

Л. И. САРАСКИНА



**ЛИТЕРАТУРНАЯ  
КЛАССИКА  
В СОБЛАЗНЕ  
ЭКРАНИЗАЦИЙ**

Людмила Сараскина

**Литературная классика  
в соблазне экранизаций.  
Столетие перевоплощений**

«Прогресс-Традиция»

2018

УДК 85.374

ББК 82:7

## **Сараскина Л. И.**

Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений / Л. И. Сараскина — «Прогресс-Традиция», 2018

ISBN 978-5-89826-514-4

Книга Л. И. Сараскиной посвящена одной из самых интересных и злободневных тем современного искусства – экранизациям классической литературы, как русской, так и зарубежной. Попытки перевоплощения словесного искусства в искусство кино ставят и решают важнейшую для современной культуры проблему: экранизация литературных произведений – это игра по правилам или это игра без правил? Экранизируя классическое литературное произведение, можно ли с ним проделывать все что угодно, или есть границы, пределы допустимого? В жгучих дискуссиях по этой проблеме ломаются копья. Автор предлагает анализ проблемы с точки зрения литературоведческой и киноведческой экспертизы. В центр рассмотрения поставлен вопрос: следует ли использовать литературное произведение только как повод для самовыражения или экранизатор должен ставить себе более крупные художественные задачи? Ведь, как пишет Л. И. Сараскина, мастера кино, будто испытывая кислородное голодание, обращаются к литературной классике как к спасительному и живительному источнику, так что каждый год можно видеть новую кинокартину по Шекспиру, Толстому, Чехову, Достоевскому и другим мировым классикам. Системный анализ экранизаций в контексте литературных первоисточников позволяет нащупать баланс между индивидуальным представлением режиссера об экранизируемой книге, его творческой свободой – и необходимостью соответствовать тексту литературного первоисточника. Книга позволяет понять творческие мотивы обращения режиссера к литературному тексту – в них зачастую кроется разгадка замысла и результата экранизации. Сотни экранизаций, рассмотренных в книге, дают интереснейший материал для размышлений.

УДК 85.374

ББК 82:7

ISBN 978-5-89826-514-4

© Сараскина Л. И., 2018

© Прогресс-Традиция, 2018

## Содержание

Введение	7
Раздел I. «Нотная грамота» экранизаций	10
Глава 1. Литература плюс кино: обретения и потери. «Солнечный удар»	10
Глава 2. Литературоцентризм как позиция. Режиссер- экранизатор и музыкант-исполнитель	18
Глава 3. «Азбука» литературы и «ноты» ее экранных трансформаций. «Даун Хаус». «Сад». «Кориолан»	28
Глава 4. Картины, снятые «по мотивам и ассоциациям». «Две женщины». «Сатисфакция». «Дуэлянт»	39
Конец ознакомительного фрагмента.	49

**Л. И. Сараскина**  
**Литературная классика в соблазне**  
**экранизаций. Столетие перевоплощений**

© Сараскина Л. И., 2018

© Орлова И. В., оформление, 2018

© Прогресс-Традиция, 2018

\* \* \*

## Введение

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.

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 упоминая имени А. С. Пушкина: с 1907 по 1917 годы были экранизированы (и по нескольку 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 увещеваниями.

*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;

---

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

- 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, киноведов, 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 слышать аргументированные суждения и трактовки, без злобы и агрессии. «Всякие бывают люди и всякие страсти. У иного, например, всю страсть, весь пафос его 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.

---

<sup>2</sup> См., напр., зрительское обсуждение фильма на форуме «КиноПоиск» // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/586308/> (дата обращения 10.05.2015).

<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> (дата обращения 15.05.2015).

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

\* \* \*

Книга состоит из пяти разделов.

Первые три, в разных ракурсах и на разном материале, рассматривают «азбуку», или, иначе сказать, «нотную грамоту» экранизаций: автор, название, сюжет, содержание, время и место действия, герои, персонажи и т. д. Этими *нотами* – общими для любых экранизаций – объединен анализ разнородных, порой далеко не «академических» кинокартин: наряду со вполне добротными, порой вершинными работами анализируются псевдоисторические фильмы, имитации, подделывающиеся под экранизации несуществующих исторических романов, фан-фики и бриколажи, а также «мэшап-продукция», питающаяся энергией подлинных сюжетов и захватывающая в последние годы значительную зрительскую аудиторию. Таким образом, одна из задач книги – наряду с шедеврами увидеть и то, что таковым никак не является, сопоставить масштабы и смыслы, которые транслируются как высоким киноискусством, так и масскультом.

Четвертый и пятый разделы посвящены русской литературной классике и ее многообразным киновоплощениям – экранизации отечественной классики заслуженно получили статус общенационального проекта. Обзорная глава, показывающая диапазон и размах интереса российского и мирового кинематографа к произведениям русской классической литературы, переходит далее к трем крупнейшим писателям – Л. Н. Толстому, Ф. М. Достоевскому, А. И. Солженицыну – к их присутствию на киноэкране и к трем их большим романам: «Анне Карениной», «Преступлению и наказанию», «В круге первом», по которым – в разное время, в разных странах и с разным успехом – было снято разное количество кинофильмов. Завершается книга двумя «тематическими» главами, в которых через образы балов и балных событий, столь характерных для сюжетов русской классики, где балы предстают как квинтэссенция интриги художественного произведения, явлена специфика языка литературы и кино.

Анализ экранизаций, как правило, предваряет анализ экранизируемого литературного первоисточника. Значительное место в книге занимают современные зрительские оценки и высказывания, адресованные как старым, так и новым картинам.

Цитаты из фильмов приводятся по доступным интернет-версиям, мнения зрителей – по форуму «КиноПоиск».

## Раздел I. «Нотная грамота» экранизаций

### Глава 1. Литература плюс кино: обретения и потери. «Солнечный удар»

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 типовые 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 собратья 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 судебных 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.

## I

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,

---

<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/> (дата обращения

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? Эх... 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. Раскладывая 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. 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

---

07.05.2015).

<sup>6</sup> См.: Профессия Кинокритик и не только // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ljpoisk.ru/archive/2877116.html> (дата обращения 10.05.2015).

<sup>7</sup> Там же.

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 всё опишет и, мало того, всё 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 пространственные 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 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

---

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Киновед. Описание профессии // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ucheba.ru/prof/1334> (дата обращения 04.05.2015).

(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.

## II

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 у 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 называли 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.

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 «подпорку» 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», – это 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.

Смею все же заметить: экранизатор, беря 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.

### III

Приведу пример, когда стремление безоглядно «использовать» классику становится основой и даже идеологией картины. Речь пойдет о фильме Н. С. 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 телеинтервью журналисту 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>.

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-го и 1919 годов, у Михалкова – Крым после захвата Крымского полуострова большевиками осенью 1920 года, когда начались аресты и расстрелы остав-

---

<sup>12</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>13</sup> Там же.

шихся в Крыму пленных офицеров-врангелевцев. По оценкам историков, с ноября 1920-го 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. С. 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 «видений». 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 понравившимся ей попутчиком.

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 поедem 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.

<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> (дата обращения 10.05.2015).

<sup>15</sup> *Бунин И. А.* Солнечный удар // [Электронный ресурс]. URL: [http://royallib.com/read/bunin\\_ivan/solnechniy\\_udar.html#0](http://royallib.com/read/bunin_ivan/solnechniy_udar.html#0) (дата обращения 10.05.2015).

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 полупальцах, 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 скучную 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; обнаружились и идеологические разночтения*. Ничего уточнять Михалков не стал, но, быть может, брат как раз и хотел спросить: зачем в бунинский рассказ влезло столько всего небунинского, зачем так небунински 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, дело не только в недоверии 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 гражданам 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

---

<sup>16</sup> См.: «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...» (*Девуш* А. Распыляясь по мелочам, не сумели сконцентрироваться на главном... // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/586308/> (дата обращения 10.05.2015).

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>.

---

<sup>18</sup> См.: Все отзывы зрителей от КиноПоиска на «Солнечный удар» // [Электронный ресурс]. URL: <http://pirateplayer.com/reviews/F1CSpNcUJPF> (дата обращения 10.05.2015).

## Глава 2. Литературоцентризм как позиция. Режиссер-экранизатор и музыкант-исполнитель

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, а именно *литературоцентрический*. Споры о литературоцентричности – жива ли она, умерла ли, ушла ли в небытие – продолжают, 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 Конан 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, 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 не всегда оправданные вольности).

### I

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 всё 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 komponуется текст, по-другому оформляются сюжетные ходы, быстрее течет время, пружиннее звучат диалоги, словом – повествование повествованию рознь. И те, кто обвиняет литературо-центризм 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 вариантами, 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, в каком месте звучат свои реплики. Если это не халтура, то, значит, что-то непостижимое литера-туроцентричному уму.

Вообще говорить об «искажениях» («оскорблениях») классики, об «издевательствах», «надругательствах» над ней, пусть даже в самом общем виде, рискованно – многие видят в этом репрессивные, 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

---

<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> (дата обращения 11.05.2015).

<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/> (дата обращения 11.05.2015).

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 Мейерхольтда. Потом закрывается театр Таирова. Потом закрывается МХАТ 2-й. 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 – это прекрасно, пусть тоже будет.* Почему мы хотим привести опять все к социалистическому реализму? Это соцреализм будет в результате: 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 в замысел автора.

## II

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. Экранизацию 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,

---

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

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 непременно 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 нет и 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 музыке. Что она для них – основа основ? ценность, которая превыше 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 областной центр Кировоград, ныне переименованный в город Кропивницкий Кировоградской области), 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 исполнениях. 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 исполняемой 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.

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 многих других пианистов, Рихтер умел растворяться в исполняемой им музыке. В этом в полной мере и раскрывалась его гениальность.

Быть может, феномен Святослава Рихтера – это 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 доказа-

тельство, что композиторский замысел – это совсем не только повод для исполнительских усилий, а высокая цель, сверхзадача. И 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 отношения 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>22</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 получить 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>23</sup>

На вопрос: «Будучи музыкантом, дирижером, стараетесь передать замысел автора или 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,

<sup>22</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/#>. VPBYMnVtPUY (дата обращения 11.05.2015).

<sup>23</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/> (дата обращения 11.05.2015).

имею собственную оригинальную мысль, необходимо творить самому. Собственное отношение и натура дирижера так или иначе проявляются в исполняемой музыке»<sup>24</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 невосприимчивости самой природы и музыкальной формы его мыслей. 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>25</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 тот, что споры об ответственном и бережном отношении к композиторскому ли замыслу, к литературному ли первоисточнику – это не выдумка искусствоведов, это 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 – тем, кому в эстетической и этической верности к классике чудится что-то старорежимное, ветхое, косное, консервативное. «Страстная, самозабвенная, истеричная любовь к классике – это в России не любовь к прекрасному, – пишет, например, уважаемый театральный критик. – Это любовь к чему-то застывшему, безопасному и цементирующему все общество – от детского сада до творческих вузов и

<sup>24</sup> См.: Мазина А. Игнат Солженицын. Российско-американский пианист и дирижер // [Электронный ресурс]. URL: <http://stnmedia.ru/?id=13450> (дата обращения 11.05.2015).

<sup>25</sup> Муравьева И. В кругу музыкальном // Российская газета. 2008. 18 декабря. Как сообщается в музыковедческих словарях, в настоящее время подавляющее число дирижеров предпочитает исполнять сочинения Брукнера, ориентируясь исключительно на оригинальный текст партитур.

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 предвестия 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>26</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 своим огнем и пеплом обжигают современность – это другое. Литературоцентризм выбирает второе.

### III

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 литературному первоисточнику, где он примитивно эксплуатирует материал, а где и грубо искажает его, бывает не так просто – существует пресловутое режиссерское «я так вижу», за которым может скрываться всё 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 беспо-

---

<sup>26</sup> Давыдова М. Наша главная скрепа // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.colta.ru/articles/theatre/6638> (дата обращения 11.05.2015).

мощной 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 огромном 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, и даже полярные мнения на один и тот же фильм, один и тот же спектакль, одну и ту же книгу – это естественно, нормально. 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>27</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. Таковую “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

---

<sup>27</sup> См.: Сеансу отвечают: Сериалы. Экранизации классики // [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/n/19-20/serials/serials-classics/> (дата обращения 11.05.2015).

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 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 закрашивать... Но сейчас появилась такая возможность. Не то чтобы на уровне ВВС, но все-таки... Благодарная 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 Маницов.* «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 рассейское 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.

### Глава 3. «Азбука» литературы и «ноты» ее экранных трансформаций. «Даун Хаус». «Сад». «Кориолан»

Исследователи экранных искусств подсчитали: подавляющая часть экранизаций (социологи кино называют цифру в 99 %) самых мощных авторов-классиков – это и фильмы, снятые по мотивам книг, это и 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-м по его мотивам Андрей Тарковский снял фильм «Сталкер». Сценарий фильма был написан Стругацкими и Тарковским и 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 исказил 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.

#### I

Как правило, экранизаторы дорожат именем автора литературного первоисточника, не стремятся его скрыть или закамуфлировать. Да это и невыгодно создателям экранизаций: автор – это бренд, это тот манок, на который должен купиться и 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 бесталанный 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 сделает ему имя, неважно какого качества.

В 2001 году режиссер Роман Качанов-младший и сценарист Иван Охлобыстин, воспользовавшись сюжетом (вернее, канвой) романа Ф. М. Достоевского «Идиот», сочинили лихую постмодернистскую фантазмагорию в жанре черной комедии «Даун Хаус»<sup>28</sup>. Название фильма (оно появляется на экране под портретом Ф. М. Достоевского) лишь слегка соприкоснулось

---

<sup>28</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.

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 оболую».

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 Грув): 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 в интиме – 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 – это ее финал. Рогожин зовет Мышкина домой поужинать втроем и угощает красиво сервированным и обложенным цветами запеченным 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 потом 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 (прикольно) 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>29</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, как *посмели* ее 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>30</sup>. Однако о «даун-хаусской» стилистике экранизации спорили не только «глупые и неподготовленные» журналисты. Литературоведы, а также зрители 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 нескудные;
- вольное обращение с материалом их не портит;
- 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 непосредственное 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 чтобы 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 «окостеневшим» 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? Это – скорее всего. Замечу, ни один из участников съемочной группы, включая сценариста И. Охлобыстина и исполнителя главной роли Ф. Бондарчука, не говоря уже о режиссере

---

<sup>29</sup> См.: Мельман А. Владимир Бортко: «Я уже классик» // Московский комсомолец. 2003. 3 июня.

<sup>30</sup> См.: Бондарчук Ф. Горечь профессии // Вечерняя Москва. 2003. 17 апреля.

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>31</sup>. Другие писали: «Для подобного зрелища нужна определенная подготовка, специфическое восприятие мира, такой вот хаос в голове»<sup>32</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 перевертыванию 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>33</sup>.

Наверное, это и есть ответ на вопрос, что дает для осмысления романа Достоевского экранизация Качанова-Охлобыстина: мир романа (космос) и мир кинофильма (хаос) не объединяются ни общей сюжетной канвой, ни узнаваемыми именами персонажей; хаос «Даун Хауса» не способен дать новое дыхание космосу романа «Идиот»<sup>34</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 копьем 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 Интернет во многих копиях. Сценарий И. 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-ая рота» или «Сталинград» Ф. Бондарчука будут сделаны в подобной «беспрецедентной» манере, невозможно.

<sup>31</sup> См.: Рецензии на фильм «Даун Хаус» // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kievrus.com.ua/d-retsenzii/30377-retsenzii-na-film-daun-haus.html> (дата обращения 11.05.2015).

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> Там же. Курсив мой. – Л.С.

<sup>34</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. С. 419–456.

## II

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)<sup>35</sup>. 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>36</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 с веткой белых цветущих вишен, влетающих 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>37</sup>.

<sup>35</sup> «Сад». 2008 // [Электронный ресурс] URL: <http://yandex.ru/video/search?filmId=yJpRZpWy0Cw&text=%D1%81%D0%B0%D0%B4%20%1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC%20%D0%BE%D0%B2%D1%87%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0&path=wizard> (дата обращения 11.05.2015). Цитаты из фильма приводятся по экранной версии.

<sup>36</sup> См.: Спектакли, рецензии. Статьи // [Электронный ресурс] URL: <http://old.emironov.ru/> (дата обращения 11.05.2015).

<sup>37</sup> Станиславский К. С. А. П. Чехов в Художественном театре // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1960. С. 411.

Пьеса обладала трудно уловимым скрытым смыслом, была полна загадок. Автор нацеливался на смешную, веселую комедию, даже на четырехактный водевиль, где черт ходит коромыслом. Главная героиня, Любовь Андреевна Раневская, представлялась автору глупой комической старухой, Варя, ее приемная дочь, – «набитой душой». Но пока пьеса писалась, автор привыкал к своим героям и героиням, всё 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 «Вишнёвом саде» как о комедии. Он безмерно удивлялся, почему его современники, друзья, актеры, критики считали «Вишнёвый 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 «Вишнёвый 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», значит 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 Лопахина, чтобы, пожертвовав собой, спасти дом и сад, что герои пьесы – жалкие ничтожные личности, дряблые, как старики, и 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, своей лени, своей жадности к благам жизни, своего темного страха перед будущим, в котором им нет места.

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 вверх дном.

В те самые зимние дни 1904 года, когда в театре чествовали Чехова и московский зритель увидел премьеру спектакля о погибающем вишнёвом 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 «Вишнёвый 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 недо-

умение: одни кадры сняты в стиле немого кино, с виньеточными интертитрами, другие – в формате комедии положений, с трюками в стиле Л. Гайдая, третьи – что-то наподобие ситкомов. 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 «Вишнёвый 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 «Вишнёвого сада» – это *место действия*, как обрыв, домик в Коломне, имение «Грозовой перевал» или дворянское гнездо, то есть некая территория, нагруженная символическими смыслами. «Вишнёвый сад» – это не только земля с плодовыми деревьями, дающими ягоды для варенья, то есть не «вишневы сад».

Много и вдохновенно написано о чеховском вишнёвом саде – о том, что это некое заповедное пространство, которое невозможно выставить на продажу или захотеть купить. Нельзя продать и купить небо над садом, и птиц в небе, и души усопших предков, и память об утонувшем Грише, сыне Раневской, и 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 «Вишнёвого сада» в Малом драматическом театре в Петербурге. Было решено перед началом работы вывезти актеров под руководством режиссера Льва Додина куда-нибудь на натуру. Оказалось, что в России вишнёвых 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>38</sup>. По словам актрисы, они приехали туда с камерой, чтобы снять кусочек фильма, который используется в спектакле, когда Лопухин показывает немой фильм Раневской. И этот живой сад дал актерам ощущение такого счастья и такие эмоции, которые помогли понять, что на самом деле значит 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.

---

<sup>38</sup> См.: Лев Додин представит в Москве новую постановку «Вишнёвого сада» // [Электронный ресурс]. URL: <http://ria.ru/culture/20141216/1038500146.html> (дата обращения 11.05.2015).

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, – землей, 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 Мабутти*

### III

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 должна быть сохранена при экранизациях или постановках на сцене? Опыты театра и кино давно доказали, что *время действия, как это ни парадоксально, категория зыбкая, текучая, переменная, 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», историй о князе Льве Мышкине, Родионе Раскольникове, Шерлоке Холмсе и многих других – речь о них впереди.

Остановимся на одном из интереснейших киноопытов 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, основным источником для нее послужила биография Марция из «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха, которые драматург читал в английском пере-

воде. Как всегда в подобных случаях, Шекспир строго следовал повествованию первоисточника, 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, Гая Марция, завоевавшего город Кориолы и прозванного 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 соратников – 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 достояние – 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 худоба, наш нищенский вид – это вывеска их благоденствия. Чем нам горше, тем им лучше. Отомстим-ка им нашими кольями, пока сами не высохли, как палки»<sup>39</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. 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.

<sup>39</sup> Шекспир У. Кориолан. Пер. Ю. Корнеева. Акт I. Сцена 1.

Получился беспрецедентный эксперимент: действие пьесы было перенесено из Древнего Рима в наши дни, но текст литературного оригинала 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 обойтись без жертв.

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>40</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, Гай 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, снедаемый гордыней и презрением к черни, его мать (Ванесса Редгрейв), вырастившая негигаемого 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.

Итак, историк Плутарх подарил потомкам сведения о событиях античного времени, изложенные им хроникально – сухо и кратко, то есть скудно. 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, «Гай Марций» (перевод С. П. Маркиша):*

---

<sup>40</sup> Там же. Акт II. Сцена 3.

«Гнев Марция не знал удержу, а честолюбие не отступало ни перед 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>41</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 милою вы друг друга заражали!  
Вы духом гуси, хоть обличьем – люди.  
Как смели вы бежать перед рабами,  
Которых бить и обезьянам впору?  
О ад! У вас в крови одни лишь спины,  
А лбы бледны от лихорадки страха<sup>42</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 ненадобностью 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. Классик, по замечанию Сент-Бева, – это тот, кто непринужденно современен любому времени.

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.

---

<sup>41</sup> *Плутарх*. Сравнительные жизнеописания: В двух томах. М.: Наука, 1994. Изд. второе. Т. 1. С. 221.

<sup>42</sup> *Шекспир У.* Кориолан. Акт I. Сцена 4.

## Глава 4. Картины, снятые «по мотивам и ассоциациям». «Две женщины». «Сатисфакция». «Дуэлянт»

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 созданы 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 XX века<sup>43</sup>.

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 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>44</sup>.

В аносах картины прозвучало даже нечто вроде манифеста: *от новейших интерпретаций никто не требует точного соответствия канону – главное, чтобы они были остроумные и нескучные; вольное обращение с материалом их не портит: главное – иметь высокие рейтинги*. С точки зрения прокатной судьбы картины позиция эта понятна, но 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, 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,

---

<sup>43</sup> См.: Блог сообщества «привет. ru» // [Электронный ресурс]. URL: [http://blogs.privet.ru/community/motard\\_supermoto/151791994](http://blogs.privet.ru/community/motard_supermoto/151791994) (дата обращения 11.05.2015).

<sup>44</sup> См. об этом, напр.: Кто придумал фразу «Элементарно, Ватсон!»? // [Электронный ресурс]. URL: <http://otvet.mail.ru/question/63028382> (дата обращения 11.05.2015); Откуда взялась фраза «Элементарно, Ватсон!» // [Электронный ресурс]. URL: <http://serial-sherlok.ru/heroes/26-fraza-elementarno-vatson.html> (дата обращения 11.05.2015).

чтобы зрители или компьютерные игроки точно знали, что им предстоит смотреть или во что играть.

## I

Пьеса И. С. Тургенева «Месяц в деревне» – комедия в пяти действиях – самая репертуарная 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 ее 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-м «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 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 (I действие 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, его старинный друг, знает, в чем дело, и тему не развивает. Что кроется за признанием богатого помещика 36-ти лет 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 и если вспомнить время действия пьесы (начало 1840-х), то его двадцатилетие совпадет с 1825 годом, 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, сживаются 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,

---

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

<sup>46</sup> Там же. С. 250.

лазает по деревьям, гоняется за белками, неплохо рисует и поет, умеет делать фейерверки на воде («римские свечи»), которые нравятся хозяйке, и 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 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, признавшись хозяйину, что любит его жену такой любовью, в которой мужьям сознаться трудно, 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: 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 вверх дном устоявшийся порядок вещей). 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.

<sup>47</sup> Там же. С. 327.

<sup>48</sup> Там же. С. 319.

<sup>49</sup> Там же. С. 327.

<sup>50</sup> Там же. С. 238.

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 по всему миру. «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 – «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. Подлинные герои, вернее, героини, – это действительно две женщины: барыня-хозяйка и ее воспитанница-сирота. Парадокс авторского названия пьесы, позволяющий ставить ее, сохраняя почти все сюжетные 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.

## II

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-м – телеверсия спектакля Московского театра «Мастерская П. Н. Фоменко» (1996, режиссер С. В. Женовач), в 2004-м – 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>, оказалась, 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

---

<sup>51</sup> См.: «Две женщины». 2014 // [Электронный ресурс]. URL: <http://wood-film.ru/filmy/dramy/1522-dve-zhenschiny-2014-smotret-onlayn.html> (дата обращения 12.05.2015). Цитаты приводятся по экранной версии.

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 ловкость: тогда не останется сомнений, что в него действительно можно влюбиться до беспамятства. 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 всё это соединилось будто в волшебном зеркале: и старинная усадьба под Смоленском с домом, высокими деревьями, полем, озером и горизонтом; постройками помещика Аркадия Ислаева (Александр Балувев) 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: не скоро 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,

---

<sup>52</sup> «Вчера вечером пришла ко мне телеграмма от Саниной (актрисы), в которой она меня просит разрешить ей необходимые резки 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 резки» (из письма И. С. Тургенева А. В. Торопову от 11 января 1879 г.).

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 (Евгении Ураловой, Ольги Яковлевой, Ксении Кутеповой 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.

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 не была вознаграждена и утолена...

Шарм фильму, несомненно, добавляли прекрасные костюмы образца XIX века, сшитые из натуральных тканей (их получили из коллекции старинных английских фабрик), и весь режиссерский визит, который дышит подлинностью, ибо 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 поцелуй и объятия...

Итак, чем точнее воспроизводились монологи и реплики персонажей (притом, 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».

Как видим, эффективнее всего в кинематографических воплощениях работают свои, родные названия, ибо и в литературных первоисточниках они несут огромную смысловую нагрузку.

---

<sup>53</sup> См.: «Две женщины» на форуме «КиноПоиска» // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/596452/> (дата обращения 13.05.2015).

### III

«Красивая игра – смысл жизни», – говорит с экрана своему подручному, агенту сыска по фамилию Шервуд, всеильный шеф жандармов, главный начальник III отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии, верный слуга и друг императора Николая I, граф Александр Христофорович Бенкендорф. В первые моменты просмотра кажется, что это экранизация некоего исторического романа из жизни сыскального ведомства Российской империи первой половины XIX столетия.

Однако приключенческий мини-сериал из восьми частей режиссера Михаила Ткачука «Сатисфакция» (2005)<sup>54</sup> вовсе не экранизация – нет такого романа, где бы Бенкендорфу приписывалось то, о чем идет речь в картине Ткачука. Конечно, в русском массовом сознании Бенкендорф если и присутствует, то только как орудие борьбы самодержавия против декабристов и Пушкина. О том, что это был еще и образованный человек, храбрый боевой генерал, герой войны 1812 года, вспоминают редко. «Красивая игра – смысл жизни», – говорит, повторяю, Бенкендорф, хотя на самом деле смыслом жизни шефа жандармов была служба царю и Отечеству, как он ее понимал и исполнял.

В сериале, совершенно не считаясь с реалиями истории, которая достаточно осведомлена обо всех перипетиях службы шефа жандармов, ему приписана инициация смертельной игры, в которую втянуты и император, и титулованные дворяне самых известных российских фамилий. Голицыны, Раевские, Анненские, Панины, Баумгартены, князья и графы, полковники, поручики и корнеты – их всех, будто это игральные карты, Бенкендорф тасует в колоде затеянной им кровавой интриги.

Суть ее зловеща: князь Голицын (Андрей Ильин), человек с пылким сердцем, исполненный негодования из-за колоссальных злоупотреблений властей в империи, пишет государю письмо в надежде открыть ему глаза. Первое побуждение царя (Марат Башаров) – встретиться и поговорить с князем по душам. Но злой гений Николая I, Бенкендорф (Виктор Сухоруков), против встречи и полагает, что лучше бы ликвидировать Голицына, задрапировав убийство семейными причинами. Ему это удастся: в результате гибнет Голицын (причем с ним дерется не тот, кто его вызвал, а бретер-наемник), и почти все, кто был втянут в интригу. Пролито море крови, но игра, как считает шеф жандармов, удалась; препятствие устранено.

Фильм не задается вопросом: можно ли историческому лицу, государственному деятелю, о котором написаны сотни страниц, вменять поступки, которых он никогда не совершал, инкриминировать преступления и обвинять в большой крови, если их за ним нет. Бенкендорф в снятой «по ассоциации» «Сатисфакции» – джокер, который обманывает всех, с кем играет: и царя, и его верноподданных. А подданные, втянутые в убийственную интригу, решаются на «карусель» – пятерную дуэль, когда все дерутся со всеми и где победителей не бывает. Заслав на глухую кавказскую заставу всех участников дела, главный игрок-кукловод Бенкендорф разом разделяется со всеми их же руками и шпагами.

Точно так же, как в сюжете картины шеф жандармов сочиняет интригу, заставляя офицеров-марионеток убивать друг друга, так же и сама картина использует шефа жандармов как марионетку, заставляя его быть негодяем из негодяев.

Историю перевернули всегда и везде – тут нет никаких открытий. «Сатисфакция» – яркий пример того, как уголовная клевета на знаковую историческую фигуру становится эффектным художественным приемом.

---

<sup>54</sup> «Сатисфакция». 2005 // [Электронный ресурс]. URL: [http://www.hdkinomax.tv/news/serial\\_satisfakcija\\_vse\\_serij/2016-11-29-7352](http://www.hdkinomax.tv/news/serial_satisfakcija_vse_serij/2016-11-29-7352) (дата обращения 09.02.2017).

Мания дуэли, дуэльный синдром, игра в дуэль – еще одно пристрастие современного кинематографа и яркая метка его игорной одержимости. Картина режиссера Алексея Мизгирева «Дуэлянт» (2016)<sup>55</sup> тоже может показаться экранизацией, снятой «по ассоциации» забытого или малоизвестного романа XIX века. Герои Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Льва Толстого и рассуждали, и участвовали в дуэлях, оказывались в положении вызывающих и вызываемых, стреляли сами и стояли под пулями. «Душа – Богу, сердце – женщине, долг – Отечеству, честь – никому!» – говорили в те времена. Человек с запятнанной честью становился изгоем общества. Отказаться от дуэли было невозможно.

Однако фильм «Дуэлянт», пытаясь имитировать историко-литературные сюжеты, ставит в центр событий не дуэлянта поневоле, защищающего свою честь, а дуэлянта по профессии, бретера по найму с присвоенной чужой фамилией Яковлева, который зарабатывает себе на жизнь, участвуя в поединках за других лиц (Петр Федоров). То есть наемного убийцу с трагической судьбой, который под прикрытием законов чести устраняет неугодных людей за немалый гонорар: ему нужна огромная сумма для восстановления своего дворянского статуса. При этом он, Яковлев, даже не слишком сильно рискует собственной жизнью: стреляя лучше всех своих противников, обладая фантастически быстрой реакцией, он еще и наделен мистическим даром алеутов – у бретера во всю спину нанесена шаманская магическая татуировка. Мастерски владея своей профессией, он невероятно востребован, и есть охотники, кто готов воспользоваться услугами бретера-наемника и послать его вместо себя на смерть.

Но у бретера есть и смягчающие обстоятельства: он и сам когда-то жестоко пострадал от подлеца графа Беклемишева (Владимир Машков), разрушившего жизнь его семьи; Яковлев жаждет мщения, но не знает, что всех тех, кого он вызвал на дуэль и убил, ему анонимно поставляет как раз его заклятый враг граф Беклемишев, устранявший своих кредиторов.

Таким образом, по принципу «все средства хороши» поступает не только герой фильма, бретер по найму, но и авторы фильма – с их концепцией о допустимости замены, которая была якобы в «Дуэльном кодексе Российской Империи» и которая (тоже якобы) широко практиковалась в XIX веке.

И здесь мы снова видим, как и в случае с клеветой на Бенкендорфа, нарочитую фальсификацию дуэльных историй – и в смысле общепринятых правил, и в смысле практики.

Во-первых, «Дуэльного кодекса Российской империи» как такового в XIX веке не существовало. Первым европейским дуэльным кодексом можно считать французский документ 1836 года, изданный графом де Шатовильяром и приводивший в систему правила дуэли, реально существовавшие всю первую половину XIX века во Франции. На основе этого кодекса создавались аналоги, которым пользовались и в других странах. Еще одним авторитетным сводом дуэльных правил стал кодекс графа Верже (1879). В России подобный документ, созданный на основе европейских кодексов и с учетом практики российских дуэлей, а именно кодекс графа Дурасова, появился только в 1912 году.

В каждом из кодексов обязательно обсуждалась возможность замены оскорбленного лица другим: и всегда замена допускалась только в случае недееспособности оскорбленного лица, ибо оскорбления имеют личный характер и отмщать должны лично. Понятие недееспособности строго регламентировалось – возрастом оскорбленного (старше 60 лет), серьезным физическим недостатком, не позволявшим драться на пистолетах, шпагах и саблях. Неумение пользоваться оружием, однако, ни в коем случае не могло служить поводом для замены или отказа от дуэли.

Право замены принадлежало исключительно кровным родственникам: сын имел право заменить отца и наоборот, так же и внук деда, брат брата, племянник дядю, кузен кузена и так далее до троюродных степеней родства включительно. Замена оскорбленного лица его давним

---

<sup>55</sup> «Дуэлянт». 2016 // [Электронный ресурс]. URL: <http://hdrezka.biz/film/505-duelyant.html> (дата обращения 09.02.2017).

и близким другом допускалась только в случае, если у заменяемого не имелось близких кровных родственников; при этом статус дружеских отношений должен был быть публично известен и подтвержден секундантами в протоколе.

Но ни в европейских, ни в русских дуэльных правилах о замене участника дуэли лицом никому не известным не могло быть и речи! Ибо участие в дуэли за гонорар считалось бы правом на бесчестье.

Между тем именно на этом ложном пункте и строится фильм «Дуэлянт» – стильный, эффектный, весьма дорогостоящий. Но красивая ложь все равно остается ложью. Дело даже не в том, что герой за три месяца своей петербургской жизни убивает на дуэли пятерых незнакомых ему мужчин (на первой же дуэли секундант убитого проклянет убийцу: «Вы ведь даже не были с ним знакомы...»). Дело в том, что один из анонсов картины утверждает: «Конечно, дуэльный кодекс России позволяет проводить подобные замены»<sup>56</sup>, – полагая, что это «конечно» сможет узаконить ложь. Но дуэльные правила и Европы, и России категорически не позволяли производить замены, при которых личность дуэлянта была неизвестна.

Нечестная игра со зрителем начинается с эпиграфа – якобы выписки из «Дуэльного кодекса Российской империи», где из важнейшего параграфа о праве на дуэльную замену отсечен пункт о том, кто же именно имеет такое право. То есть искажена самая сердцевина дуэльного кодекса, и на этом искажении как раз и строится сюжет. Фильм, герой которого яростно стремится вернуть себе дворянскую честь и родовое имя, борется за него, как умеет, то есть поступая бесчестно и убивая за деньги. Мир вокруг него, то есть мир Петербурга 1860-х годов (о котором известно из правдивых источников), полон отвратительного бесчестья, грязи, лжи и крови. Ничего другого, кроме нагромождения ужасов, в этом мире нет и быть не может. Город населяют уголовные монстры из высшего круга, князья и графы, готовые на любую подлость, и точно такие же их приспешники и посредники. «Мне нельзя говорить “нет”», «мне нельзя отказывать», – любят повторять они. Офицеры-дворяне в тесной компании развлекаются тем, что забрасывают яблоками простолюдинку, поставленную лицом к стене. Граф Беклемишев, воплощенное зло, которому не нравится строптивый офицер Колычев, посылает своего клеветника, тоже дворянина, изнасиловать мать Колычева; опозоренная, она выбрасывается из окна и погибает, а Колычев убивает негодяя на месте. Но правосудия не случилось: по настоянию Беклемишева, Колычева лишают дворянства, офицерских погон, забривают в солдаты, прогоняют сквозь строй, избивают шпицрутенами и ссылают на Алеутские острова. Здесь, найдя у убитого кем-то незнакомо офицера его паспорт, Колычев становится Яковлевым.

В мире «Дуэлянта» нет места ни справедливости, ни правды, ни чести, за которую герой так когда-то пострадал сам и за которую готов убивать столько, сколько понадобится (понадобилось больше десятка). Однако руководитель офицерского собрания, видя его готовность убивать и быть убитым, говорит: «Сумасшедший, но дворянин. Я всегда вижу эту кровь».

Честь, которую добывают ценой дикости и бесчестья, – такова насквозь ложная конструкция фильма.

Дуэли, несмотря на то, что они давно отменены и в прежнем своем виде больше нигде не практикуются, слишком яркое и эффектное явление, чтобы кинематограф от него отказался. Он и не отказался.

#### IV

В картине Дмитрия Иосифова «Екатерина. Взлет»<sup>57</sup> есть такой эпизод: граф Панин, ближайший советник императрицы, интриган и негодяй, ко всему еще и азартный игрок (Сергей

---

<sup>56</sup> Там же.

<sup>57</sup> «Екатерина. Взлет». 2017 // [Электронный ресурс]. URL: <http://livefilm.info/ser/68633-ekaterina-sezon-vse->

Колтаков) – им вертит и правит всевластный фараон. Граф много проигрывает, сидит на мели и потому намерен поправить свое финансовое положение выгодной женитьбой на наследнице богатейшего вельможи графа Шереметьева Anne. Сватается, получает согласие отца, однако дочь противится, ибо любит молодого учителя, дающего уроки наследнику престола великому князю Павлу Петровичу. Острый конфликт претендентов на руку юной графини, ее загадочная смерть от оспы (заразилась, якобы попудрившись из коробочки, присланной османским султаном для императрицы) провоцирует дуэль. И снова для пущего эффекта поединок проходит при вопиющем нарушении дуэльных правил: учитель стрелять отказывается, ибо не хочет никого убивать, и настаивает на примирении, но злодей граф Панин, немало не заботясь о своей чести и о возможных последствиях (на дуэли, как и положено, присутствуют секунданты), не просто не отказывается продолжать дуэль, а метко стреляет, смертельно ранит учителя в живот, а потом еще приказывает добить его острым клинком и сбросить где-нибудь в канаву, что и было сделано. О каком бы то ни было расследовании фильм умалчивает – так что к историческому персонажу Никите Ивановичу Панину, русскому дипломату, наставнику великого князя Павла Петровича, главе русской внешней политики в первой половине правления Екатерины II, автора одного из первых в России конституционных проектов, вся эта история не имеет отношения и остается на совести авторов картины.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.