

УДК 821.161.1 + 791.3  
ББК 83.3(2Рос=Рус)52 +  
85.373(0)

## ПЬЕСА М. ГОРЬКОГО «НА ДНЕ» В МИРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

© 2020 г. А.Г. Плотникова

*Институт мировой литературы  
им. А.М. Горького Российской академии наук,  
Москва, Россия*

*Дата поступления статьи: 12 августа 2019 г.*

*Дата публикации: 25 июня 2020 г.*

DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-2-234-251

*Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского фонда  
фундаментальных исследований (грант № 19-012-00325)*

**Аннотация:** В статье производится обзор и анализ экранизаций пьесы М. Горького «На дне» в мировом кинематографе. Описывается история попыток самого писателя поставить пьесу в кино в 1920-е гг., а также анализируются художественные особенности киносценария М. Горького «По пути на дно» и использование мотивов этого сценария в последующих опытах кинематографа. Рассматриваются экранные версии пьесы, созданные в России и Советском Союзе, в Германии, Франции, Венгрии, Японии и Китае от начала XX в. до 2000-х гг. В статье охарактеризованы фильмы А.О. Дранкова, П.И. Чардынина, А. Дезши, М. Мурата, Ж. Ренуара, Х. Цуолина, А. Куросава, Ю.Ю. Карасика, В.К. Котта. Обращение к разным по художественной задаче и эстетической реализации кинофильмам позволяет выделить универсальные компоненты пьесы, увидеть, как происходила трансформация сюжета, проблематики, мотивной структуры пьесы в интерпретации режиссеров разных стран и эпох. В статье прослеживается, каким образом авторская экранизация может способствовать расширению и углублению смыслов литературного произведения для читателей и зрителей других поколений и культур. В приложении приводится наиболее полная фильмография экранизаций пьесы М. Горького «На дне».

**Ключевые слова:** М. Горький, «На дне», «По пути на дно», драма, экранизация, А.О. Дранков, П.И. Чардынин, А. Дезши, М. Мурата, Ж. Ренуар, Х. Цуолин, А. Куросава, Ю.Ю. Карасик, В.К. Котт.

**Информация об авторе:** Анастасия Геннадьевна Плотникова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: 0000-0003-1866-0608

**E-mail:** filologinya@gmail.com

**Для цитирования:** Плотникова А.Г. Пьеса М. Горького «На дне» в мировом кинематографе // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 2. С. 234–251.

DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-2-234-251



## M. GORKY'S DRAMA *THE LOWER DEPTHS* IN THE WORLD CINEMA

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2020. A.G. Plotnikova

*A.M. Gorky Institute of World Literature  
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

*Received: August 12, 2019*

*Date of publication: June 25, 2020*

**Acknowledgements:** This article has been prepared with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research (grant No. 19-012-00325).

**Abstract:** The article overviews and analyzes the adaptations of M. Gorky's drama *The Lower Depths* in the world cinema. It describes the history of the writer's attempts to adapt his drama for the cinema in the 1920s, and also analyzes the artistic features of M. Gorky's cinema script *On the Way to the Depths* and the use of the motives of this scenario in subsequent cinema experiments. Screen versions of *The Lower Depths* appeared in Russia and in the Soviet Union, in Germany, France, Hungary, Japan, and China from the beginning of the twentieth century to the 2000s. The article describes films by A.O. Drankov, P.I. Chardynin, A. Deeshi, M. Murata, J. Renoir, H. Zuolin, A. Kurosawa, Y.Y. Karasik, and V.K. Cott. Appeal to films which are different in their artistic task and aesthetic implementation allows us to identify universal components of the drama, and to see how the transformation of the plot, problems, motive structure of the drama in the interpretation of directors from different countries and eras took place. The article traces how the author's film adaptation can help expand and deepen the meanings of a literary work for readers and spectators of other generations and cultures. The appendix contains the most complete filmography of the adaptations of M. Gorky's the drama *The Lower Depths*.

**Keywords:** M. Gorky, "The Lower Depths", "On the way to the Depths", drama, film adaptation, A.O. Drankov, M. Murata, A. Deésy, J. Renoir, H. Zuolin, A. Kurosawa, V.K. Kott.

**Information about the author:** Anastasia G. Plotnikova, PhD in Philology,  
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,  
Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: 0000-0003-1866-0608

**E-mail:** filologinya@gmail.com

**For citation:** Plotnikova A.G. M. Gorky's Drama *The Lower Depths* in the World Cinema.

*Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 2, pp. 234–251. (In Russ.)

DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-2-234-251

Пьеса М. Горького «На дне» имеет обширную историю экранизаций. Всего известно более 20 фильмов как российского, так и зарубежного производства. Почему же эта пьеса привлекала внимание кинематографистов чаще других? Что именно в ней — проблематика, герои, мотивная структура, философское наполнение — интересовало режиссеров разных эпох? Попробуем осмыслить те ракурсы, те грани пьесы, которые каждый режиссер считает определяющими для своего варианта «На дне».

Пьеса М. Горького «На дне» появилась в 1902 г. и сразу приобрела всемирную известность. Ее ставили не только в России, но и в Германии, Великобритании, Польше, Франции, Японии и в других странах. Практически сразу пьеса попала в поле зрения кинематографа.

Первые экранизации «На дне» не отличались художественностью, привлекая зрителей экзотичностью и эпатажностью материала. Сам Горький не принимал участия в работе над этими картинами и прямо запрещал использование своей пьесы, что, однако, не останавливало кинематографистов. В 1908 г. один из первых русских кинофабрикантов А.О. Дранков анонсировал фильм «Бывшие люди — типы М. Горького» по пьесе «На дне». Ранее этот материал уже был показан как хроника «Московский Хитров рынок», однако успеха не имел, а имя Горького привлекло публику, и лента принесла Дранкову значительный доход. В июне 1917 г. П.И. Чардынин, ведущий режиссер кинофабрики Д.И. Харитоновой, представил зрителям фильм «Жизнь Барона» (другое название — «Васька Пепел и Барон») [14]. В кинокартине рассказывалась история двух героев горьковской драмы «На дне», в том числе воспроизведена вся жизнь Барона (его молодость, неудачная женитьба на эгоистичной развратной женщине, доведшей его до «дна»).

В эти же годы появилась и первая зарубежная экранизация «На дне». Венгерский режиссер Альфред Деэши в 1917 г. снял фильм «Radmirov Katalin». Драматург Юзеф Пакотс написал сценарий, в котором показал предысторию горьковских героев, включив в сюжет совершенно новых — роковую красавицу Каталину Радмилову, графа Миловского, толстолица Павлова и др. В полной страстей мелодраматической истории есть все: любовь, шпионаж, предательство, самоубийство, а в финале — тюрьма и ночлежка. Кинематографисты далеко отступили от горьковского сюжета, но имя писателя было обозначено на афишах.

Очевидно, после революции Горький все-таки дал согласие на экранизацию своей главной пьесы. В конце 1918 г. газета «Правда» сообщала, что с разрешения писателя готовятся для экрана его произведения «Трое» и «На дне» [13], но в Советской России фильм так и не вышел.

В начале 1920-х гг., в период ярких художественных экспериментов в кинематографе, пьеса «На дне» была экранизирована и на Западе, и на Востоке. В 1919 г. в Германии режиссер Р. Мейнерт снял фильм «Nachtsyl». Эта экранизация была близка к оригиналу, хоть и трактовалась не как социально-философское произведение, а как криминальный роман. Фильм был поставлен в эстетике немецкого экспрессионизма, предполагавшего активное использование контрастных светотеней, гротескное искажение пространства, энергичную, подчеркнута выразительную, даже гиперболизированную игру актеров. В фильме играли Юлитта Брандт (Василиса), Мария Фореску (Наташа), Фридрих Кюне (Актер) и др.

\*\*\*

Фильм японского режиссера Минуру Мурата «Rojô no teikion» («Призраки на дороге»), новаторский и в тематическом, и в формальном отношении, стал значительной вехой в истории кинематографа Японии. Сценарий, написанный Кехико Усихара, имел два литературных источника: драму Горького «На дне» и роман «Дорога-мать, конец молодости» немецкого писателя Вильгельма Августа Шмидтбона. Эти произведения указаны в самом начале фильма отдельным кадром, при этом имя Горького и название его произведения написаны по-русски. На следующем кадре из «На дне» — реплика Луки: «Жалеть людей надо! Христос всех жалел и нам так велел. Я тебе скажу, вовремя пожалеть человека — хорошо бывает». Она

также написана по-русски, в дореформенной орфографии, и даже шрифт напоминает газеты начала XX в. Парадоксально, что в качестве идейной основы авторы японского фильма выбрали как раз позицию Луки, которую Горький опровергает в своей пьесе.

В остальном сюжет художественного фильма «Rojô no reikiön» далек от драмы Горького, важнее рецепция мотивной структуры русской пьесы. В фильме рассказываются три истории, которые впоследствии связываются воедино. Первая посвящена неудачливому скрипачу Коичиро и его конфликту с отцом, который обижен на сына и отказывает ему в помощи. Вторая история связана с беглыми преступниками, которых встретил Коичиро на дороге. Воры хотят ограбить скрипача и его семью, но видят, что те еще беднее них, и неожиданно проявляют милосердие и разделяют с путниками нехитрую пищу. Видимо, в изображении этих персонажей более всего проявилось влияние пьесы Горького. Они страдают от своей нищенской жизни, от блужданий по ночлежкам, от одиночества и неустроенности. При этом они не лишены сострадания и готовы поделиться последним куском хлеба с теми, кому еще хуже. В рождественскую ночь в поисках пищи они пытаются проникнуть в дом богатой девушки Йоко, но сама хозяйка выходит и приглашает их присоединиться к богатому празднику. При этом показано, что бы произошло с нищими ворами без милосердия Йоко: тюрьма и смерть. Третья сюжетная линия связана с девушкой Йоко и ее любовью к бедному парню Таро. Социальные различия препятствуют их отношениям, но Йоко ценит честность, трудолюбие и способность к милосердию, и в конце фильма влюбленные воссоединяются. Конечно, в литературном отношении М. Мурата и драматург К. Усихара опирались не только на Горького. Однако острый социальный конфликт, обращение к изображению низов общества и философская проблематика фильма указывают на влияние русского писателя.

\*\*\*

В середине 1920-х гг. Горький попытался самостоятельно адаптировать «На дне» для экрана. Писатель был убежден: в кинематографе заключены огромные просветительские и воспитательные возможности, а на начальном этапе своего существования молодое искусство представляло собой скорее развлекательное коммерческое предприятие, вызывая весьма критические оценки писателя (подробнее об этом см.: [12, с. 7–31]). Но благо-

творное воздействие кино на общество возможно только в том случае, когда сценарий представляет собой отдельное оригинальное произведение, а не адаптацию романа или пьесы. Сценарий должен рассказывать новую историю. Так появилось произведение «По пути на дно», где освещалась предыстория героев знаменитой пьесы: криминальное прошлое Луки, юность мечтательного телеграфиста Сатина, молодость юнкера Барона, жизнь других будущих обитателей ночлежки. Этот ход уже привлекал кинематографистов: на этом основаны фильмы П.И. Чардынина и А. Деэши. Однако еще раньше на необходимость ретроспективного взгляда в прошлое героев обратил внимание А.П. Чехов, который писал Горькому 29 июля 1902 г. о пьесе: «Смерть актера ужасна; Вы точно в ухо даете зрителю, ни с того ни с сего, не подготовив его. Почему барон попал в ночлежку, почему он есть барон — это тоже недостаточно ясно» [15, с. 12]. При первой публикации сценария в 1938 г. И.П. Ладыжников сообщил, что намерение написать сценарий «На дне» возникло у М. Горького после неоднократных обращений к нему за разрешением переделать для кино пьесу «На дне»: «В процессе работы над сценарием у Горького явилась мысль дописать новые сцены, в которых он задумал дать характеры типов — Луки, Сатина, Барона, Насти, Василисы, Костылева и других, — какими они могли быть в жизни до того, как оказались “на дне”, — кем они были, как жили, чьи интересы защищали. Эти новые сцены Алексей Максимович и назвал “По пути на дно”» [5, с. 19].

На протяжении нескольких лет М.И. Будберг пыталась организовать экранизацию этого сценария. Очевидно, в этом деле были некоторые успехи, потому что в июле 1925 г. советская пресса сообщала: «Горький написал сценарий по своей пьесе “На дне”. Сценарий приобрела неизвестная американская кинофирма» [10, с. 49]. 20 августа 1925 г. Будберг писала Горькому: «...не осталось ли у Вас русского текста сценария “На дне”. Если найдете, пришлите очень срочно» [1, с. 114]. К концу 1925 г. переговоры, казалось, пришли к какому-то промежуточному результату: «За “Дно” обещают заплатить 2.000 согласно контракту 31 декабря» [1, с. 125], — однако немой фильм «На дне» так и не был поставлен.

Сценарий «По пути на дно» решал некоторые кинематографические проблемы драмы. Например, неоднократная перемена места действия в сценарии «разбавляла» сценическую условность, статичность пьесы — Горький стремился воспользоваться теми возможностями, которые дает кинематограф

по сравнению с театром. Здесь крайне мало реплик персонажей, зато детально прорисованы их жесты, позы, особенности пластики. Например: «Все трое смеются раздраженно. Четвертый смотрит на них, соображает, понял, бросается с кулаками. Его сбили с ног, ушли» [7, с. 306]. Сцена решается исключительно по законам немого кинематографа. Главная же проблема перевода театральной пьесы на язык немого кино заключалась собственно в языке. Реплики персонажей, их речевые особенности обуславливали их характеры, поступки и в конечном итоге развитие действия. Немое кино не давало такой возможности, поэтому Горький добавил историю персонажей, объясняющую логику их становления и поступков. Можно предположить, что сценарий «По пути на дно» мыслился как первая часть или даже первая серия фильма.

В сценарии Лука — деревенский староста, обманувший мужиков, завладевший лугами. Он соблазняет чужую жену, становится причиной самоубийства односельчанина, бежит из-под стражи. Актер и Костылев, который описан как «вороватый человечек», обманывают юного мечтательного телеграфиста Сатина и заставляют его проиграться и участвовать в ограблении пьяного прохожего. Благородный юноша Сатин пытается отдать украденные деньги своей квартирной хозяйке и ее больной дочери, но в этот момент его настигает полиция. На стене своей тюремной камеры он выводит осколком стекла слова: «Все — в человеке, все — для человека!» [7, с. 312] — эти слова ранее он прочитал в книге, и тогда он улыбался, как человек, «который нашел истину» [7, с. 309]. Теперь же Сатин нервно смеется над этой фразой.

Будущий Барон, а пока — высокомерный юнкер, становится свидетелем сцены, где Лука стоит над трупом односельчанина. Барон говорит своей даме с удивлением: «Оказывается, это — драма» [7, с. 307]. Он называет участвующих в этой истории «люди для неприличных трагикомедий», высокомерно замечает: «Идемте смотреть; мужики — это всегда смешно» [7, с. 305]. Однако и сам он через пьянство, безделье и мотовство спустя некоторое время становится таким же «бывшим человеком».

В сценарии появляется некий «тучный человек», который приводит к проституции милую горничную Настю, страдающую от неразделенной любви к молодому улану. Он объявляет Барону: «Я покупаю только женщин» [7, с. 316]. Образ тучного человека, вероятно, сутенера, дан исключительно через описание его жестов и действий (кроме упомянутой фразы): он облизывает и подкручивает усы, закуривая, начинает разговор с Настей, наблюдает за ней

из-за колонны. Этого достаточно: в соответствии с канонами немого кино мы видим яркий, однозначный образ неприятного, отталкивающего человека.

Василиса, «красивая девушка с узелком» [7, с. 315], выходит из тюрьмы, у ворот которой ее дожидается Костылев — «вороватый мещанин лет сорока» [7, с. 310]. Очевидно, брак с ним — единственная ее возможность для относительно нормальной жизни. Появляется и Наташа, девочка «лет семи-девяти», и полицейский Медведев, «молодой, с глупым лицом», и толстый скорняк Бубнов.

Почти все герои сценария — будущие персонажи пьесы «На дне» — связаны невидимыми нитями судьбы, многие сталкиваются, не замечая и не запоминая друг друга (Сатин на принудительных работах сидит на земле, мимо него проходит Настя; Лука видит случайно захавшего юнкера Барона и т. д.). Они уже — тени в загробном царстве, и только вопрос времени, когда они соберутся в одном месте. Этот мотив усиливает метафизическое звучание пьесы. Все люди связаны и пусть разными путями, но все попадают в одно место — в аналог загробного мира, в ночлежку, последнее пристанище.

Однако по целому ряду обстоятельств [12, с. 50–55] немой фильм «На дне» по сценарию Горького не удалось снять, а сценарий «По пути на дно» был поставлен в только 1968 г. к 100-летию писателя Горьковской телестудией (реж. М. Скворцов).

Однако Горькому все же удалось, хотя бы косвенно, поспособствовать экранизации своей пьесы. В 1936 г. к нему обратился Е.И. Замятин, который уже несколько лет работал во французском кинематографе. В очерке, посвященном Горькому, Замятин вспоминал: «За месяц-полтора до его смерти одна кинематографическая фирма в Париже решила сделать по моему сценарию фильм из известной пьесы Горького “На дне”. Горький был извещен об этом, от него был получен ответ, что он удовлетворен моим участием в работе, что он хотел бы ознакомиться с адаптацией его пьесы, что он ждет манускрипта. Манускрипт для отсылки был уже приготовлен, но отправить его не пришлось: адресат выбыл — с земли» [8, с. 72]. Замятин был в целом доволен результатом своей работы. Он писал И.Е. Кузминой-Александр 15 декабря 1936 г.: «...летом сделал сценарий из “На дне” Горького (нелегкая была задача!). На прошлой неделе прошла премьера, говорят — с успехом; пресса — очень хорошая» [11, с. 344].

Над фильмом «Les bas-fonds», премьера которого состоялась 1 декабря 1936 г., работали режиссер Ж. Ренуар, сценаристы Ш. Спаак и Ж. Ком-



панеец, продюсер А. Каменка. Создатели фильма внесли существенные изменения в сюжет пьесы Горького. Действие перенесено в современную им Францию, и, хотя герои сохранили русские имена и прозвища, большинство реалий — интерьеры, костюмы, бытовые детали — соответствуют французской действительности. Ренуар сделал это осознанно, стремясь, во-первых, избежать ошибок в изображении другой страны, а во-вторых, желая возвысить историю до универсальной. «Я считаю, — писал он, — что, отказавшись от псевдорусской специфики — самоваров, балалаек, цыган, — я смогу лучше передать мысль автора. Я не стремился сделать “русский фильм”, я хотел сделать общечеловеческую драму» [4, с. 8].

В сюжете также были сделаны изменения. Лука и Сатин стали второстепенными персонажами, а на первый план выведена любовная история Васьки Пепла (Жан Габен) и Наташи (Жюни Астор). Это было обусловлено требованиями зарубежного кино тех лет. Анализируя фильм, Л.И. Белова писала: «Сценарий мелодраматизирован, что приближает его к французской кинематографической традиции и заметно уводит от драматургии Горького» [2, с. 20].

Предыстория Барона и Васьки Пепла стала основой сюжета фильма. В начале повествования аристократ Барон совершает роковую ошибку, проигрывает в карты казенные деньги, и по суду его лишают всего имущества за долги. Он знакомится с Пеплом, когда тот пытается ограбить его дом, но в нем уже нечего красть. Эволюция героев разнонаправленная: Барон опускается «на дно», а Пепел, наоборот, стремится изменить свою жизнь к лучшему. Для Барона уход в ночлежку в известной степени — протест, бунт, восстание против несовершенств социальной системы. Эта коллизия, центральная в фильме Ренуара, отсутствует в драме М. Горького. Для Ренуара важно показать путь человека из глубин к свету, и он делает это на примере образа Васьки Пепла.

Финал картины Ренуара, в отличие от концовки пьесы Горького, оптимистичен: Пепел и Наташа вместе покидают ночлежку, вдохновленные надеждой на прекрасное будущее. Ренуар смещает акценты: важная для Горького тема соотношения реальности и вымысла («правды» и «сказки») у него ослаблена, а мрачный тон пьесы сознательно смягчен визуальным рядом. В фильме много открытого пространства, широких городских улиц, природы; возникает мотив детства, который подразумевает надежду на будущее.

В стенах ночлежки происходит менее половины действия, именно сцены в мрачном подземелье организованы наиболее интересно с визуальной точки зрения. Драматическая игра света и тени, старые кирпичи, грубые деревянные балки, которые часто разделяют экран по вертикали или по диагонали, создают возможности для кинематографических акцентов [16, р. 137].

Таким образом, Ренуар создал художественный фильм, который стал ярким феноменом французско-русских культурных связей. С одной стороны, фильм «На дне» напоминал зрителю о политических убеждениях его авторов, о связи с Советским Союзом и русской литературой, а с другой — соответствовал зрительским требованиям, предполагавшим увлекательный сюжет, мелодраматизм и счастливый финал.

\*\*\*

Идея переноса сюжета драмы М. Горького на совершенно иную историко-культурную почву была реализована еще не раз. Так, в 1947 г. пьеса «На дне» была адаптирована для экрана в Китае драматургом Ке Лингом и поставлена режиссером Хуан Цуолином. В фильме «Yè Diǎn» («Ночлежка») сохранена общая канва сюжета, так же изображена гостиница для самых бедных людей. Так же приходит к ним Лука (здесь его зовут Куана Лаоту), умирает несчастная Анна (Лай Саози), а вор Пепел (Ян Ци) влюблен в Наташу (Меймей) и тяготеет романом с Василисой (Саи Гуанинь). Однако, во-первых, здесь изображена жизнь китайского общества, а во-вторых, положительные и отрицательные черты героев значительно усилены, характеры резко поляризованы.

Так, Пепел превращен в симпатичного популярного героя, связанного с образами национальных китайских богатырей. Обитатели ночлежки уважают и любят Пепла. В самой первой сцене фильма, эпизоде, которого нет у Горького, люди на улице помогают ему скрыться от полиции. Наташа подчеркнута чиста, прекрасна и хрупка, что также отсылает к героиням китайского эпоса. Судьба ее в фильме значительно более драматична: сестра страшно издевается над ней, а в конце связывает и хочет продать ее богатому старику. Фильм заканчивается самоубийством девушки (а не Актера, как в пьесе Горького), не вынесшей мучений. Василиса — злая, двуличная женщина, безусловно самая сложная и интригующая фигура в фильме. Она не только истязает Наташу, но и плетет сложную интригу, вовлекая в убийство мужа двух своих любовников.

Анна — незначительная фигура в фильме, но важная для раскрытия качеств главных героев. Как и в пьесе Горького, Анна хочет знать, есть ли жизнь после смерти и рай. Добрый странник Лука, также второстепенный персонаж в фильме, утешает ее. Костылев, не получив от Анны платы за постой, выкидывает ее на улицу и становится непосредственным виновником ее смерти. В фильме обитатели ночлежки демонстрируют сострадание к умершей, собирая деньги на похороны. Пепел дает большую сумму, и делает он это из сочувствия, мотив пренебрежения, присутствующий в пьесе Горького, здесь совершенно исключен.

Образ Луки в фильме упрощен и совершенно не связан с конфликтом правды и лжи. Он остается среди героев до самого конца, именно он находит повесившуюся Наташу. В конце он обращается к зрителю: «Этот мир настолько холодный. Хорошие люди должны терпеть горечь и трудности, в то время как злые люди преуспевают. Где найти справедливость?»

Авторы фильма стремились максимально расширить аудиторию фильма, они не только адаптировали сюжет пьесы Горького к китайским реалиям, но и существенно усилили мелодраматичность, упростили характеры, резко разграничили положительных и отрицательных героев. Исследователи отмечают, что, «перейдя с российской сцены на китайскую сцену и в китайское кино, история была преобразована из натуралистического коллективного портрета городской бедноты в мелодраму в стиле Голливуда, которая характеризуется сильным столкновением между силами добра и зла» [17, р. 30].

\*\*\*

Японский фильм «Donzoko» (1957), наверное, является одной из самых известных зарубежных экранизаций творчества Горького. Режиссер Акира Куросава и драматург Хидэо Огуни продолжили характерную для Востока традицию адаптации иностранных литературных произведений для национального зрителя.

Действие фильма «На дне» происходит в Японии эпохи Эдо, в начале XIX в., и выбор этого исторического периода обусловлен художественной задачей режиссера. Куросава хотел обратиться к социальным потрясениям в Японии в середине 1950-х гг., но по политическим причинам дистанцировал свое высказывание, переместив его в прошлое не только относительно своей современности, но и относительно времени написания пьесы Горького. Пере-

нося действие во времени и пространстве, А. Куросава и Х. Огуни дали героям новые японские имена. Так, Васья Пепел стал Сутэкичи, Лука — Кехэй, Наташа — Окае и т. д. Жизни героев оказались связанными с японской культурой: Барон (Тоносама) в фильме — бывший самурай, потерявший положение в обществе, а Квашня (Отаки) торгует сладкими палочками, национальным лакомством. Изменено множество бытовых деталей, упоминаемых в пьесе Горького: часы, которые Пепел продал Костылеву, превратились в шкатулку, а пельмени — в японские моти. Рассказывая о фильме, Л.И. Белова отмечала: «Обстановка, течение и ритм действия, манера людей двигаться, выражать эмоции — все сугубо национальное, японское» [2, с. 23].

Однако основная фабула, характеры персонажей, большая часть реплик остались горьковские, и «Donzoko» Куросавы — один из немногих зарубежных фильмов, который можно с уверенностью назвать экранизацией горьковской пьесы «На дне». Здесь несколько сокращены роли Наташи, Костылева, Луки, Сатина (например, отсутствует ключевой монолог «Человек! Это звучит... гордо!»), но роль Пепла, которого сыграл культовый японский актер Тосиро Мифуне, осталась практически без изменений. Основной сюжет строится вокруг любовного конфликта Пепла, Василисы и Наташи. Однако Куросава освещает главный горьковский конфликт — противоречие между жестокой правдой и сладкой ложью, хотя и реализует его через Пепла. Лука, который в японском фильме в блестящем исполнении Бокузена Хидари превращается в буддийского монаха, теряет свою уверенность и становится менее убедительным.

Главной особенностью трактовки японским режиссером пьесы «На дне» стал общий иронический тон, который сложно разглядеть в оригинальной пьесе Горького. Это проявляется и в манере игры актеров, иногда напоминающей о традиционном японском театре, и в финальной сцене фильма, которая превращается в настоящий музыкальный импровизационный номер, связанный с национальной традицией ритуального танца бакабайаши. Такой танец исполнялся на празднике, посвященном торжеству жизни, и зритель понимал, что даже здесь, на дне общества, люди все еще могут радоваться и сохранять человечность.

Куросава интересно обращается с художественным пространством фильма, в первых кадрах зритель видит, что ночлежка, где сосредоточено действие, находится на дне глубокого оврага. За оврагом на холме стоит храм, таким образом, пространство делится на три уровня: духовный, человеческий

и мир смерти, где и обитают ночлежники. При этом практически все реплики, связанные с мотивом смерти, погребения, мира мертвых, сохранены, что, как и в горьковском тексте, ставит вопрос об умирании душ героев.

Фильм Куросава напоминает китайскую переработку «На дне» (1947), однако «Donzoko» «не имеет ни сентиментальных, ни мелодраматических качеств, которые характеризуют китайский фильм. Не прилагается никаких усилий, чтобы разделить персонажей на два противоречивых моральных лагеря добродетели и подлости» [17, р. 31]. В целом, Куросава следует мысли Горького, а перемещение сюжета на иную национальную почву прямо утверждает его универсальность.

\*\*\*

В Советском Союзе экранизации пьесы «На дне» шли совершенно иным путем, далеким от зарубежных адаптаций. Для русского зрителя «На дне» оставалась прежде всего театральной пьесой и долго не появлялась на экране. В 1952 г. был снят фильм по спектаклю Московского художественного театра в классической версии К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. В 1972 г. появилась телевизионная версия спектакля Г.Б. Волчек в московском театре «Современник».

Первая настоящая отечественная экранизация «На дне» вышла только в 1987 г.: режиссер Ю.Ю. Карасик представил свой фильм «Без солнца». Именно таким было одно из первых названий пьесы Горького. В фильме были заняты такие выдающиеся актеры, как М.А. Глузский, А.В. Петренко, И.М. Смоктуновский, В.В. Глаголева. Текст пьесы Горького сохранен полностью, но постановка выглядит необычно. В фильме происходит сочетание театральной и кинематографической эстетики. Пространство действия разомкнуто, герои уходят с площадки и оказываются в современных театральных помещениях, они курят, общаются с работниками сцены, им поправляют грим и костюм. Режиссер фильма словно полемизирует с К.С. Станиславским и классическими постановками, разрушая «четвертую стену». Персонажи пьесы одновременно являются и актерами, которые их играют. Это значительно усиливает мотив карнавальности, двойственности, ложности окружающего мира, который неоднократно звучит в тексте Горького. Ю.Ю. Карасик пользуется почти тем же приемом, что мы видели во французском, японском, китайском фильмах, — изменяет временную ос-

нову горьковской пьесы, но идет дальше, напрямую соединя горьковское время и современность.

\*\*\*

Пьесу М. Горького «На дне» продолжают экранизировать и в XXI в. В 2014 г. фильм «На дне» российского режиссера В.К. Котта, получил специальный приз «За актуальное прочтение классики» на XXII фестивале «Окно в Европу». Котт перенес действие в 2000-е гг., в современную нам эпоху. Кажется, после многих зарубежных экранизаций, использовавших такой прием, он должен был стать уже «общим местом», но в интерпретации современного кино пьеса М. Горького зазвучала совершенно неожиданно.

События в фильме В.К. Котта происходят не в темной ночлежке, а на городской свалке. Режиссер так объяснял свою идею: «Поскольку мы снимали на свалке твердых бытовых отходов, где находятся остатки деятельности человека: двери, окна, картины, игрушки, — то было ощущение соприкосновения с человеческой памятью. В каждой памяти присутствует элемент поэзии, ностальгии, печали» [9]. Действительно, такой сложный ландшафт, содержащий огромное количество больших и малых предметов, конструкций, дает возможности для создания причудливого пространства. Эпизоды фильма происходят на открытой местности, в огороженном «дворике», в тесноте сломанного автобуса, усложненное пространство создает дополнительные драматургические возможности.

Герои пьесы Горького узнаваемы и по внешнему облику, и по репликам, которые В.К. Котт кропотливо воспроизводит из текста пьесы, добавив в сценарий современные слова: «интернет», «постмодернизм», «менты» и др. М.О. Ефремов исполнил роль Актера, который становится в фильме центральным персонажем: именно он переживает наибольшие перемены в своей личности, его монологами обрамлен фильм. В образе Наташи (А.Е. Кузнецова) присутствуют черты двух героинь пьесы Горького: проститутки Насти и девушки Натальи. Она мечтает о другой жизни, но каждую ночь уходит к клиентам в сигналиющих у дороги машинах. Ее сестра Василиса (Е.В. Добровольская) — жестокая, истеричная женщина, жена тупого властного Костылева (Б.Б. Каморзин), на которого работают обитатели свалки, разбирая мусор в попытке найти в нем что-то полезное.

Наибольшей трансформации подвергся образ Луки (С.А. Трескунов). В фильме он не старец, а подросток. Режиссер в интервью так объяснял свое решение: «Человек с возрастом покрывается цинизмом, а ребенок своей чистотой срывает это налет цинизма <...>. К тому же для фильма мне нужен герой, который был бы из абсолютно другого мира» [9]. Лука в фильме появляется из того же мусора, которым наполнено пространство. Просто однажды поднимается слой картона, и под ним оказывается мальчик лет 12–14. Он ведет беседы с каждым из жителей свалки, ухаживает за умирающей Анной, готов выслушать и пожалеть всех, всем поверить. В пьесе Горького Лука уходит, оставляя обитателей ночлежки еще более несчастными, чем они были раньше. В фильме Котта юноша становится жертвой случайного убийства, и с его телом остальные поступают так же, как со своей собственной жизнью, — закапывают в мусоре.

Герои фильма Котта отличаются от горьковских. Они абсолютно сломлены, сцены пьяных драк, истерик и скандалов сменяют друг друга, а в том безразличии, с которым бродяги закрывают тело юного Луки кусками картона, видится полная обреченность их существования. Критик писал: «У Владимира Котта “дно” — размером в страну. Помойка, на которой пытаются жить и выживать люди. Те самые, что век назад звучали гордо. Сейчас им не до жиру» [3].

В.К. Котт совершил интересный эксперимент, внося в классическую пьесу из школьной программы значительные изменения. Споры, возникшие о его неоднозначном, ярком фильме, свидетельствуют о том, насколько и сегодня остаются актуальными проблемы, которые ставил Горький.

\*\*\*

На сегодняшний день история экранизаций пьесы Горького «На дне» составляет более века. Не многие литературные произведения имеют такую обширную фильмографию.

В первую очередь кинорежиссеров разных эпох и разных культур привлекала универсальность ее проблематики. В пьесе «На дне» есть и сложный философский конфликт, и плач о социальной несправедливости и человеческой жестокости, и сложный любовный многоугольник, и над всем этим — надежда, вера в возможность изменения, перерождения. Ведь только достигнув самого дна Ада, Данте мог начать восхождение к свету. Для усиления универ-

сальности пьесы режиссеры часто перерабатывали ее пространственно-временной и культурный фон. Герои «На дне» в этом смысле — уникальный культурный феномен, они путешествовали в будущее (во Францию Ренуара и в Россию Котта), оказывались в далеком прошлом (в фильмах Цуолиня и Куросава), перемещались в пространстве. Но оказывается, что их истории звучат одинаково актуально и в средневековой Японии, и в предвоенной Франции, и в России XXI в. Художественная правда литературного произведения оказалась более значимой, чем та культурная почва, на которой оно было создано.

Парадоксально, но самые яркие экранизации «На дне» — именно те, что глубоко переосмысливают «дух» оригинала, а не точно следуют его «букве». Видимо, только такое личное художественное режиссерское высказывание на основе действительно гениального литературного произведения оказывается способным выразить художественные идеи эстетического направления, как экспрессионистский фильм Мейнарта, изменить национальный кинематограф, как это сделали фильмы Мурата или Цуолиня, или просто явить миру такие шедевры, как сумел Куросава.

Экранизация — особый жанр кинематографа, она далека от иллюстрации литературы, это сложное единство, где переплавлены идея и образы писателя, художественный замысел режиссера, работа сценариста, оператора, художника, актеров и многих других участников. И чем более активно творческое переосмысление текста режиссером, тем более глубокие и актуальные смыслы литературного произведения становятся очевидны.

## Приложение

### Фильмография пьесы М. Горького «На дне» (1908–2017)

- 1 1908, «Бывшие люди — типы М. Горького», к/ф А.О. Дранкова. Российская империя
- 2 1917, «Жизнь барона», «Васька Пепел и Барон», реж. П.И. Чардынин, к/ф Д.И. Харитонов. Российская империя
- 3 1918, «Radmirov Katalin», реж. А. Деэши. Венгрия
- 4 1919, «Nachstasyl», реж. Р. Мейнерт. Германия
- 5 1921, «Rojō no reikiō», реж. М. Мурата. Япония
- 6 1936, «Les bas-fonds», реж. Ж. Ренуар. Франция
- 7 1952, «На дне», реж. А.В. Фролов, И.М. Раевский. СССР
- 8 1957, «Dondzoko», реж. А. Куросава. Япония
- 9 1958, «The Lower Depths» (телесериал «BBC Sunday-Night Theatre»), реж. М. Эллиот. США
- 10 1959, «Nachstasyl», реж. П. Верховен. ФРГ



- 11 1968, «Les bas-fonds», реж. Ж.-П. Сэсси. Канада, Франция, Швейцария  
 12 1971, «Nachtasy!», реж. П. Купке. ГДР  
 13 1972, «На дне» (фильм-спектакль), реж. Г.Б. Волчек, Л.А. Пчелкин. СССР  
 14 1974, «Nachtasy!», реж. Ф. Борнеманн. ГДР  
 15 1976, «På bunnen», реж. Я. Варден. Норвегия  
 16 1978, «На дне», реж. А.А. Панкратов. СССР  
 17 1980, «Nachtasy!», реж. А. Хеттерле. ГДР  
 18 1982, «Nachtasy!», реж. Ю. Гош. ФРГ  
 19 1987, «Без солнца», реж. Ю.Ю. Карасик. СССР  
 20 1987, «На дне», реж. Ф.М. Мкртчян, П. Дноян. СССР  
 21 2005, «Nachtasy!», реж. Х. Штурм. Германия  
 22 2014, «На дне», реж. В.К. Котт. Россия  
 23 2017, «The Lower Depths», реж. М.Б. Эллис. Великобритания

### Список литературы

- 1 А.М. Горький и М.И. Будберг: Переписка (1920–1936) // Архив А.М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2001. Т. 16. 543 с.  
 2 *Белова Л.И.* Русское слово на зарубежном экране. М.: Знание, 1980. 56 с.  
 3 *Богомолов Ю.* «Ностальгия вперед» уже не возможна // Искусство кино. 2014. № 9. С. 111–116.  
 4 *Глаголева Н.* Из истории экранизаций Горького за рубежом // Искусство кино. 1968. № 3. С. 8–9.  
 5 *Горький М.* По пути на дно // Год двадцать первый. Альманах тринадцатый. М.: Гослитиздат, 1938. С. 19–28.  
 6 *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. М.: Наука, 2006. Т. 12. 726 с.  
 7 *Горький М.* Полн. собр. соч. Художественные произведения: в 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. 560 с.  
 8 *Замятин Е.* Горький // *Замятин Е.И.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 2004. Т. 3. С. 60–72.  
 9 *Заозерская А.* Владимир Котт: «Я не настолько экстремальный режиссер, чтобы из пьесы Горького создать фильм-жесть или чернуху» // Вечерняя Москва. 2014. № 148. 18 авг.  
 10 *Летопись российского кино: 1863–1929 / под ред. В.И. Фомина.* М.: Материк, 2004. 698 с.  
 11 *Неизвестные письма Евгения Замятина из американского архива / вступит. ст., публ. и коммент. Дж. Куртис // Евгений Замятин и культура XX века.* СПб.: РНБ, 2002. С. 301–351.  
 12 *Плотникова А.Г.* М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 336 с.  
 13 *Правда.* 1918. № 279. 22 дек.  
 14 *Проектор.* 1917. № 11/12. С. 12.  
 15 *Чехов А.П.* Полн. собр. соч.: в 30 т. М.: Наука, 1982. Т. 11. 719 с  
 16 *Durgnat R.* Jean Renoir. London, Los-Angeles, 1974. 442 p.

- 17 *Pickowicz P.G. Sinifying and Popularizing Foreign Culture: From Maxim Gorky's «The Lower Depths» to Huang Zuolin's «Ye dian» // Modern Chinese Literature. 1993. Vol. 7. No 2. P. 7–31.*

## References

- 1 A.M. Gor'kii i M.I. Budberg: *Perepiska (1920–1936)* [A.M. Gorky and M.I. Budberg: Correspondence (1920–1936)]. In: *Arkhiv A.M. Gor'kogo* [Archive A.M. Gorky]. Moscow, IWL RAS Publ., 2001. Vol. 16. 543 p. (In Russ.)
- 2 Belova L.I. *Russkoe slovo na zarubezhnom ekrane* [A Russian word on the foreign screen]. Moscow, Znanie Publ., 1980. 56 p. (In Russ.)
- 3 Bogomolov Iu. “Nostal’giia vpered” uzhe ne vozmozhna [“Nostalgia Ahead” is no longer possible]. *Iskusstvo kino*, 2014, no 9, pp. 111–116. (In Russ.)
- 4 Glagoleva N. Iz istorii ekranizatsii Gor'kogo za rubezhom [From the history of Gorky's adaptations abroad]. *Iskusstvo kino*, 1968, no 3, pp. 8–9. (In Russ.)
- 5 Gor'kii M. Po puti na dno [On the way to the bottom]. In: *God dvadtsat' pervyi. Al'manakh trindcatyi* [The Twenty-first Year. Almanac thirteenth]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1938, pp. 19–28. (In Russ.)
- 6 Gor'kii M. *Polnoe sobranie sochinenii. Pis'ma: v 24 t.* [Complete works: Letters: in 24 vols.]. Moscow, Nauka Publ., 2006. Vol. 12. 726 p. (In Russ.)
- 7 Gor'kii M. *Polnoe sobranie sochinenii. Khudozhestvennye proizvedeniia: v 25 t.* [Complete works: in 24 vols.]. Moscow, Nauka Publ., 1973. Vol. 19. 560 p. (In Russ.)
- 8 Zamyatin E. Gor'kii [Gorky]. In: Zamyatin E.I. *Sobranie sochinenii: v 5 t.* [Collected works: in 5 vols.]. Moscow, Russkaia kniga Publ., 2004, vol. 3, pp. 60–72. (In Russ.)
- 9 Zaozerskaia A. Vladimir Kott: “Ia ne nastol'ko ekstremal'nyi rezhisser, chtoby iz p'esy Gor'kogo sozdat' fil'm-zhest' ili chernukhu” [Vladimir Kott: “I'm not such an extreme film director to make a film-gesture or a porn out of Gorky's play”]. *Vecherniaia Moskva* [Evening Moscow], 2014, no 148, August 18. (In Russ.)
- 10 *Letopis' rossiiskogo kino: 1863–1929* [Chronicle of Russian cinema: 1863–1929], ed. V.I. Fomin. Moscow, Materik Publ., 2004. 698 p. (In Russ.)
- 11 Neizvestnye pis'ma Yevgeniia Zamyatina iz amerikanskogo arkhiva [Unknown letters of Yevgeni Zamyatin from the American archive], introd., publ., comm. by Dzh. Kurtis. In: *Yevgeni Zamyatin i kul'tura XX veka* [Yevgeni Zamyatin and the culture of the 20<sup>th</sup> century]. St. Petersburg, RNB Publ., 2002, pp. 301–351. (In Russ.)
- 12 Plotnikova A.G. *M. Gor'kii i kinematograf* [M. Gorky and cinema]. Moscow, IWL RAS Publ., 2018. 336 p. (In Russ.)
- 13 *Pravda*, 1918, no 279, December 22. (In Russ.)
- 14 *Proektor*, 1917, no 11/12, p. 12. (In Russ.)
- 15 Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t.* [Complete works: in 30 vols.]. Moscow, Nauka Publ., 1982. Vol. 11. 791 p. (In Russ.)
- 16 Durnat R. *Jean Renoir*. London, Los-Angeles, 1974. 442 p. (In English)
- 17 Pickowicz P.G. Sinifying and Popularizing Foreign Culture: From Maxim Gorky's “The Lower Depths” to Huang Zuolin's “Ye dian”. *Modern Chinese Literature*, 1993, vol. 7, no 2, pp. 7–31. (In English)