



Мопассановская «Пышка» в советском переводе

М.А. Ростockая

кандидат искусствоведения

Статья публикуется к 110-летию со дня рождения М.И. Ромма. Анализируя режиссерский дебют в кино выдающегося советского режиссера – фильм «Пышка», автор показывает, как трансформировались смыслы мопассановского произведения в определенном историко-социальном и мировоззренческом контексте, как отразились в картине не только идеологические штампы эпохи, но и мудрая пронциательность режиссера, всю жизнь развивавшего в себе остроту видения, чувство времени.

АННОТАЦИЯ УДК 778.5(092)1 «Ромм М.И.»

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Ромм, Мопассан, экранизация, нравственность, толпа

¹ Ромм М. Избранные произведения в 3-х тт. Т. 2. О себе, о людях, о фильмах. - М.: «Искусство», 1981. С. 125.

² Там же. С. 126.

Режиссерским дебютом Михаила Ильича Ромма в кинематографе, как известно, был фильм «Пышка» по новелле Ги де Мопассана. Лента стала самой известной экранизацией французской литературы в немом кино. Фильм снимался в 1933 году, уже в эпоху звукового кино. На «Мосфильме» (тогда «Москинокомбинат») Ромму разрешили режиссерский дебют с условием, что он быстро напишет сценарий немой картины, «в которой было бы не свыше десяти дешевых актеров, не больше пяти простых декораций, ни одной массовки и со сметой, не превышающей ста пятидесяти тысяч»¹. По иронии судьбы, единственным, в чем он чувствовал себя профессионалом, был звук (он уже отработал ассистентом по звуку на картине А. Мачерета «Дела и люди»), а в немом кино Ромм, по собственному признанию, ничего не понимал. На первой работе дебютанту, потерпевшему к тому времени уже ряд фиаско в качестве сценариста, необходимо было доказать прежде всего свою профессиональную состоятельность, сделать то, что оценили бы коллеги и приняли зрители. Показывать картину предполагалось по деревням, где не было звуковых установок. Приятель посоветовал взять что-нибудь из Мопассана. Хотя в представлении Ромма этот автор плохо вязался с интересами предполагаемой аудитории, к утру он уже представил заявку «с глубоким теоретическим обоснованием, почему необходимо ставить именно "Пышку"»². Первый экзамен – на способность быстро действовать в производственных условиях – был сдан, и Ромм получил постановку.



М.И. Ромм

Сегодня мы испытываем очевидную потребность пересматривать свое прошлое, по-новому воспринимать историю, в том числе и то, как она отражалась в самом массовом из искусств. Устойчивым киноведческим штампом стала оценка фильма «Пышка» Михаила Ромма как острой сатиры на буржуазный строй, где разоблачалось мещанство и вызывалась симпатия к жертвам несправедливого и негуманного капиталистического общества: таковой в фильме представляла очаровательная и жизнелюбивая Пышка. Эта характеристика фильма является достаточно точной и, в общем, не нуждается в исправлении. Нам же интереснее другое – увидеть, как трансформировались смыслы мопассановского произведения в определенном историко-

социальном и мировоззренческом контексте, как отразились в картине не только идеологические штампы эпохи, но и мудрая проницательность режиссера.

На протяжении своей кинематографической биографии Ромм был очень разным, часто ему было стыдно за фильмы, которые он делал, и искупление вины и ошибок приводило к мощным творческим прорывам, к глубочайшему проникновению в суть исторического времени, к глобальным социальным обобщениям, не теряющим своей актуальности и сегодня. Речь идет, прежде всего, о фильмах «Девять дней одного года», «Обыкновенный фашизм», «И все-таки я верю» (незавершенная работа, которую заканчивали его ученики, стала роммовским завещанием). В поздних работах мастера напряженные, можно даже сказать страстные, искания Пути привели его к созданию собственного стиля в кино, выражением которого стали публицистические авторские послания. Когда смотришь его последний незаконченный фильм, читаешь о Мастере воспоминания его учеников – выдающихся и абсолютно творчески непохожих – на ум приходят слова известного философа Александра Зиновьева: «Твой путь не имеет принципиального конца. Он может оборваться по независящим причинам. Это будет конец твоей жизни, но не конец твоего пути»³.

Первым значительным этапом этого пути и стала экранизация «Пышки», решение о которой, на первый взгляд, было случайным и нелепым. Не испытывая благоговения перед прозой классика французской литературы, Ромм использовал новеллу

³ Цитата из фильма «Александр Зиновьев. Зияющие высоты». Фильм 4-й. 2009 г.

лишь как материал для собственной ленты. Прежде всего, он стремился следовать «правилам игры» – эстетике немого фильма. И отправился за напутствием к самому Сергею Михайловичу Эйзенштейну. Именно тогда он услышал от классика фразу, ставшую позже афоризмом, едва ли не слоганом роммовских учеников: «Снимите ваш кадр так, чтобы я мог принести его во ВГИК, показать студентам и сказать: «Смотрите, какой великий режиссер безвременно погиб! Он успел снять всего один кадр, но этот кадр бессмертен»⁴. Первым кадром, который предполагал снять Ромм – и в этом он признался Эйзенштейну, – был крупный план: сапоги перед дверью.

⁴ Ромм М. Т. 2. С. 126.

Ромм написал сценарий, который опубликован во втором томе его собрания сочинений. Начало – гротескное описание персонажей – выявляло глубокое отличие роммовского произведения от мопассановского и было явной данью традиционному немому кино, предпочитавшему резко выраженные и однозначные характеры. Зритель немых фильмов привык делить персонажей на добрых и злых, положительных и отрицательных, добродетельных и порочных. Нравственные черты чаще всего определялись классовой принадлежностью, причем не только в советском, но и в до-революционном кино. Русская классика, поставлявшая в первые десятилетия существования кино основной материал, трактовалась в морализаторском ключе и ориентировала зрителя прежде всего на четкое различие добра и зла. Богатые зачастую становились исчадием ада, а бедные воплощали невинность и чистоту и превращались в их жертв. Отступление от этих канонов, тем более характерных для послереволюционного кино, грозило разочаровать, а значит потерять зрителя.

Ромм следовал коммерческой и идеологической норме. Он придумал всем персонажам Мопассана пронзительные и уничижительные биографии. Вот некоторые фрагменты из них.

«Г-жа Луазо. Дочь богатого фермера, работавшая до замужества вместе с батрачками. Вышла замуж за юркого и плутоватого приказчика из винной лавки, прельстившегося ее разбитным характером... У супругов еще сохранился погребок, с которого начинали карьеру, и, если г-же Луазо случается зайти в него, она



Плакат к фильму

норовит надуть покупателя, подсунуть ему не тот сорт вина, кричит на приказчика, самолично бьет по морде при случае...

Г-жа Карре-Ламадон. Она глубоко несчастна, если на нее никто из мужчин не облизывается. Можно полагать, что она держит одновременно не больше одного любовника, в то же время подготавливая себе сменного и флиртуя на всякий случай еще с тремя-четырьмя. Монастырское воспитание привило ей подчеркнутую и извращенную сексуальность. Она почти непристойна, настолько явно она живет для одной и единственной функции. Тем более презрительно она относится к профессиональной проститутке.

Г-н Карре-Ламадон. Потомственный буржуа. В то время медицина предписывала детям есть сырое мясо и пить вино для укрепления организма. Вследствие такого кормления г-н Карре-Ламадон страдает камнями в печени и подагрой. Он любит сознавать себя больным и много занимается собственной особой. То обстоятельство, что его супруга изменяет ему, мало его беспокоит, ибо он склонен выполнять свои супружеские обязанности в минимальной степени, боясь излишества и дорожа своим здоровьем. Жена презирает его...

Графиня. Она сплошная благовоспитанная и вежливая умеренность. Вероятно, муж долго дрессировал ее... Такие графини живут с лакеями, потому что это просто, не нужно далеко ходить и нет никаких хлопот, а уважение и старание обеспечено⁵.

Пышка – у Мопассана всего лишь «особа легкого поведения», заплывшая жирком, но отличавшаяся, по слухам, неоценимыми достоинствами, – превращалась у Ромма в скромную, наделенную богатыми природными данными и хорошим характером молодую даму; когда-то она была крестьянкой, но драматические жизненные обстоятельства вынудили ее заниматься древней профессией, на самом-то деле она тоскует по настоящей жизни, обладает самоуважением и в среде почтенных буржуа смущена, осознавая свое падение. И хотя вся ее природа противоречит идейности, именно она в фильме становится олицетворением патриотизма и благопристойности. Причина тому – ее принадлежность к низам общества: в капиталистическом мире только там и сохранялись черты человечности.

В духе времени фильм исполнен разоблачительного пафоса по отношению к социальной среде, унижающей и даже уничтожающей чистоту и наивность. Так называемые персонажи из народа в фильмах 1920-1930-х годов простоваты, немножко глуповаты и бесконечно наивны. Они призваны вызвать симпатию, а главное, глубокое отвращение к их притеснителям – хозяевам жизни, власть имущим.

⁵ Там же. С. 340, 342, 343, 345.

Остальные персонажи «Пышки» олицетворяют власть и капитал и складываются в коллективный образ алчности, лицемерия, злобы, трусости, лживости. Это не живые люди, а маски:

«Г-жа Луазо. Грубость, жестокость и жадность – ясно написаны на лице, и это основное требование к актеру.

Г-н Луазо. Любопытный, наглый, бесстыжий, ловкий и подвижный, он способен решительно на все – на кражу, на обман... он глубоко труслив... По Мопассану... маленький, толстенький, с седыми бакенбардами. У нас внешность будет диктоваться прежде всего соответствием характеристике...

Граф. Умный и спокойный самец, очень представительный и настолько уверенный в себе, что позволяет себе роскошь обходиться со всеми одинаково вежливо.

Старшая монахиня. Костлявая, мрачная старуха, очень безобразная, хотелось бы – рябая... Широкая мужская походка, согнутые плечи, постоянно поджатые бледные и сухие губы.

Корнюдэ. Демократ. Некрасив, нечистоплотен и самовлюблен. Костюм его всегда обсыпан пеплом, а по бороде можно судить, что он ел с утра. В карманах у него склад скобяных и москательных изделий, между которыми попадают также куски сахара и обрывки брошюр. Думает и движется он медленно»⁶.

⁶ Там же. С. 341, 344, 347, 345.

Фильм воплощал классовую идею, исключавшую интерес к жизненному многообразию и индивидуальному бытию. Эстетически он следовал урокам С.Эйзенштейна эпохи немого кино, который в 1927 г. в статье «Перспективы», излагавшей теорию «интеллектуального кино», писал: «Товарищ «живой человек»! За литературу не скажу, за театр – тоже. Но кинематограф – не ваше место! Для кинематографа вы – «правый уклон». Вы – требование не на высоте уровня технических средств, возможностей, а следовательно, и обязанностей его выражения. Степень развития орудий производства диктует форма идеологии. Вы – диктант, соответствующий низшей стадии индустриального развития в области искусства. Вы как тема – слишком сОха для высокоиндустриальной формы искусства, каким является кино вообще, а интеллектуальное кино в своих устремлениях в особенности»⁷.

⁷ Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6-ти тт. - М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 43.

Статья Эйзенштейна красноречиво показывает связь эстетики советских фильмов с идеологическими и этическими нормами.

Лицо человека – живое, постоянно меняющееся, ежесекундно выражающее новые эмоции и мысли, способно превратиться в знак, лишь утратив свою живость. «Задача одна: вырвать

⁸ Эйзенштейн С.
Избр. произведения:
В 6-ти тт. - М.:
Искусство, 1964. Т. 2.
С. 43.

лицо из случайности его собственного временного потока и расположить в другом времени – пространстве, соответствующем предварительно избранной пластической стратегии»⁸.

Именно в отношении к феномену жизни и был корень расхождения Ромма с эстетикой Мопассана.

Творчество Мопассана в советском литературоведении носило к направлению, получившему название «критического



Г-н Каррэ-Ламадон -
П. Репнин, Элизабет
Руссэ (Пышка) -
Г. Сергеева, граф де
Бревиль - М. Мухин,
г-н Луазо - А. Горюнов

реализма», определение, с нашей точки зрения, неточно отражавшее, можно даже сказать, искажавшее понимание его произведений. Не пафос критики был сутью этого реализма, критическое начало не составляло всего его смысла. Начало «Пышки» запечатлевает конкретную историческую реальность – момент франко-

прусской войны 1870-1871 годов: пруссаки вот-вот вступят в Руан. Мопассан подробно описывает динамику событий и состояний людей, их страхи, отчаяние, внезапно сменяющиеся спокойствием и прежней рутинной. Почувствовав даже некоторую уверенность и возможность вернуться к собственным интересам, несколько человек добиваются разрешения на выезд. Законопослушные граждане, среди которых лишь Пышка из-за своего рода занятий не соответствует понятию добропорядочности, в неблагоприятных условиях обнаруживают свой крайний эгоизм. Мопассан исследовал черты варварства и дикости, скрывающиеся за внешней цивилизованностью; разобщенность и кризис нравственных ценностей. Война как ситуация экзистенциально-экстремальная, выбив людей из колеи, выявила их истинное лицо, их крайний индивидуализм. Внешне респектабельные (миролюбивые и доброжелательные) они теряют достоинство, человеческий облик, как только затронута их благополучие. Ставшие заложниками поведения Пышки, они ненавидят ее и презирают именно за те качества, которые не хотят видеть в своей душе. Мопассан описывал то, что проступало в самой реальности, он тщательно, детально воспроизводил окружающую жизнь, делал тонкие психологические наблюдения. Система мотивировок, правдивость деталей позволяют литературному изображению стать настолько

правдивым, что мы относимся к нему как к самой жизни.

Мировосприятие Мопассана здесь представляется созвучным философии Фридриха Ницше, жившего в то же время и интересовавшегося реальностью более, нежели метафизикой: жизнь противостоит разуму и духу, в основе жизни не высокие идеалы, а борьба за существование, жизнь стала злобной, и нравственные категории к ней не приложимы, она несправедлива и жестока, а человек – безвольный, жалкий и мелочный хитрец, утративший все черты героического, любая катастрофа особенно выявляет его ничтожество.

Именно мопассановская жизненность стала критерием оценок фильма со стороны великих писателей. М. Ромм рассказывал, что И. Эренбургу фильм категорически не понравился из-за отсутствия правды, что он скорее чувствовал, чем мог убедительно доказать (некоторые его аргументы кажутся нелепыми): «Мопассан очень точный, глубокий писатель, а у вас какой-то гротеск... Да тут все неверно. И едят не так, сидят не так, моются не так. Во-первых, французы не очень-то любят мыться. А у вас Горюнов в путешествии, в гостинице моется до пояса. Это совершенная глупость, ничего подобного быть не могло. Не станет француз-виноторговец мыться в тазу до пояса. И вообще постарается мыться как можно реже. И все так у вас, и гостиница у вас такая, и... И вообще, до свидания, я пошел»⁹. Кстати, именно достоверная деталь примирила другого писателя с экранизацией. Ромена Роллана особенно подкупило знание Франции: «Редко кто знает, что Руан знаменит утками, а вот когда я увидел, во дворе гостиницы ходят именно утки, а не куры, я понял, что вы действительно знаток Франции»¹⁰. Для Ромма это был курьез: «...утки эти были взяты с подсобного хозяйства «Мосфильма» и появились в кадре совершенно случайно»¹¹.

⁹ Ромм М. Т. 2. С. 137.

¹⁰ Там же. С. 141.

¹¹ Там же.

Н. Сухотская,
Г. Сергеева,
С. Левитина



Никакой реальной Франции он не снимал, как и воссоздавать реализм Мопассана, опирающийся на феномен достоверности, не собирался. Он делал кино не жизненное, а идейное.

Но идея оказалась более глубокой, чем та классовая, которая читалась на поверхности.

Не посвящая никого в тайны своего замысла, Ромм

снимал фильм о поведении человека в толпе. Он увлекался романами французского писателя Жюль Ромена и говорил, что его «Пышка» – это не Мопассан, а Ж. Ромен. Ромен трактовал толпу как единое многоголовое существо, где человек растворяется, превращается в часть целого и при этом, приспособливаясь, меняется. «Эта идея, – пишет Ромм, – показалась мне чрезвычайно плодотворной и интересной. Я стал примеряться, присматриваться. Действительно, представим: муж и жена. Они делаются похожи друг на друга. Когда идут три приятеля вместе (и это я уже сам замечал многократно), то один говорит не то, что говорил бы, если бы шел с другими двумя приятелями. Или один. Он уже приспособливается к этой двойке, которая с ним. Соберется пять – может еще резче измениться характер. Студенческая аудитория – это особая психология, и каждый отдельный студент это нечто иное, нежели студент в составе аудитории. Вот эта коллективность поведения, сила стадного чувства, сила стадного инстинкта человека меня очень поразила. У Жюль Ромена это носило название унимизма...»¹². В дилижансе Ромма разные люди объединены заразившей их эмоцией: негодование, голод, скука, лицемерие, нетерпение, злость: «все одновременно, все психологические повороты одновременны»¹³. Только Пышка оказывается враждебна единому слиянию. Она проявляет свои собственные состояния – желания, реакции, эмоции, она единственная в этой толпе оказывается «очеловеченной». Подлинное лицо среди управляемых кукол – она хорошо запоминалась зрителю.

Роммовская тема толпы была созвучна теме массового человека и массового сознания, остро волновавшей в это время многих философов. В 1930 г. была впервые напечатана статья «Восстание масс» Х. Ортеги-и-Гассета, в том же году, также впервые опубликована «Диалектика мифа» А. Лосева, раскрывавшая механизмы массового сознания, – сам автор был арестован. М. Хайдеггер вводит понятие «das Man» – неопределенно-личное, во что превращается человек, когда вливается в толпу, принимая ее ценности, способ поведения и мышления. Спасти от неполноценного существования и мертвящего конформизма и обрести подлинность существования можно, по Хайдеггеру, только опираясь на личный опыт.

Ромм совершил для себя открытие психологического характера – групповой инстинкт, – что вполне укладывалось в идеологические рамки. Мысли о пагубности толпы, о значении индивидуальности в развитии человечества, о ценности мыслящей личности, способной противостоять инерции и внешней власти, в то время не интересовали его. В своем следующем

¹² Там же. С. 127.

¹³ Там же.

фильме «Тринадцать», снятом к двадцатилетию революции, когда страна была захвачена общим энтузиазмом – следствием, по утверждению Сталина, того, что «жить стало лучше, жить стало веселее», Ромм попытается создать на экране «положительную» толпу (о чем он сам свидетельствовал), покажет коллективный героизм и мужество красноармейцев. И только в конце жизни в фильме «Обыкновенный фашизм» (1965) толпа получит внеклассово негативное толкование как знак утраты гуманистических ценностей, как превращение людей в не мыслящее, захваченное общим движением стадо; за рассказом о немецком нацизме зритель увидит более широкие обобщения. А в завершающей ленте «И все-таки я верю» главным смыслом роммовского завещания станет обращение к Личности и ее ответственности перед потомками за поступки, за свой выбор, за поведение.

К знаменитой новелле отечественное кино вновь обратится в конце советской эпохи, во время перестройки. В 1989 году режиссеры Е. Гинзбург и Р. Мамедов сделают мюзикл «Руанская дева по прозвищу “Пышка”» с прекрасными актерами (Н. Лапина, А. Джигарханян, М. Кикалейшвили, Л. Ярмольник, А. Абдулов, В. Талызина, С. Смирнова, К. Райкин). Это будет забавное зрелище с присущим времени подчеркнутым эротизмом, Пышка в нем станет олицетворением сексапильности, бестрашия, полноты жизни; ее окружают похотливые мужчины и их жены, которым также ничто человеческое не чуждо, только прусский офицер окажется не слишком симпатичным. Вырвавшись из Руана, чтобы увидеть маленькую дочурку, Пышка наконец-то вдохнула свободу, даже в церкви замолила грехи, а ей опять про ее профессию да про долг перед ближними... В духе этого фильма явилась характерная для своего времени развязность, аморальность и пошлость. Его «украсили» песенки про несчастную деву, грехи и забавы рода человеческого. Так заканчивалась советская эпоха с ее моральным ригоризмом и идеологическими барьерами: хватит умничать, господа, наслаждайтесь, будьте проще!

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Ги де Мопассан. Пышка*. – Полн. собр. соч. в 12 тт. Т.1. – М.: Изд. «Правда», 1958. с. 141-184.
2. *Лосев А. Ф. Диалектика мифа*. – М.: Правда, 1990.
3. *Ницше Ф. По ту сторону добра и зла*. – СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2008.
4. *Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс*. – М: АСТ, 2002.
5. *Ромм М. Избранные произведения в 3-х тт. Т. 2. О себе, о людях, о фильмах*. – М.: «Искусство», 1981.
6. *Хайдеггер, М. Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Бибихина* – М.: Ad Marginem, 1997.