

Тартуский университет  
Факультет гуманитарных наук и искусств  
Колледж иностранных языков и культур  
Отделение славистики

Экранизация пьесы М. Горького «На дне» (Жан Ренуар, 1936)

Бакалаврская работа  
студентки отделения  
славянской филологии  
Анастасии Щуровой

Научный руководитель –  
PhD, научный сотрудник  
кафедры русской литературы  
отделения славянской филологии  
Тартуского университета  
М. В. Боровикова

Тарту 2021

## Оглавление

<b>Введение</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. Отношение к проблеме экранизации в Европе межвоенного периода</b>	<b>10</b>
1.1. Андре Базен за «нечистое» кино	12
1.2. «Дух и буква»	15
<b>Глава 2. Рецепция фильма «На дне» французской кинокритикой второй половины 1930-х годов</b>	<b>17</b>
2.1. Соотношение «русского» и «французского» в фильме «На дне»	23
2.2. Проблема «живописности» экранизации	29
2.3. Вопрос о юмористической составляющей экранизации	37
<b>Глава 3. Экранизация пьесы «На дне» и эстетические установки поэтического реализма</b>	<b>40</b>
3.1. Поэтический реализм как тенденция кинематографа 30-х годов	40
3.2. Фильм «На дне»: актуальность текста-первоисточника и его трансформации	47
<b>Заключение</b>	<b>65</b>
<b>Список использованной литературы</b>	<b>68</b>
<b>Приложение</b>	<b>72</b>
Горель, Мишель. Человеческий фильм?	72
Камбье, Одиль. На ярмарочной площади с Морисом де Канонжем и Одилем Камбье.	75
Горель, Мишель. «На дне»: поэма реализма.	77
Деран, Люси. «На дне».	81
Заметка неизвестного автора в еженедельной афише	82
Ланглуа, Анри. О... «На дне».	82
Карне, Марсель. Когда кино выйдет на улицу?	85
<b>Resümee</b>	<b>90</b>

## Введение

Проблема экранизации возникла практически одновременно с изобретением кинематографа, так как уже в первом десятилетии XX века первопроходцы кинематографа начали заниматься перенесением литературных текстов на киноэкран. По словам Леонида Андреева, появившийся кинематограф «пожрал всех авторов, которые до него писали, объел всю литературу» (цит. по: [Мильдон: 9]).

Первые экранизации были похожи на театральные постановки, но развитие языка кино ставит множество вопросов, связанных с проблемой экранизации, главные из которых: насколько вообще правомерны экранизации и какую экранизацию можно считать хорошей/плохой? Эти вопросы волнуют критиков и теоретиков кино начиная с самых первых лет — как только было осознано, что кинематограф является наиболее массовым искусством, и поэтому играет большую роль в распространении сюжетов и установлении канона. Экранизация может стать первым знакомством человека с литературным произведением и непосредственно повлиять на его восприятие литературного первоисточника, что усложняет ситуацию еще сильнее в тех случаях, когда речь заходит о разных культурах, и фильм снят по литературному произведению, книжного перевода которого в другой культуре еще нет (см. [Тороп: 180]). Всё это указывает нам на важность изучения проблемы экранизации.

Объектом нашего исследования является экранизация пьесы М. Горького «На дне», снятая в 1936 году французским режиссером Жаном Ренуаром. Всего существует одиннадцать кинематографических воплощений пьесы «На дне»:

1. Два советских телеспектакля: первый — в постановке МХАТ им. Горького (1952, реж. Андрей Фролов, Василий Орлов, Иосиф Раевский) и второй — в постановке Московского театра «Современник» (1972, реж. Галина Волчек и Леонид Пчелкин). Интересно, что первая советская экранизация появилась только в 1987 году, а вплоть до этого существовало только два вышеупомянутых телеспектакля. Можно предположить, что тот факт, что никто долго не решался взяться за постановку

фильма по пьесе М. Горького, связан с отношением к фигуре самого Горького и его культом в советское время. Видимо, в советском каноне «На дне» существовала как пьеса исключительно для традиционного театрального воплощения, эксперименты, к которым неизбежно привела бы экранизация, не приветствовались.

2. Две советских экранизации: «Без солнца» (1987, реж. Юлий Карасик) и «На дне» (1987, реж. Армен Петросян). Никаких сведений об этих фильмах нет, но следует отметить тот факт, что обе экранизации сняты в один и тот же год (1987), в начале перестройки. Это может быть связано с сюжетом пьесы, а именно с персонажем Луки, который дарит героям пьесы надежду на то, что их жизнь может измениться и счастливое будущее возможно. В каком-то смысле эти идеи перекликаются с идеями перестройки, которая положила начало множеству реформ.
3. Шесть зарубежных экранизаций: кроме объекта нашего исследования, существует еще пять зарубежных экранизаций.
  - Самой известной из них является фильм «Самое дно» (1957) японского режиссера Акиры Куросавы, где действие пьесы перенесено в Японию эпохи Эдо. Известность этой экранизации связана в первую очередь с фигурой самого режиссера, так как Акира Куросава является одним из самых значительных представителей японского кинематографа.
  - Другая японская экранизация, немой фильм Минору Мурата «Духи на дороге» (1921), не так известна, как фильм Куросавы, но примечательна тем, что это самая ранняя экранизация пьесы (существуют также упоминания венгерской экранизации, снятой в 1910-е годы, но этот фильм не сохранился).
  - В послевоенные годы было снята еще одна зарубежная экранизация — китайский фильм «Ночлежка» (1947, реж. Хуан Цзолинь), о котором известен лишь тот факт, что этот фильм был запрещен в Китае во время Великой пролетарской культурной революции 1966-76 гг.
  - Самой поздней зарубежной экранизацией является финский телевизионный фильм «На дне» (1966, реж. Микко Нисканен), в котором действие пьесы перенесено в

современную Финляндию.

- Следует также упомянуть индийский фильм «Город в долине» (1946, реж. Четан Ананд), получивший «Гран-при» Каннского кинофестиваля в 1946 году. Этот фильм не является экранизацией пьесы Горького напрямую: это экранизация рассказа индийского писателя Хаятуллы Ансари «Город в долине». Но этот рассказ вдохновлен пьесой М. Горького, поэтому этот фильм также часто рассматривается, как экранизация «На дне».
- 4. Одна современная российская экранизация, поставленная русским режиссером Владимиром Коттом и представленная на кинофестивале «Окно в Европу» в Выборге.

Актуальность и интерес изучения экранизации Жана Ренуара обусловлены несколькими факторами.

Во-первых, режиссер фильма Жан Ренуар — важная фигура не только для французского, но и для мирового кинематографа. Его фильмы «Великая иллюзия» (1937) и «Правила игры» (1939) неоднократно попадали в ежегодный список «лучших кинокартин всех времен и народов» по версии британского кинематографического журнала Sight & Sound, выпускаемого Британским институтом кино. Также в 2012 году фильм «Правила игры» был признан тем же журналом лучшим французским фильмом всех времен и народов, а самого Ренуара в 2002 году Sight & Sound поставил на четвертое место в списке величайших режиссеров. В свою очередь фильм «Великая иллюзия» стал первым фильмом на иностранном языке, номинированным на премию «Оскар», как «Лучший фильм», а в 1975 году Ренуар получил Почетный Оскар за «вклад» в развитие киноискусства». Свои основные фильмы, признанные лучшими и хорошо изученные исследователями, Ренуар снял во второй половине 30-х годов XX века. В то же время был снят и фильм «На дне». И хотя современники вполне оценили эту работу Ренуара — фильм сразу после выхода стал первым лауреатом премии Луи Деллюка, одной из самых престижных кинонаград — впоследствии он остался как бы в тени следующих работ режиссера — «Великой иллюзии» и «Правил игры».

Тем не менее, этот фильм был важным высказыванием для эпохи и стал этапом становления нового художественного направления в кинематографе, зародившегося в Европе во второй половине 30-х годов XX века — поэтического реализма, очень важного для французского и мирового кинематографа. Это течение во французском кинематографе стало отражением нового предвоенного мировоззрения, кроме того, оно оказало существенное влияние на другое важное течение во французском кино — французскую новую волну.

Во-вторых, наша работа является частью вновь актуального сегодня исследования наследия М. Горького. Изучение западной рецепции творчества Горького в 1930-е годы представляется нам интересной и мало изученной областью современного горьковедения.

И в-третьих, интересен тот факт, что сценарий фильма был написан русским писателем Евгением Замятиным, находившимся в то время в эмиграции и проживавшим в Париже. Пьеса «На дне» была написана М. Горьким в конце 1901 — начале 1902 года, Замятин же писал свой сценарий уже в 30-е годы в эмиграции: это совсем другое время и совсем другой контекст, и его эмигрантское переосмысление и трансформация пьесы представляет большой интерес.

Именно на этом аспекте экранизации останавливается большинство русскоязычных исследователей. Их в первую очередь интересует его роль в создании фильма и адаптации пьесы М. Горького для киноэкрана. Так, истории создания сценария Евгения Замятина посвящена небольшая часть статьи «Евгений Замятин — сценарист» (см. [Харви]) исследователя сценарного творчества Замятина Брайана Д. Харви. Харви пишет о том, что изменение персонажной структуры пьесы (выведение Барона на первый план) могло быть определено биографическими обстоятельствами: в 1927 году в Ленинграде, на вечере, посвященном 35-летию творческой деятельности Горького, сам Замятин исполнил роль Барона.

Истории создания сценария посвящены также небольшие отрывки из книги А. Г. Плотниковой «М. Горький и кинематограф» [Плотникова: 54-55]. Также Плотникова в своей книге рассказывает о сценарии «По пути на дно», написанном самим Горьким по

своей же пьесе в 1928-1930 гг., в котором рассказывается предыстория персонажей и то, каким образом они попали в ночлежку. Интересно, что предыстория Барона отражена и в сценарии Замятина. Плотникова также отмечает это, но сведений по поводу того, мог ли Замятин быть знаком со сценарием самого Горького, в ее книге нет.

В статье «От пьесы Горького “На дне” к киносценарию Замятина» [Береснева] литературовед Г. А. Береснева сравнивает пьесу М. Горького и сценарий Замятина и выделяет основные различия между ними. Исследователь творчества Замятина М. Ю. Любимова в статье «О законе художественной экономии, фабуле и новых концах (Е. Замятин — сценарист французского фильма "На дне")» [Любимова], изучив рукописи обоих вариантов сценария Замятина, делает более детальное сравнение пьесы и сценария фильма. Так, именно Любимова высказала первой мысль о том, что Замятин нарушил присущий пьесе Горького закон единства места, и заметила, что в сценарии Замятина персонаж Луки получил дополнительную функцию — функцию «вестника». Во многом ссылаясь на статью Любимовой, другой исследователь творчества Замятина Т. Т. Давыдова в своей статье «“На дне” Е. Замятина: к истории одной экранизации» (см. [Давыдова]) помимо перечисления основных различий пьесы и сценария, рассказывает нам краткую историю создания экранизации.

Одна из глав книги Н. Нусиновой «Когда мы в Россию вернемся...: русское кинематографическое зарубежье, 1918-1939» (см. [Нусинова: 212-214]) также посвящена Замятину. Рассказывая о сценарии «На дне», Нусинова рассуждает о причинах хэппи-энда в фильме и делает свой вывод, на который позже будут ссылаться многие другие исследователи. Она пишет, что «...на смену российскому духу безысходности приходит французское жизнелюбие» [Нусинова: 214]. Также среди исследований следует упомянуть совместную публикацию Н. Ю. Желтовой, Н. С. Егоровой и Э. Н. Дзайкос «Неизвестный Замятин. По страницам французской газеты “Comœdia”» (см. [Желтова и др.]), в которой помимо рассмотрения вопроса о сценарии Замятина, приводится нигде не опубликованное ранее в русском переводе интервью Замятина французскому писателю и публицисту Фредерику Поттешеру, в котором упоминаются интересные детали создания фильма.

Главным недостатком вышеперечисленных исследований является то, что ни одна из этих работ не делает акцент на анализе самого фильма, и именно анализ фильма будет являться главной целью нашей работы. «На дне» — пьеса, то есть текст, подразумевающий неоднократное число интерпретаций и постановок, как в театре, так и в кино. Безусловно, традиция сценического воплощения пьесы (в нашем случае — на французской сцене) важна для полного исследования фильма, но мы не будем касаться этого вопроса в нашей работе, так как театроведение выходит за рамки сферы нашего исследования, и остановимся только на изучении экранизации. Примечательно, что примерно в то же время, когда Ренуар экранизирует пьесу Горького, французский кинокритик Андре Базен (высоко ценивший творчество Ренуара и оставивший о нем ряд статей), создает свою теорию «новой драматургии в кино». В своей статье «Театр и кино» он, в том числе, пишет о том, что, благодаря кинематографу, его техническим и художественным приемам, «стала возможной метаморфоза театральных ситуаций, которые без экрана никогда не достигли бы стадии зрелости» [Базен 1972: 150].

Но так как изучение фильма невозможно без изучения того контекста, в котором он создавался, и того, как он был воспринят современниками (зрителями, кинокритиками и коллегами Ренуара), сначала мы попытаемся восстановить этот контекст, обратившись к статьям и рецензиям, написанным о фильме во время его съемок и в первые месяцы после выхода на киноэкран. А уже после этого мы перейдем непосредственно к анализу фильма.

В первой главе нашей работы мы дадим обзор теоретических взглядов на проблему экранизации в Европе в период между двумя мировыми войнами. Для этого мы обратимся к работам трех теоретиков кино — Белы Балаша, Леона Муссиака и Андре Базена, делая акцент на работах последнего, так как фигура Базена важна для нас по нескольким причинам. Во-первых, Андре Базен — один из самых влиятельных кинокритиков всех времен. Во-вторых, он был знаком с Жаном Ренуаром лично и написал о нем и его творчестве большой цикл статей, который уже после смерти Базена был собран в отдельную книгу «Жан Ренуар». И в-третьих, его размышления по поводу проблемы экранизации — одно из самых полных и интересных исследований, касательно



интересующей нас темы.

Во второй главе мы рассмотрим статьи о фильме «На дне» и рецензии на него, опубликованные во французских периодических киноизданиях “Cinéma monde”, “Cinématographe” и “Cinématographie française” в 1936-1937 годы. Статьи написаны разными авторами и в них обращается внимание на разные аспекты фильма Ренуара (или стиля самого режиссера), однако есть ряд сквозных тем, проходящих через все рецензии, которые, по нашему мнению, указывают на наиболее острые вопросы, которые стояли перед зрителями и критиками. Попытке понять, что стоит за этими сквозными темами, и будет в основном посвящена глава. Их анализ поможет нам лучше понять фильм Ренуара и тот контекст, в котором он был создан.

В третьей главе мы перейдем к главной части нашей работы, а именно анализу фильма. Мы сосредоточимся на том, насколько режиссерская интерпретация была опосредована влиянием поэтического реализма — направления во французском кинематографе, набирающего в эти годы популярность. Для этого сначала мы расскажем о направлении в целом: о том, что такое поэтический реализм, каковы его основные черты и что повлияло на его становление. В следующей подглаве мы остановимся на истории создания пьесы М. Горького и дадим краткую характеристику рецепции современников. Далее мы начнем анализировать фильм, выделив три главных вектора, интересующих нас:

1. Близость идеологии пьесы некоторым положениям поэтического реализма
2. Анализ мотивов, привнесенных Ренуаром в экранизацию под влиянием идей поэтического реализма
3. Анализ кинематографических приемов в фильме «На дне»

В Заключении мы подведем итоги нашей работы. Это исследование поможет нам лучше понять фильм Ж. Ренуара, тот контекст, в котором он создавался, а также взгляды на фигуру Горького и его пьесу «На дне» в кругу французской творческой интеллигенции предвоенного времени.

## Глава 1. Отношение к проблеме экранизации в Европе межвоенного периода

Идея переносить литературные произведения на киноэкран возникла практически одновременно с рождением кинематографа. Например, уже в первом десятилетии XX века один из пионеров французского и мирового кинематографа Жорж Мельес экранизировал несколько романов Жюль Верна, «Робинзона крузо», «Гамлета» и многие другие произведения. Экранизации снимали и продолжают снимать до сих пор, но единого мнения насчет того, нужно и можно ли заниматься экранизацией литературных произведений, нет до сих пор. Нас интересует отношение к экранизациям в Европе в период между двумя мировыми войнами, в то время, когда задумывался, был написан и снят фильм Жана Ренуара «На дне». Французский историк и теоретик кино Жорж Садуль пишет, что экранизаций в то время снималось много, и «для коммерческого кино экранизация литературных произведений остается золотым правилом» [Садуль: 186]. Чтобы понять контекст, внутри которого создавались эти экранизации, мы обратимся к работам трех современников Жана Ренуара: Бела Балаша, Леона Муссинака и Андре Базена.

Бела Балаш — венгерский писатель, поэт, драматург, сценарист и один из немногих теоретиков кино довоенного периода. Балаш написал несколько важных работ о киноискусстве, самыми известными из которых являются «Видимый человек» (1924), «Дух фильма» (1930) и «Искусство кино» (1945). Балаш был сторонником формалистской теории кино, и в своих работах акцентировал внимание на технической стороне создания фильмов: композиции кадра, движении камеры, монтаже, цветовых решениях и т.д. Но в книгах «Видимый человек» и «Дух фильма» он также не обошел вниманием и проблему экранизации литературных произведений. В книге «Видимый человек» он выступает противником любых экранизаций, аргументируя это тем, что литература и кинематограф различны по своей природе: «Различие природы фильма и литературы сказывается значительно сильнее всего, когда в кино инсценируется хороший роман или хорошая драма. Перед киноаппаратом литературные произведения теряют свой материал, они просвечивают, как человеческое тело перед рентгеновскими лучами. Остается только костяк фабулы, но

прекрасное мясо мыслей и тонкая кожа лирических тонов на экране исчезают. От ароматных красот остается только голый, сырой скелет — уже не литература и не фильм, но то самое “содержание”, которое ни здесь, ни там не имеет бытия» [Балаш 1925: 36].

Балаш также обращает внимание на то, что существуют писатели, чьи произведения написаны так, как будто созданы для киноинсценировки. Говоря о таких писателях, Балаш упоминает Диккенса и замечает, что романы таких писателей визуальны, а зрительные образы встречаются на каждой странице. Но даже в этом случае очень часто по произведениям таких авторов снимают очень плохие фильмы. Балаш объясняет это так: «Можно сократить задуманную фабулу, тогда сжимается и ее описание (развертывание), но образ нельзя сократить: нужно всю композицию рисовать заново» [Балаш 1925: 36].

В книге «Дух фильма», написанной шестью годами позднее, Балаш уже не так категоричен и пишет, что запрещать экранизировать романы и пьесы не стоит: «Мы не педантичные доктринеры. Наши принципы не абстрактны и действуют диалектически. Мы берем хорошее там, где можем его получить. Все зависит от конкретного материала. И если мы с одной стороны что-то потеряем, то с другой стороны мы можем кое-что выиграть» [Балаш 1935: 87]. В этой же книге Балаш подчеркивает то, что экранизация популярных литературных произведений — это не что иное, как погоня за наживой и желание заработать больше денег в прокате благодаря славе произведения, на которое опирается фильм.

В этом вопросе с ним соглашается и Леон Муссиак, французский писатель, кинокритик, теоретик кино и современник Белы Балаша. Но хотя Муссиак и понимал, что экранизации часто отражают только коммерческий интерес, он не видел в этом ничего плохого и не выступал против экранизаций. Но у него был свой взгляд на проблему экранизаций: он считал, что нужно разделять экранизацию и произведение, на которое она опирается. В одной из своих первых работ по теории кино «Рождение кино» (1924) он писал: «Сюжет, заимствованный из шедевра литературы, может быть положен в основу очень плохого фильма, тогда как сюжет банального и мелодраматического рассказа может содержать первоклассную зрительскую идею. Будучи должным образом использован, этот

сюжет станет поводом для создания превосходного фильма. Следовательно, речь идет вовсе не об экранизации, а о создании оригинального произведения» [Муссиак: 40]. Но в то же время Муссиак делал поправку на молодость киноискусства: «Заметим, впрочем, что все это не лишено опасностей и должно быть исключением, допустимым только в период становления кино, ибо фильм, носящий то же название, что и литературное произведение, может исказить замысел писателя» [Муссиак: 40]; и хотя он и не был противником, но и поклонником экранизаций не являлся. Чего нельзя сказать о другом французском теоретике кино — Андре Базене.

### **1.1. Андре Базен за «нечистое» кино**

Свою деятельность в киноиндустрии Андре Базен начал во время Второй мировой войны, уже после интересующего нас периода, но начало его формирования как зрителя приходится на интересующий нас конец 1930-х гг. (первые статьи о кино были написаны Базеном во время оккупации). Его мнение и высказывания также очень важны, так как Андре Базен — один из самых влиятельных кинокритиков всех времен. Он был одним из основателей знаменитого французского журнала «Les Cahiers du cinéma», из которого буквально родилось и выросло одно из важнейших течений французского кинематографа — французская новая волна. Советский критик И. В. Вайсфельд писал, что «во французской печати Базена называли — ни больше, ни меньше! — “Аристотелем критики”» [Базен 1972: 5]. А английский кинокритик Питер Метьюс считает, что «не будет преувеличением сказать, что Базен — единственный мыслитель, которому кино в такой большой степени обязано своим значением как искусства и как предмета изучения» [Метьюс: 142]. За свою жизнь Базен написал множество статей о кино, но его главная работа — это четырехтомный сборник теоретических и критических статей о кинематографе «Что такое кино?». Во втором томе сборника — «Кино и другие искусства» — в одной из статей Базен уделяет внимание проблеме отношений литературы и

кинематографа. Отношение Базена к экранизациям можно понять уже из названия статьи: «За “нечистое” кино (В защиту экранизаций)».

Исследование Базена проблемы экранизаций литературных произведений отличается от исследований предшествующих теоретиков кино, так как Базен включает эту проблему в более широкий контекст. Он подходит к этой теме глобально, и кроме вопроса «А нужны ли вообще экранизации?», ставит перед собой много других важных вопросов. Например, может ли кинематограф выжить без подпорок в виде литературы и театра? Отвечая на этот вопрос, Базен напоминает, что заимствование и переложение всегда существовали в истории искусства. Живопись часто заимствовала сюжеты из литературы, а текстуры — из архитектуры, а литература и архитектура в свою очередь наоборот могли находить образы и вдохновение в живописи, и поэтому нет ничего странного в том, что этим занимается кинематограф.

Прежде чем подойти к вопросу собственно об экранизациях, Базен рассуждает об отношениях литературы и кинематографа в целом, а именно об их взаимовлиянии. То, что литература и кинематограф влияют друг на друга, писали и до Базена, и сложилось мнение, что многие приемы в произведениях современных писателей, сходные с кинематографическими (крупный план, монтаж и т.д.) — это следствие влияния кино на литературу. Базен смотрит на это с другой стороны: он считает, что все эти приемы, которые мы привыкли воспринимать, как чисто кинематографические, — на самом деле литературные. И, например, тот же романтизм, течение, возникшее задолго до изобретения кинематографа, «ультракинематографичен» в своих приемах. Базен уверен, что это кинематограф усваивает литературные приемы, а лучшие фильмы современности своим появлением обязаны романистам. Таким образом, в экранизациях Базен видит возможный фактор прогресса кинематографа.

Базен сравнивает режиссеров экранизаций с переводчиками: они переводят текст с языка литературного на язык кинематографический. Дословный перевод — плохой перевод, именно поэтому, по мнению Базена, фильмы-спектакли чаще всего неудачны, а доскональное перенесение театрального действия на экран — не самая лучшая идея:

«Роман требовал известной доли творческого подхода для того, чтобы от рукописи перейти к изображению. В противоположность этому театр оказался коварным другом; его кажущееся сходство с кинематографом заводило последний в тупик, толкало его по пути наименьшего сопротивления» [Базен 1972: 123]. Хороший переводчик находит в языках аналогии, и то же самое должен делать хороший режиссер: «...именно различия эстетических структур делают поиск эквивалентов задачей особенно деликатной, требуют еще большей изобретательности и богатства фантазии от кинематографиста, действительно претендующего на достижение сходства» [Базен 1972: 137]. Главная задача режиссера экранизации состоит в том, чтобы суметь передать «стиль» и «атмосферу» произведения с помощью приемов кинематографа. Примечательно, что Базен первым среди теоретиков кино начал использовать термины «стиль», «атмосфера» и «стилистический эквивалент» в контексте экранизаций, тем самым выведя разговор о проблеме экранизаций на новый уровень.

Один из примеров удачной передачи «стиля» и «атмосферы» произведения с помощью кинематографических приемов — экранизация романа Андре Жида «Пасторальная симфония», поставленная режиссером Жаном Деланнуа. Стилистическая особенность текстов Андре Жида заключается в преимущественном использовании глаголов в простом прошедшем времени, и Деланнуа нашел этому приему «стилистический эквивалент в своем фильме»: снег. Базен пишет, что снег в экранизации «Пасторальной симфонии» выполняют ту же функцию, что и глаголы в тексте Жида. Использование глаголов в простом прошедшем времени никак не связано с сюжетом романа, но оно создает особое настроение, которое пронизывает все повествование романа. Аналогичным образом в фильме действует снег: он находится вне сюжета, но покрывает собой все и передает то самое особое настроение. Базен считает, что это очень тонкая кинематографическая находка, а сам фильм является одним из образцовых примеров хороших экранизаций — экранизаций, которые сумели «воспроизвести суть и буквы, и духа первоисточника» [Базен 1972: 137].

## 1.2. «Дух и буква»

К сожалению, мы не можем продолжить этот ряд изложением теоретических взглядов Жана Ренуара на проблему экранизации, так как он не оставил специальных работ, посвященных этой проблеме. Но можно утверждать, что именно идеи Базена оказались созвучны взглядам Ренуара, поскольку в своих мемуарах, написанных в 1974 году, Ренуар прямо отсылает к цитате из Базена: глава мемуаров, посвященная экранизации пьесы «На дне», так и называется, — «Дух и буква». Ренуар был знаком с Базеном лично, в статье американского теоретика кино Дадли Эндрю даже указывается точная дата их знакомства: 22 ноября 1949 года. В тот день Ренуар совершал перелет из США в Индию, и оказавшись на несколько часов в Париже, позвонил продюсеру Пьеру Браунбергеру. Базен в тот момент находился в офисе Браунбергера, и, воспользовавшись случаем, попросил разрешение взять интервью у одного из величайших режиссеров французского и мирового кинематографа. В течение последующих девяти лет Базен еще неоднократно будет брать интервью у Ренуара, а также напишет о нем и его творчестве большой цикл статей, который уже после смерти Базена (Базен умер в 1958 году от лейкемии в возрасте 40 лет) его друг, французский режиссер Франсуа Трюффо, собрал в книгу «Жан Ренуар».

К сожалению, у нас нет возможности отследить точную историю контактов Базена и Ренуара, и все, что у нас есть — это книга Базена о Ренуаре, статьи Базена по теории кино, в которых он часто упоминает Ренуара, а также предисловия к двум книгам Базена, написанные Ренуаром, — предисловие к книге «Жан Ренуар» и предисловие к американскому переводу книги «Что такое кино?». Но даже по этим немногочисленным источникам можно сделать вывод, что Базен и Ренуар часто встречались и находились в хороших отношениях. В предисловии к книге «Жан Ренуар» Ренуар пишет: «От мысли, что Базен посвятил мне эту книгу и что самые дорогие ему ученики взяли на себя труд ее закончить, я предаюсь тихой гордости. У меня чувство человека, которому тот, кем он восхищается, только что крепко пожал руку» [Базен 1995: 4]. В том же предисловии он называет Базена великим, и говорит, что «великие люди не умирают» [Базен 1995: 4].

Базен в свою очередь неоднократно упоминает Ренуара в работе «Что такое кино?» и называет его гением и одним из своих любимых режиссеров.

Базен вспоминает Ренуара и в статье «За “нечистое” кино (В защиту экранизаций)», рассматривая две экранизации Ренуара — «Мадам Бовари» (1934) или «Загородная прогулка» (1936) как очень удачные, несмотря на то, что Ренуар очень далеко отошел от оригинальных текстов произведений. По этому поводу Базен пишет, что «оправданием Ренуару служит его гениальность, равнозначная гениальности Флобера и Мопассана» [Базен 1972: 136]. Далекой от оригинального текста станет и экранизация Ренуара «На дне», и называя главу мемуаров об этой экранизации «Дух и буква» Ренуар не только сообщает нам, что в своих взглядах на проблему экранизаций литературных произведений он придерживался того же мнения, что и Базен, но также и прямо сообщает всем читателям мемуаров, что считает свою попытку экранизации удачной.



## Глава 2. Рецепция фильма «На дне» французской кинокритикой второй половины 1930-х годов

Летом 1936 года французская кинокомпания «Альбатрос»<sup>1</sup>, созданная в 1922 году группой российских деятелей кино, эмигрировавших во Францию после революции 1917 года, заказала Жану Ренуару поставить экранизацию пьесы М. Горького «На дне». Продюсером фильма выступил французский кинопродюсер Александр Каменка, а литературной основой фильма стал сценарий, написанный в 1935 году русским писателем Евгением Замятиным. Сценарий Замятина в ходе подготовки к съемкам подвергся изменениям, и кроме него сценаристами в титрах указаны французский сценарист и режиссер Жак Компанец и сам Жан Ренуар, а диалоги на французском языке писал бельгийский сценарист Шарль Спаак. Съемки фильма проходили с 24 августа по 3 октября 1936 года, а французская премьера состоялась в Париже 5 декабря 1936 года. Главные роли в фильме исполнили Луи Жуве и Жан Габен. В 1937 году «На дне» получил первый в истории приз Луи Деллюка (премия была основана в 1937 году), одну из самых престижных французских кинонаград.

Об этой картине Жана Ренуара написано немало работ, но большинство русскоязычных исследователей делают акцент на фигуре Евгения Замятина, его роли в создании фильма и адаптации пьесы М. Горького для киноэкрана. Об этом написаны статьи Г. А. Бересневой «От пьесы Горького “На дне” к киносценарию Замятина» (см. [Береснева]), М. Ю. Любимовой «О законе художественной экономии, фабуле и новых концах (Е. Замятин — сценарист французского фильма "На дне")» (см. [Любимова]), и Т. Т. Давыдовой «"На дне" Е. Замятина: к истории одной экранизации» (см. [Давыдова]). Также сценарию Евгения Замятина посвящена небольшая часть статьи Брайана Д. Харви «Евгений Замятин — сценарист» (см. [Харви]), глава книги Н. Нусиновой «Когда мы в Россию вернемся...:

---

<sup>1</sup> «Альбатрос» — одна из крупнейших французских кинокомпаний 30-х годов. Самые известные фильмы кинокомпания — «Костёр пылающий» (1923, реж. Иван Мозжухин) «Лев Моголов» (1924, реж. Жан Эпштейн), «Двойная любовь» (1925, реж. Жан Эпштейн), «Грибиш» и «Кармен» (1926, оба реж. Жак Фейдер) «Соломенная шляпка» (1927, реж. Рене Клер), «Калиостро — любовь и жизнь большого авантюриста» (1929, реж. Рихард Освальд) и другие.

русское кинематографическое зарубежье, 1918-1939» (см. [Нусинова: 212-214]) и небольшие отрывки из книги А. Г. Плотниковой «М. Горький и кинематограф» (см. [Плотникова: 54-55]). Также следует упомянуть совместную публикацию Н. Ю. Желтовой, Н. С. Егоровой и Э. Н. Дзайкос «Неизвестный Замятин. По страницам французской газеты “Comoedia”» (см. [Желтова и др.]), в которой помимо рассмотрения сценария Замятина, упоминаются интересные детали создания фильма. Но ни одна из этих работ не рассматривает критику, написанную сразу после выхода фильма. Чтобы изучить рецепцию фильма французской кинокритикой 1930-х годов и понять то, как фильм был принят французской аудиторией и что видели в нем и в пьесе М. Горького современники Жана Ренуара, мы обратимся к французским статьям, опубликованным в периодических киноизданиях в 1936-1937 гг.: “Cinéma”, “Cinématographe” и “Cinématographie française”.

Еженедельный журнал “Cinéma” — одно из важнейших периодических французских изданий о кино. Оно издавалось с 1928 по 1971 год, в 1930-е годы главным редактором “Cinéma” был Морис Бесси, журналист, сценарист и историк кино. Также Бесси был одним из сооснователей премии Луи Деллюка (совместно с Марселем Идзковским), автором словаря кино и телевидения в четырех томах (1965) и истории французских фильмов в пяти томах (1929-1934). Материалы о фильме «На дне» содержатся в нескольких выпусках “Cinéma”:

1. № 408 от 13.08.1936: статья Мишеля Гореля<sup>2</sup> «Человеческий фильм?», написанная до выхода фильма. Содержит рассуждения о карьере Жана Ренуара и том, насколько ему удастся постановка пьесы М. Горького «На дне» [Gorel 1936A].
2. № 412 от 10.09.1936: репортаж Одиля Камбье<sup>3</sup> со съемок фильма и небольшое интервью с Жаном Ренуаром [Cambier].

---

<sup>2</sup> Мишель Горель — французский режиссер, писатель, кинокритик и один из ключевых авторов журнала “Cinéma”, сформулировавший понятие «поэтический реализм» применительно к направлению в европейском кинематографе 1930-х годов.

<sup>3</sup> Одиль Камбье — французский кинокритик и постоянный автор “Cinéma”.

3. № 417 от 15.10.1936: статья Мишеля Гореля «На дне — поэма реализма», включающая в себя репортаж со съемок и небольшое интервью с Ренуаром [Gorel 1936B].
4. № 426 от 17.12.1936: заметка о фильме в еженедельной киноафише [Cinémonde 1936A].
5. № 428 от 31.12.1936: заметка о том, что фильм получил премию Луи Деллюка [Cinémonde 1936B].

Особое внимание мы уделим статье Мишеля Гореля «На дне — поэма реализма» и репортажу Одиля Камбье. Статья Мишеля Гореля показательна уже своим заглавием, а принимая во внимание то, что «поэтический реализм» — это термин, введенный самим Горелем несколькими годами ранее, применение его по отношению к фильму «На дне» является важным моментом для понимания той роли, которую отводил Горель фильму Ренуара.

Его статья начинается со сравнения работы Ренуара с фильмом Пудовкина «Мать» (1926) — знаковым фильмом другой эпохи с совершенно другим киноязыком и другой стилистикой:

Севастополь, июль 1928 года. Небольшой кинотеатр, в конце Нахимовского проспекта, недалеко от порта. Максим Горький, вернувшийся в Россию после восьми лет эмиграции, впервые смотрит фильм, который Пудовкин снял по его роману «Мать».

Проекционное устройство гудит. Образы бунтов, забастовок, сражений рождаются и умирают на киноэкране. Публика: грузчики, моряки, работники арсенала аплодируют и с энтузиазмом одобряют фильм.

Внезапно этот горячий прием прерывает ледяной голос. Голос самого автора: «Очевидно, это красиво и хорошо сделано. Но это действительно слишком просто. “Мать” — роман действия, приключенческий роман. Итак, давайте посмотрим на

мои пьесы. Например, “На дне” — это пьеса, где ничего не происходит, только атмосфера, ничего кроме атмосферы. Кино там ломает зубы...»

Хорошо! Кино не сломало там зубы...<sup>4</sup>.

Горель видит в «На дне» представителя нового зарождающегося направления в кинематографе, и анализом его киноязыка и его стилистики мы займемся на следующем этапе нашей работы. Несмотря на то, что статья была написана Горелем еще до того, как фильм был снят, и не содержит соображений автора по поводу самого фильма, менее важной она от этого не становится. Интервью с Ренуаром в этой статье — важный источник информации, которая поможет нам лучше понять фильм и задумку Ренуара, так как в нем Ренуар рассказывает о своих соображениях по поводу пьесы Горького и сообщает множество подробностей по поводу процесса подготовки к съемкам и самих съемках фильма. Например, так Ренуар описывает то, как он пытался проникнуться духом пьесы Горького:

Чтобы понять «На дне», я отправился на длинную прогулку в пригород Парижа. Вы хорошо их знаете, не так ли? Эти бесконечные пустыри, усыпанные бумагой и банками; эти геометрические серые каналы и таверны жалких цветов с бедными деревянными лошадьми; эти трубы заводов, которые дымят в небо? Здесь я нашел настоящее «дно»<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> «Sébastopol, juillet 1928. Une petite salle de cinéma, au bout du Nakhimovsky-prospect, à deux pas du port. Maxime Gorki, rentré en Russie après huit ans d'émigration, regarde pour la première fois, le film que Poudovkine a tiré de son roman La Mère.

L'appareil de projection ronfle. Des images d'émeutes, de grèves, de combats naissent et meurent sur le carré de toile. Le public : débardeurs, matelots, ouvriers de l'arsenal, applaudit, approuve, s'enthousiasme.

Soudain, dans cette ambiance chaude, une pote discordante, une voix glaciale. Celle de l'auteur lui-même: “Evidemment, c'est beau et bien fait. Mais c'est vraiment trop facile. La Mère, c'est un roman d'action, un roman d'aventures. Qu'on s'attaque donc à mes pièces de théâtre ! Aux Bas-Fonds, par exemple, cette pièce “où il ne se passe rien”, toute d'ambiance, rien que d'ambiance... Le cinéma s'y cassera les dents...”» (все французские рецензии даются в нашем переводе - АИИ).

<sup>5</sup> «Pour comprendre les personnages des Bas-Fonds, et pour pouvoir les camper dans mon film, je me suis longuement promené dans la banlieue parisienne. Vous les connaissez bien, n'est-ce pas, ces terrains vagues qui n'en finissent pas, semés de papiers gras et de boîtes de conserves, ces canaux géométriques et glauques, avec leurs estaminets couleurs de misère et ces pauvres chevaux de bois qui tournent aux carrefours, l'oeil peint et stupide, et ces cheminées d'usines qui enfument le ciel ? C'est là que j'ai trouvé le décor idéal des Bas-Fonds».

Интервью с Ренуаром также является самой важной частью репортажа Одиля Камбье, к которому мы неоднократно будем обращаться в ходе нашей работы. В нем содержатся соображения Ренуара по поводу актерской игры и актуальности пьесы Горького для Франции 30-х годов. Об актуальности пьесы рассуждает и Мишель Горель в своей другой статье «Человеческий фильм?», которая была написана еще до начала съемок фильма, и в которой Горель по большей части говорит о предшествующей режиссерской карьере Ренуара (поэтому к этой статье мы будем обращаться в меньшей степени). Также мы не будем обращаться к декабрьской заметке о том, что фильм получил премию Луи Деллюка, так как эта заметка не содержит никакой дополнительной информации. Чего не скажешь о другой заметке, опубликованной в еженедельной афише после выхода фильма: несмотря на относительно небольшой объем неизвестный автор этой заметки подмечает один важный аспект, который мы рассмотрим подробнее ниже: «юмористический характер» экранизации.

Этот вопрос поднимает в своей рецензии на фильм «На дне» в еженедельном кинематографическом журнале “Cinématographie française” и Люси Деран<sup>6</sup> [Deraine]. В своей рецензии Деран рассуждает о технической стороне фильма, актерской игре и том, насколько Ренуару удалась постановка фильма в целом. Деран довольна постановкой, и ее рецензию можно охарактеризовать как положительную. Она пишет, что «”На дне” — это произведение искусства в широком смысле этого слова, постановка качественная и оригинальная, и редко во французском фильме все артисты на своем месте, их исполнение блестящее»<sup>7</sup> [Deraine: 866]. Также Деран хвалит и техническую составляющую фильма:

Операторская работа очень красивая, планы, кадры, ракурсы наилучшего качества, а звук отличный. Музыка Вьенера прекрасна. Декорации абсолютно идеальные, мрачные и настоящие<sup>8</sup> [Deraine: 866].

---

<sup>6</sup> Люси Деран — французский кинокритик, писатель, сценарист и режиссер. Деран периодически сотрудничала с кинокомпанией «Альбатрос», выступая в качестве сценариста и режиссера, и была главным редактором кинематографического журнала “Le Film Français” с 1945 по 1948 год.

<sup>7</sup> «”Les Bas Fonds” est une œuvre d’art au sens large du mot, la réalisation est d’une qualité et d’une originalité complètes, et rarement film français fut interprété d’aussi éclatante façon par des artistes tous à leur place».

<sup>8</sup> «La technique photographique est très belle, les plans, les cadrages, les angles sont de la meilleure qualité, et le son est excellent. La musique de Wiéner est très jolie. La décoration est absolument parfaite, sombre et vraie».

Журнал “Cinématographie française”, в котором была опубликована рецензия, был основан в 1918 году Полем-Огюстом Арле и прекратил свое существование в 1966 году в результате слияния с другим кинематографическим журналом — “Le Film français”. Поль-Огюст Арле был одним из основателей и первым президентом крупнейшего в мире архива фильмов и кинодокументов — Французской Синематеки. Примечательно, что первыми фильмами, попавшими во Французскую Синематеку и составившими впоследствии ее фундамент, были немые фильмы кинокомпании «Альбатрос», которые продюсер фильма «На дне» Александр Каменка подарил Анри Ланглуа — известному синефилу и второму сооснователю Французской Синематеки.

Имя Анри Ланглуа также важно для нашего исследования. Во-первых, потому что Ланглуа — влиятельная фигура в мире кинематографа: Французская Синематека оказала большое влияние на режиссеров Французской новой волны, которые так часто посещали Синематеку, что историки кино иногда называют их «детьми синематеки» (фр. *les enfants de la cinémathèque*). Во-вторых, Ланглуа был одним из основателей кинематографического журнала “Cinématographe”, материалы которого мы также будем использовать в нашем исследовании. Хотя этот журнал просуществовал всего один год (1937), рецензия на фильм «На дне» [Langlois], написанная Анри Ланглуа для этого журнала, является одним из самых ценных источников для исследования рецепции фильма. Причины этого не только в ее объеме (5000 знаков) и статусе автора, но и в том, что восприятие фильма Ланглуа резко отличается от восприятия других кинокритиков (к тому же он подмечает в фильме некоторые детали, на которые другие авторы не обращают внимания).

К сожалению, не представляется возможным рассмотреть критические материалы о фильме, опубликованные в еще одном важном кинематографическом журнале межвоенного периода — “*Vous Vous*” (издавался с 1928 по 1940 год), так как отсутствует электронная версия этого издания. Остается открытым и вопрос о рецепции фильма Жана Ренуара эмигрантской аудиторией — необходимые материалы в силу сложившихся обстоятельств оказались недоступными. Понимая всю важность этого вопроса, а также значение критических материалов издания “*Vous Vous*” для исследования, мы постараемся

рассмотреть этот материал на следующем этапе работы. В данный же момент обратимся к рассмотрению статей, опубликованных в изданиях “Cinémonde”, “Cinématographe” и “Cinématographie française”.

Кинокритики не были едины в оценках фильма и в своих рецензиях останавливались на разных аспектах работы Ренуара. Но есть несколько вопросов, которые затрагивают все или почти все рассматриваемые авторы. Можно предположить, что они связаны не столько с личными взглядами критиков, сколько отражают актуальные проблемы режиссуры (и в частности — режиссуры экранизаций) этого времени.

Всеми критиками так или иначе ставится вопрос о соотношении в фильме «русского» и «французского» — что, безусловно, является ключевым параметром при любой адаптации инокультурного текста. Две другие замеченные нами закономерности менее ожидаемые. Так, в нескольких рецензиях обсуждается вопрос о «юмористической компоненте» экранизации (русские критики в свое время тоже отмечали трагикомический характер некоторых персонажей (см., напр., [Амфитеатров: 56]), но это никогда не становилось определяющим стиль пьесы параметром). Последнее, на что мы обратили внимание, заслуживает отдельного разговора: неоднократное упоминание в разных рецензиях слова «живописный» (фр. *pittoresque*) по отношению к героям постановки и «русской» стороне фильма. Очевидно на языке критики того времени это слово описывало какой-то важный параметр экранизации. В нашей работе мы попробуем ответить на вопрос, что именно стоит за этим словом.

## **2.1. Соотношение «русского» и «французского» в фильме «На дне»**

Для начала мы обратимся к вопросу о соотношении в фильме «русского» и «французского». Ренуар в интервью Одилю Камбье от 10 сентября 1936 года (за три месяца до выхода фильма) говорит о том, что хочет сделать свой фильм как можно более универсальным, отказавшись от всего внешне русского и сделав фильм более понятным для французского зрителя: «<...> все, что есть в пьесе типично русское, я стараюсь

приблизить к универсальному. Бродяги есть везде, и везде они похожи. Зачем наряжать их в русскую одежду и сужать рамки? Я думаю прежде всего о французском зрителе, для которого русские персонажи чужие и далекие, и я хочу создать у него впечатление, что он знает героев «На дне», что он мог бы приблизиться к ним»<sup>9</sup> [Cambier: 644].

Анри Ланглуа в своей рецензии также останавливается на соотношении «русского» и «французского» в фильме и критикует его. По его мнению, замысел Ренуара не удался именно из-за того, что некоторые сцены в фильме выглядят по-настоящему французскими (например, сцены, в которых присутствуют только Барон и Пепел), а некоторые — русскими (например, сцены с Алешей). Фильм оказывается неровным, и в нем наблюдается дисбаланс. Что могло стать причиной этого дисбаланса и почему Ренуар — вне зависимости от конечной оценки этого решения — в итоге отказался от идеи избежать в фильме всего «русского»? В связи с этим обратим внимание на то, что Ланглуа, критикуя «На дне», сравнивает его с другим фильмом Ренуара (не в пользу «На дне») — «Преступлением господина Ланжа» (тоже 1936, но чуть раньше «На дне»). Выбор объекта для сравнения не случаен, и здесь нужно обратиться к историческому контексту, на фоне которого создавались оба фильма.

В 1930-е годы вследствие большого кризиса и потенциальной угрозы со стороны фашистской Германии, во Франции резко возросла популярность левых политических партий и движений. Увлечение левыми идеями не обошло стороной и Жана Ренуара. В середине 1930-х годов он познакомился и подружился с французским поэтом и драматургом Жаком Превером (в будущем сценарист нескольких фильмов Ренуара, включая «Преступление господина Ланжа»), который в свою очередь познакомил Ренуара с членами группы эстрадных агитаторов Французской коммунистической партии «Октябрь», объединившей деятелей театра и кино левых взглядов. Группа «Октябрь» была

---

<sup>9</sup> «<...> je suis tout ce qui est typiquement russe dans le sujet, j'essaie de me rapprocher de son universalisation. Il y a des clochards partout et ils se ressemblent partout. Pourquoi affubler ceux-ci d'une blouse russe pour rétrécir leur portée? Je pense d'abord au spectateur français, pour lequel des personnages russes sont étrangers, lointains, et je veux lui donner au contraire l'impression qu'il connaît les héros des Bas-fonds, qu'il a pu les approcher».



очень популярна во Франции, и в 1933 году даже была приглашена в СССР, где участники группы выступали перед огромными аудиториями (см. [Mérigeau: 141-142]).

В мае 1936 года объединение левых партий Народный фронт во главе с Леоном Блюмом выиграло парламентские выборы и сформировало первое правительство. Частью Народного фронта была также и Французская коммунистическая партия, по заказу которой в 1936 году Ренуар снял предвыборный фильм «Жизнь принадлежит нам». Примерно в это же время был снят фильм «Преступлением господина Ланжа», а позже «На дне». Авторы статьи «Неизвестный Замятин. По страницам французской газеты “Comœdia”» Н. Желтова, Н. Егорова и Э. Дзайкос ссылаются на статью французского писателя и публициста Фредерика Поттешера «”На дне” Горького вдохновляет французский экран» (29 июля 1936 года), который утверждает, что именно Французская коммунистическая партия настояла на том, чтобы Ренуар отказался от попыток сделать фильм универсальным и вернул в него русский колорит (см. [Желтова и др: 3-7]). Но именно этот русский колорит, по мнению Ланглуа, и стал причиной дисбаланса.

Возможную причину того, почему Французская коммунистическая партия могла вмешиваться в творческий процесс фильма, называет Паскаль Мерижо, автор биографии Жана Ренуара, французский журналист и кинокритик. Он пишет об этом так:

Как актеры «Октября», так и сам Превер стали для Ренуара глотком свежего воздуха. Не только для него, как для человека, но и для его режиссуры. Пожалуй, впервые за всю свою режиссерскую карьеру ему не нужно было самоутверждаться или думать о продюсировании. Ренуар чувствовал себя свободным. И к тому моменту Ренуар уже прожил достаточно, чтобы понимать, что быть свободным не всегда означает делать то, что тебе интересно [Mérigeau: 142].

Слова Мерижо дают нам основание предполагать, что речь идет о цензуре со стороны Французской коммунистической партии, которой подвергся Ренуар будучи связанным с группой «Октябрь». Но к сожалению, Мерижо не дает никаких конкретных фактов, которые помогли бы нам понять, насколько сильной была цензура и каким именно образом был устроен рабочий процесс: например, взяла ли на себя партия финансирование

фильмов Ренуара тех лет или речь идет только об организационных вопросах? В любом случае, именно из-за влияния партии Ренуару пришлось отказаться от своих первоначальных задумок.

По мнению Ланглуа, если бы Ренуар смог отстоять свою первоначальную концепцию и полностью перенести фильм во французскую среду, фильм получился бы более удачным. Причиной этого, по словам Ланглуа, является особенность режиссерского подхода Ренуара: он «натуралистический», источником его таланта является личный опыт и пережитое знание. Режиссерский талант Ренуара «затрагивает нашу чувствительность и наше сердце именно через наш разум и память»<sup>10</sup> [Langlois: 8]. Сказанное Ланглуа заставляет полагать, что речь идет о «памяти культуры», на которую Ренуар обычно воздействовал своими другими фильмами. Но из-за того, что «русское» в фильме никак не затрагивает культурную память французских зрителей, а также из-за того, что жизнь той части общества, о которой рассказывает «На дне», неизвестна Ренуару, возникает дисбаланс, вызывающий недовольство некоторых зрителей и критиков, а некоторые персонажи в фильме кажутся искусственными. Например, Алеша, «чье поведение и жестикация не похожи ни на русского, ни на француза»<sup>11</sup>, и это делает его синтетическим [Langlois: 16]. На примере Алеши Ланглуа также критикует сценарий фильма. По его мнению, многие диалоги в фильме являются ненатуральными, из-за того, что в угоду литературному стилю автор диалогов Шарль Спаак часто жертвует настоящим языком обитателей ночлежки.

Заметим, что вопрос о речи обитателей ночлежки неоднократно поднимался еще до Ланглуа, но не по отношению к фильму Ренуара, а по отношению к самой пьесе М. Горького «На дне». Когда М. Горький прочитал Л. Н. Толстому сцены из пьесы, тот тоже критиковал речь обитателей ночлежки: «язык очень бойкий, с фокусами, это не годится. Надо писать проще, народ говорит просто, даже как будто — бессвязно, а — хорошо» [Горький 1951: 270]. Ланглуа также считает, что обитатели ночлежки разговаривают

---

<sup>10</sup> «Le talent de Renoir ne touchent notre sensibilité et notre cœur qu'à travers notre intelligence et notre mémoire».

<sup>11</sup> «Son ivresse, ses gaîtés ne sont pas celles d'un Français, ni celles d'un Russe».

слишком культурно и, таким образом, ставит вопрос о речи персонажей в фильме и ее соответствии с их образами.

Тогда возникает следующий вопрос: каким языком говорят бродяги во французской литературе? Чтобы попытаться ответить на него, мы обратимся к статье французского лингвиста, преподавателя Университета Западной Бретани (Брест, Франция) Жислен Роллан-Лозакмер «Сленг и язык народа: лексические процессы и функции у Виктора Гюго (“Отверженные”) и Эмиля Золя (“Западня”))»<sup>12</sup>, в которой Роллан-Лозакмер на примере двух произведений французских авторов анализирует речь героев произведений и пытается понять функции сленга в текстах Гюго и Золя. Следует отметить, что упоминание фигуры Гюго в данной статье для нас особенно важно, так как французская культура явно ощущала (и продолжает ощущать) генезис горьковских героев, возводя их, в первую очередь, к «Отверженным» В. Гюго. Например, показательна рецензия на современный французский спектакль, поставленный по пьесе «На дне» (2018, реж. Эрик Ласкакейд), французского театрального критика Сары Менегелло: «Горький, вероятно, вдохновлялся “Отверженными”, когда писал пьесу “На дне”»<sup>13</sup> [Meneghello].

Опираясь на статью Роллан-Лозакмер, можно утверждать, что бродяги и обитатели «дна» у Гюго и Золя не разговаривают «культурно», их речь более натуральна и изобилует сленговыми и грубыми выражениями, характерными для представителей этого класса общества. Роллан-Лозакмер пишет о том, что функция использования «языка простых людей» в литературе в том, что таким образом автор дает голос людям, испытывающим страдания: «сленг помогает придать тон правды словам персонажей»<sup>14</sup> [Rolland-Lozachmeur: 197].

Роллан-Лозакмер разделяет лексику низших слоев общества на несколько семантических групп, в которые входит лексика, называющая части тела, виды поведения и физической активности, физические качества, нравственные качества, общественные классы и места и

---

<sup>12</sup> «L’Argot et La Langue du peuple: procédés lexicaux et fonctions chez V. Hugo (Les Misérables) et É. Zola (L’Assommoir)».

<sup>13</sup> «Gorki s’est sans doute inspiré des Misérables pour écrire ses Bas-Fonds».

<sup>14</sup> «Il permet donc de conférer un ton de vérité aux propos tenus par les personnages».

среду обитания. Роллан-Лозакмер приводит примеры лексики из каждой группы, и в группе слов, называющих виды поведения и физической активности, помимо прочих упомянуты глаголы «se ficher» и «se foutre». Показательно, что эти же глаголы упоминает в своей рецензии и Анри Ланглуа, когда говорит о персонаже Алеши и его неестественной речи. Оба глагола «se ficher» и «se foutre» имеют значение отсутствия интереса к чему-либо, и разница между ними наблюдается только в регистре: глагол «se ficher» просто входит в разряд сниженной лексики, в то время как глагол «se foutre» во французском языке является вульгарным и даже оскорбительным. В русском языке аналогом слова «se ficher» будет слово «наплевать»; глагол «se foutre» может быть переведен русским нецензурным глаголом. В сценарии Спаака Алеша использует глагол «se ficher»: «Мой хозяин вышвырнул меня, но мне *плевать*»<sup>15</sup>. Ланглуа считает, что персонаж «На дне» так сказать не мог, и он бы сказал: «Мой хозяин вышвырнул меня, но мне ...»<sup>16</sup>. Интересно, что в самой пьесе Алеша произносит похожую по смыслу реплику и произносит ее весьма «культурно», что тоже вряд ли бы устроило Ланглуа: «Я — человек с характером... А хозяин на меня фыркает... А что такое — хозяин? Ф-фе! Недоразумение одно...» [Горький 1979: 112].

На основании вышесказанного можно сделать вывод, что вопрос о соотношении «русского» и «французского» в фильме оказывается непростым. Во-первых, он был по-разному оценен, и если Деран считает, что русский колорит фильму не повредил и что «ничто в декорациях не может отвлечь от драмы сердец и душ в пользу внешних деталей, и внимание зрителей остается захваченным историей и ее героями, в которых есть что-то трогательное, роковое и чудовищное»<sup>17</sup> [Deraine: 866], то Ланглуа считает русский колорит главной неудачей фильма. Во-вторых, рассмотрение этого вопроса осложняет связь Ренуара с группой «Октябрь» и Французской коммунистической партией: Ренуару

---

<sup>15</sup> «Mon patron m'a fichu dehors, mais je m'en fiche».

<sup>16</sup> «Mon patron m'a foutu dehors mais je m'en fous».

<sup>17</sup> «Rien dans le décor ne peut distraire le spectateur du drame des cœurs et des âmes au profit d'un quelconque détail architectural et l'attention du public restera captée par l'histoire et ses héros dans ce qu'ils ont, l'un et les autres, de touchant, de fatal et d'atroce».

несколько раз приходилось менять подход посреди работы над фильмом, вследствие чего мы не до конца можем понять то, как он интерпретировал пьесу.

Также частью вопроса о «русскости» становится вопрос о языке персонажей. На восприятие инокультурного текста всегда влияет своя «культурная память», и недостаточно грубая речь Алеши воспринимается как признак его «русскости» («мягкости»). Рассмотрение статьи Роллан-Лозакмер позволяет нам сделать выводы, что аналогичный французский литературный персонаж говорил бы гораздо жестче.

## 2.2. Проблема «живописности» экранизации

Далее мы рассмотрим следующий аспект, возникающий в нескольких рецензиях (и прямо связанный с предыдущей рассмотренной нами темой): неоднократное упоминание слова «живописный» (фр. *pittoresque*) по отношению к героям постановки и всему «русскому» в фильме. Это указывает на то, что, возможно, слово «живописный» маркирует какую-то сквозную тему, и следует говорить о проблеме «живописности», как о проблеме экранизации. Слово «живописный» встречается в рецензиях Люси Деран и Анри Ланглуа, а также в репортаже Одиля Камбье со съемок фильма в сентябре 1936 года.

Люси Деран хвалит Ренуара за то, что его фильм не делает акцент на «живописности русских» и вместо того, чтобы «пойти простым путем и излить всю славянскую живописность в декоре и деталях, он (Ренуар) избежал этих банальностей и сосредоточился на персонажах»<sup>18</sup> [Deraine: 866]. Анри Ланглуа по этому поводу с Люси Деран не согласен: он наоборот считает, что некоторые сцены фильма выглядят фальшиво именно из-за обилия живописных деталей, характерных для русской жизни. Ланглуа пишет: «Некоторые сцены (тет-а-тет Габена и Жуве, воскресный день) полны сока и жизни, потому что их безличный характер позволяет им полностью быть французскими и даже парижскими, наряду с хорошими сценами, но сделанными фальшиво из-за

---

<sup>18</sup> «Renoir aurait pu verser dans le décor, les détails, tout le pittoresque slave si facile et si «public»; il a évité toute banalité et a resserré son action sur ses personnages».

живописных деталей, характерных для русской жизни, или из-за одежды персонажей, которые кажутся выряженными»<sup>19</sup> [Langlois: 8].

Здесь следует отметить также то, что дальше Ланглуа себе противоречит: в вышеприведенной цитате он называет сцены с Жуве (Барон) безличными и даже французскими, а далее в тексте он пишет о том, что Жуве — «единственный актер, которому удастся убедить нас, что он русский»<sup>20</sup>. Интересно то, почему именно Жуве с его странной, почти чаплинской, походкой и манерностью по мнению критика больше всего похож на русского. Это может быть связано с биографией и характером самого персонажа: дошедший до ночлежки аристократ, Барон в фильме Ренуара живет одним днем, и будущее его совершенно не беспокоит, кажется, что он никогда ни о чем не переживает. Когда Барон первый раз приходит в ночлежку, на вопрос Василисы: «Переночевать или жить?», Барон только улыбается и говорит: «Посмотрим» (в пьесе Горького эта реплика принадлежит Луке).

Также то, что в понимании Ланглуа Барон больше всего похож русского, может быть связано с тем, что одна из самых популярных ролей Жуве на момент съемок фильма «На дне» была роль Федора Карамазова в Théâtre du Vieux-Colombier (см. [Желтова и др.: 78]). В связи с упоминанием персонажа Барона необходимо также отметить еще один важный момент. Обнищавшая аристократия стала привычной частью социального ландшафта Парижа 1930-х годов. Она вызывала повышенное любопытство (не столько у самих французов, сколько у американских туристов), которое породила обильную спекуляцию на этой теме. Это явление описано, например, в мемуарах Александра Вертинского, известного русского и советского эстрадного артиста, восемь лет прожившего в эмиграции в Париже. В главе «Франция» своих воспоминаний «Дорогой длиною...», описывая русские рестораны в Париже 1930-х годов, он рассказывает об обитавших там русских «князьях» и «баронах», работающих шоферами и танцорами, и проститутках,

---

<sup>19</sup> «Du fait que des scènes (les tête-à-tête de Gabin et Jouvet, l'après-midi du dimanche) pleines de sève et de vie parce que leur caractère impersonnel leur permet d'être intégralement d'ambiance française et même parisienne, côtoient des scènes tout aussi bonnes mais rendues fausses par un détail pittoresque caractéristique de la vie russe ou le vêtement d'un personnage qui semble déguisé».

<sup>20</sup> «Le seul interprète qui arrive à nous persuader qu'il est slave».

притворяющихся русскими «принцессами», которые разводили богатых иностранцев на большие деньги (см. [Вертинский: 207]). Все это позволяет по-новому посмотреть на мотив «На дне», который в пьесе М. Горького был только намечен: является ли на самом деле бароном Барон?

Возвращаясь к проблеме живописности, далее мы обратимся к статьям Мишеля Гореля и Одиля Камбье, где, в отличие от рецензий Деран и Ланглуа, слово «живописный» не имеет привязки к «русскому» (или «славянскому») в фильме. Например, Одиль Камбье, описывая съемки сцены игры в карты в ночлежке, пишет: «Робер Ле Виган <исполнитель роли Актера - АЩ> стоит лицом к камере, направленной на стол, за которым сидят голодные и живописные игроки в белот (живописные настолько, насколько живописными могут быть бродяги)»<sup>21</sup> [Cambier: 644]. А Мишель Горель в своей статье «На дне — поэма реализма» рассказывает о том, что на съемках фильма работал московский гример Игорь Келдыш, который сделал для всех актеров массовых сцен в фильме «ужасающие и живописные» маски, чтобы актеры напоминали монстров.

Чтобы понять, о чем здесь говорят критики, необходимо учитывать дополнительное значение слова «живописный», которое закрепилось во французском языке и сформировалось благодаря названию живописного стиля. «Пикчуреск» или «живописный стиль» (от итал. *pittresco* — живописный, картинный) — стиль, развивавшийся параллельно с неоклассицизмом в английском, а затем и в западноевропейском, искусстве второй половины XVIII века. В этом стиле писали английские романтики (Уильям Тернер, Джон Констебл, Томас Гёртин и др.), прямыми последователями которых позже будут французские импрессионисты (*прим.* отцом Жана Ренуара является Пьер Огюст Ренуар, французский художник и один из главных представителей импрессионизма). Появление стиля пикчуреск связано с эстетической категорией «пикчуреск» или «живописное», концепция которого была создана английским священнослужителем, художником и писателем Уильямом Гилпином (1724–1804) в его художественном трактате «Очерк гравюр» (1768). В этом трактате Гилпин определил пикчуреск довольно тавтологически,

---

<sup>21</sup> «Robert Le Vigan est debout, face à l'appareil braqué sur une table de faméliques et pittoresques joueurs de belote (pour autant que le pittoresque soit le fait de ces clochards)».

как «красоту, которая приятна на картине»<sup>22</sup> [Gilpin: 67]. В более поздних публикациях Гилпин развил эту концепцию более полно. Пикчуреск можно рассматривать как нечто среднее между прекрасным (подразумевает плавность, регулярность и порядок) и возвышенным (подразумевает необъятность, величие и силу). Пикчуреск должен сочетать в себе оба аспекта. По мнению Гилпина, живописный пейзаж должен иметь оттенок «шероховатости» или «грубости», и именно «грубость составляет наиболее существенную точку различия между красивым и живописным»<sup>23</sup> [Gilpin: 68]. Возможно, критики помимо красоты увидели в фильме Ренуара и эту «грубость», которая позже позволила им назвать этот фильм «живописным».

Интересно, что это значение слова «живописный» закрепилось также во французском словаре. «Большой энциклопедический словарь» Ларусса выделяет три значения этого слова «живописный», одно из которых как раз связано с живописным стилем:

1) Вследствие своей оригинальности и привлекательного облика, достойный быть предметом изображения в живописи. *Живописная улица*. 2) Примечательный или заинтересовывающий своей оригинальностью. *Живописный наряд*. 3) Яркий и рельефный (при описании картины, написанной красками). *Живописная сцена*. (см. [Larousse]).

Также можно отметить, что во французском языке слово «живописный» имеет еще один оттенок, который практически не выражен в русском языке, а именно оттенок оригинальности и необычности. Возможно, именно этот оттенок значения имели в виду авторы вышеизложенных высказываний, сочетая слово «живописный» со словом «русский», они имели в виду русские клише, о которых говорит Жан Ренуар в интервью Мишелю Горелю в его статье «На дне — поэма реализма»:

Горький написал свою пьесу в 1902 году в России. Я снял свой фильм в 1936 году во Франции. Но я не думаю, что я предал дух этого произведения. Также я полагаю, что добровольно отказавшись от русских клише, всего того, что процветает под

---

<sup>22</sup> «beauty which is agreeable in a picture».

<sup>23</sup> «roughness forms the most essential point of difference between the beautiful and picturesque».



названием “русское” в кабаре Монмартра: самовары, балалайки, цыгане — я смог лучше донести мысль Горького...<sup>24</sup> [Gorel 1936B: 13].

И хотя «русскими» такие кабаре назывались условно, и наименование «русский» в них могло относиться к разным национальностям, включая цыган, жителей Кавказа и выходцев из Восточной Европы, эти «русские кабаре» пользовались большой популярностью в 1930-е годы. Об этих кабаре писал в своем романе «Ночи Монмартра» французский писатель и выходец из России Жозеф Кессель, также их очень часто упоминает в своих уже названных выше мемуарах Александр Вертинский. То, что описывает Вертинский, похоже на то, о чем говорит в своем интервью Ренуар, и судя по его воспоминаниям, происходящее в русских кабаре на самом деле отличалось «живописностью» в том понимании, которое вкладывают в него французы:

Балалайки заливались в оркестре в руках у веселых парней, раздетых в малиновые, зеленые и желтые рубашки с золотыми позументами, а “кавьяр” стояла на белом столе прямо при входе в зал. Кроме балалаечников, было еще два оркестра — “джаз” и “танго”. “Джазом” дирижировал знаменитый Тэд Люис, а “танго” управляли не менее знаменитый Эмманюэль Пизарро или Бьянко Бачиша — их оркестры менялись. Гостям подавались кулебяки, расстегаи, зернистая икра, рябчики, котлеты де воляй, лилось шампанское, оркестру и танцорам швырялись тысячи. <...> На пляс Пигаль, в “Каво коказьен”, смуглый и стройный Руфат Халилов танцевал лезгинку с кинжалами во рту и, эффектно бросая, втыкал их в пол. Летели ассигнации. Каждую крупную бумажку он прикалывал кинжалом к полу. Легко плывя в танце, чуть раскачиваясь, то бешено вскрикивая, то замирая на месте, он, стоя на пуантах, вдруг прыгал, как тигр, и, подлетев к столу, где сидели женщины пошкарнее и побогаче, втыкал неожиданно свой кинжал в стол между бокалами и бутылками вина, французенки и англичанки взвизгивали от ужаса

---

<sup>24</sup> «Gorki a écrit sa pièce en 1902, en Russie, me dit Jean Renoir. Moi, j'ai fait mon film en France, en 1936. Mais je ne crois pas avoir trahi l'esprit de l'oeuvre. Et j'estime même qu'en m'écartant volontairement des poncifs russes — du faux «russe» qui fleurit dans les cabarets de Montmartre : samovars, balalaïkas, tziganes — j'ai mieux servi la pensée de Gorki».

перед этим “бэт соваж” и сразу влюбились. Уходя, они совали ему в руку тысячу франков и назначали свидание» [Вертинский: 207-208].

Прежде чем перейти к рассмотрению следующего аспекта, следует отметить еще один момент, упомянутый выше: то, что изначально для всех актеров массовых сцен были сделаны «ужасные и живописные маски». Это была идея гримера Игоря Келдыша, а Ренуар впоследствии отказался от использования этих масок в фильме, и вместо этого нашел для массовки настоящих бродяг на пустыре в Вильнев-ла-Гаренн. В интервью Мишелю Горелю Ренуар объяснял свое решение так:

В Вильнев-ла-Гаренн я нашел настоящую массовку для моего фильма, которую ни один режиссер или кадровое агентство не смогли бы мне представить. В шатких и барочных бараках, поедаемых паразитами, без всякой надежды, несколько сотен фламандцев — французов и бельгийцев — живут там, оказавшиеся безработными вследствие кризиса, который изгнал их с заводов. Вот где настоящее “дно”! Среди этих парней есть китаец, последний оставшийся в живых из желтой колонии, которая до кризиса была очень многочисленной. Этот джентльмен очень достойный, хорошо выбритый, одетый в безупречный черный пиджак и полосатые штаны. Он стоически переносит свое несчастье, и каждый вечер он крутит записи, записанные в Китае, записи, которые “напоминают ему о стране”... Знаете ли вы, что на его записях? Песни наподобие “On fait une petite belote” <популярная среди рабочего класса в 30-х годах во Франции французская песня об игроках в белот - АШ>, припев которой пел весь Шанхай в 1925 году. Это “напоминает ему страну”! <...> Вот это жизнь. Что по сравнению с этим все уловки гримеров и мастеров по парикам? Таким образом, вместо того, чтобы “делать монстров”, я пошел искать массовку на пустыре в Вильнев-ла-Гаренн<sup>25</sup> [Gorel 1936B: 731].

---

<sup>25</sup> «A Villeneuve-la-Garenne, j'ai trouvé la véritable figuration de mon film, celle qu'aucun régisseur, aucune agence ne pouvaient me fournir. Dans des baraques baroques et branlantes, mangées par la vermine, sans espoir, quelques centaines de Flamands — Français et Belges — vivent là, touchant leur «chômage», depuis que la crise les a chassés des usines. Les vrais “bas-fonds” les voilà ! Parmi ces gars il y a — supplément poétique — un Chinois, dernier survivant d'une colonie jaune qui fut, avant la crise, très nombreuse. C'est un gentleman de couleur très digne, bien rasé, vêtu d'un veston noir impeccable et d'un pantalon rayé. Il supporte stoïquement son malheur, et, chaque soir, il fait tourner des disques enregistrés en Chine, des disques qui lui “rappellent le pays”... Savez-vous ce qu'il y a sur

Вышеприведенная цитата, а именно часть о том, что Ренуар предпочел живописным маскам «жизнь» особенно интересна в сопоставлении со сказанным Ренуаром в своем интервью Одилю Камбье на съемочной площадке от 10 сентября 1936 года (за месяц до интервью Мишелю Горелю). В этом интервью Ренуар говорит о системе Станиславского:

Во-первых, я иду наперекор системе Станиславского. Каждый раз, когда я вынужден позаимствовать какую-то деталь из его системы, я не стараюсь избежать ее, это было бы глупо, но я стараюсь отступать от нее. Первые русские говорящие фильмы почти разрушили русский кинематограф, и мы не хотим это повторить<sup>26</sup> [Cambier: 644].

Следует отметить, что система Станиславского — это прежде всего искусство переживания: для него характерен психологизм, и внутреннее для актера гораздо важнее, чем внешнее. Искусству переживания противостоит искусство представления, для которого внешняя составляющая важнее психологизма. Таким образом, маски, от которых отказался Ренуар, как раз гораздо ближе к искусству представления (хотя и лишают возможности пользоваться мимикой), а жизнь, которую Ренуар нашел на пустыре в Вильнев-ла-Гаренн, скорее, ближе к искусству переживания и «правде» Станиславского. Тем не менее, Ренуару удастся балансировать между этими двумя системами. Актерская игра в «На дне», не лишаясь психологизма, в то же время некоторой отстраненностью и шаржированностью напоминает актерскую игру в стилистике искусства представления: утрированная мимика и жестикация, неестественно широко раскрытые глаза и поднятые брови, вскидывания рук и театральные плачи Наташи над трупом Анны и в сценах с инспектором. Особенно заметно это в сценах с исполнительницами женских ролей Сюзи Прим (Василиса), Жюни Астор (Наташа) и Жани Ольт (Настя), а также в легком сходстве

---

ses disques ? Des chansons comme On fait une petite belote, ce refrain que le Tout-Shanghai chantait en 1925. Ça lui “rappelle le pays”! <...> Voilà la vie. A côté de cela, que sont tous les « trucs » de grimeurs et de perruquiers ? Aussi, plutôt que de “fabriquer des monstres”, je suis allé chercher ma figuration en pleine vie, sur un terrain vague de Villeneuve-la-Garenne...».

<sup>26</sup> «Primo, je prends le contrepied de la tradition de Stanislavski, dit-il. Chaque fois que je suis obligé d'emprunter un détail à son interprétation, je ne cherche pas à l'éviter, ce serait idiot; mais je m'efforce de m'écarter de lui. Les premiers films parlants russes ont failli faire crever le cinéma russe et il ne faut pas recommencer».

манеры Жюве (Барон) с образом, созданным Чаплиным (что дополнительно подкреплено финалом, отсылающим в фильму Чаплина «Новые времена»<sup>27</sup>).

В то же время нужно подчеркнуть — то, что Ренуар выступает против системы Станиславского, не значит, что он выступает против «правды», за которую выступал Станиславский. Но Ренуару важно отделить свой подход (характерный для поэтического реализма), от набирающего популярность «психологизма» другого рода. Здесь необходимо вспомнить уже упомянутую выше статью Мишеля Гореля «На дне — поэма реализма» и то, с чего она начинается: упоминание фильма «Мать» В. Пудовкина, которому заранее противопоставляется будущий фильм Ренуара. Пудовкин, в отличие от Ренуара (и своих советских коллег по цеху — С. Эйзенштейна, Л. Кулешова, Д. Вертова и др.), был ярким сторонником системы Станиславского (в 1954 г. он окончательно оформит свои взгляды в монографии «Работа актера в кино и система Станиславского», но уже в 1934 г. многие положения его будущей книги были сформулированы в работе «Актер в фильме»), и хотя фильм «Мать» и является немым фильмом, он снят с попыткой использовать приемы системы Станиславского в игре киноактеров.

В статье Гореля также приведены слова Горького о том, что в романе «Мать» самое важное — это действие (что облегчило задачу режиссеру экранизации), в то время как в «На дне» нет ничего, кроме атмосферы, и именно снять «атмосферу» — достойная задача для Ренуара как для режиссера нового направления. Можно предположить: утверждая, что первые «говорящие» фильмы почти убили русский кинематограф, Ренуар, скорее всего, имеет в виду не звук, а нарративность и занимательность, пришедшие в советское кино в 1930-х гг. (то есть одновременно со звуком) — те качества, которые были чужды французскому поэтическому кинематографу. Таким образом, заявляя о стремлении пойти «наперекор» системе Станиславского, Ренуар хочет провести черту между французским поэтическим реализмом и реализмом советского кино.

---

<sup>27</sup> Об этом подробнее будет сказано в следующей подглавке.

### 2.3. Вопрос о юмористической составляющей экранизации

Перейдем к рассмотрению последнего аспекта, отмеченного несколькими авторами, а именно к вопросу о «юмористической компоненте» экранизации. Люси Деран и Мишель Горель отмечают, что юмористическая сторона присутствует уже в самой пьесе Горького. Деран считает, что «в выражении отчаяния героев присутствует и карикатурная сторона, и в этом узнается гений и сила Горького»<sup>28</sup> [Deraine: 866]. А Мишель Горель в статье «На дне — поэма реализма» пишет о том, что Ренуару удалось передать суть пьесы Горького, «его ностальгию, и также его юмор»<sup>29</sup> [Gorel 1936B: 731]. В качестве примера юмора Горького Горель приводит один из диалогов Барона и Насти:

Настя (ударяет стаканом по столу). И чего... зачем я живу здесь... с вами? Уйду... пойду куда-нибудь... на край света!

Барон. Без башмаков, леди?

В то же время как неизвестный автор заметки о фильме в еженедельной киноафише журнала “Cinémonde” считает, что юмор в «На дне» привнес сам Ренуар: автор пишет, что «транспозиция Ренуара имеет оттенок приятной иронии»<sup>30</sup> [Cinémonde 1936A: 974]. Возможно, это связано, в первую очередь, с финалом фильма, который, в отличие от пьесы М. Горького, вполне счастливый. Андре Базен позже в своей книге комментировал этот финал так: «Из мрачной, реалистической, драматичной истории Ренуар сделал почти что комический фильм: по меньшей мере, не преминул сменить регистр, ведь даже сам Жан Габен в конце фильма не умирает!» [Базен 1995: 34-35].

Российский киновед Н. Нусинова, комментируя этот хэппи-энд пишет, что «...на смену российскому духу безысходности приходит французское жизнелюбие» [Нусинова: 214]. Причин того, почему французская экранизация «На дне» заканчивается хэппи-эндом, может быть несколько. Люри Деран рассматривает этот хэппи-энд, как обязательный

---

<sup>28</sup> «Les personnages ont ce côté caricatural dans l'expression de leur déchéance et de leur désespoir où se reconnaît le génie et la force de Maxime Gorki».

<sup>29</sup> «Sa nostalgie, et aussi son humour».

<sup>30</sup> «La transposition de Renoir est d'une agréable ironie».

элемент жанра фильма: она считает, что в «На дне» преобладают мелодраматический характер, и называет фильм Ренуара «драмой сердец и душ»<sup>31</sup> [Deraine: 866]. С другой стороны, хэппи-энд можно рассматривать как элемент сопротивления, который, несмотря ни на что, говорит нам о том, что выход всегда и в любом случае есть. Интересно, что эта позиция представлена и в пьесе Горького, но не в абсолютном виде, а в виде позиции одного персонажа (ее представляет Лука) — пьеса, в отличие от фильма, не дает однозначной морали.

Также причиной хэппи-энда может быть и политическая ситуация в стране в 1930-е годы: ситуация кризиса и упадка требует того, чтобы кино было духоподъемным. Финальная сцена с Пеплом и Наташей также является отсылкой и повторяет финал фильма Чарли Чаплина «Новые времена» (1936). Это первым заметил и описал французский режиссер и сценарист Клод де Живре, написавший и снявший несколько фильмов в соавторстве с Франсуа Трюффо («Лодырь», «Украденные поцелуи», «Семейный очаг»). Де Живре пишет о том, что два кинорежиссера произвели на Ренуара сильное впечатление — Эрих фон Штрогейм и Чарли Чаплин. И если фильм «Нана» был полон отсылок к Штрогейму, то «На дне» своим финалом, а также тем, что Жюни Астор копирует игру Полетт Годдар (исполнительница главной женской роли в фильме «Новые времена») отсылает к «Новым временам» (см. [Базен 1995: 149]).

Замечание Клода де Живре является очень точным и мы еще вернемся к нему на следующем этапе нашей работы. Понимание того, почему Ренуар решил закончить фильм именно таким образом, является одним из важнейших моментов, касающихся анализа фильма, если говорить о его сюжетной составляющей. Но проблема передачи сюжета не единственная из проблем, с которой сталкивается режиссер, собираясь экранизировать литературное произведение. Еще до проблемы передачи сюжета возникает проблема определения сюжета, особенно актуальная в «На дне». И если для Деран «На дне» — это

---

<sup>31</sup> «drame des cœurs et des âmes».

«драма сердец и душ», то, например, Горель считает «На дне» — «документальным произведением о деклассированных элементах общества»<sup>32</sup> [Gorel 1936A: 573].

Кроме этого, одной из самых важных проблем экранизации является техническая сторона фильма, тот самый перевод с языка одного искусства на язык другого искусства, о котором пишут в своих исследованиях Базен и Тороп (см. [Базен 1972: 122-146] и [Тороп: 164-190]). Со всеми этими проблемами столкнулся и Ренуар, решив заняться экранизацией пьесы Горького. О том, какие цели ставил перед собой Ренуар, взявшись за экранизацию, и каким образом он пытался их достигнуть, мы рассмотрим на следующем этапе нашей работы, но уже сейчас мы можем сказать, что анализ вышеприведенных материалов поможет нам справиться с этими задачами, так как разъяснил нам множество моментов. Из статей Мишеля Гореля мы узнали о первоначальных режиссерских задумках Ренуара, и сравнение их с получившимся фильмом будет одним из важных аспектов нашего анализа. Репортаж Одиля Камбье, в котором Ренуар высказывается по поводу системы Станиславского, поможет нам при анализе актерских работ, а рецензия Люси Деран — в рассмотрении вопросов об определении типа сюжета и юмористическом характере фильма. То же самое касается рецензии Анри Ланглуа, которая помимо всего прочего помогла нам в понимании исторического контекста, внутри которого был создан фильм. В заключение следует также упомянуть о том, что понимание проблемы живописности как проблемы экранизации особенно важно для анализа фильма Ренуара, так как живописность — один из главных маркеров кинематографического направления, в рамках которого был снят фильм «На дне» — поэтического реализма.

---

<sup>32</sup> «documentaire cru sur les déclassés».

### Глава 3. Экранизация пьесы «На дне» и эстетические установки поэтического реализма

#### 3.1. Поэтический реализм как тенденция кинематографа 30-х годов

Поэтический реализм (фр. *Réalisme poétique*) — художественное направление во французском кинематографе второй половины 1930-х годов — первой половины 1940-х годов. Несмотря на то, что исследователи кинематографа определяют рамки поэтического реализма этим периодом, черты, свойственные поэтическому реализму, можно было заметить и в фильмах более ранней эпохи. Французский писатель и киновед Пьер Лепроон писал, что «предвестники» школы поэтического реализма появились гораздо раньше и приводит в пример фильм Рене Клера «Под крышами Парижа», снятый в 1930 году. Лепроон приводит цитату режиссера Анри-Жоржа Клузо, который после выхода фильма написал рецензию на этот фильм: «Бедный квартал, узкие улочки, крыши с бесконечным множеством труб, жидкий дымок, тянущийся к облакам, — вся эта картина в стиле “популизма” схвачена правдиво, что не исключает, а, наоборот, подчеркивает поэтическую нотку» [Лепроон: 122]. Также некоторые черты поэтического реализма можно заметить и в фильмах, снятых в более позднее время, например в фильмах Итальянского неореализма или Французской Новой Волны. Таким образом, невозможно сказать, с какого фильма начался поэтический реализм, и каким фильмом он закончился. Можно лишь наблюдать нарастание одних кинематографических тенденций и отток других, и пропорция этих тенденций меняется от фильма к фильму по мере развития кинематографа. Поэтому даже фильмы, относящиеся к одному направлению могут кардинально отличаться друг от друга в некоторых аспектах и быть не похожи друг на друга.

Для примера сравним фильмы «Аталанта» (1934) Жана Виго и «День начинается» (1939) Марселя Карне (оба являются представителями поэтического реализма): в них можно заметить как сходства, так и существенные отличия. В обоих фильмах главные герои — представители рабочего класса, люди из народа. В «Аталанте» — это капитан баржи Жан и бедная девушка Джульетта, в «День начинается» — рабочий литейного завода Франсуа и



цветочница Франсуаза. Жанр фильма «Аталанта» — мелодрама, весь сюжет крутится вокруг любовной линии главных героев; фильма «День начинается» — криминальная мелодрама, в нем важную роль играет убийство, совершенное в начале фильма. Фильм «Аталанта» был полностью снят на натуре (а не в студии), фильм «День начинается» — в студии, а декорация была ограничена четырьмя стенами, чтобы максимально усилить клаустрофобичность комнаты, в которой большую часть фильма проводит главный герой. В манере съемок «Аталанты» можно заметить множество черт импрессионизма с его стремлением к поэтичности и чистому искусству. «День начинается» по манере съемок напоминает фильмы немецкого экспрессионизма, в которых важную роль играет субъективная камера, гротескные искажения пространства и предельно контрастное освещение. «Аталанта» заканчивается хэппи-эндом: влюбленные воссоединяются. «День начинается» заканчивается самоубийством главного героя.

Тем не менее, оба эти фильма являются яркими представителями поэтического реализма. Они были сняты примерно в одно время, а значит на них повлияли одни и те же факторы. На то, какими получаются фильмы, влияет множество причин: от предшествующих традиций в искусстве, политической и экономической обстановки в стране и мире до технических возможностей съёмки и личного опыта режиссеров. Поэтический реализм вырос из реализма, направления в литературе и искусстве, ставящего целью правдивое воспроизведение действительности. Рождение реализма в живописи чаще всего связывают с творчеством французского художника Гюстава Курбе, опубликовавшего в 1855 году в Париже «Манифест реализма». О том, с какого писателя или с какого произведения, начался литературный реализм, говорить сложнее, но мы не можем отрицать, что именно французские писатели (Флобер, Стендаль, Золя, Бальзак и т.д.) являются одними из важнейших, когда речь заходит о литературном реализме. Таким образом, с появлением кинематографа реализм продолжил свою жизнь на экране. И если большинство режиссеров, работающих в жанре поэтического реализма, пользовались только главными идеями этого направления, то Жан Ренуар напрямую занимался экранизациями произведений в жанре реализма. Он экранизировал романы «Нана» и «Человек-зверь»

Эмиля Золя, роман Гюстава Флобера «Мадам Бовари» и рассказ Ги де Мопассана «Загородная прогулка».

Тем не менее реализм в кино отличался от литературного и живописного реализма и видоизменился вследствие влияния окружающего мира. Поэтический реализм зародился в сложной экономической и политической ситуации. 29 октября 1929 года случился биржевой крах Уолл-стрит, ознаменовавший начало Великой Депрессии в США. Кризис быстро распространился на другие страны и длился большую часть 1930-х годов. Рекордное количество банков обанкротилось, а огромное количество людей потеряло работу. Жесткая конкуренция на международных рынках подорвала дух сотрудничества, развивавшийся между европейскими странами в 20-е годы прошлого века. Эти экономические потрясения к тому же происходили в угрожающей политической обстановке. В Италии с 1922 года было установлено фашистское правительство, а в 1933 году Адольф Гитлер стал канцлером Германии, установив нацистский режим. Во многих странах сопротивление социалистических партий распространению фашизма привело к политической поляризации.

Великая Депрессия настигла Францию позже других стран, и экономический кризис начался в стране только в 1931 году. Рост безработицы, вызванный им, привел к волнениям и беспорядкам. Во Франции резко возросла популярность левых политических партий и движений, особенно популярным было объединение левых партий Народный Фронт, которое обещало спасти страну от экономического краха. Экономический кризис затронул и кинопроизводство. В 1935 году две крупнейшие французские кинокомпании Gaumont и Pathé, на долю которых приходилось до 90% производимых фильмов, объявили о банкротстве. Тем не менее, распад крупных коммерческих студий способствовал развитию независимого кино во Франции и — как следствие — становлению поэтического реализма. Независимые режиссеры получили доступ к оборудованию этих студий и начали снимать свои фильмы. В то же время массовое рабочее движение, начавшееся в эти годы, заставило режиссеров обратить внимание на простой народ и сделать его главным героем своих фильмов (см. об этом подробнее в [Hayward 2000: 149]).

Большое влияние на становление поэтического реализма оказала также революция, произошедшая в мире кинематографа 6 декабря 1927 года. В этот день в США состоялась премьера первого звукового фильма «Певец джаза» Алана Кросланда. До этого кинематограф был немым, и у немого кино были свои особенности, которые делали происходящее на экране менее реалистичным. Например, из-за того что актеры не могли говорить, и им нужно было уметь объяснять происходящее и выражать чувства исключительно с помощью пантомимы. Мимика тоже должна была быть настолько утрирована, чтобы любой мог понять, что хочет сказать герой: если выпучивать глаза, то как можно сильнее, если открывать рот, то как можно шире. Использование интертитров также не добавляло реализма. Звук все изменил. Актеры смогли говорить, но кроме этого наконец-то стало можно записывать и другие звуки, такие как пение птиц, шум толпы, гул машин и т.д. Звук сделал кинематограф более реалистичным. Пьер Лепроон пишет об этом в своей книге «Современные французские режиссеры» в главе про Жана Ренуара, рассказывая про его фильм «Сука»:

”Сука” — один из первых “говорящих” французских фильмов, в котором, как и в кинокартинах Клера и Дювивье, звук использован для нагнетания драматического эффекта, и не только чтобы усилить впечатление по единой эмоциональной линии, но и в качестве контрапункта, по контрасту. Наводящая тоску жалоба скрипки и песня уличных певцов в момент совершения преступления, оркестровая реприза с наездом кинокамеры на двух танцоров кабачка и звуковой наплыв на тиканье стенных часов — все это создает новые эффекты, использование которых обогатит всю блестящую эпоху поэтического реализма во Франции 1935—1936 годов [Лепроон: 177].

Культурные традиции и — по мнению некоторых критиков — особенности национального темперамента французов также повлияли на поэтический реализм. Дадли Эндрю эпиграфом к главе про поэтический реализм в своей книге «Туманы сожаления: Культура и чувствительность во французском классическом кино» («Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film») выбрал цитату французского продюсера Пьера

Бронберже: «Поэтический реализм, хорош он или плох, прославил Францию и был продан по всему миру. Его имитировали за рубежом, но Бог знает почему, никто не снимает такое кино лучше чем французы»<sup>33</sup> [Andrew: 3]. Эндрю пишет о том, почему поэтический реализм возник и стал популярным именно во Франции, и приводит в пример французское документальное кино. Он с удивлением отмечает, что по сравнению с англичанами и американцами, французы не преуспели в чисто документальном или научном использовании «своего» изобретения. И даже имена самых известных французских документалистов Жана Пенлеве и Жана Руша «симптоматически связаны с сюрреализмом, портя любую стандартную научную концепцию “реализма”»<sup>34</sup> [Andrew: 196]. Таким образом, мы можем сделать вывод, что «поэтизация» реального в кино в целом свойственна французской традиции и неудивительно, что направление поэтический реализм появилось и развивалось именно во Франции. И хотя братья Люмьер были изобретателями и инженерами, их потомки отдали предпочтение «поэтической» составляющей.

Поэтический реализм состоит из двух самых расплывчатых «художественных терминов». Хотя может показаться, что сочетание «поэтический реализм» звучит как оксюморон, Андре Базен утверждал, что в кино «поэзия» и «реализм» были врожденно связаны, и невозможно говорить о реализме без поэзии и, наоборот, что ни один фильм не может приблизиться к поэзии без определенной степени реализма. Для Базена были важны пропорции этих двух понятий, отношение поэзии к реализму, которое в ходе истории менялось и порождало различные стили и жанры. С одной стороны, Базен отмечал сказочный эффект научных и документальных фильмов, с другой — он хвалил сказку Альбера Ламориса «Красный шар» за поразительно объективную и реалистичную съемку (см. [Bazin: 8-9]). Базен с одинаковым рвением выступал против сторонников «чистого кино» и против тех, для кого кино было лишь инструментом сбора и систематизации информации. Базен указал на другой, средний путь, на направление, которое в итоге было названо «поэтическим реализмом». Кино, для которого важна эстетика, но в то же время

---

<sup>33</sup> «Poetic realism... whether good or bad, gave glory to French cinema and was sold around the world. It has been imitated abroad but, God knows why, nobody makes this kind of movie better than the French».

<sup>34</sup> «symptomatically are linked to Surrealism, tainting any standard scientific conception of “realism”».

не элитарное, кино широкого потребления, следовательно, имеющее большое социальное значение. По мнению Базена, «поэтический реализм» смутно отражает «то, что большинство зрителей ищет в фильмах, что-то живое, но более концентрированное и интенсивное, чем жизнь»<sup>35</sup> (цит. по: [Andrew: 15]).

Поэтический реализм привнес в кинематограф новую эстетику. Целью было показать настоящую жизнь и реальность без штампов буржуазной драмы. М. Б. Ямпольский в своей книге «Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг.» пишет, что негласным манифестом поэтического реализма была статья Марселя Карне «Когда кино выйдет на улицу?» («Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue?»), напечатанная в журнале *Cinéma* в июне 1930 года. В этой статье Карне призывал режиссеров обратиться к реальности и провозглашал ориентацию на популистскую поэзию городских окраин. При этом он не призывал режиссеров буквально выйти на улицу и начать снимать там. Он писал о том, что настоящую жизнь можно воссоздать в павильоне и приводил в пример режиссера Рене Клера и его фильм «Под крышами Парижа»:

«По правде говоря, это не автор “Под крышами Парижа” приехал в город, это сам город пришел к нему.

Париж Рене Клера, такой правдивый, такой справедливый, трогательный и чувствительный, на самом деле представляет собой Париж из дерева и лепнины, построенный в “Эпине” < французская киностудия - АЩ>. Но так велик талант Рене Клера, так тонко его дар наблюдения, что он умудряется дать нам в ложной среде с помощью персонажей, чудесным образом взятых из жизни, более правдивую интерпретацию жизни, чем сама жизнь.

Улица певцов, темный переулок, граничащий с железной дорогой Petite Ceinture в “Под крышами Парижа”; улица с лестницей, маленькое место для танцев в “14 июля” <фильм Рене Клера - АЩ>, хотя мы знаем, что они были построены с нуля,

---

<sup>35</sup> «what most audiences seek at the movies, something that is true to life, yet more concentrated and intense than life».

трогают нас своей блуждающей аутентичностью, возможно, больше, чем если бы Клер и его съемочная команда снимали бы в реальных местах»<sup>36</sup> [Carné: 13].

Таким образом, поэтический реализм — это воссозданная реальность, а не документальная. В этом отношении поэтический реализм очень студийный и стилизованный. В фильмах поэтического реализма делается упор на мизансцену: декорациям, обстановке и освещению уделяется особое внимание, и в этом можно заметить отклики стилистики немецкого экспрессионизма. Декорации и освещение в фильмах поэтического реализма работают на то, чтобы показать упадок и вырождение главного героя. Поэтому в фильмах поэтического реализма часто используется боковое освещение, которое фокусируется на лице главного героя, частично освещает пространство, в котором он находится или выделяет предметы, которые имеют для героя символическое значение (см. [Hayward 2000: 151]).

Фильмы поэтического реализма сосредоточены на представителях рабочего класса. Главный герой — мужчина (которого почти всегда играл Жан Габен), существование главного героя омрачено чередой утраченных иллюзий, любовных обманов и экзистенциального разочарования. Однако образ трагической судьбы, характерный для поэтического реализма, не был полностью негативным и пессимистическим, поскольку, несмотря на разочарования, персонажи проявляли силу, которая в конечном итоге приводила их к поискам счастья и идеальной любви. Тем не менее, фильмы поэтического реализма насквозь пронизаны фатализмом, и главный герой, как правило, несмотря на все его попытки что-то исправить и сделать жизнь лучше, обречен. Поэтому чаще всего

---

<sup>36</sup> «A vrai dire, ce n'est pas l'auteur de *Sous les Toits de Paris* qui est venu vers la ville, mais plutôt la ville qui est venue à lui.

Le Paris de René Clair, si vrai, si juste, émouvant et sensible, est en réalité un Paris de bois et de stuc reconstruit à Épinay. Mais, si grand est le talent de René Clair, si subtils ses dons d'observation, qu'il arrive à nous donner, dans un milieu faux, à l'aide de personnages miraculeusement saisis sur le vif, une interprétation de la vie plus vraie que la vie elle-même.

L'impasse aux chanteurs, la ruelle obscure que borde le chemin de fer de Petite Ceinture dans *Sous les Toits de Paris*; la rue en escaliers, la petite place du bal dans 14 Juillet, quoique nous les sachions fabriquées de toutes pièces, nous émeuvent par leur errante authenticité, peut-être davantage que si Clair et sa troupe s'étaient vraiment transportés sur les lieux mêmes de l'action».

фильмы поэтического реализма заканчиваются убийством или самоубийством главного героя (см. [Lanzoni: 74]).

Дадли Эндрю пишет, что фильмы поэтического реализма отличались от других фильмов, созданных в то же время, тем, что они «не афишируют ни таланта, ни авторитета»<sup>37</sup> [Andrew: 20]. В то время как комедии и мелодрамы снимались для развлечения, а исторические и пропагандистские фильмы для наставления зрителя и произведения впечатления, фильмы поэтического реализма приглашали зрителей к экрану, чтобы слиться с той чувственностью, которую эти фильмы выражают. По мнению Эндрю, «зритель продвигается вперед рука об руку с таким фильмом, не осознавая никакого голоса за экраном, будь то сатирический голос, утешительный аналитический или знающий. Зритель “День начинается” так же беспомощен, как и его обреченная жертва»<sup>38</sup> [Andrew: 20].

### **3.2. Фильм «На дне»: актуальность текста-первоисточника и его трансформации**

Пьеса «На дне» была написана Максимом Горьким в 1902 году. Но первые наброски пьесы были сделаны еще в 1900 году, и ее изначальный замысел существенно отличался от конечного результата. Когда пьеса была закончена и встал вопрос о постановке на сцене, возникли проблемы с цензурой: цензор Трубачов постановил, что пьеса может быть разрешена только с «некоторыми изменениями». Например, Трубачов предлагал отредактировать монологи Луки и его рассуждения о боге и лжи. Также он вырезал из пьесы отдельные фразы, большинство резких и грубых выражений (см. [Горький 1970: 606-610]). В итоге пьеса «На дне» не была внесена в публикуемый «Правительственным вестником» список пьес, допущенных цензурой к постановке, и разрешение на спектакль получил только театр МХТ (Московский Художественный Театр). До премьеры в МХТ

---

<sup>37</sup> «does not flaunt its talent or authority».

<sup>38</sup> «The spectator plods forward hand in hand with such a film, unconscious of any voice behind the screen, be it satiric, consoling, analytic or knowledgeable. The spectator of *Le Jour se lève* is as helpless as is its doomed victim».

особым циркуляром Главного управления по делам печати было запрещено делать анонсы о ней, пока антрепренеры не предъявят цензурированные экземпляры. Театральный режиссер и один из основателей МХТ В. И. Немирович-Данченко позднее писал: «У меня осталось впечатление, что пьеса разрешена лишь потому, что власти уверены в полном провале пьесы на спектакле» (цит. по: [Горький 1970: 610]).

Премьера спектакля в МХТ состоялась 18 декабря 1902 г., режиссерами были В. И. Немирович-Данченко и второй основатель МХТ и театральный режиссер К. С. Станиславский, который также исполнил в спектакле роль Сатина. Вопреки ожиданиям, спектакль имел оглушительный успех, Мария Андреева, жена писателя Леонида Андреева, в своих воспоминаниях писала: «Первое представление этой пьесы было сплошным триумфом. Публика неистовствовала. Вызывали автора несчетное число раз. Он упирался, не хотел выходить, его буквально вытолкнули на сцену» (цит. по: [Горький 1970: 613]). Спектакль в основном получил положительные отзывы. Различные московские критики отмечали «глубокое внутреннее содержание» произведения Горького (анонимный критик в газете «Новости дня»), считали, что постановка пьесы «На дне» — «настоящая литературная революция», «апофеоз нового слова и новой литературной мысли» (анонимный критик в газете «Новости и биржевая газета») (цит. по: [Горький 1970: 611-614]). Петербургским критикам пьеса, наоборот, не так понравилась. Журналист, поэт и прозаик В. А. Шуф в газете «Петербургский листок» писал, что в пьесе нет никаких новых откровений, называл ее будничной, растянутой, возмущался тем, что «пропившиеся, обтрепанные субъекты стали с некотором роде героями дня», а театральный критик А. Р. Кугель в журнале «Театр и искусство» упрекал автора в нарушении правдоподобия: «что ни босяк, то обязательно философствующий» (цит. по: [Горький 1970: 611-614]).

Вокруг пьесы разгоралась общественная борьба. Буржуазные критики превозносили «Луку — утешителя», а революционно настроенные круги воспринимали «На дне» как «пьесу-Буревестник, которая предвещала грядущую бурю и к буре звала» (цит. по: [Горький 1970: 619]). До 1905 года постановка пьесы в других театрах разрешалась в



редких случаях согласия местных властей. Тем не менее, в 1903 году пьеса была поставлена в нескольких театрах, среди которых можно выделить нижегородский театр, в котором после спектакля прошли выступления и демонстрации. Также в 1903 году пьеса была впервые поставлена за рубежом. Ее поставил в берлинском театре Kleines Theater известный немецкий режиссер Рихард Валлентин. Спектакль назывался «Ночлежка» и произвел фурор среди зрителей. В письме Горькому от 8 декабря 1902 г. директор театра (и исполнитель роли Луки в постановке) Макс Рейнгардт выражал огромную благодарность за предоставление театру «потрясающего жизненной правдой творения» (см. [Горький 1970: 620-621]). Пятницкий в письме Горькому от 7 марта 1903 года писал: «Театр всегда был полон... Приезжал Гауптман. Посмотрел и сказал: „Große Sache, echte Sache“ — „Большая вещь, настоящая вещь!“» (цит. по: [Горький 1970: 620]). После успеха спектакля «Ночлежка» пьесу начали ставить и в других странах Европы: в Италии, Англии, Австрии, Голландии и др.

Именно из-за успеха этих постановок «На дне» перестает быть национальной историей и приобретает общеевропейскую популярность. Уже в 1902 году издатель и журналист К. П. Пятницкий писал в письме переводчику Горького на немецкий язык Августу Шольцу, что пьеса «На дне» «глубже и доступнее для иностранца» других пьес Горького (см. [Горький 1970: 604-605]). И именно эту пьесу в 1936 году во Франции выбрал для постановки Жан Ренуар. И несмотря на то, что Ренуар практически полностью перекроил сюжет и композицию пьесы, переставил акценты, убрал многих героев и изменил финал, он считал, что он передал «дух» произведения Горького (см. [Ренуар 1981: 121-125]). И с этим во многом можно согласиться, так как, несмотря на то что произведения Ренуара и Горького были созданы в разных странах и в разное время, многие идеи Горького перекликаются с идеями и установками, важными для поэтического реализма.

Поэтический реализм вывел на арену других героев, героев, о которых раньше не снимали кино — простых бедных людей, преступников, безработных и маргиналов. Именно о них писал в своей пьесе Горький. И хотя они жили в другое время и в другой среде, Ренуар считал, что классовые различия чувствуются сильнее национальных. В своих мемуарах

«Моя жизнь и мои фильмы» Ренуар писал: «Если Французский крестьянин окажется за столом с французским финансистом, этим двум французам будет нечего сказать друг другу. Но если французский крестьянин встретит китайского фермера, то они найдут о чем поговорить» [Ренуар 1981: 218].

Также важно то, что многие герои пьесы «На дне» не просто бедные люди, но мошенники или преступники (бывшие или нынешние), и это тоже близко поэтическому реализму. Теоретик кино Дадли Эндрю в своей книге «Туманы сожаления: Культура и чувствительность во французском классическом кино» ссылается на исследовательницу кино Наташу Дуровичову, которая писала о «французской одержимости преступлением и криминальным героем». Она считает, что французское кино отличается от фильмов других стран, в которых главными героями были преступники, тем вниманием, которое уделяется индивидуальности и стилю преступника. Преступление, нарушение законов, регулирующих этот мир, — как отпечаток пальца, подпись, признак стиля (см. [Andrew: 227]). Интересно, что у Горького был похожий повышенный интерес к разного рода преступникам и мошенникам. Об этом писал в своих воспоминаниях поэт В. Ф. Ходасевич:

Он любил всех людей творческого склада, всех, кто вносит или только мечтает внести в мир нечто новое. Содержание и качество этой новизны имели в его глазах значение второстепенное. <...> Диапазон этой любви, пожалуй, был еще шире: он простирался от мнимых нарушителей естественного хода вещей, то есть от фокусников и шулеров - до глубочайших социальных преобразователей. <...> Недаром того же Сатина из "На дне", положительного героя и глашатая новой общественной правды, он не задумался сделать по роду занятий именно шулером. <...>

От поджигателей, через великолепных корсиканских бандитов, которых ему не довелось знать, его любовь спускалась к фальшивомонетчикам, которых так много в Италии. <...> За фальшивомонетчиками шли авантюристы, мошенники и воры всякого рода и калибра. Некоторые окружали его всю жизнь. Их проделки,

бросавшие тень на него самого, он сносил с терпеливостью, которая граничила с поощрением. Ни разу на моей памяти он не уличил ни одного и не выразил ни малейшего неудовольствия. [Ходасевич: 168-169].

Мотив «темного прошлого», присутствующий в пьесе «На дне», также близок идеям поэтического реализма. У каждого героя пьесы Горького есть какая-то предыстория, прошлое, из-за которого эти герои оказались «на дне». Никто из героев не рассказывает свою историю до конца, мы можем только догадываться об их прошлом по тем небольшим деталям, о которых нам известно. Теоретик кино М. Ямпольский, говоря об эстетике поэтического реализма в своей книге «Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг.», упоминает об этом, называя это «обращение к тайне и настоящее, “отягощенное” прошлым» [Ямпольский: 274]. Особенно это подходит для героя Барона, чей социальный статус так и остается до конца не ясен ни в пьесе, ни в фильме, и чью фигуру мы более подробно рассмотрим позже.

Еще одна особенность поэтического реализма, которая перекликается с пьесой Горького «На дне» — это его «искусственность». Большинство исследователей кино называют поэтический реализм реализмом воссозданным, студийным и искусственным. Это близко пьесе Горького, которого многие упрекали в неправдоподобности описания ночлежки и персонажей, живущих там. Именно поэтому труппа МХТ вместе со Станиславским во время работы над спектаклем даже специально посетили ночлежки Хитрова рынка. Там они разговаривали с жителями ночлежки и изучали детали их быта: как выглядят комнаты, нары, на которых спят постояльцы, что они едят и пьют (см. [Станиславский: 283-285]). Но «На дне» не является физиологическим очерком и Горький осознанно отказался от «знания быта» ради художественной цельности пьесы и конфликта между героями. То же самое происходит в фильмах поэтического реализма. Для режиссеров не так важна реальность показываемого, если это помогает ему достичь поставленных художественных задач. Тем не менее, важна имитация реализма происходящего, и разные режиссеры достигали этого эффекта по-разному. Ренуар в фильме «На дне» (и других его фильмах), например, достигает этого с помощью операторской работы. Оператор фильма «На дне»

Федот Бургасов<sup>39</sup> снимает очень длинными кадрами, двигается вместе с движением героем, как будто бы следит за ними, и это создает эффект наблюдения за реальной жизнью.

Несмотря на близость многих идей Горького установкам поэтического реализма, те изменения, которые вносит Ренуар в сюжет и структуру персонажей пьесы, направлены на то, чтобы привести его в еще большее соответствие с эстетическими запросами поэтического реализма. На наш взгляд, в первую очередь, это повлияло на персонажную структуру, которая в фильме существенно отличается от той, которая была представлена в оригинале. Примечательно, что еще до Ренуара, начиная с первых отзывов на спектакль, критиков волновал вопрос о том, кто именно является главным героем пьесы «На дне» и кто из персонажей выражает идеологическую позицию автора. После постановки спектакля МХТ в 1902 году почти все рецензенты связывали ее с образом Луки, а основной мотив пьесы трактовали как примирение с жизнью и жалость к человеку, умилялись «христианскими» речами Луки и словно не замечали речей Сатина (см. [Горький 1970: 615-616]). Анонимный рецензент газеты «Новости дня» писал: «...центр пьесы, конечно, странник Лука < . . . > Он — и пружина и ось драмы» (цит. по [Горький 1970: 611]). Литературный критик С. А. Адрианов считал, что хотя центральной фигурой пьесы является Лука, он является резонером, а «истинно драматическое лицо — Пепел, но он-то как раз и есть фигура наименее разработанная, и потому автор не мог отвести ему в пьесе такого доминирующего положения, которое дало бы возможность создать настоящую, сконцентрированную драму» [Адрианов: 13]. В то же время И. Ф. Анненский считал, что в пьесе вообще нет главного героя, а «центр действия не остается все время один и тот же, как в старых драмах, а постоянно перемещается: точнее, внимание наше последовательно захватывается минутным героем: сначала это Анна и Клещ, потом Лука, Пепел, Василиса, Настя, Барон, Наташа, Сатин, Бубнов и наконец Актер. Личные драмы то тлеют, то вспыхивают из-под пепла, а по временам огни их очень затейливо сплетаются

---

<sup>39</sup> Федот Бургасов — французский кинооператор, родившийся в России и эмигрировавший во Францию после Революции 1917 года. В России Бургасов успел снять один фильм — «Отец Сергей» Якова Протазанова. Во Франции он работал над такими фильмами, как «Любовные похождения Казановы» (1927), «Княжеские ночи» (1938), «Тайны Парижа» (1935) и др.

друг с другом» [Анненский: 470]. Современный искусствовед и критик Иван Чувиляев пишет, что в одно целое этот набор сцен связывает конфликт двух персонажей-антагонистов — Сатина и Луки. Поэтому именно Лука и Сатин — это те персонажи, которые могут претендовать на то, чтобы считаться главными героями. Лука является своего рода композиционным стержнем, на который нанизаны «сольные партии» других героев, именно ему другие герои рассказывают истории своего попадания «на дно». В то же время последний акт пьесы фактически является монологом Сатина, который иногда перебивают другие герои. По мнению Чувиляева, «На дне» является «историей противостояния двух пророков, религиозного и светского. Оба предлагают пути “со дна”. Один — веру (в свободную Сибирь для Пепла, в клинику для Актёра, в лучшую загробную жизнь, рай для Анны), другой — пробуждение собственного достоинства (о котором Сатин прямо говорит весь четвёртый акт)» [Чувиляев: <https://polka.academy/articles/615>].

В фильме «На дне» акценты расставлены по-другому, и попали туда далеко не все герои ночлежки Горького. По именам в фильме названы Васька Пепел, Барон, Костылев, Василиса, Наташа, Настя, Лука, Актер, Анна, Алешка. Также в фильме можно заметить Сатина и Клеща, но о том, что это они, мы можем догадаться только по некоторым деталям и репликам. Например, Сатин «выдает» себя своей любовью к странным словам («органон», «сикамбр» и т.д.), но полностью теряет функцию антагониста Луки, которая была у него в пьесе Горького. Некоторые черты характера Сатина (например, чувство юмора) в фильме перешли Барону, а сам Сатин наоборот иногда напоминает Бубнова (в фильме он часто сплетничает, как Бубнов в пьесе). О том, что Клещ — это Клещ, мы можем догадаться только по тому, что он женат на Анне, хотя в фильме Клещ является сапожником (в пьесе Клещ — слесарь). Остальные обитатели ночлежки (Бубнов, Кривой Зоб и Татарин) остаются безымянными, и понять, кто кем из них является, практически не представляется возможным. Также в фильме есть инспектор, прообразом которого стал полицейский Медведев. Но в отличие от пьесы, в фильме инспектор не является дядей Василисы и Наташи, и поэтому в фильме он ухаживает не за Квашней (ее в фильме нет), а за Наташей. Кроме того, в фильме появляются и другие герои, которых нет в пьесе,

например, люди из круга Барона и его слуга Феликс. Также отметим, что в фильме Лука не появляется во время действия, а присутствует с самого начала - как будто бы живет в этой ночлежке уже давно. Вместо него в середине фильма в ночлежку попадает Барон.

Ренуар в чем-то соглашается с Адриановым и дает Пеплу доминирующее положение для создания настоящей драмы, но наравне с Пеплом Ренуар также неожиданно выводит на первый план Барона. Если в пьесе мы узнаем о прошлом Барона только урывками, то в фильме Ренуар подробно показывает нам его предысторию и то, как он попал в ночлежку. В пьесе Барон сообщает нам какие-то факты о своем прошлом дважды. Первый раз — в разговоре с Настей он рассказывает о своей семье:

Барон: Мм-да... для лучшего? Это... напоминает наше семейство... Старая фамилия... времен Екатерины... дворяне... вояки!.. выходцы из Франции... Служили, поднимались всё выше... При Николае Первом дед мой, Густав Дебиль... занимал высокий пост... богатство... сотни крепостных... лошади... повара...

Второй раз это происходит в последнем акте пьесы, когда Барон говорит:

Барон: Знаешь... с той поры, как я помню себя... у меня в башке стоит какой-то туман. Никогда и ничего не понимал я. Мне... как-то неловко... мне кажется, что я всю жизнь только переодевался... а зачем? Не понимаю! Учился — носил мундир дворянского института... а чему учился? Не помню... Женился — одел фрак, потом — халат... а жену взял скверную и — зачем? Не понимаю... Прожил все, что было, — носил какой-то серый пиджак и рыжие брюки... а как разорился? Не заметил... Служил в казенной палате... мундир, фуражка с кокардой... растратил казенные деньги, — надели на меня арестантский халат... потом — одел вот это... И всё... как во сне... а? Это... смешно?

Эти строки Барон почти дословно произносит и в фильме (На дне: 65:00 <здесь и далее указаны минуты фильма - АЩ>), когда рассказывает Пеплу о своем прошлом. Не говорит он только про казенную палату и о том, как он растратил казенные деньги. Потому что это Ренуар показывает в самом фильме, рассказывая предысторию Барона. В самой первой

сцене фильма (На дне: 02:00) мы узнаем, что Барон работает в Государственной Канцелярии, но у него проблемы из-за того, что из казны пропали 30 000 рублей. О том, куда пропали эти деньги, мы узнаем позже (На дне: 13:01), когда Барон идет в ресторан играть в карты. Оказывается, что Барон — игрок, и за день до этого он проиграл 10 000 рублей. Тем не менее, Барон снова идет играть (несмотря на то, что ему сообщают, что его счета арестованы), и снова проигрывает. Мы узнаем об этом благодаря некой женщине в ресторане, которая сообщает некому мужчине о том, что если Барон выигрывает, выходя, он зажигает сигарету, если проигрывает — нет. Выходя после игры, Барон не зажигает сигарету (На дне: 17:23). Об этой сцене писала американский критик Полин Кейл, сравнивая героя Барона с главным героем фильма Жана-Люка Годара «На последнем дыхании»: «Жуве, потерявший всё, уходит из казино и не может зажечь свою сигарету. Эта сцена для 30-х годов была тем же самым, чем для 60-х был Бельмондо <исполнитель главной роли в фильме “На последнем дыхании” - АШЦ>, потирающий свои губы в “На последнем дыхании”»<sup>40</sup> [Kael: 557].

На следующий день после проигрыша домой к Барону приходят приставы, забирают всю его мебель за долги и сообщают, что служба Барона в Канцелярии больше невозможна, так как он проиграл 50 000 рублей, и поэтому его отправляют в неоплачиваемый отпуск (На дне: 28:10). Таким образом Барон попадает в ночлежку. Но несмотря на то, что в фильме мы знаем о Бароне гораздо больше, чем в пьесе, о его прошлом все еще остается много вопросов. Мы так же как и в пьесе не знаем, что случилось с женой Барона, а в первой сцене фильма начальник Барона говорит ему: «Я понимаю, что в этом году у вас голова была забита другим», — и мы так и не узнаем, чем. В фильме Ренуар обыгрывает эту «загадочность» Барона тем, что Барон — единственный персонаж, которого оператор очень часто снимает со спины, мы часто не видим его лица. Отношение к Барону — наиболее значимое расхождение фильма с литературным источником, и в этом, по нашему мнению, отразился исторический контекст, в котором создавались эти два произведения. Для Горького дворянство было объектом критики, в пьесе над Бароном и его титулом все

---

<sup>40</sup> «Jouvet, having lost everything, comes away from the gaming tables and can't light his cigarette. This scene was, for the 30s, what Belmondo rubbing his lips in BREATHLESS was for the 60s».

постоянно насмеваются, и его потеря имени для него — то же, что потеря достоинства и чести (ср. эпизод, в котором Барон готов лаять по-собачьи за рюмку водки). В фильме же над Бароном никто не насмеется, и его титул вызывает у всех скорее любопытство. На наш взгляд, это связано с тем, что в Париже 1930-х годов обнищавшая русская аристократия стала привычной частью социального ландшафта и вызывала повышенное любопытство. Для Парижа 1930-х годов русский аристократизм был знаком особого качества: несмотря на то, что эти люди обнищали, они сохранили аристократизм духа. В фильме этот стереотип воспроизводится в образе Барона: он потерял состояние, но не потерял честь и достоинство (ср. эпизод, в котором Барон прямо упоминает честь, возвращая карточный долг со словами «карточный долг — долг чести» (На дне: 15:15)). Следует упомянуть также то, что Барон встречает Пепла, забравшегося в нему дом, словами: «Мы с тобой коллеги» (На дне: 22:20), и таким образом наравне с Пеплом становится идеальным героем поэтического реализма.

Из-за того, что Пепел и Барон становятся главными героями фильма, меняются и отношения между героями, их Ренуар также подчиняет запросам поэтического реализма. В пьесе Пепел относится к Барону пренебрежительно, часто унижает его. В фильме же Барон и Пепел становятся лучшими друзьями. Французский теоретик кино Сюзан Хейворд, рассказывая в своей книге «Французское национальное кино» об основных особенностях поэтического реализма, пишет о том, что образ крепкой мужской дружбы был очень важен для этого течения. Она также считает, что этот акцент на дружбе в среде рабочего класса, ставший традицией к середине 1930-х годов, делает фильмы поэтического реализма предшественником «фильмов о приятелях»<sup>41</sup>, считающихся чисто американским жанром (см. [Hayward 2005: 153]).

Еще важнее, чем дружба, для поэтического реализма — любовь, и поэтому почти каждый из героев фильма хотя бы раз говорит о любви, а любовная линия Пепла и Наташи, которая в пьесе была только намечена, в фильме становится одной из основных, и, в отличие от пьесы, заканчивается успешно (Пепел и Наташа воссоединяются). Это важно

---

<sup>41</sup> «buddy movie».



для эстетики поэтического реализма, которая, по мнению различных исследований, восходит к традиции мелодрамы во французском искусстве. Сьюзан Хейворд называет фильмы поэтического реализма «буржуазными мелодрамами, перенесенными в класс пролетариев»<sup>42</sup> [Hayward 2005: 153]. В пьесе почти нет интимности и даже сцена, в которой Пепел предлагает Наташе убежать вместе, происходит в присутствии других жителей ночлежки. Напротив, в фильме очень много сцен Пепла и Наташи наедине. Дадли Эндрю пишет, что «французское кино сделало себе имя, зарывшись в интимные пространства, где раскрываются драмы личных чувств. Если противопоставить эту тенденцию историческому видению советского немого кино или размах классов и проблем, присущих итальянскому неореализму, можно понять, почему так заманчиво воспринимать поэтический реализм как апофеоз традиции интимного»<sup>43</sup> [Andrew: 196]. Из-за повышенной мелодраматичности меняются и отношения Пепла и Василисы. В фильме может показаться, что Василиса на самом деле любит Пепла и ревнует сильнее, и это становится двигателем ее решений и поступков. В пьесе же Василиса не была так сильно одержима Пеплом и в одной из сцен даже сама предлагала Пеплу Наташу взамен на убийство ее мужа Костылева:

Василиса: погоди! Не горячись! Можно все сделать тихо, по-хорошему... Хочешь — женись на ней? И я тебе еще денег дам... целковых... триста! Больше соберу — больше дам...

Пепел (отодвигаясь): Постой... как это? За что?

Василиса: Освободи меня... от мужа! Сними с меня петлю эту...

Пепел (тихо свистит): Вон что-о! Ого-го! Это — ты ловко придумала... мужа, значит, в гроб, любовника — на каторгу, а сама...

Меняется в фильме и место действия. В пьесе почти все действие происходит внутри ночлежки, только в третьем акте герои выходят на улицу, и действие разворачивается под

---

<sup>42</sup> «a transposition of bourgeois melodrama into the proletarian class».

<sup>43</sup> «French cinema has made a name for itself by burrowing into intimate spaces where dramas of private feelings are exposed. Set this tendency off against the historical vision of Soviet silent cinema or ar against the breadth of classes and issues that arise in Italian neorealism, and you can understand why it is tempting to take poetic realism as the apotheosis of a tradition of the intimate».

солнцем, но в последнем акте они снова возвращаются «на дно» к себе в ночлежку. В фильме же Ренуар меняет акценты. В первую очередь, из-за того, что главными героями являются Пепел и Барон, первые тридцать пять минут фильма ночлежки практически нет. Сначала нам показывают жизнь Барона и его предысторию, то есть действие происходит в Канцелярии, у него дома и в ресторане. Пепел, чья история развивается параллельно, также проводит в ночлежке лишь малую часть этого времени, так как он уходит «на дело». Но даже после того, как ночлежка в фильме появляется, герои все равно очень много времени проводят на улице, и даже заканчивается фильм не в темной ночлежке, а на светлой, освещенной солнцем дороге, по которой главные герои уходят в светлое будущее. Ренуар, как будто следуя тезисам статьи Карне с говорящим названием «Когда кино выйдет на улицу?», в прямом смысле выводит их из темной ночлежки на открытое пространство.

Интересно то, что этот «выход на улицу» переключается с первоначальными идеями Горького по поводу пьесы «На дне». По воспоминаниям К. С. Станиславского, первая редакция пьесы выглядела так:

В первой редакции главная роль была роль лакея из хорошего дома, который больше всего берёт воротничок от фрячной рубашки — единственное, что связывало его с прежней жизнью. В ночлежке было тесно, обитатели её ругались, атмосфера была отравлена ненавистью. Второй акт кончался внезапным обходом ночлежки полицией. При вести об этом весь муравейник начинал копошиться, спешили спрятать награбленное; а в третьем акте наступала весна, солнце, природа оживала, ночлежники из смрадной атмосферы выходили на чистый воздух, на земляные работы, они пели песни и под солнцем, на свежем воздухе, забывали о ненависти друг к другу [Станиславский: 280].

Также в одном из писем Станиславскому Горький пишет:

О пьесе — не спрашивайте. Пока я ее не напишу до точки, её всё равно что нет. Мне очень хочется написать хорошо, хочется написать с радостью <...> Мне хочется солнышка пустить на сцену, веселого солнышка, русского эдакого — не

очень яркого, по любящего всё, всё обнимающего. Эх, кабы удалось!... (цит. по: [Горький 1970: 608]).

И хотя пьеса Горького все же закончилась в темной ночлежке, Ренуар «пустил солнышка», вывел героев на улицу, дал им надежду на счастливое будущее и даже закончил фильм хэппи-эндом. Но этим фильм Ренуара скорее противоречит эстетике поэтического реализма, которой более близки фатализм и несчастливый финал. Киновед Н. Нусинова рассуждая о причинах хэппи-энда в фильме, делает вывод, что «...на смену российскому духу безысходности приходит французское жизнелюбие» [Нусинова: 214]. Но можно также сделать предположение, что хэппи-энд фильма связан с политической ситуацией во Франции, а именно с Народным фронтом, по заказу которого в 1936 году Ренуар снял предвыборный фильм «Жизнь принадлежит нам». Народный Фронт одержал победу на выборах и сформировал новое правительство в мае 1936 года, в сложное для Франции время. Кризис, безработица, фашистская угроза — Народный фронт пообещал разобраться со всеми этими проблемами и давал Франции надежду на счастливое будущее, так же как давал надежду своим героям Ренуар. Народный фронт обещал остановить фашистов, создать национальный фонд помощи безработным, уменьшить рабочую неделю при прежней заработной плате, восстановить покупательскую способность населения и провести еще множество реформ. В итоге Народный фронт не выполнил даже половины своих обещаний, но в 1936 году, когда создавался фильм Ренуара, Франция все еще была воодушевлена планами коалиции. Таким образом, в фильме «На дне» пессимизм поэтического реализма встречается с оптимизмом Народного фронта.

В связи с этим становится понятна и отсылка к фильму Чарли Чаплина «Новые времена» (1936), который был запрещен в фашистской Италии и национал-социалистической Германии за коммунистические тенденции. Финал фильма «На дне» является прямой цитатой и повторяет финал фильма Чаплина. Это первым заметил и описал французский режиссер и сценарист Клод де Живре, написавший и снявший несколько фильмов в соавторстве с Франсуа Трюффо («Лодырь», «Украденные поцелуи», «Семейный очаг»). Де Живре пишет о том, что два кинорежиссера произвели на Ренуара сильное впечатление —

Эрих фон Штрогейм и Чарли Чаплин. И если фильм «Нана» был полон отсылок к Штрогейму, то «На дне» своим финалом, а также тем, что Жюни Астор копирует игру Полетт Годдар (исполнительница главной женской роли в фильме «Новые времена») отсылает к «Новым временам» (см. [Базен 1995: 149]).

В фильме «На дне» можно заметить множество кинематографических приемов, которые являются маркерами поэтического реализма. Например, светотень. Многие исследователи, в числе которых уже ранее упомянутая Сьюзан Хейворд и исследователь французской культуры Рене Фурнье Ланзони, пишут о символической важности светотени в фильмах поэтического реализма (см. [Lanzoni:74]). Именно поэтому в фильме так много свечей, а в доме Барона так много ламп. Светотень в «На дне» чаще всего создает изображения решеток, которые перекрывают лица главных героев, как бы показывая нам, что все главные герои фильма находятся в «тюрьме», в своеобразном заточении, и у каждого героя это заточение разное. Решетка от жалюзи падает на лицо Барона, когда он просыпается у себя дома (На дне: 27:20). Когда Наташа приходит домой, за несколько минут до того, как Костылев начнет избивать ее, на ее лицо тоже падают тени в виде решеток (На дне: 75:45). А когда Наташа приходит за Пеплом в тюрьму, оператор снимает ее сверху через уже реальные решетки, которые создают перила моста (На дне: 83:35). На лице Актера, который собирается повеситься, за несколько минут до того, как он это сделает, мы тоже видим тени в виде решеток (На дне: 84:37). Но самая интересная светотень появляется в сцене убийства Костылева. Пепел стоит над трупом Костылева, и светотень символично делит его на две равные половины (На дне: 78:35). Одна часть Пепла находится в тени, на «темной стороне», а вторая половину на свету, «на светлой стороне».



На дне: 27:20



На дне: 75:45



На дне: 78:35

Предметы, как часть мизансцены, также приобретают символическое значение в фильмах поэтического реализма и часто выделяются с помощью света, чтобы сфокусировать на них внимание (см. [Hayward 2000: 151]). В фильме «На дне» можно выделить два таких предмета — стул, который оставили Барону приставы, после того как забрали все его остальное имущество; и бронзовая скульптура коней, которую подарил Пеплу Барон. По отдельности эти предметы могут иметь множество различных значений, но вместе они начинают работать на один и тот же смысл. Пепел пришел грабить Барона, но после того, как они поужинали и проговорили всю ночь, Пепел и Барон стали друзьями, и с утра, хотя Барон сказал Пеплу, что тот может взять все, что угодно, Пепел взял только этих коней (На дне: 25:50). Эти кони будут фигурировать на протяжении всего фильма, а в конце, когда Пепел решил уйти с Наташей из ночлежки, Пепел разделил эту скульптуру на две, и одного из коней отдал Барону (На дне: 85:12). Таким образом, в данном контексте кони, скорее являются символом дружбы Пепла и Барона. В этом контексте одинокий стул (На дне: 30:45), оставленный посреди огромной комнаты Барона, наоборот, символизирует одиночество Барона до встречи с Пеплом. Кроме этого, сразу вспоминается один из самых

известных стульев в искусстве, а именно стул Ван Гога, написанный им в 1888 году, который также является символом одиночества.



На дне: 30:45

Кроме этого, стул Барона имеет и еще одну важную функцию в фильме — с его помощью обозначается мотив двойничества Барона и Пепла. В одной из сцен Василиса в поисках Пепла открывает дверь в его комнату, и единственное, что мы видим там — это одинокий стул (На дне: 36:09), такой же, как стул, оставленный приставами Барону. Мотив двойничества Пепла и Барона возникает в фильме еще несколько раз. Например, когда Барон в начале фильма идет в ресторан, а Пепел отправляется воровать (На дне: 16:30), это происходит под одну и ту же музыку. Длинный проезд камеры на природе, где люди из высшего общества сидят и обедают (На дне: 66:55) аналогичен длинному проезду камеры, снимающему ночлежку, когда Ренуар показывает нам ее в первый раз (На дне: 35:56). А сцена игры в карты в ресторане (На дне: 15:25) похожа на сцену игры в карты в ночлежке (На дне: 45:30). Также очень похожи отношения Барона и Пепла с женщинами. Барон в ресторане встречает двух женщин: первой нужны его деньги (На дне: 13:01), а вторая на самом деле интересуется им, и Барон даже говорит ей, что ему кажется, что они «любили друг друга» (На дне: 18:38). Отношения Барона с первой женщиной похожи на отношения

Пепла с Василисой, даже сцены их разговоров копируют друг друга (На дне: 50:20). А отношения Барона со второй женщиной напоминают отношения Пепла и Наташи, любовь которой, по мнению Пепла, единственное, что могло спасти его от ужасной судьбы (На дне: 66:15). Таким образом, Барон и Пепел в структуре фильма являются своего рода двойниками, с помощью которых Ренуар показывает «зеркальность» разных слоев общества. Они очень разные, но в то же время во многом похожи.

Еще один интересный прием, который можно заметить в фильме, связан с особой организацией пространства — по уровням, отражающим социальное устройство общества. Это можно заметить в нескольких сценах. Например, когда Барон впервые приходит в ночлежку, они с Пеплом встречаются на улице, а Василиса смотрит на них с балкона (На дне: 43:40), она выше них (она хозяйка, а они постояльцы). После этого Барон и Пепел *спускаются* в ночлежку, и населяющие ее люди оказываются в прямом смысле «на дне» (На дне: 44:05). Это заметно и в других сценах, например, в сцене разговора Наташи с Медведевым (На дне: 62:45). Во время разговора они находятся на балконе, и Медведев, указывая вниз на обитателей ночлежки спрашивает Наташу, хочет ли она такой жизни. Наташа в этот момент оказывается выше других (что намекает на то, что замужество для нее - возможность подняться по социальной лестнице), но после этого разговора она снова спускается вниз, в ночлежку.

Обобщая все сказанное, мы можем сделать выводы, что пьеса «На дне» и фильм «На дне» имеют больше общего, чем может показаться на первый взгляд, но в то же время цели, которые ставили перед собой драматург и режиссер были различны. Если для Горького был важен вопрос о правде и философские размышления главных героев, то для Ренуара важнее отношения отдельных, конкретных людей, дружеские и любовные. Также Ренуар все-таки выводит героев из темной ночлежки и дает им надежду на счастливое будущее, чего не делает в Горький, у которого обещания «светлого будущего», даваемые Лукой, оборачиваются ложью «из жалости».



## Заключение

Любой текст открыт для множества интерпретаций, и экранизацию литературного произведения можно рассматривать как одну из возможных интерпретаций текста. По мнению П. Торопа, кино всегда будет неразрывно связано с литературой до тех пор, пока будут существовать сценарии, так как «и в случае фильма в начале было слово, хотя и зафиксированное с фильмической точки зрения» [Тороп: 178]. Проблема экранизации — проблема, уже многие десятилетия волнующая исследователей литературы и кино, и в нашей работе мы постарались понять, какое отношение к этой проблеме было в Европе в межвоенное время и применить полученные знания по отношению к главному объекту нашего исследования — фильму Жана Ренуара «На дне».

В первой главе нашей работы мы рассмотрели работы теоретиков кино, являвшихся современниками Жана Ренуара — Белы Балаша, Леона Муссиака и Андре Базена — и выявили их отношение к проблеме экранизации. Балаш в целом (особенно в своих ранних работах) выступал против экранизаций, хотя и считал, что некоторые литературные произведения написаны так, как будто заранее подразумевались позже быть экранизованными. Муссиак видел в экранизациях в первую очередь продукт коммерции, и считал, что самое главное — это уметь разделять экранизация и само произведение.

Самым важным исследователем для нас оказался Базен. Он сравнивает режиссеров экранизаций с переводчиками: они переводят текст с языка литературного на язык кинематографический. Главная мысль Базена заключается в том, что дословный перевод — плохой перевод, и хороший режиссер ищет эквиваленты стиля и атмосферы литературного произведения в киноязыке, что мы постарались показать на примере анализа кинематографического языка фильма «На дне».

Во второй главе мы обозначили поле, внутри которого мы будем работать, и выяснили, что главным недостатком большинства русскоязычных исследований, посвященных французской экранизации «На дне», является то, что большинство из них фокусируются на фигуре Замятина и сценарии фильма, но не на самом фильме. Далее нами были

рассмотрены рецензии и статьи, посвященные фильму и опубликованные во французской периодике 1936-1937 годов, а именно в кинематографических журналах “Cinémonde”, “Cinématographe” и “Cinématographie française”. Особое внимание мы уделили статье Мишеля Гореля «На дне — поэма реализма», так как эта статья и имя самого Гореля связаны с поэтическим реализмом, кинематографическим направлением 30-х годов, к которому принадлежит фильм «На дне». Мы остановили наше внимание на темах, настойчиво повторяющихся в разных рецензиях разных авторов: вопрос о соотношении «русского» и «французского» в фильме, вопрос о «юмористической компоненте» фильма и проблеме «живописности», которую мы попытались объяснить, в том числе, обратившись к историческому контексту.

В третьей главе мы обратились уже напрямую к фильму «На дне» и рассмотрели его с точки зрения принадлежности поэтическому реализму — направлению, главенствующему во французском кинематографе 1930-х гг.

Прежде чем приступить к анализу, мы рассмотрели вопрос о том, что такое поэтический реализм, и какие факторы повлияли на его становление. Мы выясняли, что несмотря на то, что представителями поэтического реализма могут являться фильмы, абсолютно непохожие друг на друга, все равно существуют некоторые особенности, присущие большинству фильмов этого направления: принадлежность главного героя к рабочему классу, студийность, стилизованность, особое внимание к декорациям и свету и некоторые сюжетные схожести. Также мы выяснили, что главными факторами, повлиявшими на становление поэтического реализма, являлись Великая Депрессия, политическая обстановка в Европе, традиция реализма в искусстве и появление звукового кино. Все эти факторы так или иначе оказали влияние на поэтический реализм.

Выяснив, что такое поэтический реализм, мы вернулись к пьесе Горького и кратко рассмотрели историю создания пьесы. Мы узнали, что пьеса подверглась сильной цензуре, а ее постановка пользовалась большим успехом, как в России, так и за рубежом. После этого мы приступили к анализу фильма. Для начала мы попытались выявить, какие установки поэтического реализма созвучны идеям Горького. Мы обнаружили три таких

установки. Во-первых, и Горького, и поэтический реализм интересовали одни и те же герои — простые люди, преступники, маргиналы. Во-вторых, мотив «темного прошлого», присутствующий в пьесе «На дне», также оказался близок идеям поэтического реализма. Третьей же чертой, объединяющей пьесы Горького и поэтический реализм оказалась «искусственность» и «стилизованность».

Тем не менее, Ренуар трансформировал пьесу Горького в соответствии с эстетическими запросами поэтического реализма. Мы также рассмотрели эти изменения и проанализировали их. Во-первых, Ренуар по-своему ответил на спорный вопрос о том, кто является главным героем пьесы «На дне». Ренуар сделал главными героями Барона и Ваську Пепла, и у него были на это свои причины. Акцент на герое Барона оказался важен в связи с историческим контекстом, в котором создавался фильм Ренуара, а Васька Пепел оказался важен для создания любовной линии. Усиление мелодраматичности повлияла также и на финал фильма. Однако, кроме этого, на финал фильма повлияла также и политическая обстановка во Франции.

В последней части этой главы мы рассмотрели некоторые кинематографические приемы, использованные в фильме и связанные с влиянием эстетики поэтического реализма: светотени, символичность предметов и организацию пространства. Также мы заметили, что использование определенных кинематографических приемов позволяет Ренуару ввести в фильм мотив двойничества Барона и Пепла.

Обобщая все сказанное, мы можем сделать выводы, что пьеса «На дне» и фильм «На дне» имеют больше общего, чем может показаться на первый взгляд, но в то же время у Горького и Ренуара были совершенно разные цели, влияние на которые оказал как исторический контекст, так и разница эстетических установок, внутри которых были созданы эти произведения.

## Список использованной литературы

### Источники

1. Вертинский: *Вертинский А.* Дорогой длинною... М., 1990.
2. Горький 1951: *Горький М.* Лев Толстой. Очерк // Горький М. Собрание сочинений в 30 томах. Т. 14. М., 1951.
3. Горький 1970: *Горький М.* На дне. Примечания // Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения в 25 томах. Т. 7. М., 1970.
4. Горький 1979: *Горький М.* На дне // Горький М. Собрание сочинений в 16 томах. Т. 15. М., 1979.
5. Замятин: *Замятин Е. И.* Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. М., 1999.
6. Ренуар 1981: *Ренуар Ж.* Моя жизнь и мои фильмы. М., 1981.
7. Ходасевич: *Ходасевич В. Ф.* Горький // Ходасевич В. Некрополь / Собрание сочинений в четырех томах. Т 4. М., 1997.
8. Cambier: *Cambier O.* Des «Bas Fonds» vus par Jean Renoir // *Cinéma*. 1936. № 412.
9. *Cinéma* 1936A: *Cinéma*. Les Bas-Fonds. Allons au cinéma // *Cinéma*. 1936. № 426.
10. *Cinéma* 1936B: *Cinéma*. Le grand prix Louis Delluc 1936 couronne Jean Renoir et Les Bas-Fonds // *Cinéma*. 1936. № 428.
11. Deraine: *Deraine L.* Les Bas-Fonds // *Cinématographie française*. 1936. № 944.
12. Gorel 1936A: *Gorel M.* Un filme humaine? // *Cinéma*. 1936. № 408.
13. Gorel 1936B: *Gorel M.* Bas-Fonds: poème réaliste // *Cinéma*. 1936. № 417.
14. Langlois: *Langlois H.* A propos de... Les Bas-Fonds // *Cinématographe*. 1937. № 1.
15. Mériageu: *Mériageu P.* Jean Renoir. Paris, 2012.

### Исследовательская литература

16. Адрианов: *Адрианов С. А.* «На дне» Максима Горького. Критический набросок // Максим Горький: pro et contra. СПб., 1997.

17. Амфитеатров: *Амфитеатров М.* Максим Горький // Амфитеатров М. Собрание сочинений. В 10 тт. М., 2003. Т. 10. Кн. 1.
18. Анненский: *Анненский И. Ф.* Драма на дне // Анненский И. Ф. Избранные произведения. Л., 1988.
19. Базен 1972: *Базен А.* Что такое кино?. М., 1972.
20. Базен 1995: *Базен А.* Жан Ренуар. М., 1995.
21. Балаш 1925: *Балаш Б.* Видимый человек. М., 1925.
22. Балаш 1935: *Балаш Б.* Дух фильма. М., 1935.
23. Басинский: *Басинский П.* Горький. М., 2005.
24. Береснева: *Береснева Г. А.* От пьесы Горького «На дне» к киносценарию Замятина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 10 (76).
25. Давыдова: *Давыдова Т. Т.* «На дне» Е.Замятина: к истории одной экранизации // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2013. № 3.
26. Желтова и др.: *Желтова Н. Ю., Егорова Н. С., Дзайкос Э. Н.* Неизвестный Замятин. По страницам французской газеты «Comœdia» // Филологическая регионалистика. 2013. № 2.
27. Кузьмичев: *Кузьмичев И.* «На дне» М. Горького. Судьба пьесы в жизни, на сцене и в критике. М., 2017.
28. Лепроон: *Лепроон П.* Современные французские кинорежиссеры. М., 1960.
29. Лотман, Цивьян: *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Диалог с экраном. 1994.
30. Любимова: *Любимова М. Ю.* О законе художественной экономии, фабуле и новых концах (Е. Замятин — сценарист французского фильма «На дне») // Russian Studies: ежеквартальник русской филологии и культуры. 1996. № 2.
31. Метьюс: *Метьюс П.* Погружаясь в реальность. Андре Базен вчера и сегодня // Киноведческие записки. 2001. № 55.
32. Мильдон: *Мильдон В. И.* Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы: Эстетика экранизации. М., 2007.
33. Муссиак: *Муссиак Л.* Избранное. М., 1981.

34. Нусинова: *Нусинова Н.* Когда мы в Россию вернемся...: русское кинематографическое зарубежье (1918-1939). М., 2003.
35. Плотникова: *Плотникова А. Г.* М. Горький и кинематограф. М., 2018.
36. Садуль: *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. В 6 тт. М., 1982. Т. 4.
37. Станиславский: *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. СПб., 2014.
38. Тороп: *Тороп П.* Тотальный перевод. Тарту, 1995.
39. Ушаков: *Ушаков Д. Н.* Толковый словарь русского языка. В 4 тт. / Под ред. Д. Н. Ушакова. 2012. <https://slovar.cc/rus/ushakov/397369.html> (31. 05. 2021)
40. Харви: *Харви Б. Д.* Евгений Замятин — сценарист // Киноведческие записки. 2001. № 53.
41. Чувиляев: *Чувиляев И.* На дне. Максим Горький. 2018. <https://polka.academy/articles/615> (31. 05. 2021)
42. Ямпольский: *Ямпольский М.* Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг. М., 1988.
43. Andrew: *Andrew D.* Mists of regret : culture and sensibility in classic French film. 1995.
44. Bazin: *Bazin A.* Le jour se lève... poetic realism // Le jour se lève: A Film by Marcel Carné and Jacques Prévert. 1970.
45. Gilpin: *Gilpin W.* An Essay on Prints. 1802.
46. Hayward 2000: *Hayward S.* Cinema Studies: The Key Concepts. 2000.
47. Hayward 2005: *Hayward S.* French National Cinema. 2005.
48. Lanzoni: *Lanzoni R.* French Cinema: From Its Beginnings to the Present. 2002.
49. Larousse: *Larousse P.* Dictionnaire de Français Larousse. 2005. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pittoresque/6123> (31. 05. 2021)
50. Meneghello: *Meneghello S.* Les Bas-Fonds: une pièce noire, pleine de bruit et de fureur // Artistik Rezo. 2018. <https://www.artistikrezo.com/spectacle/les-bas-fonds-une-piece-noire-pleine-de-bruit-et-de-fureur.html> (31. 05. 2021)

51. Rolland-Lozachmeur: *Rolland-Lozachmeur G.* L'Argot et La Langue du peuple: procédés lexicaux et fonctions chez V. Hugo (Les Misérables) et É. Zola (L'Assommoir) // *Argotica*. 2012. № 1.

52. Thompson, Bordwell: *Thompson K, Bordwell D.* Film History: An Introduction. 1994.

## Приложение<sup>44</sup>

*Рецензии и статьи, посвященные фильму «На дне», опубликованные в 1936-1937 гг. в журналах “Cinémonde”, “Cinématographe” и “Cinématographie française”, а также программная статья Марселя Карне “Когда кино выйдет на улицу?”.*

### **Горель, Мишель. Человеческий фильм?**

*Cinémonde, № 408, 13 августа 1936*

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0002119309/1936/n408/v0001>

Это совпадение? Отвлечение внимания помощника редактора, который слишком спешит пойти поиграть в карты в местном кафе?

В любом случае, в прошлую пятницу два сообщения одновременно появились в главных парижских новостных изданиях. С одной стороны: лежа на матрасе из выцветших газет, с почерневшим от ударов дубинок лбом, у подножия дерева в Венсенском лесу, под дождем, этим прекрасным летом 1936 года, русский бродяга Николай Соловьев, доктор гуманитарных наук, неоднократно спасаемый Армией Спасения, ночными приютами и кухнями для бездомных, издал свой последний вздох, со ставками на лошадиные скачки и бредовыми рукописями в карманах.

С другой стороны, режиссер Жан Ренуар начал съемки фильма, который был вдохновлен шедевром Горького (шедевром, потому что он до сих пор не отражает никакой политической задачи, не приспособливается к никаким догмам, к никакой установленной власти).

*НА ДНЕ*

Совпадение довольно исключительное, и я совсем не уверен, что это чистое совпадение.

---

<sup>44</sup> Статьи из французских кинематографических журналов даются в нашем переводе.



Проще говоря: Жан Ренуар считает, что тема, поднятая Горьким в 1902 году в России, остается трагически актуальной и неумолимо верной и в 1936 году на обоих берегах Сены.

И поскольку Ренуар поклялся, что он не отделит свое искусство от правды, что он поставит кино во имя человеческого покаяния, нищеты, искренности, признания, с помощью «На дне», этого документального произведения о деклассированных элементах, о брызжущей картине затонувшего мира, произведения, в котором он, наконец, находит то, о чем он всегда думал, к чему он всегда стремился: французское социальное кино без выдумок!

### *РЕНУАР, ХУДОЖНИК ДЕКЛАССИРОВАННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ*

Здесь необходимо рассказать о достоинствах Ренуара, именно это, главным образом, и является целью этой статьи. Публика слишком мало знает об этом герое и мученике кино (я взвешиваю свои слова и я пишу: герой, мученик).

Послевоенное французское кино, о котором я говорю, родилось под знаком двойной двусмысленности: финансовая инфляция и поэтическая инфляция. У спонсоров было слишком много денег, и авторы (которых мы тогда называли «довоенными режиссерами») были слишком опьянены новизной происходящего и правилами игры, по которым они были рады играть.

Чез Синтра, привлекательный мужчина, которому суждено было умереть молодым. Луи Деллюк, сеял сентиментальную неразбериху своим энтузиазмом в пустоте, в алых парах порта и женщин, «крупных планов» и «растаявшего угасания». В тот момент Жан Ренуар храбро отделился.

Его первым фильмом была картина «Катрина, или Жизнь без радости», непрозрачная черная лента, в которой он пытался передать всю скуку, всю скрытую боль, все ураганы, которые никогда не обрушиваются и которые разбавлены семейными драмами, в подавленном убийстве схваток круга и спора с предвыборными плакатами французской провинции. Безуспешно: если бы в 1925 году он воспевал безумство в Нью-Йорке...

Париж же не хотел, чтобы ему говорили, что он таскает прицепом снаряды, такие громоздкие, как Пегома, Карпантра, Бекон ле Бруйе.

Однако Ренуар выстоял. И дальше была «Нана», обвинительный и довольно неудачно снятый фильм о вопиющей человеческой правде (я думаю о той сцене, где Вернер Краусс на четвереньках лаял перед Катрин Гесслинг), снятый небрежно технически. Но этот был фильм был сделан из любви к тому, что делает Ренуар, и это сработало.

Затем он снял фильм «Сука», находящийся на полпути между его собственными устремлениями и довольно слабым сценарием, предоставленным ему духовным журналистом М. де ля Фушардье: фильм, в котором Ренуар затронул тему, которая станет ему дорога: моральное, финансовое и физическое разрушение мелкой, скучной парижской буржуазии.

Переходя на комический уровень (горький комизм), Ренуар повторяет эту тему в «Будю, спасённом из воды», где почтенная борода Мишеля Симона, бывшего бухгалтера, пестрит вшами и грязью, где трагически и голые доки Сены приблизились к доселе тихим набережным Малаке: представление более сложное, чем полет Нью-Йорк-Париж Линдберга, и чем Великая Депрессия.

С «Тони» он отправился на юг наблюдать и фиксировать последствия этого кризиса. Паньоль два или три года назад с неоспоримым талантом показал нам тот же самый юг Франции в идиллическом свете. Ренуар в свою очередь показал нам настоящий пригород Марселя: огромный мост, через который проходят, изогнутые, как рабы, рабочие со всех уголков земли. И посреди этого дымного металлического запустения — всегда один и тот же субъект: маленькие люди (на этот раз крестьяне), которые сдаются. Деклассация, конец идиллии!

*НА ДНЕ, АКТУАЛЬНАЯ ДРАМА*

Я пытался показать медленный прогресс Ренуара, прошедшего через все ловушки, которые ставили перед ним «Искусство», профессия, коммерция, к цели, которую сегодня, он наконец смог достигнуть.

Пьеса «На дне» в России стала классикой. Во Франции это все еще одна из самых актуальных пьес.

Интеллектуалы, ремесленники, поэты, ученые, все унесенные с истинного пути ураганом кризиса, протягивают руки... Вот что Ренуар пытается показать нам. Огромная тема!

Несмотря на то, что “На дне” написана в 1902 году, а действие происходит в России, тема, которой занимается Ренуар, одна из самых острых и актуальных.

Как сказал мне сын Горького:

Мой отец разработал эту пьесу, чтобы Ренуар воплотил ее в жизнь!

### **Репортаж со съемок «На дне» Жана Ренуара**

**Камбье, Одиль. На ярмарочной площади с Морисом де Канонжем и Одилем Камбье.**

*Cinémonde, n° 412, 10 сентября 1936*

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0002119309/1936/n412/v0001.simple.selectedTab=thumbnail>

Любопытный человек Жан Ренуар! Мягкий и чуткий, с вежливостью, с которой редко можно встретиться в студии, он иногда предается коротким вспышкам раздражительности, которые быстро подавляются. Именно во время одной из них я захожу в коридор, который ведет из офиса на сцену студии “Epinay”.

Поскольку дверь его кабинета заперта, а он «заперт» за пределами своего дома, режиссер «Преступления господина Ланжа» кричит и вспыхивает. Но прошло несколько секунд, и,

когда он вошел в декорации «На дне», он обрел там совершенное смирение. Он обращается к своим переводчикам, кем бы они ни были, к своим сотрудникам, независимо от их работы, в тех же размеренных, элегантных тонах. Какой же урок для всех своих коллег этот человек с сильной личностью и художественными идеалами, столь ревностно охраняемыми от уступок.

Художник-постановщик Лурье работал над этой экранизацией пьесы Горького, и особенно над трущобами, где собрались «сбившиеся с пути» герои, создавал обстановку вопиющей правды. Эта атмосфера отчаяние, этот запах страданий, которые принесли с собой нелюбимые, потерявшие всякую надежду и бездомные. Робер Ле Виган стоит лицом к камере, направленной на стол, за которым сидят голодные и живописные игроки в белот (живописные настолько, насколько живописными могут быть бродяги).

По приказу режиссера начинается песня, исполняемая хором. Она привлекает Вигана, как пламя бабочку. Сцена деликатная, и когда актер дает свою собственную интерпретацию, Ренуар обращается к нему:

Тебе не кажется, что лучше сделать более резкое движение? Чтобы казалось, что ты сейчас скажешь: быть или не быть...

Послушный Виган соглашается. Со второй попытки ему все удается. Затем, пока перезаряжают камеру, Жан Ренуар рассказывает, что он хочет сделать со знаменитой пьесой «На дне»:

- Во-первых, я иду наперекор системе Станиславского. Каждый раз, когда я вынужден позаимствовать какую-то деталь из его системы, я не стараюсь избежать ее, это было бы глупо, но я стараюсь отступать от нее. Первые русские говорящие фильмы почти разрушили русский кинематограф, и мы не хотим это повторить. Во-вторых, все, что есть в пьесе типично русское, я стараюсь приблизить к универсальному. Бродяги есть везде, и везде они похожи. Зачем наряжать их в русскую одежду и сужать рамки? Я думаю, прежде всего, о французском зрителе, для которого русские персонажи чужие, далекие, и я хочу создать у него

впечатление, что он знает героев «На дне», чтобы он мог бы приблизиться к ним. Очевидно, я был бы рад зрителям из Каркассона!

- Вы на самом деле верите, что бродяг Горького можно встретить на французских дорогах?
- Абсолютно. И несмотря на ваш скептицизм, посетители отца Гуиньяра — быстро для бродяг недалеко от Нотр-Дама — поют хором, как бродяги здесь...

Камера перезаряжена и ждет, пока Ренуар вернется к своей работе. Пол Темпс, один из лучших игроков в белот, разыгрывает партию со своими партнерами:

Каждые шесть карт. Я играю трефы, трефы и трефы. И у туза пик тут нет преимуществ...

Сюзи Прим в примерке делают прическу, одновременно неряшливую и вульгарную, которую она должна носить, чтобы быть на экране женой Соколова, ростовщицей и любовницей Жана Габена. Последний, ожидая своей очереди, думает об охоте, на которую он поедет с Габри — читай Габриэль Габрио — его верным другом. Луи Жуве сегодня оставил «дно», на которое его привел упадок, ради не знаю каких мест.

Этих актеров мы увидим в фильме режиссера Жана Ренуара по сценарию Замятина и Жака Компанейца (с диалогами Шарля Спаака) по пьесе Горького, а также с оригинальной музыкой Вьенера.

### **Горель, Мишель. «На дне»: поэма реализма.**

*Cinémonde, n° 417, 15 октября 1936*

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0002119309/1936/n417/v0001.simple.selectedTab=thumbnail>

Это началось так:

Севастополь, июль 1928 года. Небольшой кинотеатр, в конце Нахимовского проспекта, недалеко от порта. Максим Горький, вернувшийся в Россию после восьми лет эмиграции, впервые смотрит фильм, который Пудовкин снял по его роману «Мать».

Проекционное устройство гудит. Образы бунтов, забастовок, сражений рождаются и умирают на киноэкране. Публика: грузчики, моряки, работники арсенала аплодируют и с энтузиазмом одобряют фильм.

Внезапно этот горячий прием прерывает ледяной голос. Голос самого автора:

Очевидно, это красиво и хорошо сделано. Но это действительно слишком просто. «Мать» — роман действия, приключенческий роман. Итак, давайте посмотрим на мои пьесы. Например, «На дне» — это пьеса, где ничего не происходит, только атмосфера, ничего кроме атмосферы. Кино там сломает зубы...

Хорошо! Кино не сломало там зубы... Шесть месяцев назад Евгений Замятин, русский писатель, живущий в Париже, написал Горькому, попросив у него разрешения перенести «На дне» на французский экран. Это разрешение Горький дал ему с недоверием:

Моя пьеса... Ты ничего с этим не сделаешь...

Но Замятин все-таки знал, что с ней нужно делать: великая поэма, оторванная от привычных декораций, душераздирающая, пронзительная поэма, лирическая, о низах, упадке и потере человеческого достоинства. Красивая и сильная поэма, с которой он пошел к единственному французскому режиссеру, который смог бы перевести ее в образы: Жану Ренуару, автору «Тони».

--

Горький написал свою пьесу в 1902 году в России. Я снял свой фильм в 1936 году во Франции. Но я не думаю, что я предал дух этого произведения. Также я полагаю, что добровольно отказавшись от русских клише, всего того, что процветает под названием «русское» в кабаре Монмартра: самовары, балалайки, цыгане — я смог

лучше донести мысль Горького... Я не стремился сделать русский фильм, я хотел сделать общечеловеческую драму.

Молчание. Медленно, показывая иногда неожиданные снимки, восстанавливая «климат», в котором он жил до и во время съемок, Ренуар рассказывает мне о рождении своей работы:

Чтобы понять «На дне», я отправился на длинную прогулку в пригород Парижа. Вы хорошо их знаете, не так ли? Эти бесконечные пустыри, усыпанные бумагой и банками; эти геометрические серые каналы и таверны жалких цветов с бедными деревянными лошадьми; эти трубы заводов, которые дымят в небо? Здесь я нашел настоящее «дно».

--

Искусный московский визажист старался облегчить работу Ренуара. Ко всему прочему в фильме он сделал ужасающие и «живописные» маски. Он был полон рвения. Но Ренуар презирал эти ухищрения.

В Вильнёв-ла-Гаренн, говорит он, я нашел настоящую массовку для моего фильма, которую ни один режиссер или актерское агентство не смогли бы мне представить. В шатких и барочных бараках, поедаемых паразитами, без всякой надежды, несколько сотен фламандцев — французов и бельгийцев — живут там, оказавшиеся безработными вследствие кризиса, который изгнал их с заводов. Вот где настоящее «дно»! Среди этих парней есть китаец, последний оставшийся в живых из желтой колонии, которая до кризиса была очень многочисленной. Этот джентльмен очень достойный, хорошо выбритый, одетый в безупречный черный пиджак и полосатые штаны. Он стоически переносит свое несчастье и каждый вечер он крутит записи, записанные в Китае, записи, которые «напоминают ему о стране»... Знаете ли вы, что на его записях? Песни наподобие “On fait une petite belote”, припев, который пел весь Шанхай в 1925 году. Это «напоминает ему страну»!

Вспоминая этого китайца, Ренуар разразился громким снисходительным и философским смехом:

Вот это жизнь. Что по сравнению с этим все уловки гримеров и мастеров по парикам? Таким образом, вместо того, чтобы «делать монстров», я пошел искать массовку на пустыре в Вильнев-ла-Гаренн...

--

Для Ренуара этот фильм — битва. Он о принятии сторон. Не политических: моральных. Здесь Ренуар встал на сторону той среды, которая систематически для всех создателей морали — правых или левых — презрительна (полна презрения, они осуждают ее).

Чтобы сделать эту ужасную среду приятной, был нужен исключительный актер. И Ренуар нашел Жана Габена.

Жан Габен — это человек, который получил шестое чувство в подарок, и это чувство кино. Он не играет перед камерами: он просто является собой, и это удивительно. Такое чудо, как Бэнкрофт или Уоллес Бири. Единственный во Франции!

Жан Ренуар также полон благодарности другим актерам:

Луи Жуве — завораживающий, измученный, достойный, дерзкий «барон». Этот великий театральный актер, он отдал себя кино, он жил и содрогался.

Ле Виган? Сюзи Прим? Соколов? Все остальные?

Мужчины, женщины, которые чувствовали и делали именно то, чего я от них хотел.

Да, кино не «сломало зубы», оно с помощью образов возродило «дно» «поэмы деклассированных элементов», которую Горький написал 34 года назад.

Его ностальгию, а также его юмор.



Потому что именно в «На дне» мы находим один из самых прекрасных диалогов:

- И чего... зачем я живу здесь... с вами? Уйду... пойду куда-нибудь... на край света!
- Без башмаков, леди?

**Деран, Люси. «На дне».**

*Cinématographie française (La), № 944, 5 декабря 1936*

<https://ia800605.us.archive.org/15/items/lacinmatographie9229pari/lacinmatographie9229pari.pdf>

Характер фильма: «На дне» — это произведение искусства в широком смысле этого слова, постановка качественная и оригинальная, и редко во французском фильме все артисты на своем месте, их исполнение блестящее. Сюжет и адаптация диалогов представляют собой не только некие пессимистические тенденции, но и асоциальные, но все вместе это представляет собой настоящую красоту и величие, которые превращают «На дне» в великий французский фильм, отражающий высвобождающуюся надежду на возрождение.

Это реалистичная драма, часто мощная, с отчаянными силуэтами и кусочками грязной жизни. Действие пьесы Горького «На дне» развивается в небольшом русском городке, в выражении разложения и отчаяния героев есть и карикатурная сторона, и в этом узнается гений и сила Горького. Ренуар снял фильм, который не ударяется ни в сентиментальную драму, ни в «живописность русских». У персонажей русские имена, но ничто в декорациях не может отвлечь от драмы сердец и душ в пользу архитектурных деталей. Внимание зрителей останется захваченным историей и ее героями, в которых есть что-то трогательное, роковое и чудовищное.

Техническая сторона: Ренуар мог бы пойти простым путем и излить всю славянскую живописность в декоре и деталях, но он избежал этих банальностей и сосредоточился на персонажах. Операторская работа очень красивая, планы, кадры, ракурсы наилучшего

качества, а звук отличный. Музыка Вьенера прекрасна. Декорации абсолютно идеальные, мрачные и настоящие. Наши комплименты команде “Epinau Studios”.

Актерская игра: Нужно поздравить всех за их правду, их рвение воплотить в жизнь своих мрачных героев: Жуве, циничного и дерзкого барона, Соколова, жестокого, с его скептическими словами и свирепыми взглядами, Сюзи Прим, чувствительную и злую Василису, Жана Габена, чудесного, сильного и нежного, Жюни Астор, наконец, которая сама по себе есть любовь и восторг.

### **Заметка неизвестного автора в еженедельной афише**

*Cinémonde, № 426, 17 декабря 1936*

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0002119309/1936/n426/v0001>

Мы уже публиковали в номере 424 детальный анализ фильма, который сейчас предстал перед широкой публикой.

Важно помнить, что это значительная работа Ренуара, который сумел замечательно перенести пьесу Горького на кинематографическую почву. «Дно» было хорошо изучено, и транспозиция Ренуара имеет оттенок приятной иронии.

Удивительные актеры (начиная с Луи Жуве и Жана Габена и заканчивая Сюзи Прим и Жюни Астор) привнесли значительный вклад в событие года — этот фильм.

### **Ланглуа, Анри. О... «На дне».**

*Cinématographe, № 1, марта 1937*

<http://www.cinereources.net/consultationPdf/web/o000/526.pdf>

Есть некоторые угрызения совести, когда критикуешь работу «стиля» в то время, когда превалируют игнорирование и посредственность стиля. Мы могли бы спутать эту работу с посредственностью, из тех, что реклама превращает в шедевры, или с пустышками, которые под влиянием критиков превращаются в хорошие фильмы.

Я считаю, что успех работы Ренуара у аудитории и высокая оценка, которую он получил от молодых независимых критиков, делают любое недопонимание невозможным.

«На дне» не поразил всех и в особенности тех, кто любит «Преступление господина Ланжа». Не удивительно. Работа довольно неровная, несбалансированная, не очень однородная.

В действительности, в основном психологический сюжет пьесы Горького, рассказывающий о внутреннем мире человека, довольно плохо сочетается с самоанализом и натуралистическим талантом Ренуара; талантом экстериоризации: в плане декораций, костюмов, выражения чувств и жестов («Нана»); талант, источником которого является личный опыт, пережитое знание, проникновение по наследству в среду и в социальный класс французского общества, который он описывает через критику его настоящего и прошлого, и который он передает через поэзию кадра и атмосферу.

Могут ли творческие способности Ренуара адаптироваться к действию «На дне»? Да. Если бы мы перенесли это действие во французскую среду, но мы этого не сделали.

Не следует удивляться критике и упрекам, которые вызвал этот фильм, эта критика и упреки исходят от того генетического дисбаланса, который испытывает зритель: талант Ренуара затрагивает нашу чувствительность и наше сердце именно через наш разум и память.

Причины дисбаланса: Во-первых, тот факт, что сцены (тет-а-тет Габена и Жуве, воскресный день) полны сока и жизни, потому что их безличный характер позволяет им полностью быть французскими и даже парижскими, наряду с хорошими сценами, но

сделанными фальшиво из-за живописных деталей, характерных для русской жизни, или одежды персонажей, которые кажутся выряженными.

Во-вторых, тот факт, что «На дне» рассказывает о той части общества, чья жизнь неизвестна режиссеру. Так что Ренуар не может убедить нас в подлинности сцен в ночлежке, например. Без сомнения, при анализе атмосфера оказывается настоящей и психологически верной, но персонажи, которые имитируют реальность, кажутся, тем не менее, искусственными.

Это усугубляется тем фактом, что диалоги Шпака (который оживил своим текстом фильм «Славная компания») часто бывают ложными. Ради литературного стиля автор жертвует заботой об истинном языке. В этом отношении есть два характерных примера: Барон, желание которого освободиться от всех условностей и социальных предрассудков, тем не менее контрастирует с его цинизмом, его непринужденностью (см. толкование Жуве и сам текст пьесы). И Алеша, который использует в своем пьянстве термины, которые слишком переполнены, и не могут использоваться среди пьяных в ее классе. Поэтому Алеша не может сказать: «Мой хозяин выгнал меня, но мне плевать», но может сказать «Мой хозяин вышвырнул меня, но мне п...».

Более того, сам персонаж Алеши является синтетическим из-за дисбаланса фильма. Его опьянение, его веселье ни от француза, ни от русского. Отсюда искусственная жестикация, не основанная ни на чем реальном и оскорбляющая здравый смысл.

Это то, что мешает восприятию, и то, что мотивировало критику некоторых критиков.

Однако я убежден, что эти недостатки возникают только из-за мгновенного противостояния с жизнью. Они не могут длиться долго. Наша ограниченность памяти ослабляет наши воспоминания, время устранит любую точку сравнения и, таким образом, устранит эти кратковременные слабости. Поэтому мы увидим только глубокие качества работы. Качества в стиле и индивидуальности Ренуара, в литературном сохранении текста Спаака, в атмосфере декораций Лурье, в удивительной игре Жуве (единственного актера, которому удастся убедить нас, что он русский), в искренности Габена, Габриэлло, в

психологически верном силуэте Ле Вигана, в типах и индивидуальности персонажей на втором плане.

К сожалению, реальная и единственная слабость фильма — это три нежелательных актера.

Соколов, который, на первый взгляд и благодаря своему телосложению, поистине удивителен, но который на самом деле остается слишком вдумчивым, слишком аккуратным, слишком выученным, чтобы не выглядеть раздражающим и гримасничающим.

Жюни Астор, очень красивая, но слишком скрупулезная, которая хочет быть настоящей, но у нее не получается. Впечатление, которое усугубляет этот факт — то, что она не говорит, но читает свой текст, даже не пытаясь сказать его, вероятно, из-за боязни сделать что-то неправильно.

Что касается Сюзи Прим, ее судьба — быть связанной с худшими часами кино. Лично нам все равно. Пока она не пытается занять место Марго Лайон в фильме, где ей не место.

### **Карне, Марсель. Когда кино выйдет на улицу?**

*Cinémagazine, № 11, ноябрь 1933*

<http://www.cinereources.net/consultationPdf/web/o001/1139.pdf>

Ничего революционного в названии статьи нет, это, проще говоря, все более мучительные вопросы человека, который не может смотреть нынешнее кино без раздражения, кино, замкнувшееся в вакууме, убегающее от жизни, чтобы получить удовольствие от декора и искусственности...

А раньше, было время! Далекие времена немого кино, когда режиссеры, несмотря на опасения и их смущение перед группами зевак, смотрящих на них с лукавым любопытством, не колеблясь, «спускались на улицу», чтобы с помощью камеры

запечатлеть чудесный уголок неба, оживленную улицу или впечатляющую перспективу спокойного, сурового и холодного проспекта...

Следует ли нам вспомнить то время, когда кинематограф все еще демонстрировал энтузиазм и веру, разнообразие и умеренность, вспомнить многочисленные «вторжения» кинематографистов того времени в Город Огней <Париж - АИЦ>, извилистые улицы, площади и проспекты, которые так прекрасно отражают души тех, кто их населяет?

Стоит ли вспоминать фильмы Фейдера, одного из тех, кто вместе с Рене Клером лучше всех умел запечатлеть скрытый, глубинный облик знакомых пейзажей столицы и с максимальной интенсивностью показать нам их внутреннюю жизнь? Стоит ли вспоминать узкие и вечно загруженные улицы, освещенные золотым утренним светом в «Кренкебиле», жаркую и неряшливую жизнь пригорода в «Грибиш», нежный утренний поток Сены в «Новых Господах»? <«Кренкебиль», «Грибиш» и «Новые господа» — фильмы Жака Фейдера — АИЦ>.

В то же время Рене Клер, маг, не знавший в то время о том, что он маг, снимал спящий Париж, внезапно опустошенную столицу. Пользуясь уловками иллюзионистов, он заставлял шляпы расти у подножия газовых фонарей в «Призраке Мулен Руж», пускал по улицам катафалк, запряженный верблюдом в «Антракте», шел по улицам процессией в стиле барокко в «Воображаемом путешествии» <«Призрак Мулен Руж», «Антракт», «Воображаемое путешествие» — фильмы Рене Клера — АИЦ>.

Счастливые времена!

Молодежь с единственной переносной камерой и несколькими метрами пленки, могла позволить себе руководствоваться своим воображением и своим вдохновением...

Кирсанов вместе с Менильмонтаном раскрывают нам фотогению прокаженных аллей, по которым течет тонкая струйка жирной или мыльной воды; Лакомб в «Зоне» <фильм Жоржа Лакомба — АИЦ> показывает нам острую поэзию, которая купается в бесплодном пригородном пейзаже. Андре Соваж внимательно исследует улицы Парижа; наконец,

Деслоу извлекает все живописное из Монпарнаса и восхваляют огни большого города — о Чаплин! О Мак-Орлан! — в его «Электрических ночах» <фильм Юджина Деслоу — АЩ>.

Мы бы сказали счастливые времена ...

Марсель Л'Эрбье может три дня провести на съемках на фондовой бирже во время Дня Святой Троицы, и каждый день воссоздавать в храме с колоннами его лихорадочную, беспорядочную, эпилептическую жизнь...

Потом появился звук, который особенно усложняет задачу кинематографистов, желающих погрузиться в жизнь, тесно с ней слиться.

Сегодня «выход на улицу» требует большого количества громоздкого оборудования. Относительно легкие камеры прошлых лет уступили место массивным, громоздким устройствам, настоящим мастодонтам съемок, к которым добавилось использование микрофонов и неудобных звуковых тележек...

Следует ли рассматривать это как одну из причин, почему из всех его коллег, в одиночку (или почти), Рене Клер оставался на плаву, следуя своему плану, установленному в «Париж уснул» <фильм Рене Клера — АЩ>?

И еще...

По правде говоря, это не автор «Под крышами Парижа» <фильм Рене Клера — АЩ> приехал в город, это сам город пришел к нему.

Париж Рене Клера, такой правдивый, такой справедливый, трогательный и чувствительный, на самом деле представляет собой Париж из дерева и лепнины, построенный в «Эпине» <французская киностудия — АЩ>. Но так велик талант Рене Клера, так тонко его дар наблюдения, что он умудряется дать нам в ложной среде с помощью персонажей, чудесным образом взятых из жизни, более правдивую интерпретацию жизни, чем сама жизнь.

Улица певцов, темный переулок, граничащий с железной дорогой Petite Ceinture в «Под крышами Парижа»; улица с лестницей, маленькое место для танцев в «14 июля» <фильм Рене Клера — АЩ>, хотя мы знаем, что они были построены с нуля, трогают нас своей блуждающей аутентичностью, возможно, больше, чем если бы Клер и его съемочная команда снимали бы в реальных местах.

К сожалению, и этого следовало ожидать, тандем Клер-Меерсон <Лазарь Меерсон — декоратор, работавший с Рене Клером — АЩ> быстро создал клише.

После «Под крышами Парижа» нет режиссера, который не считал бы себя способным воплотить то, что сделал автор этого фильма; фильма, который остается прекрасным примером. Отсюда множество реконструкций в студии или в прилегающем парке парижских пейзажей, совершенно лишенных атмосферы и даже правдоподобия...

Вот почему настоящие фильмы о Городе Огней стали настолько редкими, что теперь нам приходится довольствоваться время от времени вызывающими воспоминания изображениями здесь и там, настоящим глотком свежего воздуха, который ударяет нас в лицо и заставляет наше сердце биться быстрее: взгляд на пустошь в Пре-Сен-Жерве, окутанную тайной и тревогой в «Сиреновом сердце» <фильм Анатоля Литвака — АЩ>; снежный пейзаж под черным низким небом, с его перспективой изуродованных деревьев в «На улицах» <фильм Виктора Триваса — АЩ>, и это всё...

Однако многое еще предстоит сказать! Конечно, мы привыкли к многим видам Парижа. Они на каждой парижской открытке. Опера, Конкорд, Эйфелева башня, Триумфальная арка. Но сердце и огонь, жизнь, увлекающая и непрерывно обновляющаяся, не только там, она есть в каждом районе, возле каждого дома, на каждом углу улиц...

Какие новые, непредвиденные, живые драмы могут произойти завтра в бедном Бельвиле или в спокойном и провинциальном Пасси!

Кто будет петь об истинном образе, притяжении, силе Парижа без клише и без приукрашивания, и когда режиссер вернет нам величественную красоту набережных острова Сен-Луи, утопающих в тонком тумане; неоднозначный, тревожный климат



окрестностей Военного училища; пронзительную атмосферу итальянского квартала, не скрывающего от нас свою нищету, как проказу?

Кто опишет веселый и живописный речной круиз по парижскому морскому маршруту из Шаронтона в Сюрен солнечным утром на берегу Сены; район Сен-Сюльпис, его аромат ладана, его мягкую тишину, его медленную жизнь; сады Парижа, полные тысячи радостных детских криков, не забывая Булонский лес, самый большой сад из всех...

Было бы это невозможно в стране, где родился Атже и другие фотографы, такие как Ман Рэй, Брассаи, Круль и т. д; где такие художники, как Утрилло и Вламинк, смогли красиво передать пустынную, голую атмосферу пригорода или унылую серость черной и грязной улицы под закопченным небом?

И не говорите, что не хватает литературы. Не говоря уже о Мак-Орлане или Жюле Ромене, многие современные романисты не упустили случая взглянуть на различные районы Парижа и уловить их душу, скрытую под знакомым обликом их улиц: Андре Терив с «Бездушным»; Бернар Набонн с «Гренель»; Робер Гари с «Бельвиллем»; Эжен Даби с «Маленьким Луи», «Пригородом Парижа» и особенно с «Северным Отелем», где пешеходные мосты, разгруженные мусорные баки, все взволнованы в окружении заводов и гаражей.

Популизм, скажете вы. И что? Слово, не более чем вещь, нас не пугает. Описать простую жизнь маленьких людей, передать атмосферу человечности и труда, присущую им, это ли не лучше, чем воссоздать мрачную и жаркую атмосферу танцев, нереальное благородство ночных клубов, которым кино до сих пор помогает получать прибыль!

Париж, город с двумя лицами!

Есть ли другое имя, способное лучше, чем это, вызвать множество образов, основанных на сентиментальности народа?

## Resüme

“M. Gorki näidendi "Põhjas" ekraniseering (Jean Renoir, 1936)” uuringu objektiks on prantsuse režissööri Jean Renoiri film "Põhjas". Selle töö eesmärk on analüüsida filmi poeetilise realismi raames, 30ndate Prantsuse kino suunda, mille esindaja film on. See bakalaureusetöö koosneb sissejuhatausest, kolmest peatükist, kokkuvõttest, bibliograafiast, lisast ja eestikeelsest resümeest. Töö esimeses peatükis vaadeldi Jean Renoiri kaasaegsetena tegutsenud filmiteoreetikute (Béla Balázs, Léon Moussinac ja André Bazin) töid ning paljastati nende seos filmimuutmise probleemiga. Teises peatükis vaadati filmi ülevaateid ja artikleid, mis avaldati Prantsuse perioodikas 1936–1937, nimelt kinematograafiaajakirjades „Cinéma”, „Cinématographe” ja „Cinématographie française”. Autor juhtis tähelepanu teemadele, mida erinevate autorite ülevaates pidevalt korrati (küsimus filmi "vene" ja "prantsuse" suhetest, küsimus filmi "humoorika komponendi" kohta ja "maalilisuse" probleem) ja analüüsis neid. Kolmandas peatükis kirjeldati lühidalt "poeetilist realismi" ja põgusat ajalugu Gorki näidendi lavastamisest Venemaal ja välismaal 20. sajandi alguses. Seejärel asus autor filmi analüüsima ja keskendus kahele olulisele aspektile. Esimene aspekt on näidendi ja filmi ideoloogilised kokkulangevused: Gorki ideed kajastavad poeetilise realismi ideid. Teine aspekt on filmi ja näidendi erinevused, Jean Renoiri näidendi transformatsioon, muundumise põhijooned ja selle põhjused. Samuti kaaluti analüüsi raames mõningaid filmis leiduvaid poeetilise realismi filmitehnikaid. Kokkuvõttes võeti kokku töö tulemused ja järeldused. Lisa koosneb arvustustest ja artiklitest filmi kohta ning Marcel Carne'i artiklist "Millal film tuleb tänavale?". Kõik artiklid ja ülevaated tõlkis töö autor vene keelde. See töö aitab paremini mõista Jean Renoiri filmi "Põhjas" ning võib olla aluseks filmi ja Jean Renoiri loominguga edasiseks uurimiseks.

## Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Anastassia Chshurova,

*(autori nimi)*

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

Экранизация пьесы М. Горького «На дне» (Жан Ренуар, 1936)

*(lõputöö pealkiri)*

mille juhendaja on Maria Borovikova.

*(juhendaja nimi)*

1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 25.05.2021