, в гл. роли Б. Химичев), «Тьма» (1991, реж. И. Масленников, с О. Янковским и К. Качалиной). Замечательны два «леонидандреевских» мультфильма: условно-философичный «Как стать человеком» (по рассказу «Правила добра», реж. В. Петкевич, 1988) и совсем свежий, изысканно-лирический «Ангелочек» (по одноименному рассказу, реж. З. Бидеева, 2008). Театр не забывает Андреева-драматурга (например, в 2009 г. в Москве были интересно и, на наш взгляд, удачно поставлены две его сложнейшие пьесы: «Тот, кто получает пощечины» в театре «Сопричастность» и «Савва» в «А. Р. Т. О.»). Возможно, мы дождемся и экранизаций его «пьес-киносценариев». Или для Л. Н. Андреева опять нужно особое историческое время — тревожное и полное надежд?²

Литература

1. Андреев Л. Н. Рассказ о Сергее Петровиче // Андреев Л. Н. Собр. соч.: в 6 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 226–250.
2. Андреев Л. Н. Сын человеческий // Андреев Л. Н. Собр. соч.: в 6 т. М.: Художественная литература, 1994. Т. 3. С. 183–208.
3. Леонид Андреев в кинематографе // Театр. 1909. 17 сент. (№ 479). С. 7.
4. Беклемишева В. Е. [Воспоминания о Леониде Андрееве] // Реквием. Сборник памяти Л. Андреева. М.: Федерация, 1930. С. 195–276.
5. *Ното Novus* [Кугель А. Р.]. Заметки // Театр и искусство. 1914. № 1. С. 17.
6. Вознесенский А. С. Искусство экрана. Киев: Сорбком. 1924. 143 с.
7. Леонид Андреев и кинематограф // Обозрение театров. 1909. 23 сент. (№ 853). С. 9.
8. Андреев Л. Н. Письма о театре // Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». СПб.: Екатеринбургское печатное дело, 1914. Кн. 22. С. 227–290.

² Авторы выражают благодарность Ричарду Дэвису за любезное предоставление неопубликованных автографов Леонида и Анны Андреевых из Русского архива в Лидсе (Великобритания).

9. Ковалова А. О., Цивьян Ю. Г. Кинематограф в Петербурге 1896–1917. СПб.: Мастерская СЕАНС: Скрипториум, 2011. 240 с.
10. *Setper*. Прав ли Л. Андреев?.. // Вестник кинематографии. 1914. № 3/83. С. 12.
11. Л. Андреев переделывает «Анфису» в кинематографическое либретто // Газета-копейка. 1911. 24 мая (№ 117). С. 3.
12. «Анфиса» Л. Н. Андреева в кинематографе: беседа с Е. Н. Рошиной-Инсаровой и П. Г. Тиманом // Московская газета. 1911. 16 мая (№ 78). С. 4.
13. Среди новинок // Сине-Фоно. 1912. № 7. С. 14.
14. *Алейников М. Н.* Яков Протазанов. М.: Искусство, 1961. 208 с.
15. Хроника // Сине-Фоно. 1909. № 6. С. 4.
16. У Л. Н. Андреева // Сине-Фоно. 1915/1916. № 3. С. 56.
17. *Андреев П. Н.* Дни нашей жизни. Киносценарий // Рукописный отдел Института русской литературы. Ф. 9. Оп. 1. Ед. хр. 1.
18. *Остроумов Л. Е.* Кинодрама и киноповесть // Пегас. 1916. № 9–10. С. 118–125.
19. *Гардин В. Р.* Воспоминания: в 2 т. М.: Госкиноиздат, 1949. Т. 1. 1912–1921. 232 с.
20. Критическое обозрение // Проектор. 1916. № 17. С. 11.
21. Футуризм и кинематограф // Кине-журнал. 1915. № 13–14. С. 76.
22. *Зигфрид [Старк Э. А.]*. «Царь Голод» Леонида Андреева как театральное представление // Театр и искусство. 1908. № 25. С. 437–439.
23. «Король, закон и свобода» (описание картины) // Экран и рампа. 1915. № 7. С. 15–16.
24. Сухум (Театр Самуриди) // Кинема. 1915. № 8/9. С. 10–11.
25. [О фильме «Король, закон и свобода»] // Кинема. 1914. № 16/17. С. 3.
26. Среди новинок // Кине-журнал. 1916. № 15–18. С. 89.
27. Русский архив в Лидсе. MS. 606/V. 24.iii.
28. *Муратова К. Д.* Леонид Андреев — драматург // История русской драматургии. Вторая половина XIX — начало XX века (до 1917 г.). Л.: Наука, 1987. С. 511–551.
29. Вся кинематография. Настольная адресная и справочная книга. М.: Чибрарио де Годэн, 1916. 81 с.
30. *Городецкий С. М.* Жизнопись // Кинематограф. 1915. № 2. С. 3.

Статья поступила в редакцию 14 июня 2012 г.