

# ЛИТЕРАТУРА В ЗЕРКАЛЕ МЕДИА

ЧАСТЬ I



Коллектив авторов

**Литература в зеркале  
медиа. Часть I**

«Издательские решения»

**авторов К.**

Литература в зеркале медиа. Часть I / К. авторы —  
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-834771-9

Сборник статей «Литература в зеркале медиа», подготовленный научным коллективом сектора Медийных искусств Государственного института искусствознания, рассматривает как взаимодействие литературных произведений с различными видами искусства — кинофильмами, телесериалами, эстрадной песней и т. д., так и бытование словесности в различных видах творчества, будь то радиопрограммы, компьютерные игры, выставочные проекты. В центре внимания авторов — характерные явления современной медиасреды.

ISBN 978-5-44-834771-9

© авторы К.  
© Издательские решения

## Содержание

|  |     |
|--|-----|
| От издателей   | 6   |
| Содержание I и II части сборника   | 7   |
| Предисловие  | 8   |
| 1. ЛИТЕРАТУРА В ЭКРАННЫХ ЗЕРКАЛАХ И ЗАЗЕРКАЛЬЕ   | 11  |
| Людмила Сараскина. Нотная грамота экранизаций. Опыт<br>конвертации словесного искусства в искусство кино   | 11  |
| Людмила Сараскина. Право на вольность, или События<br>в театре Шекспира                                    | 92  |
| Юрий Богомолов. Игры с классиками  | 110 |
| Екатерина Сальникова. Литераторы и литературство<br>в медийной среде. Современные экранные образы          | 136 |
| Александра Василькова. «Где куклы так похожи на людей...»  | 168 |
| Всеволод Коршунов. Экранизации романа Максима Горького<br>«Мать»: проблема поиска драматургических решений | 176 |

# Литература в зеркале медиа

## Часть I

© Айгуль Гильмутдинова, дизайн обложки, 2016

*Редактор-корректор* Вера Дунец

*Редактор* Полина Бородулина

*Редактор* Анастасия Крутень

*Редактор* Евгения Лотинь

*Редактор* Михаил Надь

*Редактор* Анна Терещенко

ISBN 978-5-4483-4771-9

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

## От издателей

Литература в современной медиасреде не теряет своих позиций, но ищет новые формы существования, взаимодействуя с различными видами искусства – от театра и кино, до компьютерных игр и популярной песни. Книга «Литература в зеркале медиа», подготовленная научным коллективом сектора Медийных искусств Государственного института искусствознания, открывает перед читателем палитру экспертных мнений, затрагивающих сложные вопросы, не предполагающие единого верного ответа. Обложка сборника – отсылка к легендарным рыцарям круглого стола, которые под влиянием короля Артура объединились для достижения общей цели. Так, литература сплотила различные медиа в рамках этой книги. При этом словесность – центральная фигура (Артур), которая сидит за «круглым столом» с другими.

Книга ориентирована на широкую аудиторию и будет интересна как студентам и преподавателям, сферой научных интересов которых является литература и современные медиа, так и всем, кто следит за тенденциями развития современной культуры.

Стремясь сделать прочтение сборника более удобным, мы разделили его на две части. Первая часть сборника полностью посвящена экранизации классической литературы и связанным с ней вопросам интерпретации литературных произведений при трансляции их на экран. Вторая часть включает в себя два раздела и знакомит читателя с проблематикой существования литературных сюжетов в Интернете и сетевом творчестве, повествует о взаимодействии литературы и радио, фотографии, кино, эстрадных песен. Завершается сборник приложением, содержащим цикл бесед В. В. Мукусева с деятелями современного искусства.

Желаем полезного и приятного чтения!

## Содержание I и II части сборника

### Предисловие

### Часть I

#### 1. Литература в экранных зеркалах и зазеркалье

Людмила САРАСКИНА. Нотная грамота экранизаций. Опыты конвертации словесного искусства в искусство кино.

Людмила САРАСКИНА. Право на вольность, или События в театре Шекспира.

Юрий БОГОМОЛОВ. Игры с классиками.

Екатерина САЛЬНИКОВА. Литераторы и литератураторство в медийной среде. Современные экранные образы.

Александра ВАСИЛЬКОВА. «Где куклы так похожи на людей...»

Всеволод КОРШУНОВ. Экранизация романа М. Горького «Мать»: проблема поиска драматургических решений.

### Часть II

#### 2. Словесность в медиа-пространствах

Елена ПЕТРУШАНСКАЯ. «Язык пространства, сжатого до точки»: из литературных прозрений о радио-утопии.

Анна НОВИКОВА, Оксана ТИМОФЕЕВА. Экранные герои в контексте литературной традиции: от кино к Интернету.

Анри ВАРТАНОВ. Титр в кино и на ТВ как форма авторского высказывания.

Мария КАМАНКИНА. Сетевое творчество литературных фанатов (на материале фандома «Гарри Поттера»).

Мария КАМАНКИНА. Неовикторианство в современной английской литературе и кино.

Валерий СТИГНЕЕВ. Фотосерия: как изобразительное повествование в советской фотографии на рубеже 1930-х годов.

Екатерина ЛАВРЕНТЬЕВА. От фотографии – к слову. Детские фотокниги

Варвара ЧУМАКОВА. Репрезентация социальных трансформаций XX века в сеттингах произведений жанра фэнтези (на примере произведений Дж. Р. Р. Толкиена и Дж. Р. Р. Мартина)

#### 3. На перекрестках интерпретаций и смыслов

Елена ПЕТРУШАНСКАЯ. О ценностных категориях в поэзии: «титулованные особы» у Окуджавы и Бродского.

Дарья ЖУРКОВА. Литературные герои в эстрадных песнях конца 1980-х годов.

Екатерина САЛЬНИКОВА. К большой предыстории документального начала в визуальной культуре.

Жанна ВАСИЛЬЕВА. Коммуникативные интенции и их структурообразующая функция в «Сказке о царе Салтане».

Константин БОХОРОВ. Без пункта назначения

### Приложение

Виктор МУКУСЕВ. Монолог счастливого человека

## Предисловие

Сегодня человечество стоит перед началом принципиально нового для себя этапа развития, когда на смену классовым противоречиям, которые были двигателем развития и причиной общественных катаклизмов в XIX и XX веках, приходят иные, – межконфессиональные, межрасовые, межрегиональные, то есть, цивилизационные. Очевидно, что регулирующая роль художественной культуры в этом случае решительно меняется в своем сущностном качестве. Парадигма развития, обусловленная в послевоенном, победившим фашизм, мире с надеждой на долгое и безоблачное развитие человечества, оказалась во второй половине XX века связана прежде всего с представлениями о гедонистической, развлекательной функции культуры. Таким образом, литература, основанная на слове/мысли, обращенная прежде всего к сознанию человека, была в значительной степени потеснена внесловесными формами (поп-музыка, хэппенинги, инсталляции и пр.), апеллирующими непосредственно к эмоциям массового зрителя, подчас даже к его подсознанию. Вербальное начало и художественная литература то и дело оказываются в тени бурно разрастающейся сферы визуального.

Современная литература оказалась не готовой к вызовам времени. Многие нынешние талантливые писатели предпочитают видеть свою музу эзотерической, малодоступной широкой аудитории. Особая нагрузка поэтому ложится на литературную классику, которая, при высочайшем художественном уровне, в подавляющем большинстве своем всегда была еще и увлекательной, способной вызвать интерес громадной аудитории.

Размеры этой аудитории многократно увеличились с появлением таких технических видов искусства, как кино и телевидение. В нынешней культурной ситуации, такой, как она сложилась в XX и начале XXI веках, роль экранизации классики получает в художественной культуре особое значение.

Во второй половине XX века на наших глазах появилась такая новая жанровая форма, как многосерийный телевизионный фильм. В отличие от кинофильма, который по своим параметрам более всего соответствует рассказу или короткой повести, и с большими трудностями и потерями подступает к экранизации романа или, тем более, эпопеи, – телевизионный сериал чувствует себя довольно свободно в отношениях с литературной классикой, достигая в ее экранизации немалых успехов. Естественно, что одним из важнейших критериев этого успеха служит талант кинематографистов, работающих в телевизионных форматах и берущихся за перенос литературного шедевра на домашний экран. Именно дарование (не говоря уж о конгениальности) профессионалов кино и телевидения позволяет добиться максимального эффекта как в донесении глубинных смыслов, заключенных в классическом произведении, так и в воссоздании неповторимого эстетического своеобразия личности его автора.

В научных планах Государственного института искусствознания всегда, а не только в Год литературы, присутствуют, прямо или косвенно, темы связанные с литературой в самом широком диапазоне этого понятия, – в частности, драматургия, киносценарий, инсценировка и т. п. Сотрудники сектора медийных искусств Государственного института искусствознания объединились, чтобы осветить в своих работах различные аспекты соотношения литературы и многообразных медиа – кино, телевидения, театра, массовой песни, фотографии, радио...

В фокусе внимания сотрудников Института оказывались и произведения, которые профессионалы причисляют к «высокому искусству», и художественно несовершенные, а то и откровенно слабые. Тем не менее мы считаем весьма эффективным культурологический разбор некоторых фильмов, сериалов, музыкальных клипов, литературных форм, ни в коей мере не способных удовлетворить ценителей философской глубины, художественного

совершенства и неповторимости. Однако современная эпоха обрушивает на воспринимающего субъекта такой гигантский образно-информационный поток, что законы воздействия и восприятия трансформируются. Далеко не всегда действенна оригинальность и внутренняя гармоничность художественной формы. Особую власть над аудиторией обретают клише, поскольку именно они быстрее усваиваются, апеллируя к уже устоявшимся, многократно варьируемым знаниям и представлениям. Художественные клише помогают человеку ориентироваться в плотном медийном пространстве, несут в себе «ссылки» на аналогичные художественные образы и сюжетные звенья, на целые ряды мотивов и ассоциаций.

Популярные, далеко не изощренные эстетически произведения зачастую несут в себе высоко актуальные смыслы, прочно связанное с острыми, полемичными вопросами, волнующими современных людей. Сегодняшнее популярное искусство нередко говорит дискуссионными смыслами, в обсуждении которых современное человечество испытывает особую потребность, будучи до известной степени равнодушно к формальным изыскам, к культуре строения целостной художественной формы.

Одна из наших задач – выявить и проанализировать смысловое поле, в котором разворачивается сегодня жизнь литературных произведений. Роль популярного искусства в формировании культурной атмосферы эпохи, в мироощущении и психологии мышления современного человека, несомненно, высока. Искусство движется по сложной, изменчивой социальной повседневности вместе с человеком и спонтанно воплощает состояние внутреннего мира современного человека.

Взаимодействие литературы с медийной средой, со средствами массмедиа на сегодняшний день столь интенсивно и многообразно, что его невозможно исчерпывающе представить в рамках одного сборника научных статей. Мы стремились обозначить наиболее существенные тенденции взаимовлияния литературы и других искусств, наблюдая эти процессы с различных ракурсов. Мы также наметили перспективы дальнейшего изучения как литературы в медийной среде, так и образов медийной среды в литературных произведениях. И надеемся развернуть данные исследовательские направления в будущих трудах нашего научного коллектива.

\*\*\*

Коллективный сборник «Литература в зеркале медиа» состоит из трех частей. Раздел «Литература в экранных зеркалах и зазеркалье» посвящен актуальному опыту современных экранизаций классической литературы и дискуссиям, которые разворачиваются на этом поле: речь идет о возможностях адекватного (но не буквального) перенесения большого литературного полотна на экран, о традициях экранизации литературных шедевров, о целях и задачах киновоплощений, об оправданных и неоправданных интерпретациях. В статьях Л. И. Сараскиной, Ю. А. Богомолова, Е. В. Сальниковой, А. Н. Васильковой, В. В. Коршунова ставятся вопросы взаимоотношения литературных первоисточников и их экранных переделок, рассматриваются и всесторонне анализируются многие виды и варианты киноадаптаций русской и мировой классической литературы.

В разделе «Словесность в медиа-пространствах» поднимаются вопросы функционирования литературных сюжетов в Интернете и фотографии, в кино, сетевом творчестве литературных фанатов. В статье А. С. Вартанова рассматриваются традиции использования титра как авторского высказывания в кинопроизведении. Статьи А. А. Новиковой, М. В. Каманкиной, В. Т. Стигнеева расширяют территорию существования медийных смыслов в разных видах искусства.

В центре внимания заключительного раздела «На перекрестках интерпретаций и смыслов» – ценностные категории в поэзии и в сказке; литературные герои в эстрадных

песнях конца 1980-х, мифологическая и литературная предыстория документального начала в визуальной культуре. В одной из представленных в сборнике работ Е. М. Петрушанской рассматривается роль «титированных особ» как лирических героев в творчестве Б. Окуджавы и И. Бродского. Сквозь этот срез прослеживаются ценностные критерии, важные для современного читателя. Другое исследование Е. М. Петрушанской посвящено чрезвычайно значительному отображению мотива радио в отечественном литературном творчестве 1920-х-1930-х и более поздних годов. Статьи Д. А. Журковой, Ж. В. Васильевой, К. Ю. Бохорова существенно дополняют контекст медийного существования литературы.

Раздел «*Приложение*» содержит цикл бесед В. В. Мукусева с деятелями современного искусства. Метод написания картин в живописи, при котором более далекие для зрителя предметы изображаются более крупными, а основные линии сходятся не на горизонте, а как бы внутри самого зрителя, носит название «обратная перспектива». Работа Мукусева под общей рубрикой «Обратная перспектива» – это попытка автора взглянуть на героев своих материалов, деятелей искусства и культуры, с необычного ракурса, открыть своеобразное окно в их внутренний, зачастую малоизвестный до этого мир. Материал дает богатую пищу для размышлений, наглядно показывая, что привычный взгляд на мир может быть далеко не единственным из всех возможных.

*Редколлегия*

# 1. ЛИТЕРАТУРА В ЭКРАННЫХ ЗЕРКАЛАХ И ЗАЗЕРКАЛЬЕ

## Людмила Сараскина. Нотная грамота экранизаций. Опыт конвертации словесного искусства в искусство кино

Словесно-художественное творчество, имеющее огромный опыт и традиции, оказалось в высшей степени интересным для развития своего младшего собрата – кинематографа. Творческая взаимосвязь литературы и кинематографа за столетие своего существования дала отечественной и мировой культуре замечательные результаты, поучительные как для литературной практики, так и для кинематографических опытов. Столетний стаж творческих контактов дает все основания для системного, комплексного анализа уникального содружества.

Литература и кино – две самостоятельные формы искусства, обладающие своей спецификой в решении художественных задач и в средствах выражения. Соотношение литературы и кино – актуальная проблема, а не отвлеченный теоретический вопрос, так как от подходов к нему многое зависит и в практике киноискусства, и в понимании общих закономерностей развития обоих искусств.

### Союз художественной литературы и кинематографа: обретения и потери

Проблема экранизации литературных произведений уже многие десятилетия вызывает ожесточенные споры.

*Аргументы противников экранизаций:*

- кинематограф нельзя превращать в псевдолитературу;
- нет смысла тратить время и материальные ресурсы на создание иллюстративных киноверсий;
- делать кино из литературы – значит только портить литературу, упрощать ее;
- экранизации – негодная попытка заменить (отменить) чтение;
- книга заставляет читателя мыслить, сопереживать, становиться соучастником событий. Кино приучает к пассивному восприятию искусства;
- экранизации – всего лишь способ пробиться бездарному режиссеру, заявить о себе, «уцепившись» за громкое имя автора книги.

«Ревнителю неприкосновенности» литературного произведения убеждены, что экранизация, если она и допустима, должна соответствовать книге слово в слово. В 1925 году во время очередного дискуссионного бума журнал «Советское кино» опубликовал статью, где говорилось: «Пушкин и кинолента так же несовместимы, как проселок и железная дорога, как деревенская тишь и грохот большого фабричного города. Несовместимы прежде всего потому, что кинематограф подчеркивает там, где поэт только намекает»<sup>1</sup>.

Однако столетний опыт экранизаций доказал несостоятельность и нежизненность столь категоричного суждения. Об истории кинематографа вообще трудно говорить, не упо-

---

<sup>1</sup> Коган П. С. Опыт литературной фильма (по поводу «Коллежского регистратора») // Советское кино. 1925. №6. С. 12–15. Курсив мой. – Л. С.

миная имени Пушкина: с 1907 по 1917 годы были экранизированы (и по несколько раз) почти все его прозаические произведения, за исключением «Гробовщика», «Истории села Горюхина», «Кирджали» и «Египетских ночей». Кинематограф в его соблазне экранизаций литературной классики ни прежде, ни сейчас невозможно остановить никакими увещаниями.

*Аргументы сторонников экранизаций:*

– на стыке разных искусств происходит взаимопроникновение и взаимовлияние литературы, живописи, театра, музыки;

– чтобы такая диффузия произошла, мастера кино должны относиться к экранизируемому произведению с должным уважением и доверием к слову, а не использовать фактуру текста или имя автора для своего тщеславия;

– «перевод» литературного произведения на язык кино невозможен без потерь, но потери потерям рознь;

– достойные экранизации находят отклик у многомиллионной зрительской аудитории;

– интерес к литературному первоисточнику в случае удачных экранизаций возрастает (при всех неизбежных потерях);

– кино как самое демократичное и общедоступное искусство обладает огромной силой воздействия на человека;

– при оптимальном взаимодействии литературного первоисточника и фильма экранизация вызывает желание обратиться к книге;

– экранизация как самостоятельное творческое произведение должна приносить нечто новое в сферу искусства – свежий взгляд на проблему и характеры, собственное понимание ситуации;

– экранизация, которая не содержит личностного отношения режиссера к литературному произведению, становится очередной иллюстрацией.

Об экранизациях художественной литературы можно судить с разных позиций. Но даже и оценки авторитетных «спецов»: профессионалов-кинокритиков, киноведами, историков кино – очень редко бывают солидарными. Одна и та же картина может вызывать у экспертного сообщества чувства противоположные (тому пример – хотя бы широкое, с полярными выводами обсуждение «Солнечного удара» Н. Михалкова<sup>2</sup> или «Левиафана» А. Звягинцева<sup>3</sup>). И это совершенно естественно, как естественно и то, что любая критика – вещь всегда субъективная.

Кинокритики и киноведы, даже и высокообразованные, обладающие развитым эстетическим вкусом и даром распознавать шедевры, умеющие определять их место на шкале мировой культуры, могут промахнуться и таки промахиваются, если доверяются только своим политическим, клановым или групповым пристрастиям. Роль Цербера, трехглавого пса с ядовитой змеей вместо хвоста, у которого из пасти течет ядовитая смесь, как это чудовище изображала древнегреческая мифология, – такая роль не для кинокритиков. Они не та инстанция, которая может выдать или не выдать пропуск на кинематографический Олимп. В то же время и зрители, и профессиональное кинематографическое сообщество вправе ожидать от эксперта в сфере кино умения глубоко анализировать материал, квалифицированно разбираться в контекстах, хорошо знать исторические реалии и художественную подоплеку, хотя бы слышать аргументированные суждения и трактовки, без злобы и агрессии. «Всякие бывают люди и всякие страсти. У иного, например, всю страсть, весь пафос его

---

<sup>2</sup> См., напр., зрительское обсуждение фильма на форуме «КиноПоиск» // [Электронный ресурс] URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/586308/>.

<sup>3</sup> См., напр.: Быков Д. Левиафан как яблоко раздора в России. Почему претендент на «Оскара» подвергается обструкции на родине? // [Электронный ресурс] URL: <http://kinote.info/articles/14498-leviafan-kak-yabloko-razdora-v-rossii>.

натуры составляет холодная злость, и он только тогда и бывает умен, талантлив и даже здоров, когда кусается»<sup>4</sup>, – писал В. Г. Белинский.

Дискуссии о возможности адекватного перенесения большого литературного полотна на экран, дебаты об отечественной и мировой традиции экранизации литературных шедевров, полемика о законах конвертации романного искусства в искусство кино, диспуты о целях и задачах киновоплощений, обсуждения, что такое язык и спецсредства кино, не устаревают. Старые споры с каждой новой громкой экранизацией получают свежую энергию и вторую молодость: снова и снова возникает вопрос о самоценности экранизаций, эстетически обязанных (или не обязанных!) литературному первоисточнику; о законности (или незаконности!) режиссерского прочтения, не совпадающего с литературным материалом; о суверенности (или зависимости) киноромана по отношению к роману литературному. Понятно только одно: вряд ли кто-нибудь сможет поставить в этом споре «окончательную точку», ибо конкретный результат (экранизация литературного произведения) зависит все же не от умозрительных принципов и теоретических подходов художника, сколько от его таланта и мастерства.

### **Экспертное сообщество: «академики» и «оперативники»**

Обычно различают академическую кинокритику, которая опирается на историю кино и киноведение, и оперативную кинокритику, ограничивающуюся короткими рецензиями на только что вышедшие картины. Как правило, это небольшие колонки в газетах и журналах, на интернет-порталах. Существует такой формат, как «показ для прессы» – критиков приглашают на презентацию фильма до его выхода в прокат или на спектакль до его официальной премьеры, с тем, чтобы они оперативно «отписались». «Приглашаем принять участие в показе представителей средств массовой информации, а также блогеров и всех желающих, которые свободно пишут на просторах Интернета. Для прессы и блогеров необходима предварительная аккредитация» – такие объявления стали обычной практикой. Порой кинокомпании даже нанимают кинокритиков-рецензентов и заказывают им отклики на только что вышедшие фильмы. Как правило, отклики дружественных экспертов всегда хвалебные и играют роль рекламы; однако стилистика, акценты и пафос текста выдают «заказуху» с головой.

С недавних пор (ну, скажем, полтора-два десятилетия) в обиход вошло понятие «черный PR» (черный пиар), которое стало синонимом таких ярких выражений, как «рекламные интриги», «очернения», «грязные технологии». «Черные пиарщики» (среди них, конечно же, есть и пишущие в разных сферах журналисты-обозреватели) размещают в прессе панегирики, не имеющие под собой никаких, кроме коммерческой составляющей, реальных оснований. Практикуется, напротив, и проплаченная ругательная заказуха: считается, что «черный PR» как антиреклама может послужить во благо объекту критики, ибо подымает шум и привлекает внимание. В этом случае эпатаж выгоден прежде всего критику, добывающему себе скандальную известность.

«Самый черный PR», вольный или невольный, образуется тогда, когда критикующие, от чьего бы имени они ни выступали (конкурирующие собраты по цеху, религиозные организации и их активисты, чиновники различной подчиненности и т. д.) требуют отменить или запретить картину (спектакль) в прокате (в репертуаре), привлечь коллективы к ответственности различного уровня – от административной до уголовной. В самых тяжелых случаях (здесь черный PR гарантирован стопроцентно) критикующая сторона обращается в правоохранительные органы и доводит свои не столько суждения, сколько требования до судеб-

---

<sup>4</sup> Белинский В. Г. Ответ «Москвитянину» // Современник. 1847. Т. VI. №11. Отд. III. С. 29—75.

ных инстанций. Тогда к защите «гонимых» подключается культурное сообщество, и дело становится громким, скандальным, с далеко идущими последствиями. Хорошо, разумеется, когда эти «последствия» протекают без серьезных оргвыводов, а провоцируют лишь общественную дискуссию.

В последние годы Интернет сильно потеснил кинокритиков. Различные сайты и блоги с рецензиями и откликами на фильмы от любителей-киноманов знакомят пользователей и с достижениями, и с провалами отечественного и зарубежного кинематографа и позволяют с помощью «КиноПоиска» (так называется специальный Интернет-портал о кино<sup>5</sup>) найти искомое, обходя стороной газетно-журнальные рецензии, написанные профессионалами. Зрители ориентируются на зрителей же, вступают друг с другом в жаркие дискуссии. В конце концов, фильмы делаются не для критиков, а для зрителей.

В этих дискуссиях часто достается не только обсуждаемым фильмам, но и критикам. Как ни странно, им – охотнее всего. Вот зрительница спрашивает: «Кто все эти люди? Профессионалы своего дела, которые разбираются в критикуемой ими теме лучше остальных и имеют право на то, чтобы критиковать чужое творчество от и до? Люди, которые изучили вопрос досконально, владеют им настолько хорошо и достигли таких высот, что теперь, с высоты своего опыта и умения, могут трезво судить о каждой мелочи, которая имела место быть в фильме, книге или музыкальном произведении? Если бы. Чаще всего это люди, которые никогда не снимали фильмов. Не принимали участие в процессе написания книги. И никогда не сочиняли музыкальное произведение. А если и делали это, то никто их усилий не оценил. И единственное, что им осталось – это критиковать других. Раскладывать по косточкам произведения людей, которые вынашивали и выращивали свое детище, вкладывали много сил в создание его и провели немало времени над тем, чтобы довести до конца задуманное.

Почему после того, как выходит фильм или появляется новая книга, множество этих самых критиков пишут свои статьи? И рассуждают о произведении так, как будто они бы сделали это гораздо лучше. Они так пишут, словно бы уже заранее предвидели провал. Я не имею ничего против трезвой критики профессионала. Но! Только если он сам может снимать фильм и разбирается в этом процессе, а не начитался умной литературы и теперь возомнил себя вершителем судеб. Только если это тот человек, который много лет провел за изучением тонкостей создания художественного произведения, кто владеет материалом в полной мере. Когда же я вижу пустые, заполненные множеством терминов и слов рецензии, в которых фильм сравнивается с другими, в нем находятся ляпы и ошибки, его осмеивают и опускают, но так ничего конструктивного и не выводят в результате, то чем же лучше такая критическая статья неудачного фильма? Чем лучше кинокритик режиссера, создавшего фильм? Чем он заранее умнее, талантливее и есть ли у него право так самоуверенно и легко критиковать произведение? Мало кто понимает, что быть настоящим критиком – это такое же тонкое искусство, как быть настоящим режиссером, актером, писателем, художником»<sup>6</sup>.

Это высказывание анонимного автора вызвало на портале бурную дискуссию таких же анонимных читателей. Приведу несколько цитат. «Я и сама не раз задавалась этим вопросом. Но почему тогда сразу после выхода фильма на экраны, или показа спектакля в театре, или издания книги, автор просто потом истекает от страха... лихорадочно пролистывает газеты, где печатаются критические статьи известных же критиков... Он смотрит телевизор, слушает радио. И ждет реакции именно этих треклятых критиков. Почему? Какая разница?

---

<sup>5</sup> См.: Новости киномира, афиши кинотеатров, интервью, фоторепортажи, трейлеры. Обзоры фильмов, рецензии пользователей, графики кинопремьер, рейтинги ожиданий // [Электронный ресурс] URL: <http://www.kinopoisk.ru/>.

<sup>6</sup> См.: Профессия Кинокритик и не только // [Электронный ресурс] URL: <http://www.ljpoisk.ru/archive/2877116.html>.

Главное – как публика отреагирует. Но нет же... они еще и расстраиваются после того, как критики выносят свой ужасный вердикт»<sup>7</sup>.

Спор о том, кто все-таки имеет право критиковать, сильно занимает умы людей. Существует расхожее представление о критиках, не важно – театральных ли, литературных ли, музыкальных ли – будто ими становятся те, у кого не получилось стать артистами, режиссерами или писателями. Критиков трактуют как неудачников, едва ли не двоечников в избранном ими искусстве. «Публично критиковать работу режиссеров имеют права разве что другие режиссеры. И то, я сомневаюсь, что они будут это делать, поскольку прекрасно понимают, что это такое – снимать кино. Что это не просто сложный процесс, а сложный процесс с массой вынужденных компромиссов на каждом этапе работы. А трепать языком каждый горазд»<sup>8</sup>.

Критикам, которые пишут «интересно», молва все же делает скидку, «разрешая» оставаться в профессии. «Критиков, которые работают в серьезных изданиях, не просто так туда попали и не просто так получают за это хорошие деньги, в большинстве случаев читать интересно. А режиссеры... Вы думаете, они следят за творчеством друг друга?.. А вот критик – обязан. А международные фестивали, которые во многом определяют вектор развития кино (не как коммерческой деятельности, а как искусства)? Представляете, какой репортаж напишет обычный журналист, которому 90% имен в программе не будут ни о чем говорить? Да он и в лицо никого не узнает. А хороший критик все опишет и, мало того, все объяснит»<sup>9</sup>.

Приведу еще два зрительских высказывания – из многих десятков. «Кинокритик не лучше режиссера – он просто другой, у него другие задачи и цели. Мне, как зрителю, в принципе безразлично, сколько усилий и денег было положено на создание фильма, каких трудов его стоило сделать – если в итоге получилась „фигня“, которую неинтересно и противно смотреть. Это проблемы автора. Точно так же, как покупателя гнилых фруктов мало волнует то, насколько трудно их было выращивать и везти. Не хочешь – не делай. И так времени на все интересное не хватает. Опускать фильмы – это не самое интересное и нужное занятие: их такой поток, что достаточно просто выделять хорошие и интересные. Увы, это мало кто делает. Кинокритик вполне может быть и любителем и профессионалом – опять же для меня нет особой разницы. Писал бы интересно». «Критик не имеет никакого отношения к режиссеру! Он не обязан снимать фильмы и даже заканчивать режиссерские курсы. Критик оценивает качество конечного продукта работы режиссера (писателя, художника и т.д.) Критик – это ЗРИТЕЛЬ-ПРОФЕССИОНАЛ... Вся его особенность в том, что, в отличие от рядового зрителя, он может аргументированно обосновать, почему ему (не) понравился тот или иной фильм! И чем это обоснование аргументированнее, тем лучше критик. И именно как профессиональный зритель критик выполняет свою главную функцию – не дает забывать режиссерам, что они работают не для себя, а для публики!»<sup>10</sup>

Итак, зрители требуют от кинокритика (и вообще – от любого критика), пишущего оперативные рецензии на кинопремьеры, а также пространные кинообозрения, *аргументов, доказательств, объяснений, обоснований*. Иначе зритель становится сам себе кинокритиком.

К киноведам и теоретикам кино, специалистам в области теории, истории, социологии киноискусства, зрительских претензий, кажется, много меньше. «Киновед, – как пишет об этой профессии учебный портал, – не снимает фильмов, не пишет сценариев, не выступает в ролях. Он наделяет кинематографию статусом искусства, объективирует теорию

---

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

создания его произведений и определяет витки его развития. Прослеживая закономерности в работе режиссеров и операторов, сценаристов и актеров, отмечая достижения и нестандартные решения, породившие новые методы, – киноведы пишут учебники по истории и теории киноискусства. Систематизированный опыт впитывают в себя студенты кинематографических вузов и становятся новым поколением операторов, режиссеров, актеров и сценаристов»<sup>11</sup>.

В профессии киноведа, как и в профессии всякого другого -веда, не может не вызывать уважения необходимость глубокого погружения в теорию и историю своего искусства, а также в смежные его отрасли – кинорежиссуру, актерское мастерство, операторское искусство, проблемы кинодраматургии и др. Тот факт, что киновед, как правило, исследует не все на свете, а что-то конкретно – кинематограф той или иной страны, киноискусство определенного жанра (исторические, комедийные, детективные, детские, документальные фильмы, телесериалы и т. п.) – способствует его специализации и углублению в профессию. Так что когда киновед, размышляя о новой (или старой) киноленте, говорит не только о том, как снимался этот фильм, какие были трудности и какие потрачены деньги, но разбирает эстетику, поэтику и киноязык художника, анализирует ритмику и колористику картины, монтажную фразу и способы построения кадра, интонацию и символику, панорамы и мизансцены, звукоряд и музыкальный ключ, – это вызывает уважение, ибо в этом случае «нравится – не нравится» уже не голословно, оно опирается на анализ художественной фактуры.

### **Споры о принципах и подходах**

Дискуссия о принципах экранизаций литературных произведений возникла вместе с появлением немых картин, то есть тогда, когда немое кино стало брать для своих сюжетов русскую и мировую классику, когда оно стало ее использовать и эксплуатировать, ибо пионеры кинематографии прекрасно понимали, какое колоссальное богатство смыслов и сюжетов в них в руках. Ведь на заре кинематографа фильмы, занимавшие одну бобину киноплёнки, длились не более 12—15 минут и зачастую снимались практически без сценария, к тому же участвовать в такого рода предприятиях для серьезных театральных актеров было зазорно. Другое дело – «Русская золотая серия»: так историки кино назвали немые фильмы-экранизации первого и второго десятилетий XX века.

Полемика о принципах вращалась обычно вокруг двух основных тезисов. Что для экранизации наиболее ценно: литературный источник или видение режиссера безотносительно к литературному тексту (или со слабой привязкой к нему). Чаще всего, к большому сожалению, побеждало и ныне продолжает побеждать второе. Очень редко режиссеры экранизаций заботятся о том, чтобы максимально сохранить целостность и суверенность (речь идет не о букве!) литературного первоисточника, хотя самые большие «вольномудцы» и «самоуправцы» как раз-таки стремятся убедить зрителей и критиков, что их картины стопроцентно аутентичны литературному оригиналу. Так, например, Феликс Шультесс, профессиональный режиссер кулинарных шоу, уверял прессу в том, что добился полной аутентичности своей шестисерийной (на самом деле совершенно провальной) экранизации романа Ф. М. Достоевского «Бесы» (2006). И таких пример огромное множество.

Обычно художники кино яростно отстаивают свое приоритетное право видеть, трактовать, интерпретировать литературный первоисточник так, как они хотят, как считают нужным, с любой степенью произвольности, сообразно своему художественному опыту, эстетическому вкусу и мировоззрению. Более того, в кинематографической среде настойчиво утверждается право использовать литературный первоисточник как «подсветку» или «под-

---

<sup>11</sup> Киновед. Описание профессии // [Электронный ресурс] URL: <http://www.ucheba.ru/prof/1334>.

порку» для своих замыслов и решений. От Шекспира, Пушкина, Достоевского, Чехова предпочитают «отталкиваться», как от трамплина, чтобы прыгать затем в бездны своих собственных фантазий. Какими правами обладают создатели литературных оригиналов, никого не волнует – у Шекспира, как говорится, разрешения на его использование никто не просит, ибо понятно, что никаких прав «на себя» у него давно нет. Классики прошлого, за давностью лет, не могут ничего ни разрешить, ни запретить. Наиболее радикальные защитники прав подобного киноделания, как правило, говорят: «Шекспир (Пушкин, Гоголь, Чехов) давно умерли. Их нет. Теперь есть мы, кто их читает, интерпретирует, ставит».

Экранизаторы классики, соблюдая культурные приличия и клянясь в любви к писателям-классикам, часто просто не способны освоить основной потенциал произведения, он им не нужен, его слишком много, нужно только имя, бренд, отдельные резкие, то есть узнаваемые черты. А дальше можно как угодно «употреблять» их, а порой и насиловать в грубой и извращенной форме.

В самых простых, невинных случаях «использование» получает статус декора, элемента дизайна, смысловой виньетки, слогана-заставки. Дескать, небольшая, в один-два кубика, инъекция Шекспира, Пушкина, Достоевского или Чехова даст кинематографической фантазии режиссера необходимую глубину (ибо самой фантазии такой глубины сильно не хватает, о чем режиссер тайно догадывается). Малые или сверхмалые дозы классики призваны играть роль спичек, зажигалок, подсвечников, бра и прочих боковых светильников – всего того, что придает предмету дополнительное освещение.

Стоит сказать и о таком аргументе «использователей» литературы: зачем церемониться с первоисточником, например, с чьим-то романом, если сам этот роман испытал влияние других романов и других источников. Словом, всё принадлежит всем, всё – цитаты из всего, и нет ничего такого, с целостностью, автономностью и суверенностью которого стоило бы считаться. Французские постструктуралисты 1960-х годов считали, что присвоить тексту авторство и дать соответствующую ему трактовку – значит наложить ограничения. Текст, писал Ролан Барт в своем эссе 1967 года, – «Смерть автора», ткань из цитат, взятых из бесчисленных центров культуры, а не из какого-то одного, то есть не из индивидуального опыта, и из коллективных впечатлений. Основной смысл текста, стало быть, зависит от впечатлений читателя, а не от «страсти» или «вкуса» писателя.

Но, смею все же заметить: экранизатор, взяв за основу своего фильма литературное произведение, пишет, что снял картину по мотивам трагедии Пушкина «Борис Годунов» или по мотивам трагедии Шекспира «Гамлет», а не по мотивам всего того разнородного материала из «бесчисленных центров культуры», которым питались, в свою очередь, эти трагедии.

Приведу пример, когда стремление безоглядно «использовать» классику становится основой и даже идеологией картины. Речь пойдет о фильме Н. Михалкова «Солнечный удар» (2014), снятого, как утверждают его сценаристы В. Моисеенко, Н. Михалков, А. Адабашьян, по мотивам двух произведений И. А. Бунина – рассказа «Солнечный удар» (1925) и его дневников 1918—1920 годов «Окаянные дни».

Вот что сказал Н. Михалков в интервью тележурналисту Е. Додолеву: *«Для меня сценарий всегда был поводом для картины, даже если это великий писатель. Дело не в том, что я хочу его исправить, не дай Бог, или к нему присовокупиться и почувствовать себя его тенью или даже выше. Для меня сценарий – это импульс, повод. Потом приходят актеры, натура, детали, приходят вещи, которые нельзя написать в сценарии. Много рождается во время съемок»*<sup>12</sup>. Здесь же Михалков цитирует авторитетного шведского режиссера театра и кино Ингмара Бергмана: *«Я люблю импровизацию, которая очень хорошо подготовлена»*<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> «Правда 24»: Никита Михалков рассказал о фильме «Солнечный удар» // [Электронный ресурс] URL: <http://www.m24.ru/videos/65913?attempt=1>. Курсив мой. – Л.С.

Свою импровизацию Михалков готовил в данном случае долго и тщательно, по его словам, много лет, лично участвуя в написании сценария и полагая, видимо, что его импровизация идет изнутри Бунина, вписывается в общий контекст эпохи и потому найдет свое законное место в картине.

Хочется, однако, вслед за многими зрителями, возразить: рассказ «Солнечный удар» имеет объем 14 тыс. знаков с пробелами, это 3—4 страницы книжного текста, а фильм длится 3 часа. Нет в бунинском рассказе всех этих инкрустаций – неумелых фокусников, драгунов в костюмах мушкетера и с фаллоимитаторами, корабельных поршней, имитирующих половой акт.

Что же касается дневников Бунина «Окаянные дни», они тут вообще ни при чем. У Бунина – Москва и Одесса 1918 и 1919 годов, у Михалкова – Крым после захвата Крымского полуострова большевиками осенью 1920 года, когда начались аресты и расстрелы оставшихся в Крыму пленных офицеров-врангелевцев. По оценкам историков, с ноября 1920 по март 1921 года в Крыму было расстреляно от 60 до 120 тысяч человек, а организовали красный террор руководители Крымского ревкома Розалия Землячка и венгр Бела Кун; по версии фильма, поручик из бунинского рассказа о любовном затмении попадает спустя годы, уже будучи капитаном Русской армии Врангеля, на баржу смерти.

Как можно увидеть, вся картина целиком и полностью снята по мотивам интеллектуальных фантазий и политических воззрений позднего Н. Михалкова. Напомню: режиссер признавался, что, снимая он картину по рассказу Бунина «Солнечный удар» в свои 40 (а не в 65) лет, он ограничился бы только самим рассказом и ни в коем случае не тронул бы дневники Бунина времен революции и Гражданской войны. Но ведь он их и не тронул! Он взял совсем другой материал о революции и Гражданской войне.

Поздний же Михалков не смог обойтись в своей картине без назиданий по поводу теории Дарвина, которая-де и виновата в революции: ведь как жить, если государь император и государыня императрица тоже произошли от обезьяны? Михалков усиленно ищет виноватых в том, что произошло с Россией, и находит их сообразно своим убеждениям, однако «Окаянные дни» Бунина здесь ни при чем: там другие резоны, другой уровень анализа событий, другие фигуранты и персоны. К тому же историки до сих пор спорят о том, имели ли на самом деле место крымские баржи смерти по образцу Ярославских, Кронштадтских, Царицынских и прочих. «Может ли Михалков предоставить доказательства этих крымских событий? Топила ли Розалия Землячка баржи с пленными белыми офицерами?»<sup>14</sup> – спрашивают зрители, интересующиеся историей.

Итак, Михалков, заслонившись мировым именем первого русского нобелевского лауреата по литературе И. А. Бунина, как-то странно (и, мне кажется, неумело) «использовал» его для своих фантазий и «вздений». Быть может, для режиссера результат такого использования (связать свои творческие усилия с именем Бунина) – оказался благоприятным: получены престижные награды, написано много положительных рецензий. Но то, что его картина коверкает Бунина, очевидно каждому, кто знаком с творчеством последнего классика русского XIX века: люди, никогда не читавшие рассказ «Солнечный удар», так и будут думать, что корабельный поршень (как замена постельной сцены) придумал именно Бунин, что героиня рассказа и должна откровенно доминировать над партнером, случайно встреченным на волжском пароходе, – да еще с таким знанием дела, будто она имеет обыкновение выходить на каждой остановке с каждым понравившемся ей попутчиком.

---

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> См., напр.: *Иванов А.* Топила ли бабушка Сергея Удальцова Землячка баржи с пленными белыми офицерами? // [Электронный ресурс] URL: <http://www.diary.ru/~redcub/p200856690.htm>.

Меж тем прозрачный, чистейший рассказ Бунина – о том, насколько чисты и равно невинны эти двое, впервые в жизни охваченные любовным затмением: у нее в каком-то волжском городе есть муж и трехлетняя дочь, у него есть невеста, и оба милые, порядочные люди: и он не гусар-ловелас, и она не провинциальная Мессалина. «Если поедем вместе, – говорит она утром поручику, – все будет испорчено. Мне это будет очень неприятно. Даю вам честное слово, что я совсем не то, что вы могли обо мне подумать. Никогда ничего даже похожего на то, что случилось, со мной не было, да и не будет больше. На меня точно затмение нашло...»<sup>15</sup> И ночь они провели по-человечески вместе, вместе проснулись, и мужчина, как это и полагается, проводил свою любимую на пристань, где она села на пароход, и он при всех поцеловал на палубе свою безымянную любовь – Марию Моревну, заморскую царевну.

В фильме же – мужчина поутру беспробуден, бревноподобен, женщина «поет» ему, спящему, нежные слова и потом уходит, уплывает – одна.

Прочитую еще один фрагмент интервью режиссера: «Я одиннадцать раз переписывал рассказ „Солнечный удар“ от руки, чтобы понять, как, из чего он сделан, почему поручик почувствовал себя постаревшим на десять лет. *Я совершенно точно понимал: никогда нельзя этого написать, если ты этого не испытал.* Там вся эротика невероятная, энергия сексуальная, которая завуалирована совсем простыми вещами. „Рука, пахнущая загаром“, – и он представил себе, какая же там она вся. И, конечно, *я пытался попасть, но я ни разу не попал.* Я уже мог выучить его наизусть. Но я начинал писать фразу и всегда *ставил не те глаголы*, потому что вот он это делает, и это все на полу-пальцах, на ощущениях. Это абсолютно гениальный рассказ!»<sup>16</sup>

Именно так: Михалков пытался «попасть» в Бунина, совпасть с Буниным, но не попал в него и не совпал с ним. Пытался переписывать бунинский рассказ своей рукой, но «*всегда ставил не те глаголы*». Понял, что написать, как Бунин, можно только если сам это испытал. Но не «попав» в Бунина, Михалков решает снять картину так, как, быть может, он сам испытал аналогичное «затмение»: не проснувшись, когда «эта нелепая женщина» с ним прощалась, не проводив ее на пароход и не поцеловав ее на палубе при всех (это «при всех» очень важно Бунину: поручик, целуя свою любимую «при всех», дает сигнал всему пароходному миру об их счастливой сопричастности)<sup>17</sup>.

Признание «*я всегда ставил не те глаголы*» – смысловой ключ к картине «Солнечный удар». Неумение попасть в Бунина (или в Шекспира, или в Пушкина) – это, мне кажется, основная причина неабсолютной гениальности, или абсолютной негениальности картин, которые пользуются классикой как фонарем, полагая, что электроприбор, пусть стильный, широко известной марки, подсветит скудную фантазию режиссера и поможет ей стать вровень с солнцем.

Не поможет...

Е. Додолев в уже упомянутом интервью спросил у режиссера, как отнесся к «Солнечному удару» его знаменитый брат, А. С. Кончаловский. Михалков ответил: брат поздравил с завершённой большой работой, но высказал претензии к мотивации; обнаружались и идеологические разночтения. Ничего уточнять Михалков не стал, но, быть может, брат как раз

<sup>15</sup> Бунин И. А. Солнечный удар // Стихотворения. Рассказы. Повести. Библиотека Всемирной литературы. М.: Художественная литература, 1973. С. 37.

<sup>16</sup> «Правда 24»: Никита Михалков рассказал о фильме «Солнечный удар» // [Электронный ресурс] URL: <http://www.m24.ru/videos/65913?attempt=1> (дата обращения 10.05.2015). Курсив мой. – Л.С.

<sup>17</sup> См., напр., одно из многих зрительских высказываний: «Кстати, не удастся Михалкову передать и бунинскую любовь, нет этого „солнечного удара“, „затмения“, нашедшего на героев. Была ли страсть, влюбленность? По фильму создается впечатление, что поручик переспал с девушкой по ее молчаливому согласию, не перемолвившись с ней практически ни единым словом. Это выглядит настолько странно и неестественно и оставляет только непонятное, неприятное впечатление...» (Дешвуд А. Распыляя по мелочам, не сумели сконцентрироваться на главном... // [Электронный ресурс] URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/586308/>.

и хотел спросить: зачем в бунинский рассказ влезло столько всего небунинского, зачем так не по-бунински показана случайная внезапная любовь, зачем одни события (в фильме) маркируются другими событиями (в дневниках), и так далее и тому подобное. Мотивация для этих «зачем», кроме режиссерского вольного хотения, отсутствует, как, по большому счету, отсутствует и Бунин. Принцип «сценарий как повод» здесь не сработал. Довериться Бунину не получилось, а может, и не хотелось.

Кажется, однако, что дело не только в недоверии к Бунину – вся русская литература в фильме оказывается под подозрением. Прочитую одно из зрительских наблюдений: «Еще более странным становится ответ Михалкова на основной вопрос: с чего же все началось? Ответ этот звучит в конце фильма на уже отходящей ко дну барже в диалоге главного героя с одним из офицеров. Последний высказывает свое отношение к русской литературе. Русским писателям бросается обвинение в поливании родной земли грязью, объявлении ее болотом, отчего граждане утратили уважение к родине. Офицер прямо заявляет о том, что ненавидит русскую литературу. Логика его такова: коль любишь страну и народ – превозноси их достоинства и молчи про их недостатки. Камни летят в Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого. А ведь обличением, в том числе и правителей, должна была заниматься Церковь. В XIX веке лишь Филарет Московский дерзнул обличить монарха: „Вы поставили Церковь на колени. Следующим будет ваш престол“. Так что не критическая литература нанесла России урон, вызывая у ее читателей неприязнь к собственному отечеству, а наоборот – ее недостаток»<sup>18</sup>.

### **Литературоцентризм как позиция**

При всем уважении к деятельности кинокритиков и киноведов, к их огромным заслугам и в академическом изучении киноискусства, и в труде оперативного рецензирования, необходимо все же обозначить и другой возможный взгляд на экранизации русской и мировой классической литературы – именно литературоцентрический. Споры о литературоцентричности – жива ли она, умерла ли, или ушла в небытие – продолжаются, но литература ежедневно доказывает, что она есть, что она не превратилась в исторический курьез. Литература пробивается через заслоны медиа, сквозь информационный шум, проникает в живые журналы, блоги и твиттеры, распространяется в социальных сетях, оживает на порталах и сайтах. Она живет, она живучая, и она выживет: в основе основ всегда было и, можно надеяться, всегда будет Слово. Картинка будет идти вслед за Словом.

Из множества очевидных и неочевидных доказательств этого тезиса назову лишь одно, наиболее уместное в данном контексте: бум экранизаций в российском и мировом кинематографе, который только набирает силу и энергию. Мастера кино, будто испытывая кислородное голодание (ибо огромен дефицит умных и интересных оригинальных сценариев), обращаются к литературной классике как к спасительному и живительному источнику: призывы снимать фильмы по оригинальным сценариям и не трогать великую литературу мало кого убеждают, и каждый год можно видеть новую кинокартину то по Шекспиру, то по Тургеневу, то по Конану Дойлю, то по Чехову.

Хочется обратить внимание и на то, как бережно и любовно относятся к своей классике, например, британские кинематографисты. Для лучших британских режиссеров, когда речь заходит об экранизации их национального литературного достояния – произведений Уильяма Шекспира, Сэмюэля Ричардсона, Джейн Остин, Чарльза Диккенса, Вильяма Теккерея, Шарлотты и Эмили Бронте, Элизабет Гаскел, Джона Голсуорси, Артура Конана Дойля,

---

<sup>18</sup> См.: Все рецензии зрителей от Кинопоиска на «Солнечный удар» // [Электронный ресурс] URL: <http://pirateplayer.com/reviews/F1CSpNcUJPF>.

Джона Ле Карре, Джоан Роулинг и других знаменитостей – вопрос, можно ли «употреблять» такую литературу только как «повод», как «подсветку» для своих фантазий, вообще не стоит. Стоит, как правило, задача экранизировать родную литературу со всей тщательностью, с полной верой в ее красоту и интерес к ней читателей всего мира. И каждая эпоха дает новые версии картин по английским романам, каждая из которых достойна серьезного разговора (другой вопрос, как относятся британские кинематографисты к зарубежной классике, будь то французский роман в прозе или русский роман в стихах: в этом случае они позволяют себе большие и неоправданные скидки).

Не слишком ошибусь, если скажу, что для оперативного рецензента экранизаций центральным будет вопрос качества экранного зрелища в ракурсе и в категориях киноискусства, что совершенно естественно и справедливо. Но для литературоцентричного исследователя центральным будет другой вопрос: что дает новая экранизация для понимания литературного оригинала, расширяет она или сужает его содержание, честно ли работает с его смыслами и образами?

И, конечно, литературоцентричный исследователь кинематографа не может обойти молчанием самые острые, самые спорные вопросы: экранизация литературы – это игра по правилам или это игра без правил? Экранизируя классическое литературное произведение, можно с ним проделывать все что угодно, или есть границы, пределы допустимого? Как решается старинный вопрос об оправданности интерпретаций?

Возгласы «руки прочь от нашей классики» – с одной стороны, и «Шекспир, Чехов, Толстой, Диккенс устарели, умерли, подвиньтесь-ка» – с другой стороны, раздавались весь XX век, с момента рождения кинематографа. Конечно, эти возгласы не смолкнут и в XXI веке. Кинематограф, который долго считал себя «важнейшим из всех искусств», необходимым народу, а главное, искусством современным и прогрессивным, имеющим самые большие права и полномочия, довольно рано начал, как уже было сказано, «осваивать» и «захватывать» великие произведения литературы, относясь к ним порой как к полигонам для своих творческих экспериментов и как к удобному поводу для самовыражения<sup>19</sup>.

Литературоцентричный подход к экранизациям или театральным постановкам по литературной классике ничего общего не имеет с маниакально-буквалистским подходом: ни кино, ни театр, во-первых, не должны, а, во-вторых, просто не смогут перенести на экран или сцену литературное произведение буква в букву, реплика в реплику, пауза в паузу. Никакой, даже самый большой традиционалист, хотя бы немного разбирающийся в законах экрана и сцены, этого не ждет и этого не требует. Иначе компонуется текст, по-другому оформляются сюжетные ходы, быстрее течет время, пружиннее звучат диалоги, словом – повествование повествованию рознь. И те, кто обвиняет литературоцентризм в таких вздорных ожиданиях, просто затемняют проблему.

Подход к визуальным искусствам с позиции литературоцентризма означает, что от создателей фильма или спектакля ждут прежде всего качественного прочтения текста, вчитывания и вдумывания в него. Такое прочтение ставит во главу угла стремление понять (или попытаться понять) замысел писателя. Грубая неправда, что замысел писателя – это terra incognita, как об этом порой говорится с «легкостью в мыслях»: «Замысел писателя известен только самому писателю и является его глубоко личной радостью, не более того»<sup>20</sup>. Каждый студент-филолог знает, что произведение писателя, как правило, окружено ценнейшими материалами из первых рук: дневниками, записными книжками, черновыми вариан-

---

<sup>19</sup> См., напр.: «Как и зачем кинематографисты модернизируют классику» // [Электронный ресурс] URL: <http://kinote.info/articles/14849-kak-i-zachem-kinematografisty-moderniziruyut-klassiku>.

<sup>20</sup> См., напр., реплику Л. А. Жуховицкого в программе «Культурный шок» на тему «Современная интерпретация классики: издевательство или способ выражения?» на радио «Эхо Москвы» 21 марта 2015 года // [Электронный ресурс] URL: <http://echo.msk.ru/programs/kulshok/1514358-echo/>.

тами, письмами, комментариями автора к своему сочинению, авторскими же предисловиями и послесловиями. Было бы желание поработать, почитать, поисследовать: замысел писателя может быть если не разгадан, то снабжен надежными координатами.

Другое дело, что режиссеры не всегда хотят вчитываться и вглядываться в «старые досье», ограничиваются только сценарием (инсценировкой), считают погружение в «материалы дела» ненужным и неважным – может быть, просто из пренебрежения к филологии как к скучной профессии и сфере, на их взгляд, второстепенной, для кинопроизводства бесполезной. Но, может быть, они не напрягаются просто из-за нежелания тратить свое время и свое воображение на что-то «лишнее». Есть ведь и актеры, исполнители главных ролей в экранизациях больших романов, которые считают, что читать «весь роман» не нужно, достаточно выучить роль и знать где звучат свои реплика. Если это не халтура, то, значит, что-то непостижимое литературоцентричному уму.

Вообще говорить об «искажениях» («оскорблениях») классики, об «издевательствах», «надругательствах» над ней, пусть даже в самом общем виде, рискованно – многие видят в этом погромные намерения. Можно понять людей, стоящих на страже свободы художника: Россия уже не раз переживала времена, когда вслед за критикой спектакля, фильма или книги следовала жестокая травля, затем суровые оргвыводы, порой даже несовместимые с жизнью. Вот как об этом говорит режиссер Российского академического молодежного театра А. В. Бородин: «Начинается изучение вопроса. Потом – тут не так, это не так... И потом закрывается театр Мейерхольда. Потом закрывается театр Таирова. Потом закрывается второй МХАТ. Понимаете, это же страшное дело. Проходили через это. Помните, был расцвет театра, когда были очень разные трактовки «Горя от ума», «Ревизора» – и это всё существовало... Государство дает деньги на то, чтобы развивалось театральное искусство, а значит – интерпретация, та или иная трактовка. Глубочайшее вскрытие самого текста – ради Бога, это прекрасное направление, пусть оно будет. Или это режиссерское сочинение на эту тему – прекрасно, пусть тоже будет. Почему мы хотим привести опять все к социалистическому реализму? Всё будет соответствовать, никаких не будет отклонений, всё будет нормально. И дальше начнется всё, как было: «Это запретить. Тут нельзя». Нельзя сказать художнику, нельзя сказать режиссеру: «У тебя такие-то правила, по которым ты должен действовать. Всё! Никакого спектакля не будет»<sup>21</sup>.

Замечу: слова «Глубочайшее вскрытие самого текста – ради Бога, это прекрасное направление, пусть оно будет» – в реплике режиссера прозвучали. Это суть литературоцентрического подхода, который не ставит целей диктовать правила, что-либо цензурировать, тем более запрещать. Такой подход лишь фиксирует, насколько глубоко «вскрыт», прочитан литературный источник, или обошлось без «вскрытия». Многие современные режиссеры театра и кино по факту как раз и работают в режиме вчитывания и глубокой вспашки текста, полагая, что без этого существовать в жанре инсценировок и экранизаций невозможно, независимо от стилистики и формы их картины или спектакля: реалистической, натуралистической или модернистской. Важно, чтобы режиссер всерьез изучал литературный первоисточник прежде чем его превращать в фильм или спектакль, и пытался вникнуть замысел автора.

Позволю привести здесь всего один, но весьма показательный пример – о нашумевшем, даже скандальном спектакле по роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» режиссера Константина Богомолова в МХТ им. Чехова. Этот спектакль до сих пор терзают медиа разного профиля, по нему проводят экспертизы, разные инстанции требуют его отмены, запрета и т. д.

---

<sup>21</sup> См. выступление А. В. Бородина в программе «Культурный шок» на тему «Современная интерпретация классики: издевательство или способ выражения?» на радио «Эхо Москвы» 21 марта 2015 года // Там же.

23 января 2014 я посмотрела «Карамазовых» в МХТ вместе с друзьями, сотрудниками Музея Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге. Пошла, предубежденная слухами о «недопустимом хулиганстве режиссера К. Богомолова», о связанных с этим «хулиганством» скандалах, о выходе неких активистов из организации «Божья воля», об уходе режиссера из театра. Я понимала, что рано или поздно посмотреть спектакль все равно придется, ибо везде спрашивают, что думать обо всем этом. Помнила слова Достоевского про «стыд собственного мнения» – о том, что люди не смеют выражать свою точку зрения, если она идет вразрез с позицией «ревнителей» и «блудителей». Как дерзнули, дескать, в МХТ «так» показать, «так» исказить великий роман?!

Свои впечатления сразу же после спектакля я выложила в социальные сети – и с тем, чтобы отдать отчет самой себе о работе режиссера, и с тем, чтобы люди не боялись смотреть этот спектакль, опасаясь нарваться на что-то непотребное. Цитирую свой отклик, который я смотрела как раз с литературоцентрических позиций.

*«Показалось мне, что самые непримиримые критики спектакля полагают, будто роман «Братья Карамазовы» – про осанну и светлые надежды, которые брат Алеша вместе с мальчиками-школьниками (а заодно и с автором романа) обретают у камня. Все же, судя по тому, что Россия пережила через четверть века после Достоевского, роман вовсе не об этом. Духовный кризис принял в мире Карамазовых глобальные формы, затронул всех членов общества, независимо от возраста и социального статуса. События романа как знаменья времени – о расшатанных до основания нравственных началах, о безвременном одряхлении общественного организма, когда только уголовные дела еще тревожно напоминают о какой-то общей беде, с которой, как со всеобщим злом, уже трудно бороться. Общество морально анестезировано и потеряло чувствительность к трагической безалаберности настоящей минуты, оно способно лишь смаковать сильные ощущения. «Братья Карамазовы» стали откровением Достоевского, последней правдой о предстоящей русской катастрофе, и В. В. Розанов в 1918 году уже только констатировал: «Русь слиняла в два дня. Самое большое – в три... Поразительно, что она разом рассыпалась вся, до подробностей, до частных. Не осталось Царства, не осталось Церкви, не осталось войска. Что же осталось-то? Странным образом – буквально ничего»<sup>22</sup>.*

*Фантазии на тему романа (так обозначил К. Богомолов свою режиссерскую свободу) как раз об этом. Он точно назвал свою инсценировку «Карамазовы», убрав слово «братья». Это как раз по Достоевскому, который писал: чтобы было братство, нужны братья. А здесь царит не братство, а всеобщая ненависть, которая разрывает человеческие связи и, как червь, точит общественную ткань, и та дряхлеет и распадается. Спектакль в МХТ подтверждает диагноз, который поставил Достоевский в своем романе: над обществом стоит зарево грядущих бедствий, из зияющего пролома в стене церкви потянуло призраком смерти, и крайне подорваны силы, которые могли бы еще на единый исторический миг задержать любовь и веру в холодеющем мире. «Падение праведного и позор его» торжествуют повсеместно – в семье, в обществе, в церкви.*

*К. Богомолов как бы договаривает за автора романа то, на что тот только указал или на что только намекнул: Карамазовы – сладострастники, в желаниях своих они оставляют за собой полный простор, и на сцене МХТ это выглядит вот так, вот так и вот так. Нечего нос воротить, это не букет из алых роз, не тюльпаны и не лилии. Во всех Карамазовых, разъясняется в романе, насекомое живет, и в крови бури родит. «Это – бури, потому что сладострастие буря, большие бури!.. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе*

---

<sup>22</sup> Розанов В. В. Апокалипсис нашего времени. 1918. №1. С. 2.

живут»<sup>23</sup>. Понятно, почему Зосиму и Смердякова играет один и тот же артист. И почему так ярко, зажигателен Федор Павлович, первый и главный из Карамазовых (в блистательном исполнении Игоря Миркурбанова).

Справедливый суд нам только снится, и сцена (в свете современных судебных былей) отражает это обстоятельство более чем убедительно. Катерина Ивановна Верховцева у Достоевского мучительница и inferнальница – так тут она и предстает как «Катя-кровосос». Все верно. Достоевский не раз повторял, что писать роман надо «сценами, а не словами». Кажется, умный и чуткий режиссер Богомолов отчетливо расслышал эти слова. Он разворачивает свои картинки-фантазии ничуть не вопреки писателю, а идя по его стопам.

У поляков есть поговорка: «Цо занадто, то не здраво» – что слишком, то плохо, нездорово. Безусловно, в спектакле «Карамазовы» многое слишком, многое чрезмерно, многое избыточно; Богомолов явно не поклонник гомеопатических доз. Так ведь и Достоевский тоже! Он тоже весь «слишком», и это он сам написал о себе: «Хуже всего, что натура моя подлая и слишком страстная: везде-то и во всем я до последнего предела дохожу, всю жизнь за черту переходил»<sup>24</sup>.

Мне кажется, «до последних пределов» К. Богомолову еще предстоит дойти – именно в этом скорее всего и будет состоять его верность русской и мировой классической литературе. Не бояться дерзать.

«Ура Богомолову! И ура всем нам, что мы не поленились и пошли на спектакль», – сказали мне мои питерские друзья при расставании.

P.S. Один недовольный зритель написал мне, что в спектакле МХТ «Карамазовы» все безнадежно, все беспросветно, в то время как у Достоевского всегда есть надежда и свет в тоннеле. А значит, режиссер все же исказил перспективу. Несомненно, свет у Достоевского есть – прежде всего в его способности понимать происходящее и видеть завтрашние итоги вчерашних событий. Ибо свет – это не фонарь электрошокер POLICE в лицо прямой наводкой. И не благочестивая декламация нравочений и наставлений: в искусстве она просто не работает. Здесь свет светит и греет иначе. Режиссер просвечивает художественным рентгеном во множественных проекциях карамазовский организм, и снимки показывают все болезни, все изъяны, все пороки пациента. Этот снимок не скрыт от зрителя, так что он, если захочет, тоже сможет увидеть суть вещей. Режиссер и его актеры не прячут свои головы в тихую заводь иллюстративной интерпретации, а бросаются в самое пекло аллюзий с современностью и, конечно, находят их. И заставляют нас смотреть не отворачиваясь. В этом и есть свет. Почти электрошокера».

На свою публикацию я получила много откликов самого разного содержания – меня и поддержали, и осудили. Это нормально. Но самое важное письмо пришло – опять же через социальную сеть – от режиссера Богомолова, с которым я не была знакома и никогда ранее не встречалась. Прочитываю это письмо.

«25 января 2014.

Людмила Ивановна, здравствуйте, это Костя Богомолов. Я хочу сказать Вам огромное спасибо за Ваши слова и отзыв. Во-первых, мне очень приятно и очень важно, что именно Вы посмотрели этот спектакль и так оценили его. В этой работе я как никогда следовал за автором и старался понять его – пусть по-своему – и передать это ощущение сегодняшнего Достоевского. А он невероятно современен. Фантастически. В каждой секунде. И то, что для Вас этот мой Достоевский – Достоевский, и то что Вы так ясно

---

<sup>23</sup> Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1872—1990. Т. 14. 1976. С. 100.

<sup>24</sup> Письмо Ф. М. Достоевского А. Н. Майкову от 16 (28) августа 1867 года // Там же. Т. 28, кн. 2. 1985. С. 207.

*считали смыслы спектакля, – это для меня может быть самая большая похвала! А во-вторых этот отзыв очень важен для театра, ведущего борьбу за спектакль с каким-то валом жалобщиков и упырей, пишущих во все инстанции о том что де спектакль оскорбляет память писателя и Россию... Одним словом, СПАСИБО! Правда, очень важный для нас текст! Спасибо и – позвольте сказать – искренне – для меня честь услышать от Вас такие слова. Костя».*

В письме режиссера сказано самое главное: он как никогда следовал за автором и старался понять его – пусть по-своему – и передать это ощущение сегодняшнего Достоевского. Такого отношения к литературному тексту как раз и хочет, и ждет литературоцентричный исследователь визуальных переделок.

### **Режиссер-экранизатор и музыкант-исполнитель: есть ли общее?**

Есть большой соблазн провести параллель между искусством режиссера-экранизатора и мастерством музыканта-исполнителя; ведь исполнительское искусство – это особая сфера творческой деятельности, в которой материализуются произведения «первичного» творчества. Экранизации можно уподобить исполнению музыкального произведения. В обоих случаях есть исходный текст, с одной стороны, и его интерпретация с другой стороны. Экранизация – это перевод, перевоплощение литературного первоисточника в иную материальную форму. Разумеется, этот процесс далеко не механический, а творческий. Он включает такие важнейшие аспекты, как вживание в смыслы «первичного» материала, его интерпретацию в соответствии с собственными мировоззрением и эстетикой, выбор адекватных художественных средств.

Произведения писателей, поэтов, драматургов, сценаристов, композиторов при их переводе на язык другого искусства получают разные исполнительские трактовки, каждая из которых должна объединять как самовыражение автора, так и самовыражение исполнителя (в нашем случае экранизатора). Творческий характер любых перевоплощений приводит к тому, что между первоисточником, то есть литературным текстом или нотной записью музыкального сочинения (партитурой) и исполнением, то есть экранизацией или звучащей музыкой возникают различные отношения – от созвучия и соответствия до резкого противоречия и диссонанса. Но в любом случае оценка перевоплощений предполагает учитывать не только уровень мастерства исполнителя (мастерство актеров), но и меру близости к оригиналу-первоисточнику, ибо исполнительство есть сотворчество по отношению к автору музыки, а музыкант-исполнитель есть посредник между композитором и слушателем. Так же и экранизатор, как бы свободно он себя ни ощущал, есть посредник между автором литературного первоисточника и зрителем.

Музыкальную интерпретацию музыковеды называют результатом взаимодействия нотного текста, исполнительских традиций и творческой воли исполнителя. Результатом интерпретации становится рождение новых смыслов, при этом главная забота исполнителя – постижение объекта интерпретации, эстетический анализ партитуры, истолкование авторского замысла, погружение в историко-культурный контекст, аутентичное исполнение.

Итак, индивидуальная манера и стиль исполнения, какими бы они ни были, темперамент и мировоззрение музыканта, любая его жестикуляция и самое раскованное сценическое поведение непреложно упираются в композиторский текст, который есть порождающее начало исполнительского процесса, основа музыкального образа. Безошибочное соблюдение композиторского текста при всем богатстве исполнительской палитры есть требование безоговорочное и бесспорное. Музыкант, каким бы бесконечно талантливым и творчески свободным он ни был, играет по нотам, а не мимо нот, ибо игра мимо нот в музыкальном

исполнительстве именуется фальшью. В вокальном искусстве сорваться на высокой ноте во время пения и издать писклявый звук называется «пустить петуха».

Резонно озадачиться вопросом: что есть ноты литературного произведения, которое подвергается экранизации? Что для режиссера и актеров, включенных в процесс переделки романа в кинофильм, есть «композиторский текст»? И что, в таком случае, значит экранизировать классический роман мимо нот, то есть «пустить петуха»?

Разумеется, между сочетаниями композитор – исполнитель и автор романа – кинорежиссер не может быть полного соответствия: разные «первоисточники», разные перевоплощения, каждое со своими правилами и исключениями из правил.

Трудно представить себе, например, чтобы в филармоническом концерте или в зале консерватории, где объявлена бетховенская программа, серьезный музыкант-исполнитель играл бы нечто «по мотивам» – что-либо, напоминающее сонаты Бетховена, слегка созвучное с ними, похожее на них, вариации на темы сонат, а не сами сонаты, сыгранные согласно композиторскому тексту. В музыке есть понятие «вариации на тему», но это совсем другой жанр.

Имеет смысл озадачиться вопросом об отношении крупнейших исполнителей прошлого и настоящего к исполняемой ими музыки. Что она для них – основа основ? Ценность, которая превышает всего? Или только повод для того, чтобы проявить себя, свой исполнительский талант, свою музыкальную самобытность? Существует ли дилемма: самоценность музыки против самобытности исполнителя и, если существует, то как она решается в разных конкретных случаях?

Проблема эта не надуманная, а вполне реальная и стоит перед каждым исполнителем «большого стиля». Обращусь к исполнительской практике одного из крупнейших пианистов XX века Святослава Рихтера. Это особенно дорогой для меня пример, ибо уже очень давно, полвека назад, в моей ранней юности, Рихтер каждое лето приезжал в бывший город Елисаветград (а в те времена и ныне областной центр Кировоград), где я тогда жила, училась в школе, а затем в педагогическом институте. Каждое лето в этом степном украинском захолустье, имевшем все же большую филармонию, Рихтер давал цикл концертов под всегдашним названием «Памяти Генриха Нейгауза», пианиста и педагога немецкого происхождения, своего учителя (свой первый сольный концерт в Елисаветграде Нейгауз дал в 1897 году, в возрасте девяти лет). Не буду останавливаться на драматической биографии Нейгауза, скажу только, что среди его прославленных учеников – Теодор Гутман, Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер, Анатолий Ведерников, Вера Горностаева, Анатолий Геккельман, Александр Слободяник, Евгений Либерман, Леонид Брумберг, Валерий Кастельский, Алексей Любимов, Элисо Вирсаладзе, Алексей Наседкин и другие.

Мне сказочно повезло, ибо самую лучшую фортепианную музыку я услышала в самом лучшем из возможных исполнений. И это был для меня высокий пример отношения к первоисточнику – композиторскому тексту.

Исполнение Рихтера отличалось техническим совершенством, глубоко индивидуальным подходом к произведению, чувством времени и стиля, обширностью репертуара (он играл практически всю фортепианную музыку, от Баха до Берга и от Гайдна до Хиндемита). Но не это делало Рихтера – Рихтером, не это определило его вклад в мировую исполнительскую культуру.

Во всем, что делается людьми в искусстве – писателями, художниками, актерами, музыкантами, – всегда сквозит их человеческое «я», проявляется в творческой деятельности, просвечивает в ней. Несомненно: высокое и прекрасное «я» всегда просвечивало и в исполнительском мастерстве Рихтера. И в то же время можно видеть парадокс в искусстве пианиста – личное «я» Рихтера никогда не претендовало на роль демиурга в творческом процессе. Музыкальные критики не раз писали об умении артиста без остатка «растворяться» в испол-

няемой музыке, о «неявности» Рихтера-интерпретатора, этой отличительной черте его сценического облика. Рецензенты рихтеровских концертов часто ссылались на хорошо известные слова Фридриха Шиллера: высшая похвала художнику – сказать, что мы забываем о нем за его созданиями. Знаменитое высказывание великого немецкого поэта, философа, теоретика искусства и драматурга словно было адресовано Рихтеру – гениальный пианист действительно заставлял слушателей забывать о нем, когда звучала музыка в его исполнении.

Часто в этой связи вспоминают и Ромена Роллана: самодовольство художников – вернейший признак упадка искусства; горе тому художнику, который стремится показать свой талант, а не свою картину. Или Густава Флобера, любившего повторять, что художник должен присутствовать в своем произведении, как Бог во Вселенной: быть вездесущим и невидимым. Или снова Шиллера, убежденного, что когда, восхищаясь картиной, мы забываем о художнике, это для него самая изощренная похвала.

Исполнительской манере Рихтера всегда был свойствен, как утверждают его биографы, категорический отказ от всего внешне броского, претенциозного, того, что могло бы отвлечь слушателей от основного и главного в музыке. А отвлечь могло только одно – если бы пианист фокусировал внимание на достоинствах исполнителя, а не исполняемого. Люди, близко знавшие Рихтера, настойчиво, буквально слово в слово, говорят о его скромности, бескорыстии, альтруистическом отношении к жизни и музыке. «Неявность» Рихтера как исполнителя создавала потрясающий эффект: у слушателей возникало чувство, будто они напрямую, лицом к лицу, поверх барьеров встречаются с авторами исполняемых произведений, без интерпретаторов и посредников. И это всегда производило сильнейшее впечатление. Говорили даже, что подчеркнутая объективность Рихтера как интерпретатора, ясность его исполнительского мастерства, очищенного от субъективных примесей, создавала ощущение «дистиллированности» эмоций, «над-личности» музыкальных высказываний. Рихтеру, после многих его концертов, говорили, что он достиг предела возможного в музыкальном исполнительстве, на что он, как правило, чистосердечно отвечал: нет, нет, я один знаю, как это должно быть...

Факт тот, что Святослав Рихтер вошел в сознание нескольких поколений музыкантов и любителей музыки как универсальный музыкант-просветитель, как носитель высочайшего артистического и нравственного авторитета. Его исполнительское искусство, насыщенное фантастическим богатством красок, огромной духовной силой и мощной художественной волей, диктовалось прежде всего стремлением к точной передаче композиторского замысла. Любая музыка звучала в его исполнении так, будто это именно он сочинил ее на глазах у зрителя. В отличие от других пианистов, Рихтер умел растворяться в исполняемой им музыке. В этом в полной мере и раскрывалась его гениальность.

Быть может, феномен Святослава Рихтера – идеал. Быть может, это эталон. Но в любом случае – это вдохновляющий пример для любого художника-интерпретатора – видеть в исходном материале, литературном ли, музыкальном ли, колоссальную возможность для творческого преображения классического первоисточника. Это в любом случае серьезное доказательство, что композиторский замысел – совсем не только повод для исполнительских усилий, а высокая цель, сверхзадача; доказательство того, что успех на таком пути возможен и реален.

Конечно, у Рихтера были и предшественники, есть и, можно надеяться, будут последователи. Приведу всего два примера. Игорь Стравинский был особенно радикален в отношении к исполнительским интерпретациям в музыке, полагая, что с ними связан риск потери всего смысла сочинения. Он утверждал, что никакой иной «эмоциональности», кроме той, что имманентна самой музыке, не существует. Ни исполнитель, ни слушатель не имеют права на интерпретацию: все, что необходимо об этом сочинении знать, заключено в самом сочинении, всякий другой внешний опыт ему иррелевантен, не имеет отноше-

ния к делу. «Несмотря на скромность этого манифеста (он занимает один книжный лист), он заключал в себе идеологический заряд существенной силы... Стравинский посвятил борьбе за *буквальность исполнения* немало сил: в своих гарвардских лекциях, прочитанных в 1939 году, он делит исполнение на собственно исполнение („execution“) и интерпретацию („interpretation“), причем второе он подвергает всяческому остракизму и осмеянию, утверждая, что *согрешение против духа сочинения начинается с согрешения против его буквы*. Более того, он утверждает, что вопросы исполнительского мастерства – это не эстетическая, а этическая проблема, то есть отношение модернизма к искусству, совершив полный круг, опять оказывается поставленным в зависимость от отношения искусства к жизни, но уже не на уровне образов, а на уровне нормативов восприятия»<sup>25</sup>.

И второй пример: позиция современного музыканта, пианиста и дирижера, выступающего с концертами по всему миру и, конечно, в России, Игната А. Солженицына. О его неординарных интерпретациях с большим одобрением отзывается мировое музыкальное сообщество. Сам музыкант охотно откликается на известную автохарактеристику Д. Шостаковича: я солдат музыки. «Задача исполнителя, – часто повторяет в своих интервью И. Солженицын, – существенно отличается от задачи композитора. Когда-то это было одно и то же, потом – раздвоилось. Сегодня люди, которые не сочиняют музыку, должны, в первую очередь, донести до слушателей замысел композитора. Не надо выпячивать себя, выказывать свой стиль. Иногда говорят: „Горовица можно узнать по первым же аккордам“. Часто про это „узнавание“ немножко перебирают – это во-первых. Во-вторых, это ложный подход к исполнительству. Потому что *пианист, певец, дирижер не должен, не имеет права подминать под себя композитора. То есть прокручивать музыку в своей внутренней мясорубке, а на выходе получать некий смешанный фарш*. Так говорили, между прочим, о Рахманинове: он всех композиторов играет как Рахманинов. Я как раз с этим не согласен, но в той степени, в какой это правда, это – не комплимент Рахманинову, как думают некоторые. У каждого композитора свой звук, свое звучание, свой внутренний мир, своя философия. И вот это необходимо отразить, выразить в полной мере. Так что в этом смысле интерпретатор, исполнитель лишь хамелеон. То есть Бетховен должен звучать по-немецки, Чайковский и Шостакович пусть звучат по-русски и так далее. Если я играю Шостаковича, то я хочу, чтобы говорили: „Звучит Шостакович“, а не „Солженицын играет Шостаковича“. Худшего комплимента не придумаешь!»<sup>26</sup>

На вопрос: «Будучи музыкантом, дирижером, стараетесь ли вы передать замысел автора, или же вложить собственное прочтение?» – И. Солженицын отвечает: «Главная задача дирижера – догадаться, о чем то или иное произведение. На это уходит много времени, еще больше душевной энергии, но необходимо пытаться добраться до самой сути. Если произведение не мое, я должен в первую очередь передать мысль композитора. Если же я хочу самоутвердиться, имею собственную оригинальную мысль, необходимо творить самому. Собственное отношение и натура дирижера так или иначе проявляются в исполняемой музыке»<sup>27</sup>.

Имеет смысл привести и еще одно замечание исполнителя – об австрийском композиторе и органисте Антоне Брукнере. «Музыку Брукнера вообще мало исполняют, кроме того, он больше, чем любой из композиторов прошлого, пострадал от агрессивного подхода дирижеров к его партитурам – от невосприятия самой природы и музыкальной формы его мыс-

<sup>25</sup> См.: Рациональный гений Стравинского. Артем Рондарев о русском композиторе Игоре Федоровиче Стравинском // Электронный ресурс. URL: <http://sputnikipogrom.com/culture/14172/the-rational-genius-of-stravinsky-2/>.

<sup>26</sup> См.: Нузов В. «Игнат Солженицын: Без музыки жизнь для меня не имеет смысла...» // Электронный ресурс. URL: <http://www.peoples.ru/art/music/conductor/soljenitsin/>.

<sup>27</sup> См.: Мазина А. Игнат Солженицын. Российско-американский пианист и дирижер // Электронный ресурс. URL: <http://stnmedia.ru/?id=13450>.

лей. Брукнер был мистиком, и время в его музыке совершенно другое. Многие же дирижеры пытаются „лечить“ его как больного: ломают внутреннюю структуру, темп, естественное дыхание музыки. А публика в один голос потом говорит – Брукнер слишком уж своеобразен»<sup>28</sup>.

Итак, проводя не совсем привычную, быть может, даже рискованную параллель между творчеством режиссера-экранизатора и мастерством музыканта-исполнителя, хочется суммировать высказывания именно музыкантов, чтобы подумать (и тут есть, над чем думать), насколько они применимы к деятелям визуальных искусств:

- самодовольство художников – вернейший признак упадка искусства;
- стремление к точной передаче композиторского замысла и литературного первоисточника – достойная цель исполнителя и экранизатора;
- согрешение против духа сочинения начинается с согрешения против его буквы;
- вопросы исполнительского мастерства – это не эстетическая, а этическая проблема;
- пианист, певец, дирижер (режиссер) не должен, не имеет права подминать под себя композитора (писателя, автора литературного произведения);
- главная задача дирижера (режиссера) – догадаться, о чем то или иное произведение, пытаться добраться до самой его сути;
- если дирижер (режиссер) хочет прежде всего самоутвердиться, имея собственную оригинальную мысль, необходимо творить самому;
- собственное отношение и натура дирижера (режиссера) так или иначе проявятся в исполняемой музыке (экранизации).

Факт состоит в том, что споры об ответственном и бережном отношении к композиторскому замыслу, к литературному первоисточнику – не выдумка искусствоведов, а выбор художников: как намерены они относиться к духу и букве используемого сочинения. С поправкой, разумеется, на разность языков музыки, литературы и кинематографа.

И если перед литературоцентричным исследователем кинематографа поставить вопрос: «Зачем вообще нужны экранизации высокой (то есть классической) литературы», – исследователь скорее всего должен ответить: «Экранизации классики нужны для того, чтобы попытаться и с помощью киноязыка тоже добраться до сути литературного первоисточника, догадаться, о чем он, каковы его смыслы и цели. И, быть может, только во вторую очередь поставить перед собой цель „познать самое себя“, самовыразиться». При таком понимании проблема – «зачем нужны экранизации классики» – это действительно не столько эстетическая, сколько этическая проблема.

Хочу подчеркнуть: литературоцентризм в отношении к классике всегда вызывал и будет вызывать неприятие у многих критиков и искусствоведов – у тех, кому в эстетической и этической верности классике чудится что-то старорежимное, ветхое, косное, консервативное. «Страстная, самозабвенная, истеричная любовь к классике – это в России не любовь к прекрасному, – пишет, например, уважаемый и талантливый театральный критик, – Это любовь к чему-то застывшему, безопасному и цементирующему все общество – от детского сада до творческих вузов и от прачечных до Министерства культуры... Эстетические предпочтения лично для меня давно стали лакмусовой бумажкой. Правильные политические взгляды не спасают от эстетического дикарства, зато интерес к современному искусству почти всегда есть гарантия того, что человек хочет видеть мир меняющимся. Тот, кто понимает или хотя бы стремится понимать современный театр (или музыку – неважно), не может испытывать ненависть к классике. Он просто ищет в хрестоматийном произведении пред-

---

<sup>28</sup> Муравьева И. В круге музыкальном // Российская газета. 2008. 18 декабря. Как сообщается в музыкаловедческих словарях, в настоящее время подавляющее число дирижеров предпочитает исполнять сочинения Брукнера, ориентируясь исключительно на оригинальный текст партитур.

вестия сегодняшних проблем. И если меня спросят, в чем конкретная социальная польза современного искусства, я отвечу просто: «Оно помогает обществу учиться жить в настоящем, а не в хорошо отцензурированном и окостеневшем прошлом».<sup>29</sup>

Возражение здесь может быть только одно: если Шекспир, Достоевский и Чехов воспринимаются как нечто окостеневшее, мумифицированное, застывшее (в подвал! в депозитарий! заштабелировать!) – это одно. Если они видятся как вулкан, как лава, которые свои огнем и пеплом обжигают современность – это другое. Литературоцентризм выбирает второе.

Каждая экранизация – это попытка совместить два языка. Системный анализ экранизаций в контексте литературных первоисточников позволяет нащупать баланс между индивидуальным представлением режиссера о книге, его творческой свободой и необходимостью соответствовать тексту литературного первоисточника. В любом случае важно понять творческие мотивы обращения режиссера к литературному тексту: в них зачастую кроется разгадка замысла и результата экранизации.

Есть несколько точек зрения на «литературную фильму» (как писали столетие назад): экранизация как «переделка» литературного произведения и приспособление его к экрану; экранизация как самостоятельный вид художественного творчества, связанный с литературным первоисточником произвольно; экранизация как художественная интерпретация литературного произведения, перевод его на экранный язык с помощью изобразительно-звуковых образов. Декларируемые экранизаторами точки зрения не имеют, однако, четких критериев, содержательно размыты и допускают множество толкований. Доказать создателям фильма-экранизации, где он творчески честно следует своему литературному первоисточнику, где он примитивно эксплуатирует литературный материал, а где грубо искажает его, бывает не так просто: существует пресловутое режиссерское «я так вижу», за которым может скрываться все что угодно.

Так или иначе, экранизации ставят вопросы, которые при обсуждении их качества выходят на первый план: литературное произведение и адекватность его переложения на язык кино; взаимодействие искусств и универсальные технологические законы; литературная основа кинематографа; природа и характеристика сценарного текста; сходство и различие сценарного текста и литературного первоисточника; сценарная адаптация и оригинальный сценарий; переводимые и неперебиваемые на язык кинематографа элементы литературного повествования; медийные различия между литературой и кинематографом; проблемы верности оригиналу и правомерность интерпретаций; двойное авторство экранизаций и их цитатность; «фанатское» чтение как «идеальное» восприятие экранизации.

Судить об обретениях и потерях экранизаций ни в коем случае нельзя, полагаясь только на теоретические формулы и принципы. Художественный фильм-экранизация, созданный всего лишь «по мотивам» или даже по созвучию с мотивами литературного первоисточника, может оказаться шедевром кинематографа. А картина, декларирующая свое буквальное, маниакально «точное» следование первооснове, напротив, в результате может получиться беспомощной поделкой, компрометирующей само право на экранизацию. Все решает сам фильм, о котором, впрочем, тоже может быть (и всегда бывает) множество суждений даже и авторитетных критиков.

Кинематограф, как и литература, как и театр, как и все искусство, – не подчиняются единому директивному суждению, и никакое даже свободное суждение не может претендовать на исключительный статус. На этом, в частности, основана свобода и независимость искусства: от мнений как зрителей-дилетантов, так и критиков-профессионалов. В огром-

---

<sup>29</sup> Давыдова М. Наша главная скрепа // Электронный ресурс. URL: <http://www.colta.ru/articles/theatre/6638>.

ном лабиринте мнений и оценок всегда найдется укромный уголок, где может чувствовать себя вполне комфортно любое новшество, несовершенство и даже любое уродство.

Особо подчеркну категорический императив: литературоцентрический подход ничего общего не имеет с опаснейшими современными тенденциями (их не зря называют новым средневековьем) – разбирать произведения визуального или любого другого искусства, связанного со словом, в инстанциях административных, полицейских, судебных; рассматривать произведения искусства с точки зрения правонарушений и уголовных статей. Тот факт, что в обществе существуют разные, даже полярные мнения на один и тот же фильм, один и тот же спектакль, одну и ту же книгу, – естественен, нормален. Но требовать расправы над теми, кто не вписывается в твои координаты, а живет в своих, – ненормально и чревато большими бедами.

В заключение приведу ответы на вопрос журнала «Сеанс» (№19—20, 2004, декабрь)<sup>30</sup>, обращенный к современным российским режиссерам и киноведам – о мотивах обращения (или необращения) к экранизациям классической литературы.

*Никита Михалков (задолго до «Солнечного удара»):* «Кризис сюжетов, дефицит идей, желание „облокотиться“ на добротный литературный материал. Объяснимо и извинительно. Такую „конъюнктуру“ можно лишь приветствовать. Но это к вопросу о стимулах и намерениях. Я понимаю тех, кто говорит о „покушении с негодными средствами“. Мы ведь можем сколь угодно восхищаться английскими экранизациями, но это потому, что Теккерей или Джейн Остин для нас материал далековатый и чужеватый. То ли дело Достоевский Федор Михайлович. Тут нам вынь да положь конгениальность, а также соответствие нашим собственным представлениям, как оно должно. И я не свободен от подобных предрассудков...»

*Владимир Валуйский:* «Многие режиссеры, как бы они ни расписывали в интервью свои трудности, считают в душе экранизацию классики легкой и приятной задачей. С чем трудно не согласиться. Русская классика сильна характерами персонажей, она и кинематографична – в длинном сериале почти ничего не надо экранизировать, все экранизировано автором. И особенно классика не испортишь – запас прочности велик».

*Алексей Учитель:* «Мне предлагали снять сериал по „Братьям Карамазовым“. Но ведь найти адекватную форму для „Карамазовых“ очень сложно. Клянусь, я не представляю, как можно снять „Доктора Живаго“ в телесериальном варианте. А когда стало известно, что запущена в производство „Анна Каренина“... Нет, иной раз лучше держаться в стороне. Хотя можно лишь позавидовать бесстрашию режиссеров, которые берутся за подобные вещи».

*Александр Рогожкин:* «То, что классику начинают экранизировать в виде сериалов, может быть, и к лучшему. „Идиот“ в экранной версии появиться бы не мог. Не столько потому, что он слишком длинный, сколько потому, что это другие правила игры. Не поедая же попкорн смотреть на страсти князя Мышкина. А так, в телеформате, – может, кто и роман прочтет. Хотя, скорее, наоборот: сочинения будут писать прямо по сериалу».

*Илья Ценципер:* «Можно, конечно, начать заламывать руки. Когда ты берешься за переложение Достоевского: хоть в кино, хоть на телевидении, хоть в комиксах, – то результат твоей работы неминуемо покоробит очень и очень многих. Но если действие происходит в далеком прошлом, если там никто не скачет на лошади, и при этом сериал смотрят миллионы людей, то я бы назвал такое явление „позитивным“. Более того – это самый большой комплимент телевизионному искусству, какой только может быть».

*Александр Лесневский:* «Часть современной конъюнктуры, и ничего искусственного в этом нет. Я, правда, думаю, что классику необязательно переводить на телеязык, по крайней мере сейчас: есть ведь замечательные фильмы советских годов. Мы, скорее, должны

---

<sup>30</sup> См.: Сеансу отвечают: Сериалы. Экранизации классики // Электронный ресурс. URL: <http://seance.ru/n/19-20/serials/serials-classics/>.

заниматься поиском современных тем и героев, формулировать нынешнее состояние общества, пытаться нащупать то трудноуловимое, что сегодня объединяет нас и делает нацией. По-моему, наша главная задача – то, что называют „самоидентификацией“. А волочиться за классическими сюжетами и пытаться на них выезжать – это вчерашний день телекино».

*Анатолий Максимов:* «Классику прежде не экранизировали по причине простой и вульгарной – денег не было. Это ведь надо всех переодеть – и героев, и второй план, и массовку еще, не приведи боже. А интерьеры, а мебель, а кондиционеры на окнах закрасивать... Но сейчас появилась такая возможность. Не то чтобы на уровне ВВС, но все-таки... Благодатная во всех отношениях территория. Богатейший резерв сюжетов, героев. Артистам работать одно удовольствие. А многочисленность аудитории тоже не удивительна, ведь те же Толстой и Достоевский в прошлом веке издавались огромными тиражами».

*Игорь Манцов:* «Часть общей конъюнктуры, конечно. Я предсказывал подобный поворот еще в середине 90-х, когда стало понятно, что новорусское барство нуждается в культурной легитимизации. Я удивлен, что процесс тотальной экранизации столь задержался. Ну, это обычное расейское разгильдяйство».

*Валерий Тодоровский:* «Есть такой голливудский анекдот. Продюсера спрашивают: „Что вы сейчас снимаете?“. Он отвечает: „Снимаем то, что имело успех в прошлом году“. И это нормально. Никому не приходило в голову экранизировать Толстого или Достоевского, но стоило выйти „Идиоту“ – и все тут же захотели повторить его успех. Было ощущение, что люди ломанулись в библиотеки, порасхватили с полок толстые книжки и бросились их экранизировать. Провалы и разочарования здесь неизбежны, потому что классику нельзя поставить на конвейер. У меня был проект „Бесы“, который я очень хотел делать и сейчас хочу. Но это настолько „штучная“ и страшная история, что ее нельзя снимать среди еще десяти экранизаций. Я понял, что окажусь в потоке фильмов, где ходят люди в сюртуках, цилиндрах, с бакенбардами... Так уж у нас в стране устроено: то густо, то пусто. А на лучшем в мире английском телевидении Диккенса или Голсуорси экранизируют раз в пятнадцать лет, потому любая экранизация становится событием. Чтобы все английские каналы за один год экранизировали все романы английской литературы – этого просто невозможно себе представить».

*Рубен Дишдишян:* Проект «Доктор Живаго» мы стали разрабатывать раньше, чем был закончен «Идиот». Так что никакой связи тут нет. Мы просто считаем роман Пастернака одним из лучших произведений в нашей литературе. Вот и захотели, чтобы он был максимально подробно переведен на киноязык. И чтобы он дошел до сердец зрителей, причем именно на русском языке. Без Омара Шарифа в косоворотке».

Заметим: никто из десяти кинодеятелей разного возраста, с разным опытом, послужным списком и творческим багажом, не высказался на территории серьезного киноведческого издания в том духе, что экранизация классики нужна им как *повод*, для самовыражения и самоутверждения. Это обнадеживает, хотя за годы, минувшие после этой анкеты, многое изменилось и требует осмысления.

### **«Азбука» литературы и «ноты» ее экранных трансформаций**

Исследователи экранных искусств подсчитали: подавляющая часть экранизаций (социологи кино называют цифру в 99%) самых мощных авторов-классиков – это фильмы, снятые по мотивам книг, это переделки, лишь напоминающие книги (взяты отдельные элементы сюжета, задействованы лишь некоторые персонажи, начало и конец изменены, суть картины весьма далека от литературного первоисточника).

Напомню хорошо известный современный пример. В 1972 году братья Аркадий и Борис Стругацкие издали роман «Пикник на обочине», и уже в 1979 году по его мотивам

Андрей Тарковский снял фильм «Сталкер». Сценарий фильма был написан Стругацкими и Тарковским, переписывался неоднократно (последняя версия, использованная для фильма, не имела почти ничего общего ни с первой его версией, ни с самим романом). Позднее были созданы любительские видео-игры «Сталкер» (1997) и «Zone the Last Stalker» (1999). Радиоспектакль «Пикник на обочине» (1990) сохранил сюжет, но искажил имена персонажей. Театральная версия романа, осуществленная в Финляндии (2003), называлась «Stalker». Компьютерная игра «S.T.A.L.K.E.R.: Тень Чернобыля» (2007), вторая ее версия «S.T.A.L.K.E.R.: Чистое небо» (2008) и третья «S.T.A.L.K.E.R.: Зов Припяти» (2009) использовали большое количество материала, отсылающего к роману Стругацких, но без упоминания о нем. Список переделок можно продолжить, и в случае «Пикника на обочине» считается, что ему еще очень повезло.

Но вернемся к проблеме «*нотной грамоты*» экранизаций, то есть к тем реалиям литературного произведения, изменив которые или вовсе отказавшись от которых, экранизация теряет всякую связь с первоисточником. Не исключено, что и в этом случае может получиться «интересное» кино, но для литературного «исходника» оно вряд ли будет иметь какое-либо значение.

#### *Автор литературного произведения*

Как правило, экранизаторы дорожат именем автора литературного первоисточника, не стремятся его скрыть или закамуфлировать. Да это и невыгодно создателям экранизаций: автор – бренд, тот манок, на который должен купиться литературоцентричный зритель (то есть тот, кто идет смотреть фильм по Чехову или Бунину, а не фильм того или иного режиссера), и, соответственно, кинокритик. Экранизация Шекспира, Достоевского, Пушкина и любого другого классика, пусть даже созданная «по мотивам», пусть даже на нее замахнулся малоизвестный или вовсе бесталаный режиссер, все равно привлечет внимание как раз в силу того, что это Шекспир, Достоевский, Пушкин (а не тот или иной режиссер). Так что если до этой работы творчество режиссера не представляло собой ничего запоминающегося (или как таковое отсутствовало вовсе), сам факт экранизации непременно делает ему имя, неважно какого качества. Так случилось, например, с русским телесериалом по роману Ф. М. Достоевского «Бесы» (произведен по заказу Правительства Москвы кинокомпанией «Телефильм», показан телеканалом «Столица»), на который вдруг отважился в 2006 году Феликс Шультесс, немецкий специалист по кулинарным интерактивам, автор проекта «Teatro del Gusto» – кулинарного театра, который организует и проводит открытые представления и приватные мероприятия, мастер-классы, кулинарные поединки, консультирует открытие гостиниц и ресторанов, занимается обучением поваров, делает постановки *show cooking*<sup>31</sup>. И хотя в шестисерийной картине были заняты такие известные актеры, как Юрий Колокольников, Ирина Купченко, Леонид Мозговой, Инга Стрелкова-Оболдина, Евгений Стычкин, Владимир Вдовиченков, хотя Шультесс горячо утверждал в многочисленных интервью, что его экранизация – это «стопроцентный Достоевский», фильм стопроцентно же и провалился (непонимание сути романа, техническое иллюстрирование книги, ученическое повторение вызубренных глав, бессвязная чехарда событий)<sup>32</sup>.

Осталась совершенно непонятной и мотивация режиссера кулинарных спектаклей: зачем это и почему ему понадобилось братья за «Бесов» (кроме разве желания оказаться в одной компании с А. Вайдой и другими мастерами кинематографа).

---

<sup>31</sup> См.: Основатель Кулинарного театра // Электронный ресурс]. URL: <http://www.teatrodelgusto.biz/felix-schultess/>.

<sup>32</sup> См. об этом нашу статью: «Сериальный» Достоевский: вдали от сигнальных огней // Сараскина Л. И. Испытание будущим. Ф. М. Достоевский как участник современной культуры. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – С. 457–473.

### *Название литературного произведения*

Обычно экранизаторы, снимающие фильмы по книгам или «по мотивам книг», с названиями не слишком церемонятся и могут менять их как угодно, заботясь лишь о том, чтобы намек на литературный источник был понят и привлек зрителя.

Так, в 1915 году на студии «Светотень» была снята немая лента «Рабыни роскоши и моды», имевшая знаковый подзаголовок: «*По отдаленным мотивам романа Э. Золя «Дамское счастье»*». Можно предположить, что «отдаленность мотивов» зашкаливала, о чем авторы картины, переименовавшие «Дамское счастье» в «Рабынь...», честно уведомили публику. К сожалению, эта картина значится в списке утраченных фильмов Российской империи, отснятых в 1915 году, и кроме названия, авторов и актеров, занятых в картине (Вера Юренева, Варвара Янова, Осип Рунич, Елена Ходаковская и др.), о нем известно немного. «Рабыни роскоши и моды» были сняты режиссером И. Сойфером по сценарию, написанному журналистом Г. Брейтманом: якобы тот взял статью из газеты об одной московской портнихе, которая находила среди своих заказчиц хорошеньких дам, охваченных страстью к богатым нарядам, и втягивала их в сети порока. Роман Э. Золя «Дамское счастье» был затронут в картине по касательной, но получилась вполне увлекательная история, в духе модных кинодрам второго десятилетия XIX века<sup>33</sup>.

В 1928 году Голливуд выпустил фильм «Любовь» («Love») режиссера Эдмонда Голдинга – экранизацию по мотивам романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина». В главных ролях были заняты Грета Гарбо и Джон Гилберт. Финал картины заранее было запланировано снять в двух версиях – со счастливой развязкой о воссоединении Анны и Вронского после смерти Каренина, предусмотренная для проката в США, и с традиционной трагической развязкой, для проката в Европе. Вначале планировалось назвать картину так же, как называется роман-первоисточник, но затем название было изменено с тем, чтобы на афишах значилось: Greta Garbo and John Gilbert in Love (игра слов – Грета Гарбо и Джон Гилберт влюблены или, если переводить буквально, Грета Гарбо и Джон Гилберт в фильме «Любовь»). Интрига состояла в том, что у Гарбо и Гилберта в тот момент и в самом деле был бурный роман вне съемочной площадки.

В дальнейшем экранизаторы, снимавшие фильмы «по мотивам» и менявшие как им хотелось название литературного источника, сходство которого с кинопродукцией оказывалось минимальным, эпитетом «отдаленный» никогда не пользовались и, быть может, избегали намекать на «закадровые» обстоятельства. Так, например, американский сериал производства CBS о приключениях Шерлока Холмса (в исполнении Джонни Ли Миллера), где знаменитый детектив – наркоман на реабилитации, а доктор Джон Ватсон превратился в даму по имени Джоан, врача-куратора, приставленного к пациенту (ее сыграла актриса Люси Лью), назван словом (наречием) «Элементарно». Сходство сериала с литературным источником минимальное, к тому же хорошо известно, что фраза «Элементарно, Ватсон!», которая вот уже сотню лет, с легкой руки английского сатирика П. Вудхауза, создателя романов и рассказов о Дживсе и Вустере, ассоциируется с Шерлоком Холмсом, не встречается в книгах Конан Дойля<sup>34</sup>.

В анонсах картины прозвучало даже нечто вроде манифеста: *от новейших интерпретаций никто не требует точного соответствия канону – главное, чтобы они были остро-*

---

<sup>33</sup> См.: Блог сообщества [http://blogs.privet.ru/community/motard\\_supermoto/151791994](http://blogs.privet.ru/community/motard_supermoto/151791994).» // Электронный ресурс. URL: «привет.ру»

<sup>34</sup> См. об этом, напр.: Кто придумал фразу «Элементарно, Ватсон!»? // Электронный ресурс. URL: <http://otvet.mail.ru/question/63028382>; Откуда взялась фраза «Элементарно, Ватсон!» // Электронный ресурс. URL: <http://serial-sherlok.ru/heroes/26-fraza-elementarno-vatson.html>.

*умные и нескучные; вольное обращение с материалом их не портит; главное – иметь высокие рейтинги.* С точки зрения прокатной судьбы картины позиция эта понятна, но все же исполнена лукавства: при всем кажущемся остроумии сериал «Элементарно» все же нуждался (именно для рейтинга) в «элементарной» привязке к знаменитому первоисточнику: имя Шерлока Холмса, героя великого множества экранизаций, – гарантия того, что фильм не потонет в море любых других детективов. Кстати, среди фильмов о Шерлоке Холмсе (первый из них, американский, появился в 1900 году) почти все, включая советские рисованные мультфильмы, американские анимации, японские аниме-сериалы и французские компьютерные игры, содержали в своих названиях имя Шерлока Холмса или отсылали к историям, которые он расследовал: авторам было важно, чтобы зрители и компьютерные игроки точно знали, что им предстоит смотреть, во что предстоит играть.

В 2001 году режиссер Роман Качанов-младший и сценарист Иван Охлобыстин, воспользовавшись сюжетом романа Ф. М. Достоевского «Идиот» (вернее, его канвой), сочинили лихую постмодернистскую фантазмагорию в жанре черной комедии «Даун Хаус»<sup>35</sup>. Название фильма (оно появляется на экране под портретом Ф. М. Достоевского) лишь слегка соприкоснулось с романом: слово «даун» (человек с синдромом Дауна) и слово «хаус» (модный стиль в электронной музыке с повторяемым ритмом) сложилось в слово «таунхаус» (малоэтажный жилой дом на несколько многоуровневых квартир).

Действие картины, рифмуясь с реалиями второй половины 1990-х годов, обогатилось такими понятиями-сигналами, как «новые русские», внедорожники Hummer, тяжелые наркотики и т. п. «Я князь Мышкин. Сирота. И программист по образованию, – рассказывает Лев Николаевич Мышкин (Федор Бондарчук) случайному встречному Парфену Семеновичу Рогожину (Иван Охлобыстин). – Дед мой есаул и бабка-институтка еще в начале прошлого века в Швейцарию переехали. Мама и папа познакомились в Париже. Он шел по улице и круассан ел. А мама чужие франки потеряла и собиралась на себя руки наложить. Он ее в кафе отвел абсента попить, а через семь месяцев я родился. А потом все умерли, а я в клинику лег, на анализы, на восемь лет».

Парфен Рогожин, сын купца, на отцовы деньги покупает обувной магазин для Настасьи Филипповны Барашковой (Анна Букловская), сожительницы Тоцкого (Артемий Троцкий) – ответственного секретаря совета безопасности, который платит своей наложнице большие деньги. Генерал Епанчин (Юозас Будрайтис) хочет выдать ее замуж за Ганю Иволгина (Михаил Владимиров) и дает за ней солидное приданое: три вагона тушенки, при этом она резонно беспокоится, что тушенка китайская, несвежая, просроченная. Оскорбленная в лучших чувствах Настасья Филипповна обвиняет Тоцкого: «Вы меня под Pink Floyd невинности лишили и к дзен-буддизму прирастили. Я вас в подъезде серной кислотой оболью».

Вообще персонажи картины имеют друг с другом давние счеты. Рогожин говорит Гане: «Помнишь, ты на кремацию мамы денег у меня занял? А мама-то жива!» Елизавета Прокофьевна Епанчина, урожденная Мышкина (Барбара Брыльска), заявляет: «У нас, у Мышкиных, все наркоманы», на что ее дальний родственник, Лев Николаевич, отвечает: «Я в наркотиках не нуждаюсь, я и без них вижу жизнь живописно» (в другом случае он скажет: «Меня и так прет наяву без всякого компоту»). Программист Мышкин повсюду носит с собой или на себе большой магнитофон, так что все события этой картины происходят под музыку хаус (автор саундтрека к фильму диджей Грив): Рогожин практикует садо-мазо, Аглая Епанчина (Елена Котельникова), намереваясь выйти замуж за князя, требует у отца приданого в виде пяти вагонов керамической плитки; идя на сближение с женихом, предлагает ему сначала вместе помочиться в траву, а потом на крыше дома, на мягком гудроне, поупражняться

---

<sup>35</sup> Даун Хаус (2001) // Электронный ресурс. URL: <http://baskino.com/films/komedii/31-daun-haus.html> (дата обращения 11.05.2015). Цитаты из фильма приводятся по экранной версии.

в интима, ведь нельзя же за него, неопытного, замуж идти! Генерал Епанчин, напутствуя молодых, авторитетно предупреждает: «В сверхсекретных картах Генштаба нет Америки, и поэтому лучше бы им поехать в свадебное путешествие куда-нибудь к Северному морю».

Самое шокирующее место в картине – ее финал. Рогожин зовет Мышкина домой поужинать втроем и угощает красиво сервированным и обложенным цветами печеным окороком. Мышкин с удовольствием ест мясо, ни о чем дурном не подозревая, потом просит разрешения навестить Настасью Филипповну, которая не вышла к ужину, в ее комнате. Навестив, возвращается и отрешенно спрашивает: «А где ее ноги?» «А что, по-твоему, мы ели?» – отвечает Рогожин вопросом на вопрос. И тут князь Мышкин спокойно и бестрепетно просит отрезать ему кусочек окорока для Гаврилы Ардалионовича Иволгина и несет через пески пустыни шмат сладкого и сочного мяса под троекратный слоган «Красота спасет мир», звучащий на высокой насмешливой ноте.

Авторы аттестовали свой фильм как самую смелую в истории кинематографа экранизацию романа «Идиот». Однако персонажи картины, включая «князя Мышкина», не претендуя на близость к персонажам романа Достоевского, кажется, лишь отстаивают свое право считаться дебилами и отморозками, ибо быть ими престижно и весело.

Режиссер В. Бортко, автор многосерийной экранизации «Идиота», снятой в реалистической манере (2003), отвечая на вопрос газеты «Московский комсомолец», смотрел ли он фильм «Даун Хаус», деликатно ответил: «Конечно, смотрел. Это талантливое произведение, только непонятно, зачем оно сделано. Такие бы усилия да в мирных целях – цены бы им не было. Похулиганить захотели? Ну что ж, пожалуйста, никто не запрещает. Но смысла в этом я не вижу. Хотя, смотря „Даун Хаус“, я смеялся. Только при этом вспоминал пушкинского „Моцарта и Сальери“: „Мне не смешно, когда...“ Дальше пусть читают „Маленькие трагедии“»<sup>36</sup>.

Критику фильма Ф. Бондарчук объяснял исключительной тупостью, глупостью, неподготовленностью, недостатком общей культуры и внутренней свободы журналистов, которые обсуждали не саму картину, а факт ее существования. То есть то, как ее вообще *посмели* снять. «Я убежден, что если бы этот проект снимался где-нибудь в Европе, и артисты говорили на исландском языке, и все это было бы вставлено в раму какой-нибудь догмы Ларса фон Триера, это бы обсуждалось у нас как некий эксперимент»<sup>37</sup>. Однако о «даун-хаусской» стилистике экранизации спорили не только «глупые и неподготовленные» журналисты. Литературоведы вместе со зрителями называли картину идиотским стебом, паразитированием на имени писателя и его знаменитом романе: вряд ли рецензенты и зрители обратили бы на «черную комедию» столько внимания, если бы речь шла об оригинальном сценарии про дебилов и отморозков, без привязки к Достоевскому. В ней, в этой привязке, очень нуждались создатели «Даун Хауса»: они могли обойтись без родного названия, но как было не использовать имена персонажей! Их как раз и предстояло высмеять, сделав картонными куклами, именно над их переживаниями и страданиями хотелось вволю поиздеваться.

Имеет смысл повторить «устав» новейших интерпретаторов для новейших же интерпретаций:

- никто не требует точного соответствия литературному оригиналу;
- главное, чтобы они были остроумные и нескучные;
- вольное обращение с материалом их не испортит;
- главное – иметь высокие рейтинги.

Тот факт, что никто ни от кого не требует точного соответствия литературному оригиналу, – чистая правда. Постулат об остроумии к «Даун Хаусу» имеет самое непосредствен-

---

<sup>36</sup> См.: Мельман А. Владимир Бортко: «Я уже классик» // Московский комсомолец. 2003. 3 июня.

<sup>37</sup> См.: Бондарчук Ф. Горечь профессии // Вечерняя Москва. 2003. 17 апреля.

ное отношение: остроумия, шуток и шуточек (порой на грани фола), «емких» характеристик в матерном стиле здесь предостаточно (генерал Епанчин, например, видя, как Мышкин на пороге загса оставляет свою невесту Аглаю и уводит Настасью Филипповну из-под венца с Рогожиным, смачно выражается: «Сказочный долб... б»). Но вот по линии скуки случился прокол. Вторичные просмотры, и спустя год, и спустя десять-пятнадцать лет, оставляют впечатление чего-то натужного и нудного, никак не способного вызвать не то что смех, но даже и слабую улыбку.

*Мне не смешно, когда маляр негодный  
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,  
Мне не смешно, когда фигляр презренный  
Пародией бесчестит Алигьери.*

Могут возразить, что у Пушкина это говорит не Моцарт, а Сальери. В любом случае – это была нормальная, здоровая реакция музыканта-профессионала на халтуру пародистов и фигляров. Так что смотреть (особенно повторно) картину о дауне-программисте, танцующем под музыку хаус, как-то даже неловко. Эпатаж ради эпатажа, хулиганство ради хулиганства. Сверхвольное обращение с материалом – ради чего? Какая цель, какая творческая задача? Поиск отмычек к современности? Может быть, авторы фильма сводят счеты с «око-стеневшим» Достоевским? С невозможным Львом Николаевичем Мышкиным? С навязшими в зубах академическими трактовками романа «Идиот»? А может, со своей неспособностью снять по роману Достоевского серьезную картину? Последнее – скорее всего. Замечу, ни один из участников съемочной группы, включая сценариста И. Охлобыстина и исполнителя главной роли Ф. Бондарчука, не говоря уже о режиссере Р. Качанове, за минувшие со времен «Даун Хауса» годы ни в одной экранизации классики замечены не были.

Авторы картины гордились тем, что текст монологов и диалогов народ разобрал на цитаты, и это правда: особенным успехом пользовались остроты Фердыщенко (Александр Баширов) на сортирную тему. Иным зрителям нравилось, что «из тяжеленного социального романа XIX века сделан вполне удобоваримый облегченный вариант. Ну и что, что пародия, зато классная. И музыка там подходящая»<sup>38</sup>. Другие писали: «Для подобного зрелища нужна определенная подготовка, специфическое восприятие мира, такой вот хаос в голове»<sup>39</sup>. Но в целом зрители, кажется, разгадали феномен: «Это – самый бессовестный, грязный, бессмысленный римейк великого произведения великого писателя. Да, порой было смешно. Но если бы и этого не было – я бы фильм просто не досмотрел. Неужели это попытка приобщить молодежь к русской классике? Скорее, возможность приобщить русских классиков к перевертываниям в гробу! Вероятно, авторы и не подозревают, что Достоевский может смотреть этот фильм. Неясен смысл создания этого шедевра... Зачем делать римейк, причем очень сомнительный? И актеры известные, но... Как-то странно. Если бы этого фильма не было на свете, мало бы что изменилось. *Хотя нет – кое-что есть: попытка протолкнуть, смешать, совместить мир, язык, культуру российского девятнадцатого века и российского же двадцать первого. Но это – именно попытка и именно протолкнуть – неудачно, с большим и все-таки бесполезным трудом*»<sup>40</sup>.

Наверное, это и есть ответ на вопрос о том, что дает для осмысления романа Достоевского экранизация Качанова-Охлобыстина: мир романа (космос) и мир кинофильма (хаос)

---

<sup>38</sup> См.: Рецензии на фильм «Даун Хаус» // Электронный ресурс. URL: <http://www.kievrus.com.ua/d-retsenszii/30377-retsenszii-na-film-daun-haus.html>.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Там же. Прим. автора.

не объединяются ни общей сюжетной канвой, ни узнаваемыми именами персонажей. Хаос «Даун Хауса» не способен дать новое дыхание космосу романа «Идиот»<sup>41</sup>. Искать в «Даун Хаусе» что-то по-настоящему мышкинское («Князь-Христос»), или рогожинское, или что-то от Настасьи Филипповны, бессмысленно: авторы картины наложили запрет на серьезные чувства и отношения. Такие понятия как «любить», «жалеть», «сострадать» ей органически чужды. Сделанная в стиле беспощадной издевки над всеми и над всем, она чувствует себя на коне, с копьём и мечом.

Следует заметить: картину «Даун Хаус» никто никогда не запрещал, что само по себе отрадно (ибо дело не в запретах), она прошла по всем экранам, она выложена в сети Интернет во многих копиях. Сценарий Охлобыстина издан отдельной книгой. Фильм получил специальный приз жюри Открытого российского кинофестиваля в Сочи «Кинотавр» за «За поиск нового киноязыка» (2001) и специальный приз жюри на Российском фестивале «Литература и кино» в Гатчине «За беспрецедентное обращение с романом Ф. М. Достоевского «Идиот» (2001).

Любопытно, что никто из съемочной группы, включая режиссера, сценариста и актеров (как профессиональных, так и непрофессиональных, снявшихся в небольших ролях), не пошел в своей дальнейшей работе по пути «беспрецедентного», так что поиски нового киноязыка прошли втуне: как нашли его, так и потеряли, по-видимому, за ненадобностью. Представить себе, что «9 рота» или «Сталинград» Ф. Бондарчука будут сделаны в подобной «беспрецедентной» манере, невозможно.

Обратимся к картинам с усеченными по сравнению с литературным оригиналом названиями. Почему экранизаторов не устраивают названия-оригиналы?

В 2008 году на киностудии им. М. Горького вышел фильм Сергея Овчарова «Сад», снятый по пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад» (1904). За сто лет в России и за рубежом поставлено огромное количество спектаклей по этой пьесе. Есть интересная статистика: с 1918 по 1960 «Вишневый сад» ставился в 88 театрах СССР, и только в Московском Художественном театре за этот срок спектакли прошли 1273 раза. Пьеса обошла сцены всего мира, по ней создано восемь экранизаций: в Японии, Англии, Швеции, России, Греции, Франции. В них были заняты такие известные артисты как Джуди Денч, Джон Гилгуд, Татьяна Лаврова, Шарлотта Ремплинг.

Интерес к пьесе не иссякает. Уместно привести слова из телевизионного интервью режиссера Эймунтаса Някрошюса после московской премьеры его экспериментальной постановки «Вишневого сада» в 2003 году. Его спросили: «Был ли в вашей жизни ваш собственный вишневый сад, который повлиял на вашу жизнь?» Он ответил: «Да, было имение, был сад и дом, но пришла мелиорация и все срыла»<sup>42</sup>. Декорации в его «Вишневом саде» вполне отвечали мистическому и эксцентрическому колориту этого трагического и смешного спектакля: два облупившихся столба от старых ворот обозначали усадьбу Раневской, сверху свисали спортивные кольца, за них в последнем акте цепляли трость, и получалось чеховское пенсне. Были также связанные в кружок стулья, сухие ветки для костра. Вместо сада вдоль задника установили на палочках белые модели-самолетики. Может быть, это стало парадоксальным символом той самой «мелиорации»...

«Вишневый сад» вызывает сегодня сильный всплеск чувств, ассоциаций, аналогий, дает импульс нового понимания и самой пьесы, и русской истории. Теперь уже очевидно, что эта «легкая лирическая комедия» – одна из самых исторических пьес Чехова. Она рождалась как прекрасное видение. Автору чудилось открытое окно старого помещичьего дома

---

<sup>41</sup> См. об этом нашу статью: Киноверсия романа «Идиот»: дискуссия о фильме как явление культуры // Сараскина Л. И. Испытание будущим. Ф. М. Достоевский как участник современной культуры. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – С. 419–456.

<sup>42</sup> См.: Спектакли, рецензии. Статьи // Электронный ресурс. URL: <http://old.emironov.ru/>.

с ветками белых цветущих вишен, влезаящих из сада в комнату. Хозяйка сада, всегда без денег, в критические минуты просит в долг то ли у управляющего, то ли у лакея. Потом воображению драматурга являлся мужчина, то ли брат ее, то ли дядя – отчаянный бильярдист, с ним приходила веселая компания...

«Я нашел чудесное название для пьесы – «Вишневый сад!» – объяснял Чехов Станиславскому. Тот не понял, в чем дело. Через неделю он снова был позван Чеховым для серьезного разговора, и на этот раз автор объяснил: «Не «Вишневый сад», а «Вишнёвый сад». «Вишнёвый сад», – сказал ему Чехов без комментариев. Позже Станиславский писал: «На этот раз я понял тонкость. «Вишневый сад» – это деловой, коммерческий сад, приносящий доход. Такой сад нужен и теперь. Но «Вишнёвый сад» дохода не приносит, он хранит в себе и в своей цветущей белизне поэзию былой барской жизни. Такой сад цветет и растет для прихоти, для глаз избалованных эстетов. Жаль уничтожить его, а надо, так как процесс экономического развития в стране требует этого»<sup>43</sup>.

Пьеса обладала трудно уловимым скрытым смыслом, была полна загадок. Автор нацеливался на смешную и веселую комедию, даже на четырехактный водевиль, где черт ходит коромыслом. Главная героиня, Любовь Андреевна Раневская, представлялась автору глупой комической старухой, а Варя, ее приемная дочь, – «набитой душой». Но пока пьеса писалась, автор привыкал к своим героям и героиням, все как-то смягчалось, дуры умнели, старухи молодели, хорошели, становились печальными, нежными, им хотелось сочувствовать, и не понятно было, надо смеяться или плакать над их судьбой.

Известно, что Чехов с жаром отстаивал свое мнение о «Вишневом саде» как о комедии. Он безмерно удивлялся, почему его современники, друзья, актеры, критики считали «Вишневый сад» тяжелой драмой русской жизни. Сам Чехов тоже мечтал, что будет заниматься садом, *когда не сможет больше писать*: и он действительно привел в порядок запущенный сад в Мелихово: цветение фруктовых деревьев, за которыми он ухаживал сам, вызывало радость и надежду. Однако роковым образом садоводческое увлечение закончилось раньше, чем он перестал писать. Мечта о саде исчерпала себя прежде, чем сочинение о мечте: в самом конце жизни он вдруг сочинил притчу о саде, не понятую современниками. В этом была тайна, выходящая за пределы одной писательской биографии и судьбы одной пьесы. Ведь «Вишневый сад» был написан смертельно больным писателем, который как врач догадывался о своей близкой кончине. На премьере 17 января 1904 года Чехов стоял на сцене уже очень худой, мертвенно бледный и не мог унять кашля. Торжество отдавало похоронами...

Сказать, что за сто лет существования пьесы критика понимала ее «по-своему», «своеобразно» – ничего не сказать. Ведь говорилось о третьем этапе освободительного движения, о забастовках и революционных настроениях (в связи с образом Пети Трофимова), об общественном застое, о никчемной жизни дворян-обывателей, о ценах на землю и рентабельности вырубки садов и дачной застройки. Писали, что пьеса – камень на могиле эгоистичных белоручек, что Раневская на самом деле должна была бросить своего парижского любовника-альфонса и выйти замуж за купца Лопухина, чтобы, пожертвовав собой, спасти дом и сад, что герои пьесы – жалкие ничтожные личности, дряблые как старики, бессильные перед жизнью. Обвиняли Чехова, что он окружил слезливую Раневскую, ни на что не годную «дворянскую клушу», каким-то чувствительным облаком, что студент Петя, призывая всех работать, бездельничает, глупо издеваясь над Варей, работающей не покладая рук. М. Горький называл героев Чехова рабами своей любви, своей глупости, лени, жадности к благам жизни, своего темного страха перед будущим, в котором им нет места.

---

<sup>43</sup> Станиславский К. С. А. П. Чехов в Художественном театре // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. – М.: ГИХЛ, 1960. – С. 411.

Пьеса Чехова – произведение, созданное на рубеже веков, отмеченное синдромом «конца века», вобравшее в себя его тревоги и предчувствия. И на самом деле, это были последние мирные годы перед грядущими катаклизмами. Чехов чувствовал, что надо торопиться, надо писать для театра, потому что скоро обществу будет уже не до него, ибо грядут события, которые перевернут Россию верх дном.

В те самые зимние дни 1904 года, когда в театре чествовали Чехова и московский зритель увидел премьеру спектакля о прекрасном погибающем вишневом саде, прекраснее которого нет ничего на свете, на русский флот в Порт-Артуре напала японская эскадра, и был затоплен своим экипажем крейсер «Варяг». В том самом мае 1904 года, когда «Вишневый сад» вышел отдельным изданием, японцы блокировали Порт-Артур и высадили на Ляодуне четыре армии. В те самые летние дни 1904 года, когда в немецком курорте умирал Чехов, русская армия отступала и несла крупные потери, которые вскоре закончились падением Порт-Артура и общим военным поражением империи.

Это и еще многое другое составляло зловещий фон пьесы Чехова, будущие итоги настоящих событий. В картине «Сад» ничего этого нет и в помине. Нет тревоги, нет предчувствий, нет тоски по уходящему миру, нет сочувствия к героям. С самых первых кадров фильм вызывает недоумение: одни кадры сняты в стиле немого кино, с виньеточными интертитрами, другие – в формате комедии положения, с трюками в стиле Л. Гайдая, третьи вообще напоминали ситкомы. Почти все герои фильма – комические марионетки с шутовскими характерами, с гротескным поведением. Единственное исключение из шутовской тональности картины – ее главная героиня, помещица Раневская (Анна Астраханцева), воздушная красавица с фарфоровым лицом и с водевильным окружением, которое не дает воспринимать ее переживания и ее слезы всерьез. Кажется, что и на нее тоже надета маска в духе комедии дель арте.

Давно сказано что центральный герой пьесы «Вишневый сад», давший ей название, – не человек, как в большинстве классических произведений: Гамлет, Макбет, Дон Кихот, Евгений Онегин, Обломов, Анна Каренина, Демон, Мцыри, Иудушка Головлев. И не группа близких друг другу людей: Руслан и Людмила, три сестры Прозоровы или братья Карамазовы. И не совокупность персонажей: мертвых душ или цыган, отцов и детей, униженных и оскорбленных. И не состояние: войны и мира, преступления и наказания, горя от ума. Герой «Вишневого сада» – это *место действия*, как обрыв, домик в Коломне, имение «Грозовой перевал» или дворянское гнездо, то есть некая территория, нагруженная символическими смыслами. «Вишневый сад» – не только земля с плодовыми деревьями, дающими ягоды для варенья, то есть, не «вишневый сад».

Много и вдохновенно написано о чеховском «Вишневом саде» – о том, что это некое заповедное пространство, которое невозможно выставить на продажу или захотеть купить. Нельзя продать и купить небо над садом, птиц в небе, души усопших предков, память об утонувшем Грише, сыне Раневской, о ее муже, который умер от шампанского. Сад хранит память о людях, которые его возделывали. Как в таком случае ударить по дереву топором? Почему надо рубить старый сад во имя нового сада?

Есть интересная история, связанная с недавней постановкой «Вишневого сада» в Малом драматическом театре в Петербурге. Было решено перед началом работы вывезти актеров под руководством режиссера Льва Додина куда-нибудь на природу. Оказалось, что в России вишневых садов, способных потрясти воображение своими размерами, уже не осталось. Вырубили все до единого. Но Додин все же нашел необходимый ему заповедник в маленькой деревне под Гамбургом, где растет самый большой и самый старый вишнёвый сад в Европе с деревьями высотой 7—9 метров. Долго ждали, когда зацветут вишни: трижды меняли авиабилеты, репертуар, планы, но от намерения увидеть и показать сад во всей красе не отказались. Ксения Раппопорт (Раневская) рассказывала позже: «Этот невероятной

красоты сад мы застали в те несколько дней, когда он в полном цвету. Это не музей, а живой сад, за которым ухаживают. Он принадлежит старому крестьянину, который сказал, что пока он жив, будет жив и этот сад»<sup>44</sup>. По словам актрисы, они приехали туда с камерой, чтобы снять кусочек фильма, который используется в спектакле, когда Лопехин показывает немой фильм Раневской. И этот живой сад дал актерам ощущение такого счастья и такие эмоции, которые помогли понять, что на самом деле означает эта потеря.

Автору фильма «Сад» С. Овчарову, устроившему в павильоне «Ленфильма» фанерно-картонное имение Раневской, в картине-фарсе, где герои ведут себя гротескно, вычурно и откровенно валяют дурака, подобные ощущения были, по-видимому, не нужны. У создателей картины как будто бы даже промелькнула мысль снять действие в настоящем саду, но, во-первых, его надо было искать, во-вторых, вишни цветут всего несколько дней, а этого было мало для натуральных съемок всех сцен. В конце концов сад соорудили в павильоне: с землей, десятками деревьев и тысячами пластмассовых цветочков, привязанных к веткам.

Цветущий живой сад, посмотреть на который артисты театра Льва Додина ездили за тридевять земель в тридесятое царство, чтобы ощутить его аромат и его красоту, снять маленькое немое кино и показать театральному зрителю, – это одна версия бессмертной пьесы Чехова. Сад с пластмассовыми цветами, привязанными к веткам, где искусственная зелень не дышит, не знает солнца, не ведает влажной благодати дождя, – это принципиально другая версия. Такой сад не может быть заповедной территорией, *genius loci*, гением места – земель, где люди любят и страдают, где дышит почва и судьба. Пластмасса – она и есть пластмасса.

Может, поэтому авторы фильма невзначай «потеряли» в его названии слово «вишнёвый»...

*В пору цветенья  
Вишни сродни облакам —  
Не потому ли  
Стала просторней душа,  
Словно весеннее небо... (Камо Мабути)*

Пьеса И. С. Тургенева «Месяц в деревне», комедия в пяти действиях, самое репертурное из всех его театральных сочинений, была написана в 1850 году (первая редакция – в 1848 году). В процессе работы дважды менялось ее название: «Студент» и «Две женщины». Пьеса была предназначена для журнала «Современник», но опубликовать его в 1850 году писателю не удалось из-за цензурных запретов. Только в 1855 году сочинение было напечатано в «Современнике» в совершенно изуродованном цензурой виде. И только в 1869 году «Месяц в деревне» появился в составе собрания сочинений Тургенева, где был восстановлен первоначальный облик пьесы.

Цензурные стеснения были связаны с остротой социальных выпадов и образом студента Алексея Беляева, приглашенного на лето учителя двадцати одного года в дом богатых помещиков Ислаевых для их десятилетнего сына и его русских уроков. В творчестве Тургенева на тот момент это стало первой попыткой представить читателю бедного молодого разночинца без гроша в кармане, добывающего хлеб своим трудом. Позади – бедное полусиротское детство в «очень маленьком домике», постоянная нужда, скудное воспитание без французского языка, без поэзии («до стихов не охотник»), с особым интересом к критическим статьям, которые его «забирают» (то есть волнуют), и к романам Жорж Санд, откуда

---

<sup>44</sup> См.: Лев Додин представит в Москве новую постановку «Вишневого сада» // Электронный ресурс. URL: <http://ria.ru/culture/20141216/1038500146.html>.

проистекают демократические и отчасти даже радикальные взгляды студента. Иначе говоря, Беляев мыслился автором как своего рода предтеча Евгения Базарова: но «предтеча» был еще слишком молод, неопытен, терялся в обществе красивых дам и солидных господ («Вспомните, кто вы и кто я!.. – скажет он хозяйке поместья, двадцатидевятилетней матери своего ученика. – Взгляните на меня... этот старый сюртук, и ваши пахучие платья... Помилуйте!»<sup>45</sup>). Действие пьесы происходит в начале 1840-х годов, и время уверенных в себе, хотя по-прежнему бедных Базаровых, наступит еще лет через двадцать.

Стоит обратить внимание и на реплику помещика Ислаева в разговоре с другом дома Ракитиным в первом действии пьесы: «Ты, я вижу, смеешься надо мной... Да что ж, брат, делать? Кому что. Я человек положительный, рожден быть хозяином – и больше ничем. Было время – я о другом мечтал; да осекся, брат! Пальцы себе обжег – во как!»<sup>46</sup> О чем другом мечтал Ислаев – неизвестно. На чем «осекся» – он не объясняет. Видимо, Ракитин, старинный друг, знает, в чем дело, и тему не развивает. Что кроется за признанием богатого тридцатилетнего помещика Аркадия Сергеевича («пальцы себе обжег»), какие неприятности и невзгоды ему пришлось испытать, для читателя остается загадкой. *Что* это было за время мечтаний (скорее всего – время первой молодости), тоже остается за кадром. Но если произвести нехитрые подсчеты и отнять от зрелых годов Ислаева лет пятнадцать, вспомнить время действия пьесы (начало 1840-х), то его двадцатилетие совпадет с 1825 годом, роковым временем восстания декабристов, к которому он мог быть как-то причастен, пусть только одним сочувствием. В любом случае Тургенев никак не мог, по цензурным условиям, намекнуть на эти обстоятельства.

Громкие события в пьесе по сути дела отсутствуют: все герои проживают в поместье, в их распоряжении большой и удобный дом, они прогуливаются по аллеям большого сада, сживают в ажурных беседках и иных укромных уголках, ведут тонкие «кружевные» беседы, ежедневно вместе обедают и ужинают. Исподволь все наблюдают за всеми и делают интересные умозаключения. Учитель в свободное от уроков время запускает с барчуком бумажного змея, лазает по деревьям, гоняется за белками, неплохо рисует и поет, умеет делать фейерверки на воде («римские свечи»), которые нравятся хозяйке, готов ко дню ее именин преподнести даме сюрприз.

Сюжет пьесы, в которой ничего страшного не происходит, насыщен в то же время страстными переживаниями: хозяйка дома и ее молоденькая воспитанница влюбляются в молодого, полного энергии и жизненной силы учителя и невольно оказываются соперницами. Даже служанка Катя, и та равнодушна к московскому студенту, до такой степени, что отказывает в расположении недавнему своему ухажеру слуге Матвею, который тоже невольно соперничает с учителем. Друг дома, умный, проницательный тридцатилетний господин, давно и безответно влюбленный в красавицу барыню, чрезвычайно дорожит ее благосклонностью, но замечает в ней недавние странные перемены – внутреннее беспокойство и раздражение. С появлением в поместье учителя друг дома невольно становится его соперником, но любовное преимущество – на стороне молодого свежего студента, которому недосуг заметить любовную лихорадку здешних дам. Тем не менее, друг дома оттеснен «в арьергард» и вынужден отступить.

Любовный четырехугольник – в силу порядочности и благородства всех участников – кончается общим фиаско. Все герои – «прекрасные люди», и они самоустраиваются. Учитель: «Кружить голову богатым барыням и молодым девушкам не мое дело»<sup>47</sup>. Друг дома, призвавшись хозяину, что любит его жену такой любовью, в которой мужьям сознаться трудно,

<sup>45</sup> Тургенев И. С. Собрание сочинений: В 10 т. – М.: ГИХЛ, 1961—1962. Т. 9. 1962. – С. 311.

<sup>46</sup> Там же. С. 250.

<sup>47</sup> Там же. С. 327.

покидает дом навсегда, одновременно с учителем. Хозяин дома, признавшись другу дома в своей ревности («ты мне опасен, брат»<sup>48</sup>), полагает, что друг уезжает, чтобы не вводить в соблазн его жену: он и не подозревает, что жена плачет по другой причине и тоскует по другому мужчине. Друг дома, самоотверженно принимает удар ревности хозяина дома на себя и не выдает любимую женщину, которая предпочла ему другого. Барыня, покинутая обоими мужчинами, мается, остается у разбитого корыта, но зато в семье, при своем положении, с доверчивым мужем, сынишкой и недалекой свекровью, которая тоже «ничего не может понять». Воспитанница, не желая более находиться в доме своей коварной покровительницы («в любви все средства хороши»), дает согласие выйти замуж за пожилого и глупого соседа-помещика. «Мне душно здесь, мне хочется на воздух»<sup>49</sup>, – говорит учитель, прощаясь с воспитанницей, к которой относится как к милой сестре, но не как к возлюбленной.

Итак, в этой пьесе каждый персонаж любит не того, кто любит его. Торжествует ревность: хозяйка ревнует воспитанницу к учителю, полагая, что тот влюблен в девицу. Девица ревнует к учителю хозяйку, убедившись, что тот готов на ответное чувство к старшей даме. Друг дома ревнует хозяйку к учителю (заметим, что не к мужу!), и только в самом конце пьесы что-то похожее на ревность к другу дома начинает испытывать и учитель. Две «счастливые» пары – воспитанница и пожилой сосед, а также циник-лекарь и компаньонка матери хозяина – соединяются, повинувшись не любви, а житейским обстоятельствам: без любви, страсти, душевного волнения.

На самом деле «душно» им всем, но «воздуху» здесь нет ни для кого. Комедии, как назвал свою пьесу Тургенев, не вышло: получилась лирическая драма о несбывшейся любви, глухой тоске, вынужденном расставании. Счастье было хоть как будто и близко, но почти совершенно невозможно – ни для кого (если только никто не решится взорвать устоявшийся порядок вещей вверх дном). Проявляя читательское бесчувствие и неуважение к переживаниям хозяйки дома, можно заметить ее фразу в самом начале пьесы: «Француза (то есть французского учителя, вместо прежнего, уехавшего. – Л.С.) нам княгиня из Москвы пришлет»<sup>50</sup>. В том смысле, что вскоре приедет новый учитель – и, может быть, ей удастся развеяться.

Комедийные, драматические и мелодраматические ситуации пьесы, ее богатый антураж, чувствительные монологи и диалоги персонажей, система тонких взаимоотношений между ними давали прежде и дают ныне огромные возможности для сценических воплощений.

История театральных постановок пьесы «Месяц в деревне» началась еще в 1872 году, на сцене Малого театра. До революции «Месяц в деревне» не раз играли и в МХТ, и в Александринке, и в Малом театре. С 1930 по 2000 годы пьесу ставили три десятка раз – как в России, так и во всем мире «A Month in the Country» – под таким названием, то есть в прямом переводе с русского, она многократно шла в США, Англии, в Ирландии, («Un mes al camp» – в Каталонии, «Un mois à la campagne» – во Франции). И только трижды «Месяц в деревне» менял свое название – «Две женщины» (1998, театр Ленком, режиссер Владимир Мирзоев), «Высшее благо на свете» (2011, Киевский академический театр драмы на левом берегу Днепра, режиссер Андрей Билоус), «Все мы прекрасные люди» (2013, Санкт-Петербургский академический театр имени Ленсовета, режиссер Юрий Бутусов).

Очевидно, однако, что все названия идут изнутри пьесы: «Две женщины» – авторское запасное название; цитатные заголовки взяты из пьесы и исполнены горькой символики. Никто из постановщиков ни разу не соблазнился вторым авторским вариантом заглавия –

<sup>48</sup> Там же. С. 319.

<sup>49</sup> Там же. С. 327.

<sup>50</sup> Там же. С. 238.

«Студент»: учитель Алексей Беляев, как мог убедиться в свое время Тургенев, а вслед за ним и все интерпретаторы его пьесы, в комедии – лишь объект страстей, пассивный участник событий, невольный возмутитель спокойствия. Подлинными героями, вернее, героинями – это действительно две женщины: барыня-хозяйка и ее воспитанница-сирота. Парадокс авторского названия пьесы, позволяющий ставить ее, сохраняя почти всесюжетные линии, в том, что события здесь разворачиваются в течение всего четырех дней, а не месяца, хотя именно в течение месяца пребывания учителя в деревне он «влюблял» в себя женщин.

Кинематографическая история пьесы значительно скромнее – на Западе американские, английские, французские, немецкие телефильмы выходили с точным переводом оригинального русского названия (по-немецки – «Ein Monat auf dem Lande»). В 1943 году во Франции вышла адаптированная экранизация пьесы Тургенева под названием «Secrets», действие которой происходит вне времени и перенесено в обширное имение близ города Арля; все персонажи, естественно, носят французские имена, одержимы любовными страстями и эротическими снами (режиссер Пьер Бланшар).

Наиболее известные телевизионные версии русских спектаклей выходили под «родными» названиями: в 1973 году – телеверсия спектакля Театра им. Ермоловой (1969, режиссер Е. И. Еланская), в 1983 году – телеверсия спектакля Театра на Малой Бронной (1977, режиссер А. В. Эфрос); в 1996 году – телеверсия спектакля Московского театра «Мастерская П. Н. Фоменко» (1996, режиссер С. В. Женовач), в 2004 – телеверсия спектакля театра «Ленком» «Две женщины» (1998, режиссер В. В. Мирзоев).

И все же когда появился фильм В. В. Глаголевой «Две женщины» (2015)<sup>51</sup>, оказалось, что пьеса Тургенева, написанная 165 лет назад, рождена именно для кинематографа: она словно высвободилась из театральных пут, устремилась на вольную волю прочь от крохотных сценических площадок, театральной бутафории и условных скупых декораций. Обитатели деревни вырвались на простор настоящего поместья среднерусской полосы, к аллеям прекрасного сада с живыми деревьями и цветами, под струи летнего дождя с прохладной дождевой водой. Воспитанница Вера с упоением рассказывает (и это можно увидеть!), как учитель за белкой на дерево полез, высоко-высоко, и начал верхушку качать, а потом подкрался к корове на лугу и ей на спину вскочил. Друг дома Ракитин сообщает, что видел хозяина дома на плотине и тот вошел в песок по колена. Учитель Беляев прислушивается к крику коростеля в саду. Катя, служанка, угощает всех собранной в саду сочной малиной, слуги перетирают посуду, крестьянки моют яблоки в больших деревянных чанах и потом варят варенье, крестьянские дети резвятся около пруда.

Имеет смысл вспомнить, что сам Тургенев называл «Месяц в деревне» «невозможной в театральном смысле пьесой»<sup>52</sup>. В свете кинематографической реальности и возможностей кинематографа эта фраза приобретает новый и вполне неожиданный смысл.

Как, оказалось, нужны «Месяцу в деревне» – прежде всего сама деревня, а также дом, в котором происходит действие, с мебелью и всей обстановкой; нужны облака на небе, шорох дождя, шелест травы и листьев, чаепитие на веранде, с самоваром и посудой – и с пчелой, барахтающейся в блюдечке с медом. Важно, чтобы герои и героини, убегая друг от друга, бежали не за кулисы, а по длинным аллеям сада, или в поле, к пруду, за горизонт. Важно, чтобы учитель Беляев, в которого влюбились сразу три женщины из помещичьего дома, мог проявить на глазах зрителей, а главное, зрительниц свою молодую силу, отвагу и лов-

---

<sup>51</sup> См.: Две женщины (2014) // URL: <http://wood-film.ru/filmy/dramy/1522-dve-zhenschiny-2014-smotret-onlayn.html>. Цитаты приводятся по экранной версии.

<sup>52</sup> «Вчера вечером пришла ко мне телеграмма от Саниной (актрисы), в которой она меня просит разрешить ей необходимые урезки из моей комедии... Не понимаю я, с какой стати ей пришла в голову мысль взять эту невозможную в театральном смысле пьесу. Я ей, конечно, ответил, что разрешаю какие угодно вырезы и урезы» (из письма И. С. Тургенева А. В. Торопову от 11 января 1879 г.).

кость: тогда не останется сомнений, что в него так можно влюбиться до беспамьятства. Важно, чтобы актриса, играющая хозяйку дома, была прекрасна настолько, чтобы безответная любовь к ней тридцатилетнего аристократа, друга дома, воспринималась безусловно, без натяжек и неловкости. Важно, наконец, чтобы друг дома смотрел на свою возлюбленную такими глазами, говорил с ней таким голосом, когда всё мгновенно становится понятно, без скидок на театральные условности.

В фильме Глаголевой все это соединилось будто в волшебном зеркале: и старинная усадьба под Смоленском с домом, высокими деревьями, полем, озером и горизонтом; постройками помещика Аркадия Ислаева (Александр Балуев) и его вейлкой, которая «просто ураган»; и крестьянскими ребятишками на сеновале, и лошадьми на конюшне... И молодой, а не прикидывающийся молодым артист Никита Волков (учитель Беляев), очень естественный, без шаржированных ужимок и прыжков. И актриса Анна Астраханцева (Наталья Петровна Ислаева, жена помещика), которая хороша так, что дух захватывает: у нее легко и мягко, без грубости и агрессии, выговариваются жестокие для безответно любящего ее Ракитина слова: «Наши отношения так чисты, так искренни, но не совсем естественны. Я вас люблю... и это чувство так ясно, так мирно... Оно меня не волнует, я им согрета, но... Вы никогда не заставили меня плакать... а я бы, кажется, должна была...».

И англичанин Рейф Файнс, актер мирового класса, который произносит свои реплики без тени акцента и от игры которого мурашки бегут по коже: несомненно забываются его глубокие, печальные, страдальческие глаза, которые привыкли терпеть боль любовной неудачи, но в иные моменты полны нежности и восхищения; долго звучит в памяти его глуховатый, завораживающий, магический голос, который тоже невозможно забыть... Этот истинный тургеневский Ракитин, лучший из всех возможных, который, казалось бы, только и заслуживает любви бездонной и бесконечной...

«В его глазах больше крика, чем в реальном крике прочих. Его молчание красноречивее долгих разговоров других героев, – пишет одна из зрительниц. – Я бы простила фильму все огрехи за один лишь взгляд Файнса в сцене объяснения с мужем Натальи Петровны. Редкий актер, в которого я влюбляюсь снова и снова, несмотря на его уже давно не юный возраст и залысины. И опять он меня потряс. Я все думала, как создатели справятся с акцентом, ведь было решено, что Рэйф будет играть на русском... Человек, не знающий русского языка, выучил свою роль так, что я вынуждена была порыться в новостях, не передумали ли, и не решено ли было озвучивать Ракитина кем-то русскоговорящим. Но нет... Вот это Актер. Таких единицы»<sup>53</sup>.

Под стать красавице Наталье Петровне и ее молодая соперница Верочка (Анна Леванова): она и «совсем дитя», и уже юная женщина, которая вдруг обожглась всем вместе и сразу – любовью, ревностью, предательством, жгучей обидой, тяжелой решимостью уйти из дома покровителей к глуповатому и робкому пожилому мужу. При этом две женщины сопоставлены в картине так, что становится понятным выбор учителя – кому он может ответить на любовь, а кому – не готов, и кому он по неопытности выдал себя: «Я не умею говорить с дамами... Я до сих пор знал... совсем не таких женщин». Фигуры же Натальи Петровны Ислаевой и Михаила Александровича Ракитина в исполнении Анны Астраханцевой и Рейфа Файнса затмили многие прежние театральные пары, где на фоне ярких исполнительниц (Евгения Уралова, Ольга Яковлева, Ксения Кутепова и др.) уходили в тень и бледнели вялые, невыразительные Ракитины – бесстрастные, желчные, ревнивые, завистливые, проявляющие положенное им по роли благородство, но как бы против своих личностных качеств.

---

<sup>53</sup> См.: «Две женщины» на форуме «КиноПоиска» // URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/596452/>.

Все же нельзя обойти вниманием серьезные возрастные несоответствия между актерами и их героями: Наталье Ислаевой 29 лет – Анне Астраханцевой 41 год; Ракитину 30 лет – Рейфу Файнсу 52 года; Аркадию Ислаеву 36 лет – Александру Балуюеву 56 лет; воспитаннице Вере 17 лет – Анне Левановой 26 лет. И только Никита Волков (Беляев) играет точно свой возраст: 21 год. Однако «постарение» героев, кажется, пошло только на пользу картине: чувства сорокалетней женщины, влюбленной в молодого человека, куда драматичнее, чем переживания молодой прекрасной дамы, у которой вся ее женская жизнь впереди. Что же касается Ракитина (Файнса), то здесь его любовные страдания почти даже созвучны тютчевским: «О, как на склоне наших лет / Нежней мы любим и суеверней... / Сияй, сияй, прощальный свет / Любви последней, зари вечерней!». Разница только в том – не в пользу Ракитина – что любовь его так никогда и не была вознаграждена и утолена...

Шарм фильму, несомненно, добавляли прекрасные костюмы образца XIX века, сшитые из натуральных тканей, полученных из коллекции старинных английских фабрик, и весь реквизит, который дышит подлинностью: собран из частных коллекций и антикварных салонов, и роскошная оранжерея. И вся история, рассказанная прекрасным тургеневским языком, без попыток дурного осовременивания, без грубых намеков на сегодняшние политические реалии. Авторы фильма решительно отказались от безжалостных и бесцеремонных внедрений в текст пьесы, разве что чуть-чуть продлили сцену любовного объяснения Ислаевой и Беляева, дав им, вопреки тургеневскому тексту, несколько лишних секунд на поцелуи и объятия...

Итак, чем точнее воспроизводились монологи и реплики персонажей (при том, что авторам фильма пришлось сократить текст вдвое по сравнению со спектаклями, которые длятся по три с половиной часа, тогда как фильм – 98 минут), тем больше выигрывала картина. Авторы фильма почтительно и благодарно доверились автору пьесы – и, несомненно, выиграли: это тот самый случай, когда можно говорить о качественном и точном попадании в пьесу Тургенева, на которую – при ее официальном названии «Месяц в деревне» – отлично работает и ее запасной, но такой выразительный смысловой заголовок: «Две женщины».

Итак, эффективнее всего в кинематографических воплощениях работают свои, родные названия, поскольку и в литературных первоисточниках они несут огромную смысловую нагрузку.

\*\*\*

В 2012 году кинокомпания «Казахфильм» выпустила драму казахского режиссера Дарежана Омирбаева «Студент», основанную, как сказано в анонсах и в титрах картины, на романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Сценарий режиссер писал сам – так что снимал так, как хотел, и то, что хотел<sup>54</sup>.

Действие картины перенесено в современный Казахстан. Герой, студент философского факультета алмаатинского университета (Нурлан Байтасов), приехавший из провинции, снимает подвальную комнату у некой неприглядной старухи в доме на окраине города, страдает от безденежья, острой тоски и одиночества, ходит по улицам, вжав голову в плечи, с остановившимся взглядом, а если и посмотрит на что-то или на кого-то через свои очки, то только испуганно и исподлобья. Несправедливость торжествует и правит бал; злоба полы-

---

<sup>54</sup> Премьера картины состоялась 17 мая 2012 года на Каннском кинофестивале в программе «Особый взгляд». «Студент» был показан на 34-м Московском международном кинофестивале, 25-м Токийском кинофестивале, 27-м кинофестивале в Мар-дель-Плата, 43-м Индийском международном кинофестивале и др. Фильм был удостоен приза НЕТПАК на VIII Международном кинофестивале «Евразия-2012», а также специального приза жюри фестиваля Lisbon & Estoril Film Festival, который прошел в Португалии.

хает в сердцах людей; все блага мира – на стороне сильных и богатых; бедных и слабых «просят не беспокоиться».

«Что плохого, что у нас в Казахстане появились миллионеры, миллиардеры, олигархи? – агитирует студентов на лекции стройная молодая дама, преподаватель университета. – Мы должны гордиться этим и не завидовать. Каждый из нас должен стремиться стать успешным. Ведь современный капитализм дает нам все возможности. В современном мире побеждает тот, кто сильнее, кто выдержит конкуренцию и будет зарабатывать деньги. А слабые – они постепенно исчезнут. Конечно, их немного жаль, но таковы законы природы. Давайте посмотрим на животных. Там всегда сильный поедает слабого, и это наша с вами жизнь. 70 лет мы строили социализм, ходили, взявшись за руки. И что из этого получилось? Пришло время каждому понять, что к счастью приходят не толпой, как бараны. Каждый к нему приходит один, без сопровождения».

Один из студентов, прослушав лекцию, ошеломленно спрашивает: «Но если конкуренция – основа жизни, то если довести эту мысль до логического конца, то возможно и убить конкурента. Я прав?».

Ответа нет: смена кадра и декораций.

Герой фильма, казахский Раскольников, повсюду видит картины жестокости и бесчеловечности.

Студент, подрабатывающий на съемках фильма, нечаянно пролил кофе на платье актрисы. Со словами: «Сейчас ты увидишь, что такое настоящее счастье», – она вызывает охранников своего богатого мужа, и те зверски избивают парня: все присутствующие в киностудии наблюдают сцену расправы, но никто не смеет и пикнуть.

Деревенский мужик стегает кнутом тщедушного осла, который должен вытащить из глубокой лужи застрявшую в ней старую легковую машину, привязанную к бедному животному канатом. Вся улица, взрослые и дети, сбегаются смотреть на зрелище. Осел дергается и задыхается, машина не сдвигается с места, загораживая проезд. Никто из уличных наблюдателей даже и не пытается прийти на помощь мужику, подтолкнуть машину и вытащить ее «всем миром» – «всего мира» больше нет: каждый здесь за себя и сам по себе. Проезжающие на черной иномарке «добрый молодец» и «красна девица» постояли минут-другую, но долго ждать не стали: «добрый молодец» достает из багажника своей машины металлический лом и одним ударом забивает осла насмерть. Девица всё видит, зрители молча расходятся, мужик тупо держит в руке обрывок веревки, осел лежит на боку, закатив глаза в смертной истоме.

По телевизору – где бы герою ни случилось бросить взгляд на экран – идет бесконечный сериал из жизни животных: как те нападают на слабых и пожирают их.

Постепенно у юноши созревает решение «что-нибудь сделать».

Студент находит в подворотне барыгу и отдает ему на обмен дедовский военный орден, и вскоре меняла приносит ему пистолет Макарова с тремя патронами. Зачем? Для каких целей? Однажды Студент видел, как в сельской продуктовой лавке, где он обычно покупает хлеб, хозяин отказался продать престарелой покупательнице продукты в долг: значит, видимо, здесь и нужно совершить «по поступок». Купив буханку хлеба, он расстреливает в упор продавца (выпустив два патрона), и также случайную покупательницу, молодую женщину (третий патрон). Закрывшись изнутри, забирает из кассы деньги: их немного – лавка торговала самыми простыми харчами и обслуживала бедняков. Выжидает, пока вокруг будет пусто, и выходит незамеченным, оставив в лавке два трупа. На память убийце почему-то приходит сцена убийства президента Кеннеди.

В интервью журналу «Сеанс» режиссер так объяснял свое понимание экранизации классики. «Большинство экранизаций как происходит? Это просто сфотографированные романы или рассказы. Их можно назвать иллюстрацией и показывать школьникам, того же

Кулиджанова. Но там нет киноформы. А делать нужно вот так – перевести содержание из языка литературы, системы слов, в систему изображений и звука, чем и является кинематограф. Это же визуальное искусство. Для меня экранизация – это перевод именно на язык кино, а не снятый на пленку театр или литература. Произведение должно жить собственной жизнью в кинематографической системе координат: изображения, звука, монтажа. Я всегда перевожу действие в современный Казахстан, чтобы мишура вроде костюмов и карет не мешала зрителю»<sup>55</sup>.

Но одно дело – правильные эстетические декларации и художественные манифесты, другое дело – процесс и результат.

В картине все идет как раз в полном соответствии с сюжетной канвой романа Достоевского: налицо бедный студент, падший мир, недружественное окружение; есть как будто и мотив (отомстить? ограбить?), есть оружие, есть преступление. Схема работает и в подробностях: Студент идет в ту самую лавку, где рабочие красят полы, и провоцирует их на странный разговор о крови (убийцу, как и положено по Достоевскому, тянет на место преступления). Далее в подворотне умирает некий бомж («Мармеладов»), и Студент идет к его семье, и так же, как в русском романе, незаметно оставляет деньги на похороны. Дочь бомжа («Соня Мармеладова») горько плачет. Тем временем Студент идет к приятелю («Разумихин»), и тот читает ему «философский» текст: «Как человеку жить в современном мире? Нужна только пятая часть людей. Раньше спрашивали: кто ты? Теперь – сколько у тебя денег?».

Студент молча слушает и молча уходит. Улицы унылы, прохожие хмуры и неприветливы, жизнь бессмысленна, «поступок» не приносит облегчения. Дома ждут мать и сестра, приехавшие в столицу его навестить, – этот ход романа Достоевского также понадобился картине, но в весьма упрощенном варианте – без Свидригайлова, без Лужина, без семейных разборок.

А на лекциях студентов продолжают идейно обрабатывать: на смену проповеднице капиталистических ценностей приходит местный «почвенник». «Это у англичан чем выше забор, тем лучше сосед; если ты такой умный, покажи мне свои деньги. Такая философия. А в наших степях это не пройдет, за ними стоит другая реальность – протестантизм, другой климат. На Западе каждый отвечает за себя. Но число психов растет. Отец женится на своей дочери, школьник покупает в магазине пистолет и расстреливает всю школу. В природе выживают сильные виды, исчезают слабые. Человек это осознает. Лао-цзы говорил: богатый человек не бывает честным, честный не бывает богатым. Почему? Да потому что у нас другое отношение к материи, к деньгам, другие отношения между людьми».

События фильма, однако, противоречат доморощенному почвенничеству: и в этом климате, оказывается, тоже побеждают сильные, и в этом пространстве юноша тоже может приобрести пистолет, отдав за него дедовский боевой орден, и в этой степной реальности оружие тоже легко пускается в ход, и здесь тоже отношение к деньгам руководит человеческим поведением, а жизнь не стоит ни гроша.

Казахский студент, как и его русский предшественник, не выдерживает тяжести своего нелепого «поступка» и идет к «Соне» – объясняться: этого требует большая душа. «Хотел я себя проверить – способен ли на настоящий поступок, или я только трус и болтун, как большинство людей. Задал себе такой вопрос – если б на моем месте были, например, политики, которые собираются бомбить очередную страну и знают, что там будут убиты сотни, тысячи людей, остановила бы их такая мысль? Смешной, детский вопрос. Там, этим дядям, такой вопрос и в голову не придет, у них кто сильнее, тот и прав. Все остальное – сантименты. Вот и я хотел, чтобы в моей жалкой голове сантименты не появились. Но они появились, раз

---

<sup>55</sup> Б. Нелепо. Канн-2012. Дарезжан Омирбаев: «Лучше читать Абая, чем собираться возле его памятника» // Сеанс. 2012. 27 мая // URL: <http://seance.ru/blog/kann-omirbaev/>.

я к вам пришел и выболтнул. Какую глупость я сейчас сморозил... Вы меня не выдадите? У меня, кроме вас, в городе, никого нет».

За дверью подслушивает маленькая девочка, сестра «Сони». Далее, как и подсказывает сюжетная канва романа, студент, понуждаемый «Соней», идет в полицию и доносит на себя сам. Причем, как и в романе, только со второго раза, увидев, что «Соня» идет следом и пристально наблюдает. Далее – неизбежный срок, колония, «Соня» его навещает, Студент протягивает ей ладони сквозь толстые железные решетки. Маленькая девочка подросла, у нее в руках перевод на казахский язык «Преступления и наказания». Она читает вслух эпилог романа. Конец фильма.

Несомненно, казахского режиссера Дамерджана Омирбаева всерьез увлек и, по-видимому, убедил знаменитый русский роман. Убедил в том, что конфликт героя с жизнью – на все времена и протекает он во всех климатических зонах. «Вообще, почему я взялся за этот роман? Мне видится очень похожим время Раскольникова и наше. Книга писалась в шестидесятые годы XIX века. В Россию пришел капитализм, появились железные дороги, банки. Традиционное общество начало разрушаться, а люди стали делиться по деньгам. Что такое Раскольников? Это реакция сельской России на изменения. А что происходит сейчас? Советское государство и система тоже были традиционными, составляли цельное общество. И вдруг как бы второй дубль, второй приход капитализма в Россию и Казахстан, снова разрушение. Вчера в Советском союзе не было бедных и богатых, а теперь оказывается, что люди делятся именно так, а не только на русских, казахов, грузин. Конечно, человек с нормальной психикой не может на это не реагировать, закрывать глаза и делать вид, что ничего не происходит. Это невозможно»<sup>56</sup>.

Множество раз повторяя, что в картине «Студент» он пытался сделать свою собственную, оригинальную *интерпретацию* романа, а не *экранизацию* или *фотографию*, не хотел быть копиистом и эпигоном, режиссер искренне полагал, что снял «*своё кино*», сосредоточившись на современности и на казахских реалиях. Кинокритики, писавшие о картине, вслед за режиссером советовали всем школьникам смотреть именно этот фильм, а не «буквальные», костюмные экранизации, далекие по времени от сегодняшней жизни.

Интерпретация, конечно, получилась: потому что налицо и другое время, и другое место действия, и другое название картины, и другие имена героев и героинь. Но в фильме именно что буквально, фотографически использована схема романа Достоевского, все сюжетные ходы «Преступления и наказания» – путь юноши от «преступления» до «наказания» воспроизведен «по нотам». Ничего «своего» в разработке сценария режиссер (он же и сценарист) увидеть не смог. Костная система романа, его канва воспроизведены до подробностей. Трудно было обойтись даже и без такого эпизода, когда в дверь запертой изнутри лавки, где спрятался убийца и валяются на полу два трупа, стучит и рвется еще один претендент на пулю – водитель хлебного фургона. Так и в романе – соскочи дверной крючок старухиной квартиры и столкнись еще один посетитель мертвой Алены Ивановны с Раскольниковым, не миновать бы и ему топора. Правда, в пистолете казахского студента патронов больше не было, да и дверь лавки запиралась на железный засов, а не хлипкий крючок.

Но вот что любопытно: новое время (полтора столетия спустя), другая страна (Казахстан), с другим климатом и менталитетом народа, а также дикий капитализм степного края ничего, как мы видим, не изменили в намерениях молодых людей «совершать поступки», то есть убивать и грабить, а потом сокрушаться из-за своей бездарности. В чем же тогда режиссерское «свое» в картине «Студент»?

«Когда писалось „Преступление и наказание“, государством номер один в мире была Франция, а самым сильным человеком – Наполеон. То есть его самого уже не было, но дух

---

<sup>56</sup> Там же.

вита. Франция была супердержавой. Поэтому Раскольников все время спорит с Наполеоном, сравнивает себя с ним. В наше время – это, конечно, США и их президент. Такая перестановка мне кажется корректной», – объяснял режиссер. И еще: «Вот у Достоевского есть сцена с лошастью – герою снится, как животное убивают. Я поменял ее на осла... Осла больше жалко...»<sup>57</sup>

Однако «своей» декорации и «своих» атрибутов для картины о новом Раскольнике недостаточно. В черновых материалах к «Преступлению и наказанию» Достоевский так определял «Главную анатомию романа»: «Неприменно поставить ход дела на настоящую точку и уничтожить неопределенность, т. е. *так или этак* объяснить всё убийство и поставить характер и отношения ясно»<sup>58</sup>.

В погоне за «своим» – декорациями и антуражем – как раз и не получилось главное – *уничтожить неопределенность и объяснить всё убийство*: мотив убийства, выбор жертвы и моральные издержки убийцы никак не стыкуются. Остается неясным: Студент хочет ограбить ради денег, а для этого убить, или убить из принципа, а попутно и ограбить (деньги, мол, всегда пригодятся). Но если цель – убить, то почему на роль жертвы назначен скромнейший лавочник? Из-за того, что однажды не отпустил товар в долг? Так ведь при конкуренции никто никогда никому ничего не отпускает в долг, иначе разорится. Если задача – ограбить, то почему выбрана мизерная торговая точка? Что планирует Студент сделать с деньгами из кассы? Остается неясным, как он ими воспользовался и воспользовался ли вообще. В отличие от ситуации с Раскольниковым, Студента полиция не подозревает, он остается вне поля зрения следствия, и режиссер легко обошелся без линии «Порфирий Петрович – Родион Раскольников», чем крайне ослабил психологическую основу конфликта. Сюжет с «Соней» едва намечен, евангельские, вообще религиозные мотивы не задействованы; пунктирны и все сцены «после убийства». Студент страдает только из-за того, что его «настоящий поступок» осложнился «сантиментами», а лучше, чтобы их вовсе не было. Вот и все «раскаяние» Студента: сокрушительное разочарование в себе – мол, не герой, слабак, ничтожество («тварь дрожащая») – проверка «поступком» это выявила и подтвердила.

То же и Родион Раскольников. Горячно объясняя Соне «сценарий» своего прошедшего «предприятия», он произносит фразу такого отчаянного цинизма, что она, эта фраза, поначалу как-то даже сбивает с толку. «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!.. А старушонку эту черт убил, а не я...»<sup>59</sup>. Но старушонку, которую он считает неизмеримо ниже себя, убил он, именно он, а не кто-то другой, и именно убил. И Лизавету (про которую вовсе не помнит) убил тоже он. Но не в его привычках думать об убитых им людях – он себе важнее, чем убитые, и это главная улика его преступления, это – почерк убийства, это судьба убийцы, это тот именно пункт, который воспрепятствует искреннему покаянию, исправлению и возрождению. Раскольников прав только в одном – что ухлопал себя навеки, и в какой-то миг ему дано осознать свою вечную погибель.

Только во сне на один миг приходит к Студенту убитая им случайная молодая женщина – будто бы она сидит в машине, за рулем. Но наяву – жертвы ему не досаждают, не волнуют. Все его переживания сосредоточены вокруг своей персоны и замкнуты на себя.

Герой в «Студенте» получился, к сожалению, малоубедительной копией Родиона Раскольникова, разве что на сто пятьдесят лет моложе, другой расы и с другим гражданством. Человеческое измерение казахского юноши оказалось поверхностным и блеклым, схематич-

<sup>57</sup> Б. Нелепо. Канн-2012. Дарезан Омирбаев: «Лучше читать Абая, чем собираться возле его памятника» // Сеанс. 202. 27 мая.

<sup>58</sup> Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972—1990. Т. 7. 1973. С. 141—142.

<sup>59</sup> Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972—1990. Т. 6. 1973. С. 322.

ным и пунктирным. Может быть, поэтому режиссер и не рискнул назвать картину, снятую по мотивам «Преступления и наказания», «родным» именем.

### *Содержание литературного произведения как основа для экранизации*

Теория литературы определяет понятие «содержание литературного произведения» как высказывание писателя о мире, как его реакцию на происходящее или происшедшее, как духовную сущность. При этом форма – это та система приемов и средств, в которой эта реакция и эта сущность находит воплощение.

Несколько упрощая, можно сказать, что содержание – это то, *что* хотел сказать писатель своим произведением, а форма – это то, *как* он это сделал. Эти два понятия объединены понятием «сюжет»: поскольку сюжет относится и к сфере содержания, и к сфере формы. Важно напомнить, что в ранних работах русских формалистов (например, В. Б. Шкловского) звучало предложение заменить понятия «содержание» и «форма» иными понятиями – «материал» и «прием». В содержании формалисты видели нехудожественную категорию и поэтому оценивали форму как единственную носительницу художественной специфики, рассматривали художественное произведение как «сумму» составляющих его приемов. С этой позицией спорил М. М. Бахтин, утверждая, что художественная форма не имеет смысла вне ее соотношения с содержанием.

К содержательным компонентам литературного произведения относят тему, характеры, обстоятельства, проблему, идею; к формальным компонентам – стиль, жанр, композицию, художественную речь, ритм; к содержательно-формальным – фабулу, сюжет, конфликт.

С позиции литературоцентризма бессмысленно говорить об экранизации классики, если она игнорирует содержание экранизируемого произведения, если художественное высказывание автора романа, повести или рассказа обходится стороной, или в экранизацию вкладывается совсем иное содержание, ничего общего не имеющее с оригиналом. Речь в данном случае идет не о понимании авторского высказывания, не о трактовке его, не об интерпретации, а о самой простой информации о том, «что сказал автор».

Как правило, даже в самых «отвязных» картинах их авторы стремятся сохранить содержательную канву литературного оригинала – пусть пунктирную, пусть только ее подобие. Не будь этого, не было бы резона привязывать свою работу к конкретному литературному источнику, тем более, если она выпущена под одноименным названием; к тому же от подобного самоуправства могут удержать и репутационные риски.

Иными словами, от содержания (общей схемы, канвы как основы событий, связующих нитей) никуда не деться даже самому дерзкому экранизатору, цепляющемуся за автора и название классического произведения.

Здесь уместно привести высказывание Александра Сокурова, чье имя по решению Европейской Киноакадемии в 1995 году включено в число ста лучших режиссеров мирового кино. На вопрос: «Вы для себя ставите некую грань в режиссерской трактовке классики? Где кончается новаторство и начинается унитаз? Или же режиссер абсолютно свободен?» – Сокуров ответил: «Для меня эти границы в соблюдении человеческих приличий. Потом надо понимать – если ты создаешь кинематографическую картину, то ты не можешь создавать полное адекватное воспроизведение литературного произведения или пьесы. *На экране возникнет новое произведение, новая реальность, с новой драматургией и с новым содержанием, с новыми моральными допущениями...* Все внутри режиссера, внутри его меры, его вкуса, его пристрастий. Я, например, никогда не допущу, чтобы в моих фильмах было насилие, сквернословие, для меня это невозможно по определению. Для меня это табу»<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Интервью А. Сокурова каналу РБК 1 апреля 2015 // URL: <https://youtu.be/xGzmDMb8vh0>.

Далее речь пойдет как раз об экстремальных нарушениях табу, о распространившемся в последнее десятилетие феномене грубой эксплуатации названия, содержания и героев классического сочинения. Я остановлюсь на случае с классиком мировой литературы Джейн Остин, которую по праву считают «первой леди» английской литературы, чьи произведения обязательны для изучения во всех колледжах и университетах Великобритании. «Случай» касается ее знаменитого романа «Гордость и предубеждение» (1813), который подвергся «вторжению и недружественному поглощению» со стороны другого романа – в жанре «мистика, ужасы, триллеры» американского писателя-сценариста Сета Грэма-Смита «Гордость и предубеждение и зомби». В 2009 году на свет появилась ядерная смесь упомянутого романа Джейн Остин и современных фантастических историй о живых мертвецах, с элементами зомби-хоррора и восточных единоборств. Роман, опубликованный издательством Quirk Books, очень быстро снискал популярность и стал одним из самых известных представителей своего жанра. В России роман переведен и напечатан в 2010 году издательствами Corpus и Астрель.

Жанрово переосмыслив классический роман Джейн Остин, автор хоррор-пародии сохраняет 85% оригинального текста и излагает историю отношений Элизабет Беннет и мистера Дарси как эпическое сказание о борьбе молодой девушки и ее четырех сестер против заполонивших викторианскую Англию зомби. Мистер Дарси становится тренером девиц, обучающим их основам боевых искусств.

Сюжет зомби-сценария таков: уже несколько десятилетий, со времен молодости миссис Беннет, Англия страдает от неведомой кошмарной эпидемии. Мертвецы выбираются из могил, охотятся на живых людей и пожирают их. Лондон окружен огромной оборонительной стеной и разделен на несколько частей. Регулярные войска постоянно находятся в наиболее пострадавших районах. Потомки дворянских семей отправляются в Китай и Японию, чтобы овладеть боевыми искусствами. Пять дочерей мистера Беннета, обучаясь в Шаолинском монастыре в Китае, перенимают боевое мастерство монахов и философию воинской чести. В совершенстве овладев также и катаной (длинный японский меч), мисс Элизабет и ее сестры снискали огромную популярность, став защитницами всей округи, опорой графства. В поместье Незерфилд-парк, все население которого уже истреблено, въезжает джентльмен по фамилии Бингли, которым интересуются его соседи супруги Беннет – выдающиеся воители и их пять незамужних дочерей<sup>61</sup>.

Классический английский роман XIX века оказывается подопытным организмом, в который насильно впрыснута чужеродная жанровая и стилевая субстанция и добавлены специфические персонажи – мертвецы, восставшие из своих могил. Выглядит это примерно так: «Мерзкие создания ползали на четвереньках по земле, вгрызаясь в спелые кочаны цветной капусты, которые они принимали за беспризорные мозги». Или так: «Когда мистер Дарси удалился, Элизабет почувствовала, что кровь застыла у нее в жилах. Никогда в жизни ей не наносили подобного оскорбления (Дарси сказал о ней приятелю, а Элизабет услышала: „Она недурна, но не настолько, чтобы привлечь мое внимание, а я нынче не в настроении уделять время девицам, которыми пренебрегли другие мужчины“ – Л.С.). Кодекс воинской чести требовал, чтобы она постояла за свое достоинство. Элизабет, стараясь не привлекать к себе внимания, потянулась к лодыжке и нащупала скрытый под платьем кинжал. Она намеревалась проследовать за мистером Дарси на улицу и перерезать ему горло». Или еще вот так: «Мисс Беннет может неплохо освоить Коготь Леопарда, если она будет упорнее заниматься и прибегнет к помощи японских мастеров. Я вижу в ней способность принимать любые позы. „И я тоже“, – сказал Дарси так многозначительно, что Элизабет залилась румянцем».

---

<sup>61</sup> См.: Отзывы к книге «Гордость и предубеждение и зомби» // URL: <http://books.imhonet.ru/element/1147632/>.

Прочитую некоторые читательские отзывы: «Передертый текст Остин с нелепыми вставками. Вставки автора, хоть и смешны, но с точки зрения литературы все же очень слабы. Соавторство с Остин получилось неравноправным. Как у гения со школьником»; «Смешно и грустно. Добавили зомби, которые по плану должны были оживить происходящее, но не смогли этого сделать, видимо, из за отсутствия мозга. Да, конечно, сам роман странен изначально, так как непонятно, почему именно в ту местность прибыл полк, если военных действий там нет, но это и не повод придумывать всякие неприличности про неприличностей. Подобного рода рожденцы современности мне кажутся следствием отсутствия таланта, жажды наживы и странного желания издать что-нибудь на бумаге»<sup>62</sup>.

Впрочем, многим читателям, не знакомым с самим романом Джейн Остин, версия с зомби пришлась по вкусу: «Литературе уже давно не хватало какой-то встряски, и „Гордость и предубеждение и зомби“ ее устроил. Не шедевр, да и не претендует, но внимания стоит. Хотя бы для того, чтоб надорвать парочку шаблонов»<sup>63</sup>.

Итак, пятнадцатипроцентное гротескно-пародийное вмешательство С. Грэма-Смита в классический роман Джейн Остин вызвало шквал эмоций и у читателей, и критиков. Больше всех обрадовались эпигоны-подражатели, почуявшие новые, безграничные возможности, в том числе и для экранизаций. Действительно, тема зомби всеядна – зомби на первом балу Наташи Ростовской. Беседа Андрея Болконского с зомби под дубом. Белый зомби, черное ухо. Моя семья, зомби и другие звери. Доктор Айзомби. Зомби исчезают в полдень. Тихий Зомби. Никогда не говори зомби. А зомби здесь тихие. Зомби и сын. Сто лет зомби. Повелитель зомби. Над пропастью зомби. Мастер и Зомби. Маргарита и зомби. Бесы, идиоты и зомби. Зомби Поттер.

По роману Сета Грэм-Смита (он же и автор сценария) в США был снят фильм с тем же названием (режиссер Дэвид О. Рассел, 2013), повествующий о молодой девушке Элизабет Беннет, которая вместе с родителями ведет жестокую борьбу против многочисленных живых трупов, заполонивших её деревню. «Сможет ли она справиться со всем этим, особенно если учесть, что молодой и амбициозный мистер Дарси несколько отвлекает ее от этого занятия? – завлекают анонсы. – В фильме есть все: красивые любовные сцены, хруст костей, а также леденящий кровь вид оживших мертвецов»<sup>64</sup>.

Самые ярые поклонники зомби-литературы и зомби-картины понимают, что превратить классический роман в полнометражный триллер невозможно. Но важен эффект абсурдного контраста, который отличает всю книгу, начиная с заглавия: мистер Бингли в голубом сюртуке верхом на вороной лошади вместе с живым мертвецом. Леди Кэтрин де Бэр в окружении свиты ниндзя. Торжественный прием нежити хозяевами Пемберли. Мисс Элизабет, забыв приличия, задирает юбки и врезает мистеру Дарси с ноги в челюсть. И ответ: «Не будь вы в целом весьма благовоспитанной леди, мне пришлось бы отрезать вам язык».

Соединение классического текста с атрибутами и стилистикой низкой массовой культуры веселит невзыскательного читателя, который все еще помнит школьные приколы: «У лукоморья дуб срубили, / Златую цепь в утиль снесли, / Кота в котлеты изрубили, / Русалку паспорта лишили, / А лешего сослали в Соловки». Теперь такие приколы называются литературными экспериментами, игровыми технологиями.

Иные кинолюбители полагают, что неприятие злых насмешек, издевок над классической литературой распространено только среди консервативной русскоязычной публики, которая со школьной скамьи привыкла поклоняться классическим текстам как незыблемому столпу. А вот зарубежные читатели с удовольствием покупают изделия издательств,

---

<sup>62</sup> Там же.

<sup>63</sup> Там же.

<sup>64</sup> См.: Описание фильма «Гордость и предубеждение и зомби» // URL: <http://films.imhonet.ru/element/1129922/>.

создающих мешанину из жанров, калейдоскоп из канонов. Так, Джейсон Рекулак, издатель и креативный директор филладельфийского издательства «Quirk Books», доходчиво объяснил в одном из интервью, почему его компания так любит Джейн Остин и так увлекается романами в стиле мэшап (от глагола mash-up – смешивать) и в сотрудничестве с Голливудом создает мэшап-фильмы. «Все дело в контрасте. Мы собирались вторгнуться в чопорный и добропорядочный мир классической литературы с помощью дикого и вопиющего элемента. Поэтому мне нужен был самый чопорный и добродетельный роман, а что может быть чопорней и добродетельней, чем мир Англии эпохи Регентства?.. У меня есть длинный список (больше трехсот заглавий и концепций), который продолжает пополняться после каждого нашего мозгового штурма. „Ромео и Джульетта и вампиры“ и все такое. По каждой из книг мы работаем с авторами, которых уже знаем; и постоянно вставляем свои пять копеек в процессе создания романов. Написание каждого из них занимает от шести до двенадцати месяцев»<sup>65</sup>.

Мэшап-проекты вторгаются даже в политическую историю. Так, известный российско-казахский режиссер Тимур Бекмамбетов снял картину по схеме «историческая личность плюс монстры» – «Авраам Линкольн: охотник на вампиров» (2012). «Vampire Hunter», экранизация одноименного романа Сета Грэма-Смита, не скрывает своей «историософской» концепции: «Истории нужны легенды, отчаянные подвиги и благородные примеры, пламенные речи, храбрые герои и великие победы. Победители забывают предательство и трусость, лицемерие и кровь. Правда остается правдой, а ложь становится историей»<sup>66</sup>. Разумеется, с реальной американской историей и реальной биографией 16-го президента США, борца с рабством, национального героя Америки, картина не имеет ничего общего, ибо Линкольн сражался с такими же американцами, как и он сам, а не с монстрами-мертвяками; и не переплавлял он национальное серебро в пули и снаряды; людские жизни истреблялись не бессмертными кровососущими клыкастыми демонами, а солдатами Севера и Юга в сражениях Гражданской войны середины XIX столетия. Ведь по версии картины, именно вампиры стали причиной Гражданской войны в Америке, которая должна привести к либо их к полному господству над страной, либо к их полному истреблению. Правду истории мэшап-проект подменяет экшн-легендой, которую даже неловко всерьез обсуждать и тем более опровергать, но в которую готовы поверить зрители: при этом наши зрители хотят продолжения в виде «Генсек Хрущёв: охота на оборотней». Вопрос – добавляет ли что-нибудь эта картина в историю Гражданской войны в Америке – ставить бессмысленно. «Смотреть можно, абстрагируясь от науки, истории и здравого смысла».

Джейсон Рекулак планирует скрестить великий американский роман «Гроздь гнева» Джона Стейнбека с «Планетой обезьян» Пьера Буля. В результате должна получиться книга «Обезьяны гнева» – о мире, где правят обезьяны. Но Стейнбек все еще в безопасности – он защищен авторским правом.

Необходимо сказать и о критериях отбора книг для подобных «иронических интерпретаций»:

- оригинал должен стабильно хорошо продаваться;
- оригинал должен быть совершенно чист с точки зрения авторских прав;
- оригинал должен быть романом об отношениях, ибо это отличное пространство для иронии: человеческие отношения – самое смешное, что есть на свете, книги об отношениях дают большие возможности для текстовой интерпретации, для использования сюжет-

---

<sup>65</sup> Джейсон Рекулак: «Мы вторглись в чопорный мир классической литературы с помощью вопиющего элемента» // URL: <http://pro-books.ru/sitearticles/7462>.

<sup>66</sup> Президент Линкольн: Охотник на вампиров [Электронный ресурс] // Сплетни о звездах: [сайт]. [2012]. URL: <http://spletni-o-zvezdah.ru/film/prezident-linkoln-ohotnik-na-vampirov>.

ной коллизии и героев в пространстве иного литературного сюжета. Такая возможность есть далеко не всегда, в том числе и в случае с классическими произведениями.

С этих позиций Джейн Остин и сегодня – одна из самых читаемых классических писательниц, ее книги известны всем англоязычным странам. Мир ее книг настолько романтичен и воздушен, что любой, даже самый заурядный мэшап будет восприниматься как электрошок и отлично продаваться, что и есть истинная цель мэшап-производителей. Те тонкие грани чувств, которые так тщательно создавала писательница, зомби-добавка грубо стерла. Вставки о мечях, живых трупах, убитых семьях выглядят абсурдно: у культурного читателя возникает ощущение, будто автор переделки сидел с маркером над экземпляром «Гордости и предубеждения» и помечал те эпизоды, куда можно вставить свой кусок.

Любители мэшап-романов и мэшап-экранизаций обычно свысока наблюдают, как злятся, обижаются, негодуют консервативные читатели, видя, как бывает оскорблена их любовь к настоящей Джейн Остин. Они советуют: «Если вы любите классику, не любите зомби и у вас совершенно отсутствует чувство юмора, не читайте. Если вы любите классику, не любите зомби, но являетесь счастливым обладателем отменного чувства юмора, рискните прочесть и насладиться гениальной задумкой автора и комичностью книги».

Но «гениальная задумка» не обошла стороной и русскую классику. Аудиокнига «Тимур и его команда и вампиры», сочиненная в 2012 году Т. Королевой по рецепту «Quirk Books» (в той же пропорции: 85+15), мыслилась как симметричный ответ российских сценаристов зарубежным мэшап-производителям. Слоган книги – «С одесского кичмана бежали два урькана!». Впечатляет и анонс: «Авангард зла уже вступил на территорию Страны Советов. Вампир Арман попытается овладеть чистыми душами и магической силой двух юных девушек – Ольги и Жени Александровых. Секретные подразделения НКВД встанут на защиту советских людей от мрака и древней нечисти. Теперь линия невидимого фронта проходит через каждый дом и каждое сердце. Плечом к плечу со взрослыми в битву идут юные наследники тайного знания из ордена истребителей вампиров – команда Тимура».

Но пока что в мэшап-конкуренции заграница побеждает. К 100-летию со дня смерти Л. Н. Толстого издательством «Quirk Books» была выпущена книга тиражом 200 000 экземпляров «Андроид Каренина», по мотивам романа «Анна Каренина». Герои оказываются в мире роботов и автоматов, навеянном стилистикой стимпанка. Механические слуги поднимают мятеж, и люди направляют против них новейших киборгов. Начинается роман знакомо: «Все исправные роботы похожи друг на друга, все неисправные роботы неисправны по-своему». Анна и Вронский гуляют по Луне, под скафандром у Карениной – шляпка. Каренин носит на лице полумаску-робота, которая постепенно начинает им овладевать и принимать за него решения. Брат Левина умирает от поселившегося в его теле пришельца-монстра, а эмоциональные бомбы превращают свадьбу Левина и Кити в трагедию. Солдатики оказываются ненастоящими людьми, а суперсовременными андроидами, а роботы-компаньоны проявляют куда большую человечность, чем живые люди.

Книга заняла третью строчку в списке бестселлеров New York Times, стала первой по числу заказов в британском Amazon, была названа «открытием года» на издательском рынке. Вместе с ней была запущена целая серия так называемых «иронических интерпретаций». Издатели называют это «улучшением классических произведений с помощью поп-культуры». Экранизации по таким книгам (за правами на них выстраиваются очереди) становятся локомотивом продаж; в магазинах такие книги продаются рядом с оригиналами и во многих случаях обгоняют оригиналы по ценам и продажам.

«Не надо хмуриться и сжимать кулачки в приступе патриотической обиды за великого русского классика, – советуют любители этого жанра. – Сначала прочтите. Бен Уинтерс (автор переделки) бережно отнесся к первооснове. Сам Лев Толстой, находясь в хорошем настроении, с благосклонной улыбкой и удовольствием прочел бы это „совместное произ-

ведение“. Киберпанковские элементы не только не портят основную идею романа Толстого, но еще и делают его более развлекательным, более интересным, то есть популярным»<sup>67</sup>.

Но ответа, что же такая переделка дает для понимания литературной основы, любители киберпанка не дают, видя, быть может, абсолютно разный подход к целям и задачам классических книг, существующих вовсе не для развлечения. Незащищенные со стороны авторских прав, они бессильны помешать мэшп-манипуляциям. Выживет ли классика в условиях только начавшейся, но уже набирающей обороты агрессивной экспансии кибер- и стимпанка – актуальный вопрос для будущих культурологических обсуждений.

### *Сюжет*

Понятие «сюжет» (от французского *sujet*, буквально «предмет») – основа формы и базовая схема произведения, последовательность и связь событий, происходящих в художественных произведениях литературе, драматургии, кино, театра, выстроенных по определенным правилам, совокупность отношений персонажей.

Сюжет как содержательно-формальный элемент, включающий в себя экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию, развязку, постпозицию, а также, в некоторых произведениях, пролог и эпилог – та часть формы, которая при театральных и кинотрансформациях может подвергаться серьезным изменениям. В работе экранизатора с литературным сюжетом как раз и уместно помнить о киноязыке, который воспринимает ход событий в литературном произведении по своим, кинематографическим, а не по литературным законам. Театральная постановка или экранизация, взявшие за основу литературный источник, могут распоряжаться прологом и эпилогом, завязкой и развязкой, строить развитие действия существенно иначе, чем в оригинале.

Среди множества картин, где сюжетные ходы были адаптированы к искусству кино и в той или иной степени разошлись с литературной основой, одна экранизация выделяется особенно – радикальным, на первый взгляд, отказом от сюжетной основы литературного первоисточника. Речь пойдет об одной из последних версий знаменитых «Записок о Шерлоке Холмсе», британском телесериале «Sherlock» компании Hartswood Films. В июле и августе 2010 года были показаны три эпизода (каждый по 90 минут) первого сезона. Второй сезон был показан в январе 2012 года, третий – в январе 2014. Уже известно, что сериал продлен на четвертый и пятый сезоны. В России все три сезона телесериала транслировались Первым каналом<sup>68</sup>.

Сериал был заявлен как вольная, и даже чересчур вольная адаптация произведений Артура Конан Дойля о частном сыщике Шерлоке Холмсе и его напарнике, докторе Джоне Ватсоне. Однако картина начинается традиционно: консультирующий детектив Шерлок Холмс, стесненный, по-видимому, в средствах, подыскивает себе соседа по квартире и знакомится с Джоном Ватсоном – военным врачом, вернувшимся с войны из Афганистана. Холмс производит на Ватсона сильное впечатление, рассказав ему подробности о нем самом – о военной службе доктора и характере его ранения. Они поселяются у пожилой домовладелицы и начинают вместе вести дела по раскрытию самых сложных преступлений – таких, в разгадке которых бессилён Скотланд Ярд.

Действие, однако, перенесено из XIX в XXI век. Осовременив известнейший детективный цикл, создатели сериала оставили неизменными, помимо завязки (знакомства детектива с будущим напарником и совместным поселением), и место действия – страну, город,

---

<sup>67</sup> Андроид Каренина – Толстой в стиле стимпанк [Электронный ресурс] // Мартышкины книжки: [сайт]. [2012]. URL: <http://monkeybooks.ru/2012/03/anna-karenina-i-android-lev-tolstoy-i-ben-uinters/>.

<sup>68</sup> Сериал Шерлок (Sherlock) [Электронный ресурс] // Seria-Z: [сайт]. URL: <http://seria-z.net/serial/sherlok.html>. Цитаты из фильма приводятся по этой экранной версии.

улицу, дом: Англию, Лондон, Бейкер-стрит, №221b. Неизменными остались и имена центральных персонажей: Шерлок Холмс, доктор Джон Ватсон, домовладелица миссис Хадсон, брат Шерлока Холмса Майкрофт Холмс, инспектор Скотланд Ярда Лестрейд, «та» женщина Ирэн Адлер, профессор-злодей Джеймс Мориарти.

Сценаристы Стивен Моффат и Марк Гэттис, полагая, что большинство телевизионных адаптаций «слишком благоговейны и слишком скучны», все же так или иначе считались не только с литературным оригиналом – «Записками о Шерлоке Холмсе», но и с некоторыми ранее снятыми историями о самом известном детективе. Интересоваться его приключениями кинематограф начал еще на заре своего существования – первая известная картина о сыщике, «Шерлок Холмс озадачен» («Sherlock Holmes Baffled») американского режиссера Артура Марвина, датируется 1900 годом. В течении целого столетия кинематографисты США, Великобритании, Германии, позже Дании, Италии, Франции, СССР, Японии, Австралии, Бельгии, Канады, Люксембурга, Украины, России экранизировали сочинения сэра Артура Конан Дойля о Шерлоке Холмсе, давая названия своим картинам или по имени главного героя, или по названию самих историй. Так появились самые разнообразные «Шерлоки Холмсы и...», «Собаки Баскервильей», «Голубые карбункулы», «Сокровища Агры». Всего было снято более сотни картин, разного художественного качества и разной степени адаптации. Интерес не угасает, шерлокиана продолжается, репертуар ее расширяется, фильмы, сериалы, анимация, компьютерные игры множатся.

Цель авторов британского сериала была заявлена во всеуслышание: показать, какими могли бы стать герои Конан Дойля сегодня. Сценаристы стремились высвободить Шерлока Холмса из «искусственного викторианского тумана» и выстроить его образ без курительной трубки, твидового пиджака и фирменной кепки, но с длинным темным пальто в талию и с поднятым воротником, с ноутбуком, смартфоном, скоростным Интернетом, никотиновыми пластырями. И в самом деле: новый Шерлок Холмс в исполнении известного британского актера Бенедикта Камбербэтча пользуется, наряду с прежними методами наблюдения, анализа и дедукции, новыми гаджетами и современными технологиями – отправляет и получает SMS, ведет активный поиск в Интернете, руководствуется спутниковой системой навигации GPS. По мнению авторов сериала, это нисколько не нарушило образ знаменитого детектива – ведь персонаж Конан Дойля тоже пользовался новейшими технологиями своего времени и проводил химические эксперименты в лабораторных условиях.

«Я не психопат, а высокоактивный социопат. Выучи, наконец, термины», – говорит о себе доктору Ватсону герой Камбербэтча в первом эпизоде первого сезона («Этюд в розовых тонах», «A Study in Pink»). Как социопат Шерлок Холмс британского сериала – личность, не соответствующая социальным нормам, импульсивная, раздражительная, порой агрессивная, неспособная поддерживать ровные и вежливые отношения (не говоря уже о любезностях) и формировать привязанности. Шерлок то и дело демонстрирует бессердечие и равнодушие к чувствам других, пренебрегает социальными правилами и обязанностями; способен взбеситься при отсутствии новых криминальных впечатлений и новых уголовных дел («Скучно! Скучно!») и не способен чувствовать свою вину в том случае, если действительно виноват перед близкими. Однако самохарактеристика (социопат) очень часто не оправдывается реальным положением дел: Шерлок XXI века может быть (и бывает!) чутким, дружелюбным, трогательным, самоотверженным и даже романтичным.

Сценаристов подкупили такие качества актера Бенедикта Камбербэтча, как его способность играть роли эксцентричных, гениальных мужчин с холодной головой, техническим складом ума и определенной долей аутизма – когда возникают трудности в общении и взаимодействии с другими, обычными, «нормальными» людьми.

Сам актер не раз объяснял, как тяжело играть Шерлока Холмса – современного высокоактивного супергероя: скорость его мышления огромна, соображать приходится неверо-

ятно быстро, нужно быть на шаг или на два впереди и зрителей, и партнеров по фильму – вообще всех людей с нормальным интеллектом. «Я вовсе не такой интеллектуал, как герои, которых мне приходится играть», – заявил актер в телевизионном блиц-интервью на церемонии вручения премии «Оскар» в феврале 2015 года: на эту главную мировую кинематографическую премию была номинирована картина «Игра в имитацию», историческая драма о гениальном британском математике и криптографе Алане Тьюринге, которому удалось взломать секретный код нацистской шифровальной машины Энигма во время Второй мировой войны: Тьюринг (Б. Камбербэтч) создал машину «Кристофер», контр-Энигму, а правительство Великобритании держало сведения об этой выдающейся тайной победе даже от партнеров по Антигитлеровской коалиции. Понятно, почему Камбербэтч был единственным человеком, которого создатели сериала видели в роли Шерлока.

Подбирая актеров на второстепенные роли, создатели картины тоже вовсе не стремились разрушать основы оригинала: прежним, привычным остался доктор Джон Ватсон (Мартин Фримен), который с азартом включается в опасные игры своего соседа по квартире; брат Шерлока, Майкрофт Холмс (Марк Гэттис), показан в целом таким, каким он выведен в литературном оригинале: малообщительный высокопоставленный член правительства, посещающий мужской клуб «Диоген» и имеющий сложные отношения с братом, обладающий более высоким интеллектом, чем Шерлок, но прячущий его за плотной ширмой немногословия. Миссис Хадсон (Уна Стаббс), домовладелица, так же мила и внимательна к обоим жильцам, заботится о них, принимает их проблемы близко к сердцу. Ей, однако, придумана «биография»: бывший ее муж заведовал наркокартелем, сама она в молодости была «экзотической танцовщицей» (то есть стриптизершей).

Много фантазии понадобилось сценаристам для создания образа суперзлодея, «Наполеона преступного мира», профессора Джеймса Мориарти (Эндрю Скотт). Пожилой худой седовласый персонаж, с внешностью пресвитерианского проповедника, каким Мориарти предстает у Конан Дойля, превращается в сериале в молодого суперзлодея-психопата. Сценаристы не хотели повторять популярные клише, и потому Мориарти трансформировался в гениального безумца – две стороны одной и той же сущности бесстрашного непредсказуемого авантюриста. Консультирующий преступник (самый опасный преступный ум, который когда-либо видел мир) хочет найти себе достойного соперника и находит его в лице Шерлока Холмса. Как паук плетет паутину, так Мориарти расставляет ловушки, заставляя Шерлока играть по своим правилам. Мориарти умеет ловко уходить от любых преследователей, примеряет на себя множество ролей. Во время выступления на процессе против Мориарти судья задает Шерлоку Холмсу вопрос: «Как вы можете описать этого человека, его характер?» Шерлок отвечает: «Первая ошибка. Джеймс Мориарти не человек, а паук. Он в центре преступной паутины, в его хищных лапах огромное количество нитей, и он абсолютно точно знает, как они действуют, каждая из них, все до единой. . .» Вот что говорит о себе сам Мориарти во время чаепития у Холмса на Бейкер-стрит: «Я любую дверь могу отворить с помощью нескольких строк компьютерного кода. Он открыл для меня все банковские счета. Для меня секретность уже не существует. Я знаю все секреты. . . ядерные коды. . . я могу взорвать страны НАТО в алфавитном порядке. В мире замков обладатель ключа – король». Любопытен разговор Шерлока и Мориарти на крыше здания: «Всю свою жизнь я гнался за драйвом, ты был лучшим драйвом, а теперь я его лишен, потому что сокрушил тебя. И знаешь, в конечном итоге. . . было легко. Придется снова забавляться заурядными людьми, получилось, что ты тоже зауряден, как и все они». Мориарти как абсолютное зло если и демонизирован, то совсем не в привлекательном, а в отталкивающем смысле.

Для картины понадобились и выдуманные персонажи, которых в текстах Конан Дойля нет. Так был придуман образ патологоанатома из госпиталя Святого Варфоломея Молли Купер (Луиза Брили), милой, застенчивой и нерешительной девушки, влюбленной в Шер-

лока Холмса, всегда готовой ему помочь, чем он периодически пользуется. В третьем эпизоде второго сезона «Рейхенбахский водопад» («The Reichenbach Fall»), когда Холмсу понадобится сымитировать свою смерть, Молли Купер окажется ключевым и до конца скрытым организатором смертельной имитации.

Итак, сочетание бережного подхода к литературному оригиналу, сохранение места действия, основной коллизии и существа конфликта, верность главным характерам – вместе с новыми, радикально осовремененными сюжетными ходами и персонажами; использование устойчивых, узнаваемых деталей и встраивание незнакомого содержания в хорошо известное дает замечательный эффект узнаваемости общей картины мира в «Записках о Шерлоке Холмсе», текста с мировой известностью. Собственно говоря, все повороты сюжета в сериале, как бы ни назывались эпизоды, опираются на литературный первоисточник.

«Этюд в розовых тонах» (фильм) опирается на «Этюд в багровых тонах» (книга). «Слепой банкир» – на рассказ «Пляшущие человечки». «Большая игра» – на рассказы «Последнее дело Холмса» и «Чертежи Брюса-Парнингтона». «Скандал в Белгравии» – на «Скандал в Богемии». «Собаки Баскервилья» – на повесть «Собаки Баскервильей» и рассказ «Дьяволова нога». «Рейхенбахский водопад» – на рассказ «Последнее дело Холмса». «Пустой катафалк» – на рассказ «Пустой дом». «Знак трех» – на повесть «Знак четырех». «Его прощальный обет» – на рассказы «Человек с рассеченной губой», «Его прощальный поклон», «Конец Чарльза Огастеса Милвертона».

Лондонское общество Шерлока Холмса, самый строгий критик всех мировых экранизаций и переделок литературного оригинала, отмечало, что не ожидало от сериала сколько-нибудь положительного результата, но было чрезвычайно обрадовано, увидев, как удачно смешиваются и подгоняются под современный век детали оригинальных историй писателя. И самое главное: популярность сериала «Шерлок» привела в англоязычных странах к возобновлению продаж оригинальных произведений Конан Дойла. Критика писала о сериале как о познавательной картине, ни разу не отступившей от духа и блеска оригинала, как о картине, которая, несмотря на смену времени и декораций, оказалась поразительно близкой к книге во всех важных пунктах. Рецензенты не отказывали себе в удовольствии сравнивать все эпизоды картины с первоисточником. И вот солидарный вывод: Шерлок Холмс и его легендарная аура и его уникальная харизма продолжают существовать, пока зритель опознает героя, то есть пока он остается самим собой – эгоцентричным, холодным, расчетливым, непредсказуемым, в совершенстве понимающим логику и психологию преступников. Холмс из нового британского сериала блестяще точен, несмотря на то, что его сделали моложе, переселили в XXI век и снабдили современными гаджетами.

\*\*\*

Новый российский сериал «Шерлок Холмс» (режиссер Андрей Кавун, группа сценаристов, 2013)<sup>69</sup> во многом подтвердил этот вывод. В картине были сохранены время и место событий литературного оригинала (Лондон конца XIX в.), но создана альтернативная версия сюжетных линий. «Пять историй мы написали с нуля. Причем ни один рассказ Конан Дойла мы не брали впрямую, у нас не будет ни одной чистой экранизации»<sup>70</sup>, – рассказывал режиссер картины. Восемь двухсерийных историй были составлены из нескольких рассказов Конан Дойла, как уже известных, так и тех, которые не были экранизированы ранее

---

<sup>69</sup> Шерлок Холмс (2013) [Электронный ресурс] // Baskino: [сайт]. [2013]. URL: <http://baskino.club/serial/8781-sherlock-holms.html>. Цитаты из фильма приводятся по этой экранной версии.

<sup>70</sup> Альперина С. По ТВ покажут новую версию «Шерлока Холмса» // Российская газета, Декабрь 2013.

и выглядели «узнаваемо неузнаваемо». Одно из достоинств сериала режиссер видел в том, ни одна из историй не пересказана в лоб: одно переписано, другое вывернуто наизнанку, третье додумано, к четвертому придуманы неожиданные любовные линии.

Учитывая, что с начала 1980-х годов в российском культурном пространстве весьма успешно существует одноименный телесериал Игоря Масленникова, который регулярно показывают по телевидению и который воспринимается зрителями как культовый, эталонный фильм, новая интерпретация не могла не вызвать пристальное и ревнивое внимание критиков и любителей шерлокианы. Тем более, что сценарии фильмов Масленникова весьма близки к сюжету книги и отличались от нее лишь второстепенными сюжетными линиями (так, в повести «Собака Баскервилей», по сравнению с фильмом, семейное предание – документ XVIII века о Хьюго Баскервиле изложен более подробно, дано больше деталей о жизни Чарльза Баскервиля и о том, как он сколотил состояние). С другой стороны, в этой повести нет многих деталей, которые создали атмосферу и колорит фильма.

На фоне эталона любая новая экранизация оказалась бы спорной. Так и случилось. Существенное отличие новой переделки в перераспределении ролей: на первый план выходит доктор Джон Хэмиш Уотсон (Андрей Панин), отставной офицер военно-медицинской службы, ветеран Кандагара, списанный по ранению из пятого Нортумберлендского полка на скромную пенсию (11 шиллингов и 6 пенсов в день). Доктор прибывает в Лондон, чтобы заняться частной практикой, но благодаря случайной встрече в первые же часы своего визита в столицу втягивается в дела своего соседа по квартире, Шерлока Холмса, и становится к тому же писателем, создателем историй о частном детективе. Доктор Уотсон – меткий стрелок, владеет навыками бокса, вызывает к себе сердечную симпатию домовладелицы миссис Хадсон, которая в картине показана не ветхой старушкой и даже не солидной дамой, а молодой и привлекательной женщиной (Ингеборга Дапкунайте). Симпатия закончится законным браком.

Из Афганистана времен третьей англо-афганской войны (1879—1881) потянется нить одной из придуманных детективных историй: главный злодей, сослуживец Уотсона Тадеуш Шолто, спасший некогда доктора от смерти, ныне убивает по политическим соображениям малолетнего индийского принца. Уотсон, облачившись в военную форму, при боевых наградах и в окружении старых товарищей, офицеров-отставников, произносит обвинительную речь, вызывает убийцу на дуэль и не промахивается. Шолто тоже успевает произнести гневную тираду, где негодует по поводу засилья мигрантов, которые «режут своих баранов на наших площадях». Борьба с мигрантами, которых, по версии фильма, с каждым годом в Лондоне 1890-х становится все больше, – здесь трактуется как тяжелое бремя белого человека.

Антураж и декорации картины, помещенной в свое историческое время, разительно отличается от благопристойной и уютной викторианской Англии, изображенной в фильмах И. Масленникова. Съемки нового сериала проходили в Санкт-Петербурге и его окрестностях – в Кронштадте, Царском Селе, Гатчине и в Выборге; но сконструированный Лондон получился грязным, мрачным, с бездонными лужами и конским навозом на мостовых; с уродливыми типами – всклокоченными беззубыми кэбменами, ютящимися в деревянных ночлежках-бараках, и мерзкими харями в кабаках. Повсюду – реализм действительной жизни, в самых откровенных и отвратительных ее проявлениях. Драки, погони, убийства заполняют сериал до краев.

Про «русского» Шерлока Холмса – Игоря Петренко не скажешь, что он высокоактивный социопат, как его победительный британский коллега Бенедикт Камбербэтч. «Русский» Холмс – молодой, дерзкий, вспыльчивый, закрытый, неуживчивый, эксцентричный, неряшливый, с наркотической зависимостью. В каждой серии нуждающийся в заработке Уотсон пытается продать издателю (Александр Адабашьян) рассказ о своих с Шерлоком приключе-

ниях и ради денег соглашается вносить исправления, которых от него требует редактор. Под пером доктора Шерлок Холмс терпит новые превращения. «Истинный» образ неминуемо должен потеряться между картинкой, которую зритель видит, и описанием, которое он прочтет, когда Уотсон его напишет, намекая, таким образом, что в литературную версию изначально верить не стоит, надо доверять картинке, своим глазам.

Русская критика отнеслась к «своему» Холмсу с большой дозой негатива и недоверия: за откровенное неуважение к западной классике, за неумение интересно придумать сюжетные ходы, за низменность мотивов поведения персонажей, за то, что показывают Англию конца XIX века как Россию 1990-х. А также за тенденциозное идеологическое осовременивание иных монологов (так, Шолта в третьей серии картины в гневе произносит знакомые по нашим временам слова: «Приезжие скоро тут будут жить, как дома»). «Холмс и Ватсон идеально соответствуют тому типу полубандита-полумента, который был выращен на наших киностудиях. Кажется, сейчас Ватсон скажет Холмсу: „Сашка, это ты мента завалил? Ну, который с дочерью губернатора отжал завод у ивановских? Мне Люда все рассказала“. – „Люда? Она не в тюрьме?..“ – „Ивановские ничего не знают“. – „А я откуда знаю?“ – „Да, а откуда ты знаешь?“ – „Марго рассказала“. – „Марго? Только не впутывай ее в эту историю. Слышишь?“ – „Ты уже впутался в эту историю, майор. Теперь давай думать, как выпутываться“... Это могло бы назваться „Братва-2“, или „Родня-3“, или „Кошмар на Заречной улице“. Это чистая случайность, что все это называется „Шерлок Холмс“»<sup>71</sup>.

Было бы, разумеется, несправедливо проигнорировать мнение о новом телепродукте, высказанное Василием Ливановым – «русском» Шерлоке Холмсе 1980-х. Столкнулись две эстетики, два видения, два результата.

«– Василий Борисович, ну и как вам сериал?

– Скучно очень.

– Это что же, единственное впечатление?

– Практически да. Мне было интересно просто потому, что я очень хорошо отношусь к Игорю Петренко, думал, у него есть потенциал актерский.

– Может, просто не его роль?

– Его – не его, как профессионал он в любой роли должен быть органичен. А Петренко абсолютно зажат... Знаете, когда была реклама, я переключил на соседнюю кнопку, и там шел фильм «Счастливчик Пашка» с Игорем в главной роли. Нормальный молодой человек: внутренне свободный, логичный, обаятельный... А здесь, из-за того что зажат и пытается что-то такое изобразить, он не проживает образ. Образ-то не создан! И он не может его создать: неорганичен, наигрывает. Не верит в то, что играет. Ищет, за что бы спрятаться, за какой деталью. Вы посмотрите, после каждой фразы он поджимает губы. Или вдруг у него появляется шаловливый такой указательный пальчик, которым он тычет во все предметы вокруг, в партнеров, в себя. А когда не во что ткнуть, поднимает почему-то вверх, вроде как определяет направление ветра...

– Василий Борисович, а может, его зажатость – отчасти и ваша вина? У всех же перед глазами образец.

– Я тут совершенно ни при чем. Есть сэр Артур Конан Дойль, который очень подробно описал своего героя, и любое несоответствие выглядит странным. Равно как и претензии на оригинальность, которые идут вразрез с автором.

– Вы же смотрели «Холмса» с Дауни-младшим? Нет ощущения, что Петренко больше ему подражает, а не вам?

<sup>71</sup> Архангельский А. Шерлок Холмс // Огонек, No. 47, Декабрь 2013.

– Уж не знаю, кому они там все подражают. Пытаются нечто вытворить из больших амбиций, а это не соответствует источнику, отсюда всякого рода несурзанности. Холмс тут просто какая-то шпана! Я читал интервью режиссера, где он говорит про Холмса с Ватсоном: «Это не джентльмены, это бедные люди». У него просто в голове полная путаница, потому что «джентльмен» – не финансовое понятие. А он говорит: «Бедные люди, которым трудно платить за квартиру на Бейкер-стрит». Извините, Бейкер-стрит находится в центре Лондона. Если они бедные, могли бы снимать квартиру где-то на окраине, правда?..

Вообще, викторианская эпоха – это век респектабельности, это железные законы этикета. Не может человек в исподнем появляться перед дамой, это неприлично. А они почему-то без конца появляются в нижнем белье перед дамами. А квартира миссис Хадсон? Это же просто одесская Воронья слободка, что-то из «Ликвидации». И все персонажи оттуда – абсолютная Одесса!.. Вы знаете, в свое время мне с ВВС прислали толстенную антологию – все экранизации «Собаки Баскервилей». Там любые были Ватсоны и Холмсы – тощие, толстые... Были и гомосексуалисты. Ну, до этого режиссер Кавун не додумался, он решил по-другому сделать – соединил Ватсона с миссис Хадсон...

– Кстати, как вам Андрей Панин в роли Ватсона? Говорят, единственное светлое пятно.

– Я уже сказал – это шпана. Они все шпана. Почему, например, Ватсон всех лупит? Это что, Стивен Сигал? Все строится на силе, на насилии, что абсолютно не совпадает с Конан Дойлом. Холмс ведь побеждает силой мысли, железной логикой... Я уж не говорю о том, что сюжет очень путанный – через 10 минут зритель теряет нить, не понимает, что происходит. А раз не понимает, ему становится скучно... В общем, я не понял, что это такое. Есть только претензии, и – несостоятельность этих претензий. В плане выстраивания сюжета, в плане трактовки образа, в плане отображения эпохи...

– К вам создатели сериала за неким советом, консультацией не обращались?

– Ко мне обращался дважды Гай Ричи. Сначала мне позвонили и предложили роль сенатора в его фильме. Спросил: какой гонорар? Говорят: бесплатно. Я сказал, что у меня нет причин делать такие подарки Гаю Ричи. А второй раз он пригласил меня поужинать, но я отказался – ответил, что обычно ужинаю с друзьями. Ну неинтересно мне. Что бы я ему говорил по поводу его картины? Что бы рассказывал?.. А что касается этого фильма – меня приглашали на ток-шоу, посвященное выходу сериала. Говорю: «Вы понимаете, я не видел фильма, понятия о нем не имею. И вообще это неэтично...» И они на вопрос об этичности мне говорят: «А мы вам заплатим». То есть даже не понимают, о чем я им говорю.

Также они приглашали Стеблова Женю. Он тоже спросил: зачем, для чего? А вы, говорят, будете выступать как эксперт по Конан Дойлу. В общем, какая-то чушь собачья... И теперь я понимаю, почему отказались и Женя Миронов, и Хабенский от работы у Кавуна. Понимаете, почему? Это просто говорит об их высоком профессионализме...»<sup>72</sup>

Впрочем, мнения разделились, что было вполне ожидаемо. «На самом деле совершенно не важно, насколько правдоподобно или неправдоподобно выглядят нынешние истории про Шерлока Холмса. И уж тем более не важно насколько слизан или не слизан новый Холмс с западных образцов – экранизаций много и не повторяются сложно. Важнее то, что фильм Андрея Кавуна оказался современным высказыванием. Криком души. Викторианская Англия у него – прямая калька с современной России. Понаехавшие из колоний аборигены и бешеный всплеск национализма, одичавшие от нищеты ветераны колониальных войн, занявшиеся разбоем, коррупция, разъедающая правоохранительные органы, королевские кортежи, перегораживающие улицы. И как вершина сходства – тоска по разрушаю-

---

<sup>72</sup> Шерлок Холмс (Андрей Кавун) [Электронный ресурс] // Дневники: [сайт]. [2013]. URL: <http://4tala.diary.ru/p193671215.htm>.

щимся духовным скрепам в лице доброй старой Англии, которая исчезает прямо на глазах. Это жутко расстраивает доктора Ватсона, который в сериале является носителем этих традиций. Именно герою Алексея Панина принадлежит финальный монолог о традициях, которые необходимо хранить, потому что на них можно строить жизнь. Правда, на фоне того хаоса, в котором герои живут с начала сериала, эти слова выглядят пародией. А если учитывать, что „Шерлока Холмса“ показывали на канале „Россия 1“, известном своей защитой традиционных ценностей, даже саморазоблачительной пародией»<sup>73</sup>.

Были, однако, и совсем резкие критические высказывания, в основном, в адрес Шерлока Холмса – Игоря Петренко. «Какой-то психопат-истерик с кривлянием и дебильными ужимками, рожами, позами, как-то нехорошо пародирующими если не эмоции и моторику олигофрена средней степени, то уж, что совсем гаденько (локоточек выше головы) – моторику страдающих дцп... Поведение главного героя с точки зрения рядового человека явно ненормально. Чем сценаристы это оправдывают? Не знаю. Может – гениальностью главного героя или его роковой любовью... совершенно чуждой рассказам Конан Дойля – роковой любовной линии Холмса с Ирэн Адлер (Лянка Грыу). Лишнее это, совершенно лишнее, чай не мыльную оперу снимали... В любом случае смотрится плохо, а главное – неубедительно... С культовыми советскими фильмами 1979—1986 годов режиссера Игоря Масленникова с Василием Ливановым, Виталием Соломиным, Риной Зеленой в главных ролях никакого сравнения, российская поделка – в подметки не годится»<sup>74</sup>.

Основные претензии к новому «Шерлоку Холмсу», таким образом, укладываются в простую и понятную схему: сюжет крайне запутан, компиляции из литературных историй сбивают с толку, ибо зритель ориентируется все же на книжный оригинал или на экранизацию И. Масленникова, главные герои почти неузнаваемы, вернее, «не совсем такие, как надо». Значит, сценарные опыты с компиляцией (когда к началу одного известного рассказа пристраиваются середина другого, не менее известного, и концовка третьего), тенденциозная отсебятина, которая выглядит как исторический анахронизм (викторианская Англия 1890-х не страдала такими социальными болезнями, как России 1990-х), путаница и неясности, снижающие узнаваемость книжных сюжетов и знакомых образов, современным зрителем и критиком воспринимаются как серьезный недостаток, если не провал картины. Незузнаваемость сюжетных линий самого известного мирового детектива, торжество вольностей и дерзостей в его очередной экранизации, а главное, непохожесть культовых персонажей на самих себя – вредят самой идее киновоплощений классической литературы.

И все же вполне можно представить себе тех читателей (да и критиков), которые с волнением будут наблюдать, как развивается вымышленный роман Шерлока Холмса с Ирэн Адлер. И не только наблюдать, но и умиляться, видя, как преображается детектив, когда он смотрит на любимую. Они (читатели и критики) даже могут всплакнуть, увидев, как рыдает Холмс, когда «та» – «эта женщина» умирает у него на руках: его лицо в эти мгновения вдруг становится трагически прекрасным, а страдание стирает гримасы сумасшедшинки. Те же самые читатели наверняка будут восторгаться зрелищем счастливой семейной жизни доктора Уотсона и миссис Хадсон – и до возвращения Холмса в Лондон, когда все думали, что он погиб, и после его чудесного возвращения. Да и как можно не восхищаться Мартой Хадсон, которая однажды скажет своему нерешительному мужу: «Мы живем скучно. Я терпеть не могла Холмса, но теперь я возненавидела свою жизнь» – ведь именно эти слова прелестной хрупкой женщины подвигнут доктора к действию. Такие читатели, конечно же, ахнут, когда поймут, что серия, названная «Собака Баскервилья», не имеет никакого отноше-

---

<sup>73</sup> Некрасова Е. Как Англия времен Конан Дойля оказалась Россией времен Путина // 812'Online. 2013. URL: <http://www.online812.ru/2013/12/10/011/>.

<sup>74</sup> «Новый Шерлок Холмс на канале „Россия“, похож на какого-то психопата с кривлянием и ужимками» [Электронный ресурс] // 812'Online: [сайт]. [2013]. URL: <http://www.online812.ru/2013/11/29/012/>.

ния к повести Конан Дойля, в которой изложена история сэра Генри Баскервиля и его рода: прибыв в дом на Бейкер-стрит 221b, королева Виктория (Светлана Крючкова) в знак благодарности за филигранное расследование, спасшее честь британской короны, дарит Шерлоку Холмсу своего любимого пса Баскервиля, названного в честь пса ее величества. Быть может, придуманные компилятивные сюжеты и все другие условности рано или поздно заживут своей жизнью и станут свежим источником для следующих киновоплощений.

### *Время действия*

Основная предпосылка развертывания сюжета – *время*, причем как в историческом плане (исторический период действия произведения), так в физическом (течение времени в ходе произведения). Но является ли время действия художественного произведения той доминантой, той неотъемлемой характеристикой литературного источника, которая непременно должны быть сохранена при экранизациях или постановках на сцене? Опыты театра и кино давно доказали, что время действия, как это ни парадоксально, категория зыбкая, текучая, переменчивая, подверженная трансформациям и пересмотрам.

Вспомнить случаи, когда бы время действия литературного текста, точно обозначенное и зафиксированное автором, в кино- и театральные воплощения было вынесено из «своего» времени в далекое или даже недалекое прошлое, то есть «состарено», чрезвычайно затруднительно: время действия не идет вспять. Зато случаев, когда бы кино или сцена осовременили литературный источник, сколько угодно.

«Осовременивание» как художественный прием чрезвычайно популярен в сегодняшнем кинематографе, но полноценно этот прием работает, кажется, только тогда, когда авторы экранизации чутко улавливают «потенциал и харизму вечности» литературного первоисточника, так что его содержание, сюжет, коллизии и характеры могут быть перенесены в современность без смыслового и художественного ущерба. Перенос из прошлого в настоящее – это приближение к зрителю, а перенос в прошлое, «старение» сюжета – это удаление от аудитории, увеличение дистанции. Приближение тех или иных событий к своему времени оправдано хотя бы тем, что свое время лучше известно, воспроизвести известный сюжет в «своих» декорациях проще и понятнее. В противном случае проще было бы написать исторический роман.

История кинематографа хорошо знает «осовремененных» «Золушку», «Гамлета», «Дубровского», историю о князе Льве Мышкине, Родионе Раскольникове, Шерлоке Холмсе и многих других – речь о них впереди.

Остановимся на одном из интереснейших кинематографических опытов осовременивания литературного текста – пьесе Шекспира «Трагедия о Кориолане» («The Tragedy of Coriolanus»). Трагедия была основана на античных жизнеописаниях полубогородного римского вождя времен Республики Гая Марция Кориолана, основными источниками для нее послужили биография Марция из «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха, которые драматург читал в английском переводе. Как всегда в подобных случаях, Шекспир строго следовал повествованию оригинала, лишь отчасти сжимая его, сокращая и опуская второстепенные факты, уменьшая интервалы между событиями.

Герой пьесы Шекспира жил в начале V века до н. э., автор писал о нем в начале XVII века (предположительно, в 1605—1608 гг.), то есть двадцать веков спустя. «Кориолан» был опубликован посмертно в 1623 году. Время и место действия – Рим и его окрестности, древний латинский город Кориолы и город в стране вольсков Анциум – Шекспир не менял, зато образ главного героя, Гай Марций, завоевавший город Кориолы и прозванный за это Кориоланом, заметно изменился.

У Плутарха это грубый, суровый воин необщительного нрава, не имевший друзей. У Шекспира Кориолан окружен друзьями, горячо любим матерью, женой и сыном, уважаем согражданами. Лишь народные трибуны, завидующие военной славе героя, ненавидят его. В пьесе Кориолан храбрее и привлекательнее, чем в античном жизнеописании: у Плутарха герой врывается в Кориолы вместе с горсткой друзей – у Шекспира он совершает свой подвиг в одиночку, к тому же бескорыстен и великодушен. У Плутарха Гай Марций – сдержанный, замкнутый римлянин, у Шекспира – масштабная, героическая личность, пламенная натура, неукротимая, несдержанная в гневе, неуправляемая в поступках и речах. Он не стал своим нигде – ни в Риме, ни среди вольсков. Он не желал считаться с обществом, и оно мстило ему. Римляне изгнали его, а вольски убили.

По законам жанра конфликт героя с внешним окружением – народом и трибунами – драматург существенно усилил, и по тем же законам образ Волумнии, матери Кориолана, гордой римской матроны, стал ярче и значительней. Шекспир осовременил и тему народного недовольства, раскрыв ее причину как голод и высокие цены на хлеб, а не только как грабительское поведение ростовщиков. Плебеи в пьесе Шекспира – это не тупая толпа; здесь люди ясно осознали свое место в римском обществе. «Достойными нас никто не считает», – говорит горожанин в самом начале трагедии. – «Ведь все достойное – у патрициев. Мы бы прокормились даже тем, что им уже в глотку не лезет. Отдай они нам объедки со своего стола, пока те еще не протухли, мы и то сказали бы, что нам помогли по-человечески. Так нет – они полагают, что мы и без того им слишком дорого стоим. Наша нужда, наш нищенский вид – это вывеска их благоденствия. Чем нам горше, тем им лучше. Отомстим-ка им нашими колыями, пока сами не высохли, как палки»<sup>75</sup>.

Начиная с 1682 года, пьесу множество раз ставили на сцене и в Англии, и в других странах. Роль Кориолана в театре исполняли такие выдающиеся артисты, как Лоуренс Оливье (1937, 1959), Энтони Хопкинс (1971). Среди исполнителей роли Кориолана – Иэн МакКеллен, Тоби Стивенс, Кристофер Уокен, Ричард Бёртон, Алан Ховард. И еще со времен создания кинематографа творчество Шекспира стало благодатной почвой для интерпретаций: сколько режиссеров, столько и разнообразных прочтений наследия гениального британского драматурга. Но вот «Кориолан» до поры до времени подвергался экранизациям только во Франции и в СССР: во французской картине 1950 года режиссера Жана Кокто роль Кориолана сыграл Жан Маре, а в советском фильме-спектакле (1968) режиссера Давида Карасика в роли легендарного римского воина выступил Сергей Юрский.

И только в 2011 году драматический триллер по трагедии Шекспира «Кориолан» был снят в Великобритании режиссером-дебютантом (он же исполнитель главной роли) Рейфом Файнсом, выдающимся британским актером<sup>76</sup>. В 2000 году Файнс играл Кориолана на лондонской сцене и признался, что был одержим своим героем и захотел увидеть его историю на экране, чтобы увлечь ею современного зрителя.

Получился беспрецедентный эксперимент: действие пьесы было перенесено из Древнего Рима в наши дни, но текст литературного оригинала начала XVII века при этом остался нетронутым. Сценарист Джон Логан с редкой дотошностью переложил строчка за строчкой шекспировскую трагедию на современный лад, еще раз подтвердив, что темы, затронутые в пьесе, вечны. Мир во времена Плутарха, а потом и во времена Шекспира двигался в тех же смысловых координатах, что и ныне движется – с пугающим азартом и ожесточением: жестокое обаяние власти, роковые интриги и страсти, всегдашний выбор между верностью, дружбой и предательством, непреодолимая гордыня, жажда мщения и сердечное безумие – все это всегда замешано на большой крови и не может окончиться без жертв.

---

<sup>75</sup> Шекспир У. Кориолан. Пер. Ю. Корнеева. Акт I. Сцена 1.

<sup>76</sup> Кориолан [Электронный ресурс] // Baskino: [сайт]. [2010]. URL: <http://baskino.club/films/dramy/1542-koriolan.html>.

История Кориолана, срежиссированная и разыгранная британским актером, попадает в точку, идеально вписываясь в современность: коварные политики-манипуляторы, которые управляют толпой; ложь, которая всегда рядом с политикой; алчность и корысть, которые правят и политикой, и политиками; жестокая конкуренция в борьбе за власть, не останавливающаяся ни перед чем. Далекий от политических интриг, закаленный в боях во славу Рима воин Гай Марций стал опасен для политических стервятников, которые знают, как обманывать толпу и делать с ее помощью черное дело.

«Впрочем», – говорит Марций, – «я готов льстить моему названому братцу – народу, чтобы снискать его драгоценное уважение, раз он согласен его оказывать только на таком условии. Если мудрому народу милей согнутая спина, чем прямое сердце, что ж, я выучусь кланяться пониже и корчить сладкие рожи на манер тех, к кому он благоволит; словом, буду прислуживаться ко встречному и поперечному. Поэтому прошу вас: изберите меня консулом»<sup>77</sup>.

Но ничего из этой затеи не получится. Лесть не его конек, он срывается, чернь, подстрекаемая сенаторами-смутьянами, изгоняет полководца из города. Воин, одержавший столько доблестных побед ради родины, возненавидел город, который сначала возвысил его, а потом выбросил вон. Оскорбленный и озлобленный, Кай Марций готовит Риму достойный ответ. Этот ответ будет стоить ему жизни.

Жгучая боль и обида на несправедливость и неблагодарность, страдание, жажда мщения, интриги, коварство никуда не делись за тысячелетия, они остались столь же горячими и нестерпимыми. Сменилось только оружие жестоких и беспощадных сражений: воины Рима одеты и снаряжены как солдаты одной из стран НАТО, а солдаты-вольски стреляют из автоматов системы Калашникова и строгой военной формы не имеют, будто партизаны. В картине рвутся снаряды, текст пьесы, многие ее ремарки, добросовестно сохраненные в фильме, частично размещены в новостных выпусках, передаваемых непрерывно работающими телевизорами. Рейф Файнс в образе неистового полководца, который не терпит лжи и притворства, снедаем гордыней и презрением к черни, его мать (Ванесса Редгрейв), вырастившая несгибаемого римского воина, но не предвидевшая, каковы могут быть плоды такого неистовства, солдатская прямолинейность, когда она схватывается в поединке с лицемерием и коварством, – как современны эти мотивы, как приложимы они к нынешним былям. И как понятно современному зрителю обреченное одиночество Кориолана, у которого шансы на победу и жизнь исчезающе малы.

Жгучая боль и обида на несправедливость и неблагодарность, страдание, жажда мщения, интриги, коварство никуда не делись за тысячелетия, они остались столь же горячими и нестерпимыми. Сменилось только оружие жестоких и беспощадных сражений: воины Рима одеты и снаряжены как солдаты одной из стран НАТО, а солдаты-вольски стреляют из автоматов системы Калашникова и строгой военной формы не имеют, будто партизаны. В картине рвутся снаряды, текст пьесы, многие ее ремарки, добросовестно сохраненные в фильме, частично размещены в новостных выпусках, передаваемых непрерывно работающими телевизорами. Рейф Файнс в образе неистового полководца, который не терпит лжи и притворства, снедаем гордыней и презрением к черни, его мать (Ванесса Редгрейв), вырастившая несгибаемого римского воина, но не предвидевшая, каковы могут быть плоды такого неистовства, солдатская прямолинейность, когда она схватывается в поединке с лицемерием и коварством, – как современны эти мотивы, как приложимы они к нынешним былям. И как понятно современному зрителю обреченное одиночество Кориолана, у которого шансы на победу и жизнь исчезающе малы.

---

<sup>77</sup> Там же. Акт II. Сцена 3.

Жгучая боль и обида на несправедливость и неблагодарность, страдание, жажда мщения, интриги, коварство никуда не делись за тысячелетия, они остались столь же горячими и нестерпимыми. Сменилось только оружие жестоких и беспощадных сражений: воины Рима одеты и снаряжены как солдаты одной из стран НАТО, а солдаты-вольски стреляют из автоматов системы Калашникова и строгой военной формы не имеют, будто партизаны. В картине рвутся снаряды, текст пьесы, многие ее ремарки, добросовестно сохраненные в фильме, частично размещены в новостных выпусках, передаваемых непрерывно работающими телевизорами. Рейф Файнс в образе неистового полководца, который не терпит лжи и притворства, снедаем гордыней и презрением к черни, его мать (Ванесса Редгрейв), вырастившая несгибаемого римского воина, но не предвидевшая, каковы могут быть плоды такого неистовства, солдатская прямолинейность, когда она схватывается в поединке с лицемерием и коварством, – как современны эти мотивы, как приложимы они к нынешним былям. И как понятно современному зрителю обреченное одиночество Кориолана, у которого шансы на победу и жизнь исчезающе малы.

Семантика желаний в ложном высказывании контрастирует с семантикой реальных чувств и поступков, о которых упоминает рассказчик.

Итак, историк Плутарх подарил потомкам сведения о событиях античного времени, изложенные им хроникально – сухо и кратко, скудно и сдержанно. Уильям Шекспир, взяв из глубин истории факты, даты и названия, наполнил их подлинными страстями, живыми образами и ярчайшими красками: великий драматург понимал, что история больна человеческими отношениями в самых сложных измерениях.

Семантика желаний в ложном высказывании контрастирует с семантикой реальных чувств и поступков, о которых упоминает рассказчик.

Жгучая боль и обида на несправедливость и неблагодарность, страдание, жажда мщения, интриги, коварство никуда не делись за тысячелетия, они остались столь же горячими и нестерпимыми. Сменилось только оружие жестоких и беспощадных сражений: воины Рима одеты и снаряжены как солдаты одной из стран НАТО, а солдаты-вольски стреляют из автоматов системы Калашникова и строгой военной формы не имеют, будто партизаны. В картине рвутся снаряды, текст пьесы, многие ее ремарки, добросовестно сохраненные в фильме, частично размещены в новостных выпусках, передаваемых непрерывно работающими телевизорами. Рейф Файнс в образе неистового полководца, который не терпит лжи и притворства, снедаем гордыней и презрением к черни, его мать (Ванесса Редгрейв), вырастившая несгибаемого римского воина, но не предвидевшая, каковы могут быть плоды такого неистовства, солдатская прямолинейность, когда она схватывается в поединке с лицемерием и коварством, – как современны эти мотивы, как приложимы они к нынешним былям. И как понятно современному зрителю обреченное одиночество Кориолана, у которого шансы на победу и жизнь исчезающе малы.

Семантика желаний в ложном высказывании контрастирует с семантикой реальных чувств и поступков, о которых упоминает рассказчик.

Итак, историк Плутарх подарил потомкам сведения о событиях античного времени, изложенные им хроникально – сухо и кратко, скудно и сдержанно. Уильям Шекспир, взяв из глубин истории факты, даты и названия, наполнил их подлинными страстями, живыми образами и ярчайшими красками: великий драматург понимал, что история больна человеческими отношениями в самых сложных измерениях.

Семантика желаний в ложном высказывании контрастирует с семантикой реальных чувств и поступков, о которых упоминает рассказчик.

Итак, историк Плутарх подарил потомкам сведения о событиях античного времени, изложенные им хроникально – сухо и кратко, скудно и сдержанно. Уильям Шекспир, взяв из глубин истории факты, даты и названия, наполнил их подлинными страстями, живыми

образами и ярчайшими красками: великий драматург понимал, что история больна человеческими отношениями в самых сложных измерениях.

*Плутарх Афинский, «Кай Марций» (перевод С. П. Маркиша):* «Гнев Марция не знал удержу, а честолюбие не отступало ни пред чем, и те, кто восхищался его равнодушием к наслаждениям, к жизненным тяготам, к богатству, кто говорил о его воздержности, справедливости и мужестве, терпеть не могли иметь с ним дело по вопросам государственным из-за его неприятного, неуступчивого нрава и олигархических замашек»<sup>78</sup>.

Уильям Шекспир, «Кориолан»:  
«О стадо Рим покрывших срамом трусов!  
Пусть язвы и нарывы вас облепят,  
Чтоб встречный, к вам еще не подойдя,  
От смрада убежал и чтоб под ветро  
На милю вы друг друга заражали!  
Вы духом гуси, хоть обличьем – люди.  
Как смели вы бежать перед рабами,  
Которых бить и обезьянам в пору?  
О ад! У вас в крови одни лишь спины,  
А лбы бледны от лихорадки страха»<sup>79</sup>.

Ничто так не сближает Кориолана – Файнса с современностью, как его горестный удел отщепенца. Полководец, столько сделавший для своей Родины, герой множества битв с врагами Рима, он навсегда теряет его – и в своей душе, и в глазах сородичей. Изгнанник Вечного Города, лучший его представитель, оказывается вне Родины, вне римского мира, и становится маргиналом, который по большому счету не нужен никому; его можно только использовать, а потом за ненужностью уничтожить. Именно такая судьба ожидает его и в стане вольсков. Ведь когда объявлена война, первой ее жертвой становится правда. Эту истину за веком век повторяют все солдаты и все полководцы всех на свете войн. Фильм напоминает, что такой сильной, отважной, бескомпромиссной и честной личности, как Гай Марций, находиться в политике, где орудуют интриганы и манипуляторы, невозможно: эта стихия для него смертельно опасна.

Античный сюжет колоссальной силы, которому доверились создатели картины и прежде всего его актеры, помноженный на те самые шекспировские страсти, оказывается убедительным и искренним портретом современного мира и человеческого измерения. Но это еще и качественное исследование трагедии Шекспира, доказывающее точное попадание текстов драматурга и в свое, и в наше, и вообще в любое время. Символ великой литературы, не подверженной законам увядания, старения и тления.

Осовремененный «Кориолан», мрачная и суровая картина, снятая на натуре в Сербии и Черногории, стала одной из самых удачных экранизаций У. Шекспира последнего времени, несмотря на то (а может быть, именно потому), что над ней неотвратимо витает призрак минувшей балканской войны.

### *Место действия*

---

<sup>78</sup> Плутарх. Сравнительные жизнеописания: В двух томах. М.: Наука, 1994. Изд. второе. Т. 1. С. 221.

<sup>79</sup> Шекспир У. Кориолан. Акт I. Сцена 4.

Место действия – структурный элемент художественного произведения, определяющий пространственную локализацию описываемых событий. Место действия определяют, как часть *сеттинга*<sup>80</sup> – то есть той среды, в которой протекают события.

Место действия имеет различное значение для жанров и видов литературы. Для лирической поэзии оно не важно, но в поэзии описательной требует подробного представления. Для эпического жанра это важнейшая категория, не только необходимый фон развития событий, но и часть образа героев. Так, Татьяна Ларина – деревенская барышня и Татьяна Ларина – столичная светская замужняя дама совершенно по-разному выглядят, ведут себя и воспринимаются окружающими.

Еще большее значение место действия имеет в драме, где получает физически осязаемую наглядность в виде декораций, конструкций, трехмерной сценической площадки. Если роман лишь рассказывает о месте действия, описывает его, то драма должна так или иначе показать его зрителю. Достижения техники сцены дают современному драматургу включать в *сеттинг* пьесы элементы кинематографа, исторической хроники, визуальных документальных вкраплений, радио, телеэкрана и т. п. Но не техника сцены определяет стиль пьесы – драматурги лишь используют эту технику как средство выражения своего художественного замысла. К тому же театральная сцена имеет вполне внятные, жестко очерченные границы технических возможностей, которые с успехом преодолеваются в кинематографе, с его поистине безграничными ресурсами в изображении любого пространства, любой среды и обстановки.

История кинематографических переделок литературного произведения много раз успела показать, что категория места действия так же подвижна и текуча, как и категория времени. Точно так же, как действие античной хроники может быть перенесено из V века до н.э. в нынешнее время, в XXI век («Кориолан»), точно так же события романа Достоевского обнаруживаются не в Петербурге середины XIX века, а в Алма-Ате сегодняшних дней («Студент»).

Можно с уверенностью сказать, что кинематограф, вплотную занятый экранизациями, часто страдает (или вдохновляется!) *охотой к перемене мест*. Так, события шекспировского «Гамлета» происходят в Дании, в конце XVI века, причем в трагедии представлена версия эпизода из «темного времени», впервые рассказанная в исландской хронике XII века Саксоном Грамматиком, автором «Истории датчан». Однако кинематограф дерзко переносит «Гамлета» и Гамлета и в Японию, и в Турцию, и в Финляндию, помещая при этом в XXI век. Петербургский роман Достоевского «Идиот» из середины XIX столетия приспособливается к реалиям Японии середины XX столетия или к Индии 1990-х годов. Обретения и потери в каждом конкретном случае требуют подробного анализа, однако можно предварительно сказать, что тогда, когда проблематика литературного произведения выходит далеко за рамки тех мест, где протекает действие, там *сеттинг* уходит на второй план, как сменная декорация. Что-то большее есть и в Гамлете, и в Мышкине, что позволяет им находить новые места постоянного или временного обитания. Их человеческое измерение и связанные с ними вечные вопросы земного бытия столь далеко выходят за рамки времени и места, которые закреплены за ними литературными первоисточниками, что вряд ли эти персонажи слишком много потеряют от перемещений во времени и в пространстве кинематографа, если будет в них угадано главное.

Другое дело, когда место действия произведения литературы имеет принципиальное значение, и от перемены его утрачивается большая часть смысла, искажаются характеры и судьбы героев.

---

<sup>80</sup> Сеттинг (от англ. *Setting* – «обстановка», «помещение», «установка», «оправа»). Термин «сеттинг» применительно к литературному произведению стали употреблять относительно недавно.

В сентябре 2012 году состоялась премьера британского телесериала совместного производства телекомпаний BBC и Masterpiece «Дамское счастье», рассказывающего о буднях большого универмага и о страстях, которые обуревают его сотрудников и покупателей<sup>81</sup>. Сериал стал адаптацией одноименного романа Эмиля Золя, действие которого происходит в Париже и рисует судьбу бедной провинциалки, приехавшей в столицу и поступившей продавщицей в универсальный магазин с броским названием «Дамское счастье» – один из тех, что создавались во французской столице в 1870-е годы. Роман с захватывающим сюжетом о любви богатого красавца-хозяина магазина к бедной продавщице протекает под звуки гимна первому универсальному магазину XIX века с подробным описанием его работы и с восторгами по поводу французского вкуса и парижского шика.

Британская адаптация переносит действие картины из Парижа в Северо-Восточную Англию 1890-х, словно не видя различий между торговлей женским модным платьем во французской столице и этим же занятием в английской провинции, будто нет разницы между парижскими модницами и чопорными консервативными англичанками, полагающими, что парижские модные салоны это гнезда разврата. Авторы картины (Дэвид Друри, Марк Йобст, Сьюзэн Талли) вынуждены были в связи с переменой места действия поменять героям национальность, гражданство, имена: вместо француза Октава Муре – возник англичанин Джон Моррей (Иман Эллиотт); вместо Денизы Бодю – Дениз Ловетт (Джознна Вандерхам), вместо мадам Орели – мисс Одри и т. д. и т. п.

Цель Октава Муре в романе Золя – повергнуть к своим стопам Париж и обуздать стихию предпринимательства; цель Джона Моррея – захватить улицу, разорить мелкие лавчонки и стать здесь самой крупной торговой точкой. Цель героини романа Золя Денизы Бодю, потерявшей работу у себя дома – во что бы то ни стало найти ее в столице, чтобы зарабатывать на жизнь для своих младших братьев-сирот, которых ей, после смерти родителей, приходится содержать одной. Цель героини сериала, которая переехала из одной английской провинции в другую, – найти хорошее интересное место, где она расцветет и, быть может, найдет свое счастье. Сериал обошелся без семьи разорившегося дяди героини, без ее братьев, которым она заменила мать, без отчаянной нищеты девушки, вынужденной каждый вечер после работы чинить свои старые башмаки, а крохотные заработки откладывать на содержание своих мальчиков, Жана и Пепе.

Экранизация «по мотивам», лишенная своей исконной почвы, явно преследовала лишь развлекательную цель, не обременяя себя большими смыслами французского романа. На костях разоряющихся мелких лавочников возникает огромное капиталистическое предприятие, и весь ход конфликта у Золя представлен так, что справедливость остается на стороне теснимых. Они побеждены в неравной борьбе, уничтожены фактически, но морально торжествуют. Золя создал образ сильной личности, коммерческого гения, чей успех обусловлен пониманием новых задач, стоящих перед торговлей. Нельзя помешать триумфу эпохи предпринимательства, но нельзя не сострадать и ее жертвам, обреченным на гибель. Роман Золя заканчивается для его главных героев вполне счастливо. Героиня, Дениза Бодю, понимает, что хозяин влюблен в нее, но избегает стать его очередной любовницей. Цитирую финал романа:

«Я поклялась не выходить замуж; не могу же я привести вам с собою двух детей, не правда ли?

– Они будут и моими братьями... Ну скажите же «да», Дениза!

– Нет, нет, оставьте меня, вы меня мучаете!

---

<sup>81</sup> Сериал Дамское счастье/The Paradise [Электронный ресурс] // URL: [http://seasonvar.ru/serial-5206-Damskoe\\_schast\\_e.html](http://seasonvar.ru/serial-5206-Damskoe_schast_e.html)

Мало-помалу силы его иссякли. Это последнее препятствие сводило его с ума. Неужели даже такой ценой невозможно добиться ее согласия? Издали до него долетали говор и шум трехтысячной армии служащих, ворочавшей его царственное богатство. Да еще этот нелепый миллион лежал тут! Это было нестерпимо, как злая ирония, – и Муре готов был вышвырнуть его на улицу.

– Так уезжайте же! – крикнул он, и слезы хлынули у него из глаз. – Поезжайте к тому, кого вы любите... Все дело ведь в этом, не правда ли? Вы меня предупреждали, я должен был помнить это и не мучить вас напрасно.

Она была ошеломлена его безудержным отчаянием. Сердце у нее разрывалось. И с детской стремительностью она бросилась ему на шею, тоже рыдая и лепеча:

– Ах, господин Муре, да ведь вас-то я и люблю!»

Впереди – свадьба, и Муре обещает своей избраннице, что после месяца в провинции (нужно время, чтобы затихли сплетни) она вернется в Париж с ним об руку полномочной владычицей его торговой империи. Роман Золя поведал о времени перемен, очень тяжелых для многих персонажей, о любви, которая находит в себе силы пережить все невзгоды, о героине, которая смогла их преодолеть и остаться верной себе.

Сериал «по мотивам» «Дамского счастья», сохранив все же некоторое сходство с первоисточником, получил неплохие рейтинги. Казалось бы, на этом и надо остановиться. Но не тут-то было. Дорожа только рейтингами, но никак не репутацией авторов картины и тем более не киносудьбой романа Золя, BBC продлил сериал на второй сезон: был написан сценарий – как бы в продолжение романа, придуманы новые обстоятельства, сочинены интриги, задействованы препятствия; некоторым героям поменяли возраст, пол, семейное положение, социальный статус; замужние дамы стали вдовами, их живые мужья чьими-то любовниками, дочери – юношами в поисках богатых вдов.

Процитирую зрительский отклик. «Сценаристы сериала книгу не читали, им ее рассказали приятели за чашкой чая. И они решили, что это неплохая почва для их бурных фантазий. Да, сериал неплох, его щедрый бюджет нескромно проглядывает в красивых костюмах и роскошных интерьерах. Вот только от Золя в нем ничего не оставили, лишь легкий намек. Старую потертую книгу с гравюрами ручной работы по сложившейся традиции заменили ярким красивым глянцевым комиксом. Никакой глубины характеров, никакого надрыва и полноты чувств, который так присущ персонажам Золя. Никакого сияющего и щемящего счастья и ослепительного блеска нового уклада, построенного на сломанных костях старого»<sup>82</sup>.

Несомненно, это точка зрения литературоцентричного зрителя. Только такой зритель может почувствовать разницу между старинной книгой с гравюрами ручной работы и ярким глянцевым комиксом.

Но вот альтернативный взгляд.

«Очень часто создатели пытаются сделать лучше из того, что было. Показать то, что вызовет всеобщий восторг. Это далеко не всегда удается... Фильм – это продукт крайне субъективный, а если писатель создает свое творение как божественный дар, как чаша вдохновения, как пророчество, то режиссер воспринимается, как человек, который исключительно портит этот дар. На этот раз камень в огород режиссеров был брошен на почве сильного искажения сюжета произведения. Хорошо это или плохо? Можно ли брать на себя право менять сюжет, вторгаться в произведение, в „пророчество“ великого писателя и что-то менять бестолковыми режиссерскими манипуляциями? Почему бы и нет? Ведь книгу читали все. У всех уже появились определенные выводы и фантазии на представленные

---

<sup>82</sup> «А счастье было так возможно.» [Электронный ресурс] // КиноПоиск: [сайт]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/709266/vk/1/>.

темы. Почему бы не изменить концепцию сюжета? Это не смертельно. Это просто режиссерский взгляд на произведение. Ведь у каждого есть свое мнение. Почему бы не оторваться от присущего многим консерватизма и идеализации художественного произведения и рискнуть „исказить“ какие-то части сюжета? Мне кажется, придирается по поводу изменения сюжетной части – это слишком жестоко»<sup>83</sup>.

В современной культуре эти две точки зрения – литературоцентричная, она же «консервативная», и «интерпретационная, она же «прогрессивная», – сосуществуют, иногда мирно, иногда – скандально. Согласно первой позиции – приоритетно художественное произведение, так что равнение в экранизации на него. Согласно второй – всегда возможно оторваться от первоисточника, который совсем не нужно идеализировать; напротив, надо рисковать, не боясь исказить его согласно собственному разумению.

Те, кто рисковал, выстраивая второй сезон «искаженного» «Дамского счастья», созданного по произвольному сценарию, но со слабой привязкой к роману Золя (названию, героям, коллизии), ошиблись в главном: они сделали сериал не о тяжелых временах и их преодолении, не о любви, которая способна все выдержать и победить, а о большом магазине (здесь он называется «The Paradise»), о товарах, которые хорошо продаются, о людях, который в этом магазине работают и дорожат своим местом. «Искажения» не пошли на пользу сериалу: ставка на рейтинги провалилась, и в начале 2014 года телеканал объявил, что третьего сезона не будет. Ставили на коммерческий успех, дерзко оторвавшись от литературного материала, но подвела именно коммерция: зритель почувствовал и подлог, и подвох. «Дамское счастье» уступило место другим, более удачливым, сериалам.

Замена Франции на Англию, французского «Дамского счастья» на британский «The Paradise», старинной книги с гравюрами на гламурный комикс, серьезного сюжета на развлекательную историю стали игрой на понижение и проигрыш. Есть случаи, когда замена места действия при переносе литературы на киноэкран может обесмыслить литературу: так, нельзя отменить в «Гамлете» Эльсинор, нельзя отменить обстановку и атмосферу вишневого сада в пьесе Чехова.

\*\*\*

Действие повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» (1848), обозначенной автором как сентиментальный роман «Из воспоминаний мечтателя», происходит, как известно, в Петербурге. Главный герой – мечтатель из местных, одинокий и робкий человек. «Вот уже восемь лет, как я живу в Петербурге, и почти ни одного знакомства не умел завести. Но к чему мне знакомства? Мне и без того знаком весь Петербург; вот почему мне и показалось, что меня все покидают, когда весь Петербург поднялся и вдруг уехал на дачу. Мне страшно стало оставаться одному, и целых три дня я бродил по городу в глубокой тоске, решительно не понимая, что со мной делается. Пойду ли на Невский, пойду ли в сад, брожу ли по набережной – ни одного лица из тех, кого привык встречать в том же месте, в известный час, целый год»<sup>84</sup>.

Мечтатель – один из тех странных людей, у которых нет никакой истории, ему нечего о себе рассказать. Он нелюдим и стеснителен, ему некуда пойти, не с кем поговорить и некому открыться: живя одними фантазиями, он способен только мысленно праздновать юбилеи грез. «Знаете ли, что я уже принужден справлять годовщину своих ощущений, годовщину того, что было прежде так мило, чего в сущности никогда не бывало, – потому что эта годовщина справляется все по тем же глупым, бесплотным мечтаниям...»<sup>85</sup> «Так

---

<sup>83</sup> Рецензии [Электронный ресурс] // URL: [http://seasonvar.ru/serial-8071-Damskoe\\_schast\\_e-2-season.html](http://seasonvar.ru/serial-8071-Damskoe_schast_e-2-season.html).

<sup>84</sup> Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972—1990. Т. 2. 1972. С. 102.

<sup>85</sup> Там же. С. 119.

как же вы жили, коль нет истории?» – спросит его незнакомка в недоумении. «Совершенно без всяких историй! так, жил, как у нас говорится, сам по себе, то есть один совершенно, – один, один вполне, – понимаете, что такое один? – Да как один? То есть вы никого никогда не видали? – О нет, видеть-то вижу, – а все-таки я один. – Что же, вы разве не говорите ни с кем? – В строгом смысле, ни с кем»<sup>86</sup>.

Невский проспект, набережная Невы, Фонтанка, Черная речка, Каменный, Крестовский и Аптекарский острова, Парголово, Петергофская дорога, Павловск, петербургские мосты и каналы, сырость и туманы, а главное, волшебные белые ночи – весь этот неповторимый колорит кажется порой не только случайным фоном, дежурной декорацией, но и символом повести, ее сакральным смыслом. Только в этом «умышленном», призрачном городе, в такое время года, когда летняя петербургская ночь состоит лишь из сумерек, одинокому мечтателю может встретиться чудесная наивная девушка, которая вдруг поведаст ему свою историю, расскажет, что на этом мосту она ждет своего любимого, уехавшего год назад, и с момента разлуки от него не было ни одного письма, ни единой весточки. Девушка видит в мечтателе только брата, родную душу, а он влюбляется в нее без памяти. Решив, однако, что прежний возлюбленный ее забыл, Настенька решает ответить на любовь мечтателя. Но как только на набережной, у той самой скамейки, где простились они год назад, она видит своего «бывшего», все забыто.

«Боже, какой крик! как она вздрогнула! как она вырвалась из рук моих и порхнула к нему навстречу!.. Я стоял и смотрел на них как убитый. Но она едва подала ему руку, едва бросилась в его объятия, как вдруг снова обернулась ко мне, очутилась подле меня, как ветер, как молния, и, прежде чем успел я опомниться, обхватила мою шею обеими руками и крепко, горячо поцеловала меня. Потом, не сказав мне ни слова, бросилась снова к нему, взяла его за руки и повлекла его за собою. Я долго стоял и глядел им вслед... Наконец оба они исчезли из глаз моих»<sup>87</sup>.

Мечтатель прощает ее, ведь она самое яркое событие в его жизни. Он снова одинок, но никогда не забудет мгновения счастья.

Вопрос в том, действительно ли события четырех белых ночей из повести Достоевского – это сугубо петербургская история, случившаяся в 1840-е годы, и произойти она могла только там и только в то время. Кинематограф, внимательно читавший повесть, дал свой ответ, тем более была подсказка. «Я ходил много и долго, так что уже совсем успел, по своему обыкновению, забыть, где я, как вдруг очутился у заставы. Вмиг мне стало весело, и я шагнул за шлагбаум, пошел между засеянных полей и лугов, не слышал усталости, но чувствовал только всем составом своим, что какое-то бремя спадает с души моей. Все проезжие смотрели на меня так приветливо, что решительно чуть не кланялись; все были так рады чему-то, все до одного курили сигары. И я был рад, как еще никогда со мной не случалось. Точно я вдруг очутился в Италии, – так сильно поразила природа меня, полубольного горожанина, чуть не задохнувшегося в городских стенах»<sup>88</sup>, – рассказывает петербургский мечтатель.

И в Италии – спустя век – его как будто услышали. Первой магию летних белых ночей преодолела мелодрама итальянского классика, гуру итальянского неореализма, Лукино Висконти «Le notti bianche», снятая по одноименной повести Достоевского<sup>89</sup>. Действие из Петербурга первой половины XIX века перенеслось в Италию середины XX столетия, в портовый

---

<sup>86</sup> Там же. С. 110.

<sup>87</sup> Там же. С. 139.

<sup>88</sup> Там же. С. 104–105.

<sup>89</sup> Белые ночи (1957) // [Электронный ресурс] URL: <http://films.imhonet.ru/element/188119/>. Цитаты из фильма приводятся по экранной версии.

город Тоскании Ливорно. В Италии, в отличие от Петербурга, где белые ночи длятся целый месяц, их не бывает вообще; в Ливорно, где происходит встреча одинокого неприкаянного мужчины Марио с девушкой Натальей (она не местная и называет себя славянкой), сыро, мокро, дождливо, а под конец, в последнюю их встречу, так и вообще повалил густой снег. В картине «Le notti bianche» на улицах то ли зима, то ли поздняя осень. Что же может быть общего у повести Достоевского и картины «Le notti bianche», если нет в ней ни белых ночей, ни лета, ни Петербурга?

Мечтатель Марио (Марчелло Мастоляни), Наталья (Мария Шелл), исчезнувший возлюбленный (Жан Маре) разыграли историю из Достоевского так достоверно, что стало понятно: дело, по-видимому, не в точке пространства, где встречаются эти люди. Ливорно, как и «умышленный» Петербург, выглядит нереальным, пригрезившимся, хотя в нем отчетливы видны узкие улочки, тесные дома, горбатые мостики, вывески магазинов и кафе. Режиссер смог найти в русской повести то главное содержание, для которого место и время не имеет значения, где все определяется людьми и их чувствами. Мечтательство, одиночество, неприкаянность не зависят, оказывается, от страны проживания и времени года. Они зависят от состояния души, полноты чувств и страданий, выпавших на долю одиноким мужчинам и женщинам. Висконти попытался разглядеть в повести Достоевского возможное будущее девушки, которая бросилась к своему возлюбленному после года разлуки. Инфернальный красавец (вряд ли кто-нибудь сыграл бы эту роль лучше, чем Жан Маре), так пристально смотревший на девушку, так властно, как право имеющий, обнимавший ее в опере (а слепая бабушка ничего этого не видела), кто он? За всю картину он произнес едва ли несколько фраз, но покорила девушку до беспамьятства и безрассудства. Загадочно исчез и таинственно пропадал невесть где целый год, не написавший ей за время разлуки ни одной строчки, – что ждет с ним девушку?

Настенька из повести сообщает мечтателю: «На будущей неделе я выхожу за него. Он воротился влюбленный, он никогда не забывал обо мне...» Но самого влюбленного не слышно, он – загадка. Прислуге он объявил, что едет в Москву по делам, а Настеньке признался, что едет далеко-далеко, чтоб его не нашли. Кто его преследует? От кого он бежит? И куда едет, где намерен скрываться? Мечтатель же открыт, его душа понятна, он способен быть преданным и верным. Не зря лучшая сцена в картине Висконти (такой сцены нет и не может быть в повести) – рок-н-ролл в баре, куда зашли отдохнуть Марио и Наталья и, увидев танцующих посетителей, сами пустились в пляс: девушка впервые почувствовала радость освобождения от тревог и тоски, от неизвестности и дурных предчувствий.

Картина Висконти созвучна повести Достоевского тем еще, что финалы их вряд ли можно назвать вполне счастливыми. Впервые погода в зимнем Ливорно срифмовалась с ненастьем летнего Петербурга: «Мои ночи кончились утром. День был нехороший. Шел дождь и уныло стучал в мои стекла; в комнатке было темно, на дворе пасмурно. Голова у меня болела и кружилась; лихорадка прокрадывалась по моим членам. <...> Когда я взглянул в окно, мне показалось, что дом, стоявший напротив, тоже одряхлел и потускнел в свою очередь, что штукатурка на колоннах облупилась и осыпалась, что карнизы почернели и растрескались и стены из темно-желтого яркого цвета стали пегие... <...> Передо мною мелькнула так неприветно и грустно вся перспектива моего будущего, и я увидел себя таким, как я теперь, ровно через пятнадцать лет, постаревшим, в той же комнате, так же одиноким...»<sup>90</sup>.

Синдром одиночества и симптомы несчастья интернациональны...

\*\*\*

---

<sup>90</sup> Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 2. С. 139, 141.

Экранизация «Белых ночей», снятая И. Пырьевым (1959)<sup>91</sup> всего на два года позже итальянского фильма, начинается грустно и горестно: постаревший и подурневший Мечтатель (Олег Стриженов), вместе с графином водки и граненым стаканом (водка будет выпита почти вся к концу картины) сидит один в той самой комнате, в которой жил смолоду, и перебирает воспоминания. Его самые мрачные предчувствия сбылись. «Передо мною мелькнула так неприветно и грустно вся перспектива моего будущего, и я увидел себя таким, как я теперь, ровно через пятнадцать лет, постаревшим, в той же комнате, так же одиноким»<sup>92</sup>. В повести Достоевского Мечтателю 26 лет (ровно столько, сколько было автору, когда он сочинял повесть); если прибавить пятнадцать, это будет всего навсего сорок один год. В эпилоге картины Мечтателю можно дать все шестьдесят, так сильно потрепала его жизнь, одиночество и, быть может, графин со стаканом. Когда-то он где-то служил, занимал какую-то крохотную должность, получал скудное жалованье, ожидал давно обещанных наградных, по крайней мере, строил на них свое с Настенькой эфемерное благополучие. Настенька (Людмила Марченко), когда потеряла надежду, что Жилец, ее «бывший» возлюбленный, вернется к ней, звала Мечтателя переехать к ним с бабушкой в мезонин.

О Жильце (Анатолий Федоринов) по картине Пырьева можно судить чуть больше, чем по картине Висконти. Высокий, в очках, ученого склада молодой человек (такими позже будут изображать разночинцев), далеко не так хорош собой, как Жан Маре, не так инфернален и загадочен. Полная этажерка книг в его комнате, среди них – большой англо-русский словарь, который без спросу Настенька утаскивает с полки, думая, что это роман. Жилец шифруется и молчит; неизвестен его статус по возвращении; зрителю, так же, как и читателю, так и не удастся узнать, с чем он вернулся из своего таинственного вояжа. «Ну почему он не такой, как вы! Вы лучше его, – говорит Настенька Мечтателю. – Почему самый лучший человек всегда что-то таит от другого? Почему не сказать все прямо?»

Кажется, Жилец из мансарды в Ливорно, в сдержанном, но чрезвычайно выразительном исполнении Жана Маре, более чем какой-либо другой исполнитель этой таинственной роли, проливает свет на загадку любовной горячки девушки: рядом с ней несколько ночей находится милый, добрый, понятный, простой, любящий, верный человек, а любит она все-таки другого, непонятного, от которого неизвестно, чего и ждать. И в самом деле: только итальянский фильм заставляет пристальней всмотреться в Жильца повести и увидеть его весьма расплывчатое, нетвердое обещание будущей встречи: «Мы будем счастливы. Теперь же невозможно, я не могу, я не вправе хоть что-нибудь обещать. Но, повторяю, если через год это не сделается, то *хоть когда-нибудь непременно будет*; разумеется – в том случае, если вы не предпочтете мне другого, потому что связывать вас каким-нибудь словом я не могу и не смею»<sup>93</sup>.

Слишком много условий. Слишком ненадежно, слишком хлипко это *когда-нибудь*... Особенно в свете того, что Жилец потребовал от Настеньки ничего не сообщать о его обещании бабушке. А прежде уговаривал девушку поехать с ним в театр по-тихоньку от старушки. Но Настенька про это «когда-нибудь» как будто и не помнит...

Но можно посмотреть на вещи и глазами Жильца: что было ему делать с Настенькой, когда она ночью, как только бабушка уснула, пришла к нему в комнату, что называется, «с вещами», «положила свой узелок к нему на постель, сама села подле, закрылась руками и заплакала в три ручья. Он, кажется, мигом все понял...»<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Белые ночи (1959) // [Электронный ресурс] URL: <http://films.imhonet.ru/element/188119/>.

<sup>92</sup> Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 2. С. 141.

<sup>93</sup> Там же. С. 125.

<sup>94</sup> Там же. С. 124.

Еще бы не понять. Это был поступок даже не Татьяны Лариной (не зря Жилец давал ей читать Пушкина). Та всего только написала Онегину признание в любви. А семнадцатилетняя Настенька готова была убежать со своим безымянным Онегиным куда глаза глядят. «Мы долго говорили, но я наконец пришла в исступление, сказала, что не могу жить у бабушки, что побегу от нее, что не хочу, чтоб меня булавкой пришиливали, и что я, как он хочет, поеду с ним в Москву, потому что без него жить не могу. И стыд, и любовь, и гордость – все разом говорило во мне, и я чуть не в судорогах упала на постель. Я так боялась отказа!»<sup>95</sup>

Прошло всего четверть века с того момента, как письмо Онегину написала Татьяна, но можно заметить, как изменились нравы молодых девушек. Невозможно представить себе (в контексте романа «Евгений Онегин»), чтобы Татьяна не ограничилась только письмом, а «навязала в узелок всё, что было платьев, сколько нужно белья, и с узелком в руках, ни жива ни мертва»<sup>96</sup> пошла бы к Онегину на дом, плакала бы у него на постели, говоря сквозь слезы, что жить без него не может и поедет с ним в Москву. Конечно, другое время, другие нравы, другой социальный слой. Но девушка из «Белых ночей» тоже брала книги у Жильца, как Татьяна у своего соседа, причем Жилец сам выбирал для нее книги. Не прошло и двух недель с заселения, как он прислал кухарку сообщить, что у него «книг много французских и что все хорошие книги, так что можно читать; так не хочет ли бабушка, чтоб внучка их ей почитала, чтоб не было скучно?»<sup>97</sup>

Бабушка, правда, спрашивала, нравственные книги или нет, потому что если книги безнравственные, так читать никак нельзя, легко можно дурному научиться. Ведь в них может быть описано, как молодые люди соблазняют благонравных девиц, как они, под предлогом того, что хотят их взять за себя, увозят их из дому родительского, как потом оставляют этих несчастных девиц на волю судьбы и они погибают самым плачевным образом. Бабушка и сама, оказывается, много таких книжек читала в свое время и все допрашивала внучку, нет ли в романах Вальтера Скотта каких-нибудь шашней? И не подложил ли Жилец в томики Пушкина, например, какую-нибудь любовную записочку? И не запихнул ли чего под переплет?

Но Жилец ничего такого не делал и обманом из родительского дома благонравную девицу не увез. Он потихоньку просвещал ее, подталкивая к самостоятельному выбору и решению. Зачем увозить девиц? Ведь наступит день (или ночь), и девица явится сама и падет к его ногам. Выходило так, что книги, посланные Жильцом, особенно Пушкин, который ей больше всех понравился, да еще роман Вальтера Скотта «Айвенго» так вскружили голову благонравной Настеньке, так взволновали ее, что она перестала мечтать о китайском принце и стала до обморочной дрожи, до истерики мечтать о Жильце из мезонина и жаждать с ним встреч. Но он умело избегал свиданий наедине.

Надо сказать, что Жилец из Ливорно, как это можно догадаться по картине Висконти, «оставил мгновение за собой», допустив и страстные объятия, и счастливые слезы девушки, и любовные объяснения с обещаниями, именно поэтому Наталья не может его забыть. Правда, всего четыре ночи сверх назначенного ей года, она хранит верность Жильцу, а когда время истекает (или почти истекает), готова отдаться другой любви, надежной, той, что поблизости. Она не может сказать Мечтателю: «Но я другому отдана и буду век ему верна». Здесь верность не безусловная, а по ситуации. Жилец появился, и она тут же уходит от Мечтателя. Все зыбко, ненадежно, в хороший конец трудно поверить. Инфернальный Жан Марс побеждает земного Марчелло Матростроти, который не понимает непонятного; победит он и всех прочих кинематографических Жильцов.

---

<sup>95</sup> Там же. С. 124.

<sup>96</sup> Там же. С. 124.

<sup>97</sup> Там же. С. 122.

Оба режиссера – и итальянский, и русский – ничего не придумали сверх того, что есть в повести; Пырьев же вообще сознательно снимал картину как экранную иллюстрацию повести. В ней, правда, многовато наигрышей, актерской восторженности, нарочитой, слегка искусственной неприкаянности, перебор бредовых картинок, воображаемых Мечтателем, – как он спасает прекрасную даму, как побеждает на дуэли, как танцует на бале, как его все любят... «Я создаю в мечтах целые романы...»<sup>98</sup>

Лета, тепла, мягких сумерек в картине Пырьева совсем нет. А есть дождь, туман, пронизывающий ветер, сырость, серое небо в клочьях туч. Петербург летом выглядит в русской версии картины точно так же, как итальянское Ливорно зимой – те же мокрые тусклые набережные, те же фонари на горбатых мостах, темные плащи и пальто на героях, которым все время зябко или холодно, то же безнадежное настроение – которое, как уже было сказано, совсем не зависит от реального времени года и места действия. Русская версия разве что намного беспросветнее: в ней нет сцены ни с рок-н-роллом в кафе, ни уличных девушек, которые зазывают Мечтателя хорошо провести время, и, конечно, нет тоскливого послесловия со старым, сильно потрепанным, пьющим героем. Будущее одинокого итальянца видится не таким плачевным и печальным, как судьба русского героя.

\*\*\*

Драма французского режиссера Робера Брессона «Четыре ночи мечтателя» («Quatre nuits d'un rêveur»), снятая по повести Достоевского «Белые ночи» в 1971 году<sup>99</sup>, тоже перенесена из Петербурга XIX века в Париж 1970-х годов. В Париже тоже есть река, пусть не Нева, а Сена, вдоль нее набережные, на ней фонари и скамейки. Здесь, так же, как и в Ливорно, нет и не бывает белых ночей, а есть летние сумерки и теплые вечера, в один из которых молодой художник Жак (Гийом де Форет) случайно встречает девушку (Изабель Вайнгартен), которая приготовилась броситься с моста Пон-Неф (Pont Neuf) через реку Сену и даже сняла свои туфельки.

Художник имеет обыкновение, бесцельно гуляя по городу, засматриваться на девушек, иногда идти за ними вслед, никогда не пытаясь познакомиться. Дома он день за днем записывает на магнитофон свою фантазию, всегда одну и ту же – замок в Венеции, в замке живет прекрасная дама со старым мужем, тем не менее он, Жак, и эта дама гуляют по парку, взявшись за руки, их любовь чиста и невинна. Часами художник лежит на кровати, наговаривая в диктофон один и тот же сюжет, но дальше прогулок по парку фантазия его не забредает. Иногда он вскакивает, хватается за кисть, макает ее в масляные краски и пытается перенести свою мечту на огромное, как дверь, полотно: получаются крупные цветочные пятна вместо лиц и прихотливо изогнутые линии.

Появление в его жизни случайной знакомой (ее зовут Марта, она красива и печальна, живет с матерью на алименты отца, в их квартире сдается одна комната, обычно только мужчинам) заставляет художника включиться в действительность. Он уводит Марту с набережной, договаривается о встрече следующей ночью, на том же месте. Всего ночей будет четыре, ровно столько, сколько в повести, и история Марты такая же, как и у ее подруг по несчастью: тоже был Жилец (Морис Монноэ), тоже давал ей читать книги, тоже, узнав, что он уезжает, она собрала сумку и пришла к нему в комнату со словами: «Мне тут скучно. Возьмите меня с собой».

---

<sup>98</sup> Там же. С. 107.

<sup>99</sup> Четыре ночи мечтателя (1971) // [Электронный ресурс] URL: <http://my.mail.ru/mail/nescio.nomen/video/26/1716.html>. Цитаты приводятся по экранной версии.

А до этого в своей комнате перед зеркалом она долго разглядывала свое обнаженное тело и, видимо, осталась довольна. Жилец же, увидев Марту у себя, тоже сразу «все понял» – и «оставил мгновение за собой», начав без лишних слов прямо в кадре раздевать девушку. Так что на мосту Пон-Неф Марта ожидает своего однодневного любовника, который год назад уехал в Америку, получив стипендию Йельского университета; она даже вышла к такси, которое увезло его в аэропорт. Но вот год прошел, а его все нет на условленном месте и в условленное время – может быть, он забыл ее или забыл про встречу.

Художнику впервые пришлось заняться не своими фантазиями, а чужой бедой. Их разговоры с Мартой немногословны, эмоции сдержанны, поведение лишено восторженности и экзальтации. Их лица почти неподвижны, движения лишены какой бы то ни было театральности, нет ни улыбок и почти не видно слез. К четвертой ночи, в отсутствие стипендиата Йельского университета (он такой же серьезный очкарик, как и в картине Пырьева, только на французский лад), молодые люди, художник и Марта, проникаются друг к другу доверием, готовы рискнуть и полюбить друг друга – ночной Париж, поющие на улицах студенты и набережная Сены располагают к любви.

Но и здесь, в этих прекрасных декорациях, прозвучат сакраментальные слова, которые произносят все девушки, попавшие в ситуацию Настеньки из повести: «Знаете ли, что мне пришло теперь в голову? Я вас обоих сравнила. Зачем он – не вы? Зачем он не такой, как вы? Он хуже вас, хоть я и люблю его больше вас... Конечно, я, может быть, не совсем еще его понимаю, не совсем его знаю. Знаете, я как будто всегда боялась его; он всегда был такой серьезный, такой как будто гордый. Конечно, я знаю, что это он только смотрит так, что в сердце его больше, чем в моем, нежности... Я помню, как он посмотрел на меня тогда, как я, помните, пришла к нему с узелком; но все-таки я его как-то слишком уважаю, а ведь это как будто бы мы и неровня?»<sup>100</sup>

Парижанка Марта произносит те же самые слова, выражая те же самые чувства: «Зачем он не вы? Но люблю я его...» И как только на четвертую ночь появится ее любовник (тоже ведь год не писал, хотя ни от кого не скрывался, а учился в Америке и жил открыто), она бросается со всех ног в свое неизвестное будущее, к плохо знакомому мужчине, которого тоже, наверное, побаивается... Влюбленному художнику остаются одни воспоминания...

Париж, как и Ливорно, не изменяют сущность мечтательства и участь мечтателя. Правда, парижский мечтатель так молод, так хорош собой, что в его случае всё совсем не так драматично, как у русского бедолаги...

\*\*\*

В 1992 году «Белые ночи» снова переместились на берега Невы, в Россию начала 1990-х. Картина с одноименным названием была снята режиссером Леонидом Квинихидзе, быть может, еще и с целью выяснить, что происходит с мечтателем в городе, которому только-только вернули его исконное название: Санкт-Петербург<sup>101</sup>. Молодой человек 26-ти лет Дмитрий (Вадим Любшин) – водитель грузовика ГАЗ-53, на котором по ночам он развозит в торговые точки хлеб из хлебозавода. Ему нравится ночная работа. Днем в городе неуютно, шумно, суетно; не вдохновляет и комната в грязной коммуналке, где он обитает. Но если поменять день с ночью, еще можно жить; ночью спят все скучные люди – политики, депутаты, богачи. Ночь – это сон наяву, и Митя любит свой спящий город, пустынные улицы, мосты и набережные. Он влюбляется по несколько раз на дню, но живет только ожи-

---

<sup>100</sup> Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 2. С. 131.

<sup>101</sup> Белые ночи (1992) // [Электронный ресурс] URL: <http://kinokartoshka.net/filmy-sovetskie-dramy/1374-belye-nochi-1992-smotret-online.html>. Цитаты приводятся по экранной версии.

даниями. Он умеет разговаривать с памятниками, домами, скамейками. Он замечает, сколько стало мертвых, безглазых, разбитых зданий, он слышит, как вздыхают мосты, когда по ним проезжают тяжелые грузовики.

В одну из белых ночей, когда мечтатель развез весь хлеб, и можно снова предаться мечтам, он видит одиноко сидящую на лавочке юную девушку (Анна Матюхина). Он оставивается, предлагает помощь. Она рассказывает, что ей семнадцать лет, зовут Настей, приехала из Торжка поступать в институт, но провалилась и пока живет у тетки (Галина Польских), одинокой женщины, помогает шить вещи на продажу. Средств на жизнь не хватает, и однажды тетка решает сдать лучшую из своих комнат постояльцу. Как и во всех предыдущих киноповествованиях, новые «Белые ночи» пытаются понять, кто же он, этот таинственный жилец, фигура икс. Фильм представляет зрителю импозантного, красивого мужчину средних лет, в длинном черном пальто и белом шелковом кашне, в шляпе, надвинутой на лоб, с уверенной поступью хозяина жизни осматривающего апартаменты (Сергей Никоненко) в сопровождении трех «помощников». Будет врезан новый замок, подручные «шефа» время от времени будут носить сюда и выносить отсюда какие-то коробки. Товар? Криминал? Чем они все занимаются? Из нарезки кадров можно понять, что речь идет о ночном клубе, где идет большая игра, где собираются темные людишки и делается бизнес.

Появляться здесь он будет редко, но однажды, разглядев, что племянница хозяйки длиннонога и хороша собой, предложит ей – не книги, и не оперу, и не кино, а курорт Пицунду, всего на пару дней, позагорать и окунуться в море. Новые времена, новые соблазны, новые средства обольщения. Настя, по скромности и неопытности, отказывается, и тогда постоялец провозглашает свой основополагающий жизненный принцип: «Никогда не отдавай другому то, что можешь съесть сама». Этот принцип, как можно догадаться, он рано или поздно непременно осуществит в отношении девушки. Но есть и еще один постулат: «Сильные люди нужны для того, чтобы слабые не погубили мир». Себя он, несомненно, относит к категории сильных. Картина 1992 года, после многих предыдущих попыток, наконец разглядела Жильца, этот хищный мужской тип, которого всего несколькими штрихами обрисовал молодой Достоевский и который первыми гениально почувствовали и в скупых красках показали Лукино Висконти и Жан Маре.

... На правах сильного постоялец сначала приносит девушке корзинку со свежей клубникой, чуть позже «помощники» привезут в дом тети цветной телевизор и видеомагнитофон с западными кассетами (ужасы, эротика, экшн), потом пригласит двух дам в дорогой ресторан. Настя, узнав, что постоялец уезжает, идет ночью в нему в комнату, завернутая лишь в простыню, без узелка и без слез: «Не могу без тебя. Люблю тебя. Я сдохну здесь от неизвестности». Насте не нужно скрываться от тети: если постоялец возьмет ее с собой, тетя отпустит. Но постоялец отвечает: «Я не Бог, но я постараюсь вернуться через три месяца ровно. Увидимся у Никольского собора, на скамейке у реки, будут белые ночи. Если ты еще захочешь меня увидеть». Новые времена, новые сроки ожидания, три месяца – это не год, как прежде, можно и подождать.

Далее всё сыграно как по нотам. В назначенный день сильный человек не приходит. И на следующий день тоже. И на третий. Митя, уже влюбленный в Настю, спешит разузнать у помощника, где его шеф. Тот отрешивается, но на следующий день, остановив хлебозвозку, избивает Митю. Настя, узнав о нападении, понимает, что связалась с плохими мальчиками. Митя открывает ей глаза: «Он жулик, бандит, все у него есть, еще и вас захотел». Настя сокрушается: «Какая я была дура, еще сравнивала этого ублюдка с тобой. Нет никаких сильных людей. Никого они не спасут». Настя зовет Митю к себе, обещает быть достойной его любви.

Но все кончается, как и должно закончится. Настя и Митя берутся за руки, идут к тете, говоря друг другу слова любви и строя планы совместной жизни. Но много ли стоят обе-

щания девушки, когда ее любовь возникла на безрыбье? В парадном Настю уже поджидает ее «бывший», и, не раздумывая, девушка бросается в его объятия, а назавтра летит с ним в Пицунду. Как и встарь, в борьбе за обладание женщиной, независимо, происходит ли это на берегах Невы, Сены, Темзы, Ганга или Гвадалквивира, побеждает сильнейший, и он не даст съест другому то, что может съест (или только попробовать), сам. Судьба Насти подвешена, ей достался «жулик и ублюдок». Любовь зла, и Митя – третий лишний. Мечтателям достаются их мечты. В эти чудесные белые ночи (погода в Петербурге выдалась теплая и сухая) ему мерещится набережная времен Достоевского, со старинными экипажами, военными в кокардах и благонравными девицами в шляпках. И какая-то экзекуция на Семеновском плацу, где устроен эшафот и стоит осужденный на смерть. Вот-вот раздастся команда «Пли!»

\*\*\*

Гóрода, в котором происходит действие индийской картины «Samwariya» («Возлюбленный»), снятой на хинди режиссером Санджаем Лилой Бхансали в 2007 году по повести Достоевского «Белые ночи», не существует ни в Индии, ни в России, ни в Европе<sup>102</sup>. Это сказочное урбанистическое пространство – рисованная красочная фантасмагория Болливуда, ибо нигде в мире нет такого сочетания индийских храмовых статуй, венецианских гондол и гондольеров, зазывных французских ночных огней, горбатых мостиков через каналы, узких улочек, маленьких кафе с вывесками по-английски, водоемов, где плавают кувшинки и лотосы. Нет и таких кварталов красных фонарей, с фонтанной площадью, куда жрицы любви выходят все разом петь и танцевать. Нигде нет такого иссиня-черного безлунного беззвездного неба и воздуха, будто присыпанного голубой пудрой. Быть может, иллюзорная голубая дымка – это и есть главный намек на белые ночи Санкт-Петербурга.

Безымянному фантастическому городу будто снится сюжет из повести Достоевского – печальная красивая девушка Сакина под кружевным зонтом (Солам Капур) стоит на мосту, в условленном месте, в ожидании любимого (Салман Хан): он покинул ее год назад, но так и не появился на мосту в назначенный час. Как и у литературных прототипов, у мечтателя и девушки будет только четыре ночи, чтобы выяснить отношения, разобраться в зыбких законах любви и понять себя. Как и у Настеньки из петербургских «Белых ночей», у Сакины есть старая полуслепая бабушка, которая прищипливает внучку большой булавкой к своей одежде. Как у Достоевского, погода здесь весьма переменчива, как в картине Висконти, в призрачном городе внезапно пойдет снег.

Но как и всякий сон, который имеет мало общего с явью, так и болливудская мелодрама (с ее музыкальными дивертисментами, танцами и песнями) имеет мало общего с повестью Достоевского. Здешний мечтатель, Ранбир Радж (Ранбир Капур), – красивый юноша, певец из городского клуба, обладает замечательным голосом, актерским талантом и умеет легко заводить друзей. Красивый, талантливый, блестящий юноша не останется одиноким, не будет долго тосковать и найдет свою любовь.

Второй мужской персонаж, Иман, показан еще более таинственным, чем все египетские: похожий на монаха, немногословен, он откровенно гипнотизирует девушку. Она притягивается его взглядом, как мотылек к огню, и сама, первая, приходит к нему для любви, а потом обнаруживает, что мужчина тоже прищипил ее к своей ночной одежде. Для Сакины он стал хозяином, Богом, именно он и есть «возлюбленный» (постоянный эпитет Кришны), и ее одержимость этим мужчиной не оставляет певцу-мечтателю никаких надежд.

---

<sup>102</sup> Возлюбленный (2007) // [Электронный ресурс] URL: <http://cinemakinofilm.com/vozlyublennaya-2007-saawariya>. Цитаты приводятся по экранной версии.

«На миг мне показалось, что у нас все получится», – утешает себя Радж, но этот миг быстро проходит, и он видит, как рванулась Сакина, увидев того, кого ждет. «Ты готова жить со мной среди трудностей?» – спрашивает он девушку, и она идет за ним, как зачарованная. Мечтателю, где бы он ни жил и как хорошо бы ни пел, какой бы светлой душой ни обладал (а Радж недаром здесь зовется добрым ангелом), не по силам тягаться с мрачным, демоническим соперником, навсегда опередившим его. Мечтателю не удастся заставить девушку очнуться от любовного наваждения.

Призрачный голливудский город – быть может, самое убедительное доказательство того, что зерно старинной петербургской повести может прорасти на всякой почве, во всякое время, среди самых разных людей и в самых причудливых декорациях<sup>103</sup>. Кинематограф же, как известно, обладает способностью вторгаться в литературные «бреши», в то, что на языке экранизаций именуется «недостаточностью литературы», чтобы «дожимать» сюжеты, раскрывать в них таинственное и загадочное.

### *Образы литературы: пейзажи, портреты, предметный и вещный мир*

Если время и место действия литературных произведений при переносе их на экран легко меняют свою определенность – происходит осовременивание или размещение действия в других географических координатах – более подвержены трансформациям пейзажи, портреты, детали интерьера, предметы одежды и быта. Не вызывает сомнения, что в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» или в его повести «Белые ночи» образ Петербурга имеет огромное значение и для понимания душевного состояния Раскольникова и безымянного Мечтателя. Но если события «Преступления и наказания» или «Белых ночей» перенесены на столетие-полтора позже и получили прописку в другой стране, другой культуре, среди народа другой национальности и веры, образ Петербурга исчезает из киноповествования, и его место занимает другое пространство, с другой символикой, другими опознавательными знаками.

Задача экранизаторов в этом случае найти адекватные эквиваленты пейзажей, костюмов, деталей интерьера, с тем, чтобы они соответствовали характеру героев, сути конфликта, сюжетным ходам. Выяснить, меняют ли изменения времени и места действия структуру образов и содержание произведения – этот и есть задача «осовремененной» экранизации. Нельзя рассчитывать, что взыскательные зрители, а тем более зоркие критики не заметят несоответствия образных элементов, деталей эпохи, декораций.

Вот как пишет отечественный критик по поводу костюмов, интерьеров, антуража британского художественного фильма «Анна Каренина» режиссера Джо Райта и сценариста Тома Стоппарда, снятого по мотивам одноименного романа Л. Н. Толстого в 2012 году<sup>104</sup>: «Дамы на балу оголяли плечи, но не носили топики, как на современном пляже. Левин в тулупе с торчащим из-под мужицкого капелюха рыжим париком, похож на огородное пугало. Да и Вронский в мятой форме выглядит „не ахти“. Дворяне-графья шляются по затрапезным кабакам и кушают из тарелок общепита. Очевидно, так представляют в Англии высший свет России того времени. На трактир смахивает и столичный театр. Что-то, а театры того времени прекрасно сохранились и по-прежнему поражают своей роскошью. Взяли бы турпутевку, да побывали в Большом театре или, скажем, в Мариинском, да имели бы представление о том, что снимают. На натуральных съемках киношники, видать, тоже

---

<sup>103</sup> Две другие индийские экранизации по повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» – «Обман» («Chhalia») режиссера Манмохана Десаи (1960) и «Шаг за шагом» («Ahista Ahista») режиссера Шивама Наира (2006), а также южно-корейскую картину «Кафе Нуар» режиссера Юнг Сон-иля (2009) посмотреть пока не удалось.

<sup>104</sup> Анна Каренина (2012) // [Электронный ресурс] URL: <http://baskino.com/films/dramy/7128-anna-karenina.html>. Цитаты приводятся по экранной версии.

экономили. Если в окне избы фото Исаакиевского собора – это Петербург, если собор Василия Блаженного – Москва. События разворачиваются на сцене в условных декорациях а-ля Театр на Таганке. Там тоже по оформлению сцены не угадаешь, какую пьесу играют: „Гамлет“, „Стенька Разин“ или „Антимиры“ А. Вознесенского. Хотя, однажды съемочная группа на природу таки выехала: снимали скит где-то на севере в роли дворянской усадьбы Левина. Что мы видим на этой картинке: почерневший сруб, печки-лавочки, лучок и пучки травок над печкой – вот и вся дворянская усадьба»<sup>105</sup>.

Действие романа «Анна Каренина» в британской кино-трансформации действительно перенесено на театральные подмостки – дерзкая новация режиссера и сценариста. События происходят и на сцене, и в зрительном зале, из которого убраны кресла, среди тросов и фрагментов декораций, и среди костюмированной массовки (она застывает, пока говорят главные герои), и в реальных пейзажах Петербурга, Москвы и Подмосковья. Переходы из столицы в сельскую местность осуществляются через высокие ворота или массивные двери гостиной; расстояние из дома Щербацких в гостиницу, где остановился Николай Левин, преодолевается по театральной лестнице; сцены в присутственном месте, где служит Стива Облонский, напоминают балет, и, проходя танцующей походкой через залы, где чиновники переписывают бумаги, герои попадают в ресторан, а затем, опять через ворота – в гостиную Щербацких. Железная дорога, которой играет восьмилетний сын Анны, легко превращается в реальный поезд из Петербурга в Москву – на нем и приезжает Анна. Фильм наполнен условностями – театральными, порой почти цирковыми. Приглашенные на московский великосветский бал гости (здесь Анна и Вронский сблизятся настолько, что их будущая связь станет понятной всякому, кто их видел) танцуют красивейший вальс, исполненный, однако, такого глубокого эротизма (взгляды, прикосновения, объятия), какой в дворянской аристократической России был совершенно невозможен. Скачки, куда съехался весь светский Петербург и где Вронский погубит свою любимую лошадь Фру-Фру, – это тоже театр: лошади и ездоки скачут вдоль авансцены, из правой кулисы в левую, потом попадают в некое открытое пространство, а зрители-болельщики стоя наблюдают за скачками в партере зрительного зала (мужчины) или сидят в ложах (дамы). Лошадь Вронского спотыкается о заграждение сцены и падает в зал, ломая барьер, вместе с ездоком. Анна, не в силах сдерживаться (уже сломан веер), несколько раз истерически кричит: «Алексей!», нарушая все представления о светских приличиях и конспирации. В любовном треугольнике в исполнении Киры Найтли, Аарона Тейлора-Джонсона и Джуда Лоу все слишком наглядно, откровенно, публично...

Российским зрителям признать эту картину полноценной экранизацией было сложно: они должны были или принять предложенную «театральщину» и тогда судить ее по ее законам, или отвергнуть напрочь. Зрители разделились, хотя в большинстве своем ополчились против этой очень яркой, провокативной адаптации, резонно полагая, что «Анна Каренина» иностранного производства обречена в России. «Даже если за ее создание возьмутся такие именитые режиссеры, как Спилберг или Камерун, все равно русские зрители забросают их творения камнями. Раскритикуют в пух и прах. Талант режиссера и заоблачный бюджет не спасут их от недовольства народа. Ведь дело не в деньгах и не в мастерстве актеров, дело в национальной гордости русского человека. Каждый русский человек считает творение Толстого народным достоянием. „Уберите прочь свои грязные руки, западные интеллигентшишки, от великого писателя. Никогда вам не объять своим меркантильным разумом всю широту и глубину русской души“. Так думают и говорят в России даже те, кто никогда не читал „Анну Каренину“»<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Босенко Е. Тайна Анны Карениной // [Электронный ресурс] URL: <http://propaganda-journal.net/6762.html>.

<sup>106</sup> Анна Каренина made in Great Britain // [Электронный ресурс] URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/575195/>.

Красноречивым был и другой зрительский отклик: «Vodka. Muzhik. Babushka. Matrososhka. Pirozhki. Bolshoi Theater. Dostoevsky. Tolstoy... Добавим к этому перечню „Liu-li, Liu-li stoyala...“ и получим „Anna Karenina“ образца 2012 года. Джо Райт в своем новом произведении в откровенно гротесковой форме вытащил на экран все распространенные за „бугром“ и столь любимые европейцами стереотипы, часто выдаваемые за знания о нашей великой Родине. Не случайно показанная на театральных подмостках (Русь-матушка крепко ассоциируется на Западе с „театром“) сквозь призму этих псевдознаний гротеск-драма „Анна Каренина“ смотрится с интересом, интригуяюще. Трюки со сменой декораций поначалу кажущиеся какими-то неуместными, задают фильму головокружительную динамику, да такую, что порой создается ощущение, будто смотришь картину в режиме прокрутки (тут, конечно, видна сильная операторская работа, не зря фильм номинировали на „Оскар“). Ощущение усиливают эффектные, гениальные (не побоюсь этого слова), постановочные сцены. Отдельным из них просто хочется аплодировать стоя! Царствующий в фильме гротеск, зачастую граничащий с китчем и находящий свое отражение в танцах, рваных жестах, словах и мимике героев, в их бутафорском окружении, идет „против шерсти“, воспринимается как некоторое инородное тело, приставшее к великому произведению Толстого. Собственно, „передоз“ этого приема и есть основной недостаток картины»<sup>107</sup>.

Российских зрителей сильно раздражали лица иностранных звезд, которые играли русских героев: ведь «наших» Митю, Костю, Алешу, Аню, Машу, Катю могут играть только артисты с «нашими» лицами. И не в бутафорских, а в реалистических декорациях, в настоящих, а не в условных, пространствах. Но главное было вспомнить, как в романе выглядит подлинная Анна Аркадьевна. Толстой писал о ее «точеных, как старой слоновой кости, полных плечах и груди и округлых руках с тонкою крошечною кистью», о ее «точеной крепкой шее»<sup>108</sup>, о ее твердой, быстрой походке и прямой спине, которые легко несут ее статное, грациозное тело. А в картине Джо Райта российские зрители увидели очень худую высокую актрису, со впалыми щеками, торчащими ключицами, телом девочки-подростка (рецензенты писали о костлявости, анорексии, истеричности). Среди полевых цветов экзотическая внешность Киры Найтли смотрелась, писали зрители, как новодел в антикварном салоне – вычурно и искусственно. Еще больше недоуменных откликов раздавалось в адрес Вронского: пусть красивого и обаятельного, но блондина! Многим казалось, что такой Вронский несовместим с замыслом Толстого: конечно, он франт и светский лев, но непременно должен быть жгучим брюнетом, а не хрупким златокудрым голубоглазым с пшеничными усиками очень молодым созданием (в котором к тому же легко заподозрить «не ту» ориентацию). Впрочем, молодость Вронского в британской картине можно было бы оправдать фразой из романа: «Неужели между мной и этим *офицером-мальчиком* существуют и могут существовать какие-нибудь другие отношения, кроме тех, что бывают с каждым знакомым?»<sup>109</sup>

Но стереотипы – вещь трудно преодолимая. Взгляды отечественной и западной аудиторий резко разошлись и в оценке костюмов главных героев. Именно в номинации «Лучший дизайн костюмов» картина была удостоена премий «BAFTA» и «Оскар». Были номинированы и «Лучшая работа художника-постановщика», и «Лучшая музыка», и «Лучший грим и укладка волос». Наши зрители (точнее, зрительницы), однако, были неумолимы и беспощадны. «Совершенно убогие костюмы. Не нужно быть знатоком и поклонником XIX века, чтобы понять, что то, во что одеты актеры, уступает в десятки раз костюмам снежинок у детей на новогоднем утреннике. Марли и ленты, в которые одето высшее общество, ставит под вопрос существование должности художника по костюмам как такового в съемочной

<sup>107</sup> Русь театральная // Там же.

<sup>108</sup> Толстой Л. Н. Анна Каренина. Часть I, XXII.

<sup>109</sup> Толстой Л. Н. Анна Каренина. Часть I, XXIX. Курсив мой. – Л.С.

группе этого фильма<sup>110</sup>. Безвкусица, которую мы видим на экране, настолько бьет в глаза, что появляются догадки об умышленном обезображивании героев. Жемчужные бусы, которые небрежно свисают с дохлой шеи Киры Найтли, напоминают гирлянду для елки (наверно, это намек на дату выхода фильма), а эквивалента по уродству ее алмазному ожерелью я даже в наших переходах не видела»<sup>111</sup>.

Зрители не прощают неточностей, небрежностей, не принимают пресловутые «находки», далекие от романа Толстого, его эстетики и стилистики. Возмущаются тем, что Левин, приехавший из своей деревни в Москву свататься к Кити Шербацкой, при встрече со Стивой Облонским выглядит, как немывтый, нечесанный, заросший бомж. Негодуют, какой эквивалент в картине нашла сцена интимной встречи Каренина и Анны, когда она вернулась домой из Москвы. «Алексей Александрович, вымытый и причесанный, с книгой подмышкой, подошел к ней. – Пора, пора, – сказал он, особенно улыбаясь, и прошел в спальню»<sup>112</sup>. Так в романе. В картине эта *особенная улыбка* была изображена *наглядно и предметно*. «Оказывается (Толстой об этом умолчал), у Алексея Александровича в хрустальной коробочке (ее несколько раз показывали крупным планом, уделяя ей *особое* внимание), хранился презерватив. Его тоже мельком показали. Он эту коробочку вытаскивал из шкафа, открывал и ставил на комод перед кроватью. Видимо, чтобы проветривался»<sup>113</sup>.

Такое «осовременивание» не могло не вызвать протест у ценителей романа Л. Н. Толстого. Неужели актер, сыгравший Каренина (в данном случае Джуд Лоу), не мог бы мимикой, взглядом сказать Анне о своих интимных намерениях, без демонстрации хрустальной коробочки? Такая деталь воспринималась настолько чужеродно, что напрашивалось обобщение: напрасно иностранцы взваливают на себя труд экранизировать русскую классику. Но то же самое можно сказать и по адресу многих отечественных экранизаторов, небрежных в деталях, бегло читавших литературный первоисточник (или читавших не его, а только сценарий), увлекающихся отсебятиной и самовыражением, утверждая при этом, что снимают «один в один» и рассказывая про антикварную подлинность костюмов, обоев, мебели, убранства своих картин.

Что же касается британской «Анны Карениной», то сами слоганы картины: «An epic story of love» и «You can't ask why about love» заявляют о ее магистральной линии – история любви мужчины и женщины, как бы внешне они ни выглядели: худыми или полными, блондинами или брюнетами. С этой точки зрения картина получилась сказочно красивой, без претензий на глубину, аутентичность, толстовскую мораль. Анна Каренина в исполнении Киры Найтли вообще кажется инициатором адюльтера, столь вызывающе она ведет себя во всех ситуациях. «Такой Каренину не играл никто – безбожно (во всех смыслах) уязвимой, по-настоящему роскошной, электризующей. Такая Каренина – это способ смахнуть пыль с поднадоевшей классики, снять шоры и на минутку себе представить, что было бы, если наша жизнь превратилась в театр»<sup>114</sup>.

Кира Найтли так объясняла свое отношение к героине: «Мне было интересно ходить по лезвию бритвы между добром и злом. В определенные моменты я думала: „Я люблю тебя, Анна, но мне не нравится то, что ты сделала“. Анну есть за что осуждать, но, несмотря ни на что, ей невольно симпатизируешь, потому что понимаешь, что она впервые в жизни по-

<sup>110</sup> Художником по костюмам в картине Джо Райта выступила британка Жаклин Дюрран (*Jacqueline Durran*), член Академии кинематографических искусств и наук, номинант и лауреат многих премий за «Лучший дизайн костюмов».

<sup>111</sup> Красильникова И. Почему не стоит смотреть «Анну Каренину» // [Электронный ресурс] URL: <http://www.kinopoisk.ru/user/2648284/>.

<sup>112</sup> Толстой Л. Н. Анна Каренина. Часть I, XXXIII.

<sup>113</sup> Красильникова И. Почему не стоит смотреть «Анну Каренину».

<sup>114</sup> См.: Все рецензии зрителей от Кинопоиска на «Анну Каренину» // [Электронный ресурс] URL: [http://online.stepashka.com/reviews/pbXeRoa\\_WD9](http://online.stepashka.com/reviews/pbXeRoa_WD9).

настоящему влюбилась, после того как вышла замуж в 18 лет. Мне было трудно играть эту роль, но очень интересно... Анна – самая сложная из всех наших героинь. И это большой вопрос о том, какие чувства вы испытываете к Анне... Говорят, что Толстой ее не любил, но мне в это не верится. Я думаю, что именно Анна отражает его мятущуюся душу больше, чем кто-либо другой. Для меня Толстой – это Анна. Но я, конечно, не специализируюсь на его творчестве, так что это больше эмоциональное видение, чем научное. Мы очень много говорили с Джо об Анне, и бывали дни, когда он восклицал: „Я ее ненавижу!“ и случались дни, когда я говорила: „Боже, я ее ненавижу!“<sup>115</sup>. И кстати о портретном сходстве актрисы с героиней Толстого: Кира Найтли явно не ориентировалась на романное описание Анны Карениной: «Когда я готовилась к этой роли, то увидела портрет женщины – она была худая, смуглая, кудрявая с миндалевидными глазами, и выглядела очень романтично и загадочно. И она запала мне в душу»<sup>116</sup>.

Итак, вещный, предметный мир картины-адаптации не может существовать отдельно от трактовки художественного образа. Если костюм героини откровеннее общепринятого, или ее мимика менее сдержанна, чем позволяют правила приличия ее среды, это значит, что не в костюме и не в мимике дело, а в характере героини, какой ее увидел режиссер и какой ее сыграла актриса. Вещный мир произведения создает плацдарм, на котором разворачиваются события. Невозможно представить себе сериал «Гарри Поттер» без атрибутов Хогвартса: мантий, волшебных палочек, метел, колб с зельем, а фильм «Обломов» – без домашнего халата героя. Детали в литературном тексте и в кино-адаптации чрезвычайно информативны, неслучайны и обладают большим смыслом. Деталь – это не обязательно предмет: деталь, подробность может проявиться в поведении, в реакции на события, в интонации, в расстановке мебели или времени обеда персонажа. Главное – уметь считывать информацию и, переводя литературу на язык кинематографа, найти соответствующий эквивалент, понимая, что деталь может раскрыть образ, а может его пригасить или убить.

#### *Главные герои: характеры, поведение, судьба*

Литературный герой произведения со своим характером и психологией, со всеми своими переживаниями, чувствами, стремлениями, мотивами поступков, поведенческой стратегией – это то неотъемлемое, что не должно подвергаться серьезным изменениям при любой экранной или сценической адаптации. Притом, что его внешность – это только инструмент создания образа: артисты в роли Гамлета или роли Мышкина, будучи внешне не похожи друг на друга, должны сохранять нечто базовое, характерное, присущее только этим героям. Приемом узнавания героя становится система мотивов, связанных с ним. Его поступки, их причины и следствия, свойства характера, неизменные и изменяемые качества личности, стиль высказываний, темы и строй речей, сочувствие к нему или неприятие его – все это работает на узнавание. Герой – лицо, к которому, по воле автора, приковано внимание и читателя, и зрителя, и это условие существования произведения.

В художественном мире герой – это лицо, наделенное, кроме внешности, пола и возраста, внутренним содержанием. Это не пассивный наблюдатель, но реально действующее лицо, образ человека, воплощающего характерные черты реальности. Главная задача героя – воплотить художественные смыслы. Как носитель содержания, выражающего замысел автора, он становится печатью эпохи, оставляет моментальный снимок бытия.

---

<sup>115</sup> Интервью с Кирой Найтли 23 ноября 2012 // [Электронный ресурс] URL: <http://www.golos-ameriki.ru/a/us-hollywood-anna-karenina-interview/1548565.html>.

<sup>116</sup> Там же.

Можно ли в киноадаптациях игнорировать содержание, вложенное в понятие «герой»? Ответ в любом случае будет отрицательным. Образ героя, наполненный внутренним смыслом, – это тот неотъемлемый элемент целого, который обеспечивает узнаваемость исходного литературного материала. Невозможно, экранизируя, например, «Гамлета», лишить его монолога «Быть или не быть», убрать из сценария рисунок отношений с Офелией, Горацием или королевой Гертрудой, матерью Гамлета. Невозможно, без потери смысла романа, поменять местами в экранизации «Евгения Онегина» Татьяну и Ольгу.

Теория литературы различает термины «герой» и «персонаж». Герой обладает неповторимой индивидуальностью и характером, без героя нет картины бытия, он незаменим и не устраним из киноповествования. Персонаж, если он тоже обладает характером и индивидуальностью, а не просто «работает» статистом, – неотъемлемый элемент адаптации: нельзя устранить из экранизации «Преступления и наказания» не только Соню Мармеладову, но и ее отца, а также таких персонажей, как старуха-процентщица или ее сестра Лизавета. Невозможно упрощать сложность характеров, стремясь маркировать их знаками плюс или минус. Разделение героев на положительных и отрицательных часто бывает весьма условным, требующим серьезного комментария. В сложном характере сгущается парадоксальность жизни, ее противоречивость; в нем концентрируется все самое загадочное и странное, что составляет тайну человека.

Особенно ярко индивидуальность литературного героя отражается в его имени. С выбора имени начинается бытие героя в литературном произведении – и в его экранных и сценических адаптациях. В имени сосредоточивается его внутренняя жизнь, с именем героя ассоциируется огромный пласт ассоциаций и представлений. Бессмысленно заменять имя главного героя на другое, по выбору режиссера – такая замена лишит мир произведения оси координат. В интересах любой экранной или сценической адаптации литературного источника во что бы то ни стало сохранить эту ось.

\*\*\*

Стоит задуматься, почему самое известное, хрестоматийное произведение русской классики, «энциклопедия русской жизни» (В. Г. Белинский) – роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» – фактически не было перенесено на киноэкранный экран. Можно назвать только немую черно-белую игровую картину Василия Гончарова (1911) производства А. Ханжонкова и К<sup>о</sup> по мотивам одноименной оперы П. И. Чайковского по роману Пушкина (в роли Онегина выступил Петр Чардынин) и несколько экранизаций оперы (1958, 1994, 2002, 2007). Если к тому же вспомнить, что «Анна Каренина», например, переносилась на киноэкранный экран около 30 раз, начиная с 1910 года, в России, СССР, Германии, Франции, Италии, Венгрии, США, Великобритании, Аргентине, Бразилии, Индии (а в некоторых странах, включая Россию, США, Великобританию, Италию, Францию, по несколько раз), имеет смысл разобратся в причинах фактического отсутствия киноверсий романа Пушкина на отечественном и мировом экранах. Замечу попутно: экранизирован едва ли не весь прозаический и драматургический Пушкин – от «Пиковой дамы» и «Повестей Белкина» до «Бориса Годунова».

Казалось бы: в центре романа – любовная история; кинематографичнее сюжета нельзя и вообразить. Но как экранизировать «энциклопедию» – роман, из которого можно узнать практически всё об эпохе первой четверти XIX века: о вкусах, интересах, ценностях, пристрастиях, чтении, искусстве, модах, лицах? Как совместить в одном киноповествовании крепостную деревню, барскую Москву, светско-имперский Санкт-Петербург, городские дворянские салоны и помещичьи усадьбы? Как рассказать о происхождении, семье, воспитании, образовании, столичном образе жизни Онегина (с любовными интригами и модными развлечениями) до его переезда из Петербурга в деревню, к умирающему дяде?

Кроме того, «Евгений Онегин» – роман в стихах. Возможно ли представить себе, что весь фильм герои будут объясняться четырехстопным ямбом? И как быть с лирическими отступлениями, с вкраплениями от автора и его активным присутствием в тексте? В кино непременно нужны диалоги персонажей: как их сочинить для экранизации романа в стихах? Писать диалоги онегинской строфой – но кто может совершить подобный труд *за* Пушкина? Выбор – или писать монологи стихами на уровне Пушкина или переводить стихи Пушкина в прозу. Утраты в любом случае были бы сокрушительны.

Уместно процитировать высказывание Ю. М. Лотмана о «Евгении Онегине» как о «трудном» произведении. «Самая легкость стиха, привычность содержания, знакомого с детства читателю и подчеркнуто простого, парадоксально создают добавочные трудности в понимании пушкинского романа в стихах. Иллюзорное представление о „понятности“ произведения скрывает от сознания современного читателя огромное количество непонятных ему слов, выражений, фразеологизмов, намеков, цитат. Задумываться над стихом, который знаешь с детства, представляется ничем не оправданным педантизмом. Однако стоит преодолеть этот наивный оптимизм неискушенного читателя, чтобы сделалось очевидно, как далеки мы даже от простого текстуального понимания романа. Специфическая структура пушкинского романа в стихах, при которой любое позитивное высказывание автора тут же незаметно может быть превращено в ироническое, а словесная ткань как бы скользит, передаваясь от одного носителя речи к другому, делает метод насильственного извлечения цитат особенно опасным. Во избежание этой угрозы роман следует рассматривать не как механическую сумму высказываний автора по различным вопросам, своеобразную хрестоматию цитат, а как органический художественный мир, части которого живут и получают смысл лишь в соотнесенности с целым. Простой перечень проблем, которые „ставит“ Пушкин в своем произведении, не введет нас в мир „Онегина“. Художественная идея подразумевает особый тип преображения жизни в искусстве. Известно, что для Пушкина была „дьявольская разница“ между поэтическим и прозаическим моделированием одной и той же действительности, даже при сохранении той же тематики и проблематики»<sup>117</sup>.

Нечего и говорить о тех «добавочных трудностях», который могли бы возникнуть при переводе поэтического языка романа на язык кино. Есть, конечно, опыт оперы П. И. Чайковского (1877—1878) на либретто Константина Шиловского, которая сосредоточилась на мелодраматической истории любви (сначала отвергнутой, потом запоздало испытанной, в финале безнадежной) Онегина и Татьяны. Здесь ведь сама музыка, арии, дуэты, речитативы отчасти заменили пушкинский стих и примирили с неизбежными упрощениями грандиозного литературного произведения.

Кинофильм «Евгений Онегин», кто бы его ни снял, обречен был на опустошительный эффект: никакой «энциклопедии», никаких лирических отступлений и никакого Пушкина, который и сам был одним из героев своего романа, никакой многозначности и многоплановости. Понимая все это, отечественные кинематографисты за столетие с лишним существования большого кино, так и не отважились на эксперимент.

Но эксперимент все же состоялся: в 1999 году на экраны вышел «Онегин», британско-американская вольная интерпретация пушкинского романа, снятая режиссером Мартой Файнс, где в роли Онегина выступил её брат, актер Рейф Файнс. Отечественные критики и зрители отнеслись к замыслу (его много лет вынашивал актер, мечтавший о роли Онегина) как к опасной аванюре – дескать, как могут иностранцы даже помышлять о «нашем»

<sup>117</sup> Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Памяти Бориса Викторовича Томашевского (К 85-летию со дня рождения). Введение // [Электронный ресурс] URL: <http://pushkin.niv.ru/pushkin/articles/lotman/evgenij-onegin/onegin.htm>.

«Онегине». Но замысел воплотился, и все увидели, что герои изъясняются прозой, и только письма цитируются стихами.

Просмотр картины в России превратился в охоту за погрешностями, анахронизмами, несоответствиями, из-за которых она была названа «кляквой». Краткий перечень ошибок будет полезен хотя бы для понимания того, что к экранизациям своей классики у нас подходят не только с биноклем, но с лупой и микроскопом.

Первое, что резало ухо российскому зрителю, – музыкальный фон: он совершенно не соответствовал онегинскому времени (1819—1825 годы). В картине звучали: вальс «На сопках Маньчжурии», написанный в 1906 году; песня «Ой, цветет калина в поле у ручья», написанная в 1950 году Исааком Дунаевским для фильма «Кубанские казаки»; мелодия песни «Ой, полным-полна коробушка» на стихи Н. А. Некрасова (1861), написанная Я. Ф. Пригожим в 1898 году; вальс на петербургском балу у Татьяны и ее мужа из оперы А. Н. Верстовского «Аскольдова могила» (1835).

Музыкальное оформление, выбранное Магнусом Файнсом, братом главного актера Рейфа Файнса и его сестры, режиссера Марты Файнс, стало, по мнению критиков и зрителей, откровенным ляпом и сильно подорвало доверие ко всему замыслу.

Большие претензии предъявлялись и к построению сюжета: к отсутствию в картине сцен, которые есть в романе, к добавлению «лишних» сцен, которых в романе нет, к перемещению сцен из одного эпизода в другой. Не протекли слезы, которые в картине пролил Онегин над телом убитого им Ленского, то есть слезы, которых в романе не было, или слезы в финальной сцене объяснения Татьяны с Онегиным, тогда как в романе она оставалась внешне спокойной. Не звучал закадровый голос автора (Пушкина), который мог бы помочь раскрытию образов.

Как можно видеть, зрители и часть критического сообщества рассуждали о британско-американском «Онегине» придирчиво, с буквалистских позиций, игнорируя и проблемы киноязыка, и специфику режиссерского видения, и актерские ракурсы. Немало нареканий прозвучало и по адресу актерской пары – Рейфа Файнса и Лив Тайлер. Почему вообще Рейф Файнс мечтал об Онегине и таки добился этой роли? Он играл Красного Дракона, герцога Девонширского, тирана и деспота, Волан-де-Морта и многих других уродов и темных подлецов. Он и Онегина сделал циником и мрачным мизантропом. Его петербургские приятели, такие же испорченные, как он сам, рассуждают об «экзотических вкусах» Онегина, считая его повесой из повес, и он, дабы оправдать репутацию, признается, что обладал некой светской дамой «однажды на пари». «Я не могу больше ее себе позволить», – говорит Онегин о дорогой куртизанке, которую навестил (плотоядно лизнув большой палец ее обнаженной левой ноги) перед отъездом из Петербурга. Он жесток и насмешлив с Ленским, своим юным соседом-поэтом, он холоден с деревенской Татьяной и настойчиво домогается Татьяны замужней, ибо чрезмерно самолюбив, эгоистичен и никогда ни в чем не знает отказа. Он байронически мрачен, во всех сценах выглядит как скучающий и всех презирающий эгоист и даже в финале, глядя на Татьяну и требуя от нее любовных признаний, не может отрешиться от своего одновременно алчного и тоскующего взгляда.

Серьезный упрек прозвучал и в адрес Татьяны – за то, что она якобы поддалась мужскому напору Онегина. «В финале, при решающей между ними сцене, она горячо и зареванно признается ему в любви... Как много слов, объяснений, повторений, слез и соплей... Зачем?.. Где неприступность, где тонкость игры, с помощью которой мы должны догадываться о таящихся под неприкосновенной верностью мужу чувствах, но до последнего сомневаться? Пушкин одной горячей, но краткой фразой „но я другому отдана и буду век ему верна“ заменил бы весь этот бред и словоблудие!»<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> См.: Маклацкая Е. Междусобойчик семьи Файнс // [Электронный ресурс] URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/5528/>.

Между тем сцена объяснения Татьяны в финале вряд ли может быть названа уступкой замужней женщины влюбленному в нее напористому мужчине, к тому же еще родственнику (кузену) мужа. Диалог Татьяны и Онегина, сыгранный в весьма чувствительной манере (русский перевод точно соответствует английскому оригиналу), не дает почвы для такого вывода, тем более, что ведь у Пушкина есть эта самая строка: «Я вас люблю, к чему лукавить...»

Татьяна и не лукавит: признание, которое запоздало вырвет у нее Онегин, мучительно, но уже бесполезно.

«– Скажите, что любите меня. Солгите мне...»

– Я вас люблю, да. Я вас люблю. Но я другому отдана и поклялась хранить ему верность. Я сдержу свою клятву. Идите. Да, идите, оставьте меня, пожалуйста. Пожалуйста. Мы не должны больше видеться. Прошу вас. Не возвращайтесь. Не приходите больше сюда. Пожалуйста. Простите меня, простите».

Слезы Татьяны, которыми упрекают Лив Тайлер, кажутся здесь вполне уместными, как и сцена ее нежностей с мужем (актер Мартин Донован; у Пушкина этот важный генерал не имеет фамилии, здесь же он князь Никитин). Зрители, однако, не терпят ничего, что выходит за рамки романа: «Много внимания уделяется отношениям Татьяны с мужем. Хотя в романе, как мы помним, он вообще как персонаж особенно не фигурирует. Но в фильме они до того подробны, что мы видим, как муж наблюдает за читающей письмо от Онегина Татьяной, которое она на его глазах рвет и отправляет в горящий камин»<sup>119</sup>. Категорически не нравятся и наставления матушки Татьяны и ее тетушки, вынуждающих девушку «проявить» себя в столице: «Если ты не выйдешь замуж, останешься старой девой. Или станешь куртизанкой». Не согласны зрители и с внешностью главных героев: Онегин староват, а у Татьяны (Лив Тайлер здесь изумительно красива) почему-то темные волосы и карие глаза, в то время как она должна быть сероглаза и русоволоса. Вообще фильм, по мнению зрителей, страдает от недостатка русскости – ее нет ни в декорациях, ни в костюмах героев, ни в пейзажах. Вывод скептиков звучал категорично: ничего общего с романом Пушкина нет – другая культура, нет понимания тонкостей, полутонов, зря англичане за это взялись. Хотя вряд ли и русская экранизация смогла бы передать все изящество и красоту «Онегина».

Впрочем, мнения, как и всегда при оценке экранизаций, разделились.

Обобщая зрительское восприятие «Онегина», можно резюмировать:

Во-первых, российские зрители, крайне ревниво относясь к зарубежным экранизациям отечественной классики, куда более терпимы к отечественным экранизациям зарубежной классики.

Во-вторых, ревность к своей классике проявляется, как правило, в требовании неукоснительного соблюдения точности в содержании и форме произведения: не прощаются отклонения в сюжете и фабуле, во внешности персонажей, в костюмах, декорациях, музыкальном оформлении. «Не похоже на оригинал» – основной критерий зрительской критики.

В-третьих, зрители с более широким взглядом, без буквалистских представлений об экранизациях, все же смогли оценить трепетную красоту картины, искренность и увлеченность артистов, глубокую любовную драму героев, снятую без пошлости и стремления поставить все с ног на голову. Благодарные зрители писали: хорошо, что Онегин живет в своем времени и в своем городе (съемки многих сцен действительно проходили в Санкт-Петербурге); хорошо, что сюжетная канва романа добросовестно сохранена и авторы картины из соображений дурного осовременивания не заставили, например, Татьяну бежать с Онегиным за границу в начале фильма или согласиться на адюльтер в конце фильма (тогда бы это была не Татьяна Ларина, а Анна Каренина); хорошо, что создатели фильма

---

<sup>119</sup> Там же.

не поскупились на костюмы и декорации; хорошо, что хотя бы изредка в картине звучит пушкинский стих и царит пушкинское настроение.

«Рэйфу Файнсу и его семье, что делали фильм, – писала зрительница, – стоит сказать спасибо хотя бы за то, что, поставив перед собой трудновыполнимую задачу, они подошли к ней с должным вниманием и, стоит сказать, сделали все, что могли, используя в первую очередь собственное видение „Евгения Онегина“. Фильм о России, снятый иностранцами, пожалуй, это всегда вызывает у нас некоторую снисходительную улыбку, потому что ни один иностранец не может прочувствовать всей глубины нашей классики, но в этом случае создатели показали свой взгляд на Онегина, и, что особенно порадовало, отнеслись с должной любовью к оригиналу. И пусть некоторые моменты вызовут у нас скепсис – вроде пейзажа близ дома Татьяны Лариной, но это можно простить, например, за красоту картинки, за цветовое решение фильма, за отсутствие лишней мишуры. Заметно то, что Рэйфу действительно было не все равно, и он интеллигентно, красиво и интересно показал свою трактовку героя. Не скажу, что именно такой Онегин мне виделся, когда я читала Пушкина, но мне понравилось то, что герой у Файнса получился несколько не отталкивающий. Пожалуй, могу сказать, что я попала под его мрачное очарование... Возможно, если бы наши режиссеры подошли с таким же уважением и любовью к классике, у нас мог бы получиться фильм, которому „Онегин“ Файнсов не будет конкурентом»<sup>120</sup>.

В-четвертых, следует все же сказать о профессиональных критиках не только Запада, но и России, которые оценили картину достаточно высоко: она получила призы за лучшую режиссуру и за режиссерский дебют. Британская академия кино и телевизионных искусств (BAFTA) удостоила картину премией за «выдающийся британский фильм 1999 года». Русская гильдия кинокритиков наградила Лив Тайлер призом за лучшую женскую роль в зарубежном кино.

Современный взгляд на образ Онегина выразил в своем русском интервью сам Рейф Файнс, выдающийся актер, который по-человечески не верит, что нужно всю жизнь искать свою единственную любовь, называя эту популярную идею «взаимной пропагандой».

«Я во многом солидарен с Онегиным, когда он говорит Татьяне: „Зачем ты пишешь эти письма? Ты не должна так себя вести“. Мне всегда казалось, что это оправдано, что это здравый смысл. Не стоит писать любовные письма незнакомому мужчине. Если бы я получил письмо с любовным признанием, я бы думал: что мне с этим делать? какой дать ответ? Но вот, где Онегин играет в игру и манипулирует, это злоупотребление своей властью над женщинами. В нем есть определенная жестокость. Он, правда, получает по заслугам позже»<sup>121</sup>.

По прошествии полутора десятков лет после «Онегина» актер признался: «Я, наверное, никогда не делал столько ошибок, сколько мы сделали в этом фильме. Я знаю, что мы искренне старались. Но мне неловко за то, как мы пытались снять „Онегина“. Потому что с возрастом я начинаю видеть, как мы были наивны. Мы хотели добиться подлинности по отношению к той эпохе в России, но, конечно, я знаю это, мы сделали множество ошибок»<sup>122</sup>.

По прошествии тех же полутора десятков лет ни в мировом, ни в отечественном кинематографе не появилось больше никакого другого Онегина, никакой другой Татьяны. Пересчитав все ошибки, учтя все неточности, огласив все несоответствия и анахронизмы экранизации, отечественный зритель, кажется, все же признал англичан пушкинскими героями –

---

<sup>120</sup> Oumi. Английский взгляд // Там же.

<sup>121</sup> Дарья Златопольская в диалоге с Рейфом Файнсом. Белая студия // [Электронный ресурс] URL: [http://tvkultura.ru/video/show/brand\\_id/20927/episode\\_id/1151448/video\\_id/1112246](http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20927/episode_id/1151448/video_id/1112246).

<sup>122</sup> Там же.

в благодарность за их добрые намерения, за их искренность и, может быть, даже за их наивность.

Мнения же об «Онегине» вроде: «Восхитительный фильм, шедевр мирового кинематографа» и «Умора, пустышка» – во всех опросах стоят обычно рядом. И это нормально: такое соседство позиций, говоря метафорически, движет горами.

## Людмила Сараскина. Право на вольность, или События в театре Шекспира

Во втором акте шекспировской трагедии «Гамлет» старые друзья принца, столичные трагики, прибывшие в королевский замок Эльсинор по причине «войны театров»<sup>123</sup> и в поисках заработка, собираются представить королю и придворным некую пьесу. Они, как утверждает Полоний, мастера на все руки и на все жанры: «Лучшие в мире актеры на любой вкус, для трагедий, комедий, хроник, пасторалей, вещей пасторально-комических, историко-пасторальных, трагико-исторических, трагикомико- и историко-пасторальных и для сцен в промежуточном и непредвиденном роде. Важность Сенеки, легкость Плавта для них не диво. В чтении наизусть и экспромтом это люди единственные»<sup>124</sup>.

Гамлету приходит в голову дерзкая мысль: использовать представление именно «в непредвиденном роде» – для того, чтобы найти неоспоримые доказательства виновности его дяди, нынешнего короля Клавдия, коварно убившего своего брата, о чем Гамлет узнал от Призрака. Принц просит первого актера прочесть монолог об убиении Приама. Актер читает блистательно. Гамлет взволнован: «Будь у него такой же повод к мести, / Как у меня? Он сцену б утопил / В потоке слез, и оглушил бы речью, / И свел бы виноватого с ума, / Потряс бы правого, смутил невежду / И изумил бы зрение и слух...» (121).

Принц говорит первому актеру: «Скажи, старый друг, можете вы сыграть „Убийство Гонзаго“?» (120). Актер соглашается. Спектакль намечен на завтрашний вечер. «Скажи, можно ли, в случае надобности, заучить кусок строк в двенадцать-шестнадцать, который бы я написал, – можно?» (120).

Оказывается, можно. Если нужно, то – можно.

\*\*\*

Поручая актеров заботам Полония, принц остается в одиночестве, созревая до опасного решения: «Я сын отца убитого. Мне небо / Сказало: встань и отомсти» (122). Нельзя, однако, действовать вслепую, мстить бездумно и безрассудно, нужно точно знать, кто виновник подлого злодейства. Цель предстоящего спектакля Гамлет формулирует предельно точно: «Я это представленье и задумал, / Чтоб совесть короля на нем суметь / Намеками, как на крючок, поддеть» (122); в переводе М. Лозинского «служебная» цель предстоящего спектакля выражена еще жестче: «Зрелище – петля, чтоб заарканить совесть короля»<sup>125</sup>.

Что же, однако, это за пьеса – «Убийство Гонзаго»? Актер, выслушав просьбу принца, готов выполнить заказ. Иначе говоря, он признает, что такая пьеса существует и даже имеется в репертуаре труппы. В мире, где живет принц Гамлет, пьесу знают и представляют на театре. Однако за его пределами это далеко не так. Многочисленная и многоопытная армия шекспироведов долго искала, но так и не нашла в истории мировой драматургии пьесы с таким названием. Автор «Гамлета» просто придумал имя для несуществующей пьесы – ему было нужно, чтобы бродячие актеры представили в Эльсиноре что-то такое, во что можно вставить «отсебятину» Гамлета.

<sup>123</sup> См. об этом: А. Аникст. Трагедия Шекспира «Гамлет». М.: Просвещение, 1986. С. 178.

<sup>124</sup> В. Шекспир. Собрание избранных произведений. Т. 1. Пер. с англ. Б. Пастернака. СПб.: Изд. «КЭМ», 1994 (Библиотека зарубежной классики). С. 112–113. Далее текст «Гамлета» цитируется по этому изданию, страницы в скобках указаны в тексте.

<sup>125</sup> В. Шекспир. Трагедия о Гамлете, принце Датском. Пер. с англ. М. Лозинского. СПб.: Изд. Дом «Азбука-классика», 2007. С. 169.

«Отсебятина» меж тем имела неотразимую мотивацию: Гамлет исходил из соображения, что убийство, при правильной постановке дела, выдаст себя без слов.

*Проснись, мой мозг! Я где-то слышал,  
Что люди с темным прошлым, находясь  
На представленья, сходном по завязке,  
Ошеломлялись живостью игры  
И сами сознавались в злодеянье.  
Убийство выдает себя без слов,  
Хоть и молчит. Я поручу актерам  
Сыграть пред дядей вещь по образцу  
Отцовой смерти. Послежу за дядей —  
Возьмет ли за живое. Если да,  
Я знаю, как мне быть. Но может статься,  
Тот дух был дьявол. Дьявол мог принять  
Любимый образ. Может быть, лукавый  
Расчел, как я устал и удручен,  
И пользуется этим мне на гибель.  
Нужны улики поверней моих (122).*

Придумка Гамлета, вставка в пьесу «строка в двенадцать-шестнадцать», и должна была заставить убийцу (если им действительно является Клавдий – здесь и далее прим. автора) публично, при свидетелях, «ошеломиться живостью игры». Это и могло стать верным доказательством, необходимым для «точечного» мщения. Принц обставляет свой замысел придирчивой режиссурой.

Во-первых, он привлекает к делу надежного свидетеля, своего близкого друга («Горацио, ты изо всех людей, / Каких я знаю, самый настоящий» (142)), чья честность и верность – залог успеха рискованного следственного эксперимента. Принц объясняет другу условия игры:

*Сейчас мы королю сыграем пьесу.  
Я говорил тебе про смерть отца.  
Там будет случай, схожий с этой смертью.  
Когда начнется этот эпизод,  
Будь добр, смотри на дядю не мигая.  
Он либо выдаст чем-нибудь себя  
При виде сцены, либо этот призрак  
Был демон зла, а в мыслях у меня  
Такой же чад, как в кузнице Вулкана.  
Итак, будь добр, гляди во все глаза.  
Вопьюсь и я, а после сопоставим  
Итоги наблюдений (143).*

Гамлет говорит: «Мы королю сыграем пьесу», считая себя автором (соавтором?) инсценировки и режиссером спектакля. Поэтому полагает необходимым со всей режиссерской строгостью наставить и проинструктировать артистов: ведь от их игры зависит, выдаст ли себя дядя хоть чем-нибудь или останется безучастным. И тогда провалится вся затея...

«Говорите, пожалуйста, роль, как я показывал: легко и без запинки. Если же вы собираетесь ее горланить, как большинство из вас, лучше было бы отдать ее городскому глашатаю.

Кроме того, не пишите воздух этак вот руками, но всем пользуйтесь в меру. Даже в потоке, буре и, скажем, урагане страсти учитесь сдержанности, которая придает всему стройность. Как не возмущаться, когда здоровенный детина в саженном парике рвет перед вами страсть в куски и клочья, к восторгу стоячих мест, где ни о чем, кроме немых пантомим и простого шума, не имеют понятия. Я бы отдал висечь такого молодчика за одну мысль переиродить Ирода. Это уж какое-то сверхсатанинство. Избегайте этого... Однако и без лишней скованности, но во всем слушайте внутреннего голоса. Двигайтесь в согласии с диалогом, говорите, следуя движениям, с тою только оговоркой, чтобы это не выходило из границ естественности. Каждое нарушение меры отступает от назначения театра, цель которого во все времена была и будет: держать, так сказать, зеркало перед природой, показывать доблести ее истинное лицо и ее истинное – низости, и каждому веку истории – его неприкрашенный облик. Если тут перестараться или недоусердствовать, несведущие будут смеяться, но знаток опечалится, а суд последнего, с вашего позволения, должен для вас перевешивать целый театр, полный первых. Мне попадались актеры, и среди них прославленные, и даже до небес, которые, не во гнев им будь сказано, голосом и манерами не были похожи ни на крещеных, ни на нехристей, ни на кого бы то ни было на свете. Они так двигались и завывали, что брало удивление, какой из поденщиков природы смастерил человека так неумело, – такими чудовищными выходили люди в их изображении <...> Играющим дураков запретите говорить больше, чем для них написано» (139—140).

Гамлет предлагает артистам сыграть пьесу в строгом реалистическом ключе, в естественной и сдержанной манере – только такой театр, по мнению принца, способен «показать доблести ее истинное лицо и ее истинное – низости, и каждому веку истории – его неприкрашенный облик». А главное, когда на карту поставлены жизнь и судьба, когда театр с его живой и ошеломляющей игрой может достоверно доказать кто злодей и обличить злодейство, он, театр, не имеет права оставаться просто зрелищем, просто развлечением. Ставка принца Гамлета – на высокое реалистическое искусство, на подлинность страданий и переживаний артистов, без их привычной ходульной декламации, против крайней экспрессивности, но и против вялости; режиссер требует от актеров самостоятельности в понимании доставшихся им ролей. Надежда на ожидаемый эффект тем более серьезна, что сочиненная сцена в двенадцать-шестнадцать строк имеет лишь разовое употребление. Когда бы и где бы ни играли столичные трагики пьесу «Убийство Гонзаго», эта сцена более не понадобится: она и была нужна только для одного-единственного представления.

Итак, начинается пантомима: на сцене король, королева и позже – отравитель, племянник короля Луциан; увидев уснувшего короля, племянник снимает с дяди корону, целует ее, вливает ему в ухо яд и уходит. «Возвращается королева, видит, что король мертв, и жестами выражает отчаяние. Снова входит отравитель с двумя или тремя похоронными служителями, давая понять, что разделяет ее горе. Труп уносят. Отравитель подарками добивается благосклонности королевы. Вначале она с негодованием отвергает его любовь, но под конец смягчается. Уходят» (148).

«Наверное, пантомима выражает содержание предстоящей пьесы?» (149) – спрашивает Офелия. «Вы знаете содержание? В нем нет ничего предосудительного? – спрашивает и Клавдий. – Как название пьесы?» (154).

Гамлет уверяет, что ничего предосудительного в пьесе нет, что все это в шутку, включая и отравление. Про название пьесы отвечает: «„Мышеловка“. Но в каком смысле? В фигуральном. Пьеса изображает убийство, совершенное в Вене. Имя герцога – Гонзаго. Его жена – Баптиста. Вы сейчас увидите. Это препакознейшая проделка. Но нам-то что до того? Вашего величества и нас, с нашей чистой совестью, это не касается. Пусть кляча лягается, если у нее зашиблены задние ноги. Наши кости в порядке» (154).

Заметим: ни Офелия, ни Полоний, игравший когда-то в университетском театре и считавшийся хорошим актером<sup>126</sup>, ни королева Гертруда, ни король Клавдий не слышали не только содержания пьесы, но даже и ее названия. Один принц ориентируется в смысле происходящего; он торопит артистов, подгоняя пьесу к кульминации. «Начинай, убийца! Ну, чума ты этакая! Брось свои безбожные рожи и начинай. Ну!» (155).

Убийца, племянник короля Луциан, произносит строки, написанные принцем. Пока их только шесть и одна ремарка, и они резко контрастируют с напыщенным стилем «Убийства Гонзаго».

*Рука тверда, дух черен, крепок яд,  
Удобен миг, ничей не видит взгляд.  
Теки, теки, верши свою расправу,  
Гекате посвященная отравы!  
Спеши весь вред, который в травах есть,  
Над этой жизнью в действие привести!*

*(Вливает яд в ухо спящего.) (Там же).*

Гамлет комментирует: «Он отравляет его в саду, чтобы завладеть престолом. Имя герцога – Гонзаго. История существует отдельно, образцово изложенная по-итальянски. Сейчас вы увидите, как убийца достигает любви жены Гонзаго» (Там же).

Здесь должны были прозвучать еще восемь-десять строк, сочиненные Гамлетом, но они уже не понадобились. Король, ошеломленный историей, так схожей с его собственной, не выдерживает, в сильном расстройстве встает и уходит прочь. Уловка сработала. Король выдал себя с головой. Пристально наблюдавший всю сцену Горацио, не спускавший глаз с короля, подтверждает впечатление принца, а тот с сарказмом замечает: «Раз королю неинтересна пьеса, / Нет для него в ней, значит, интереса» (157).

Но как раз сцена отравления вызвала настолько бурную реакцию короля, что он не только прервал представление и покинул зал. Почувствовав себя разоблаченным, догадавшись, что неспроста Гамлет затеял представление, Клавдий замышляет новое злодеяние.

Придумка Гамлета сработала стопроцентно и не оставила сомнений в виновности злодея дяди. Сопоставив итоги наблюдений, друзья пришли к единому выводу: Клавдий – братоубийца. Не возникло сомнений у принца и в его праве распоряжаться бродячими актерами, их сценической игрой, ходом и исходом действия никому не знакомой пьесы.

Но можно ли себе представить, чтобы современный театральный или кинорежиссер, который ставит «Гамлета», вдвинул бы куда-нибудь свою, а не гамлетову «отсебятину», с целью досадить кому-то из зрителей? Допустим, присутствует на спектакле или на просмотре в кинозале некое «значительное» лицо, которое режиссер хочет выставить дураком или мерзавцем. И режиссер пускается во все тяжкие (сочиняет сцены, выдвигает обвиняющие намеки, проводит нелюбезные аналогии), не заботясь о санкциях со стороны «лица». Ведь в «Гамлете» санкции последовали незамедлительно – Клавдий понял, что его тайна разгадана, так что необходимо в самом скором времени убрать еще и племянника. И если бы не Гертруда, королева-мать, казнь могла бы случиться уже в ближайшие после спектакля часы...

Подчеркну: Гамлет ни минуты не раздумывает можно ли исказить литературный первоисточник – текст пьесы «Убийство Гонзаго». Он вставляет в нее слова собственного сочи-

---

<sup>126</sup> «Гамлет: Кого же вы играли? Полоний: Я играл Юлия Цезаря. Меня убивали в Капитолии. Брут убил меня. Гамлет: С его стороны было грубо убивать такого капитального теленка» (144—145).

нения для одного только спектакля, на один только раз, для одного только мгновения – увидеть выражение лица злодея-дяди в момент, когда тот обнаружит, что на сцене играет копия его злодейства. При этом Гамлет обставляет вторжение в текст пьесы безупречной мотивацией, проводит подробный инструктаж с актерами, излагает им (и нам, читателям) свой взгляд на театр как на искусство живого и прямого действия, приглашает друга-наблюдателя следить за ходом спектакля и добивается, наконец, искомого результата. Совесть короля «заарканена»; театр не только обязан, но и способен на глубокое и сильное моральное воздействие.

Не дал ли великий драматург ключ к тому, как следует обращаться с литературными первоисточниками? Не является ли эпизод с бродячими актерами и их выступлением в придворном театре неким благословением высшей инстанции, то есть автором на допустимость вольного обращения с драматургическим материалом? Не объясняет ли Шекспир нам, его зрителям и толкователям, что буквализм, пресловутая точность и верность оригиналу не всегда должны соблюдаться неукоснительно? Что есть причины, по которым полное соответствие оригиналу при его сценическом воплощении может быть ему только во вред, ибо не достигает цели... И в то же самое время принц Гамлет решительно возражает против пустой отсебятины, которую позволяли себе комики в их стремлении рассмешить невзыскательных зрителей: «Некоторые доходят до того, что хохочут сами для увеселения худшей части публики в какой-нибудь момент, существенный для хода пьесы. Это недопустимо и показывает, какое дешевое самолюбие у таких шутников» (140—141).

Но вернемся к «Убийству Гонзаго» – несуществующей пьесе, обретающей контуры в трагедии Шекспира только благодаря стихотворной вставке принца Гамлета. Он, как мы помним, говорит, что в пьесе изображается убийство герцога Гонзаго, совершенное в Вене, и что будто бы «такая повесть имеется и написана отменнейшим итальянским языком» (155). Следов пьесы исследователям обнаружить как будто не удалось, однако сюжет ее, кратко пересказанный Гамлетом, напоминал нашумевший случай убийства в 1538 году итальянского герцога Урбино, которое по одной из версий совершил лекарь герцога по наущению некоего Луиджи Гонзаго. «Шекспир дал жертве имя убийцы, но само по себе употребление этого имени и тот же оригинальный способ умерщвления (вливание яда в ухо) указывают на историческое злодеяние как на модель для его литературной версии»<sup>127</sup>. Один из самых авторитетных исследователей трагедии Шекспира «Гамлет» А. А. Аникст пишет по этому поводу: «Мы не знаем, дошла ли до Шекспира весть о зверском убийстве итальянского маркиза Альфонсо Гонзаго на его вилле в Мантуе в 1592 году или, может быть, он слышал о том, что еще раньше, в 1538 году, урбинского герцога Луиджи Гонзаго убили новым тогда способом, влив ему яд в ухо, что поразило даже выдающуюся виды ренессансную Европу. Так или иначе, „Убийство Гонзаго“ было инсценировкой сенсационного события»<sup>128</sup>.

В общем – темная история. Известно, что убийство было, но неизвестно, была ли о нем написана пьеса.

Известно также, что Шекспир не сам придумал сюжет «Гамлета» (1601), а заимствовал его из старинных легенд. В комментариях к «Гамлету» обычно сообщают, что история об Амелете, принце датском, впервые встречается у летописца Самсона Грамматика (1200). Благодаря французскому пересказу (1576) сюжет стал известен в Англии, где неизвестный автор около 1589 года написал трагедию. Шекспир наверняка знал ее, но текст трагедии не сохранился, и сказать, насколько драматург воспользовался ею, крайне затруднительно<sup>129</sup>.

<sup>127</sup> См.: Убийство Гонзаго [Murder of Gonzago] // URL: [http://www.clubook.ru/encyclopaedia/ubijstvo\\_gonzago\\_murder\\_of\\_gonzago/?id=36164](http://www.clubook.ru/encyclopaedia/ubijstvo_gonzago_murder_of_gonzago/?id=36164).

<sup>128</sup> А. Аникст. Трагедия Шекспира «Гамлет». Лит. комментарий. М.: Просвещение, 1986. С. 182.

<sup>129</sup> См.: В. Шекспир. Собрание избранных произведений. Т. 1. СПб.: Изд-во КЭМ, 1994. С. 440.

\*\*\*

За четыре столетия почти забылись пра-источники «Гамлета», и трагедия Шекспира сама стала первоисточником. Драматурги следующих поколений пользовались уже не легендами, а пьесой Шекспира. Так, современный болгарский драматург Недялко Йорданов сочинил по мотивам «Гамлета» пьесу «Убийство Гонзаго» (1988)<sup>130</sup>. Действие пьесы происходит в замке Эльсинор, действующие лица – Чарльз, Элизабет, Бенволио, Генри, Амалия, Суфлер, Полоний, Офелия, Горацио, Палач. Первые пятеро – актеры бродячего театра, с ними Суфлер; именно они, а не обитатели замка, герои спектакля: между ними напряженные отношения, их одолевают все присущие артистам страсти. «Мы, бывшие столичные трагики, остались без публики и превратились в жалкую бродячую труппу, – говорит своим товарищам директор труппы Чарльз. – И вот сегодня, совершенно неожиданно нас пригласили в замок Эльсинор, в королевскую резиденцию». Оказавшись поблизости, они были приглашены в Эльсинор первым королевским советником Полонием, для того чтобы сыграть спектакль и развлечь принца Гамлета, который то ли тяжело грустит, то ли тяжело болеет душевной болезнью. Репутация Гамлета в устах Полония – аховая. «Он тихий сумасшедший. Меланхолик. Постоянно колеблется – быть ему или не быть...» Красотка Амалия, которую посылает к нему Полоний (быть может, для утех?), видела, как принц читает книгу и бормочет: «Слова, слова, слова...» Артистам обещано двадцать тысяч дукатов: пять тысяч выдали сразу как аванс, и если все пройдет хорошо, они получат еще пятнадцать тысяч. Это хороший гонорар: возвратившись в столицу, они смогут организовать стационарный театр.

Меж тем они чувствуют, что встряли в какое-то темное дело – «есть что-то гнилое в датском государстве». Цитаты из «Гамлета» здесь на каждом шагу, при каждой второй реплике, но сам Гамлет, Король Клавдий и Королева Гертруда – внесценические персонажи, они не появляются перед зрителями, доносятся только их голоса. О принце говорят только вскользь и украдкой, передают его слова, сообщают о его желаниях. «Послушай, дружище, – сказал он где-то в коридорах Эльсинора актеру Бенволио. – Можете ли вы сыграть „Убийство Гонзаго“?.. Вы его покажите завтра вечером... А если потребуются десять-пятнадцать стихов, пантомиму, и включить все это в представление, вы сможете выучить к сроку?». Актеры соглашаются, но чувствуют себя в западне, «в руках великих шахматисто-политиков».

В шекспировской пьесе актеры не задают вопросов принцу, зачем ему нужна вставка в пьесу. В пьесе болгарского автора они чувствуют себя пешками принца, с помощью которых он объявит королю то ли шах, то ли сразу мат. Успокаивает одно – мысль о том, что артисты вне политики. «Мы люди маленькие. Мы произносим чужие слова, те, что нам напишут. Нам заплатят? Заплатят. А сейчас нам нужны деньги...»

Артисты начинают репетировать пьесу и, когда доходят до сцены отравления, их охватывает ужас:

«БЕНВОЛИО. Чарльз! Не могу больше скрывать. То, что мы делаем – самоубийство.

ГЕНРИ. Что ты хочешь сказать, старик? Почему самоубийство?

БЕНВОЛИО. Самоубийство через воспроизведение убийства. Буквальное воспроизведение убийства старого короля, отца принца Гамлета. Он умер при подобных обстоятельствах. Во время сна кто-то ему в ухо налил яд.

ГЕНРИ. Кто же налил яд?

БЕНВОЛИО. Не догадываешься?

ГЕНРИ. Нет.

---

<sup>130</sup> Н. Йорданов. Убийство Гонзаго. Перевод с болгарского Э. Макаровой // URL: [www.theatre-library.ru](http://www.theatre-library.ru). Цитаты из пьесы даются по экранной версии.

БЕНВОЛИО. Неужели ты такой тупой... Тот, кто женился на его жене, вдовствующей королеве.

ГЕНРИ. Король?! Нынешний король Клавдий! Его брат!!

БЕНВОЛИО. И эту роль, мой мальчик, играешь ты».

ГЕНРИ. Не хо-о-о-чу! Не хо-о-о-чу!»

Суфлер пытается предотвратить беду. Он просит Офелию показать страницы Полонию, исписанные почерком принца. «Мы с вами должны его спасти. Прочтите, и вы сами убедитесь... Я ничего не прошу взамен. Я переписал текст. Только передайте оригинал вашему отцу. Полоний должен остановить опасное представление, которое угрожает жизни принца». Офелия обещает сохранить страницы на память о принце.

Наступает вечер премьеры. Актеры играют спектакль точно по написанному, однако в тот самый момент, когда король, разгневанный увиденным, встает и шумно уходит из зала, Полоний громогласно объявляет актерам: «Господа, именем короля, вы арестованы. Вы обвиняетесь в антигосударственном заговоре. Немедленно освободите зал, за дверью вас возьмет швейцарская стража... Кто вам разрешил показывать эту пьесу? Это провокация! Король вне себя!»

Артистов уводят. Об итогах спектакля (здесь это и впрямь мышеловка, только не для короля, а для актеров) размышляют Горацио, советник принца, и Полоний, советник короля.

«ПОЛОНИЙ. Ты читал Эразма Роттердамского, дружище? «Королевские уши не выносят истины».

ГОРАЦИО. А вы читали древних греков, сударь? «Взгляд храбреца сильнее меча труса»».

Друг принца спрашивает королевского советника: «Что будет с актерами?» Тот с предельной откровенностью отвечает: «Недавно королевский хирург мне показал свежий отрезанный орган человеческого тела, который называется аппендикс. Люди искусства как аппендиксы, дружище. В спокойном состоянии они безвредны, когда ж начинают говорить – их нужно удалять».

Но еще прежде чем «удалят» актеров, «удалили» Полония и сослали в Англию Гамлета.

Сцена допросов, которые проводит Палач, это уже «вставка» болгарского автора. Опытный дознаватель, который виртуозно умеет «ломать и «сокрушать» любого подопечного, проводит операцию «удаления» почти без помех. Актеры, которых обвиняют в шпионаже, дают показания.

«ПАЛАЧ. Как началась твоя шпионская деятельность?»

ГЕНРИ. К нам пришел человек, агент норвежца Фортинбраса, и сказал: измените свой маршрут и пройдите мимо королевской резиденции, замка Эльсинор. Норвежец сказал, что нас встретит первый королевский советник Полоний и впустит шестерых актеров в замок.

ПАЛАЧ. Кто были эти шестеро?

ГЕНРИ. Господин директор, его жена Элизабет, госпожа Амалия, Бенволио, господин суфлер и я.

ПАЛАЧ. И все знали задание?

ГЕНРИ. Мы пятеро – да, господин суфлер ничего не знал.

ПАЛАЧ. Какова была ваша задача?

ГЕНРИ. Сыграть пьесу и во время представления осуществить ее содержание.

ПАЛАЧ. Как называлась пьеса?

ГЕНРИ. «Убийство Гонзаго».

ПАЛАЧ. Сюжет?

ГЕНРИ. Убийство короля.

ПАЛАЧ. Как вы предполагали осуществить ее содержание?

ГЕНРИ. Создать суматоху и убить короля.

ПАЛАЧ. Кто должен был убить короля?

ГЕНРИ. Господин директор, Чарльз.

ЧАРЛЬЗ. Что за фарс! Что ты несешь, Генри? Это же фарс!

ПАЛАЧ. Дальше.

ГЕНРИ. Мы сыграли спектакль, создали суматоху, но не успели убить короля, потому что нас арестовали. Признаю себя виновным, осуждаю свою деятельность и осуждаю сурового, но справедливого приговора. Прошу только о снисхождении – не отнимать у меня жизнь.

ЧАРЛЬЗ. Вы во все это верите, господин Палач?

ПАЛАЧ. Моя задача не верить, а добиваться правды.

ЧАРЛЬЗ. Какой правды?

ПАЛАЧ. Той, что полезна для государства».

После камеры пыток, где избивают, ломают ребра, заставляют сутками стоять навывтяжку, надевают колодки, откуда доносятся жуткие крики и вопли, актеры, один за другим, сознаются в шпионаже под диктовку Суфлера. На вопрос об имени и профессии, следует отвечать: «Мое имя – грязная свинья, профессия – рыться в помоях». Согласно принципу Палача, допрашиваемого следует сначала лишить его имени и достоинства, и только потом заставить сознаться в том, в чем ему, Палачу, нужно.

Доходит очередь и до Суфлера. Он свидетельствует: «Я участник антигосударственного заговора против нашего короля Клавдия. Вовлечен был в него господином директором Чарльзом, который мне дал текст с антигосударственным содержанием. Не знаю, кто этот текст написал, но почерк был принца Гамлета.

ПАЛАЧ. Лжешь! Откуда ты знаешь почерк принца Гамлета?

СУФЛЕР. Госпожа Офелия подтвердит. У нее оригинал.

ПАЛАЧ. Кто ей дал?

СУФЛЕР. Я.

ПАЛАЧ. С какой целью?

СУФЛЕР. Передать ее отцу, первому королевскому советнику Полонию, чтобы приостановить спектакль.

ПАЛАЧ. Покойный первый королевский советник оказался норвежским шпионом, следовательно, ты тоже».

Очень скоро Палач объявит актерам: «Ваш Суфлер замолчал навсегда. Он получил по заслугам. У меня принцип – кто прощает виновных, тот осуждает невинных».

Начинается поединок между Палачом и Горацио. Палач обвиняет Горацио в организации антигосударственного заговора против короля Клавдия. Используя сумасшествие принца Гамлета, он заставил принца написать пьесу с обидным для короля содержанием, заплатил пять тысяч дукатов бродячим актерам, чтобы они сыграли эту пьесу в королевской резиденции с целью создать суматоху и убить короля. Страницы, написанные рукой принца, тому доказательство.

В свою очередь, Горацио объявляет, что пришел от имени его величества короля Дании в качестве члена королевской свиты, и напоминает Палачу, что от него требуется только одно: разоблачить покойного первого королевского советника Полония, как шпиона враждебного Дании государства, получить соответствующие письменные показания от арестованных артистов – его соучастников – и немедленно их представить королевскому совету. Палачу категорически запрещено упоминать под любым предлогом имя принца Гамлета, иначе это будет иметь непоправимые последствия для датского государства. По этой причине принц был отправлен с дипломатической миссией в Англию. Горацио требует немедленно передать ему эти страницы и продолжить расследование.

Под пытками сознаются все без исключения. У Офелии, потерявшей рассудок, Палач отбирает страницы, написанные рукою принца. Директор труппы тоже сознается в шпионаже, хотя пытается всю вину взять на себя и выгородить остальных. Мужчины сломлены; женщины, отданные на поругание оголодавшей по женскому телу швейцарской страже, обесчещены и растерзаны. Палач объявляет приговоры: кому смертная казнь через обезглавливание, кому удары палками у позорного столба, лишение гражданских прав и запрет на профессию до конца жизни.

Так, стихотворная вставка принца Гамлета, имеющая в трагедии Шекспира цель «заарканить совесть короля», становится в позднейшей пьесе болгарского автора самостоятельным сюжетным элементом, который раздвигает рамки действия в сторону, условно говоря, Оруэлла. Никто не может вынести пыток, никто не может удержаться от предательства. Даже друг Горацио, тот, кто у Шекспира является олицетворением честности, стойкости и верности («из всех людей ты самый настоящий»), здесь – главный интриган, к тому же развязен, пошл, банально флиртует с замужней актрисой на глазах ее супруга – директора театра, и произносит приговор такой небесспорной добродетели, как дружба:

«ГОРАЦИО. Запомни, что я тебе скажу, Чарльз. У каждого человека на этом свете есть только один друг.

ЧАРЛЬЗ. Кто же?

ГОРАЦИО. Он сам. Моего единственного друга зовут Горацио. Понял?

ЧАРЛЬЗ. Понял».

В трагедии Шекспира судьбы бродячих актеров остаются в тени, нет ни единого намека на то что же случилось с ними после того, как спектакль был прерван. В пьесе современного автора именно они да еще Палач, вершитель судеб своей страны, оказываются в центре действия.

Но в пьесе «Убийство Гонзаго», символизирующей нравы XX века, созданной по мотивам трагедии из конца XVI – начала XVII века, все же не должно быть смертей больше, чем в первоисточнике, и драматург в основном соблюдает верность исходному материалу. В жертву принесен только безымянный Суфлер, угодивший в собственную мышеловку: негоже человеку из толпы пытаться изменить ход истории и мировую драматургию – «Убийство Гонзаго» должно быть отыграно по нотам и до конца, пусть даже по тексту, который переписал Суфлер с оригинальной рукописи принца, а оригинал спрятал. Король так или иначе должен увидеть копию своего злодейства – остальное за него сделает Палач.

Как же, однако, добиться хоть какого-то сносного финала? Нельзя ведь закончить спектакль повальными казнями. Драматург выходит из положения за счет «друга» Горацио, истинного лицедея, единственного, кто как будто остался в выигрыше от случившегося. Слова шекспировского Гамлета – «Горацио, ты из всех людей, / Каких я знаю, самый настоящий» – аukaются здесь злой карикатурой. Здесь «настоящий Горацио» надменно объявляет Палачу, готовому немедленно привести свои приговоры в исполнение: «Отстаеете от жизни, господин Палач. В королевском замке час тому назад разыгралась настоящая античная трагедия. Мертвые: вернувшийся из Англии принц Гамлет проколот отравленной шпагой Лаэрта, сына покойного Полония; сам Лаэрт заколот принцем Гамлетом; королева выпила отравленный бокал с вином, приготовленный королем Клавдием; и сам король Клавдий, которого проткнул шпагой принц Гамлет. Четыре трупа и один новый король – король Фортинбрас!.. Указ короля Фортинбраса, написанный мной лично и скрепленный королевской печатью: „Актеры бродячей театральной труппы: директор Чарльз, Элизабет, Бенволио, Амалия, Генри, активные участники заговора против бывшего короля Клавдия, объявляются героями Дании. Выражаю им высочайшую королевскую благодарность и назначаю их актерами нового постоянного королевского театра во главе с директором Чарльзом“».

«А я, – спрашивает Палач, – я, господин королевский советник?

ГОРАЦИО. Учитывая ваш опыт, вы назначаетесь королевским Палачом, господин королевский Палач... Перед смертью принц Гамлет мне сказал: «Горацио, расскажи правдиво мою историю!» Пришло время, я расскажу ее правдиво, а принц Гамлет будет погребен с почестями. Господин Палач, передайте господам артистам конфискованные десять тысяч дукатов. Они будут нужны для нового королевского театра.

ЧАРЛЬЗ. А остальное, сударь? Что дальше?

ГОРАЦИО. Дальше – тишина...»

Занавес опустился, действие закончилось. Осталось ощущение поправленной, оболганной, обокраденной правды, чудовищной циничной несправедливости, перевернутого, искаженного мира, с которым придется мириться бедным, измученным актерам всю дарованную им жизнь. Придется жить с сознанием, что и при новом короле Фортинбрасе, Палачом назначен тот же самый негодяй, кто их мучил, терзал и пытал, кто издевался над их человеческим достоинством и над их профессией. Они никогда не были активными участниками заговора против бывшего короля Клавдия, они никакие не герои Дании, они всего только артисты, которые играли то, что им написали. Но им придется молча выслушать указ о своем награждении, подписанный хитрецом, пронырой и лжецом, которого они считали другом погибшего принца. Такой Горацио никогда не напишет правдивой истории о своем преданном друге. Он, наоборот, повернет ее так, как будет выгодно новому королю и текущему политическому моменту.

Подлинная современная трагедия – та, где не торжествует правда, та, где нет катарсиса, та, где царствует и правит лукавая подлость.

Таковы сегодняшние вариации «Гамлета», такова судьба легендарной сценарной вставки принца, задуманной на двенадцать—шестнадцать строк, но воплощенной всего в шести стихах и ремарки в одну строку. Всемирно известная гамлетовская история, увиденная глазами бродячих актеров, показывает жестокость мира, в котором правит безжалостный Палач, вырывающий из глоток бедолаг «правду, полезную для государства». Драма артистов, польстившихся на большой гонорар и попавших в беду, оборачивается сначала трагедией, а потом фарсом, который столь же абсурден, сколь и реалистичен.

Спектакль шел и продолжает идти на сценах московских и российских театров. В 1992 году трагикомедия была поставлена в Малом театре. «Этому спектаклю „повезло“ родиться на свет в смутное время перестройки. Публика практически перестала ходить в театры, из театров начали уходить специалисты – зарплата, которую получали работники театра, была ничтожной. С трудом выпускались одна – редко две премьеры в сезон. Почти три (!!!) года в Малом практически не открывались верхние яруса – всем, купившим билеты, предлагалось размещаться в партере, где и после такого заполнения оставалось много свободных мест... А на сцену в спектакле „Убийство Гонзаго“ выходили Н. Анненков, Е. Самойлов, Ю. Каюров, Ю. Васильев, Б. Клюев, Н. Верещенко, Л. Титова, О. Пашкова, А. Коршунов, Д. Назаров, А. Клюквин, Т. Скиба, В. Езепов и с полной отдачей играли для тех немногих, кто решился потратить деньги на билет в театр. Ни о каких съемках тогда и речи не велось, потому и этот прекрасный спектакль, и многие другие, не менее достойные, так и не были сняты для показа по телевидению. В 1992 году режиссер Б. Морозов повторил постановку этой пьесы на сцене новосибирского молодежного театра „Глобус“. В тех же декорациях и костюмах, с теми же мизансценами и с той же музыкой, что и в спектакле Малого театра. И некоторое время актеры Малого приезжали в Новосибирск, где играли в спектакле со своими коллегами из молодежного театра»<sup>131</sup>.

А вот анонс Кировского областного драматического театра: премьеры «Убийства Гонзаго» состоялась в марте 2014 года: «Главными действующими лицами спектакля по пьесе

---

<sup>131</sup> См.: На сцене Малого... Вып. 12

Недялко Йорданова становятся актеры и... его величество Театр. Да-да, эдакий парафраз шекспировских же строк „Весь мир – театр, а люди в нем актеры“. Может ли и должен ли театр существовать вне контекста, вне общества, вне политики? Что стоит в центре его интересов – только ли „вечные ценности“ или и день сегодняшний тоже? Должны ли актеры „служить королю и короне“? А, может быть, именно им даровано право сказать со сцены, что „король-то голый“... Но за любые свободы приходится платить высокую, порой несоизмеримую цену. Этот урок человечество усвоило хорошо. Так готовы ли герои спектакля ради искусства и правды поставить на кон свои жизни? Смогут ли бродячие артисты покинуть стены мрачного Эльсинора, где царит тягостная средневековая атмосфера интриг, всеобщего недоверия и лжи?»<sup>132</sup>

А вот один из зрительских откликов: «Замечательный спектакль „Убийство Гонзаго“ – для тех, кто любит по-настоящему хорошую, серьезную драматургию! В новой постановке театра рассказана История Одного Спектакля – знаменитой „Мышеловки“ из „Гамлета“. Вокруг этой темы возникают различные другие смысловые пласты и подтексты. Очень колоритны герои, яркие, одержимые сильными страстями и чувствами, – совершенно в духе шекспировского театра! Актерский состав великолепный: игра по-настоящему трогает за душу! Посмотрев спектакль, испытала ощущение, будто это неизвестная доселе вторая часть „Гамлета“, о существовании которой просто не знала – настолько органична связь с самим Шекспиром!»<sup>133</sup>

Спектакль играют сегодня в Пскове в драматическом театре им. А. С. Пушкина и в театре на открытом воздухе «Карусель»; в московском театре «Smile», в мытищинском театре драмы и комедии «Театр „Фэст“». Спектакль будто создан для кинематографа: сюжет с бродячими артистами, которые оказываются в центре событий, – совершенно кинематографическая история.

Экранизаций «Гамлета» – одной из самых знаменитых пьес в мире, существует около сорока кинолент. С «Гамлета», можно сказать, начался кинематограф XX века – с французской постановки 1900 года Мориса Клемана с Сарой Бернар в роли принца. Девять раз экранизировала «Гамлета» Англия, пять раз – США и Италия, три раза – Россия и Франция, один раз – Турция, Китай, Канада, Финляндия, Дания, Япония, притом что китайский «Гамлет» вышел под названием «Банкет», финский – «Гамлет идет в бизнес», турецкий – «Женский Гамлет», японский – «Плохие спят спокойно», канадский – «Сдержанный напиток». Наиболее значимыми в мире кино считаются пять экранизаций: режиссеров Лоуренса Оливье (1948), Григория Козинцева (1964), Тони Ричардсона (1969), Франко Дзеффирелли (1990), Кеннета Брана (1996).

История переводов «Гамлета» на русский язык началась в 1748 году, когда за Шекспира взялся А. Сумароков. Первые варианты были переделками на основе переводов Гамлета на французский и немецкий язык, но уже в XIX веке появились добротные переводы пьесы с оригинального текста. В списке – 33 имени: то есть, кроме Н. Полевого (1837), М. Лозинского (1933) и Б. Пастернака (1940—1950 гг.), еще 30 переводчиков. Последний перевод В. Ананьина датируется 2010 годом.

\*\*\*

Однако несмотря на существование классических переводов (далеко, кстати, не буквально точных, зато интересных с художественной точки зрения), а также блестящих,

<sup>132</sup> См.: «Королевская мышеловка» («Убийство Гонзаго»). История одного спектакля в двух действиях // URL: <http://kdt.kirov.ru/performances/58>.

<sup>133</sup> Там же.

признанных во всем мире экранизаций по самой знаменитой трагедии Шекспира, фантазию художников сцены и экрана, которые хотят раздвинуть рамки оригинала и заглянуть за кулисы, в гримерные, вывернуть сюжет наизнанку, перелицевать характеры персонажей, узнать их подноготную, подглядеть в замочную скважину за всеми, а не только за главными действующими лицами, – эту фантазию остановить невозможно.

Приведу всего несколько примеров.

В 1960 году в прокат вышел японский художественный фильм Акиры Куросавы «Плохие спят спокойно» – одна из самых социально острых картин этого выдающегося кинохудожника. Сюжет фильма лишь отдаленно напоминает шекспировского «Гамлета». Молодой человек Коити Ниси (роль исполнял Тосиро Мифунэ) жаждет отомстить за смерть отца, которого принудил к самоубийству вице-президент крупной земельной компании. Ради того чтобы посадить в тюрьму соучастников преступления, Ниси использует чужие документы (Ниси – не его настоящее имя), нанимается секретарем в ту самую компанию, выходит в доверие к вице-президенту Ивабути и сыну Ивабути, даже женится на его дочери Ёсико. Критика писала, что Куросава, идя на бой с капиталистическими нравами, не находит иного способа борьбы, кроме мести одиночки, оскорбленного гибелью своего отца. Шекспировская проблематика в японской картине вывернута наизнанку: сила датского принца – в честности его рефлексий и его жертвенности, сила Ниси – в необузданной злости, которая им движет.

\*\*\*

Известный финский режиссер Аки Каурисмяки в 1987 году снял картину «Гамлет идет в бизнес» по собственному сценарию и по мотивам трагедии Шекспира (авторами сценария значатся в титрах Аки Каурисмяки и Вильям Шекспир)<sup>134</sup>. Классическая пьеса и хрестоматийный сюжет перелицованы и превращены в гротескное зрелище индустриального мира Хельсинки второй половины XX века. Гамлет – сын и наследник богатого бизнесмена, «юноша с сердцем, теплым, как холодильник», не ладит с отцом, думает только о себе, стремится захватить контроль над компанией. Ему известно, что Клаус (Клавдий), будучи любовником матери, систематически подсыпает яд в бокал отца. Гамлет меняет яд на более сильный, и отец умирает от отравления. Принц совсем не тот скучающий молодой человек, впадающий в меланхолию и апатию, не тот одержимый рефлексиями аристократ, которого мы знаем по трагедии Шекспира. У Каурисмяки Гамлет – делец, стремящийся к власти и играющий окружающими его людьми. Его любовь, его чуткость – всего лишь уловка, его безумие – спектакль, четко спланированный ход, и даже месть за убийство отца оказывается предлогом для достижения цели. История, рассказанная в оригинальной пьесе, обретает совсем новый смысл: центр и источник всего происходящего – сам Гамлет, все продуцируемый от начала и до конца своего маленького спектакля.

Окружение Гамлета столь же цинично, надменно и корыстолюбиво, как он сам. Клавдий убивает своего брата, чтобы завладеть его компанией, расчетливая Офелия по настоянию отца заигрывает с Гамлетом (ведь у него 51 процент акций компании), мать Гамлета, говоря о смерти Полония, интересуется лишь тем, сильно ли эта смерть повредит бизнесу. Все герои, перенесенные в современность, радикально сменили свои нравственные ориентиры.

В центре «производственного» сюжета – финансовое маневрирование, борьба за иностранных партнеров, перевод капиталов, передел сфер влияния. Средства для реализации

---

<sup>134</sup> Гамлет идет в бизнес (1987) // URL: <http://www.videomax.org/videos/9355/gamlet-idet-v-biznes/>. Цитаты из фильма приводятся по экранной версии.

этих целей – обман, криминал, интриги. Клаус захватывает контроль над компанией, полагая, что Гамлет – пешка, инфантильный дурачок. Клаус и Полоний намереваются продать финские активы компании шведам, однако неожиданно Гамлет блокирует сделку. Чтобы нейтрализовать его, Полоний поручает своей дочери Офелии соблазнить Гамлета и склонить его к браку. В сцене пресловутой «мышеловки» Гамлет дает понять Клаусу и матери, что ему известно об их причастности к смерти отца. Насилие нарастает, становится все более абсурдным и приводит к гибели почти всех действующих лиц. С шекспировских времен борьба за власть осталась неизменной пружиной человеческих страстей, однако в качестве предмета этих страстей в финском «Гамлете» фигурируют деньги: они вытесняют все остальные чувства.

«Для „Гамлета“, – признавался режиссер, – я писал изо дня в день, а точнее, из часа в час. У меня была комнатка на верхнем этаже над помещением, где мы снимали, я убегал туда после каждой сцены, чтобы написать диалоги для следующей, а в это время площадку готовили к съемке. Я старался более или менее точно следовать Шекспиру, потом раздавал диалоги актерам и давал им полминуты, чтобы выучить текст, не разрешая менять ни слова... Все мои фильмы некрасивы. Этот – наименее некрасивый. Этот фильм – моя дань уважения голливудским B-movies 40-х годов, он выдержан в том же стиле. В фильме „Гамлет идет в бизнес“ юмор действительно черный, так что в живых никого не остается. Умирают все, потому что они жадные. Диалоги наполовину Шекспира, наполовину мои, и я очень горжусь этим»<sup>135</sup>.

Перелицовка классического сюжета о распаде семьи и трагедии мести трактуется у Каурисмяки с откровенным цинизмом. Мир Гамлета полон здесь беспросветного зла, в котором все нравственные ориентиры относительны, все продается и покупается. Гамлет уже не только не мститель за поруганные семейные ценности, но сам оказывается главным разрушителем традиционного семейного уклада, впрочем, как и все вокруг. Полоний манипулирует дочерью Офелией, та манипулирует своим женихом Гамлетом, а тот, как выясняется в конце фильма, с циничным эгоизмом манипулирует ими всеми. «Офелия, – говорит о ней режиссер, – это истеричная папенькина дочка, провалившаяся в балетном классе, который был чуть ли не единственной ее надеждой в жизни. В итоге у нее хватает мужества утопиться, и ей приходится это сделать, потому что так написано в книге. Вместо цветов по воде плывет продукция фабрики по изготовлению резиновых утят»<sup>136</sup>.

Гамлет человечен лишь в той мере, в какой он гурман и чревоугодник. Вместо классического монолога «Быть или не быть?», он задается вопросом: «Не похудел ли я с прошлой весны?» При этом признается: «Сколько бы я ни съел, внутри у меня пусто». Но и его душу раздражают все те же призраки, и сознание омрачают все те же демоны: «Ты знаешь, что я делаю по утрам? Я блюю – вот так мне плохо!»

«Это, может быть, единственный фильм, где мне удалось достичь хеппи-энда, – говорит режиссер. – В других страдания главных героев продолжаются, а здесь все находят покой, за исключением собаки, служанки и шофера... Люди имеют превратное представление о счастье. У всех моих фильмов счастливые концы, и самый счастливый – в „Гамлете“»<sup>137</sup>.

«Каурисмяки, – замечает рецензент, – вероятно, стоило большого труда найти в современном мире и склеить осколки того, что можно показать под видом „Гамлета“. Автору пришлось мешать и варить новую кашу. Совмещение трагичности былого и сегодняшнего быта выражено и в постоянно меняющемся музыкальном сопровождении фильма – то душеразди-

---

<sup>135</sup> См.: Гамлет идет в бизнес. Аки Каурисмяки о своем фильме // URL: <http://aki-kaurismaki.ru/films/hamlet.htm>.

<sup>136</sup> Там же.

<sup>137</sup> Там же.

рающие Чайковский и Шостакович, то нагло-хамский блюз, и в сочетании аристократических качеств действующих лиц с их главным занятием – производством резиновых уточек, описание гибели героев простирается от пистолетных выстрелов до отравления жареной курицей и надеванием старого лампового радиоприемника на голову Лаэрта (и пусть при этом звучит бешеный твист!), а любовь приносят в жертву лесопилке... Трагичное в фильме замешано на комичном, а так оно и есть на самом деле в нашей современной жизни. Констатация этого звучит в финальном аккорде саундтрека – звучит известная вариация Шостаковича на тему революционной песни „мы жертвою пали в борьбе роковой“<sup>138</sup>.

Фильм Каурисмяки по мотивам «Гамлета» относят и к трагикомедии, и к кинофарсу, и к фильму нуар, то есть к жанру «черных» фильмов, запечатлевших атмосферу пессимизма, недоверия, разочарования и цинизма. Режиссер шутливо назвал свою картину «черно-белой-андеграунд-би-муви-классической драмой». Кинокритик Андрей Плахов определил фильм как «циничный нуар, немного в духе раннего Дэвида Линча»; еще одно определение фильма – «социальный гротеск из финской жизни эпохи авантюрных биржевых игр, банковских кризисов и „экономики казино“»<sup>139</sup>.

Для создания циничного кинофарса из жизни финской бизнес-элиты известный режиссер взял моделью шекспировскую трагедию. Резонно возникает вопрос: зачем? Не проще ли было написать оригинальный сценарий с оригинальным героем, носящим финское имя и переживающим финские, а не датские страсти? Не для того ли, чтобы наглядно показать, как отстали от новой реальности мораль и нравы шекспировского Эльсинора? Как низко пали люди «после Шекспира», как измельчала священная месть, как деградировало само понятие «быть Гамлетом»?

\*\*\*

Что значит быть бывшими университетскими товарищами Гамлета – на этот вопрос попытался ответить десятью годами раньше британский драматург, режиссер, киносценарист и критик Том Стоппард, снявший художественный фильм «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966)<sup>140</sup> по своей одноименной пьесе. На русский язык она была переведена в конце 1960 годов Иосифом Бродским, который тогда ничего не знал об авторе. Рукопись перевода сохранилась в архивах журнала «Иностранная литература» и была опубликована в 1990 году.

Помня знаменитые шекспировские строки «Весь мир – театр. / В нем женщины, мужчины – все актеры. / У них свои есть выходы, уходы, / И каждый не одну играет роль»<sup>141</sup>, Стоппард поместил в рамки трагедии «Гамлет» свое понимание мироустройства. Акценты радикально сместились: давние приятели принца датского Розенкранц и Гильденстерн (у Шекспира королева Гертруда говорит о привязанности к ним ее сына: «Я больше никого не знаю в мире, / Кому б он был так предан» (87)) из безликих статистов стали главными героями пьесы. Прежнюю привязанность к ним подтверждает и сам принц: «Заклинаю вас былой дружбой, любовью, единомыслием и другими еще более убедительными

<sup>138</sup> См.: Куды Гамлету податься? Рецензия // URL: [http://aki-kaurismaki.ru/films/hamlet\\_r1.htm](http://aki-kaurismaki.ru/films/hamlet_r1.htm).

<sup>139</sup> А. Плахов, Е. Плахова. Аки Каурисмяки. Последний романтик. Фильмы, интервью, сценарии, рассказ. М.: Новое литературное обозрение. 2006. (Кинотексты). С. 52–59.

<sup>140</sup> См.: «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966) // URL: <http://bobfilm.net/drama/8659-rozenkranc-i-gildenshtern-mertvy-1990.html>. Цитаты из фильма приводятся по экранной версии.

<sup>141</sup> Шекспир В. Как вам это понравится (As You Like It). Впервые подобную фразу сказал древнеримский философ Эпиктет. «Наша жизнь – пьеса, в которой Бог распределил роли. Нам остается лишь их с достоинством сыграть!» Другой первоисточник шекспировских слов – сочинения Гая Петрония. Его строка «Mundus universus exercet histrionam» украшала фронтон здания, где размещался театр «Глобус», для которого писал свои пьесы Шекспир.

доводами: без изворотов со мной. Посылали за вами или нет? <...> Если любите меня, не отпирайтесь» (105—106). Скажет Гамлету и Розенкранц: «Принц, вы когда-то любили меня» (161). Но – прошло время, и оно не пошло на пользу дружбе, так что Гильденстерн вынужден признаться: «Милорд, за нами посылали» (106).

В картине Стоппарда именно их глазами видит зритель и историю принца, и печальную судьбу королевства. «Гамлет» вывернут наизнанку: в центре событий поставлено то, что происходит с незадачливыми студиями Розенкранцом (Гарри Олдмэн) и Гильденстерном (Тим Рот) – именно они разыгрывают странную и смешную историю, ведут абсурдные диалоги с претензией на философские размышления и, в рамках отведенной им роли, участвуют в разворачивающейся где-то на заднем плане трагедии. Играя главные роли в своей жизни, они являются лишь второстепенными, а порой и вовсе несущественными персонажами в жизни чужой.

Трагедия при этом легко превращается то в комедию, то в фарс.

Что мы знаем по пьесе Шекспира об этих двух юношах, которые всегда появляются вместе и никогда врозь, так что порой вообще кажутся одним персонажем то ли по имени «Розенстерн», то ли по имени «Гильденкранц»? Они вместе учились с принцем в Виттенбергском университете (Германия), проводили с ним много времени, но теперь служат королю Клавдию против Гамлета, шпионят за ним и доносят на него, и вообще готовы на все.

В фильме Стоппарда мы, однако, сразу же перестаем их путать: это два разных человека, два характера с разной способностью разбираться в событиях и с разной готовностью выполнить любой приказ короля. Рациональный и вьедливый наблюдатель Гильденстерн и меланхоличный фаталист Розенкранц (от огорчения он может даже всплакнуть), призванные в Эльсинор, получают задание выведать причины недуга принца. На протяжении всего пути к замку и в самом замке их преследуют непонятные происшествя и неразрешимые вопросы. В сущности, они «маленькие люди», попавшие под колеса большой политики и большой интриги: про такие неприятности принято говорить, что попали «как кур в ошип». Все происходящее в Эльсиноре им видится совсем не так, как если бы можно было смотреть глазами Гамлета. Они много беседуют, порой просто болтают, Гильденстерн пытается, но не может выведать, что же происходит в замке, Розенкранц строит бумажные кораблики и запускает бумажных птиц, при этом приятели то и дело заговаривают о смерти: «Где тот момент, когда человек впервые узнает о смерти? Должен же он где-то быть, этот момент, а? В детстве, наверно, когда ему впервые приходит в голову, что он не будет жить вечно». Призрак смерти караулит во дворце всех, и юноши, кажется, догадываются, как близко он подобрался и к ним. «Закулисье» трагедии Шекспира столь же трагично, как и основная сцена; разница лишь в том, что до «закулисья» никому нет дела, и гибели двух недотеп, впутавшихся в дурную историю, никто не заметит и не вспомнит.

Но почему же поручение короля, который убил своего брата (о чем они, быть может, и догадываются, но с каким-то тупым безразличием), шпионить за Гамлетом не вызвало у друзей ни возмущения, ни неповиновения? Почему они так старательно принялись за выполнение своей задачи, ощущая, кажется, холод могилы, ожидающей их в конце миссии? Гильденстерн меж тем произносит главные слова пьесы: «Был в самом начале момент, когда можно было сказать „нет“, но мы его пропустили». Но они пропускают все моменты – и в начале, и в конце. Узнав, что в письме, которое они везут в Англию, содержится предписание казнить Гамлета, Розенкранц робко протестует: «Мы же его друзья, мы же на его стороне», но Гильденстерн стоит на своем: «Лучше ни во что не вмешиваться». Мрачная история их судьбы состоит в том, что, не вмешавшись, пустив события на волю волн, они выбрали как раз-таки свою гибель. Но как бы могла повернуться их судьба, расскажи они принцу (по-дружески! по-товарищески!) о коварном замысле короля?

Фильм, однако, сделан так, что все произошедшее может быть воспринято как сон и бред, как морок или спектакль, поставленный одним из бродячих актеров. Корабль, на котором приятели сопровождают Гамлета в Англию, не похож на настоящий... Буря условна. Лица друзей слишком уж спокойны и безмятежны для висельников... Да и мертвы ли они?

В любом случае фильм напоминает, что судьба есть не только у первых лиц пьесы – королей, принцев и королев; она есть даже у таких придворных, как Розенкранц и Гильденстерн, которые, как послушные марионетки, плетутся исполнять свою роль, написанную для них невесть кем. И если идти по этой драматургической дорожке, можно озаботиться также судьбами Озрика и Фортинбраса, будущим могильщиков, солдат из стражи короля, вестовых и свитских. Нет предела фантазии. Вопрос лишь в том, раздвигают ли она границы трагедии, насыщает ли ее новыми смыслами, или еще один автор решил осовременить классику и погреться в лучах славы великого Шекспира.

\*\*\*

В 2009 году на экраны вышла 4-х серийная драма режиссера Юрия Кары «Гамлет. XXI век» – переложение трагедии Шекспира на современные реалии<sup>142</sup>. Рабочее название фильма сначала было «Гамлет: история повторяется», однако, расслышав в массовке фразу: «Когда уже Гамлет встретится с Джульеттой?», режиссер понял, что историю о принце датском нужно рассказывать как в первый раз, тем людям, которые о ней ничего не слышали. Съёмки проходили в Крыму – Воронцовский дворец превратился в Эльсинор, а с Ласточкина гнезда в море падала и тонула Офелия (конечно, в Черном, а не в Северном).

Сюжет картины был почти полностью сохранен, усилены лишь некоторые акценты, действие же и антураж насытились супер современными реалиями. Фильм начинается со свадьбы короля Клавдия и королевы Гертруды, которая проходит в пафосном ночном клубе: в их честь объявлено соревнование между Гамлетом и Лаэртом в стритрейсинге на дорогих гоночных автомобилях. Праздник в разгаре, вспыхивают фейерверки, гремит рок-н-ролл, свое порочное искусство демонстрируют стриптизерши, повсюду снуют крутые байкеры и полуголые танцовщицы. Герои, с выбеленными лицами и густо подведенными черной тушью глазами, носят костюмы в стиле готы и «темных панков»; готы и готессы предаются безудержному веселью под музыку «Deep Purple» и «Токио».

Гамлет, простоватый молодой человек с седой прядью в густой черной шевелюре (студент-дебютант Г. Месхи), существует и прекрасно себя чувствует в той же готической традиции-декорации, в том же танцующем Эльсиноре, создавая при этом образ байронического, рокового аристократа, изящного, нежно влюбленного, вдруг, однако, вынужденного задуматься о мести, подозревая в убийстве своего отца его брата, короля Клавдия.

Клавдий – брутальный красавец-гот со всеми приметам агрессивной и жестокой гиперсексуальности, злодей до кончиков пальцев, униженных крупными перстнями с черными камнями (Д. Дюжев), демонстрирует безудержное влечение к королеве Гертруде – стильной брюнетке-готессе, одержимой плотской страстью к своему новому супругу, проявлений которой она не может скрыть даже на людях (Е. Крюкова). Эти двое ничего и никого не стесняются, так что придворные приучены заставить их средь бела дня в жарких и нарочитых объятиях. Моложавый Полоний (А. Фомин), модник из модников, поминутно меняющий костюмы (кожа, металл, парча, латекс), воспроизводит, кажется, стилистику картины «Поколение Р» – по той вольготности и отвязности, с какими живут все циники, карьеристы

---

<sup>142</sup> Гамлет XXI век (2009) // URL: <http://smotrim-serial.com/serialrusonline/3467-gamlet-xxi-vek.html>. Цитаты из фильма приводятся по экранной версии.

сты, политические приспособленцы. Розенкранц и Гильденстерн (А. Бердников и Ю. Оболонков), оба с причудливыми лакированными ирокезами, в супермодных кожаных куртках, увешанные металлическими цепями и медальонами, разъезжают на сверхскоростных мотоциклах, гоняются за Гамлетом, грубят ему и задирают его, давая понять, что они – бывшие однокурсники – теперь на службе короля Клавдия, и в случае чего не пощадят старого приятеля, хоть он и принц.

Хотя персонажи говорят нарезками из классических русских переводов «Гамлета» М. Лозинского, А. Кронеберга, Б. Пастернака, П. Гнедича, А. Радловой, то и дело встречаются фразы из современной жизни: «Тот самый шалопай из Куршевеля»; «В желтой прессе делают рекламу ему совсем бесплатно»; «Не должен опускаться я до злых средневековых правил мести»; «Ты слишком занят был своими гонками, девчонками, рок-музыкой и прочей суетой». При почти полном тождестве сюжета многие его линии существенно ужесточены. Во время выступления бродячих артистов король, разгадав замысел принца («мышеловку»), приходит в ярость и неистовство до такой степени, что хрустальный бокал с вином рассыпается в его в руке, словно сделанный из песка. Придворный короля Озрик (В. Сухоруков), по Шекспиру – кривляка, пустое место, мыльный пузырь, здесь – безжалостный убийца, готовый выполнить любой кровавый приказ. Он таки «помогает» Офелии упасть в море с высокой галереи дворца, ибо Клавдий приказывал Озрику избавиться от девушки, опасаясь, что безумная дочь Полония беременна от Гамлета, а еще один наследник престола злодею не нужен. Слежка за Гамлетом осуществляется с помощью технических средств: дворец нашпигован видеокамерами, которые спрятаны во всех углах и развешаны на всех кустах, так что король наблюдает за принцем у себя в кабинете по монитору плазменного телевизора или через ноутбук на письменном столе. Микрофон висит и на шее нежной и милой белокурой Офелии (Ю. Кара) – ее подслушивают «в прямом эфире», и она отлично знает это. Яхта «Святой Николай», на которой Гамлет вместе с Розенкранцем и Гильденстерном отплывают в Англию, оборудована огромной миной, и принц, обнаружив смертельную ловушку, вызывает по мобильному телефону Горацио (Д. Бероев); друг – здесь он друг без обмана и подвоха – приплывает за принцем на катере, так что им удается избежать гибели. Дуэль Гамлета и Лаэрта, в которую они втянуты королем, это снова стритрейсинг на гоночных автомобилях: ловушка – в подстроенной неисправности руля Гамлета, которому придется отбиваться от Лаэрта еще и мечом.

Финал не только трагичен, но еще и безысходен: Гамлет на последнем издыхании кается, что ему пришлось опуститься до уровня убийц, но теперь его отец отомщен. В ответ он слышит от Призрака (И. Лагутин): «Я лишь хотел, чтобы ты поднялся над людскою суетой и понял, что тебе судьбою начертано вершить людские судьбы, и быть ответственным за все, что происходит в мире». Гамлет: «Все кончено, отец мой. Бог с тобою! Прощай! Я вижу, дальше – тишина». Призрак: «Погибло наше королевство». Спасительный и спасающий Фортинбрас не появился и справедливость не торжествует. Вместо норвежца промелькнул Озрик, видимо, он и займет трон.

Решение режиссера осовременить фильм, насытив его электронными гаджетами, готической модой и неистовой сексуальной агрессией монархов, было вызвано, как Ю. Кара не раз признавался, стремлением понравиться массовой молодежной аудитории, приоткрыть ей образы и коллизии высокой литературы и, быть может, сподвигнуть ее к прочтению трагедии. Однако, по всей видимости, прививка Шекспиром здесь не слишком удалась: по выражению А. В. Бартошевича, мы живем в «негамлетовское время»<sup>143</sup>.

<sup>143</sup> См. об этом: А. В. Бартошевич. Гамлеты наших дней // Шекспировские чтения. Науч. совет РАН «История мировой культуры» / Гл. ред. А. В. Бартошевич. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 209—216.

Критики-шекспироведы различают не только понятия «*шекспиризация*» и «*шекспиризм*», но и понятия «*гамлетизация*» (форма есть, но содержание качественно отличается от того, что заложено в герое Шекспира) и «*гамлетизм*» (глубокая философская рефлексия героя, сомнения, одиночество, загадочность): «Гамлетизация – принцип-процесс, подразумевающий включение в какой-либо культурный контекст... отдельных реминисценций, образов, мотивов, части или всей сюжетной конструкции „Гамлета“ В. Шекспира»; «Гамлетизм – идейно-эстетический принцип-процесс, подразумевающий конгениальное развитие философско-культурного содержания шекспировской трагедии „Гамлет“, рецепции ее идейного и мировоззренческого контекста»<sup>144</sup>. Как оказывается, современные режиссеры и сценаристы чаще эксплуатируют «гамлетизацию», а «гамлетизм» обходят стороной<sup>145</sup>. Разумеется, подобная эксплуатация широко практикуется и в отношении многих других сюжетов высокой литературы.

В современной отечественной культуре подлинный русский Гамлет, который бы не противоречил шекспировской картине мира, пока не появился. Быть может, это свидетельствует не столько о сценарных или режиссерских предпочтениях, сколько имеет более глубокие, кризисные культурные причины.

А пока что исполняется полвека со дня выхода фильма Григория Козинцева «Гамлет» с Иннокентием Смоктуновским. Известно, что один из крупнейших актеров XX века, лауреат четырех премий «Оскар» и 40 других кинематографических наград англичанин сэр Лоуренс Оливье, игравший Гамлета в своем фильме (1948), сказал, что экранизация Козинцева – это лучшее киновоплощение трагедии Шекспира, которое он когда-либо видел. На презентации фильма в Лондоне на сцене сэр Лоуренс в костюме елизаветинских времен встал на колени перед Смоктуновским и передал ему свою шпагу.

---

<sup>144</sup> См.: Б. Н. Гайдин. Образ Гамлета на отечественном экране второй половины XX – начала XXI века // Знание. Понимание. Умение. 2013. №4. С. 170—182.

<sup>145</sup> Там же.

## Юрий Богомолов. Игры с классиками

В подходах к проблемам экранизации литературной классики, как правило, преобладает та позиция, из которой следует, что сверхзадачей переложения литературного произведения на язык кино является полнота и адекватность кинематографической версии по отношению к первоисточнику. Изначально такое назначение экранизации считалось аксиоматичным и исчерпывающим. Отсюда следовали устремления. Экранизации надлежало служить учебным пособием. Она должна была влюбить школьника в литературные шедевры, приобщить его к высокой культуре, привить склонность к чтению и т. д.

Между тем, практика экранизирования слишком часто выходила за рамки утилитарного задания – то категорическое его не выполнение, то решительное перевыполнение. Литературные критики брали на себя обязанности «завхозов», которые принимают по описи содержание «новодела»: фабула на месте, герои в наличии, сюжетные линии в целостности и сохранности... Разумеется, приходилось отмечать и некоторые упущения, которые, впрочем, можно понять, потому что метраж картины «не резиновый».

Вместе с появлением сериального формата и эта оговорка отпала. Тогда пришло отчетливое осознание того факта, что вбивание просторного прозаического повествования в рамки одного полуторачасового сеанса не чисто ремесленная забота, связанная с навыками умелого сокращения текста, с отсечением второстепенных персонажей, а то и целых сюжетных линий; это ведь еще и драматизация текста, то есть перевоплощение эпоса в драму.

В пору Великого Немого (русский немой кинематограф успел переэкранизировать практически всю русскую классику XIX века от Пушкина до Горького) эта задача решалась довольно просто: из сюжета извлекалась сильно ужатая фабула, привлекались основные герои и разыгрывались ключевые сцены – объяснения в любви, обстоятельства измены, слезы, поцелуи, дуэли, баталии. Зритель получал то, что можно было назвать «дайджестом» многостраничного литературного сочинения. В 1915 он получил сразу две экранизации произведения «Война и мир» (Протазанова и Ханжонкова).

Строго говоря, то были экранизации не столько самих произведений, сколько представлений массового читателя о них, при этом в самых общих чертах. Герои самых разных произведений являлись на экран персонажами, обобщенными до амплуа: Евгений Онегин – усталым романтиком, русская душой Татьяна – лирической героиней, Ольга – простушкой.

Трудности следования «Великого немого» за литературным первоисточником ярче всего можно было бы проиллюстрировать на примере экранизации Бабеля. Первый опыт датирован 1926-м годом. Фильм назывался «Беня Крик» (режиссер Владимир Вильнер) и представлял он собой в визуальном отношении череду кадров, состоящих из картинок, поверх которых были начертаны диалоги героев. Читать было смешно, а смотреть нечего было.

По мере обогащения языка «Великого Немого» усложнялись способы прочтения классики и, скажем, экранизации «Пиковая дама», «Отец Сергей» (Протазанов), производили на современников впечатление события художественного порядка.

Дальше – больше. Кинематограф еще не стал звуковым, а уже случилась резкая перемена в подходе к экранизации литературного сочинения. К примеру, «Мать» Всеволода Пудовкина, снятую по одноименной повести Максима Горького.

Перемена состояла, прежде всего, в утилизации «горьковского» сочинения в интересах идейно-политической борьбы в постреволюционной России.

Для детализации позволю себе краткое отступление.

Самым первым и самым убедительным художественным обоснованием революционного порыва в стране стал «Броненосец Потемкин» (1925) с прозрачной отсылкой к Евангелию.

Знаменитая одесская лестница подобна кресту, на котором распинается невинная толпа, к которому прибивается пулями-гвоздями обреченная масса.

Но умирая столь патетически, столь страдательно и невинно, она не может не воскреснуть. И эпизод «мчания» парусных лодок к броненосцу знаменует радость этого воскрешения и единения.

Все как будто по Евангелию, но с одной существенной поправкой: казненная толпа воскресает Богом-массой, воплощением которого предстает могучий броненосец, сбросивший путы деспотической, несправедливой власти.

Дальше, опять же словно по Евангелию, Броненосец-богоносец покидает этот старый дореволюционный мир. Проплывает мимо смертных, уходит в море, сливающееся с небом. Финальные кадры: корабль, снятый в лоб с нижней точки. Корабль «Потемкин» словно вспарывает плоскость экранного полотна, вплывая в действительность десять лет спустя после рождества нового мира.

Фильм, уловив душу освободительного порыва, явившись наглядной материализацией революционного духа, освящал революционное сознание, которое легло к тому времени краеугольным камнем в основание мифократического строя, столь успешно сооружаемого главным мифотворцем – Сталиным.

«Броненосец „Потемкин“» – это Евангелие революции от Эйзенштейна. Подобно тому как «Облако в штанах» или «Война и мир» – Евангелие от Маяковского. На этих созданиях печать Священного писания.

Ее нет в «Матери» Пудовкина, появившейся годом позже. Важный вопрос: почему? У Пудовкина революция не вполне спонтанна. И изображена она не изнутри, а со стороны, хотя и с громадным пиететом.

В «Броненосце» революция не имеет причины, но имеет предлог – червивое мясо. У нее нет ни политической, ни социально-исторической цели. Так же как и у революции в дооктябрьской поэзии Маяковского.

Она самоценна и самодостаточна; не прагматична даже в широком смысле, то есть ничего не планирует и не загадывает, ничего не обещает. Она алогична, иррациональна и бескорыстна. И потому свята, потому священна.

«Броненосец» был для утвердившегося режима, в сущности, важнейшим из всех произведений. Он смотрелся и показывался как документальное доказательство высшего, иррационального, чудесного происхождения революции.

Пудовкин, снимая «Мать», инстинктивно стремился возобновить впечатление непроизвольности стихии революционного порыва. Отсюда такая насыщенная метафоризация сюжета: отсылка к ледоходу, то есть к природе, рассыпавшиеся ходики – подробность, которая легко прочитывается как распавшееся время, рассыпавшаяся действительность, после которой должно начаться новое время.

И все-таки и психологические, и социальные предпосылки первой русской революции заметно отягощают картину.

Виктор Шкловский назвал ее «кентавром» за стилистический дуализм, то есть за приверженность как к традиционному психологизму, так и к новациям монтажного кинематографа.

Но она оказалась кентавром и в более широком, содержательном плане, неловко прищипив эволюцию к революции. Соединение вышло эклектичным.

Эклектика, впрочем, станет одним из основополагающих принципов искусства, обслуживающего интересы мифократии. Обнаружится: революционное сознание, став перма-

нентным в ходе не кончающейся Гражданской войны, потребует благословения Матери-природы. Такое благословение и дает своему сыну-революционеру Ниловна. И более того, сама идет служить у революции на посылках. Если же до конца следовать символической логике фильма, то надо признать, что сама эволюция идет в услужение к революции. Это то, на чем более всего настаивала мифократия на рубеже 20-х – 30-х годов и в последующие десятилетия. Правда, тогда уже речь шла о службе не Революции, а Инволюции.

По этой причине и «Мать» Пудовкина – одно из важнейших произведений для того мифоздания, которое соорудил мифократический режим Сталина.

«Броненосец» освящал Революцию.

«Мать» приспособливалась к ней Эволюцию. И надо признать, приспособила, хотя и не вполне естественно. Эту задачу решит уже звуковой кинематограф 30-х годов: «Обломок империи», «Депутат Балтики», «Встречный» и т. д.

Экранизация горьковского сюжета, осуществленная спустя три десятка лет Марком Донским, была всего лишь добросовестной иллюстрацией повести и не более того.

С обретением кинематографом звука артикулированное слово стало важной составляющей кинопроизведения в целом. Оно поспособствовало более плотному, более непосредственному контакту широкой зрительской аудитории с тем, кто рассказывает историю, т. е. с автором литературного текста. Но и не только. Сценарист и кинорежиссер расширили возможности адаптации и интерпретации оригинала. Другое дело, что они не так часто позволяли себе этим пользоваться, хотя бы потому, что сами были ограничены в своих творческих возможностях, но отчасти и потому, что ограничение навязывалось извне, то есть – идеологией. Именно она была главным заправским вертухаем, контролирующим правильное толкование классики.

В «Дубровском» (1936 г.) участь главного героя была решительно изменена по подсказке товарища Сталина. Главный герой погибал в бою с правительственными войсками, но его отряд, все-таки, расправился с Троекуровым и разорвал его поместье. Справедливость торжествовала. Русский бунт, таким образом, оказался по версии режиссера Бориса Ивановского, хоть и жестоким, но не бессмысленным.

Это такой пример прямолинейной и оттого вульгарной утилизации литературной классики.

Примеры осложнения работы кинематографистов с классикой можно найти в творческой биографии Лукино Висконти. Он снял два фильма, вдохновленные прозой Достоевского.

Первый – Белые ночи. Все, что позволил себе режиссер в этой картине, так это перенести действие из России XIX века в Италию XX века. Впрочем, и внутри сюжета он разрешил себе некоторые вольности. Но самое существенное, что удалось режиссеру: он приумножил остроту ощущения хрупкости и уязвимости романтической гармонии на новом витке человеческой истории.

Второй – Рокко и его братья. Критики сразу обнаружили в фильме Висконти параллели с проведением Ф. М. Достоевского «Идиот» по части не только идей, но и по сходству сюжетных поворотов, идейных мотивов, по характерным свойствам героев. В Рокко легко различаема тень князя Мышкина, а в Наде – Настасья Филипповны, в Симоне – Рогожина.

Тем не менее, фильм Висконти, разумеется, никакая не экранизация в привычном смысле этого слова.

Тогда зачем режиссеру Достоевский? Зачем ему понадобились столь прозрачные отсылки на хрестоматийное сочинение? Думаю, для художественной стереоскопичности.

Политика предпочитает прямолинейно-вертикальные конструкции; культура не может развиваться не по спирали.

«Идиот» сообщил созданию Висконти культурологическую глубину, а главный герой Достоевского «работает» в фильме как прием. Нагая человечность Рокко-Мышкина позволила высветить угрозу той надвигающейся реальности, в которой нет места былым патриархальным отношениям.

В классическом произведении есть одно важное свойство, позволяющее ему считаться классическим: это способность опережать историческое время и быть мерилем его человечности (как, впрочем, и бесчеловечности) на новых ступенях исторического развития. Потому и возникает ощущение, что оно подвижно. Это как на скоростном поезде в пути – смотришь на солнце, и, кажется, что оно мчится вслед за тобой.

Классика нас преследует. Как до сих пор преследуют нас древнегреческие мифы.

Салтыков-Щедрин, пристрастный хроникер общественных и политических реалий второй половины XIX века, использует в «Современной идиллии» литературных персонажей, сочиненных Грибоедовым – Чацкого и Молчалина.

В 60-е годы прошлого столетия советское общество резко ощутило дефицит интеллигентности. От того возник интерес к Чехову и в театре, и в кино. «Три сестры» игрались с акцентом на противостоянии Тузенбаха Соленому, и сестер Прозоровых – невесте Андрея Наташе. С годами конфликт обострялся, пока не пришло осознание, что внутренняя интеллигентность обречена в советском обществе. И это отчетливо выразилось в спектакле Эфроса На Малой Бронной, а затем и у Любимова. Первый был примечателен нотой отчаяния. Второй – бунтарской ярости.

Кино сигнализировало целым сонмом чеховских экранизаций. Начал Иосиф Хейфиц. Дама с собачкой – фильм нежный, деликатный в том, что касается романтических отношений главных героев, и довольно холодный, неприязненный – в уличении фальши, пошлости их окружения.

Была еще примечательная «Попрыгунья» Самсона Самсонова. Ну, а за тем последовал «Дядя Ваня» Андрея Кончаловского и «Механическое пианино» Никиты Михалкова. Братьям Чехов был надобен своими мастер-классами по части исследования тонкостей душевной жизни человека XIX века.

Сталинское кино не слишком преуспевало в психологических исканиях. Да это и не поощрялось командирами советского искусства и их установками по причинам, которые хорошо известны и потому я их оставляю за скобками статьи.

В послесталинскую пору, когда идеологический поводок был удлинён, а административный ошейник ослаблен, «копание» в человеческой психике стало позволительным.

С этой точки зрения можно понять страстный интерес к Достоевскому со стороны прославленного советского кинорежиссера Ивана Пырьева, создателя незамысловатых лубочных картин «Свинарка и пастух», «Трактористы», «Кубанские казаки», «Сказание о земле Сибирской».

Он попытался усложнить своих современников и их судьбы в фильме «Испытание верности» и не получилось. Получилось нечто плоское, схематичное.

Как изображение заграницы нашим мастерам не удавалось, так и путешествие их во внутренний мир советского гражданина не задавалось. Внутренний мир человека был как восьмая комната Синей бороды – в сталинские годы он оказался запертым. Обращение к Достоевскому было чем-то вроде не совсем санкционированного взлома.

Что в той комнате нашел Пырьев?

Нашел то, что его самого изнуряло, – вещество, именуемое «страстью». Было и много другого в той «комнате», но его больше ничего не заинтересовало. Он сам был человеком страстным, жившим страстями и мучившийся ими. Его истерзала собственная Настасья Филипповна – Советская Власть. Как он ее жаждал полюбить... На какой цепи она его держала...

Достоевский стал ему близким товарищем, больше того, другом, которому он мог бы исповедаться в своих комплексах. В Мышкине его тешила идея целостности, неделимости характера. В «Карамазовых» он мог разложить свою частную витиеватую жизнь на судьбы всех братьев – от Смердякова до Алеши.

Старался разложить.

Смерть оборвала задумку.

Это пример такого сугубо эгоистического отношения режиссера к Достоевскому.

Экранизация Владимиром Хотиненко «Бесов» – пример использования классики как инструмента политической пропаганды.

Николай Ставрогин, по версии кинорежиссера, коллекционировал бабочек и сторонился свиней.

Нынешние функционеры от культуры высоко ценят Достоевского и его роман «Бесы», уважают простой народ, но не одобряют «болотных» либералов.

У Хотиненко давние претензии к либералам. Несколькими годами раньше он экранизировал биографию Достоевского, где патриотически ориентированный Федор Михайлович крепко повздорил с западником Иваном Сергеевичем.

Мини-сериал «Бесы» был показан аккуратно ко дню выборов в Украине на телеканале «Россия 1».

Это не значит, что сериал специально готовился к определенной дате. Побудительным мотивом для теленачала, давшего старт проекту, стали уголовные процессы над «болотными» – Удальцовым и другими, над участницами панк-молебна «Пусси райт», а так же протестные голоса интеллектуалов в защиту тех и других.

«Это нам урок» – говорит в своем кругу телезрителей тайный орденосец Владимир Соловьев, имея в виду кровь, пролитую в Украине и ее разорение.

То же самое говорит Владимир Хотиненко, но в художественной форме с опорой на авторитет классика.

Фабула романа довольно причудлива и очень сложна. Без внимательного вчитывания в толстенную книгу не разберешься. Спасибо автору экранизации: он ввел в повествование фигуру следователя из Санкт-Петербурга по имени Горемыкин.

Горемыкин помог. Будучи человеком докучливым, он доискался, кто чей родственник, кто на ком желает жениться. И кто, кого желал бы погубить. И кто кого, все-таки, убил, ну и, кто повесился по собственному желанию.

Мерно распутываемые события оживляются истериками персонажей. Так, что можно подумать, будто все эти провинциальные бунтари просто больные люди.

Первой сорвалась хромоножка Лебядкина. За ней последовали оба Верховенские, Ставрогин, Лиза и сам губернатор Лембке, на которого в конце концов рухнула горящая крыша. Приступы неистовства посетили едва ли не всех героев. Да и то сказать, без поехавших и горящих крыш было бы совсем скучно. Какое-никакое разнообразие.

Истерика Ставрогина произвела чрезвычайный эффект – его смех вышел inferнальным под стать самому герою.

Соответствуя всему тому, что происходит на экране, суицидный комплекс Кириллова, суетливые хлопоты младшего Верховенского, пожелавшего разрушить российскую империю, сходки, заговоры, юродствующий Лебядкин, настырное полнолуние, низкие облака, страстный танец с коленцами меж свиней того же Верховенского... Надо всем этим витает загадочная душа Ставрогина, неформального вождя надвигающейся бесовщины.

Экран то и дело протыкает указательный палец Владимира Хотиненко: вот до чего довели маленький городок кучка бездельных, безбожных хипстеров XIX века и благодушная, расслабленная власть!

«Указательного пальца» показалось мало автору экранизации. Он счел нужным присовокупить изысканную метафору, подсказанную то ли Набоковым, то ли Прохановым. У Ставрогина за плечами выросли крылья бабочки.

Он стал бабочкой в собственной коллекции. Но такой грозной, зловещей бабочкой – бабочкой-орлом, бабочкой-стервятником. Не чета таракану-Лебядкину.

Когда развязка наступила, и все смерти уже случились, а коллекция цветастых насекомых оказалась выброшенной во двор, несмелая курица подобралась к ней и склевала всю эту иссохшую красоту.

Тут почему-то вспомнился басенный припев из «Обыкновенного чуда»:

*«А бабочка крылышками бяк-бяк-бяк-бяк,  
А за ней воробышек прыг-прыг-прыг-прыг,  
Он ее голубушку шмяк-шмяк-шмяк-шмяк».*

Это такой вульгарный, приземленный комментарий к судьбе Ставрогина. Хотиненко же, по всей вероятности, имел в виду нечто другое. Вот, мол, вам, эстетствующие ставрогины, урок: «Красота не спасет мир. Скорее его добьет, разъест его изнутри».

А, может, ни о чем таком он и не подумал – просто у него это вырвалось.

У Достоевского «вырвалось» другое. Не одна только насмешка над идеей революции. И не только ужас перед лицом омертвевшей веры и разрушенного государства. Писатель ко всему прочему ужаснулся кошмару того государства, которое возникнет на обломках самодержавия. Он ужаснулся цельнометаллической государственности, что спроектировал его герой Шигалев.

Именно этот теоретик сделал признание: «Выходя из идеи безграничной свободы, я заключаю ее безграничным деспотизмом».

Идея эта нашла свое почти идеальное воплощение в сталинизме. И ведь до сих пор ищет, судя по тому, что сегодня происходит в России.

Хотиненко «шигалевские» мотивы «Бесов» деликатно обогнул. Да и самого Шигалева бесцеремонно исключил из числа действующих лиц своего фильма.

Сериал «Бесы», разумеется, провокативная вещь, к тому же с неконтролируемыми смыслами.

Телезритель, отсмотрев четыре серии, может начать размышлять: «А что, если бы на месте Ставрогина оказался человек с более устойчивой психикой, пусть и не такой красавец, как артист Максим Матвеев... А рядом с ним – политтехнолог Петруша Верховенский, типа Дмитрия Киселева, так, может, все бы и вышло, как и замыслил Шигалев? Одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятими. Те же должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо и при безграничном повиновении достигнуть рядом перерождений первобытной невинности, вроде как первобытного рая, хотя, впрочем, и будут работать». А может, все еще и выйдет, по Шигалеву?

Да и по Хотиненко, что не исключено. Даша, сошедшаяся со Ставрогиным, смогла родить ребенка, переехала в Швейцарию, в кантон Ури, где ее с пятилетним малышом и навещает самый непоседливый бес революции – Петруша Верховенский.

И сам собой напрашивается заключительный титр: «Продолжение следует».

По мысли автора экранизации «продолжение» случилось и его можно нынче увидеть в разразившейся гражданской смуте в Украине.

\*\*\*

Экранизация «Доктора Живаго» – другая история. Это история не просто про то, как экранизатор проник в глубины литературного текста и воплотил его на экране во всей полноте. Или недовоплотил.

Вообще-то добросовестное исследование литературного источника – не конечная цель работы, а начальное условие ее. И это, как говорится в сказках, службишка – не служба. Служба в таких случаях бывает впереди.

Авторы экранизации «Живаго» сценарист Юрий Арабов и режиссер Александр Прошкин рискнули вступить в диалог с Борисом Пастернаком. Потому есть смысл подробнее остановиться на этом примере.

Когда только-только начали свое хождение в Советской России экземпляры изданного на Западе романа, когда мое поколение глотало его по ночам с фонариком под одеялом, было недосуг разбираться в его смыслах и в содержании. Я (и, может, не я один) улавливал в основном его инакомыслие по отношению и к толстовскому «Хождению по мукам», и к шолоховскому «Тихому Дону», и ко всей советской историографии.

Потом, когда роман легализовался в России, приоделся в глянец признания и окутался пиететом придыхания, нам уже было не до вникания в тонкости великого создания XX века, в его нравственно-философский смысл. Мы спешили жить дальше, а роману был придан статус хрестоматийной классики, музейной реликвии. А это, как известно, самый верный способ исключить произведение из духовного обихода быстротекущей жизни.

Кому-то роман представлялся чем-то вроде плащаницы, в которую было обернуто многострадальное тело Автора. В этом случае на само произведение можно было только молиться.

Первая и самая, наверное, главная заслуга предлагаемой экранизации в том, что она возвращает нам боль, страдания и духовные искания пастернаковских героев в своей первоизданности. На экране многое не так, как на страницах книги. Многого нет, многое придумано. Фанаты романа и специалисты по Пастернаку получили обильную пищу для сопоставлений и уличений авторов экранизации в отступлениях от буквы первоисточника.

На это сразу можно ответить следующее. Литературная классика – это особое культурное пространство. Это новейшая мифология: с ней надо так же поступать, как сами классики поступали с древнегреческой мифологией. То есть ее следует интерпретировать, переобдумывать, перерешать в соответствии с новым социальным и историческим опытом. Иначе она останется сугубо детским и юношеским чтивом, всего лишь школьной дисциплиной и предметом шуток ученых литературоведов.

Экранизация, сработанная режиссером Александром Прошкиным и кинодраматургом Юрием Арабовым, в сущности, является именно интерпретацией пастернаковского романа. И роман ожил, несмотря на все разночтения и несовпадения. И в свет его попал опыт раздумий о нынешней жизни. И мы его увидели на просвет. Все, что было пережито, обдуманно доктором Юрием Андреевичем Живаго, никуда не исчезло, а только расширилось и обострилось до крайности.

Мелодрама отношений Живаго, Лары, Тони и Паши Антипова, что так интриговала авторов зарубежных экранизаций, стусевалась, отошла на задний план. А укрупнилась драма тяжбы отдельного человека с Историей, с ее неуклонным ходом.

От нее Живаго попробовал было спрятаться в профессии доктора – не вышло. В частной жизни История достала его и там. В страсти и из нее выдернула. Она его везде отыскивала и неизменно колесовала. Последним и единственно спасительным убежищем для доктора стал поэтический дар.

В скобках замечу: как, однако, настойчиво в русской культуре XX века звучал мотив спасения литературой. В нее укрылся историк из «Мастера и Маргариты». Ею защитился инженер Глеб Нержин «В круге первом». В нее, как в монастырь, бежал и доктор Живаго.

В начале прошлого века Живаго удивлялся «великой небывальщине» своего исторического времени, тому, что у России «снесло крышу» и он вместе с народом очутился под открытым небом. И некому было за ним и его народом подглядывать. «Свобода! Настоящая, не на словах и в требованиях, а с неба свалившаяся, сверх ожидания. Свобода по нечаянности и по недоразумению».

А теперь, когда крышу снесло и над Россией, и над всем миром, он мог бы удивиться много более.

Как водится с телесериалами, они по большей части находятся во взаимодействии с современным контекстом.

Едва после майских праздников эфир демобилизовался и демилитаризировался, как нашим вниманием завладел сугубо штатский человек – доктор-диагност, доктор-хирург и поэт Юрий Живаго. Фоном сериалу Александра Прошкина и драматурга Юрия Арапова послужила обыденность, сотканная из неприличного по художественному уровню сериала «Александровский сад», добрых воспоминаний о великом артисте Зиновии Гердте, крикливого Жириновского, документального фильма о Вознесенском и забавного эссе Василия Пичула про феномен «Ласковый май».

В картине о Вознесенском его почитатели и поклонники вспоминали не только о том, как Хрущев орал на молодого поэта, но и о том, как ломались Дворцы спорта во время творческих вечеров Евтушенко, Ахмадулиной, Окуджавы и того же Вознесенского. И это тоже воспринималось как чудо, которым мы гордились. Вениамин Смехов, в частности, рассказал о недоумении своего знакомого итальянца, ставшего счастливым свидетелем этого взрыва относительно массовой духовности.

И что, куда теперь подевалось? Где она, бывшая публичная духовность, – спрашивают шестидесятники. Об этом, к слову сказать, размышлял в Линии жизни кинодраматург, поэт и писатель Юрий Арабов.

Россия, если взглянуть со стороны или посмотреть на нее из космоса, – удивительная территория. В сущности, феноменальны не «Ласковый май» или «Треугольная груша» – феноменальна сама страна в силу своей как географии, так и истории. Когда в конце 50-х началась оттепель и желающим было позволено выйти за околицу казенной идеологии, то люди и повалили на Вознесенского. Когда же с перестройкой и гласностью открылись шлюзы массовой культуры, то и случилось стихийное бедствие под названием «Ласковый май», которое оказалось много круче вспыхнувшего еще при брежневском застое «пугачевского бунта» и стало предвестием того развлекательно-зрелищного бума, который мы наблюдаем нынче.

Теперь многие мастера переживают и гnevаются. Иные считают, что все это делается сознательно и злонамеренно. И только во мнениях о целях последнего расходятся. Одни полагают, что поп-культура разогревается исключительно ради выколачивания денег, другие – ради идеи «погубить русскую культуру, а с ней и русский народ».

Юрий Арабов, судя по его высказываниям в программе «Линия жизни», из числа тех, кто готов согласиться с обеими – одинаково поверхностными – точками зрения. Это неожиданно для автора сценария «Доктор Живаго» – человека, честно прошедшего торными путями героя пастернаковского романа. Там, в романе, как, впрочем, и в фильме, предложены более полные, хотя и непростые для понимания, ответы на проклятые вопросы современности.

Мы, зрители, волею авторов находимся в ситуации напряженного и в значительной степени интеллектуального диалога с их героями о мировой истории, о смысле жизни, о значении смерти.

Сопереживания судьбе Живаго и соразмышления с ним в обществе так или иначе сопутствовали кинематографическому производству. В том числе и в тех случаях, когда сериал вызывал яростное отторжение или вежливое непонимание.

Кто бы что ни говорил о достоинствах и недостатках этой экранизации, смысл ее открывался с каждой серией все более отчетливо.

За катаклизмами частной жизни, за перипетиями войн и революций проступала еще более глобальная коллизия. Речь, в сущности, шла о восстании масс, первой жертвой которого оказалась личность отдельного человека.

XX век весь прошел под знаком этого бунта. Сначала столь кровавого, как коммунизм в России и нацизм в Германии. Затем столь поповского, как масскультура, – уже во всем мире. Что такое на этом фоне кратковременные сумасшествия – Ласковый май, Кашпировский или Код да Винчи? Так, мелочи бытия.

Пастернак своим Доктором Живаго сделал усилие Воскресенья личности.

Создатели киноверсии сделали свои усилия.

Очередь за телезрителями.

Сколь длинна она, можно судить, хотя бы отчасти, по рейтингам.

Она оказалась не такой длинной, как хотелось бы.

В Москве рейтинги Живаго были невысокими – от 6 до 7 процентов. По России еще ниже (4 процента). Шедший параллельным курсом на Первом канале сериал «Александровский сад» имел 11 процентов. Это огорчительно, но естественно. Это одно из следствий глобального «восстания масс». Каждый из нас живет в условиях победившего «массовизма» и пытается как-то мирно сосуществовать с толпой.

Поэтому, если принять во внимание все обстоятельства, сопутствовавшие показу на НТВ Живаго, ничего удивительного в низких его рейтингах нет. Причины лежат на поверхности, и о них почти все сказано. Это и задержка с появлением сериала в эфире, и тупость рекламной стратегии, основанной на быстро набивших оскомину анонсах, и перегруженность сеансов рекламными блоками, и, разумеется, острая конкуренция со стороны соседних каналов, предлагающих зрителю безвкусную, но привычную жвачку в виде криминальных сериалов и развлекательных шоу.

Сработали и другие факторы: утечка сериала на пиратский рынок, вынужденно преждевременный выпуск в продажу лицензионного DVD, общее сокращение зрительской аудитории во второй половине мая (это уже чисто сезонная причина). Не на пользу Живаго послужила и репутация вещателя с его маниакальным интересом к криминальному экстриму.

По отдельности все эти заковыки и препинания, естественно, не сыграли решающей роли в деле отчуждения картины, но их совпадение сделало свое черное дело.

В какой мере, можно судить по тем процентам, которые набрал Живаго в Белоруссии, где картина прошла месяцем раньше. В Минске его посмотрели около 30% жителей, а среди всех горожан республики – почти 45%. Такой перепад требует объяснений.

Не знаю, какая при этом была рекламная кампания. Агрессивная или никакая? Может, белорусские зрители (в отличие от российских) особо жадны до глубоких художественных впечатлений? Одно доподлинно известно: там вещатель обошелся без рекламных нагрузок. И если этого оказалось довольно, чтобы половина населения нашего западного соседа заинтересовалась многострадальной судьбой доктора и поэта Юрия Андреевича Живаго, то вот нам и ответ на вопрос о реальном рейтинговом потенциале экранизации Пастернака, которым не воспользовались топ-менеджеры НТВ. Не исключено, впрочем, что им воспользуется Первый канал, выкупивший права на повторный показ. С другой стороны, надо признать, что с Доктором Живаго были связаны несколько завышенные ожидания успеха у массового зрителя. Основывались они на триумфальном прокате Идиота, Мастера и Мар-

гариты, В круге первом. Критики и менеджеры полагали, что лыжня для серьезного художественного создания в телеэфире проложена, обкатана – только встань на нее и поезжай.

Но, как всегда, забыли про овраги.

У каждого из перечисленных сериалов была своя наживка, которую заглатывала массовая аудитория.

Роман Достоевского перенасыщен житейскими коллизиями и перипетиями. Потому не исключено, что значительная доля зрительского контингента смотрела Идиота, а видела в нем передачу «Окна» Нагиева.

Мастер и Маргарита понятно, чем взял массы, – популярной дьявольщиной. То есть воландовщиной. Сеансами черной магии, балом сатаны, голой Маргаритой и т. д.

В Круге первом тоже есть свой безотказный манок – товарищ Сталин и прозрачная, недвусмысленная история противостояния отдельного человека и могущественной системы.

А в Живаго ничего этого нет. Главный герой – человек достойный, но не герой. История проезжает по нему катком и все, что от него остается, – тонкая тетрадь стихов. И любимую женщину он не сберег. И любящую его жену обрек на мучительную ревность и одиночество.

Доктор и поэт не был героем того времени. Не стал он пока и героем нашего времени. Проблема в том, что нам приходится Юрию Живаго не только сопереживать: с ним надо еще и соразмышлять. Это не просто трудно, но и противно. Массовый зритель готов облиться слезами над вымыслом, но самостоятельно подумать – нет.

Он с удовольствием, с восторгом посочувствует Алле Борисовне, поющей в честь 15-летия ВГТРК песню на стихи Юрия Живаго «Свеча горела на столе», но досмотреть судьбу автора и попытаться понять, отчего все-таки «мело, мело по всей земле» и к чему это привело, выше его сил.

Наш современник философ Александр Пятигорский, появившийся в те же дни в программе Андрея Максимова «Ночной полет», дал ключ к пониманию проблемы контакта публики с такой литературой и с таким кинематографом, как «Доктор Живаго». Он сказал, что по самым скромным подсчетам среди всего населения земли лишь два его процента способны к самостоятельному мышлению. Так что шесть и четыре процентов россиян, три недели коротавших прайм-тайм в компании с доктором-диагностом и стихотворцем Живаго, – это уже неплохо. Это удвоение и даже местами утроение нашего духовного потенциала. Но до белорусских почитателей прозы Пастернака и ее экранизации нам пока далеко. Может, догоним их при следующей встрече с сериалом.

А уж как далеко зрителям Живаго до поклонников таланта Димы Билана, бодро вскочившего на рояль, из которого неожиданно проросла голова балерины. А затем и весь торс ее просунулся. Публика в зале зашла в восторге. И мобилизованная Европа у экранов телевизоров – тоже.

В конце концов, соображаешь: не интересно никому кто, что и как поет. А интересно то, кто за кого голосует. Само голосование – своеобразный индикатор регионального патриотизма. Нам, гражданам России, оно особенно интересно, поскольку в такие моменты понимаешь, что хотя нас с бывшими братскими народами и разделили государственные границы, но на эмоциональном уровне мы по-прежнему вместе. У нас все еще общее культурное пространство.

Но от чего тошнило, так это от фанатического патриотизма, оргию которого организовал на Первом канале незаменимый в подобных мероприятиях Андрей Малахов. Ему в этом сильно помогли Жириновский, Митрофанов, Кушанашвили, Хинштейн и др. Последний отличился, назвав конкурсантов из соседних республик «гастарбайтерами». Что они там еще «плели» – ни в сказке сказать, ни пером описать.

Как легко заметить, стадный патриотизм – стыдный патриотизм.

Тут-то и возвращаешься к Пастернаку, писавшему, что всякая стадность – прибежище неодаренности, несамодостаточности.

«Истину, – говаривал один из героев Живаго, – ищут только одиночки и порывают со всеми, кто любит ее недостаточно». В этом урок Живаго, который, увы, пока не впрок. Как на массовом уровне, что вполне естественно, так и на уровне культурной элиты, что очевидным образом противоестественно.

Широкая публика еще не досмотрела весь сериал, а рецензенты и ньюсмейкеры уже поспешили с претензиями и выводами. Кастинг нехорош, потому что Олег Меньшиков слишком напоминает Омара Шарифа, а Чулпан Хаматова не похожа на Джулию Кристи. Не показано детство и отрочество Юры Живаго. Нет Евграфа. Существенно изменены сюжетные линии основных героев. Внесены литературные реминисценции, которых нет в романе, но которые обусловлены вкусовыми предпочтениями сценариста Юрия Арабова. Последний вообще сильно провинился, написав «своего доктора Живаго замороженной размазней, неспособной вопреки своей фамилии просто жить, а старающейся во что бы то ни стало пострадать».

Одна рецензентка пригвоздила сериал цитатой из Экзюпери: «Меня не возмущают те, кому больше по вкусу кабацкая музыка. Другой они и не знают. Меня возмущает содержатель кабака. Не выношу, когда уродуют людей».

Стало быть, режиссер и сценарист сериала – содержатели кабака?

Это уже похоже на претензию Сальери:

*«Мне не смешно, когда маляр негодный  
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,  
Мне не смешно, когда фигляр презренный  
Пародией бесчестит Алигьери».*

Впрочем, и лауреат Нобелевской премии подвергся не менее язвительной критике. Ему припомнили несколько резких оценок Набокова – «Доктор Мертваго» – и чуть более мягкую, но столь же презрительную характеристику: «Этот малохольный доктор, фамилию забыл».

Не забыто ироническое свидетельство Лидии Корнеевны Чуковской о том, как Анна Андреевна Ахматова тяготилась прослушиванием романа в авторском исполнении: «Боря будет долго читать, потом заплачет и велит подать шампанского».

Да, надо признать, что и среди писателей, не столь авторитетных, как Набоков и Ахматова, но при этом столь же амбициозных, ходило мнение, что роман – «не очень», что прозаический опыт поэту не удался. Высказывалось оно между «своими», братьями-литераторами, с сожалением, окрашенным не совсем белой завистью, особенно сильно потемневшей после того, как автор был удостоен литературного «Нобеля».

Но тогда возвышать голос неудовольствия было неловко по этическим и идейным соображениям – травимый и гонимый автор с его созданием были лежачими у себя в стране. Вместе с тем диссиденты, ничего не понявшие в Докторе Живаго, поспешили поднять униженный и побиваемый роман как знамя сопротивления советскому режиму.

Тогда в ходу были две формулы. Одна казенная и гласная: «Я роман не читал, но скажу о том, что он ужасный». Другая, общественно-частная и не гласная: «Я роман читал, но не скажу, что он неудачный».

Сейчас отчасти распространено второе мнение, правда, в значительной степени смягченное. Прозаическое сочинение Пастернака считается «несовершенным», «глубоко личным» (будто живое искусство может быть не личным. Или, ладно, пусть будет личным, но не глубоко личным).

Что же касается автора, то он, по ставшему трюизмом мнению тех же критиков, в массе своей живо напоминающих Шуру Шлезингер – не романист, не эпик, а поэт. В этом и объяснение несовершенства Живаго, неконкретности самого героя.

Впрочем, все эти недостатки литературного первоисточника не мешают той же Шуре Шлезингер приговаривать экранизацию к неудаче именем Пастернака и от имени Пастернака. Одна рецензия так и озаглавлена: «Пастернак без Пастернака».

Между тем если все-таки попробовать преодолеть вал общих определений-клише, то нельзя не заметить, что Пастернак литературный и Пастернак кинематографический находятся в более сложных отношениях, чем это представляют критики экранизации. Один Пастернак не вычитается из другого, и они не складываются друг с другом. Тут мы имеем дело с иным арифметическим действием. С извлечением из корня, пожалуй.

Для этого Юрий Арабов переписал «Доктора Живаго». Как это некогда сделал Михаил Булгаков, сочиня инсценировку «Мертвых душ». И как это проделал сам Арабов, сочинив сценарий «Дело о „Мертвых душах“».

Переписывание, конечно, в первую очередь вызвано потребностью перевести литературный источник из эпическо-описательного состояния в драматургически-зрелищный регистр. Для этого автору сценария пришлось ставить героев в конкретные обстоятельства, сочинять заново диалоги, обострять фабульные повороты, мелодраматизировать сюжетные коллизии. И все это он сделал, не противоречив смыслу романа, до которого, надо признать, во всех случаях не просто добраться.

Доктор Живаго – одна из самых важных философско-беллетристических книг в культуре XX века. И останется таковой и в XXI веке. Как Бесы Достоевского.

И как Бесы, Живаго будет вызывать раздражение, глухое и подспудное, у тех, кто связывает надежды на светлое будущее с революциями в качестве повивальных бабок прогресса, с народными массами в качестве двигателя прогресса и с народной нравственностью в качестве залога неиссякаемой человечности.

Роман Пастернака – повествование не просто о судьбе русского интеллигента и не только о судьбе неудачливой России. Тогда, в начале XX века, «мело, мело по всей земле, во все пределы».

Россия у автора – метафора, художественный прием.

Доктор и поэт Юрий Андреевич Живаго – тоже прием, композиционная ось. Потому не характерен и не характерологичен. Оттого и неуловим в своей физической осязаемости. Почти как Чичиков.

И как в поэме Гоголя, все окружение главного героя в разной степени характерно.

Арабов и Прошкин по возможности обострили бытовую определенность каждого из действующих лиц, начиная от дворника Маркела (Андрей Краско) и папаши Антипова (Сергей Гармаш), кончая адвокатом Комаровским (Олег Янковский). Чем более второстепенен персонаж, тем резче он очерчен актером. Шура Шлезингер (Инга Оболдина-Стрелкова) гротескна до крайности.

Конечно, на этом живописном фоне работа Олега Меньшикова, исполнителя роли главного героя, не может не показаться сугубо акварельной. Она и в самом деле лишена сочных красок. Другие лепят скульптурные портреты, играют характеры, играют их становление и развитие, как, например, Владимир Ильин в роли отца Громеко. Меньшикову ничего не дано сыграть, кроме состояния души нехарактерного героя, ее движений. И не потому, что авторы экранизации с актером так решили. Решение продиктовал жанр литературного первоисточника.

Про жанр Живаго очень верно заметил Петр Вайль: «Роман Пастернака в большей степени, чем Мертвые души и Москва – Петушки, заслуживает названия поэмы».

Живаго в жанровом отношении – явление действительно пограничное. Это роман-поэма. Оттого удел главного героя быть лицом неявным, неотчетливым, даже непредставимым, как это бывает с лирическим «я» лирического стихотворения. Он весь во внутреннем самоощущении, а его наружность, его натурность – нечто лишнее, во всяком случае, нечто необязательное. Артист, столкнувшись с внутренне противоречивым заданием воплощения лирического «я» Живаго, справился с ним достойно. Деликатность исполнительской манеры здесь, вероятно, самый верный комплимент актеру.

В романе-поэме отсутствие характерности, фигуративности Живаго компенсируется сокровенной духовностью, которая откристаллизована в прилагаемой тетради стихов героя. В тексте романа помянута еще рукопись Юрия Андреевича «Игра в людей» – о людях, утративших людское. Это его «ревизская сказка», в которой он коллекционировал мертвые души.

А еще в жизни он диагностировал болезни, лечил тела и искал родственные живые души.

Одна из них, самая близкая, – Лара.

Бесы Достоевскому не давались до тех пор, пока он не придумал Ставрогина, соединившего в себе бездну порочности и неистовую душевность. В Идиоте примерно такую же композиционную обязанность исполнила Настасья Филипповна.

Едва ли не у каждого яркого литературного героя найдется свой литературный прототип. Смею предположить, что у пастернаковской Лары таковым оказалась именно Настасья Филипповна. В сериале при активном содействии Чулпан Хаматовой это стало еще очевиднее. В ее интерпретации Лара не соблазнена и не развращена Комаровским. Она просто рискнула дойти до дна – «скатиться с горки до конца», как сама выразилась. И скатывается. Комаровский здесь дно, у которого, впрочем, есть второе, потаенное дно, где и обитает измучившая беспросветного циника неизжитая страсть. Это замечательно тонко и убедительно сыграл Олег Янковский.

Лара и в книге, и в фильме – мятежная душа. Живаго – душа, плывущая по течению и впускающая в себя весь христианский мир, всю человеческую историю со всеми ее катаклизмами: от двухтысячелетней давности великого Рима с его «языческим свинством» до Великого Октября с его уже неязыческим беспримерным душегубством.

Пастернаку, собственно, не было дела до того, на чьей стороне историческая правота – красных или белых. Перед Живаго не стоял выбор: с кем он, мастер культуры и медицины? И автор, и герой видели цивилизационный кризис совсем в другой плоскости.

Древний мир кончился от перенаселения, от того, что люди заслонили собой природу. В толпе народов потерялся человек. Он отыскался, когда «в завал мраморной и золотой безвкусицы вошел легкий, одетый в сияние» провинциал. «И с этой минуты народы и боги прекратились и начался человек...»

Спустя два тысячелетия дело идет к тому же. В том смысле, что людские массы заслонили не только природу, но и человека. В том числе и того, кто был «одет в сияние».

XX век с его войнами и революциями, с наваждением массовой культуры перевернул ситуацию. Живаго наблюдает, как снова кончается человек, как воскресают народы, как они сбиваются в кучи, в толпы.

Изображенные в худпроизведениях революция и гражданская война – это либо дело веселое, романтическое, либо страшное. А тут, у Прошкина, – безнадежно скучное.

И еще: для Живаго человек и народ – нечто несовместное. Почти как гений и злодейство.

Вот отчего в фильме столь часто, столь жестко герой противопоставлен так называемым «простым людям из народа». Дворник Маркел, олицетворяющий народ, а не адвокат Комаровский, не революционеры Антиповы, не придуманный Юрием Арабовым гэбист в смачном исполнении Сергея Газарова, на самом деле, проблема для Юрия Живаго. Всем

он говорит: «Нет», и до свидания. А от Маркела ему никуда не деться. И породниться с ним ему довелось и стать у него приживалом пришлось.

В романе Живаго перед кончиной все-таки с помощью сводного брата Евграфа отлепился от народа и уединился в Камергерском. И отдался стихотворчеству, ставшему для него единственно возможной работой по преодолению смерти.

А в фильме, напротив: Юрий совсем опростился, но не как Лев Толстой, а как бомж. То бишь опустился, и на день рождения Маркела вместо тоста читает ему свое сокровенное – Гамлета, выдав за стих популярного баснописца Демьяна Бедного. «Гул затих. Я вышел на подмостки... Жизнь прожить – не поле перейти».

Понятно, что это самоуничужение, которое, однако, паче гордости. Но оно в еще большей степени подчеркивает трагизм намеченного и прочерченного Пастернаком исторического противостояния.

Не случайно и то, что в телеверсии листы со стихами оказались поначалу во владении все того же Маркела. Он их сберег – так, на всякий случай. Как по дворницкой привычке хранил любой утиль. И не зря сохранил: песня «Зимняя ночь», исполненная Пугачевой, стала «шлягером». Слово в насмешку над автором и над его судьбой.

Что верно, то верно: роман насыщен христианскими мотивами. В стихотворном приложении мы отчетливо видим проекцию героя на библейскую мистерию («Я в гроб сойду и в третий день восстану...»). Пастернак всматривается, вслушивается в откровения Евангелия и по-своему их толкует, объясняет.

Что значит мысль: «В Царстве Божиим нет эллина и иудея?» Только ли то, что перед Богом все равны? Не значит ли она, что в Царстве Божиим нет народов, а есть личности?

Если так, то не значит ли, что сам Живаго (и мы с ним) живем в таком царстве, в котором нет места личностям, и в котором могут обитать только народы? Недаром же то и дело слышишь: «Мы – нация, мы народ!»

Для Пастернака, как и для его героя, самое главное в учении Христа – «не нравственные изречения и правила, заключенные в заповедях», а то, что «Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности».

Собственно, чем и является роман Пастернака. Он поясняет свои предположения и предложения о том, как устроен и как может быть преображен мир «светом повседневности».

Тем же стала и экранизация Прошкина и Арабова.

В дни, когда заканчивался показ «Живаго», поднялась волна интереса к книге и фильму «Код да Винчи». Более прочего всех взволновал код успеха самого Кода.

Потому, наверное, Первый канал решил выступить с разоблачением сеанса черной магии и показал документальную «Разгадку „Кода да Винчи“». Ничего нового не открыл, но заработал хороший рейтинг. По прошествии нескольких дней он повторил эту «разгадку», и опять рейтинг был высоким. И теперь каждый, кто будет спорить с Брауном, обличать, разоблачать его спекуляцию на чаше Грааля, на крови Иисуса, поневоле окажется коммивояжером беллетриста, его рекламным агентом, разумеется, платным. И отцы церкви, которые пытаются отвлечь свою паству от этой книги, служат делу ее популяризации и увеличению ее продаж.

То же самое происходит и с бездарной экранизацией этого бестселлера. Сколько бы ни издевались над ней кинокритики, сколько бы они ее ни третировали, ни освистывали, ни оплевывали – ей все в прибыль. Ей все как с гуся вода, и все плевки – как божья роса. Они (критики) говорят про фильм: мыльный пузырь, торжество бездарности, триумф голливудской халтуры, а народы валом валят лицеизреть и то, и другое, и третье.

Материя массовой культуры в XXI веке сгустилась до черной дыры, которая все, что приближается к ней, поглощает и аннигилирует: политику, мораль, культуру, историю. Атакована и святая святых – религия.

Последнее обстоятельство особенно симптоматично. Ведь в религии политические элиты уже давно видят средство управления массами и время от времени утилизируют ее как своего рода политтехнологию. Таковой, например, она описана Достоевским в легенде о Великом инквизиторе. К ее услуге прибег, как мы знаем, «антихрист» Сталин. И вот теперь за ее эксплуатацию взялась масскультура, эта Магдалина новейшего времени. А отцам церкви нечего возразить, кроме как потребовать у властей санкций против Кода да Винчи.

Возразить способен только отдельный человек.

В романе Юрий умер, так и не повидавшись с Ларой, с Тоней, с детьми. В фильме в предсмертном видении он их увидел.

В тот момент он уже ведал (что засвидетельствовано в его поэтическом Евангелии): «Смерть можно будет побороть усилием Воскресенья».

Вот Юрий Андреевич Живаго и сделал это – своими стихами. Борис Леонидович Пастернак – своим романом о Живаго.

Создатели сериала предприняли свое усилие.

\*\*\*

Экранизация «Мастера и Маргариты» (Режиссер В. Бортко) примечательна в том, что авторам пришлось иметь дело с двумя контекстами. Во-первых, с тем, что датировался временем написания романа. Во-вторых, с тем, когда он явился публике.

Классика не историческая мебель, а рабочая лошадка. Она живет, когда ее грузят, загружают и перезагружают. Она дает пророческие ответы, когда ее по делу спрашивают.

Экранизируя, надо было работать не только над образами и их «линиями», но еще и над их соотношениями.

В соотношениях притаился образ Автора, который и не Мастер, и не Иешуа.

В соотношениях исторического плана и суетной повседневности проживает смысл.

В соотношениях Зла и Добра обретает дыхание Мораль.

Отчего в романе страдающий и сострадающий Бог остается в тени деятельного дьявола? Это вопрос к Булгакову от богословов.

Есть известное выражение, которое произносится, что называется, в сердцах: «Зла не хватает!». Оно слишком часто и довольно полно описывает нашу жизнь, как вчера, так и сегодня.

Нам в борьбе со злом нужно зло. Мы его зовем на помощь в первую очередь. Черт возьми того, другого, третьего. Пошли все к черту, к дьяволу, черт меня возьми, черт с ними. Вот он и явился с ревизией примерно семь десятков лет назад в «час жаркого заката на Патриарших прудах».

То явилась высокая дьявольщина. Компания Воланда состояла из чертей, но чертей-романтиков, чертей-идеалистов, которые пришли, чтобы наказать вульгарную чертовщину.

Возможности Воланда, как бы ни был он могуществен, оказались ограниченными. Он может наказать зло, в том числе и посредством «коровьевских штук», но не способен его исправить. Он в силах отомстить за Мастера и за Маргариту, но не спасти их.

«Великий бал у сатаны» – это не Страшный суд. Это триумф справедливости. Правда, на том свете.

А что может Спаситель по версии писателя? Что может его Мастер?

Всего лишь быть последовательными в своих призваниях и в моральных установках. Каждый из них оставляет на Земле по одному невольному последователю. Иешуа – Левия Матвея. Мастер – Ивана Бездомного.

Булгаков оставил нам свою самую главную рукопись.

Булгаков, описывая тот советский морок, что сковывал все живое, органическое железом страха и разъедал изнутри кислотой низких инстинктов, зацепил и нечто, выходящее за рамки того времени и той тирании.

Как-то так получилось, что чем более мир кажется контролируемым, жизнь управляемой, люди рассудительными и рациональными, тем чаще все это опрокидывается взрывами иррационализма, коллективного безумия, стихийными бедствиями и не поддающимися упреждению техногенными катастрофами. Рационализм тщится объять необъятное и расплывается восстаниями несуществующих сил.

Отчего в наш просвещенный век, когда все можно просчитать на сверхмощных компьютерах, люди так легко попадают в зависимость от магов и поп-идолов? И еще это хорошее увлечение Гарри Потером. Не очередная ли то проделка Коровьева?

Вообще-то пошлой вульгарной чертовщины сегодня довольно, а высокой и мстительной иронии Волада не хватает. Оттого мы так дружно и потянулись к компании Мессира, посетившей наши просторы как раз накануне 2006 года.

Однако одним из самых, пожалуй, нечаянных и негданных последствий кинематографического переиздания романа явилась волна суровой критики, обрушившаяся на первоисточник – на сам роман.

Крепко «ударил по пилатчине» сегодняшние критики Мастера и Маргариты.

Критики все-таки сильно идеализируют читателя, считая его на голову выше зрителя и на десять – телезрителя. Они исходят по обыкновению и априори из того, что человек, который взял в руки роман Достоевского или Булгакова, непременно вычитает в нем то, что написали Достоевский или Булгаков.

Но, как правило, он находит там то же самое, что ему смог предложить автор успешной экранизации, – свое же собственное представление о первоисточнике.

«Успешная экранизация» – это, как правило, экранизация стереотипов и клише о первоисточнике, сложившихся в ходе его бытования. Это экранизация спроста.

Что такое «Идиот» с точки зрения массового читателя? Это – Окна Нагиева или Пусть говорят Малахова. Те же домашние скандалы, дразги, страсти, но только отстраненные присутствием высокородного князя, человека не от мира сего, и освященные авторитетом классика. Потому, наверное, и рейтинги почти равные. Просто лейблы несопоставимые. Достоевский – это вам не Малахов, а Булгаков – не Лукьяненко.

Что такое Мастер и Маргарита во мнении общенародном? Такое «фэнтези», где земной человек, осознав свое бессилие в противоборстве с подлой, пошлой и несправедливой реальностью, с помощью высших сил берет у нее реванш. Потому у экранного «Мастера» много больше точек соприкосновения и пересечения с «Ночным» или «Дневным» Дозорами или с многочисленными «Поттерами», нежели с тем, что содержится в булгаковском романе. Это притом, что работа режиссера сочтена бережной и даже целомудренной по отношению к нему.

На деле по окончании просмотра тебя одолевает подозрение, что экранизация снята бывшим сборщиком податей Левием Матвеем, человеком, преданным Иешуа, но понимающим своего Учителя дословно, что последнего, как известно, сильно огорчало: «...Я однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил».

О разрушении храма Иешуа говорил в метафорическом смысле. Он говорил о храме в смысле «старой веры». Ему приписали намерение разрушить памятник архитектуры.

Склонность к иносказанию Иешуа объяснил просто: чтобы понятнее было.

Метафора способствует убедительности высказывания, но за нее автору приходится расплачиваться возможностью тех толкований, о которых он и думать не думал, и предположить не смел.

Слишком многое зависит не только от индивидуального опыта читателя или зрителя, от развитости его эстетического вкуса и уровня образования. Есть еще кое-какие призмы, сквозь которые мы рассматриваем то или иное литературное сочинение.

Одна из них – политический и социокультурный контекст. В 60-е годы, когда роман Булгакова только появился на свет, он был один. Мы еще жили при «царе Горохе», то есть при советской власти, но уже мысленно расставались с нею: то смеясь, то плача. «Мастер» позволил это сделать одновременно. Оттого было ощущение универсальности этого литературного сочинения. На глазах рушился храм старой веры, и где-то вдали мерещились чертоги веры иной.

Сейчас мы читаем и смотрим «Мастера» по-другому. Сегодня он для нас, по идее, должен быть и не Евангелием, и не энциклопедией, но всего лишь беллетристикой. Философской беллетристикой. Не больше. Но и не меньше.

Если это так, то смешны претензии теологов к тому, как интерпретировал автор христианскую легенду. Забавны также комплименты магов и колдунов автору «за достоверное и глубокое изображение внутреннего мира Воланда».

Восклицание, ставшее последней строкой романа о Пилате: «Свободен! Свободен! Он ждет тебя!», вырвалось у Мастера само собой. Оно эхом отозвалось тогда в мутных душах несвободных читателей. Но, разумеется, гор не разрушило. Как это случилось в романе.

Смысловые вещи обнаруживаются не в отдельно взятых образах и не в отдельно рассматриваемых «слоях». И тем более не в сведениях об околослитературных дрязгах. Смыслы открываются в сплетениях, в пересечениях, во взаимоотражениях тем и мотивов произведения. И где-то между строк и букв мерцает образ Автора.

Булгаков начал писать роман не о Мастере, а о Воланде. Эпизодический персонаж нечаянно стал осью повествования.

Мастер сочинял свой роман не об Иешуа, а о Пилате. Бродяга-философ нечаянно заслонила могучего римского прокуратора, который в пространстве Вечности повторил земной путь Левия Матвея, а судьба последнего каким-то образом срифмовалась с биографией Ивана Бездомного.

Повествование довольно быстро выходит из берегов конкретной исторической ситуации. И все советские реалии с предполагаемыми прототипами от рапповца Авербаха до кремлевского небожителя товарища Сталина кажутся частностями рядом с катаклизмами цивилизационного масштаба, духовного порядка – чем-то вроде ряби на глубоководной океанской толще.

Советская тирания (как и нацистская) – частный случай тирании тотального рационализма, о который уж сколько веков расшибает себе лоб человечество. Сначала о просвещенческую утопию, потом – о коммунистическую, затем – о националистическую.

Теперь он «бодается» с глобализацией.

Будучи историком, Мастер не сразу догадался, в какую историю он влип. Он это осознал, сменив профессию, то есть став писателем.

В евангельской притче Булгакова, похоже, интересовала в основном тема духовного и морального противостояния индивида власти кесаря.

Его Иешуа – не столько мученик, сколько стоик.

Булгаковский Мастер не выдержал испытания стоицизмом, возненавидев свое создание, отрекшись от него, и, может быть, потому не заслужил Света. Как не выдержала его и Маргарита, бросившаяся крушить квартиру ненавистного Латунского.

В отличие от Фауста, Мастер не стал возражать, чтобы для него Воланд остановил на века то мгновение, которое он счел прекрасным. И Мастер из московского подвала направился на вечное поселение в «вечный дом» с венецианским окном и вьющимся виноградом до самой крыши.

Что же касается порочащей, как полагают некоторые, связи Булгакова со Сталиным, засвидетельствованной в известном письме и в телефонном разговоре, то здесь стоило бы следующее заметить.

Во-первых, что правда, то правда: и Булгаков, и Пастернак, и Мандельштам, и Эйзенштейн – вольные золотые рыбки в садке советской культуры – поддавались как искушению, так и принуждению послужить кесарю на посылках. Но оборачивалось это, как правило, скверным анекдотом для самих рыбок.

Во-вторых, сколько-нибудь талантливый художник в своих созданиях всегда истиннее и откровеннее, чем в быту и в самых сокровенных дневниках – такова природа художественного дара.

В-третьих, Булгаков, как и Пастернак, в самом деле, интересовался персоной Сталина. Думаю, не как кесарем. Они в нем видели того, кто заглянул в адскую бездну аморализма и кто стал ее полномочным представителем на шестой части суши. Но это, смею утверждать, был интерес не шкурный, а художнический.

Художник ведь – не то же самое, что человек с его именем, фамилией и биографией.

Как герой – не то же самое, что его прототип.

Наконец, последнее.

Вспомним, как далеко разошлись в своих представлениях о самом страшном человеческом пороке Иешуа и Воланд.

Первый отдал предпочтение трусости перед корыстью, властолюбием, завистью. Оттого так долго не прощал Пилата.

Второй отличил интеллектуальное предательство. Берлиоз – интеллектуальный Иуда. Воланд казнил этого образованного литератора «через забвение», не оставив ему даже того шанса, который дал Фриде: замолить вину на том свете.

Как сегодня не заметить, что история человечества продолжает взвешивать эти пороки.

Чтобы реально «взвесить» тот груз человеческих пороков, надежд, упований, что мы несем через века, понадобится еще не одна экранизация Мастера и Маргариты.

В свое время Булгаков предпринял отчаянную попытку написать инсценировку Мертвых душ Гоголя. Для этого ему пришлось, по собственному признанию, «разнести в клочья» поэму. Знаменитый мхатовский спектакль стал лишь отголоском великого переосмысления первоисточника.

Настоящим переосмыслением Мертвых душ можно считать Мастера и Маргариту.

У Гоголя не было ни Мастера, ни Иешуа. Вернее, были, но глубоко спрятанные в сокровенных отношениях Автора с Читателем.

У Булгакова они проявились, проступили неожиданно для него самого.

Это только кажется, что между буквальным и вольным прочтением классического сочинения лежит пропасть. Вольные (при условии талантливости) интерпретации на поверку – самые верные и преданные по отношению к оригиналу.

Позволю только обратить внимание на одну структурную особенность булгаковской вещи. Ее конструкция столь же причудлива, как и композиция Героя нашего времени. Или композиция Мертвых душ. Ни ту, ни другую, ни третью нельзя вытянуть в повествовательную линию и рассказывать событие за событием в хронологической последовательности, отыскивая причинно-следственные взаимозависимости. Нужна еще игра и с текстом, и со временем, и со зрителем-читателем, для чего кинематограф, в силу природы своей наррации, мало приспособлен. Тут более подошла бы поэтика телеэссеистики, которую в свое

время открыл и начал активно развивать Анатолий Эфрос в программах «Журнал Печорина», «Несколько слов» в честь господина де Мольера, «Борис Годунов».

Возможностями этой поэтики однажды воспользовался и Марк Захаров – «12 стульев».

Ее открытиями, к сожалению, пренебрег Павел Лунгин, перенося Мертвые души и всего остального Гоголя на телеэкран. Он пытался сделать нечто самодостаточное в кинематографическом отношении. В этом и крылась его конструктивная ошибка.

Конечно, та или иная поэтика – это всего лишь предпосылка. А самый важный стимул экранизации – это заинтересованность Времени в тех вопросах и ответах, что закодированы в художественных и философских исканиях классика.

\*\*\*

...В час зимнего прайм-тайма незадолго до Нового года наступил «час небывало жаркого заката на Патриарших прудах», и на наши телеэкраны явились герои самого популярного в России романа «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова.

Страна несколько недель, подогреваемая и возбуждаемая анонсами, ждала их пришествия с нетерпением и страхом, с надеждой и предубеждением.

Для столь смешанных чувств были достаточно серьезные основания.

Мы слишком любим этот набор литер под твердой обложкой, мы слишком жаждали его материализации, мы слишком опасались непопадания авторов в размер наших представлений о предмете поклонения.

Зритель принимал создание Владимира Бортко строго по описи, которая им давно выучена наизусть. Сначала – образы персонажей, потом – места действия, затем – мелкие подробности. Малейшее отклонение должно было вызвать град насмешек и даже проклятий.

А может, и обвинений в краже со взломом.

А у кого-то наготове была ехидная булгаковская фраза из «Театрального романа»: «Украсть – нетрудно; положить на место – вот в чем вся штука».

Надо сразу сказать, с экранизацией «Мастера и Маргариты» дело обстоит совсем иначе, нежели с кинематографическим переизданием любого другого литературного сочинения. В том числе и самого великого.

Нынче в ходу определение «культовый». То и дело слышишь: «культовый роман», «культовый фильм», Пупкин – «культовый певец», Дрюпкин – «культовый спортсмен» и т. д. Ну и булгаковское сочинение давно сюда же отнесли.

Впрочем, и с этой стороны «Мастер и Маргарита» – особый случай.

Так уж исторически сложилось, что роман Булгакова приобрел в глазах читателей признание не просто общезначимой национальной классики, но статус священного писания. Прорвавшись еще при советской власти на страницы толстого журнала, он сразу был принят безбожной и атеистической страной в качестве чуть ли не религиозного текста, своего рода Новейшего Завета.

Священное писание требует священнодействия. Или, по меньшей мере, священноприобщения к тексту, к прописанным в нем образам и реалиям. По этой причине и случилось сразу после выхода в свет романа паломничество в те места, где побывала компания нечистых во главе с Воландом – к Патриаршим прудам и в нехорошую квартиру на Садовой. «Места» тут же и демонизировали. И отчасти – обожествили.

По этой же причине большие группы российских граждан, после того как откупорились границы страны, в рамках туристического бума кинулись на Святую Землю. И то, что там открывалось их взору, они сверяли не с каноническими скрижалями, а с литературным текстом Михаила Афанасьевича Булгакова.

Что же касается собственно художественной величины булгаковского создания, то она в значительной степени осталась читающей публикой необдуманной и непереваренной. Поскольку не вчитыванием, а почитанием она в основном была занята.

Отсюда и соблазн для авторов – прежде всего, заняться визуально-фоно-графическим оформлением представлений массовой аудитории об обитателях сотворенного Булгаковым мифомира. Отсюда же самый большой соблазн – тем и удовлетвориться.

Все разговоры, что, мол, сколько людей, столько и мнений, – чепуха.

В том и дело, что людей не счесть, а мнений – раз, два, три... ну, десять.

Но зато они железобетонные. Попробуй их опрокинь.

Все благие призывы бережно и ласково относиться к классике – от творческого бессилия.

И напротив: все конгениальные экранизации случались, когда режиссеру удавалось переобдумать литературный источник, «перерешить» его духовные коллизии.

Классика потому и классика, что она при наружной определенности внутренне пластична и открыта для осмысления нового жизненного опыта.

До того как соотнести экранизацию «Мастера» с литературным первоисточником, обращаешь внимание на ее злободневность в отношении к некоторым аспектам нашей современности вообще и к практике ТВ в частности. Иногда к драматическим, иногда к фарсовым.

...Этот спрос на магов и экстрасенсов.

...Эта надежда на то, что с неба дождем посыплются настоящие червонцы.

...На полосу общенациональной газеты прорвался надоедала Жорж Бенгальский (Андрей Малахов) с тем, чтобы войти в рассуждение о работе кинематографистов над романом Булгакова. Коровьева с Бегемотом на его голову в этот момент не было, чтобы, оторвав ее, голову, спросить: «Ты будешь в дальнейшем молотить всякую чушь?»

Иосиф Кобзон удобно расположился в эфире программы «Максимум» и занялся сеансом разоблачений черной магии известных граждан, среди которых оказались Алла Пугачева, Людмила Гурченко и Михаил Жванецкий.

А потом он переместился в программу «Постскриптум», где стал скорбеть о состоянии российской культуры, уровень бедствия которой он только что продемонстрировал.

Очень забавно смотрятся в спецпрограммах разоблачения каннибализма, садизма, педофилии и шоу-бизнеса.

А еще случаются сеансы саморазведения и объяснение технологии этой мании самими маньяками этого дела.

Словом, едва ли не каждый день нам приходится наблюдать «коровьевские штуки» без всякого участия в них булгаковского Коровьева.

Воланд и сегодня мог бы удивиться людским несовершенствам.

Конечно, и сегодня люди как люди. И так же испорчены квартирным вопросом. И так же любят деньги. С той важной особенностью, что любят они теперь очень-очень большие деньги.

Помимо этого удивиться можно было еще вот чему.

Воображение захватила даже не сама экранизация Мастера и Маргариты, его захватил обвальным интерес к ней публики. Шутка ли: под 60% доля. Это значит, больше половины включивших телевизоры смотрели Булгакова. Рейтинг – под 30%. Стало быть, треть всех, кто имеет «ящик», следили за событиями, происходившими в Москве 30-х годов и в Ершалаиме две тысячи лет назад.

Впечатлениями обменивались все со всеми: на работе, в телефонных разговорах, в поездах, в политических дискуссиях. Интернет был забит мнениями и суждениями. Гово-

рилось что-то и в буфетах Думы. Наверняка и министры перекидывались репликами насчет Воланда и Пилата. Тихонько, вполголоса высказывались церковнослужители.

Внимание критики тоже было пристальным, как никогда. Ни одно уважающее себя издание не прошло мимо. Некоторые из них отслеживали показ сериала день за днем, почти в режиме online.

Что же это такое? Что за событие общенационального масштаба произошло? Ведь роман Михаила Булгакова – это всего лишь литература, а экранизация Владимира Бортко – только кино.

И еще кто-то смеет говорить, что у России не особенная статья.

Особенная, если мы способны собраться все вместе в урочный день и в урочный час у телеэкранов, чтобы две недели кряду душевно сопереживать вымышленным персонажам.

Вот мы уже который год днем с огнем ищем нечто такое, что бы нас объединило и сплотило. И все что ни найдем, нас только разобщает, раскалывает. Либерализм раскалывает. Национализм разобщает.

Так, может, как раз в Мастере и Маргарите и закодирована искомая общенациональная идея?

Едва ли. Что несомненно – режиссеру удалось экранизировать массовые представления о романе и о его образах. В этом основная причина того, что широкая публика при маниакально ревнивой любви к вербальному сочинению довольно терпимо отнеслась к его визуальной версии.

Она более или менее благополучно прошла всенародную госприемку. Сама же экранизация не стала событием в истории искусства, но событием в истории его восприятия, несомненно, осталась.

Что такое Мастер и Маргарита во мнении общенародном? Такое «фэнтези», где земной человек, осознав свое бессилие в противоборстве с подлой, пошлой и несправедливой реальностью, с помощью высших сил берет у нее реванш. Потому у экранного «Мастера» много больше точек соприкосновения и пересечения с «Ночным» или «Дневным» Дозорами или с многочисленными «Поттерами», нежели с тем, что содержится в булгаковском романе. Это при том, что работа режиссера сочтена бережной и даже целомудренной по отношению к нему.

Слишком многое зависит не только от индивидуального опыта читателя или зрителя, от развитости его эстетического вкуса и уровня образования. Есть еще кое-какие призмы, сквозь которые мы рассматриваем то или иное литературное сочинение.

Одна из них – политический и социокультурный контекст.

Сейчас мы читаем и смотрим «Мастера» по-другому. Сегодня он для нас, по идее, должен быть и не Евангелием, и не энциклопедией, но всего лишь беллетристикой. Философской беллетристикой. Не больше. Но и не меньше.

Если это так, то смешны претензии теологов к тому, как интерпретировал автор христианскую легенду. Забавны также комплименты магов и колдунов автору «за достоверное и глубокое изображение внутреннего мира Воланда».

Восклицание, ставшее последней строкой романа о Пилате: «Свободен! Свободен! Он ждет тебя!», вырвалось у Мастера само собой. Оно эхом отозвалось тогда в мутных душах несвободных читателей. Но, разумеется, гор не разрушило.

В Москве 30-х зла было так много, что на него зла не хватало. И оно явилось с глумливой компанией князя тьмы Воланда. Это зло потустороннее, романтическое, высокородное – не чета вульгарной дьявольщине «выжиг», проходимцев и прочей дряни из Варьете.

Издевками над мелкой бесовщиной дело не могло кончиться. Самая важная миссия Воланда состояла в том, чтобы дать понять товарищам-материалистам, что живая жизнь

не вполне подконтрольна советскому предопределению. Что возможно нечто умонепостижимое, до конца не вычисляемое.

В евангельской притче Булгакова, похоже, интересовала в основном тема духовного и морального противостояния индивида власти кесаря.

\*\*\*

Сегодня общественная среда отзывчива как планета Солярис в фильме Тарковского. Любой камушек в ее огород вызывает ответное излучение.

Наша Среда отвечает образами, призраками, фантомами и просто скандалами. Чаще всего именно скандалами. Но вот, поди же, давно не приходилось быть свидетелями такого завихрения эмоций по поводу художественного события, как это случилось в связи с сериалом «Жизнь и судьба» Сергея Урсуляка.

Независимо от Гэллапа, он стал гвоздем всего сезона. Не помню другого случая, когда телезрители по ходу повествования меняли бы свое отношение к нему с минуса на плюс и в том признавались. Не все, разумеется, меняли, и не все, конечно же, признавались.

Споры в основном идут о тех страницах романа, что не попали на экран: о советском и нацистском концентрационных лагерях, о холокосте, о размышлениях по поводу сродства советского и нацистского режимов, о пропавших сюжетных линиях и о том, что зритель недосчитался на экране важных для себя героев.

Особенно много было сетований по поводу отсутствия на телеэкране коминтерновца Мостовского и нациста Лисса и их диалога, в котором последний признается: «Вы – наши учителя».

В этой реплике декларируется не только сходство режимов, но и приоритет сталинского тоталитаризма перед тоталитаризмом гитлеровским.

Да, эти вивисекции заметно смикшировали антисоветский пафос романа.

Тема смикширована, но она не пропала. Просто она отодвинулась на второй план. Зато резче проступил мотив сходства жизни за колючей проволокой и мнимой свободой. Коммунист с дореволюционным стажем Крымов – «зэк». Ученый-физик Штрум у себя дома, в тепле, в семье, среди друзей и коллег. Но обоих пытаются сломать и унижить. Одного – физически. Другого – морально. У каждого из них за спиной оказалась своя личная битва за Сталинград.

Проиграл ее, как мы сегодня знаем, советский режим. То был проигрыш права Советов на судьбу. На будущее.

Тогда, в Великой Отечественной войне, устояла, несмотря на гигантские потери, Человечность. Об этом, в сущности, роман Василия Гроссмана и фильм Сергея Урсуляка.

Только в XXI до нас стало доходить, в каком историческом тупике мы оказались.

Легко было Льву Николаевичу Толстому писать свой эпос «Война и мир». Вот вам мир – теплый, душевный, гармоничный. Затем война – кровь, страдания, смертоубийство. Потом снова мир и покой. И гармония в доме Пьера Безухова и Наташи Ростовоной.

А что довелось живописать Гроссману? Вот война, которая как Мир, как Вселенная. Дальше – мир, который снова – война, но уже не отечественная, а гражданская, что выплеснулась из берегов XX века.

И нет ей конца в XXI столетии, если верить телевизору...

\*\*\*

Самая, однако, дерзновенная экранизация та, где авторы вступают в диалог и даже в полемику с великим литературным источником. Как это случилось с Фаустом Александра Сокурова и Юрия Арабова. Их фильм вернее было бы назвать не Фаустом, а Мефистофилом.

Арабов это прокомментировал так. В XXI веке обнаруживается разрыв человека не только с Богом, но и с чертом. В финале мы видим ничтожного Мефистофеля, побиваемого тяжелыми камнями.

Человечество, по мысли авторов устремлено к идее торжества рационализма над всем иррациональным. В том числе, и над Любовью. И над Человечностью. Человек склонен на новом цивилизационном витке не просто гнать от себя эти невещественные, но сущностные субстанции. Он стоит перед потребностью изгнать их из себя. Не человек теперь, как полагает Арабов, заключает сделку с чертом, а черт ищет поддержку у человека.

Таков новый цивилизационный поворот, перед которым оказался Индивид XXI века. К слову, к тому же клонит и Звягинцев в «Левиафане». Только он в качестве ретроспективной подсветки использовал евангельскую легенду об Иове, заметно ее перенастроив. Нынешний Иов оказался лишенным поддержки Бога. Жизнь не научила его смирению. Она его просто сломала и размазала по отвесному краю Бездны бесчеловечья. Более того, выяснилось, что в этом мире уже нет места для Бога и для веры.

Об этом собственно думал и высказался сценарист «Фауста», продолжая комментировать то, что ему совместно с режиссером удалось воплотить на экране:

«Когда я посмотрел финал, я понял магическую природу кино – конечный смысл фильма непредсказуем. Я увидел, что мы сделали картину о разрыве современного человека с метафизикой. Обычно говорят: современный человек не верит в Бога. Но порывая с Богом, мы порываем со всем, в том числе и с темным миром. В этом плане мы, по сравнению с людьми Средневековья или эпохи Возрождения, представляем собой плоский лист бумаги. Когда мы порываем с метафизикой вообще, как мне кажется, мы порываем с сердцевиной того, что в нас есть. Так как человек не исчерпывается тем, чем он есть».

К этому следует добавить: и классика не исчерпывается тем, что она есть. Не исчерпывается ни фабулой, ни даже сюжетом, ни, тем более, образами героев. Этого не понимают, а многие ревнителю буквы не желают (или не в состоянии) понять.

Классика свидетельствует о прошлом, комментирует настоящее и заглядывает в будущее. Вольно же нам считать ее показания и предсказания...

\*\*\*

«Анна Каренина» по количеству экранизаций на втором месте после «Шерлока Холмса».

Что-то есть в обоих литературных первоисточниках, что провоцирует кинематографистов на создание все новых и новых их версий.

В том, что касается «Холмса», все более или менее ясно. Детективные подвиги обоих популярных «сыскарей» – это игра. Игра по понятным правилам. Игра не мудренее шахматной. Есть разлинованная доска, на ней фигуры разного достоинства, каждая из которых строго регламентирована в своем поведении на доске. Все ходы их, как сказал бы один из «васюкинцев», записаны. Сюжетные положения предписаны. Тем не менее, перед игроками (сценаристами и режиссерами) открываются неисчерпаемые возможности комбинационных интриг. Разумеется, красота и глубина сыгранных партий зависит от мастерства и таланта гроссмейстеров кино.

Игра в Холмса и Ватсона самоцельна. Всякий раз зритель ждет что-то новенькое, но не прочь посмаковать и старенькое, если оно в свое время чем-то его зацепило. Количество телевизионных повторов масленниковской версии, я думаю, перевалило за сотню.

Пересматривать ее такое же удовольствие, как для шахматных гурманов разбирать бессмертную партию, например, Андерсена.

То есть игра в «Шерлока Холмса» – это карнавальное удовольствие.

Интерес кинематографистов к Анне Карениной – другой случай.

Сдается мне, что в новейшее время наиболее живучие создания литературной классики могут все больше претендовать на роль телевизионного формата. И Анна Каренина из их числа, хотя бы потому, что в сердцевине этого литературного сочинения универсальная матрица человеческих отношений со всеми их радостями и противоречиями, с многочисленными правдами и разнообразными самообманами.

Когда Толстой только подступился к работе над романом, то решил, что скоро справится с его написанием. Возможно, потому, что ему казалась очевидной моральная неправота Анны, и что правда – одна, и заключена она в неправоте Анны, бремени которой сама героиня не вынесла.

В дальнейшем автор не мог не почувствовать, что мир, в котором росла и жила Анна Облонская в девичестве уже не столь гармоничен и сбалансирован как тот, в котором выросла пушкинская Татьяна, да и нравственный закон, что внутри человека не столь непререкаем.

«Она другому отдана», но уже не может поручиться, что будет век ему верна. Несмотря на всю свою человеческую порядочность.

Толстой мог бы назвать свой роман, как и Достоевский – Преступление и наказание. Но ограничился эпиграфом: «Мне отмщение, и аз воздам».

Роман писался долго и трудно. Слишком много правд, драм и душевных травм обступило автора по ходу повествования. И читателю роман в конечном итоге предстал вполне полифоничным и достаточно открытым в своем прочтении и толковании.

Другое дело, что читатель слишком долго не принимал рассудком и сердцем правоты других героев. Все внимание и сочувствие отдавалось Анне.

Большая же часть экранизаций этого романа мотивирована стремлением предоставить для той или иной выдающейся актрисы площадку для бенефиса. Таковой в частности явилась экранизация Александра Зархи с Татьяной Самойловой в главной роли.

Экранизация Сергея Соловьева переключила внимание на драму Каренина. Обычно подчеркивалось, что этот герой – удачливый карьерист, человек без сердца, жестко обусловленный необходимостью следовать функциональным обязанностям ответственного чиновника и подчиняться правилам этикета высшего света. Каким неприятным, занудным персонажем выглядел Каренин (Николай Гриценко) в фильме Зархи. И казалось необъяснимым, как героиня Татьяны Самойловой, первой красавицы советского экрана, могла по доброй воле выйти замуж за такого, мягко говоря, неприятного мужчину. Понятно, что ни в какое сравнение он не мог пойти с Вронским Василия Ланового, статным молодцом и «первым любовником» во всех передрягах на сцене Вахтанговского театра.

У Соловьева Каренин (Олег Янковский) – мужчина привлекательный и приятный во всех отношениях. А Вронского, напротив, играет артист ничем не замечательной наружности. Так что мотив внезапной страсти несколько бледнеет. И вообще, Анна в исполнении Татьяны Друбич не выглядит роковой красавицей. В этой ситуации она уже смотрится не жертвой обстоятельств, а одним из тех обстоятельств, что стало причиной несчастья близкого ей человека, которому, к слову сказать, зритель склонен симпатизировать больше, чем кому бы ни было.

Концепция, как говорится в известном анекдоте, переменялась, и фильм можно было бы поименовать «Алексей Каренин».

Еще резче она обещает перемениться в той экранизации Анны Карениной, которую задумал Карен Шахназаров. Он пообещал сосредоточиться на драме Вронского. Может,

свою картину Шахназаров назовет «Алексей Вронский»? Хотя вряд ли. Маркетинговые соображения не позволят. Популярный бренд превыше всего.

Впрочем, драматург Василий Сигарев написал пьесу по мотивам «Анны Карениной» и не побоялся озаглавить ее «Алексей Каренин». Не побоялся потому, что театральная среда гораздо компактнее киноаудитории. Понятно, что в театре такой заголовок срезонировует и, более того, способен подогреть интерес публики. А вот предпринятая Светланой Проскуриной экранизация инсценировки Сигарева притаилась под другой заглавной крышей: «До свидания, мама».

Переакцентировка романа оказалась на экране еще более радикальной. На экране не XIX, а XXI век. Герои ничем не исключительны – ни наружностью, ни, как принято говорить, богатым внутренним миром. Это вполне заурядные буржуа среднего достатка. От былого ореола остались только имена: ее зовут Анна, мужа – Алексей, ребенка – Сережа, любовника – тоже Алексей. В основе жениной измены та же иррациональная мотивировка – необъяснимая и неконтролируемая страсть. Опять же роковая конная скачка, обострившая кризис в семейных отношениях героев.

В фильме наши современники то и дело аукаются с персонажами первоисточника. И чем дальше их сюжеты разбегаются, тем выше потребность новейших Карениных не потеряться в дебрях современности. Связующие нити натягиваются и звучат при малейшем к ним прикосновении зрителя: мысленном или эмоциональном. И переобдумывается, и переозвучивается смысл классического сочинения.

Драмы двух мужчин и женщины, выясняющих свои отношения, оборачиваются экзистенциальной драмой ребенка, которому предложен выбор между папой и мамой. А он не хочет выбирать. Да ему и не дают этого права взрослые. Так, понарошку брякнули. Всерьез было сказано, что мама умерла. Он помолился за нее, и Анна нечаянно воскресла. Это случилось в Храме, где они обнялись и где снова расстались. И тогда стало понятно, что в мире этого ребенка нет Мамы. И что это общечеловеческая печаль, в сравнении с которой не такими уж драматичными кажутся переживания двух мужчин и одной женщины.

Человечность истончается, меркнет и вот-вот угаснет... Собственно об этом новая версия Анны Карениной – «До свидания, мама».

\*\*\*

Наиболее известные герои классической литературы утвердились в статусе мифологических персонажей: Онегин, Печорин, Чацкий, Молчалин, Хлестаков, Ноздрев, Чичиков, Базаров, Смердяков, Мышкин, Опискин, Глумов, Пришибеев. Это только примеры из русской литературы. Но то же самое можно сказать и про героев Шекспира, Мольера, Диккенса, Бомарше, Уайльда...

Культура не просто их чтит, смахивает с них пыль, холит и лелеет память о них, но ими оперирует в том смысле, что их интерпретирует, ими оттеняет современную реальность. Классические сочинения самые глубокие и убедительные комментаторы новых политических и общественно-социальных реалий. Этим они и живы. Этим жива вся классика. Интерпретации – ее воздух. Актуализация ее – ее естественная потребность.

А в несостоятельных, в неловких и в бездарных потугах «малыров негодных» или «фиглярных презренных» дотянуться до вершин мировой культуры больше комичного, нежели трагичного. В конце концов, Моцарта, по версии Пушкина, погубил не уличный «скрипач», а человек высокой музыкальной культуры, знаток и ценитель ее – композитор Сальери.

Повторюсь: классика жива интерпретациями, она в них нуждается. Она их ждет, она их жаждет. Без них все, на что она может рассчитывать, так это на мумификацию. Это в лучшем случае. В худшем – на забвение. Как в случае с древнегреческой мифологией.

Но еще более заинтересованы в них новые поколения думающих читателей. Она для нас – индикатор того, что происходит вокруг нас и с нами.

## **Екатерина Сальникова. Литераторы и литературство в медийной среде. Современные экранные образы**

Сегодня наше кино и телевизионное кино актуализируют взгляд на литературное творчество как на существенную часть медийной среды. Интересует не сам по себе писатель, не сама по себе литература, но их место в целостной системе социокультурных коммуникаций. Традиционные ракурсы – «писатель и власть», «писатель и профессиональная среда», «писатель и любовь» – могут продолжать присутствовать в современных киноразмышлениях. Однако всякий из перечисленных ракурсов оказывается не самодостаточным, находящимся в тесном переплетении с темой медийности как таковой, то есть с темой динамики коммуникационного пространства, где ведут внутренние диалоги многие субъекты общественных и культурных процессов. И качество этого диалогизма многократно важнее всякой отдельной фигуры, пускай даже самого незаурядного писателя.

Наличие в литературной основе экранного произведения темы литературства не является автоматическим гарантом творческой удачи. Казалось бы, одним из ключевых образов в кино и на телевидении мог стать Мастер из «Мастера и Маргариты» Булгакова. Однако ни кинофильм Юрия Карры с Раковым в роли Мастера (1992), ни масштабный сериальный проект режиссера Владимира Бортко с Александром Галибиным в той же роли (2005) не получили удачными, а главное – нигде образ Мастера не является основным. И в исполнении Галибина, и в исполнении Виктора Ракова не просматривается личной проработки и «присвоения» актерами этого литературного персонажа. Не чувствуется захваченности фильмов в целом темой несчастного, обруганного критикой сочинителя, проникшего в сущность земного пути Христа. И хотя изрядная доля иррациональности, случайности и алогизма всегда имеет место в творческих процессах, также существует и власть объективной актуальности и неактуальности смыслов. Фигура человека, изъятая из медийной среды, сначала предавшегося добровольному затворничеству, а потом изгнанного и изолированного из медийного пространства, не столь сильно будоражит воображение сегодняшнего искусства.

Медийность же как таковая и право писателя пребывать в медийном пространстве сегодня столь сильно заботят современных художников, что они не в состоянии с искренним упоением присоединиться к жесткой иронии Булгакова, описывающего зажавшихся столичных бездарей и функционеров от литературства, их нравы, их времяпрепровождение и дразги в их официальных учреждениях. Относиться с едкой иронией к литературской «тусовке» как к чему-то враждебному, чужому и низкому, современное кино не в силах. Его обуревают совершенно иные чувства. О медийности – либо серьезно и прочувствованно, либо ничего. И современные экранные искусства гораздо свободнее реализуют свои воззрения на литературство и медийность там, где им не приходится сопротивляться жесткой авторской концепции экранизируемого произведения, где можно многое прибавлять от себя, или наоборот – опускать то, что видится неинтересным или неверным в понимании сегодняшнего дня.

На то, что медийный потенциал литературства является сегодня одним из центральных мотивов, указывает несколько факторов. Этот мотив проявляется в кинокартинах и телесериалах, весьма различных по художественному уровню и видению мира. Художественный уровень картины зачастую мало влияет на силу развития мотива. Также и формальная удаленность от темы литературного творчества не мешает возникновению образов медийности литературства, способных воплощаться в самых неожиданных поворотах киноповествования.

В данной статье мы сосредоточимся на ряде отечественных художественных фильмов и художественных телевизионных сериалов, в которых, на наш взгляд, особенно напряженно

и драматично присутствует мотив литераторства. В исследовании произведений, посвященных историческим личностям писателей, мы принципиально оставляем в стороне вопросы исторической достоверности в отображении судеб и особенностей личности того или иного писателя. Нас интересует не историзм, не правдоподобие и не регуляция права авторов кино придерживаться тех или иных позиций, но современные позиции самих экранных искусств – концептуальные звенья воплощения мотивов литераторства в контексте других мотивов. Кроме того, нам кажутся принципиально важными некоторые отсылы к литературной классике в произведениях современного художественного кино и телевидения, внешне иногда весьма далекого от материи классической поэзии, прозы, драматургии.

### **«Археология» медийной среды в фильмах и сериалах**

Материальные образы старинной медийной среды – своего рода «археология» современного медийного бума – рассыпаны в фильмах и сериалах, так или иначе отсылающих к теме писательства-врачевания-болезни. Этот мотив носит нарочитый характер, поскольку концентрация медийной техники слишком уж высока, а ее появление в жизни героев слишком уж часто. Однако дело не в историческом чутье кинематографистов, а в том, что для внутреннего сближения с героями прошлого современным художникам необходим привычный и актуальный для сегодняшнего дня язык. Когда исторические герои говорят о себе и своей жизни, обсуждая те или иные медийные средства и взаимодействуя с ними так или иначе, они не становятся более историчными, но становятся более теплыми, человечески интересными персонами, с которыми современный человек, будь он режиссер, будь он зритель, скорее ощутит внутреннее родство.

Видимо, современные художники кино как люди эпохи медийного бума, ищут в своих героях не историческую правду, а возможность выразить созвучия с современностью, ощутить, что сегодняшний мир, полный электронных средств связи и запечатления, имеет свою «археологию». И если сегодня мы живем, обложившись компьютерами, телевизорами, планшетами, навигаторами, мобильными телефонами и плеерами с наушниками, то герои XIX – начала XX века предстают в фильмах в окружении тогдашних технических новинок – они не только читают газеты и публикуются в них, но часто пользуются услугами фотографов, чаще включают патефоны, ходят в кино, апробируют рентген и фонограф.

Уже каноническим в нашем кино стал переход от цветного киноизображения к черно-белому фотоизображению, превращение живого эпизода в фотографию. Есенина сопровождают суета фотографов и фотовспышки. Семейные фото, стилизованные под старинные, становятся фоном для титров в сериальной экранизации пастернаковского «Доктора Живаго» (2005) режиссера Александра Прошкина по сценарию Юрия Арабова. Также эпизоды с фотоzapечатлением в этом сериале тоже имеют место. Делает групповой снимок семья главного героя перед его отъездом на войну в 1914 году. И Лара (Чулпан Хаматова), повенчавшись с Антиповым (Юрий Горобченко), тоже замирает вместе с новоявленным супругом, свекром и еще несколькими персонами в классической групповой мизансцене. Эти эпизоды как бы подчеркивают общность судеб, параллелизм поведенческих моделей разных социальных слоев, возвещающих эпоху модернизации и массовизации в России, которая окажется эпохой войн и революций.

Миша Гордон (Кирилл Пирогов), с которым встречается на фронте Юрий (Олег Меньшиков), работает кинооператором и на вопрос, зачем он снимает издевательства казаков над евреем, отвечает: «Я снимаю жизнь такой, какая она есть». А на вопрос Юрия о том, какое на него произвел впечатление император, которого Миша опять же снимал, тот отвечает, что не рассмотрел в глазок аппарата. Это и есть, собственно, характеристика отношения к императору, который перестает быть центральной фигурой эпохи. И пока его обсуждают

всерьез люди более традиционного мировосприятия, такие как Юрий и его дядя, для человека с киноаппаратом император становится лишь деталью динамической картины мира. А она, в свою очередь, – объект дистанционного символического «препарирования».

Герои периодически говорят о себе ассоциациями с литературными героями. Во время операции от осколочного ранения, производимой в полевых условиях, Юрий подбадривает себя тем, что Анатолию Куракину отрезали ногу вообще без всякого наркоза.

Дядя Юрия Живаго, войдя в дом бывшей своей усадьбы и коснувшись старинного буфета, начинает обыгрывать известный монолог: «Дорогой многоуважаемый... буфет...» На что образованный управляющий тут же отвечает «Первый акт» Вишневого сада». Юрий называет в качестве своего любимого античного героя царя Эдипа, у которого было «чувство беды и чувство вины». А Лара называет Юдифь, на что Юрий иронично замечает, что Юдифь отрезала голову Олоферну, потому что тот был большевиком.

Все эти отсылы к классике и мифологии, в том числе ряд сцен и само присутствие медийной техники, как и профессия Миши Гордона, являются сочиненными сценаристом линиями и репликами. В романе Миша не снимает на камеру издевательства казака, а лишь присутствует при этом, в то время как Юрий Андреевич приказывает немедленно прекратить издевательства. В романе Живаго лежит в госпитале, однако сцены операции, необходимой герою в походных условиях, нет вообще. Как нет и ностальгического общения с буфетом и прочего. С одной стороны, сценарий Арабова явно стремится сделать литературу медийной и кинематографичной, реализуемой в кратких репликах, диалогах и очевидных внешних действиях. Это существенно отличается от повествовательности Пастернака, приводящего в романе многостраничные рассуждения героев о литературе и религии, а также и авторские размышления с литературными мотивами, что создает образы мира, привыкшего непрерывно мыслить себя в пространстве литературных тропов, а жизнь – как продолжение этого пространства.

Герои Пастернака, трансформированные Арабовым, выглядят нередко более поверхностными и внутренне легкомысленными в ситуации глобального общественно-культурного слома, нежели они даны у Пастернака. В сериальных лицах есть легкий оттенок игровой ретро-стилистки.

Как справедливо отмечает Ю. А. Богомолов, в «Морфии» Сергея Балабанова «доктор Поляков (отчасти alter ego молодого Булгакова) утешается... Вертинским и синематографом»<sup>146</sup>, в то время как сами булгаковские литературные герои встраивают себя в совершенно иной контекст. В рассказе «Пропавший глаз» врач сравнивает себя с Шерлоком Холмсом, иронизируя над своей возрастающей искушенностью в «каверзах» и «бабьих речах». Он видит свою аналогию с Робинзоном Крузо на необитаемом острове<sup>147</sup>, вспоминает свою отроческую острую потребность в «Следопыте» Фенимора Купера. А в качестве отсылы к мировой цивилизации фигурирует безопасная бритва «Жилетт», далеко не всегда нужная в дикой степи. Доктор Поляков из «Морфия», описывая своё состояние после укола, описывает свой сон, в котором слышит «Аиду» и вспоминает Льва Толстого. Герою кажется, что у Пети Ростова было состояние, похожее на то, которое переживает он под влиянием морфия.

В сопоставительных рядах героев смутной эпохи есть весьма показательный парадокс. Отпадая от классической нормы в своей жизни, переживая кризисное время и даже безвозвратно выбывая из мира жизнеспособных нормальных людей, они продолжают ассоциировать себя с миром классической культуры, классического хрестоматийно родного искусства.

---

<sup>146</sup> Богомолов Ю. А. Заметки гуманитария на полях общественно-художественной жизни. – М.: МИК, 2014. – С. 226.

<sup>147</sup> Романый Юрий Живаго тоже ассоциирует себя с Робинзоном в тяжелые времена вынужденного поселения в глухой провинции, «на земле», в надежде на пропитание. Однако эта ассоциация также отсутствует в сериале.

Какая-то их часть, их внутренняя сущность Человека культурного, остается жить в мире до революционных потрясений, мировых войн и разрушения традиционных представлений о прекрасном. Даже если сценаристы меняют конкретику ассоциативных рядов, предложенных в литературных первоисточниках, сам принцип остается тогда, когда ему есть где развернуться в экранном времени. Большим сериалам проще сохранить хотя бы частично заданный литературой мотив, так как сериал располагает большей временной протяженностью и резервом для нефункциональных диалогов и «атмосферных» сцен.

Ни фильм Балабанова, ни английский мини-сериал «Записки юного врача» не используют многие вехи культурного и цивилизационного контекста, с которыми ведут внутренние диалоги герои Булгакова. Внутренние монологи не кинематографичны. В то время как патефон выходит на первый план в обеих экранизациях – гораздо нужнее сегодняшним экранным искусствам показ старинной медийной техники. Кажется, что современное искусство боится оставлять героев прошлого надолго без технических средств запечатления и трансляции, поскольку на самом деле на месте Есенина, Живаго или доктора Полякова воображает современных людей, с их ритмами освоения всего нового и с их психологической зависимостью от технических медиа.

В отношении медиа среды более близкого прошлого и современности сохраняется то же повышенное внимание к техническим средствам, медийности, актуальным для эпохи или даже несколько опережающим время. Так, личный врач Высоцкого в фильме «Высоцкий. Спасибо, что живой» снимает хронику повседневной жизни артиста на личную ручную кинокамеру. Такая «игрушка» в конце 1970-х была у очень немногих, а привычка часто снимать на камеру свою обыденную жизнь еще не вошла в массовый обиход, так что сцены с камерой подчеркивают, сколь незаурядное положение было у звезд позднего советского времени и их ближайшего окружения, а также сколь отличались амбиции и повседневные устремления «простых людей» и тех, кто пробился к левым заработкам, выездам за рубеж.

В «Астеническом синдроме» Киры Муратовой (о котором подробнее будет сказано позже) показана компания молодых людей, которые занимаются на частной квартире позированием в обнаженном, а вернее, со следами раздетости, виде. Прямо посреди обшарпанных стен и мебели молодые люди и девушки режиссируют живые картины на темы любви, нагоняют эстрадного бутафорского дыма, добавляют реквизит в виде шляп, зеркала, цветов, драпировок. В фильме никакая съемочная техника не фигурирует. Но по антуражу и настроению это очень похоже на практику любительского фотоzapечатления в обнаженном и полуобнаженном виде, нередко в обыденных интерьерах самых типичных квартир или дач, в поздний советский период. Нельзя сказать, что такая практика была типичной, широко распространенной формой досуга. Однако фильм словно не может пройти мимо подобного рода частных развлечений, поскольку они как нельзя лучше демонстрируют отпадение рядового человека от мира большой идеологии, официоза, советской риторики и декоративного оформления публичных ритуалов.

Самым древним и вечным составляющим медийной среды является живой носитель информации, образов и суждения – человек. В качестве визуального эпиграфа сериал «Достоевский» Владимира Хотиненко использует живописный портрет Достоевского кисти Перова. Эпизод позирования начинается каждую серию. В процессе развития самой сцены позирования Достоевский произносит реплику, действительно способную приоткрыть обаяние каждого вида искусства. Писатель не доволен тем, что ему приходится много неподвижно сидеть. И зачем художникам нужна натура, сетует герой, писали бы по памяти. Вот я, говорит Достоевский, пишу по памяти, я всех и так вижу, все и так помню. Этими очень простыми словами действительно удается обратить зрительское внимание на величие и особенность литературного творчества, когда «носителем» информации и «средством» запечатления реальности выступает сам писатель, и его возможности в слове поистине безграничны.

Кроме того, реплика Достоевского существенна здесь именно тем, что обронена героем, находящимся в одной комнате с великим художником, – у того своя правда, свои методы запечатления, свои грандиозные возможности. Современному сериалу важно зафиксировать эту полифонию методов, диалог искусств, образующих единую коммуникационную среду и предмет размышлений ее обитателей и создателей.

Ассоциации с литературными героями и сюжетами хороши тогда, когда про них можно с кем-то поговорить в кадре. Пока том «Дон-Кихота» просто лежит рядом со спальным местом Достоевского на каторге, роман Сервантеса еще не активирован в структуре сериала. Но как только недавно бежавший, пойманный и наказанный каторжник Орлов (Сергей Качанов), крихтя и мучаясь от ран, прозаически и мимоходом спрашивает: «А это про что?», и Достоевский пытается дать ответ, образ Дон-Кихота включается в действие. Впрочем, не вполне так, как, вероятно, хотелось бы авторам сериала, поскольку в эпизодах каторги Сергей Качанов переигрывает всех остальных исполнителей, включая и Евгения Миронова. С нервным асимметричным лицом, будто вечно усмехающимся и кривящимся от боли одновременно, с немного безумным заполошным взглядом, с *idea-fix* о побеге и пребывании в бескрайней шире, пускай морозной и вьюжной, – это не простой каторжник. Есть в нём что-то близкое и Дон-Кихоту, и королю Лиру (которого Сергей Качанов играл когда-то в Театре на Малой Бронной у Сергея Женовача). Они тоже всегда хотели невозможного, они тоже скитались, предавая себя бесконечной шире или пустоши, где с человеком может произойти все, что угодно. Они тоже ставили своего рода эксперимент, выясняя, чего стоит человек, его свобода деяния, его свобода идеализации и мечты. Они тоже провоцировали окружающих людей проявлять свои самые страшные качества.

Писательское творчество в обсуждениях и цитированиях составляет стабильно значительное число эпизодов многих картин. Весьма показательно, что в «Пушкин. Последняя Дуэль» Пушкина и Лермонтова цитирует император. А в фильме «Гоголь. Ближайший» врач (Леонид Мозговой) цитирует сочинения Гоголя самому Гоголю, а сам Гоголь цитирует Пушкина.

В «Есенине» Зинаида Райх (Марина Зудина, уговаривая Мейерхольда ставить «Пугачева»), буквально не может не читать поэму Есенина, почти насильно читает режиссеру некоторые строки, а тот уже не декламирует, но цитирует те же строки для того, чтобы показать жене те опасные антиреволюционные смыслы, которые в этих строках содержатся. Троцкий (Константин Хабенский) в беседе с Есениным шпарит наизусть стихи «крестьянского поэта». Обсуждение поэзии переплетается с обсуждением революции.

Есенин много и с воодушевлением читает свои стихи в разных ситуациях – как на официальных публичных выступлениях, так и вне оных, в процессе приватного общения. А также читает из Пушкина. В особенности показателен его отсыл к теме черного человека. Есенин рассказывает приятелю о своих замыслах и новейших сочинениях, говоря, что у него есть «Человек с черной перчаткой», а может просто Черный человек – «Покоя не дает мой черный человек... у меня свой Черный человек». И вместе с образом Пушкина сразу напрашивается еще и образ Моцарта – и пушкинского героя, и самого композитора, родство с которыми внутренне ощущает Есенин. В своих страшных видениях герой возникает в пушкинском гриме, хотя и сохраняя светлый оттенок волос. Тем самым сериал показывает, что поэт жестокого революционного времени как бы наследует состояние и судьбу своих великих предшественников, а также и судьбу литературных героев<sup>148</sup>.

<sup>148</sup> Сериал «Есенин» вышел на год раньше фильма «Пушкин. Последняя дуэль», однако более поздние телетрансляции и интернет-просмотры этих двух картин нивелируют объективную очередность их возникновения. Важнее, что обоих поэтов сыграл Сергей Безруков, что дополнительно подчеркивает собирательный характер образа поэта, конфликтующего с властью.

В других ситуациях сериальный Есенин говорит словами Шекспира. А собравшись в Питер и болтая о том, что оттуда впору хоть в Англию («Английский я уже знаю. Плиз, вашу мать...»), конечно же, Есенин ассоциирует себя с Гамлетом. «Меня шлют в Англию. Слыхали?» – произносит Есенин, который вообще только и делает, что изъясняется стихами, в данном случае, еще не написанными строками пастернаковского перевода<sup>149</sup>. Да, Гамлет уезжал в Англию, впрочем, при совершенно иных обстоятельствах – датского принца туда насильно снаряжали, планируя там и убить. Есенина никто выдворять из страны не собирается. Но у героя такое впечатление, что его затравили и пора спасаться. До роковой поездки в Питер Есенин некоторое время проводит в психиатрической лечебнице, куда его устраивает Анна Березняк в надежде спрятать от чекистов.

Сказаться больным, почти безумным – все это, с одной стороны, не может не вызывать ассоциации с мотивом гамлетовского мнимого сумасшествия. Но, с другой стороны, у сериального Есенина нет и в помине той цели, которую преследует Гамлет, а именно, во всем разобраться, выиграть время, понять, было ли совершено преступление. Есенин живет отнюдь не размышлениями и идеями, но эмоциями, бурными выплесками разных чувств, и беспокоит его в сериале отнюдь не судьба страны и чья-либо вина в преступлениях, к примеру, против российского народа, а исключительно своя судьба и судьба поэта как такового. «Пушкина убили, Лермонтова, Гумилева расстреляли, Ганина... теперь моя очередь...», – говорит Есенин (если искать какие-то внутренние совпадения предсмертной ситуации Есенина и Гамлета, то ближе всего оказывается тема мнимых друзей, друзей-соглядатаев, друзей-доносчиков, коих у принца было всего двое; у Есенина розенкранцев и гильденстернов куда больше, и никого из них герой не убивает, но гибнет от их рук и от их предательства; этого сходства сериал не замечает и никак второстепенных героев Шекспира не упоминает).

Комментируя людей и обстоятельства, Есенин неоднократно использует перевод Бориса Пастернака, к которому тот, скорее всего, еще и не думал приступать. На дворе 1920-е годы, Пастернак, по современным версиям, берется за перевод во второй половине 1930-х. А Есенин уже легко роняет: «О, женщины, вам имя вероломство!»<sup>150</sup> – или: «...это ли не цель желанная... уснуть и видеть сны...»<sup>151</sup> Тут литературный критик может только схватиться за голову или едко иронизировать<sup>152</sup>. Однако алогизмы и анахронизмы подобного рода в сериале начала XXI века следует объяснять не только уровнем литературной подкованности авторов сценария, но и тем, что в массовом восприятии 2000-х годов и Шекспир, и Пушкин, и Пастернак, и Есенин – вечные и великие, принадлежащие некоему единому культурному прошлому, равнодушному к любому более скрупулезным градациям во времени. Когда герои живут в пространстве культурных смыслов и ассоциаций, их реплики, несмотря на регулярный антиисторизм, звучат более органично, нежели попытки строить взаимоотношения без цитат и без посредства художественных образов, отсылающих к большой культурной истории.

<sup>149</sup> Шекспир У. Гамлет, принц Датский / У. Шекспир; пер. Б. Л. Пастернака. – М.: Художественная литература, 1964. – С. 160.

<sup>150</sup> Шекспир У. Гамлет, принц Датский / У. Шекспир; пер. Б. Л. Пастернака. – М.: Художественная литература, 1964. – С. 26.

<sup>151</sup> Там же. С. 111.

<sup>152</sup> Всякая неточность может рождать смыслы. В 1980-е театроведы-западники на обсуждении «Гамлета», поставленного Глебом Панфиловым в театре «Ленком», отмечали, что культурный уровень спектакля определяется названием имени отца Гамлета на могиле как «Gamlet», хотя правильно – «Hamlet». А. В. Юартошевич в шутку предложил списать это на неграмотность средневекового могильщика. В сериале «Есенин» получается, что Пастернак позаимствовал строку «из устного творчества Есенина», который в одной из сцен фильма, целуя Пастернака в макушку, насмешливо аттестует его поэтические способности. Выходит, Есенин и «Юрия Мирославского» сочинил, и «Гамлета» первый начал переводить.

### **Астения, летаргия, сон**

Своего рода прологом к нынешним рефлексиям о писательстве видится «Астенический синдром» (1989) Киры Муратовой. В этом фильме было актуализировано и заново осмыслено динамическое сцепление мотивов творчества и сна, характерное для классического искусства. Школьный учитель английского языка Николай Алексеевич (Сергей Попов) мечтает уйти со службы и заняться написанием романа, и даже берет небольшой отпуск за свой счет. Он живет сочинением романа, быстро-быстро произносит некоторые пассажи, то уйдя в подсобное помещение школы и расхаживая среди бюстиков Ленина и прочих атрибутов советской рутины, то передвигаясь по своей квартире и уговаривая тещу не пилить его. Произнеся очередной пассаж, он спрашивает ее: «Нравится?» Теща без паузы искренне отвечает: «Нравится». И даже смягчается, обещает пожарить котлеты и вообще дальше помогать в быту своему зятю. Устные цитаты из пока не написанного романа показывают, что герой действительно обладает литературным талантом, своей индивидуальной манерой наблюдательностью писателя, чувством ритма. Он, несомненно, может быть писателем.

Но в то же время – не может. Он не может ничего – ни продолжать жить обыденной жизнью советского служащего, ни найти в себе силы отказаться от такой жизни, ни создать какое-либо произведение. Герой находится в кризисном душевном состоянии, он то и дело норовит заснуть в самое неподходящее время, в самом неудобном месте. Сначала он засыпает в утренней сутолоке битком набитого метро и остается лежать прямо посреди станции. Санитарка, подошедшая к метро, констатирует: «Он спит». Милиционер, стоящий рядом, зеваёт. Зевают и люди, едущие по эскалатору. Однако физическая усталость массы, замученной ранними вставаниями, является лишь внешним проявлением более серьезного недуга, который воплощает учитель.

Он попадает в психиатрическую лечебницу и пребывает в одной палате с откровенно безумными людьми. Однако в целом их жизнь и проявления показаны в той же манере, что и обыденность нормальных обычных граждан. Но их обыденность и проявления нельзя сказать, что нормальны. Психика расстроена в обществе как таковом, где-то больше, где-то меньше, но по сути, везде одно и то же.

Школьница, вызволяющая героя из психиатрической лечебницы и претендующая на близкие отношения с ним, пытается довести Николая Алексеевича до своего дома на метро и говорит утешающе, ласково, как добрая сиделка невменяемому больному: «И ты будешь писать роман... или повесть...». Ровно те же слова с теми же интонациями произносила недавно жена героя, пытаясь помириться с ним и утешить его: «А ты будешь писать роман, или повесть, или рассказ, или стихотворение, или что-нибудь...». Сходство слов и интонаций лишь подчеркивает всю безысходность ситуации. Очередная женщина готова жалеть и потакать, однако ни жена, ни юная девушка не способны вывести Николая Алексеевича из больного состояния.

Учитель не может проснуться, не может очнуться, девушка приходит в отчаяние и раздражение одновременно. Людям, пытающимся выяснить, что случилось с мужчиной, она выпаливает: «Он просто спит!» Поезд так и уезжает в депо, увозя туда учителя, впавшего в сонное забытие и свалившегося на пол вагона. Совершенно не важно, где на самом деле происходит этот эпизод, в сознании учителя, в сознании влюбленной школьницы, или наяву, в действительности. Происходящее выявляет суть внутреннего состояния героя.

Кира Муратова далека от создания прямых символических конструкторов в «Астеническом синдроме», хотя у современного зрителя может возникнуть искушение усмотреть символ состояния позднесоветской интеллигенции, а то и всего общества, в «предлетаргическом» забытии школьного учителя. Однако режиссер работает сложнее и иррациональнее. Образная материя здесь не может рассматриваться как реалистическое отображение

позднесоветского мира и человека. Учителя, как и другие рядовые работники умственного труда, были слишком озабочены тяготами рутинного быта и службы, маленькими зарплатами и дефицитом товаров. И в своей внешней жизни социальных индивидов они были «как все» – включены в суету бедных людей, кое-как дотягивающих от зарплаты до зарплаты.

Тем не менее, эта внешняя люмпенизация, отображаемая в том числе в драматургии «новой волны», не мешала, но даже скорее увеличивала общественно-политическую активность внутреннего порядка. Люди доставали дефицитные книги и читали их, обсуждали в приватном общении, прорывались на закрытые и полужакрытые кинопоказы, жили с обсуждаемой или внутренне монологичной критикой в адрес государства и советских нравов, хотя в той или иной степени сами были их частью. Именно интеллигенция создала в последние десятилетия советского уклада то поле идей и настроений, которое разрушало советскую систему и отменяло советскую идеологию еще до всякой перестройки, объявленной свыше верхами властных структур и не в последнюю очередь по причине экономического краха советской экономики. Я вдаюсь в эти рассуждения для того, чтобы акцентировать все внешнее несходство состояния героя Киры Муратовой и реального среднестатистического интеллигента, живущего в середине 1980-х, до начала объявленной перестройки, и уж тем более в конце 1980-х, с их бурной художественно-публицистической вольницей.

И тем не менее, состояние муратовского учителя в каком-то другом, не социальном и не бытовом смысле, – правда. Это образ того внутреннего, непроявленного состояния, которое еще не наступило, но может наступить в любой момент – и потому его так боится режиссер, в своем фильме выражая скорее страх перед тем внутренним душевным анабиозом, в который жизнь упорно вгоняет человека и которому в действительности он всячески сопротивляется. Ощущение бесперспективности бытия и неотменяемости идеологических условностей (а именно в них вырождались советская идеология) подавляло думающего человека, нередко приводило в отчаяние, провоцируя душевные расстройства. Самой тяжелой формой при этом мог оказаться деятельный кризис и творческий кризис, когда человек хоть в переносном смысле, хоть в буквальном, переставал мочь что-либо делать: работал все хуже и медленнее, сочинял все меньше и слабее, погружался в рефлексию и саморефлексию как в перманентный кошмар. Ужас учителя по большей части связан с тем, что написать роман – это еще более нереально, чем уйти с работы. Это невозможно.

Таким образом, сопротивление внутреннему душевному кризису воплощалось фактически в постановке героем невыполнимой задачи – создания художественного литературного произведения (следует понимать, незаурядного), к тому же большой формы. А сам внутренний кризис, берущий верх над волей, визуализировался, воплощаясь как летаргия, некое отключение сознания и забытье страдающего человека, не видящего для себя социального применения и внутреннего спасения. Смертельная болезнь без диагноза и почти сказочный смертный сон, пограничное пребывание вне жизни и смерти, вне жизни как плодотворной деятельности и смерти как небытия, – эти смыслы оказывались в сцеплении с мотивом несостоявшегося литературного опыта.

Ужас «отрицательного» сна – без насыщенных смыслами сновидений, без продолжения интересной жизни, а с прекращением душевной деятельности – витает над искусством всегда и составляет хрестоматийный элемент образной ткани поэзии. «Ты проснешься ль, исполненный сил...» – вопрошает Некрасов в своем риторическом обращении к народу в финале «Размышлений у парадного подъезда» (1858). На грани сна находится и поэт в диалогическом произведении «Поэт и гражданин»:

*Гражданин (входит)*  
*Опять один, опять суров,*

*Лежит – и ничего не пишет.*

*Поэт*

*Прибавь: хандрит и еле дышит...<sup>153</sup>*

*Гражданин же стремится стряхнуть с поэта именно  
состояния полузабытья:*

*Ты только временно уснул...*

*Проснись...<sup>154</sup>*

«Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан»<sup>155</sup>, – позже сформулирует новый принцип деятельности Гражданин. Сама постановка проблемы отображает то новое ощущение несамодостаточности творчества, которое будет в дальнейшем многократно актуализироваться в XIX – XXI веках, порождая волны реалистического искусства, стремящегося периодически обновлять понимание правды жизни и подлинной картины мира, а также волны публицистических нехудожественных высказываний о состоянии мира, в процессе которых, тем не менее, очень важная форма, адекватная содержанию. В то же время, очевидно и взаимное притяжение позиции активной гражданственности и литературного творчества. Быть гражданином – тот универсальный минимум, по Некрасову, без которого нельзя быть полноценным человеком. И без этого минимума, соответственно, невозможно стать поэтом. Ведь и гражданская позиция, и творческая активность – это в любом случае душевная деятельность, а не пассивность, не забытье, не сон. Народ у Некрасова оказывается персонажем, который подобен поэту, рискующему перестать быть гражданином, а потому не способному более продолжать создавать и поэзию.

*Поэт вспоминает:*

*Куда ретив был мой Пегас!*

*Не розы – я вплетал крапиву*

*В его размашистую гриву*

*И гордо покидал Парнас.*

*Без отвращенья, без боязни*

*Я шел в тюрьму и к месту казни,*

*В суды, в больницы я входил.*

*Не повторю, что я там видел...*

*Клянусь, я честно ненавидел!*

*Клянусь, я искренно любил!<sup>156</sup>*

Однако это все в прошлом. Оказалось, такая позиция не совместима с успешной социализацией. Ради последней поэт перестает писать гражданственную поэзию, как явствует из его исповеди Гражданину. В свою очередь, Народ, согласно «Размышлениям у парадного подъезда», уже «создал песню, подобную стону»<sup>157</sup> – то есть, в качестве деятельно активного гражданского поэта однажды уже реализовался. «И духовно навеки почил»<sup>158</sup>. Некрасов задает вопрос о том, навсегда ли прекратил Народ деятельность гражданина-поэта. Некрасова страшит перспектива индивидуальной и коллективной утраты деятельной энер-

---

<sup>153</sup> Некрасов Н. А. Поэт и гражданин // Некрасов Н. А. Стихотворения и поэмы. – М.: Художественная литература, 1980. – С. 69.

<sup>154</sup> Там же. С. 70.

<sup>155</sup> Там же. С. 69.

<sup>156</sup> Там же. С. 75.

<sup>157</sup> Некрасов Н. А. Размышления у парадного подъезда // Некрасов Н. А. Цит. Соч. – С. 80.

<sup>158</sup> Там же. С. 80.

гии гражданина-поэта. И эта утрата в коллективном варианте подается автором как высокий образ вечного духовного сна, а в индивидуальном варианте – как «сонная хандра», более прозаическая и обыденная.

Герой Киры Муратовой произвольно являет собой прямое воплощение тех аттестаций подлинного поэта и гражданина, которое выражено у Некрасова. Учитель «на теле носит все язвы родины своей»<sup>159</sup>, он «сын больной большого века»<sup>160</sup>. Он ходит по городу и наблюдает страшные сцены человеческого одичания и духовной деградации. Он видит и полный идиотизм школьной работы коллег и начальства, и беспросветность мирков, в которых копошатся его ученики, бездумные, невежественные, наивные, но уже испорченные. Да, он впадает в сон, будто концентрируя в себе все депрессивные настроения думающих людей 1970—1980-х годов в СССР. Да, он болен, потому что внутренне связан с болезнями нашего общества и переживает их.

Однако весь кошмар ситуации заключается в том, что он при этом не может быть гражданином в классическом некрасовском представлении, потому что наиболее эффективным гражданским жестом видится творческий жест, сочинение неординарного литературного произведения. Учить детей в школе так, чтобы это помогало сформировать деятельное и думающее поколение, – в этот простой гражданский жест уже никто не верил по ту и эту сторону экрана. Учительница русского языка и литературы Надя в «Иронии судьбы...» (1975) еще могла довольно убедительно говорить о том, что на своих уроках она старается заставить учеников хоть чуточку думать. Учительница в «Чучеле» (1983) Ролана Быкова являлась скорее обывательницей, не понимающей проблемы своих учеников. Учитель английского в фильме 1989 года у Киры Муратовой не в состоянии быть учителем; на уроке у него творится полный бардак, ученики занимаются каждый, чем угодно, только не английским языком, причем совершенно открыто. Учитель ведет себя демократически, ученики отвечают на это хамством. Но демократизм героя во многом вынужден, быть строгим и педагогичным он физически не в силах. Николай Алексеевич оглушительно зевает и засыпает всегда и везде.

Наше искусство конца советской эпохи скептически относится к гражданственности как таковой, видимо, устав от риторических формул и профанации гражданственности, происходившей от имени большой идеологии и превратившейся в советский ритуал. Никакая деятельность, не связанная напрямую с высшими формами творчества и созидания художественных произведений, в которых бы так или иначе обсуждалось и корректировалось общество, не воспринимается на рубеже советского и постсоветского периодов как полезная, ценная и высоко значимая для общества в целом. Будь ты врачом, учителем, рабочим, начальником, сторожем (одна из любимых парапрофессий творческих людей позднесоветского периода) – все это либо вынужденная повинность, либо признание собственной творческой несостоятельности. Либо ты становишься настоящим поэтом (прозаиком, художником и пр.), и тогда ты сразу – и гражданин, и полноценная личность в целом, либо ты прозябаешь и жалко функционируешь, оставаясь никем. Так уж лучше смертный сон как завуалированный жест самоубийства, предпринимаемый как бы самой натурой, самим организмом героя помимо его рационального волевого решения.

Образ больного сна, летаргии, мучительного забытья как проявления ужаса и отчаяния человека перед невозможностью творить настоящее искусство, вести какую-либо осмысленную деятельность и в конечном счете просто жить в относительном согласии с самим собой, возрождается в кино в кризисную эпоху конца 1980-х и рифмуется с поэзией середины XIX

---

<sup>159</sup> Некрасов Н. А. Поэт и гражданин // Некрасов Н. А. Стихотворения и поэмы. – М.: Художественная литература, 1980. – С. 80.

<sup>160</sup> Там же. С. 76.

века, как и с поэзией советского времени, созданной в период резко возросшего давления на личность со стороны тоталитарной власти<sup>161</sup>. Но астенические комплексы героя Киры Муратовой мотивированы далеко не тоталитарной репрессивностью государства, а скорее вакуумом возможностей и смыслов при отсутствии видимого прямого давления со стороны государства.

Если искать ситуации, максимально близкие муратовскому учителю и тем социальным обстоятельствам, от которых он духовно умирает, то, на мой взгляд, это срывы Войницкого в «Дяде Ване» («Пропала жизнь! Я талантлив, умен, силен... Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский... Я зарпортовался! Я с ума схожу...»<sup>162</sup>) и Ирины в «Трех сестрах» («Выбросьте меня, выбросьте, я больше не могу!.. Куда? Куда все ушло?.. Я все забыла, забыла... у меня перепуталось в голове... Я не помню, как по-итальянски окно или вот потолок... Все забываю, каждый день забываю, а жизнь уходит и никогда не вернется, никогда, никогда мы не уедем в Москву...»<sup>163</sup>). Чехов написал свои пьесы в предреволюционную эпоху, не дожив всего год до революции 1905 года, за которой последует Первая мировая война, революции 1917 года и гражданская война. Однако героям Чехова кажется, что они прозябают и погибают в болоте безвременья бесперспективности, и их жизнь никогда не преобразится во что-либо иное. От этого сознания неизменности жизненных обстоятельств, неприемлемых для себя, они приходят в ужас и отчаяние. А между тем, почти все они по возрасту могут стать свидетелями и участниками революционного времени. Учитель у Киры Муратовой тоже ведет себя так, словно не видит и не верит в то, что ненавистная для него жизнь может и в самом деле как-то радикально измениться. Однако очень скоро она изменится в реальных исторических координатах перестройки и наступления эры капитализма в постсоветской России.

Итак, рефлексии о литературном творчестве, о его необходимости, о его возможности и невозможности – это и воплощение экзистенциальной значимости творчества как такового, и символическая форма выражения конфликта человека с общественной деятельностью, конфликта человека несовершенного с его же идеалом человека и жизнедеятельности. Сон, болезнь, страдание, являются образами одного порядка – это своего рода «легкие формы смерти», символические тени душевного умирания и душевного протеста против жизненного уклада всей страны.

### **Великие, власть и медийность**

Любопытно, что герой Киры Муратовой – практически единственный из относительно современных киногероев знаком с муками творчества. Более никто из современных героев, занятых литературным сочинительством, не страдает собственно от художественного поиска, от духовных усилий, сомнений. Экзистенциальная проблема творческого дара наиболее далека от наших экранных искусств. Если Гоголь в фильме «Гоголь. Ближайший» страдает и болеет, то это психофизическая болезнь, замешанная на экзальтированном стремлении к божественному. Мальчишка-слуга мучается, видя, как писатель бросает в огонь камина свою рукопись, осужденную священником как недостаточно соответствующую христианскому благочестию. Мальчишка выхватывает часть страниц. Хозяин дома, где живет

<sup>161</sup> «Не спи, не спи, художник...» – будет взывать Пастернак. Мандельштам опишет ситуацию оторванности современного человека от трагического театра Расина. Невозможность восприятия современного искусства снова несет в себе оттенки смертного сна, тяжелого забытья: И, словно из столетней летаргии, Очнувшийся сосед мне говорит: – Измученный безумством Мельпомены, Я в этой жизни жажду только мира; Уйдем, покуда зрители-шакалы На растерзанье Музы не пришли! Когда бы грек увидел наши игры...

<sup>162</sup> Чехов А. П. Дядя Ваня // Чехов А. П. ПСС в тридцати томах. Том 13. – М.: Наука, 1986. – С. 102.

<sup>163</sup> Чехов А. П. Три сестры // Чехов А. П. ПСС в тридцати томах. Том 13. – М.: Наука, 1986. – С. 166.

Гоголь, ужасается уничтожению литературного произведения. Но не сам Гоголь. Дефицит внутренней рефлексии о творчестве как таковом, об отношении писателя к своим сочинениям как к искусству – а не воплощению религиозности или гражданских позиций – характерно для сегодняшнего кино.

Чем слабее фильм, тем более духовно скудным выглядит мир литераторов и литераторства. К подобным киноопусам, на мой взгляд, относится «18—14» (2007) Адреса Пуустусмаа, в котором вроде бы действуют юные лицеисты – Пушкин, Дельвиг, Кюхельбекер и пр. Стало быть, перед нами киноповествование об эпицентре медийной среды начала XIX века. Однако эта среда понимается скорее как эффектное декоративное оформление детективной фэбулы о загадочном убийце. И дело даже не в этой иерархической подчиненности персонажей-лицеистов детективной функции, а в удивительно плоской их трактовке. Они полны энергии, гонора, юношеского задора. Они начитаны и самоуверенны. Общаются с преподавателями примерно так, как сегодня могут общаться ученики элитных закрытых школ, дети бизнесменов и высоких чиновников, со своими преподавателями. При всей разнице причесок и фактур, все лицеисты одинаково упиваются чувством собственной полноценности и «продвинутости». А потому никакие драматические коллизии не способны по-настоящему коснуться этих персонажей. Ни творчество, ни общение этих действующих лиц не разворачиваются в какую-либо интересную и внятную концепцию.

Литераторство как опасная социально-общественная деятельность – вот типичный поворот темы литераторства в сегодняшних экранных искусствах. Это деятельность, способная рождать энтузиазм сценаристов, режиссеров и исполнителей. Этот поворот доминирует в фильме «Пушкин. Последняя дуэль» (2006), формируя смысловое поле, как нам кажется, в многом стихийно, помимо сознательных усилий сценариста и режиссера (Наталья Бондарчук).

Картина ставит задачу выстроить концепцию причин дуэли Пушкина и Дантеса и проследить за последними днями жизни поэта. По логике режиссера-сценариста Наталии Бондарчук, Пушкин пал жертвой заговора против него, в котором главную роль играли ставленники европейских политических сил во главе с бароном Геккерингом, к тому же человеком нетрадиционной ориентации. Его приемный сын – читай сексуальный партнер – Эдмон Дантес был орудием этого заговора, или, как выражается в финале герой Сухорукова, «черной пешкой». Истинные друзья поэта, в том числе Жуковский, и мнимые «друзья», такие как император, ничего не сделали для спасения Пушкина. Жена Наталья Николаевна пала жертвой светских интриг, слишком беспечно относясь к условиям света, слишком увлекаясь своими победами в обществе, а потому неволью выполняя роль в охоте на Пушкина.

Попытаемся обсудить описанную концепцию не с точки зрения историков. Посмотрим на фильм как на автономное художественное произведение, имеющее внутреннее право транслировать любые концепции. Режиссер и сценарист в начале XXI века предлагает весьма рациональный и овнешенный подход к миру и человеку. В сравнении с ним роман XVIII века «Опасные связи» Шодерло де Лакло предлагал едва ли не более сложный и углубленный подход к существу светских интриг, поскольку показывал философскую подоплеку действий героев, логику их поведения. Ничего подобного нет в фильме. Совершенно очевидно то, что сильнее всего провисают два главных элемента концепции – во-первых, невнятна личность самого Пушкина, а, во-вторых, не ясны причины и цели заговора.

Пушкин, сыгранный Сергеем Безруковым в его обычной, весьма узнаваемой манере, более похож на Есенина-Безрукова (куда более органичный образ), загримированного под Пушкина, но нимало не похожего на дворянина начала XIX века. Если мы попытаемся ответить на вопрос о том, каков он, этот великий поэт, нам придется развести руками. Ни картины семейного счастья Пушкина, отсылающие к стилистике рождественских рекламных роликов, ни сцены любовной гармонии или, напротив, выяснения отношений с супругой,

не проливают свет на личность Пушкина. Остается совершенно неясным, что в этом живом всклокоченном человеке такого раздражающего или опасного, что могло заставить кого-то плести сети, строить козни и уничтожать его.

То, как показано ухаживание Пушкина за женой, также не оставляет никаких зацепок и не отвечает на вопрос о дуэли. Фильм показывает, что Пушкин был увлечен своей женой, а она была увлечена им. Но при этом Наталья Николаевна веселилась и оттого, что имела большой успех на балах и слыла первой красавицей. Пушкин привык наблюдать за своей женой откуда-нибудь из-за колонны, не танцуя с ней сам. Как отвечает Наталья Николаевна на вопрос императора, отчего же супруг не танцует с ней, Александр Сергеевич несколько ниже ее ростом. Однако в целом Сергей Безруков являет собой образ привлекательного молодого мужчины и совершенно не похож на человека, всерьез способного чувствовать внешне неполноценным. Это вообще не близкая тема для актера, которого многие считают эталоном красивого мужчины. Если бы режиссер желала разыгрывать карту недовольства Пушкина своей внешностью, ей следовало бы выбрать на эту роль какого-нибудь другого исполнителя. Брутального вида Пушкин, эксцентричный Пушкин также имел место в наших киноопытах: в таком духе его играл актер Владимир Довжик в «Живом Пушкине» (1999) Веры Сторожевой.

Анна Снаткина отнюдь не помогает Безрукову как-то прояснить концепцию героя и косвенно его недругов, поскольку тоже не имеет внятной концепции образа, плывя по течению от сцены к сцене, без всякой стратегии. В результате, если не присматриваться к второстепенным теневым мотивам, остается по мере развития действия только вскрикивать что-нибудь в духе песни «Убили негра!», что-нибудь вроде: «Ай-ай-ай-ай, убили Пушкина, замочили, гады! Погубили иностранные голубые сволочи!» Как и всякая иная, эта внутренняя интонация режиссера имеет право на существование. Однако она предельно упрощает содержание фильма как художественного произведения, посвященного первому поэту России. Даже если суть исторических обстоятельств действительно сводилась бы к концепции Натальи Бондарчук, воплощать ее в кино было бы заведомо провальным проектом, если иметь в виду, что нормальной целью современной художественной формы является искать реальную сложность человека и общества.

Так бы и оставался этот фильм всего лишь крайне слабым и неорганичным опытом Натальи Бондарчук, если бы не мотив рефлексий о поэтическом творчестве и отношении к нему в российском обществе. Возникает этот мотив впервые с появлением Лермонтова (Евгений Стычкин), судорожно строчащего свое знаменитое «Смерть поэта», присев за маленький круглый столик в чьей-то великосветской гостиной. Показано, что салонные барышни тут же готовы переписывать стихи Лермонтова – потому что это остро, а, стало быть, и модно. Поэзия, циркулирующая в публичной среде, – драматическое звено медийной среды XIX века, аналогичное сегодняшним интернет-форумам. Сам того не желая, фильм делает вполне исторически точный смысловой штрих: вот она, становящаяся медийная среда российского общества, из которой позже будут вырастать и народничество, и журнальная деятельность, и студенческие манифестации, и русские революции, и диссидентские акции. У этой брезжущей медийной среды есть три основных звена. Во-первых, поэт и его судьба как объект публичного рассмотрения. Во-вторых, другой поэт как субъект общественных рефлексий о судьбе убитого поэта. В-третьих, прочие лица, реагирующие на поэтически воплощенные умонастроения, касающиеся поэта и поэзии.

Император – один из таких «прочих лиц», претендующий, однако, на право высшей инстанции в оценке и приговоре поэтам и их поэзии. «Приятные стихи», – обиженно констатирует император, зачитав блистательное лермонтовское обвинение престола:

*А вы, надменные потомки*

*Известной подлостью прославленных отцов,  
Пятою рабскою поправшие обломки  
Игрою счастья обиженных родов!  
Вы, жадною толпой стоящие у трона,  
Свободы, Гения и Славы палачи!  
Пред вами суд и правда – все молчи!..  
Но есть и божий суд, наперсники разврата!  
Есть грозный суд: он ждет;  
Он не доступен звону злата,  
И мысли и дела он знает наперед.  
Тогда напрасно вы прибегнете к злословью:  
Оно вам не поможет вновь,  
И вы не смоете всей вашей черной кровью  
Поэта праведную кровь!<sup>164</sup>*

Император зачитывает высоким военным чинам поэтическое обвинение в свой и их адрес – как императорское обвинение Лермонтова. Император – субъект медийной среды, весьма важный в процессе ее вызревания. Первое лицо власти не может читать стихи как произведение искусства. Он будет читать их как политическое высказывание. И в этом та двойственность искусства в медийной среде, которая будет нарастать и актуализироваться в дальнейшем. Поэзия – это и политика, и общественная мысль, и диалог с властью. Искусство – это политическое высказывание индивида, которое при попадании в медийную среду превращается в общественное высказывание. При художественной удаче поэзия усиливает свои позиции, во-первых, пользуясь успехом у публики, во-вторых, зримо являя доказательство того, что в данной индивидуальной позиции сочинителя есть сила и правда, то есть его позиция осенена чем-то свыше.

Ведь сказано так прекрасно, так выразительно, будто рукой человека водила сверхчеловеческая сила. Есть какая-то надындивидуальная энергия, духовная мощь и почти роковая неизбежность появления таких стихов – их ничто не может отменить, включая и любые действия власти против сочинителя. В то же время в самом стихотворении Лермонтова заложена ассоциация погибшего поэта с мученически умиравшим Христом («И прежний сняв венок – они венец терновый...»<sup>165</sup>). Образ Христа оказывается аналогичен образу незаурядного и одинокого смертного страдальца, носителя свободной мысли и ревнителя истины, справедливости и милосердия. В фильме Лермонтов лишь к финалу «прозревает» и с горящими глазами высказывает вдруг осенившую его мысль о том, что Пушкин «специально взошел на свою Голгофу...». А между тем, стихи «Смерть поэта» с аналогией поэта и Христа уже написаны... Подобный парадокс, вероятнее всего, рожден тем простым фактом, что создатели фильма давно не перечитывали полностью «Смерть Поэта». Однако это не отменяет действительности отмеченного парадокса, который рождает некоторые смысловые нюансы. Получается, либо нам косвенно дают понять, что Лермонтов творил свой шедевр в беспамятстве и аффекте, даже не понимая, что он собственно пишет. Его рукой водили кипящий гнев, отчаяние и горе. И тогда нам показывают путь поэта от беспамятства к осмысленности творческой позиции, от иррациональности поэзии-импровизации к рациональному процессу гражданского мышления.

Либо дело не столько в том, что Лермонтов не сразу видит уже воплотившуюся словно бы самой собой соотнесенность образов поэта и Христа, но начинает подозревать

---

<sup>164</sup> Лермонтов М. Ю. Смерть поэта // Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений. Том I. — М.: Правда, 1953. — С. 257.

<sup>165</sup> Там же. С. 257.

Пушкина в сознательном принятии жертвенной позиции – ради преумножения своей славы после мученической гибели. Потому что так и должно быть: настоящий великий поэт должен погибать, он должен быть убит. А виновато в этом должно быть общество, власть, земной вседержитель, некий злодей, выступающий орудием земных властей. И все это лишь поспособствует обнаружению обществом и властью своей подлинной, объективно черной сущности, но никак не «сделает» их аморальными насильно.

Оба смысловых оттенка окрашены ощущением того, что настоящий большой поэт – фигура жертвенная. И эта жертва необходима как обществу для обнаружения его объективной черной сущности, так и поэту для подкрепления своих поэтических заслуг еще и общественной самоотверженностью. Так выходит по фильму, и, опять же, совсем не потому, что этот концептуальный поворот кем-то закладывался. Он возникает сам собой, к нему приводит развитие мотива литературы и литератора как важнейшей составляющей медийной среды.

Разбирая бумаги Пушкина, Жуковский просит высокого чиновника и следователя не делать никаких пометок своей рукой на бумагах поэта. На что тот замечает, что одна рука к бумагам Пушкина уже прикасалась – и это рука императора, зачеркнувшая некоторые строки «Медного всадника». Нам показывают этот листок черновика пушкинской поэмы, где много строк зачеркнуто. А потом возвращают к эпизоду еще при жизни Пушкина, когда он вместе с Жуковским ходит под памятником Петру I – Медным всадником как таковым – и с мрачным упоением и досадой читает эти самые зачеркнутые строки, жалуясь Жуковскому на то, что император явился критиком поэмы.

«Картинка» безнадежно иллюстративна – два друга-поэта ходят под Медным всадником, Пушкин декламирует Жуковскому строки о Медном всаднике, высказываясь при этом о нынешнем «медном всаднике», то есть уже о другом императоре, который всегда по отношению к поэту – как сумрачная фигура оживающей статуи по отношению к рядовому и несчастному смертному Евгению. Но в результате этой наивной иллюстративности возникает ощущение плотности медийного пространства, в котором все и вся движутся в своих действиях и чувствах между одними и теми же ключевыми пунктами диалога. Лермонтов – Пушкин – Христос. Поэт – император – другой поэт. Поэт – образ власти – комментирующая и корректирующая власть – поэт. Поэт – прототип художественного образа, в данном случае Медного всадника, – другой поэт. Главным инициатором событий является поэт, рефлексирующий об устройстве мира, что в данном случае синонимично власти. Однако в центре кадра и его звукового ряда, как и в центре внимания Пушкина и Жуковского, – Медный всадник, ныне правящий император и статуя Петра работы Фальконе, то есть, по сути, произведения искусства и субъекты реальной власти. Искусство и власть вдохновляют поэта на создание нового искусства о власти, на которое реальная власть реагирует так, что это отсылает вновь к обозначенным произведениям искусства. Реальная современная власть втягивается в орбиту художественных тропов и не может выбраться из-под власти поэтических аллюзий, ассоциативных рядов, художественного контекста.

Медийная среда предстает в многообразии своих ликов и возможностей, но главное ее свойство – создавать сеть, затягивающую отдельного человека в некую неотвратимо действующую бесконечность «ссылок» и повторов ситуаций. Заговорщики распространяют памфлеты, оскорбляющие честь жены Пушкина и его самого. Пушкин не может не стреляться и погибает. Лермонтов, нервный, с немножко безумной восторженностью и блеском глаз, воспринимает судьбу Пушкина как личную трагедию и трагедию всей России (Россия в данном случае тождественна и русской культуре, и русскому обществу). Лермонтов не может не написать своего трагического обвинения. Император не может не сослать Лермонтова на Кавказ. А там Лермонтов не может избежать своей роковой дуэли. При всей своей непродуманности, безатмосферности и композиционной нестройности, этот событийный

ряд в фильме – единственный – выстраивается, судя по всему, вполне осознанно. Такова, по фильму, логика исторического рока, отменить которую невозможно.

Лермонтову сочувствует полковник Галахов (Виктор Сухоруков). «Этого ублюдка за убийство – домой, а тебя за стихи – под пули, на Кавказ...», – констатирует он очередную несправедливость. Галахов снабжает карандашом поэта, которому строжайше запрещено писать, а на вопрос Лермонтова о дальнейшем, отвечает так, будто парит над пространством и временем, вооруженный уже мышкой компьютера и многообразием нынешних информационных ресурсов. «Дальше – истребление лучших русских умов, политическая измена и как результат – иностранная интервенция». Постскриптом фильма полностью подтверждает прогнозы героя Сухорукова. Изящный титр провозглашает смерть Лермонтова на дуэли через три года после смерти Пушкина, превращение Дантеса в правую руку Наполеона III и скорое начало французского наступления на Крым, в войне за который погибнет полмиллиона человек.

Фильм «Пушкин. Последняя дуэль» приходит к двум взаимоисключающим идеям – о том, что гибель лучших писателей ведет к опасному ослаблению нации, и о том, что гибель Пушкина была полезна как импульс для развития художественной и общественной мысли, в конечном итоге, гражданского самосознания общества, а также – для преобразования Пушкина, живого поэта, в нетленный идеальный образ, витающий в общественном сознании, образ поэта-гражданина, поэта-жертвы элитных кругов, поэта-героя русской культуры.

На самом деле современное кино обостренно переживает «дефицит жертвенности» в современном человеке. И по контрасту с реальным положением в безвыходно индивидуалистическом мире, популярное западное кино, всегда стремящееся восполнять этико-эстетические дефициты и компенсировать духовные провалы, по-особому пристрастно к образам героев, готовых пожертвовать собой ради спасения человечества от великого зла. Этот мотив добровольной и необходимой жертвы есть в сюжетной линии и «Звездных войн», и «Матрицы...», и «Гарри Поттера...», и менее масштабных историй, таких как «Стартрек...» или «Облачный атлас». До известной степени это уже своего рода каноническое условие выживания и отдельного человеческого сообщества, и мира в целом, которые попадают даже в детское искусство, например, в анимационный сериал «Винкс», использующий многие ходы Джоан Роулинг.

В том, как выстраивается модель жертвенно-героических взаимоотношений героя с миром, читается современное раздражение и утомленность от идеалов «общества потребления», где приумножение достояния не подразумевает значимых жертв и кризисных переходных стадий. Нет, люди должны отдать что-то самое дорогое – и должны иметь такие идеалы, ради которых они готовы это сделать – и тогда они что-то приобретут, избегнут чего-то страшного, обретут перспективу спастись от вырождения и ослабления в будущем. Награду надо уметь заслужить, и ради великого спасения надо уметь быть готовым к смерти. Об этом популярное западное кино высказывается с эйфорией убежденных и искренних<sup>166</sup>. Однако для воплощения этой концепции идеального героизма западное кино предпочитает создавать очевидно не реалистические декорации и сюжеты. Возможно, отчасти потому, что в возможность реализации данной концепции в сегодняшней действительности нет веры.

Наше популярное кино подспудно тоже тяготеет к переживанию обозначенного дефицита, но борется с ним по-другому. Для воплощения идеальной концепции жертвенно-героического начала оно не сочиняет супермена, волшебника или фантастические разновидности обычного человека, а использует часто образ писателя, в том числе исторической личности,

---

<sup>166</sup> Отчасти мы уже писали об этом парадоксе. Подробнее см.: Сальникова Е. В. В направлении к Грегори Хаусу и Гарри Поттеру. «Высокий герой» – проблема популярной культуры начала XXI века. // Высокое и низкое в художественной культуре. В трех томах. Том 3. – М.-СПб.: Нестор-История, 2013. – С. 99–131.

в судьбе которого есть достаточно материала для трактовки его жизни и смерти как некой полусознанной-полуспонтанной акции самопожертвования. Ради сопротивления великому, но не абстрактному, лишенному фантазийных одежд, злу, которое победить и усмирить невозможно. Бороться с ним следует вопреки его силе и неискоренимости. На уровне совокупности всех мотивов и образов «Пушкин. Последняя дуэль» показывает в качестве реального позитивного результата гибели Пушкина рождение трагического гения Лермонтова и особых настроений в медийной среде российского общества.

В смерти поэта, когда ее трактуют главные телеканалы страны, всегда оказываются виноваты либо силы, вредные, случайные и ненужные верховной и самой сильной власти, либо к тому же еще и силы, отжившие свой век, вынуждаемые уходить в историческое прошлое. Если в смерти Пушкина повинны иностранцы нетрадиционной ориентации, то в смерти Есенина в одноименном сериале (режиссер Игорь Зайцев, сценарий Виталия Безрукова) виноваты Зиновьев, Каменев и Троцкий, проигрывающие Сталину в борьбе за власть и панически страшась обнародования телеграммы, нежно приветствовавшей отречение великого князя Михаила от престола, которую подписал в свое время Каменев. Теперь, когда жизни Зиновьева, Каменева и Троцкого висят на волоске, Есенин утверждает, что проклятая телеграмма сохранилась в его бумагах. Доносчик доносит. Антисталинская тройка паникует и, лихорадочно стремясь к политическому выживанию, не находит ничего лучше, как уничтожить поэта.

Следователя, в 1985 году докопавшегося до подлинных (по версии сериала) причин смерти Есенина, убирают. Происходит это по приказу, судя по всем подводкам десяти серий, закосневших советских генералов, которые боятся скандалов, особенно ввиду перестроечной журналистской вольницы. Параллелизм судеб честного следователя Хлыстова (Александр Михайлов) и великого поэта Сергея Есенина (Сергей Безруков) подчеркивает типологическое единство любых борцов за свободу и правду, будь то литератор, будь то служитель закона. У них могут быть разные профессии и темперамент, но всегда один конец.

Та сложность, которую не позволяет себе популярный жанр официального сериала, остается между кадров и реплик. История неоднократно демонстрировала всю относительность и взаимосвязанность сущности убийства и самоубийства выдающейся личности. Пока современная линия сериала «Есенин» пытается доказать набожность поэта, не способного совершить самоубийство, потому что оно является страшным грехом, историческая линия того же сериала показывает, как Есенин ежечасно провоцирует государство и общество, дразнит одних, злит других и оскорбляет третьих, словно испытывая меру человечности и государства, и отдельных персон. Есенин напрашивается на скандалы, а с какого-то момента напрашивается и на убийство, как это вообще часто происходило с романтическими личностями.

В каком-то смысле Байрона и Шелли, Пушкина и Лермонтова, Гумилева и Мандельштама, Шукшина и Вампилова, Шпаликова и Высоцкого, убивали внеличные общественные силы, и в то же время это были предвосхищенные, косвенные самоубийства, переданные в чужие руки, будь то вооруженный солдат или роковая случайность, болезнь или зависимость. Однако суть поэта-романтика, каким был и Есенин, заключается совсем не в стремлении во всем следовать библейским заповедям или непременно выживать. Даже в сериале это стремление герой выражает лишь на словах, но не в поступках, не в стиле поведения, поскольку главная его цель – свободно реализовать свою неповторимую натуру, ни в чем ее не ущемляя, ни в чем главном не приноравливая ее ни к пожеланиям государства или общества, ни к задаче самосохранения. Однако эта тема внутренней свободы ценою жизни слишком не актуальна для рядового современного человека, и не только в России. Поэтому Есенин перекодируется из отчаянного романтика в невинную жертву.

Фигура Достоевского в сериальной интерпретации помогает выявить принципы самосохранения великого литератора, ведь нельзя же всем умирать молодыми. Быть подальше от власти предрержащих, не дразнить вообще никакую власть, ни слабую, ни сильную, и периодически высказывать идеи умеренно традиционные в отношении и земной, и небесной власти. Постояв с мешком на голове вместе с петрашевцами в ожидании казни и пройдя каторгу, Федор Михайлович сильно умнеет, судя по сериалу Владимира Хотиненко «Достоевский» (2011). Не последняя роль в созидании образа великого прозаика принадлежит имиджу и статусу телеканала «Россия 1», для которого сериал снимался и на котором состоялась его премьера.

Достоевский как мыслитель показан ясным, определенным, быстро приходящим к идеям, которые звучат в сериале как весьма консервативные, а главное, слишком простые. Достоевский за царскую власть, за веру в Бога и против революции. А иначе разве мог бы стать Достоевский центральным положительным героем сериала на телеканале «Россия 1». Достоевский показан незамысловатым государственным деятелем, вполне укладывающимся в формулу «Православие, самодержавие, народность». Из российского прошлого он как бы агитирует сегодняшнюю аудиторию быть лояльной, и сам он – образец лояльности.

И каков же в приватной жизни этот очень правильный, соответствующий формату «России 1» великий писатель? Если бы телеканал продолжал строить образ Достоевского по той же логике образцового человека, который должен не только в своих воззрениях на мироздание и общество придерживаться правильных взглядов, но и в частной жизни, получилась бы совсем скучная фигура. Образцовый в приватной жизни человек слабо годится для сериалов: он быстро утомляет аудиторию. И Хотиненко, и любой другой современный режиссер, обитающий в мире рейтингов, продюсирования и коммерческих проектов, прекрасно это понимает. А потому параллельно с упрощающей официализацией писателя-мыслителя происходит, напротив, цветистая деидеализация писателя как частного лица. Как справедливо отмечала Л. И. Сараскина в своей статье по горячим следам премьеры сериала, адюльтер во всех видах возникает в сериале с почти математической регулярностью<sup>167</sup>.

Более того, Достоевский, будучи сыгран Евгением Мироновым в портретном гриме, ведет себя, тем не менее, как герой авантюрного любовного романа. От одной женщины он тут же переходит к другой, влюбляясь направо и налево, влюбляя в себя всех девушек и дам, встречающихся на его жизненном пути. В Петербурге он тут же увлекается женой своего друга-врача. И та готова страстно и жадно целоваться с ним, как только недавно страстно и жадно с Достоевским целовалась его будущая первая жена, будучи пока женой другого человека. Потом тут же возникает Аполлинурия Сулова, жадно и хищно всматривающаяся в Достоевского на публичных чтениях, словно она уже выстроила в своей холодной и развратной голове план по соблазнению писателя. Далее наступает черед двух еще более юных девочек, одна из которых – будущая Софья Ковалевская (Лиза Арзамасова).

В педалировании влюбчивости писателя сериал словно боится недобрать красок. Нет ни одной серии, в которой писатель не был бы занят какой-нибудь дамой, а еще лучше, чтобы он метался между несколькими. Иначе, как будто беспокоится сериал, Достоевского будут меньше уважать зрители. Ведь сексуальная привлекательность и наличие бесперебойно бурной интимной жизни – почти обязанность настоящего героя. Только героя другого жанра – а именно, героя сугубо популярного, сугубо развлекательного кино, призванного удовлетворять зрительским мечтам и идеалам. Сериал про великого писателя России следует именно этой логике. Достоевский, даром что не молод, лысоват и с бородой, а должен вести жизнь

---

<sup>167</sup> Сараскина Л. И. Достоевский ponaroshku // Интернет-портал «Культурная эволюция». 2 июня 2011. URL: <http://yarcenter.ru/articles/culture/tv/dostoevskiy-ponaroshku-40477/>.

в ритмах и стиле Джеймса Бонда, у которого в каждой новой серии – новая девушка. Иначе он не Бонд. Хотиненко щедро дарит Достоевскому привилегии в духе Джеймса Бонда, нимало не озадачиваясь тем, что при уклоне в авантюрно-любовный угар очень трудно показать наличие глубины чувств хотя бы к одной из женщин.

Чувства заменяет пронизательность в стиле Патрика Джейна, героя детективного сериала «Менталист», в котором детектив обладает свойствами экстрасенса, видит людей насквозь и способен реконструировать прошлое первого встречного, лишь внимательно посмотрев на него. Эту черту, восходящую к Шерлоку Холмсу и доводимую до полуфантастической эксцентрики в новейших американских сериалах, Достоевский у Хотиненко демонстрирует тогда, когда застаёт Аполлинарию в слезах и рассказывает ей о цепочке событий, приведшей к рыданиям. Евгений Миронов честно вживается в процесс очень серьезного разгадывания Достоевским логики развития ситуации. Однако весь юмор заключается в том, что не надо быть Достоевским для разгадывания причин рыдания, поскольку мир большинства персонажей обладает жанровой предсказуемостью, полон тривиальных мелодраматических ситуаций.

При этом практически отсутствуют акценты на страданиях героя, без которых невозможна мало-мальски серьезная любовь или страсть. Страдания понимаются крайне плоско, вернее, чисто физиологически. Они очевидны, когда Аполлинария, к примеру, отказывает писателю в интимной близости. Это всем понятно, это ясное чувство, вот его-то мы и развернем, будто практично решает сериал, вспоминая золотое правило современных (постбондианских по времени рождения) нежизнеподобных авантюрно-фантазийных историй – у самого сверхчеловеческого или неординарного героя обязательно должны быть детали, которые будут близки и узнаваемы рядовым людям. Создали таковые черты и в конструкции телеобраза Достоевского.

На любовные перипетии Достоевского сериал приглашает взирать без сострадания – это же не драма, это похождения. И без ханжеского осуждения. Жизнь у всех одна, Достоевский ты или нет. Надо жизнью пользоваться. А если не пользоваться своей известностью, своей популярностью, тогда зачем они вообще нужны-то? Очевиден расчет на зрителя среднего возраста, который, сидя перед телеэкраном, будет воображать: «Вот был бы я Шопенгауэр или Достоевский, и было бы у меня много женщин...»

Если учитывать нормы традиционной морали, Достоевский показан в сериале человеком не слишком щепетильным, не слишком тактичным, не слишком нравственным, и вообще приятным. Создатели сериала не слишком хорошо осознают различия между Достоевским и разными его героями. А между тем писатель совсем не в каждом персонаже изобразил родственную себе душу. Весьма странно выглядит сериальный Достоевский, который с воодушевлением, полностью «от себя» читает монолог принципиально не совпадающего со своим «я» героя. Как пишет Л. И. Сараскина, Достоевского «вынуждают читать монолог крайнего циника и эгоиста князя Валковского („Униженные и оскорблённые“) [...] Но дело в том, что Достоевский никогда не читал на публике этот монолог»<sup>168</sup>. Не менее важно и то, что, читай Достоевский этот монолог на публике, он бы не мог делать это с таким плотоядным удовольствием, словно сам и есть в душе Валковский. А по логике телесериала Достоевский ведь такая знаменитость, а не тварь дрожащая, что право имеет. Почему бы ему не быть развратником и циником? Никаких нот «критического реализма» с его стремлением вдуматься в противоречия личности, в том числе и этического плана, в сериале не наблюдается. И тогда сама собой выводится формула: лояльный власти и церкви человек имеет право быть любимым в своей приватной жизни; известность дает возможность пользоваться этим правом эффективно. Такой человек даже имеет право на связь со студенткой, способной помыслить

---

<sup>168</sup> Там же.

об убийстве императора (ведь в России молодые люди были частенько в потенциале террористами, – как бы подразумевает сериал).

Если бы не пласт рассуждений о Боге и обществе в сериале, если бы не статус телеканала «Россия 1», линия личной жизни великого писателя полностью укладывалась бы в те содержательно-стилистические рамки, которые обозначились еще в 2000 году в фильме Алексея Учителя «Дневник Его Жены». Там жизнь Ивана Бунина была показана с точки зрения обыденного создания несчастной, нелюбимой супруги (талантливо сыгранной Галиной Тюниной). В ее видении нет незаурядности писателя, создателя уникальной литературной ткани «Жизни Арсения» и многих других произведений. Но есть переживание тяжелого характера Бунина, его жестокости и детскости во взаимоотношениях с женщинами, его беззащитности перед лицом общественных бед, эмигрантского одиночества и безденежья.

В своих наблюдениях и ощущениях жена Бунина, быть может, весьма точна и даже права. Да, поэт, драматург, писатель, артист, художник – любая творческая личность, как правило, не вся состоит из творческих озарений и высоко художественных процессов. В художнике остается некий человеческий пласт, роднящий его с рядовыми индивидами без творческого дара и вдохновения. Не всегда устами великого романиста или поэта говорит эпоха и творческая мощь. В своем творчестве художник о большем знает, больше понимает, о большем догадывается, более глубоко мыслит, нежели в своей обыденной жизнедеятельности. В творчестве великий художник может никого не предавать, никому не изменять, никого не унижать и не игнорировать. В жизни все сложнее и тяжелее. И личная жизнь великих художников бывает лишена идеальной красоты, возвышенности, благородства, кристальной нравственности.

Собственно, и Лермонтов (Юрий Чурсин) в мини-сериале «Из Пламя и Света» (2008) Ираклия Квирикадзе и Наны Джорджадзе показан во многом с точки зрения женщин, которых он умел делать несчастными, и приятелей, которых он мог по сто раз на дню высмеивать и обижать. И все, что показано в качестве подводки к дуэли с Мартыновым, хорошо укладывается в простую фразу: «Игрались господа-офицеры в любовь и ненависть, игрались в честь и дружбу, вот и доигрались». Фильм представляет скорее «Дневник одного из господ-офицеров, на Кавказе служивших, с Михаилом Юрьевичем Лермонтовым за барышнями приударявшим».

И Высоцкий (Сергей Безруков) в «Высоцкий. Спасибо, что живой» (2011, режиссер Петр Буслов) – это, опять же, великий актер, певец и поэт, увиденный глазами его приятелей и соратников по гастрольной деятельности. Фильм вполне мог бы называться «Дневник его закадычных приятелей», которые не могут постичь глубины и сложности творческих процессов. Они способны лишь воспроизвести острые эпизоды, бытовые советские нравы, физические и эмоциональные срывы – то внешнее, что может являть собой неуравновешенный артист романтического склада.

Увлечение показом художника в его приватном и физиологическом измерении, с его возрастными процессами, любовными перипетиями и болезнями, явилось магистральным направлением в мировом кинематографе последнего периода. Интереснее не то, что отличает выдающуюся личность от рядовых и ординарных, а то, что их всех роднит как представителей рода человеческого. Обращаясь к биографиям выдающихся людей, нынешнее кино упрямо выходит именно на те проблемы их жизни, которые могут причинять страдания любому человеку. Чтобы мучиться от тяжелых болезней, как героини «Фриды» (2002, режиссер Джули Теймор) или «Айрис» (2001, режиссер Ричард Айр), не надо быть ни знаменитой художницей Фридой Кало, ни известной писательницей Айрис Мэрдок. Чтобы запутаться в личной жизни при нетрадиционной сексуальной ориентации, не надо быть всемирно известным художником Фрэнсисом Бэконом («Любовь – это дьявол», 1998, режиссер

Джон Мэйбери). Тем не менее, болезни и драмы интимной жизни оказываются в центре всех трех картин, уводя от интерпретации самой личностной неповторимости.

Хотиненко в «Достоевском» идет по тому же пути, только пытается приспособить к нему фигуру, еще более очевидно не подходящую к данному формату, нежели фигуры, воплощаемые в западном кино. К тому же режиссер отягощен смысловыми обертонами официального государственного телеканала номер один. Тем не менее, в сериале сохраняется узкая тропинка, на которой разворачивается вполне искренне прочувствованная и режиссером, и актерами, линия Достоевского в медийном пространстве, где и реализуется его эстетическая, или артистическая двойственность.

Публичные чтения и процесс диктовки романа – те вполне документальные, исторически достоверные ситуации, которые позволяют показать процесс литературного творчества как процесс проживания писателем жизни своих героев. Это проживание может происходить «на миру», перед аудиторией, ему даже необходима аудитория, поскольку необходимо органическое пространство коммуникации персонажа с воздухом времени, с ритмами обыденности. По логике сериала выходит, что Достоевскому необходима была ситуация, аналогичная близящейся казни, ситуация последнего срока сдачи текста «Игрока» издателю – чтобы прожить лихорадку жизни героя как лихорадку созидания ткани произведения. Так же как и рулетка необходима для воплощения ситуации крайнего эмоционального напряжения, предгибельных душевных конвульсий, в которых писатель должен пребывать как бы параллельно со своими сочиняемыми героями.

В спонтанном признании экстремальности как необходимой перманентной ситуации для творческого человека сериал движется в русле современной глобальной «идеологии снизу», формирующейся стихийно в общественном пространстве. Точно так объясняется и личность Владимира Высоцкого в «Высоцкий. Спасибо, что живой». Не может этот человек не быть на грани жизни и смерти, не нужны ему для этого веские причины, не надо навешивать на певца и поэта сложный груз общественно-политических мотиваций. Они, конечно, имелись, но не они правили жизнью Высоцкого, а его неистовый темперамент, вынужденный применяться к невыносимо убогим житейским обстоятельствам. Ненависть к пустой, бессмысленно утекающей жизни, к времени, развеивающему день за днем без всякого смысла и наполнения, – вот что на самом деле проявляется в таких интерпретациях экстремальности как эмоционально-интеллектуальной стимуляции. Она гарантирует, что герой найдет в своей жизни что-то содержательное, откроет какие-то смысловые поля, лучше поймет и прочувствует бытие.

Показательно то, как объясняет человеческую суть своего друга Шерлок (Бенедикт Камбербетч) в культовом английском сериале Марка Гэтисса и Стивена Моффата (2010). На войне Джон (Мартин Фримен) «подсел» на определенный образ жизни – на переживание риска, опасности, экстремальности. Оказавшись в мирном Лондоне, он продолжает внутренне искать необходимый для себя привычный образ жизни. Потому он подружился с Шерлоком, потому он влюбился в женщину, которая в недавнем прошлом являлась спецагентом и киллером, и обладает качествами, присущими профессионалам риска. Джону Ватсону необходимо быть рядом с такими людьми. Бильбо Бегинс в кинотрилогии о Хоббите (2012—2014)<sup>169</sup> и главный герой научно-фантастического «Автостопом по галактике» (2005, режиссер Гарт Дженнигс, по роману Дугласа Адамса), оба сыгранные тем же Мартином Фрименом, находятся в ситуации выбора между мирной благополучной обыденностью и экстремальными ситуациями, в которых всегда есть риск не победить и не выжить. Однако, поразмыслив, герои выбирают второй вариант, и через какое-то время им уже трудно вер-

---

<sup>169</sup> Режиссер Питер Джексон экранизировал повесть Дж. Р. Р. Толкиена «Хоббит, или Туда и обратно», сняв три фильма — «Хоббит: Нежданное путешествие», «Хоббит: Пустошь Смауга» и «Хоббит: Битва пяти воинств».

нуться к тихому покою. Невозможно любить мирный покой, как бы говорит современное кино, и не только потому, что из него нельзя сделать смотрибельный фильм, но и потому, что в этот мирный покой нельзя верить. Он не настоящий, он весь насквозь прогнивший или закосневший, он опаснее любого открытого конфликта.

Писатель, сообразно этой логике, не может просто сидеть и сочинять, просто думать и писать. Мало того, что это визуально невыразительно, нет у кино веры в плодотворность такого творчества, в правдивость такого бытия. Настоящий писатель как настоящий герой должен провоцировать жизнь на проявления драматизма, его должно притягивать то, что дает определенного сорта переживания. Поэтому и нет никакой особой нужды, например, мотивировать зависимость Достоевского от рулетки – у каждого настоящего героя должна быть своя зависимость и своя экстремальность. Даже пребывание писателя на каторге интерпретируется в русле этой логики, без приглашения зрителей к активному состраданию. Герой на каторге – при своем обычном деле, смотрит, воспринимает, мучается, как и везде бы мучился, и копит материал для писательства. Каторга просто необходима, чтобы Достоевский стал еще больше Достоевским.

Видимо, такая интерпретация (аналогичная идее необходимости гибели Пушкина на дуэли для того, чтобы он окончательно стал первым поэтом России) закономерна и неизбежна в эпоху приобщения отечественного искусства и общества к популярному позитивизму, принятому в повседневности западного рядового человека. Косвенно такая установка является способом принять жизнь художника не только как его самопожертвование искусству и обществу, но одновременно и как воздаяние ему от жестокой судьбы. Однако попутно эта концепция невольно придает эпизодам каторги оттенок «творческой командировки» по экстремальной территории. А подлинным героем первых серий оказывается неоднократно сбежавший и перед самой смертью мечтающий о новом побеге и о свободе каторжник в исполнении Сергея Качанова: «И пойду я под звездами. И то-то хорошо мне будет...»

С другой стороны, Федор Михайлович – рядовой индивид, ровно как и все прочие попадающий в поле воздействия медийности. Вот в Семипалатинске фотограф уговаривает его зайти к нему в фотоателье и запечатлеть себя. И Достоевский садится за реквизитный столик, берет сигару, принимает какую-то позу, вполне характерную для обычного недалекого военного, преисполненного ответственности за свой внешний вид на фотографии. Этот же фотограф появляется в петербургской квартире Достоевского много лет спустя, в день именин писателя. И вот уже выстроена нехитрая декорация, вот уже вся семья Достоевского в сборе, все принимают картинные позы и создают классический семейный фото-портрет, каким он может быть в любой семье. А между тем закадровый голос сообщает, что это был удивительно счастливый, удачный день, когда все несчастья и беды словно отступили от семьи Достоевского и дали час радости и веселью. А через несколько дней сын писателя умрет от припадка...

Есть во всем этом пассаже не наигранная вера во власть технического запечатления, которое способно всех примирять с жизнью, всем доставлять приятные переживания, да и вообще дарить любому человеку прямое сиюминутное переживание счастья. И Достоевский по отношению к сеансу фотозапечатления – действительно такой же человек, как и любой другой. Но в данном случае это хорошо. Фотография – она ничего не отнимает, она только дарит, только добавляет, выводит из тени ту ипостась личности, которую сама личность, возможно, не осознает и не ценит.

Достоевский, как и все в театральном зале, смеется и увлекается действием заурядной комедии, и, как и все, немного увлекается актрисой. Потому что трудно не поддаваться обаянию, заложенному в театральной условности и даже глупости.

Достоевский и Анна Дмитриевна, гуляя с колясочкой, где лежит их недавно родившаяся дочка, рассматривают драгоценности в витрине и даже всерьез спорят, что лучше

выбрать. Это мечты на будущее, так как денег нет. Мгновением позже ребенок заплачет, родители начнут метаться с ним и звать доктора. А в следующем эпизоде мы увидим Достоевского с супругой уже на кладбище – перед могилкой дочери.

Получается, что за каждую минуту беспечной приватной гармонии и безмятежности герои расплачиваются непоправимым, навсегда врезающимся в душу несчастьем. Стоит на секунду отрешиться от своих страданий и бед, сбросить груз драматического мировидения, и судьба тут же отомстит за это. В видении мимолетной обыденной радости то ли как невозможной награды, то ли как отвлекающей преамбулы катастрофы, есть очень современное недоверие гармонии и покою как таковым. И если бы не банальные отсылы к Эйзенштейну в кадре с беспомощно катящейся пустой коляской, если бы не редкостно банальное решение кладбищенской сцены, тема общечеловеческой повседневной беспечности, недосягаемой для незаурядной личности как рая для грешника, звучала бы без досадных помех.

Достоевский забавно пытается передать на словах то, в чем состоит прелесть новомодного покроя платья, и очень серьезно уговаривает Анну Дмитриевну сшить себе такое платье. Потому что мода – это общечеловеческая идея, универсальное средство соотношения себя с настоящим. И величие писателя совсем не в том, чтобы каждую минуту парить в бесконечности высокой духовности и творчества. Однако наивный взгляд на писателя как на существо, всегда и во всем далекое от прозы и обыденности, тоже должен воплотиться, потому что такой взгляд немного приподнимает сам обыденный мир и его обитателей над самими собой. Этот поворот реализован дважды: в беседе Достоевского с работником почтового отделения, из которого писатель пытается выслать в Россию рукопись «Идиота» и вынужден отвечать на вопросы клерка, недоумевающего, зачем же писать про сумасшедшего. Послушав Достоевского («Он умнее некоторых умных»), клерк формулирует то, что лежит в основе мотива безумия и мнимого безумия во всей европейской традиции – «Он не совсем сумасшедший, он только немного...» Все, конечно, сложнее, и у Сервантеса, и у Шекспира. Но суть приблизительно такова – использовать образ безумия не ради живописания физического и душевного недуга, но ради размышления о качестве «нормального» мира и человеческой природы как таковой.

В российских эпизодах происходит появление журналиста, жаждущего взять у Достоевского интервью, в то время как писатель ищет пропавшую корову, взятую в аренду на лето, чтобы у детей было свежее молоко. Журналист (Александр Олешко) изумляется: «Как же это великий писатель занят какой-то коровой или, быть может, это какой-то символ...» Достоевский отмахивается от журналиста без злобы и презрения. Что ж, пусть лучше так, пусть лучше у кого-то будет благоговение перед писателем, пусть лучше сохраняется наивное представление о сочинителе как о человеке другой природы, нежели равнодушие, обывательские оценки и агрессивная ненависть к иным, кому больше дано.

Обывательские суждения собраны преимущественно в сцене выставки современной живописи, на которой публика обсуждает портрет Достоевского кисти Серова. Обсуждает без всякого понимания личности писателя. Впрочем, это примерно тот уровень, на каком и сам сериал выстраивает большинство линий биографии писателя. И лишь одной девушке дана реплика о том, что этот человек много страдал. Одним словом, соотношение понимающих и непонимающих типичное – один к толпе.

Неспособность многих воспринимать подлинное содержание великого произведения, будь то живопись или роман, очерчена бегло – как нечто само собой разумеющееся, однако не занимающее современность, для которой гораздо интереснее феномен славы, нежели бесславие или конфронтации художника и общества. Наши экранные искусства больше волнуются о конфронтации писателя с государством, с отдельными его представителями. И из этого видно, что даже самое популярное и не отягощенное общественной мыслью

экранный искусством все-таки постепенно вырабатывает свои представления о различиях государства и общества.

### **Быть знаменитым...**

Отдельные представители государства и обывательского мира могут быть негодьями и низкими тварями, унижающими поэта и писателя. Это и есть чернь. Образ черни, некогда любимый советским искусством, здесь окончательно утрачивает строгие привязки к каким-либо социальным классам и группам. Чернь составляют те, кто не способен ценить, уважать и любить литературный талант. Таков, к примеру, высокий чиновник Третьего отделения (Андрей Смирнов), хамящий Лермонтову и называющий его стихи дрянными в мини-сериале «Из пламя и света». Сытая тупая «публика» – обыватели на выставке живописи в описанной выше сцене сериала «Достоевский» – может смотреть и слепо не понимать, каков есть человек, изображенный Перовым. Рядовые чекисты и большевики, живущие вне культуры и гуманистической морали, не уважающие ни человеческой жизни, ни таланта, могут даже ненавидеть Есенина и желать расправы над ним. Но общество в целом никогда не скажется к тому же – это убеждение живет в сегодняшнем кино.

Везде найдутся люди, умеющие ценить великую литературу и быть счастливыми оттого, что поэт или писатель рядом с ними, для них живет и пишет. Есенин всюду собирает толпу людей, готовых его слушать. Достоевского хорошо слушают в студенческих и интеллигентских аудиториях. При известии о смерти Пушкина собирается толпа. А в толпе, глазеющей на казнь петрашевцев, стоит прокурор Семипалатинской области (Павел Баршак), который знает и любит романы Достоевского, потом будет помогать ссыльному писателю в Семипалатинске.

Необходимость любви к непридуманному кумиру и мечты о писательской славе сегодня обоюдно сильны в атмосфере эпохи. Кино подсознательно выражает ужас перед безызвестностью и позицией рядового социального субъекта, игралища вневеликих исторических сил или произвола сильных мира сего. А снимая во множестве эпизоды, подтверждающие известность и славу Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Есенина, кино с некоторой эйфорией счастья приобщается к их славе, ставя себя на место слушателей и поклонников таланта, в лучшем случае – на место близких друзей или шапочных знакомых. Киноглаз жаждет быть где-то поблизости от рукава великого поэта или прозаика.

Куда бы ни попадал Есенин, в больницу или на чаепитие императрицы, в круг поэтов или на американскую сцену, он всюду имеет бешеный успех чтеца своих стихов. Гоголя обожают в родном имении и накрывают счастливый общий стол, чтобы отпраздновать его приезд. То же самое происходит в родной деревне Есенина, где во дворе накрывают такой же длинный стол и тоже переживают счастье пребывания рядом, в единой мизансцене пира с великим литератором. Писатель должен создавать и усложнять медийную среду своей деятельностью, иначе нечего будет показывать в кино. Интересен и важен писатель, которого знают и цитируют, и который сам в свою очередь реализует свое творческое начало в прямом или косвенном диалоге с другими представителями медийной среды.

Панический ужас перед безызвестностью, забвением, игнорированием присутствия творческой личности и продуктов ее деятельности в окружающей реальности – вот что брезжит сквозь повышенный интерес к писателям сквозь сцены, подтверждающие знание обществом их творчества и готовность реагировать на само присутствие автора в ближайшем жизненном пространстве. Жажда преодоления анонимности, жажда прорыва к публичной фиксации своего пребывания в этом мире видится в подоплеке темы писательства и медийности.

В сюжетах о вымышленных лицах реализуется сходная концепция писательства как важного элемента медийной среды. Эта концепция замешана на глубоком желании верить в мудрость и милосердие истории, способной уничтожить литератора физически, но не способной совсем уж не заметить его творчества. Данная вера, в свою очередь, словно питается моделью взаимоотношений поэта и общества, которую наметил в своем романе Борис Пастернак. Юрий Живаго – «общественный» поэт, официально не известный, не признанный, с поэтической богемой не знающийся, не являющийся медийной персоной и не вовлеченный ни в какие политические игры. Через роман очень тонкой линией проходит «биография» героя как литератора. Друзья издают его книжку, как говорит автор. Попав в Москву периода нэпа, Юрий начинает писать маленькие книжечки, которые издает его юный приятель Вася. Эти книжечки расходятся, и однажды, будучи уже уставшим от жизни человеком, ходя по дворам и занимаясь колкой дров, Юрий видит, что очередной заказчик дров, сидящий за столом и погруженный в чтение, читает именно одну из его, Юрия Живаго, книжечек. Автор приводит дневниковые записи героя, его воззрения, обрывки его рассуждений. Через много лет после смерти Юрия Живаго его друзья Миша Гордон и Дудоров, прошедшие лагеря и войну, продолжают читать и перечитывать его сочинения. Констатацией этойживительной силы произведений Живаго завершается проза романа и начинаются сами стихи героя.

Сценарист Арабов, меняя очень многое в сюжете, дописывает от себя целую линию общественной стихийной известности Юрия Живаго. В отличие от Есенина Юрий Живаго так и не дошел до Блока, как он сам рассказывает в сериале, (а именно с этого прихода начинается историческая линия сериала «Есенин»), так и не решился вручить ему напрямую тетрадку со своими стихами, оставил ее какой-то барышне в прихожей великого и прославленного поэта. Однако и барышня, увлекающаяся поэзией, умеет распознать хорошие стихи. И вот оказывается, что стихи Живаго знают, его читают, его цитируют.

Лариса (Чулпан Хаматова) читает стихи Юрия Живаго. Сестры милосердия на фронте Первой мировой войны, работающие под началом доктора Живаго, с удовольствием читают наизусть и слушают его стихи, правда, не помнят фамилию автора. Лариса их просвещает: «Живаго, Юрий, да, наш».

И красный командир Стрельников (Сергей Горобченко), он же Паша Антипов, муж Ларисы, знает наизусть стихи Живаго и даже помнит его фамилию. Потому и не расстреливает Юрия, случайно попавшего к нему в страшные дни гражданской войны. Учительствующая Лариса читает стихи Живаго своим ученикам на уроке. И библиотекарь в провинциальной библиотеке просит Живаго подписать ей экземпляр книжечки его стихов.

Стихи героя, который либо работает врачом, либо оказывается безработным, живут, циркулируют в общественном пространстве сами по себе, без всяких медийных компаний. Люди могут не помнить имени поэта, но продолжают помнить его стихи. Это и есть состоявшийся настоящий поэт. Нельзя сказать, что роман Пастернака совсем противоречит сочиненной линии «самодеятельной медийности» стихов Живаго. Как и в романе, Живаго (Олег Меньшиков) в сериале продолжает писать стихи в самых тяжелых обстоятельствах катастрофического слома эпох, будучи не способным противопоставить эпохе какие-либо иные индивидуальные действия. Правда, факт стихосложения и вообще писательства сериал фиксирует лишь до периода попыток семьи укрепиться в глухой, но, быть может, более тихой провинции, «на земле». В московский период после возвращения сериальный Юрий Живаго, в отличие от романного, уже ничего не пишет, его сразу показывают безнадежно уставшим и опустившимся человеком. Зато Арабов усиливает тот парадокс, что Живаго как бы живет отдельно от жизни своих стихов. И жизнь его стихов в сериале гораздо более эффектная, медийно активная, нежели в романе.

Особой значимостью для Пастернака обладает строчка: «Быть знаменитым некрасиво». Сериал как будто мысленно добавляет: но и быть совсем не знаменитым – это уж совсем тоскливо. А вот быть анонимным, однако читаемым поэтом своей эпохи – красиво, как-то особенно – трагически красиво.

Пастернака явно заботил тот вопрос, который отчасти между строк дискутировался и Булгаковым в «Мастере и Маргарите», а в популярное сознание вошел фразой «Рукописи не горят». Сохранится ли в истории, будет ли замечено и спасено из бытия достойное произведение, если история делает все, чтобы оно было уничтожено или осталось не опубликованным, не известным широким массам? Что будет, если сам автор не может позаботиться о судьбе своего сочинения, и если нет у произведения авторитетных номенклатурных заступников? И Пастернак, и Булгаков верили, что такое произведение все равно должно жить, а не сгинуть в толще времен. Сериал не может успокоиться одной верой, он подпускает яркие признаки стихийной известности писателя, который продолжает вести жизнь не медийной персоны и не профессионального писателя, а доктора, беженца, рядового несчастного индивида революционного времени. Но должны же быть какие-то крупницы реакции эпохи на великого анонимного поэта, чтобы зритель мог с удовлетворением отметить наличие воздаяния за талант и не убиваться по поводу злой участи героя. Возможность публичной циркуляции литературных произведений, пускай и анонимной, расценивается как прожиточный минимум, как воздух, без которого поэту совсем нет смысла жить.

Появляется полностью придуманная сцена декламации Юрием своего знаменитого «Гамлета» под видом стихотворения Демьяна Бедного на дне рождении у Маркела, бывшего дворника в доме дяди героя. Эта сцена последней серии рифмуется со сценой в начале сериала, когда и Маркел, и горничная, и семья Александра Александровича, и гости, сидели за длинным большим столом в гостиной на дне рождения дяди. И вот наступила советская эпоха, семья Живаго-Громеко была выдворена из страны. Маркел стал хозяином квартиры, в одной из комнат которой он приютил Юрия. Та же гостиная, длинный стол, только за столом теперь недавно вышедшие «из грязи» нынешние хозяева советской жизни, которые развязно требуют от Юрия Александровича прочитать стихи. Тот неуклюже встает и произносит: «Демьян Бедный. „Гамлет“. Басня». И зачитывает «Гул затих...» с интонациями смущающегося ученика или грустного шута. Чернь одобрительно реагирует на стихи как на фоновое развлечение, нимало не вслушиваясь в слова и не понимая, кто перед ней выступает и о чем само стихотворение. Утрата большим поэтом своей аудитории – культурной, понимающей, разбирающейся в поэзии, – вот что знаменует крах страны и делает невыносимой саму жизнь для героя.

Тем не менее, при всех дарах анонимной славы, преподносимых сценаристом главному герою, «Доктор Живаго» остается жестокой драмой об уходе золотого времени стихийной «самомедийности» достойного поэта. Ушел тот слой, умевший выудить из множества литературных произведений такие, которые нельзя не читать, нельзя не перечитывать, нельзя не помнить наизусть. Ушла та жизнь, в которой можно было быть сразу и врачом, и поэтом. А теперь Живаго не может быть ни тем, ни другим. К дежурному для современных сериалов обывательскому ужасу перед революцией добавляются весьма искренние интонации оплакивания культурного пространства, порушенной медийной среды, стихийно и свободно саморегулировавшейся и развивавшейся до прихода к власти большевиков.

Случаются и другие варианты сериальной трактовки темы известности и славы, когда черты довольно мрачной драмы сливаются воедино с чертами почти утопии. Подобной и одной из весьма выразительных сюжетных конструкций является «Шерлок Холмс» (2013) Андрея Кавуна и большой группы сценаристов, среди которых Зоя Кудря, Леонид Порохня, Олег Погодин. В первых же минутах действия Джон Уотсон (Андрей Панин) сообщает нам о своем желании открыть в Лондоне врачебную практику и, по возможности, стать писате-

лем. Рука Уотсона, пишущая текст о Шерлоке и делающая рисунки перьевой ручкой, образует фон предваряющих титров.

Сам Шерлок (Игорь Петренко) ничуть не страдает от своей безвестности и даже кричит Уотсону, что ему необходимо иногда ради успеха расследования сохранять анонимность. Тем не менее, при первом же откровенном дружеском разговоре Шерлок характеризует себя и своего брата именно в соотношении с категорией известности: «Вот нас всех забудут. А его – никогда, он так считает», – говорит Шерлок, показывая Джону фотографию, на которой изображены они с братом. В самой последней серии, в финале всех перипетий, Шерлок повторит то же высказывание Майкрофта, обращаясь к королеве, а та сдержанно отреагирует на упоминание Майкрофта Холмса: «Не припоминаю». Это и есть окончательная расстановка по местам двух братьев. Если Шерлок действительно важная персона своего времени, несмотря на всю свою необустроенность, бедность и неопределенный социальный статус, то Майкрофт – рядовой и неизвестный, хотя и высокого положения чиновник, о котором нечего узнавать и помнить.

Кроме того, в середине сериала, в воспоминаниях Шерлока выясняется, что и до писательских опытов Уотсона, задолго до их знакомства, про Холмса писали, а потому он известен в определенных кругах. Именно этим мотивирует в варьете обращение к Холмсу пожилой господин Филипп Макинтайр (Сергей Мигицко), представляющий на выставке в Париже коллекции драгоценностей. На недоумение Холмса, который не знаком с ним, Макинтайр отвечает: «Но зато я знаю вас, мистер Холмс, я читал о вас!»

Шерлок не писатель, он – герой для пишущих, и, прежде всего, для своего друга Джона. Уотсон начинает с попыток опубликовать в газете свою патриотическую поэму о британских военных. Он знает войну не понаслышке, бывал в плену и чудом уцелел, однако война не сделала его талантливее и мудрее. Редактор, блистательно сыгранный Александром Адабашьяном, давась зевотой и даже на секунду впадая в сон, обсуждает с новоявленным литератором его сочинение, уныло обращает внимание на стилистические шероховатости, и наконец произносит то, что у него действительно на душе: «Вы что, хотите быть вторым Киплингом? Зачем, когда и первый-то уже устарел?» На самом деле, будучи незаурядным прозаиком, Киплинг являлся очень сильным и нетривиальным поэтом, способным передать мрачную прозу и обыденность войны. Однако, судя по цитируемой в сериале подразумеваемой поэме Джона Уотсона, ему очень далеко до уровня Киплинга в поэтических опытах. Просту говоря, Уотсон не поэт. Как Киплинг он не может, а как Стивенсон – не желает, вопреки совету того же редактора.

Споры Джона и редактора относятся к самым филигранным сценам сериала, видимо, не случайно. Споры о том, где грань между коммерчески успешным, востребованным искусством и заведомой «сказкой», тривиальностью, где разница между грубой правдой жизни и бесформенностью малой художественности, составляют не только целую линию данного фильма, но и лейтмотив современных экранных искусств. Когда, в очередной раз получив отказ в публикации, Джон уходит обиженный, редактор бросает вдогонку: «Да что вы прямо как... Байрон какой! Общего у вас то, что он тоже инвалид, прости господи!» Байроном теперь обзывают, потому что жизнь требует не байроновского стиля. В то же время, в Шерлоке, как во всяком одиноком герое со сложным характером и несчастной любовью, можно усмотреть нечто если и не байроническое, то «романическое». Но его романичность модернизирована, лишена роскошных мантий или живописных лохмотьев, как и многого того, что в традиционном искусстве ассоциируется с одиноким героем-романтиком. И то, что публика принимает такого нового героя, выведенного на газетные страницы Уотсоном, означает наличие общественной потребности в подобной персоне, романической по духу и антиромантической по внешнему облику.

Завоевание аудитории происходит мгновенно. Однажды Шерлок и миссис Хадсон в гневе врываются к Уотсону, возмущенные его «наглой ложью». На недоуменный вопрос Джона о том, что такого произошло, миссис Хадсон (Ингеборга Дапкунайте) отвечает: «К вам пришла слава, доктор! Посмотрите в окно!» Под окнами квартиры на Бейкер-стрит собралась толпа восторженных читателей. Газета с первым опубликованным рассказом Уотсона только что вышла, автор еще не держал ее в руках, а читатели уже оценили сочинение Уотсона. Теперь знаменитостями стали все трое – Шерлок, Джон и Марта. «О! Тот самый мистер Холмс! Тот самый мистер Уотсон! Та самая миссис Хадсон!» – с благоговением и восторгом восклицает незнакомец, решивший незамедлительно обратиться к выдающемуся сыщику по своему делу.

Вот это ритмы превращения из никому неизвестных бедных людей в медийные лица! Вот это механизм популярности! Мечта о таких скоростных преобразованиях, о таком ошеломительном успехе пропитывает киноповествование. Отчасти в этой линии наш сериал совпадает с английским Шерлоком, где действие вынесено в современность, и Джон ведет блог в интернете, описывая расследования своего друга. Блог быстро завоевывает популярность, Шерлок и Джон становятся медийными звездами, их то и дело окружают журналисты с микрофонами и камерами. Однако в английском сериале отсутствуют сами дискуссии о качестве детективного повествования, создаваемого Уотсоном. Это качество не существенно, сериалу важно лишь превращение Шерлока и Уотсона в известных людей, находящихся под прицелом медийных преступников, мошенников, шантажистов и прочих.

В отечественном сериале продолжающиеся дискуссии о литературе, которую создает Уотсон, принципиальны для смыслового поля в целом. Если Шерлок – герой, который борется за правду и справедливость как детектив, то и Джон – тоже герой, он борется за правду в литературной материи. Он стремится писать нечто правдивое, органичное, отображающее реальность в ее современных, остро болезненных, драматических аспектах. И эту правду ему удастся ухватить и выразить, излагая истории, которые происходят с Шерлоком. Скандально же то, что Джон оставляет в своих рассказах подлинные имена и адреса. И вот уже желчный инспектор Лестрейд (Михаил Боярский), сидя с газетой, цитирует ироничные строки в свой адрес и в адрес своих подчиненных, от чего Шерлок ежится и испытывает неловкость, однако поделаться с этим ничего не может.

Писать правду о той действительности, обитателем которой сам являешься, — заразительное желание. Сидя вместе с Уотсоном в подземном ходе, прорытом преступниками, Лестрейд даже предлагает ему написать о полицейских, «о простых парнях, которые рискуют своими жизнями...», – и это замечание, конечно же, отсылает к чеховскому «А вот, знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат – учитель. Трудно, трудно живется!»<sup>170</sup>.

Но, видимо, невозможно написать хорошие стихи ни про колониальные войны империи с позиций адепта этой политики, ни про работу лондонской, во многом тупоумной и продажной, полиции с позиций адепта такой полиции. Попытки Лестрейда перейти на стихотворную форму: «Повсюду все кругом поэты... Лишь я один хожу на службу... Но вот стихов там не пишу...», – являются одним из самых комических моментов сериала.

Желание быть запечатленным либо в чьей-то памяти, либо в художественном произведении, невозможность быть центральным героем, да и вообще героем в традиционном смысле слова, образуют по сути своей неустаревающую чеховскую линию в современных киноопытах. И в этой линии воплощается вся мучительная сложность адекватной передачи современного драматизма. Для этого не подходят любые реальные люди. Как не подходил Медведенко для писательских опытов Кости Треплева или Тригорина, так не может подойти

---

<sup>170</sup> Чехов А. П. Чайка // Чехов А. П. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 13. – М.: Наука, 1986 – С. 15.

и Лестрейд для рассказов Уотсона. И чеховский доктор, и лондонский инспектор – слишком жалкие и слишком слипшиеся со своими незавидными (у каждого своими) социальными и профессиональными обстоятельствами, слишком задавлены несовершенством социума и отсутствием искры таланта, который помог бы им дистанцироваться от этого несовершенства, от своей тяжелой судьбы, перестать быть равным своей социальной доле. У Чехова такими героями, не равными своему социальному неблагополучию и профессиональному невезению, являлись Треплев и Заречная: непутевые, но особенные и не способные внутренне смириться со всем тем, что происходит с ними во внешнем мире.

В рассказах Джона Уотсона героем может быть только Шерлок – бедный, несчастный, одинокий, иногда нелепый и беспомощный, но не способный хотя бы однажды закрыть глаза на подлинную суть вещей, которую он видит быстрее и лучше окружающих. Эта особенность натуры Шерлока, судя по развитию линии литературного успеха Уотсона, и находит отклик в душах читателей. Редактор уговаривает Уотсона придумать Шерлоку хоть какие-нибудь элементы «сверхчеловеческих» способностей. Пусть он владеет какой-нибудь особой борьбой, к примеру. «Да не может он ничего такого», – кисло говорит Уотсон, понимая, что вся прелесть Шерлока заключается в полном отсутствии живописности и сверхчеловеческих талантов. Он ходит совсем не в эффектном длинном плаще с накидкой, а в обыкновенной куртке. У него нет особенной охотничьей кепки с двумя козырьками (такую дарят английскому Шерлоку поклонники и журналисты, когда он уже становится знаменитостью), у него обычная кепка. Шерлок так и не может научиться правильно раскуривать трубку, как это делает Уотсон. У Шерлока – очки, не очень чистые рубашки с мятыми воротничками, худая, беззащитно торчащая шея без уютного шарфа.

Весь Шерлок – ходячая неприкаянность, необустроенность, неприютность человека, которому нет никакого дела до себя, поскольку все внимание направлено на поиски истины и справедливости в окружающем мире. И удаются ему эти поиски благодаря внутренней честности, бескорыстности и высоким аналитическим способностям. Контраст между внешней антироманичностью и внутренней романичностью и неординарностью придают Шерлоку неповторимое обаяние. Впрочем, сам Холмс с доброй усмешкой просит Джона изображать его импозантным и романическим, в развеваемом плаще и стильной кепке – но не представляет, каково это, увидеть мнимого себя со стороны.

Как только Шерлока начинают считать погибшим, его образ «традиционизируется» в духе Конан Дойля. И занимается этим тот же Джон Уотсон, который вытащил Шерлока из небытия и превратил в медийную персону. Кабинет Шерлока превращается в музей. В нем теперь висит именно длинный романтический плащ. Красуется набор курительных трубок, которыми якобы пользовался великий сыщик. Все не так, как было. Когда Шерлок «воскресает» и, поскандалив с Уотсоном, поднимается к себе в комнату, Джон и Марта замирают, в ужасе ожидая реакции на «музейную экспозицию». Из музея раздается нервный смех Шерлока, оказавшегося перед лицом мифа о себе. Смеховая истерика реального Холмса подчеркивает, насколько он далек от классической фигуры вечно невозмутимого, со стальными нервами и отсутствием слабостей, гения сыска.

При осознании всей разницы между реальным Шерлоком и мифологическим Шерлоком, сериал лишен сарказма и злости, поскольку понимает, что речь идет не об извращении сути образа (как то происходило, к примеру, после мнимой смерти барона Мюнхгаузена в «Том самом Мюнхгаузене» Марка Захарова по сценарию Григория Горина). Мифологизация героя здесь – лишь проявление человеческой слабости его друзей. Сериал показывает неминуемость мифологизации героя как продолжение любви тех, кто был рядом, кто понимает, бок о бок с кем довелось провести некоторое время.

Аналогичный мотив есть в «Из пламя и света». «Кстати, именно здесь Михаил Юрьевич Лермонтов написал „Героя нашего времени“ и еще одно стихотворение...» – задум-

чиво произносит господин Чилаев (Грегори-Саид Багов), предложивший сдать Лермонову и его друзьям флигель. Висящий вниз головой на турнике Лермонтов замечает, что господин Чилаев говорит о нем так, как будто он уже умер, и водит на экскурсию людей, поскольку квартира превращена в музей. Понимание исторической ценности писателя или искателя правды, живущего рядом, иногда валяющего дурака вот тут, поблизости, в твоём жизненном пространстве, – это глубоко прочувствованное переживание для современных людей, создающих киноповествование и воплощающих в нем себя в предлагаемых обстоятельствах.

Сегодня более чем обострено отношение к бытию текущего момента как к потенциальному предмету музеефикации, готовность заранее рассмотреть непреходяще ценное, подлежащее увековечению. Медийная среда воспринимается как та среда, что должна помочь настоящему герою застолбить место в вечности ввиду быстротечности жизни. И кто как не люди, способные вовремя, то есть при жизни, оценить талант и воздать ему должное, не дожидаясь страшной гибели писателя и героя, должны стать инициаторами запечатления героя-писателя-правдоискателя. Как выражается Мартынов в разговоре с Лермонтовым: «Скоро мне придется писать о тебе воспоминания».

В «Шерлоке Холмсе» линия медийных отзвуков деятельности Шерлока идет по нарастающей. Чем страшнее и драматичнее истории, описываемые Уотсоном, тем в больший восторг приходит редактор. После истории о гибели Холмса, сражавшегося с Мориарти (Алексей Горбунов) в заснеженных Альпах, редактор встряхивает и тормошит Уотсона, выражая свой восторг и поздравляя его с коммерческим успехом. «Это победа! Победа, Уотсон! Когда следующий рассказ? Вы продумали название? Название – это очень важно! У вас получится! У вас получится!» – тараторит редактор, увлеченный литературными прорывами своего протеже, выпестованного в процессе мучительных споров и взаимных притирок. Правда, в заполошной радости и суете редактора можно ощутить и бессознательный страх потерять едва обретенного автора, и затаенную мольбу не прекращать писать под воздействием смерти литературного прототипа. Потому что внутренне этот умный редактор не может не понимать, что жизнь и смерть важнее литературного неуспеха и даже успеха. А Джон стоит как потерянный, как будто он не рассказ опубликовал, а бросил горсть земли на могилу друга. Для него история Шерлока – не литература, а драма гибели незаурядного человека, единственно близкого и единственно необходимого. Момент, когда Уотсон осознает всю значимость Холмса для своей жизни, оказывается моментом его литературного триумфа – неуместного, ненужного ему сейчас, лишнего и нелепого.

Зато уместный и своевременный триумф наступает тогда, когда после своего спасения королева Виктория (Светлана Крючкова) приходит на Бейкер-стрит. Она ровно и уважительно разговаривает со всеми, включая «ту самую миссис Хадсон». Она говорит о том, что весь год зачитывалась рассказами Джона Уотсона, и ее знакомство с ним и с мистером Холмсом – это ее подарок себе на день рождения. И пока вся «компания» беседует в квартире миссис Хадсон, на улице под окнами их дома полицейские расчищают дорогу от любопытствующих обожателей Шерлока Холмса, писателя доктора Уотсона и ее величества королевы Виктории, в которую Шерлок верит как в последнюю земную инстанцию морали. Вот это и есть окончательное признание как ценности Шерлока, искателя правды и справедливости, так и Джона Уотсона, его соратника, биографа и литератора.

Такой финал, сыгранный искренне, возможен лишь при моделировании умозрительной, идеализированной Англии конца позапрошлого столетия. Этой обожаемой в разных национальных культурах стране мы еще можем доверить миссию носительницы гармоничного взаимопонимания и взаимоуважения писателя и власти, правдоискателя и государства. Ничего подобного нельзя осуществить на отечественном историческом материале при мало-мальски серьезном отношении к тематическому полю литераторства и искания правды. И, возможно, это универсальная ситуация, вообще характерная для нынешнего искусства.

Показательно, что сама Британия не способна создать аналогичный образ нынешней королевы в «Шерлоке». Напротив, сериал пронизан иронией в отношении собственных институтов государства и власти. «Нам покажут королеву?» – хихикая, спрашивает Шерлок, доставленный в королевский дворец задрапированным в простыню на голое тело, поскольку герой демонстративно не желал приводить себя в порядок ради этой поездки. Ватсон тоже настроен скорее весело, нежели уважительно или благоговейно. Оба ведут себя как тинэйджеры перед телевизором, а не как взрослые люди в королевской резиденции. Помимо скепсиса в отношении королевской семьи в целом, в английских героях есть еще элемент привычки быть по эту сторону экрана, по которому транслируют светскую королевскую хронику. Для них королева – медийный персонаж, в известной мере условный, даже ирреальный. Столкнуться с проблемами королевского дома как с реальной ситуацией в реальном пространстве оба героя эмоционально не готовы.

В английском сериале (на момент третьего сезона) ударным, финальным достижением становится выстрел Шерлока в негодяя и шантажиста, угрожающего жене Джона, самому Джону, брату Шерлока Майкрофту, и в его лице – всей Англии. Герой убивает, не слишком долго раздумывая и не испытывая угрызений совести или ужаса от совершенного насилия. И тем самым, Шерлок «уравнивается» в правах и возможностях со своим другом и жизнеописателем Ватсоном, который в первый же день их знакомства убил негодяя, повинного в нескольких смертях и угрожавшего жизни Шерлока. Это весьма существенный сюжетный поворот. Ватсон и Холмс как бы движутся навстречу друг другу. Ватсон сначала умеет хорошо стрелять и знает, что иногда это необходимо делать без долгих рефлексий и последующих угрызений. А потом он становится интернет-писателем. Шерлок сначала умеет замечательно тонко анализировать состояние окружающей реальности и ее обитателей. Потом он становится литературным героем Ватсона. И наконец – по-настоящему стреляющим человеком, берущим на себя миссию спасения друга, брата и Англии отнюдь не мирными средствами.

Писатель может стать писателем только после того, как обретет богатый военный опыт и будет потрясен знакомством с незаурядным интеллектуалом. А интеллектуал, общаясь с военным врачом и хорошим стрелком, усваивая военный опыт Ватсона, может стать благородным «киллером поневоле», а не сугубо теоретиком. Это своего рода их социальная и человеческая карьера на двоих. Она располагается в сфере наращивания героями своей внутренней «синтетичности», полифункциональности в сюжете, приумножения своих личностных возможностей и прав. Шерлок и Джон оба преодолевают границы прежних себя. Вопрос, а так ли уж это всегда хорошо с точки зрения классических этических норм, не ставится в сериале. Сериал показывает, что инициативное импровизационное убийство, не санкционированное никакими надличными официальными структурами, бывает просто необходимо для выживания и восстановления безопасности как личности, так и общества в целом. Нет никакой силы и никакого авторитета, кроме совести, интуиции и веры частной личности в свою правоту, будь эта личность врачом, искателем правды и справедливости, писателем или военным.

Российский сериал выстраивает совершенно другую модель мира. В ней есть высший арбитр, высший судья и вершина объективной истины, интуитивного следования понятиям морали. Это королева. И признание ею ценности Шерлока Холмса как спасителя общества и незаурядного литературного героя, и Джона Уотсона с его литературным творчеством – высшая награда и высшее проявление общественного признания. Если булгаковские Мастер и Маргарита заслужили покой в вечности, то Шерлок и Джон удостоиваются абсолютного признания и славы при жизни, что есть внутренний душевный покой. Он рожден пониманием того, что их воззрения на мир совпадают с воззрениями высшего авторитета и арбитра, символа страны, государства, традиций, нравственного начала. Тотальная медийная гармо-

ния – слава, покой, уважение – дарована в финале героям, не имеющим никаких материальных капиталов и никаких средств давления на общество помимо самой писательско-расследовательской деятельности с ее мощным резонансом. Посидев за одним столом с ее величеством, Джон, Шерлок и Марта как бы попадают в медийный рай, вернее, этот рай нисходит на Бейкер стрит. Выглядит сия картина счастья не фальшиво потому, что авторы сериала, как и его адекватные зрители, прекрасно знают (автономно от сериала) всю недостижимость в реальности подобного райского блаженства. Однако это именно идеал общественно-медийной гармонии, который следует иметь в виду и к которому должно стремиться, словно говорит сериал, воплощая в художественной материи то, что недостижимо в действительности. Потому что идеал должен иметь силу хотя бы в воображаемом мире.

Итак, как показывает наш обзор, мотив рефлексии о литературе попадает в центр внимания экранных искусств, рождая эффекты гипертекста, в котором имеется множество отсылов к авторам, литературным героям и культурным явлениям, физически, напрямую не присутствующим в художественном экранном произведении. Размышления о судьбе писателя, о его человеческой «романичности» и его героях неизменно приводят к размышлениям кино и телевидения о состоянии общества и государства в целом. Мотив литературы как части медийной среды находится в переплетении с мотивом детективного расследования как поиска правды и справедливости, а также – с мотивами врачевания и болезни. Стремление к реалистическому постижению истории и современности нередко сосуществует с радикальной идеализацией картины мира в тех произведениях, где на магистраль киноповествования выходит феномен литературы в медийной среде.

Актуализируется тип героя, который строит свои отношения с окружающим миром, используя художественные образы, сюжеты, бродячие мотивы в качестве тех смыслов и координат, в пространстве которых разворачивается человеческая судьба. Происходит внутреннее объединение представлений о реальности, почерпнутых как из самой реальности, так и из литературных произведений, которые нередко выступают как полноценный документ, запечатление важного инцидента или человеческой позиции. Это не рождает индивидуальной мифологии, но свидетельствует о потребности человека опираться на большой надличный опыт культуры, мыслить себя в контексте литературных героев и представителей литературного творчества, а также многообразных средств хранения и трансляции культурных текстов. Многие герои выступают как субъекты встречи и взаимодействия социальной среды с пространством культурных смыслов, знаков, образов. Тем самым, воплощается современный взгляд на полноценного индивида как на существо, существующее мысленно сразу в реальности окружающего мира и во «второй реальности» искусства. Литература оказывается идеальным видом творчества для реализации данной модели героя, поскольку не дублирует визуальной киноматерии конкретными зримыми образами, не спорит напрямую со зрительным рядом. Литература оперирует бесплотными «чистыми смыслами», достраивающими видеоматерию фильмов вербальной материей, содержащей богатое поле культурных цитат и ассоциаций.

## **Александра Василькова. «Где куклы так похожи на людей...»**

Среди фильмов, снятых за тот век с небольшим, что существует анимация, немало экранизаций. И дело не только, и не столько в нехватке оригинальных сценариев; о том, что профессия анимационного сценариста вымирает, заговорили не так уж давно, а первая анимационная экранизация датирована 1913 годом. Стало быть, история экранизаций в российской анимации начинается почти одновременно с историей самой российской анимации (и вместе с тем – историей мировой объемной анимации). Днем рождения анимационного кино в России и мировой кукольной (объемной) анимации считается день премьеры первого фильма режиссера, художника, оператора и аниматора Владислава Старевича – фильма «Прекрасная Люканида, или Война рогачей и усачей»; премьера состоялась в марте 1912 года. Правда, само название этого вида экранного искусства появилось намного позже, да и о том, что появился новый вид искусства, никто в то время не догадывался. «Опыты Старевича рассматривались, скорее, как изобретательный операторский трюк. Повод к этому давал и сам Старевич, охотно участвуя в съемке игровых и научно-популярных фильмов, как оператор и режиссер, применяя множество оптических приемов для создания ирреальной, ни на что не похожей среды обитания персонажей своих фильмов»<sup>171</sup>. Однако за прошедшее с тех пор столетие анимация, несомненно, утвердилась как самостоятельный вид экранного искусства, более того – ее давно уже не считают искусством, предназначенным только для детей, напротив, было время, и не так давно, когда фильмов для взрослых снимали заметно больше, чем детских, особенно если оставить в стороне коммерческое кино и говорить только об авторском. Но, как бы там ни было, фильмов по мотивам литературных произведений всегда было много.

Отношения анимационного кино с литературой складывались и складываются неодинаково не только у разных режиссеров, но, случается, у одного и того же режиссера в разное время. Отношения анимационного кино с литературой складывались, и складываются неодинаково не только. Какое бы поколение режиссеров мы ни взяли, мы найдем в нем и тех, кто обращался к экранизациям лишь изредка, как например Гарри Бардин, и тех, кто только их и снимал, как Ида Гаранина; взяв другое поколение мастеров, тех, кто начал работать в конце восьмидесятых – начале девяностых, мы и здесь увидим режиссеров, предпочитающих готовый литературный материал (Алексей Демин, Александр Петров), и режиссеров, предпочитающих без него обходиться (Иван Максимов). Но в целом анимационных экранизаций со временем становится все больше. Например, один из самых известных проектов московской студии «Анимос» – «Русская классика детям»; экранизации снимает и другая студия – «Пчела». В 2015 году, на двадцатом Открытом Российском фестивале анимационного кино в Суздале впервые была вручена отдельная награда за экранизацию. Об экранизациях в анимационном кино вполне можно было бы, написать целую книгу, материала хватило бы с избытком, а когда речь идет о небольшом тексте, приходится думать о том, как сузить тему, как выбрать фильмы. Мне показалось наиболее естественным ограничиться на этот раз объемной анимацией, и даже более того – кукольными фильмами, не касаясь, к примеру, предметной анимации или плоской перекладки. Выбор мой объясняется не страстием к куклам (во всяком случае, не только им), а главным образом тем, что разговор о кукольных экранизациях представляется более естественным рядом с разговором об экранизациях игровых, с живыми актерами.

---

<sup>171</sup> Н. Изволов. Владислав Старевич. В кн.: Наши мультфильмы. – М., Интеррос, 2006. – С. 15

Кукол нередко сравнивают с людьми, продолжают спорить о том, что доступно «деревянным актерам», а что – нет, где они уместны и даже необходимы, а где можно было бы обойтись и без них. Спорам этим лет и даже веков куда больше, чем любому из видов анимации, потому что многое, что говорилось о кукольном театре, вполне может относиться и к куклам на киноэкране. Театральный критик Поль-Луи Миньон в книге «Я люблю кукол»<sup>172</sup> приводит высказывания великих в защиту марионеток. По словам Свифта, кукольный спектакль был изобретен для того, чтобы показать человеческую жизнь со всеми ее странностями, Анатоль Франс видел бесконечные возможности куклы заменить собой живого актера, Гофман предпочитал живым артистам деревянных, которые не лгут и не претендуют быть кем-то другим, а не самими собой.

Кукла, несомненно, обладает дополнительными возможностями по сравнению с живым актером: то, что ей надо сказать зрителю, она иногда способна показать одним своим видом. В отличие от живого человека, ограниченного самой своей человеческой природой, она может быть любого размера, может быть изготовлена из разнообразных материалов – все это дополнительно воздействует на зрителя. Но есть ли что-то доступное живому актеру, но недоступное кукле? Все ли жанры ей по силам? Зачем отдавать куклам «человеческий» репертуар? Зачем рассказывать ту или другую историю именно с помощью кукол, что они могут дополнительно сообщить зрителю?

Ролан Барт, предлагая применить к театру схему семиологии коммуникации, пишет: «Что такое театр? Своего рода кибернетическая машина. В нерабочем состоянии эта машина скрыта за занавесом, но как только занавес открывается, она начинает направлять по вашему адресу целый ряд сообщений. Особенность этих сообщений в том, что они передаются синхронно и вместе с тем в различных ритмах; в каждый момент спектакля вы получаете информацию одновременно от шести-семи источников (декорации, костюмы, освещение, расстановка актеров, их жесты, мимика, речь), причем одни сигналы длятся (например, декорации), а другие мелькают (речь, жесты). Перед нами, таким образом, настоящая информационная полифония, в которой и заключается феномен театральности...»<sup>173</sup> То же самое, с небольшими изменениями, можно было бы сказать и о кино вообще, и о кукольных фильмах в частности (как и о кукольном театре). В кукольном фильме источниками информации становятся не только композиция кадра, декорации, точка съемки, свет, диалоги и закадровый текст, музыка, шумы и прочее, из чего складывается любой фильм, но и фактура персонажей, материал, выбранный для кукол. Но все перечисленное – средства, которые автор фильма (как и спектакля, да и книги) использует, высказывая то, что его волнует. Как Волшебник в пьесе Шварца: «Мне захотелось поговорить с тобой о любви. Но я волшебник. И я взял и собрал людей и перетасовал их, и все они стали жить так, чтобы ты смеялась и плакала...»<sup>174</sup> Вот так же и кукольник: захочется ему поговорить со зрителем о любви или еще о чем-нибудь – он делает кукол и заставляет их жить на сцене или экране так, чтобы зрители смеялись и плакали. Но и в том, и в другом случае для этого требуется история, а у всякой истории есть свой автор. И вот тут все оказывается не так просто. Всякий, кто читал «Мою жизнь в искусстве» (а может быть, даже и те, кто не читал) помнит известное высказывание Станиславского: «Поэт, артист, художник, портной, рабочий – служат одной цели, поставленной поэтом в основу пьесы». Но режиссер среди перечисленных им служителей цели не назван, и служение цели вовсе не означает покорного следования автору во всем (и при этом речь идет о пьесе, именно для того и написанной, чтобы превратиться в спектакль).

<sup>172</sup> Paul-Louis Mignon. J'aime les marionnettes. Lauzanne, 1962. Цит. по: Каранович А. Мои друзья куклы. – М., Искусство, 1971. – С.9

<sup>173</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., Прогресс, 1989. – С. 276.

<sup>174</sup> Е. Шварц. Обыкновенное чудо. В кн. Е. Шварц. Пьесы. М., 1982. Цит. по: // Электронный ресурс. URL <http://www.lib-drama.narod.ru/schwarz/miracle.html> (дата обращения: 25.05.2015)

В анимационном кино определение «автор фильма» применительно к режиссеру встречается, мне кажется, намного чаще, чем в игровом. Мне довольно часто приходилось слышать и читать рассказы режиссеров-аниматоров о том, как придумывался тот или другой фильм, случается, и разговаривать с ними на эту тему до начала или во время работы над фильмом, и всегда речь идет о собственном замысле; если фильм делается по книге, режиссер говорит о том, что задело его в том или другом произведении, как он его понимает, на какие мысли оно его натолкнуло, какие чувства пробудило, что ему хотелось бы сказать зрителю – текст остается все же скорее поводом для фильма.

В своей книге «Мои друзья куклы», в главе, которая так и называется, «Я – режиссер», Анатолий Каранович (который был не только режиссером, но и сценаристом нескольких анимационных фильмов) пытается определить суть своей профессии. Сославшись на высказывание актера Художественного театра Леонидова, по словам которого режиссер должен уметь «рассказать, показать, подсказать, предсказать и приказать», он пытается расшифровать эти слова, применяя их не к театральному режиссеру, но к режиссеру анимационного кино.

«*Рассказать* – это объяснить всей своей постановочной группе, то есть художнику, оператору, композитору, ассистентам и актерам (кукловодам-мультипликаторам), свой замысел. И не только объяснить, но и увлечь их, заразить своим *видением* будущего фильма». Для этого режиссер обязан обладать «способностью замыслить свой будущий фильм, исходя из материала сценария; как бы видеть мысленным взором свой замысел воплощенным в кинематографических образах; уметь воплотить свое *видение* кинематографическими средствами».

И на той же странице, буквально через строчку, неожиданный поворот (здесь мне придется привести довольно длинную цитату): «Режиссер ставит фильм по литературному сценарию. В его задачу входит наиболее точное и бережное кинематографическое прочтение сценария. Он не сочинитель, а интерпретатор, в какой-то мере его роль похожа на роль музыканта, исполняющего в концерте музыку, сочиненную композитором. Обедняет ли это его творчество? Отнюдь нет. Ведь и музыканты никогда не жалуются на то, что композиторы ограничивают их исполнительские возможности. Напротив: чем больше будет прислушиваться к автору исполнитель, тем богаче, интересней и разнообразней будет исполнение. Ведь музыкант привносит в исполняемое им произведение свою трактовку, свое *видение*, свой темперамент.

Точно так же и режиссер никак не может чувствовать себя скованным авторским замыслом. Его задача – углубить этот литературный замысел, обогатив его арсеналом своих кинематографических средств. Он должен увидеть литературный сценарий как бы воплощенным на экране»<sup>175</sup>.

Далее идут рассуждения о недопустимости отношения к сценарию как к поводу для «всяческих режиссерских экзерсисов» и о том, насколько чуждо нашему (то есть – советскому) киноискусству формалистическое понимание режиссуры как средства «самовыражения». И, наконец, возвращаясь к музыкальным ассоциациям, Каранович сравнивает режиссера с балетмейстером (оговаривая, правда, что «пластический текст» роли он сочиняет для куклы совместно с кукловодом-мультипликатором). Насколько режиссер в своей практике был верен собственным теоретическим рассуждениям, мы увидим немного позже на примере поставленного им совместно с Юткевичем фильма «Баня»<sup>176</sup> по пьесе Маяковского,

---

<sup>175</sup> А. Каранович. Мои друзья куклы. – М., Искусство, 1971. – С. 41–42

<sup>176</sup> «Союзмультфильм», 1962. Сценарий также был написан совместно Юткевичем и Карановичем, художник Ф. Збарский, оператор М. Каменецкий, композитор Р. Щедрин.

а сейчас я хотела бы вспомнить более раннюю, вернее – самую раннюю экранизацию в истории российского анимационного кино.

Как я уже говорила, первым в истории российской анимации и первым в истории мировой объемной анимации был фильм Владислава Старевича «Прекрасная Люканида, или Война рогачей и усачей». В том же 1912 году Старевич снял еще несколько фильмов, в том числе и самую, пожалуй, известную свою ленту – «Месть кинематографического оператора», а уже в 1913 зрители увидели и первый кукольный фильм, основой для которого послужило литературное произведение, – «Стрекоза и муравей». Эта экранизация не осталась единственной в фильмографии режиссера, следом за ней появились другие, в которых натурные съемки соединялись с рисованными «спецэффектами». Взглянув на список фильмов, снятых Старевичем в десятилетия прошлого века, мы увидим, что режиссер всем прочим произведениям явно предпочитал сказочные и фантастические, а всем прочим авторам – Гоголя («Страшная месть», 1912; «Ночь перед Рождеством», 1913; «Портрет», 1915; «Вий», «Сорочинская ярмарка», «Майская ночь», 1918), но, поскольку и большая часть фильмов не сохранилась, и они не были анимационными, я ограничиваюсь этим упоминанием и возвращаюсь к «Стрекозе и муравью».

Литературный первоисточник всем известен, да и для титров взяты строчки из басни Крылова, которую все мы со времен младшей школы помним наизусть. Басню Лафонтена знают меньше – зачем, если у нас есть своя, русская? О еще более раннем сочинении Эзопа, у которого позаимствовали сюжет оба баснописца, можно и не говорить, представление о нем у большинства из нас самое туманное.

Персонажи Крылова, казалось бы, всем нам хорошо знакомы; веселая и беспечная бродяжка-попрыгунья из басни никакого отношения к реальным стрекозам не имеет, муравей подразумевается тружеником, но в басне об этом ни слова не говорится, как не говорится и о том, в достатке ли он живет или сам кое-как перебивается; все, что Крылов сообщает о нем читателю, – он отказывает стрекозе в приюте и помощи. Осуждает ли его автор? Согласен ли с ним? Мораль «от автора» в басне отсутствует, и читатель волен делать свои выводы. Набрав в строке поиска «стрекоза и муравей», сразу же, кроме ссылок на текст, на первой открывшейся странице получаю: «Стрекоза летом пропрыгала, проплясала, а муравей в это время собирал запасы на зиму», «красавица-попрыгунья Стрекоза и домовитый Муравей»; степень сочувствия тому или другому персонажу может быть разной, но характеры персонажей, похоже, всем совершенно ясны.

У Лафонтена персонажи другие: не стрекоза, а цикада (или кузнечик), и не муравей, а муравьица, поскольку в французском языке оба слова – женского рода. Две соседки, каждая из которых в басне занимается именно тем, чем занимаются реальные цикады или кузнечики и муравьи в природе. Впрочем, трудолюбие муравьицы и здесь лишь подразумевается, нам известно только то, что цикада обратилась к ней за помощью, и не попрошайничает, а просит дать ей зерна взаймы и клянется к осени все вернуть с процентами. Результат, впрочем, тот же, последние строчки дословно совпадают.

Жан-Жак Руссо в «Эмиле» басню Лафонтена осуждал как дающую детям «урок бесчеловечности», хотя Лафонтен, говорится в комментариях к басне, «хотел не преподать урок, но изобразить два противоположных характера, беспечного и расточительного представителя богемы – и труженика, чья бережливость доходит до скупости и черствости»<sup>177</sup>.

Что же мы видим на экране? Хотя фильм называется «Стрекоза и муравей», хотя для титров, как я уже говорила, использован текст басни Крылова, никакой стрекозы в фильме нет. Попрыгунья стрекоза, очень похожая на крыловскую, – персонаж другой, более ранней

---

<sup>177</sup> Примечание к басне в парижском издании 1912 года; примечания, как сказано на титульном листе, были «исправлены и дополнены» неким Тирионом, преподавателем Реннского лицея.

картины режиссера, «Месть кинематографического оператора», здесь же перед нами появляется кузнечик со скрипочкой, как всегда у Старевича – внешне реалистический, но ведущий себя совершенно по-человечески. Кузнечик этот не просто резвится и развлекается и не только играет на скрипочке – он пьянствует с жуком и не упускает случая обидеть муравья, который, как и все его сородичи, усердно таскает веточки для строительства дома. (Сородичи в одном из эпизодов, кстати, тоже появляются, муравей не одинок). Старевич ни в чем, кроме замены персонажа, не отступает от текста, он показывает то, что в басне подробно не описывалось, и достраивает – не идя против природы и не нарушая логики автора басни – линию каждого из персонажей так, что поведение муравья выглядит понятным и оправданным. К тому же, Старевич выдерживает естественные пропорции, кузнечик у него, как и в природе, намного крупнее муравья. Автор, говоря о насекомых, имеет в виду людей; читатель представляет себе людей; на иллюстрациях – как, например, у Гранвиля – мы чаще всего видим двух очеловеченных насекомых одного роста; у Старевича образное выражение проделывает обратный путь к буквальности, человек, о котором говорят «трудолюбивый муравей», самым настоящим муравьем и изображен. Природные декорации – трава, цветы, листья, сосновые шишки, как и природный реквизит – веточка, которую муравей пытается дотащить до строящегося дома, – реалистичны и соответствуют размерам *настоящих* насекомых, примерно так и выглядят жуки, кузнечики, муравьи в естественной среде. А весь реквизит, который необходим персонажам для человеческих действий, соответствует размерам кукол, размерам персонажей – это обстановка, в которой они живут, предметы, которыми они пользуются: скрипка, стол, бутылки и стаканы у кузнечика и жука, тележка у муравья. В сочетании это создает удивительное ощущение реальности происходящего. Живой кузнечик по-настоящему замерзает, выронив свою – получается, тоже настоящую – скрипочку на настоящий снег и упав рядом с ней. Финала этого в басне не было, но приход зимы – был. Морали в фильме нет, как и в басне. Зритель может счесть постигшее кузнечика наказание справедливым, а может его и пожалеть.

В 1915 году Старевич расстается с Ханжонковым и перестает снимать кукольные фильмы; он вернется в анимацию, уже покинув Россию, среди его фильмов будут и экранизации; но история российской кукольной анимации надолго замирает. В двадцатые годы были попытки снимать кукол, но чаще это были не анимационные фильмы, а фильмы-спектакли.

Но спустя не так уж много времени, уже в 1935 году, на экраны вышел «Новый Гулливер» Птушко<sup>178</sup>, первый в истории мирового кинематографа полнометражный кукольный фильм. И не просто кукольный, а с участием живого актера, что делало работу над фильмом особенно сложной. О «Новом Гулливере» можно было бы говорить очень долго, и единственное, что меня останавливает – все же это не вполне экранизация, сценаристы использовали сюжет романа Свифта, но ни они, ни режиссер не ставили перед собой задачи экранизировать «Путешествия Гулливера». Так что на этом я и остановлюсь; хотелось бы только напоследок процитировать несколько строк из посвященной фильму статьи Х. Херсонского; как ни странно, но эта сатирическая комедия дала критику возможность предсказать, верно, угадать появление совершенно иного направления в анимационном кино. «Нам кажется – пишет он – что недалеко то время, когда куклы в кино будут передавать и темы любви не только в ироническом освещении, но и в лирико-драматическом и трагедийном плане»<sup>179</sup>. Каранович, приведя в своей книге эту цитату, тут же замечает, что это писалось, чуть ли не за двадцать пять лет до появления на экране «Сна в летнюю ночь» Иржи Трнки. Сам же Каранович, писавший эти строки, должно быть, и представить себе не мог, что всего

<sup>178</sup> Авторы сценария Г. Рошаль и А. Птушко, главный оператор Н. Ренков, художник по куклам С. Мокиль.

<sup>179</sup> Цит. по: А. Каранович. Мои друзья куклы. – М., Искусство, 1971. – С. 27

через несколько лет после выхода его книги появятся фильмы Иды Гараниной – «Журавлиные перья», «Бедная Лиза», «Балаган»<sup>180</sup>.

Что же касается Карановича-режиссера и его фильма «Баня» – работа над экранизацией началась летом 1960 года – «наконец настало время, когда советская мультипликация, преодолевая диснеевские традиции, в поисках своего лица обратилась к творчеству Маяковского»<sup>181</sup>. Обычно, говоря о начале нового периода в истории советской мультипликации, о совершившемся в ней перевороте, вспоминают рисованные фильмы Хитрука, реже – сестер Брумберг. И неудивительно – в рисованной мультипликации к этому времени успела сложиться традиция, перемены бросались в глаза. Кукольное объединение было создано совсем недавно, традиций не было, нечего было ломать, но и опираться было почти не на что. Попытки экранизировать Маяковского были и раньше, еще в начале тридцатых были сделаны два фильма по его стихотворениям; а в том же 1960, когда началась работа над «Баней», Каранович снял в кукольном объединении фильм «Прочти и катай в Париж и Китай» (художником фильма был Вадим Курчевский). Постановкой этого фильма и ограничивался для Карановича, как он сам это назвал – «режиссерский опыт работы над Маяковским. Зато Юткевич в 1953 году поставил в театре Сатиры «Баню», он же и оформил спектакль.

«Баня» – не чисто кукольный фильм, в нем есть и рисованные эпизоды, и вставки документальной хроники, и живой актер (Аркадий Райкин) в роли Режиссера. Каранович объясняет и то, почему решено было ставить «Баню» как кукольный фильм, и то, почему куклами авторы фильма не ограничились.

Решение делать именно кукольный фильм подсказала сама природа пьесы, в которой, по словам Маяковского, действуют не «живые люди», а «оживленные тенденции», и «соединение различных кинематографических средств... вытекает из авторской концепции». Режиссеры хотели быть верными Маяковскому. А что это значит? Некоторые думают, что это следование за каждой буквой авторского текста, рабская копия, буквальное выполнение всех авторских ремарок. В понимании Карановича верность творчеству Маяковского – это «сохранение вечно живого, яростного и наступательного духа его творчества, неприменные поиски нового, смелое разрушение изживших себя канонов. Это значит не смотреть на все написанное им, как на «нечто незыблемое». Можно сказать, что на такой подход режиссеров благословил сам автор, который еще в 1921 году говорил о «Мистерии-буфф», что она будет переделываться им в зависимости от новых нарастающих обстоятельств, а после его смерти будет переделываться другими и, может быть, от этого станет еще лучше.

Сталкиваясь с трудностями, казалось бы – неразрешимыми, режиссеры почти всегда «находили решение в самом Маяковском», оставалось только «развивать и разрабатывать предложенное им».

Пьеса была написана Маяковским для театра Мейерхольда, для живых актеров, с успехом шла в разных театрах, но, как и многие другие его произведения, кажется созданной для перевода ее на язык анимации. Именно объемной, кукольной, где на образ работает еще и фактура, где можно отбросить лишние подробности и показать главное, найти, по определению самого режиссера, пластическое решение персонажей, тождественное «словесной метафористичности Маяковского»<sup>182</sup>. Это становится особенно заметным при сравнении эскизов с фотографиями кукол или кадрами из фильма.

Главначпусп Победоносиков на эскизе – изображенный несколько обобщенно человек, так мог бы выглядеть шарж. Другое дело – Победоносиков-кукла, персонаж фильма. Даже

<sup>180</sup> «Журавлиные перья» – в 1977, «Бедная Лиза» – в 1978, «Балаган» – в 1981 году.

<sup>181</sup> А. Каранович. Мои друзья куклы. – М., Искусство, 1971. – С. 90

<sup>182</sup> Здесь и далее цитируется глава «Куклы играют „Баню“» из книги «Мои друзья куклы». – С. 82—114

если мы не видим его в движении, не видим его медленной походки, понятно, насколько туп и неповоротлив этот человек-шкаф, у которого вместо карманов на костюме выдвигные ящики, в которых хранятся личные дела сотрудников, да и костюм сам по себе существует не отдельно от тела, не облекает его, полированное некрашеное дерево, из которого сделана кукла, – и внешность, и суть персонажа. И голова у него деревянная, сплошная, со сквозной дырой (в одно ухо влетело – в другое вылетело). Кукла-Оптимистенко почти не отличается от эскиза персонажа, только вместо условно нарисованной головы с торчащими ушами у него – зеркально отполированный бильярдный шар, в котором «только начальство отражается и то вверх ногами». Гибкий Моментальников, сделанный из проволоки и резиновых трубок, тугая округлая Мезальянсова с блестящей лакированной челкой, вырезанный из губки грушевидный Понт-Кич, у которого нос от любопытства вытягивается, превращаясь в хобот – и эти, и прочие отрицательные персонажи авторам удались, но с отрицательными всегда бывает проще. Сложнее придумывать облик положительных персонажей, и именно они вызвали больше всего споров. Нельзя было «проводить демаркационную линию между образным решением положительных и отрицательных персонажей», авторам казалось, что в пластическом решении они и здесь «должны исходить из тех же стилистических принципов, в основу которых положены известные рисунки самого Маяковского».

Изобретатель Чудаков, его друзья Велосипедкин и Двойкин – все эти персонажи решены не менее условно, но это условное изображение людей, а не «оживленные тенденции», они напоминают игрушки, человечков из «лего», – но игрушки, похожие, в свою очередь, на людей. Если у отрицательных персонажей глазки-точки и глазки-черточки, то у этих троих глаза большие, широко распахнутые; лица нарисованы условно, несколькими линиями, но этого достаточно, чтобы мы увидели перед собой небритого мечтателя Чудакова, чьи мысли полностью заняты изобретенной им машиной, «легкого кавалериста» Велосипедкина и крепкого, спортивного Двойкина – у последнего голова такая же круглая и блестящая, как у Оптимистенко, но здесь фактура поверхности ассоциируется со здоровой, загорелой кожей. Машинистка Ундертон – плоская кукла с большим, ярко накрашенным ртом, благодаря которому на нее «только и внимание обратят», обаятельная нескладеха с кудряшками.

Труднее всего оказалось придумать, как должна выглядеть Фосфорическая женщина. Она «оказалась настолько крепким орешком, что не только режиссерам, художнику, но и всей группе пришлось изрядно поломать голову над ее образом». Ни женщина-космонавт, как в мейерхольдовской постановке, ни лишенная каких-либо фантастических черт современница в фильме были невозможны, и то, и другое решение было неприемлемым.

К началу съемок персонажа все еще не было. «В конце концов Ф. Збарский сделал эскиз, в основу которого была положена мухинская скульптура колхозницы, стоящая у входа ВДНХ. Только в отличие от оригинала, сделанного из стали, мы решили выдуть ее из стекла», – вспоминает Каранович. Но, когда готовая кукла была получена от стеклодува, оказалось, что и она не подходит. Мало того, что «в ней не было ни должного изящества, ни пластичности» – ко всему еще, «заполненная газом, излучающим голубой свет, она сразу стала похожа на фигуру, снятую с рекламы». Оператор Каменецкий предложил сделать ее «как бы символом вечной женственности, сочетающим в себе и Афродиту Милосскую, и Джоконду». Предложение показалось интересным, но как воплотить этот символ на экране было непонятно. Вариантов предлагалось еще много (пробовали даже совсем не показывать Фосфорическую женщину на экране, оставив от нее лишь фосфоресцирующую тень), но ни один из них не подошел. Еще немного – и пришлось бы остановить съемки, и тут Юткевич предложил использовать рисунок Пикассо «Женщина с голубем» – предельно лаконичное, условное изображение женского лица, с одной стороны очерченного хлебным колосом, образующим щеку, с другой не очерченного вообще – там есть только опущенное крыло голубя, которое напоминает летящую прядь волос. Это было неожиданно и странно, но, поскольку

больше ничего не оставалось, решили попробовать. А когда несколько дней спустя посмотрели пробы, оказалось, что «тонкий и нежный рисунок Пикассо, предельно современный, совпал со стилистическим решением фильма».

Это не единственная цитата, внимательный зритель, знакомый с изобразительным искусством, найдет еще немало отсылок к разным художникам. Конечно, теперь, полвека спустя, фильм воспринимается совсем не так, как, должно быть, воспринимался современниками. И эти цитаты, и включенная в фильм хроника (военная, послевоенная – вплоть до полета Гагарина, совершившегося в то самое время, пока шли съемки), делало фильм «сегодняшним», путешественники во времени летели через недавнюю историю, а когда мы смотрим фильм сейчас – видим в нем приметы шестидесятых. Иногда случаются даже «воспоминания о будущем» – не только отдельные детали, но временами и композиция кадра чем-то напоминает эскизы Сергея Алимова к фильмам Хитрука, снятым несколькими годами позже и куда более известным не только киноведам, но и, что называется, «широкому зрителю». Не берусь судить, было ли это совпадением, подражанием, заимствованием, стилем времени – я говорю лишь о сегодняшнем своем восприятии картинки на экране.

«Баня» – не самый известный и даже, я бы сказала, маргинальный в истории анимации фильм. Каранович работал в анимации довольно много, но ни один из его фильмов не входит в списки «самых-самых», которые время от времени составляются; Збарский был художником всего на трех фильмах; Юткевич не был режиссером анимационного кино и для него «Баня» была, возможно, отчасти тем же, чем стала анимационная версия фильма «Кин-дза-дза» для Данелии.

Заканчивая главу, посвященную «Бане», Каранович пишет: «Удалось ли нам в полной мере решить все вопросы, возникающие при экранизации такого большого и многопланового произведения, как „Баня“ Маяковского? Конечно, нет! Это были лишь первые шаги. Экранизация произведений Маяковского, надеюсь, будет продолжена и принесет огромную радость и ее создателям и нашим советским зрителям». С Маяковским он ошибся, зритель теперь не советский, но, если заменить «произведения Маяковского» на «литературные произведения», а слово «советский» убрать, можно сказать, что предсказание его сбылось, и надежды оправдались.

## Всеволод Коршунов. Экранизации романа Максима Горького «Мать»: проблема поиска драматургических решений

В 2007 году в Индии были завершены съемки фильма «Мать» – экранизации романа М. Горького. Это уже пятая по счету киноверсия знаменитой книги. Режиссером картины стал известный индийский кинематографист Бали Шриранган. Можно предположить, что в контекст индийского кино коллизия горьковского романа «мать – сын» войдет весьма органично.

Предшественниками Шрирангана были Александр Разумный (1919 год), Всеволод Пудовкин (1926 год), Марк Донской (1955 год) и Глеб Панфилов (1990 год). Что привлекало кинематографистов разных эпох к горьковскому роману? Почему каждый раз возникала потребность в новой экранизации? И что нового предлагалось зрителю?

Многие ответы на эти вопросы дал филолог и киновед Е. Добренко в статье «Три матери»<sup>183</sup>. Однако в своем исследовании автор делает акцент преимущественно на содержательном аспекте произведения. Нас же интересуют специфические драматургические возможности, заложенные в роман и использованные в фильмах.

Олег Аронсон в своей работе «Столкновение экранизаций»<sup>184</sup> утверждает, что ключом к любой экранизации является именно наличие брешей в сюжете, «недостаточность литературы», провоцирующая кинематограф на всё новые экранные воплощения классических произведений. В случае с «Матерью» этих «недостаточностей» несколько. Они связаны с самыми первыми шагами по воплощению на экране, в картине замысла романа.

Роман был опубликован в 1907 году в США, позднее в России – со значительными сокращениями. Отечественная литературная критика Литературное сообщество встретило роман довольно критично: «В романе нет жизни, а вместо нее перед вами совершается не то радение, не то месса»<sup>185</sup>. Самым непримиримым критиком романа был сам Горький. Он давал своему детищу очень жёсткую оценку: «Мать» – книга действительно плохая».

Главным недостатком романа и критики, и сам автор, и современные исследователи считают схематизм. С нашей точки зрения, к ним следует прибавить еще и главную «недостаточность» – слабую разработку конфликта. Едва ли не все критики начала XX века подчеркивали очевидную глупость полиции в романе, превращение революционного подполья в некое подобие детской игры. Более того, Ниловне и окружающей ее «благородной» среде единомышленников-революционеров противостоит абстрактный мир «капиталистов-полиции-охранки», не имеющий внятного носителя-антагониста. Все персонажи, населяющие этот абстрактный враждебный мир, появляются лишь в локальных сценах и такую же локальную роль играют. Отсюда центральный конфликт подразумевается, но напрямую не раскрывается.

С этой проблемой столкнутся все авторы экранизаций романа, начиная с самой первой, созданной на заре советского кино в 1919 году.

### «Мать» М. Ступиной – А. Разумного (1919 год)

---

<sup>183</sup> Добренко Е. Три матери // Искусство кино. 2000. №8. С. 96–111

<sup>184</sup> Аронсон О. Столкновение экранизаций // Киноведческие записки. 2003. №61. С. 6–21

<sup>185</sup> Горький М. Полн. собр. соч. в 25-ти т. – М.: 1970. Т. VIII. С. 491.

Картина «Мать», созданная кинорежиссером А. Разумным по сценарию М. Ступиной, фактически стала «матерью» советского кино. Это был один из первых советских фильмов. Он снимался в сложные годы гражданской войны на производственной базе Москинокомитета. Впервые в отечественном кинематографе была поднята и исследована доселе не существовавшая тема пролетариата.

Роль Ниловны в фильме А. Разумного исполнила актриса Л. Сычева, роль Павла – актер Первой студии МХАТ И. Берсенев. Действие фильма, как и в романе Горького, происходит в обобщенно-абстрактной слободке около обобщенно-абстрактного завода: конкретно-историческая обстановка Нижнего Новгорода 1902 года практически не маркирована.

В сценарии М. Ступиной присутствуют все восемь сюжетных линий романа. Естественным следствием этого стала редукция каждой линии – в большей или меньшей степени. Наибольшему сокращению подверглась любовная линия (Павел – Сашенька). Наименьшему – линии Павла и Ниловны. При этом простейший вопрос: кто главный герой картины – Павел или Ниловна, сын или мать – остается без внятного ответа. Сценаристом была сделана попытка «объять необъятное» и в разработке сюжетной линии, каждого персонажа. В итоге и Павел, и Ниловна сливаются в общем потоке событий и лиц. Мир фильма перенаселен. Каждая из сохраненных сюжетных линий требовала и сохранения персонажей, участвующих в ней.

Но главной неудачей картины критики считали образ Ниловны. Он получился одномерным, сыгранным на одной ноте. В фильме Разумного Ниловна – это исключительно жалкое, забитое существо, вызывающее сострадание. Такой она остается до самого финала. Никакого «распрямления» героини в фильме не получилось.

С точки зрения жанровой структуры картину принято расценивать как агитфильм. Решение использовать именно эту жанровую интонацию очень точно соответствовало замыслу Горького, его «агитационным намерениям». Человек, читающий книгу и сопереживающий главной героине, сам становился на сторону Ниловны. По мысли писателя, это должно было стать еще одним перерождением в романе – перерождением читателя.

Композиционно фильм также повторяет роман. Таким образом, фильм Александра Разумного можно отнести к экранизации-иллюстрации, ключевые принципы которой – тщательное следование оригиналу, поглавное перенесение действия из книги на экран, скрупулезное текстуальное соответствие (насколько это было возможно в немом кинематографе). Как известно, сам режиссер протестовал, когда ему приписывали попытку сделать некие художественные открытия. Никаких открытий в картине нет. Ни сценаристом, ни режиссером даже не было сделано попытки найти метод «перевода» горьковского текста из эпоса в драму и из литературы в кино. Открытием стало само появление в нашем кинематографе новых героев, то есть значение этой экранизации – тематическое. Новая тема впервые заявила о себе – устами Павла Власова и Ниловны.

### **«Мать» Н. Зархи – В. Пудовкина (1926 год)**

В середине 1920-х гг. кинематограф вновь вернулся к роману Горького. Е. Добренко отмечает, что это была эпоха «уникальной по интенсивности и силе воздействия мифологизации Революции»<sup>186</sup>. Иллюстративная экранизация А. Разумного для этих целей уже не подходила. К десятилетию Первой русской революции киностудия «Межрабпом-Русь» по предложению руководителя литературного отдела Н. Эфроса взялась за вторую экраниза-

---

<sup>186</sup> Добренко Е. Указ. соч. С. 100.

цию «Матери». В качестве сценариста был приглашен молодой сотрудник студии Н. Зархи. Режиссером «Матери» должен был стать известный кинематографист Ю. Желябужский.

С первого дня работы над сценарием началась серьезная переработка фабулы романа. Желябужский не мог найти актрису на роль Ниловны, а на роль Михаила Власова уже пригласили И. Москвина. В связи с этим было принято решение перевернуть фабулу: главным героем картины сделать отца, а Ниловну превратить в персонажа второго плана. Согласно этому замыслу, именно отец должен был пережить перерождение. Но работа по созданию фильма буксовала. В 1925 году к ней подключился молодой кинорежиссер В. Пудовкин.

Совместно с Н. Зархи была выработана общая стилистика фильма: поиск средств выражения поэтических обобщений. В первую очередь это отразилось на уровне (построения) пространства-времени картины – хронотоп максимально обобщен. Конкретное место действия не обозначено. Съемки велись и в Москве, и в Твери. Эта история могла произойти где угодно: место значения не имеет. Время действия фильма переместилось из 1902 года в 1905-й. Сормовская демонстрация 1902 года была событием исключительным, а события фильма носят всеобщий, «типический» характер: так рождалась Первая русская революция.

С помощью поэтических обобщений разработан и конфликт фильма. Это не конкретная история семьи Власовых, это история обобщенных Матери (Вера Барановская), Сына (Николай Баталов), Отца (Александр Чистяков). Об этом прямо говорят три первые надписи: «Мать», «Сын», «Отец». Героиня не имеет имени – она нигде не называется Ниловной. Она просто Мать. Отношения между этими тремя персонажами и составляют фабулярное ядро фильма. Выстраивается своеобразный конфликтный треугольник, которого нет в романе:

1. Забитая, едва сводящая концы с концами Мать – распродающий последние вещи Отец
2. Революционер Сын – черносотенец Отец
3. Прячущий оружие Сын – предающая его Мать

Персонажная система фильма фактически редуцирована до формулы «Мать – Отец – Сын». Нет ни Андрея Находки, своеобразного «отраженного двойника» Павла, ни Рыбина, ни Николая Ивановича. Вместо четырех женских образов – Наташи, Сашеньки, Софьи и Людмилы – одна девушка Анна, которую сыграла жена В. Пудовкина А. Земцова. Все второстепенные персонажи подчинены конфликтному треугольнику картины.

Но чтобы он заработал, требовалась серьезная переработка фабулы. Зархи и Пудовкин отказались от выдвижения на передний план Отца. Они оставили главной героиней Мать. Отцу, в романе умирающему еще в экспозиции, на время сохранена жизнь. Он становится главным антагонистом в первой части картины. Свою смерть он находит не от грыжи, как у Горького, а от пули революционера – соратника Сына. Налицо намеренная драматизация горьковского сюжета. Это стало ключевым принципом экранизации 1926 года. Драматизация достигается с помощью пяти основных способов:

1. Герои начинают свое развитие с более низкой точки, чем в романе. Мать показана более забитым и страдающим существом, чем в романе. В этом случае развитие ее характера становится более вынужденным, ярким, эффектным. История Сына начинается с того, что он, в отличие от сюжета романа, приносит в дом не книги, а гораздо более опасную вещь – оружие. Линия Отца тоже завязывается на более низкой отметке: он не просто горький пьяница и дебошир, а враг революционеров – черносотенец.

2. Вводится механизм тайны. Мать знает, что Сын спрятал сверток под половицей, но не знает, что в нем. Сын не знает, что Мать раскрыла его тайну. Отец не знает, что Павел – революционер и что черная сотня фактически натравила его на собственного сына. Павел не знает, что отец завербован черной сотней.

3. Все ситуации «докручиваются», «дожимаются» до предельной отметки. Не просто первомайская демонстрация, а демонстрация с целью освобождения заключенных. Павла

на суде защищает не просто слабый провинциальный адвокат, но адвокат, не имеющий голоса в буквальном смысле – он страдает от икоты. В отличие от романа, Павла ждет не поселение в Сибири, а смерть от пули во время разгона демонстрации.

4. Снимается патетичное звучание горьковского текста. Зархи неукоснительно следовал правилу: о простом иногда можно сказать патетически, но о патетическом всегда нужно говорить просто. Отсутствие патетики превращает «роман-оперу» в драму с постоянно нарастающим напряжением.

5. На первый план выдвигаются незначительные образы романа, которые вырастают до образов-символов. Б. Балаш отмечал, что часто авторы экранизации из придаточного предложения в тексте извлекают богатство сильных и глубоких зрительных впечатлений. В фильме Зархи – Пудовкина таких образов несколько.

В романе Горький дважды рисует картину томительного ожидания и дважды использует для этого один и тот же образ: «С крыши капала вода, и унылый звук ее падения странно сливался со стуком часов. Казалось, весь дом тихо качается, и всё вокруг было ненужным, омертвело в тоске»<sup>187</sup>. В фильме это превращается в сильнейшую по эмоциональному воздействию метафору, в знаменитый кадр падающих капель, когда зрителю кажется, что он слышит звук падения этих капель.

Усиление драматизма подчеркивает и композиция фильма. Два узловых момента романа – первомайская демонстрация (первая кульминация, финал первой части книги) и суд (вторая кульминация) – поменялись местами. Для авторов картины было очевидно, что сцена суда, полностью построенная на тексте, проиграет в немом кино. Поэтому она переставлена в середину фильма. А яркая, напряженная, эмоциональная сцена демонстрации, усиленная мотивом побега Павла и встречи с Матерью, становится кульминационной.

Зархи и Пудовкин нашли совершенно иное решение и для финальной сцены. В финале картины происходит временная переброска: мы видим Московский Кремль с царскими орлами на башнях, затем появляется купол Сената с развевающимся флагом, а завершает фильм кадр простреленного знамени – того самого, которое подняла Мать. Обобщение достигло своего предела: показано то, ради чего она погибла и ради чего погибли такие, как она.

Гибель и Сына, и Матери была необходима и для жанровой структуры фильма. Зархи и Пудовкин стремились привнести в него элементы трагедии. Для создания трагедийной формулы понадобились два важнейших жанровых механизма: вина Матери – ее невольное предательство – и трагическое незнание – ее простодушная доверчивость, уверенность в том, что Сына отпустят, если он отдаст спрятанное оружие.

Михаил Ромм отмечал, что «Мать» Зархи – Пудовкина преподавала много уроков советскому кино, но главным из них было видение огромного мира через человека. Образ Матери переплетен со сложным комплексом общечеловеческих мифологем, парадигм общекультурных бинарных оппозиций: мать – сын, жизнь – смерть, предательство – прощение, правда – несправедливость, молчание – слово, социальные верх и низ. Образ Ниловны вырастает до мифологемы вселенской Матери-Прародительницы, Матери Мира, Матери Революции. Если в начале картины существовала оппозиция «маленький человек» – «огромный мир», то в финале человек вырастает до размеров исполина, становится равным миру, становится его демиургом.

Это уже не экранизация-иллюстрация, а иллюстрация-фантазия (термин Н. М. Зоркой), или, как ее еще называют, автоэкранизация, когда авторы фильма выступают в роли новых творцов по отношению к литературному первоисточнику. В отличие от картины Ступиной –

---

<sup>187</sup> Горький М. Собр. соч. в 18-ти т. – М.: 1960. Т. IV. С. 200.

Разумного, фильм Зархи – Пудовкина уже полноценное кинематографическое произведение. Образы горьковского романа впервые заговорили языком искусства кино.

### **«Мать» Н. Коварского – М. Донского (1955 год)**

Казалось бы, двумя экранизациями горьковской «Матери» советский кинематограф должен был бы ограничиться. Однако к середине 1950-х назрела необходимость в третьем фильме. К тому времени Революция уже превратилась в Миф, далекий и покрывшийся патиной времени. Теперь его необходимо было реанимировать. К тому же, экранизация Зархи – Пудовкина была слишком авангардной. Требовалась создать киноверсию «Матери» в «формах, доступных миллионкам».

За «переэкранизацию» взялись сценарист Н. Коварский и режиссер М. Донской, к тому времени прославившийся трилогией по автобиографическим повестям М. Горького «Детство», «В людях», «Мои университеты». На роль Ниловны была приглашена знаменитая актриса Вера Марецкая, на роль Павла – Алексей Баталов.

Экранизация 1955 года строилась на прямой полемике с картиной 1926 года. Если у Зархи и Пудовкина место и время действия были максимально обобщены, типизированы, то в фильме 1955 года аккуратно, ненавязчиво обозначена конкретная топка: персонажи по-нижегородски окают, один раз есть буквальное текстуальное обозначение: «нижегородские социал-демократы». Время действия фильма ближе к реальным событиям сормовской демонстрации. Надпись гласит: «Начало века. Год 1900-й». Если Н. Зархи и В. Пудовкин фактически лишили писателя слова, лишь обозначив в надписи, что «тема заимствована у М. Горького», то Н. Коварский и М. Донской включили горьковский текст в ткань фильма. Картина начинается с надписи: «Мать бесстрашна, если дело идет о жизни, которую она, мать, творит и охраняет. М. Горький».

Коварский и Донской столкнулись с той же проблемой, которую не смогли преодолеть Ступина и Разумный: идя за Горьким, они лишали фильм конфликта, жестких оппозиций «протагонист – антагонист». Коварский и Донской возвращают и горьковскую патетику, от которой так старательно уходили Зархи и Пудовкин. Тем не менее, было бы несправедливым утверждение, что авторы третьей экранизации полностью повторили неудачи и промахи первой киноверсии «Матери» 1919 года.

При работе с текстом первоисточника был применен один основополагающий принцип – принцип контаминации. Суть его состоит в соединении, сращении элементов романной структуры. Ярче всего это проявилось в разработке сюжета и персонажной системы фильма.

На уровне сюжета разработаны два контаминационных приема – сращение сцен (все приходы Рыбина в дом Власовых соединены в одну сцену) и временная переброска из одной сцены в другую. Рассказ Николая Весовщикова о возможном побеге перерастает в саму сцену побега, пламенный монолог Андрея Находки в доме Власовых перерастает в его речь на первомайской демонстрации.

В полемике с фильмом 1926 года трактован и образ главной героини. Ниловна – уже не вселенская Мать-Прародительница, она имеет глубокие национальные корни. Картина начинается с пейзажа и русской народной песни о «поле чистом, дороженьке широкой». Ниловна постоянно соотносится с природой: то она проходит на фоне широких полей, то стоит на берегу Волги, то сидит на фоне солнца. В романе образ Ниловны напрямую ассоциирован с образами русского фольклора, аграрного культа: Волгой-матушкой, Природой, а главное – Матерью-Сырой-Землей<sup>188</sup>. Этот пласт горьковского текста был полностью

<sup>188</sup> О культе Матери-Сырой-Земли см.: Коринфский А. А. Народная Русь. – М.: Белый город, 2008.

отброшен в первых двух экранизациях. И именно на работе с этим пластом устойчивых ассоциаций строится третья киноверсия «Матери».

Культ Матери-Сырой-Земли – один из древнейших. Люди смертны, Земля вечна: «От земли взят, землей кормлюсь, в землю пойду», – говорится в поговорке. Неслучайно поэтому в финале фильма Ниловна не умирает. Мать-Сыра-Земля не может погибнуть: Ниловна превращается в камень, в барельеф, в скульптурное изображение самой себя. И неслучайна поза Матери на этом барельефе – она закрывает собой, защищает все остальные фигуры: «Добра мать до своих детей, а земля – до всех людей!»

Абсолютно точен был и выбор актрисы. Как вспоминает Алексей Баталов, «Донской приглашает на роль Матери Марецкую – актрису, обладающую огромным человеческим обаянием, теплотой и теми народными чертами, которые придают ее киногероиням неотразимую подлинность и земную силу»<sup>189</sup>. С первых же кадров фильма поражает внутренняя сила, статность, спокойствие Ниловны-Матери-Сырой-Земли. Она не может быть забитой и жалкой – это прямая противоположность Матери в исполнении В. Барановской.

Такая трактовка заставляет, в отличие от фильма Зархи – Пудовкина, погружать зрителя в «вещный», физический мир народного быта. В этой связи необходимо отметить, что жанровая структура картины двойственна. Картина начинается как драма бытовая, а заканчивается как драма историко-революционная. Это изменение жанровой структуры подчеркивает развитие характера Ниловны, ее «распрявление», перенесение ее интересов из бытового контекста в революционный, переход из пассивной созерцательности в активное жизнестроительство.

«Мать» 1955 года ближе к адаптивному типу экранизации, когда произведение переносится на экран не формально-иллюстративно, как в экранизации-иллюстрации, а с помощью специфических кинематографических средств. Ради перевода на язык кино авторам приходится жертвовать отдельными сценами и персонажами, но в целом хрестоматийный текст максимально сохраняется.

Зрители и критики приняли «Мать» Коварского – Донского холодно. Причиной этому послужила именно адаптивность экранизации. Как писал А. Баталов, «близость к тексту, безграничная добросовестность, желание сохранить и воплотить возможно больше из того, что есть в книге, подавили собственное дыхание фильма, не дав литературным образам возможности превратиться в экранных героев»<sup>190</sup>. Критики объявили «Мать» провалом, творческой неудачей. Это подготавливало почву для новой экранизации, построенной на совершенно иных принципах.

### **«Мать» Г. Панфилова (1990 год)**

Обращение Глеба Панфилова к роману Горького на закате советской эпохи, в разгар перестройки, многим казалось творческим самоубийством режиссера. Роль Ниловны писалась для Инны Чуриковой. На роль Павла был приглашен молодой актер Виктор Раков. Сценаристом выступил сам Панфилов.

Взявшись за экранизацию «Матери», Панфилов вступил в полемику со своими предшественниками. Если все предыдущие картины строились на большем или меньшем обобщении романного хронотопа, то Панфилов его максимально конкретизирует. Он единственный из экранизаторов снимает «Мать» в Нижнем Новгороде – городе, где реально происходили описанные Горьким события. Кроме того, в отличие от своих предшественников, вынужденных сужать пространство-время фильма, Панфилов его, напротив, расширяет.

---

<sup>189</sup> Баталов А. В. Судьба и ремесло. – М.: Вагриус, 2005. С. 100.

<sup>190</sup> Баталов А. В. Судьба и ремесло. – М.: Искусство, 1984. С. 101—102.

Он вводит зрителя в мир антагонизма – наконец-то у этого мира появляются яркие носители – Губернатор (в исполнении И. Смоктуновского) и субантагонист Офицер жандармерии (С. Маковецкий).

Принцип расширения пронизывает всю художественную структуру фильма. Это связано с введением дополнительной линии и дополнительного конфликта, которых не было в романе. Это линия предательства (Евсей Климков – Яков Сомов), сплетенная из сюжетов двух рассказов Горького – «Жизни ненужного человека» и «Караморы». Агент охраны Евсей Климков внедряется в кружок Власова и сдает революционеров полиции. Его двоюродный брат Яков Сомов убивает предателя и, взятый охранкой с поличным, начинает работать на это ведомство. Так «Мать» Панфилова, подобно фильму Пудовкина, становится историей о предательстве. Правда, на этот раз, совсем в другом контексте. Панфиловская Ниловна не может быть предательницей – ниже мы покажем, почему.

Помимо расширения художественного мира Панфилов использует в своей экранизации еще три драматургических приёма:

#### 1. Снижение патетики.

Всё сводится к разговорной, сниженной, почти просторечной интонации. Для этой цели Панфилову приходится отказываться от ряда хрестоматийных сцен и даже эпизодов: из фильма почти целиком исчезла вторая – городская – часть романа, в которой Ниловна начинает работать вместе с революционерами и в которой происходит ее знаменитое «распрявление». Намеренно оборвана и «обязательная» сцена распространения листовок на заводе – Ниловна лишь входит за ворота и тут же исчезает в полумраке цеха.

#### 2. Параллелизм.

Этот приём становится сквозным в картине. Одно событие эхом отзывается на другом, один и тот же текст звучит в разных контекстах, одно действие повторяет другое. В начале картины мы видим идущих на завод рабочих. Угрюмые лица, размытые темные фигуры, реплика «Опохмелиться бы!» Всё это с точностью повторится еще не раз – создается ощущение замкнутого круга, из которого не вырваться.

Линия Климкова – Сомова построена на двойном предательстве (сначала революционеров предаёт Евсей, потом Яков) и на двойном убийстве (сначала Сомов расправляется с Климковым, потом, в финале фильма – с Ниловной). Сцена убийства Евсея и вербовки Якова строится на повторе события: сначала пишет записку загнанный в угол Евсей, а спустя несколько минут – так же загнанный в угол Яков. Круг всякий раз замыкается, создается тяжелое ощущение трагической безысходности – ключевая эмоция фильма, разрушающая оптимистический пафос горьковского романа.

#### 3. Аллюзивность.

С одной стороны, фильм наполнен конкретными историческими деталями, с другой стороны – аллюзиями, реминисценциями к общественно-политической ситуации конца 1980-х. Исполнительница главной роли Инна Чурикова в одной из интервью обозначила эту аллюзивность фильма: «Панфилов задумывал его как историю первых диссидентов в России и показал, что масса не поддерживала героя фильма, что выход на демонстрацию 1 Мая напоминал скорее небольшую группу диссидентов, которые вышли на Красную площадь в знак протеста против ввода советских войск в Чехословакию в августе 1968 года»<sup>191</sup>.

Этот аллюзивный ряд можно продолжить. В сцене демонстрации звучат лозунги: «Да здравствует демократия и гласность!», «Да здравствует трезвая жизнь!», «Долой водку!» – вполне своевременные для конца 1980-х. Офицер жандармерии называет подпольную литературу «самиздатом». В фильме Панфилова история Ниловны – не далекое прошлое, а актуализированное настоящее с его животрепещущими проблемами и дилеммами.

<sup>191</sup> (название статьи) URL: <http://www.ovideo.ru/stars/0016/index.html>.

Неоднозначно была воспринята современниками и трактовка образа главной героини. Панфилов впервые включил в экранизацию «Матери» тот пласт романа, которого старательно избегали авторы предыдущих фильмов. Это пласт библейских, христианских ассоциаций. Известно, что Горький задумывал «Мать» как новое Евангелие: В многочисленных редакциях романа он избавлялся от слишком навязчивых евангельских ассоциаций. Панфилов, напротив, «вытащил» их на первый план. Кружок Власова соотносится с первыми христианами, завод – с адом, а Ниловна – с Богородицей. Подобно Богоматери, Ниловна несет миру слово своего сына – речь на суде.

Очевидно, что Ниловна-Богородица не могла стать предательницей. Для роли Иуды понадобился другой персонаж, точнее, сразу двое – Евсей Климков и Яков Сомов. Есть здесь и своеобразный «поцелуй Иуды» – смертельное объятие Сомова, когда он вонзает нож в тело Ниловны.

Зритель ждет последнюю реплику Ниловны «Душу воскресшую не убьют!» – тогда бы круг евангельских ассоциаций замкнулся. Но этой реплики в фильме нет. Панфилов единственный из авторов экранизаций «Матери» четко, зримо показывает убийство главной героини, демонстрируя ее кровь. Воскреснет ли Ниловна-Богородица для новой жизни? Этот вопрос остается открытым. Павел, которого вместе с другими заключенными ведут по зданию вокзала, видит мать. Она идет по заснеженному полю к реке. И дальше – прямо по водной глади – к храму на другом берегу. Сын окликает ее, но она не отвечает. Картина заканчивается пронзительным кадром уходящей вдаль Ниловны. Это фильм не о воскресении, а о жертве.

Христианская трактовка образа Ниловны, распространение этого пласта ассоциаций на весь художественный строй картины и особенно пронзительный метафоричный финал сообщают фильму специфическую жанровую интонацию – притчевую. Если начинается панфиловская «Мать», подобно фильму Донского, как бытовая драма (такова почти вся первая серия), то заканчивается как притча о вере, подвижничестве, предательстве, любви и жертвенности. По типу экранизации – это скорее экранизация-интерпретация, когда при минимальных искажениях произведения автор находит новое неожиданное звучание хрестоматийного текста.

В жанре притчи обязателен дидактический элемент. На чьей стороне Панфилов? Кто прав в этой истории? Диссиденты-революционеры? Царь? Охранка? Или всё-таки мать? Панфилов не дает прямого ответа, точнее, избирает горьковский ответ, отсылая к его концепции «своей правды»: у каждого своя правда – вымученная, выстраданная – и своя трагедия. Своя правда – историческая и эстетическая – есть и у четырех экранизаций горьковского романа. Появится ли новая кинематографическая версия этой, по всей видимости, вечно работающей драматургической конструкции?..