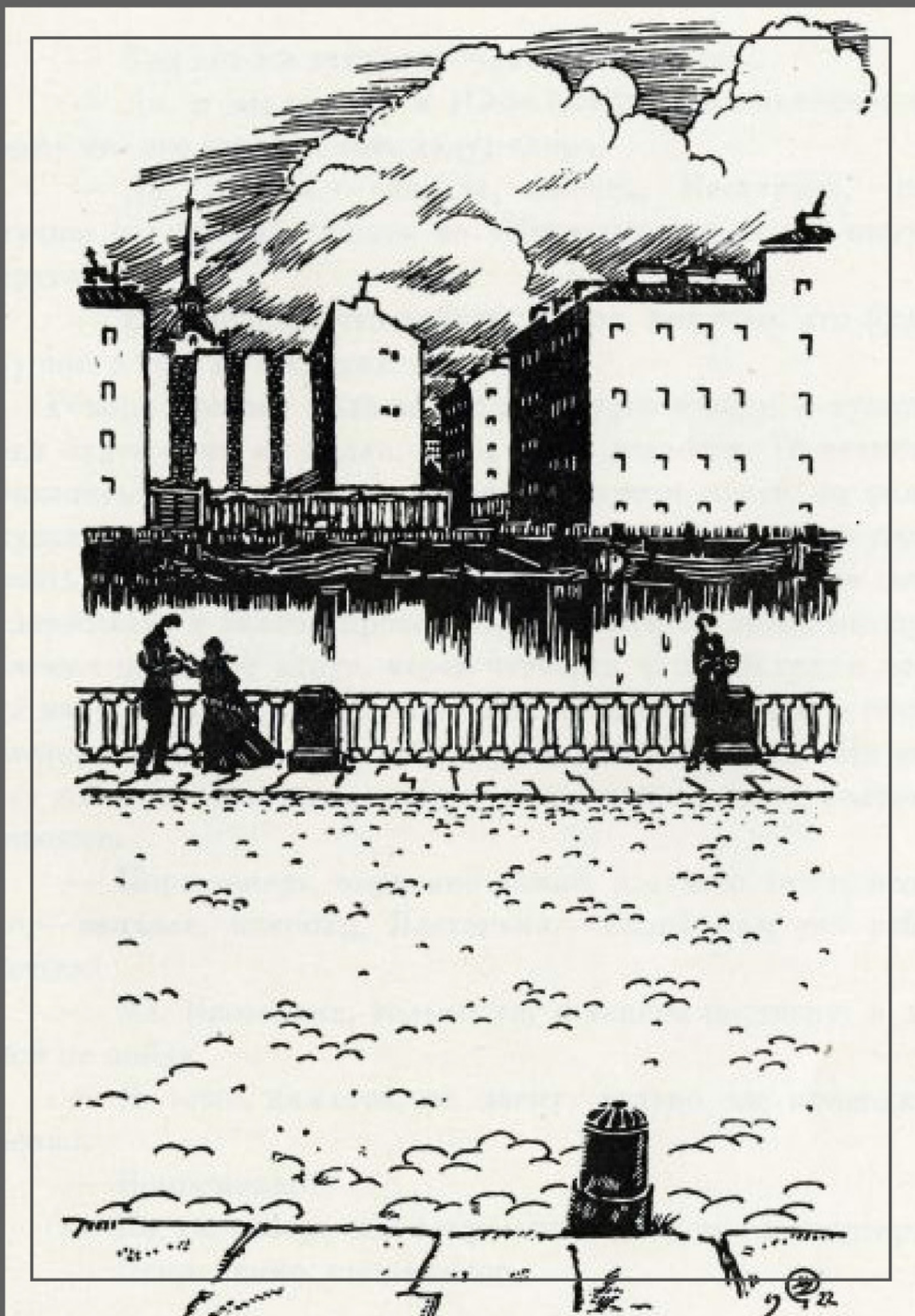


Н.Е. Мариевская

ЭКРАНИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

анализ художественного времени



Наталья Мариевская

**Экранизация литературного
произведения: анализ
художественного времени**

«ВГИК»

2016

УДК 778.5.04.072:094+8Р Достоевский
ББК 85.374

Мариевская Н. Е.

Экранизация литературного произведения: анализ художественного
времени / Н. Е. Мариевская — «ВГИК», 2016

ISBN 978-5-87149-184-3

Автор анализирует особенности режиссёрской интерпретации прозы Т. Манна в фильме Л. Висконти «Смерть в Венеции», исследует различные кинематографические произведения, созданные на основе одного и того же рассказа Ф.М. Достоевского «Кроткая», определяя особенности каждого художественного решения, обращается к вопросам времени в литературе и на экране. Автор выражает глубокую признательность В.И. Мильдону за помощь в работе. В оформлении обложки использован рисунок М. Добужинского.

УДК 778.5.04.072:094+8Р Достоевский
ББК 85.374

ISBN 978-5-87149-184-3

© Мариевская Н. Е., 2016
© ВГИК, 2016

Содержание

Введение	6
Трансформация сюжета литературного произведения при экранизации	8
Время в литературе и на экране	17
Упражнения	23
Федор Достоевский	24
Конец ознакомительного фрагмента.	27

Наталья Евгеньевна Мариевская
Экранизация литературного произведения:
анализ художественного времени

© Мариевская Н.Е., 2016

© Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова
(ВГИК), 2016

Введение

Кажется, само слово «экранизация» намекает на некий механический процесс обработки литературного текста, ведущий к неизбежным упрощениям и потерям, сравним: «механизация», «стандартизация», «автоматизация» и тому подобные слова, порождённые эпохой индустриальной революции. Содержание понятия «экранизация» отчётливо указывает на вторичность кинопроизведения по отношению к литературному источнику.

Действительно, словарь Ушакова, опубликованный в 1934–1940 гг., определяет экранизацию «как приспособление чего-нибудь для показывания в кинематографе, на экране»¹. Именно приспособление. Словарь зафиксировал утилитарный подход к литературе, существовавший в раннем кинематографе, ещё не вполне освоившем свои собственные выразительные средства.

Возможно ли считать результатом приспособления к экрану «Сказку сказок» Юрия Норштейна, снятую по стихотворению Назыма Хикмета, или «Жестяной Барабан» Фолькера Шлёндорфа – экранизацию одноименного романа Гюнтера Грасса? Очевидно, нет.

Сегодня, когда обладание кинематографом собственными, отличными от всех других искусств средствами художественной выразительности ни у кого не вызывает сомнений, что сам термин «экранизация», сохраняясь в языке, приобретает несколько иное содержание: «Экранизация, *интерпретация* (курсив мой – Н.М.) средствами кино произведений прозы, драматургии, поэзии, а также оперных и балетных либретто»².

Это определение в общих чертах воспроизводят современные электронные словари, отмечая: «Основной проблемой экранизации остаётся противоречие между чистым иллюстрированием литературного или иного первоисточника, буквальным его прочтением и уходом в большую художественную независимость»³.

Проблемой экранизации мыслится по-прежнему удалённость от оригинала, и мера художественной свободы интерпретатора оказывается неопределённой. Теории экранизации сконцентрированы на отношении между двумя текстами: текстом фильма и текстом литературного первоисточника. При этом составляется длинный список невосполнимых потерь. Этот подход выпускает из внимания очень важное обстоятельство: прежде, чем стать сценарием и, тем более, фильмом, произведение литературы должно быть прочитано. И тут мы вступаем в область отношений произведения литературы и читателя. Что происходит в душе человека, когда он читает книгу? Какие образы встают перед его глазами? Насколько визуальные образы жёстко заданы автором литературного произведения? Само по себе это предмет серьёзного исследования, однако, не возникает сомнений, что читатель именно видит книгу, слышит её, ощущает всеми своими чувствами. В этом и заключён опыт сотворчества, который даёт литература. Литературоведы не склонны переоценивать роль читателя: «Сколько мы не говорили бы о творчестве читателя в восприятии художественного произведения, мы всё же знаем, что читательское творчество вторично <...>»⁴. Или: «Хорошим читателем является тот, кто умеет найти в себе широту понимания и отдать себя автору»⁵.

¹ Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д.Н. Ушакова. Том IV: С-Яшурный. / Гл. ред. Б.М. Волин, Д.Н. Ушаков; Сост. В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, Б.А. Ларин, С.И. Ожегов, Б.В. Томашевский, Д.Н. Ушаков; Под ред. Д.Н. Ушакова. – М.: Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1940. – 1502 с.

² Российский Энциклопедический словарь. Книга 2, М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 2000. С. 1830.

³ См. например Экранизация. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%EA%F0%E0%ED%E8%E7%E0%F6%E8%FF/> дата последнего обращения 8.07.15.

⁴ Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М.: Высшая школа, 2007. С. 29.

⁵ Там же.

В действительности происходит нечто прямо противоположное: не читатель отдаётся автору, а автор присваивается читателем. Именно поэтому возможно цветаевское «Мой Пушкин». Прочитанная книга вызывает долгий отклик в душе человека, становится частью его собственного духовного опыта, который принадлежит только ему и никому больше. До тех пор, пока не возникнет потребность выразить его средствами другого искусства. И тогда начинается поиск новой формы, средств и возможностей для реализации замысла.

Насколько свободен создатель фильма в своём обращении с литературным источником? Какой свободой обладает интерпретатор?

В самом слове «интерпретация» содержится ответ на эти вопросы: «интерпретация (от лат. *interpretatio* — разъяснение, истолкование) – в широком смысле слова истолкование, объяснение какой-либо реальной ситуации или идейной позиции; в качестве специального понятия методологии науки, опирающейся на семиотический анализ языка науки, интерпретация означает процедуру придания смысла формальным конструкциям языка науки, в результате которой последние превращаются в содержательные термины или утверждения»⁶.

В случае экранизации речь не идёт о переводе по фиксированным правилам. Экранизации является смыслополагающей и смысложивающей операцией. Увидеть сюжет произведения литературы как процесс смыслообразования можно через анализ его художественного времени, так как именно временная форма наиболее отчётливо выражает динамику мысли автора. Темпоральный анализ литературного первоисточника является важнейшим этапом работы над сценарием. Прояснить свои отношения с литературным произведением, которое вызвало творческий импульс, без анализа его художественного времени невозможно.

Становясь интерпретатором произведения литературы, создатель обретает свободу только через понимание первоисточника. В основе этой свободы лежит выявление глубинного смысла литературного текста. Интерпретация не ставит перед собой задачи прямого перевода, но всегда предполагает понимание. Свобода автора экранизации – это свобода бытия, дарованная постижением смысла произведения литературы, познанием бытия человека в мире.

Сценарист может воссоздать темпоральную форму литературного первоисточника на экране, а может трансформировать, неизбежно вступив в полемику с первоисточником. Любая трансформация оригинала, предпринятая сценаристом, должна быть основана на глубинном понимании смысла литературного произведения и на осознании своей собственной позиции не только в отношении смыслового ядра произведения литературы, но и в вопросах бытия человека в мире.

⁶ Швырёв В.С. Интерпретация // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Ит-т философии РАН, Нац. общ.-научн. фонд; Научн. ред. совет: предс. В.С. Степин. М.: Мысль, 2010. Т. 2. С. 134.

Трансформация сюжета литературного произведения при экранизации

Анализ того, что происходит с конкретным произведением литературы, когда рука режиссёра с трепетом или без трепета переносит его на экран, зачастую порождает длинный перечень потерь и горестный вопль исследователя, что кажется вполне естественным: знатоку непереносима гибель любимого творения на экране. А гибнет оно неизбежно. Хорошо, если при этом рождается что-то новое, другое произведение искусства, рождается фильм.

Обратимся к финалу рассказа Томаса Манна «Смерть в Венеции»: «Там он постоял, в задумчивости опустив глаза и выводя ногой на мокром песке какие-то фигуры, затем вошёл в разлившееся подле большого “маленькое море”, где и на самом глубоком месте вода не доходила ему до колен, и, неторопливо ступая, добрался до песчаной отмели. Здесь он снова помедлил, глядя в морскую даль, и побрёл влево по длинной и узкой косе земли. Отделённый от тверди водою и от товарищей своей гордой обидой, он – существо обособленное, ни с чем и ни с кем не связанное – бродил у моря, перед лицом беспредельного, и волосы его развевались на ветру. Он опять остановился, вглядываясь вдаль. И вдруг, словно вспомнив о чем-то или повинувшись внезапному импульсу, он, рукою упершись в бедро и не меняя позы, красивым движением повернул голову и торс к берегу. Тот, кто созерцал его, сидел там, сидел так же, как в день, когда в ресторане этот сумеречно-серый взгляд впервые встретился с его взглядом. Голова его, прислонённая к спинке кресла, медленно обернулась, как бы повторяя движение того, вдалеке, потом поднялась навстречу его взгляду и упала на грудь; его глаза теперь смотрели снизу, лицо же приняло вялое, обращённое внутрь выражение, как у человека, погружившегося в глубокую дремоту. <...>

Прошло несколько минут, прежде чем какие-то люди бросились на помощь Ашенбаху, соскользнувшему на бок в своём кресле. Его отнесли в комнату, которую он занимал. И в тот же самый день потрясенный мир с благоговением принял весть о его смерти»⁷.

Похоже ли то, что мы видим на экране в финале картины Висконти «Смерть в Венеции», на этот текст или нет? И насколько правомерен этот вопрос? Есть что-то нелепое в попытке сравнения литературного текста и кинофильма. Как представляется, теория экранизации должна, оставив в стороне проблему сходства, ответить на вопрос, какого рода трансформации происходят при переводе произведения с языка литературы на язык кинематографа (если смотреть шире, – аудиовизуального искусства)?

Понятно, что при подобном переводе все элементы поэтики претерпевают изменения. Важно понять характер этих изменений, их «законность» и необходимость. Что вытекает из произвола автора экранизации, а что из самой природы кино как искусства?

В этой связи наиболее интересным и насущным кажется вопрос о трансформации сюжета литературного произведения.

Все известные определения сюжета пытаются соединить воедино два аспекта – динамический и статический: устойчивость событийной канвы и источник становления и развития.

Так, Умберто Эко пишет о сюжете: «Сюжет – это “история” (the story, la storia) как она действительно повествуется: со всеми временными смещениями (т. е. с прыжками вперед или назад), описаниями, обсуждениями, а также всеми языковыми приемами»⁸.

⁷ Манн Т. Ранние новеллы / Томас Манн. М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 637.

⁸ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. Пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. Спб.: Симпозиум, 2007. С. 54.

Очевидно, что высказывание Умберто Эко нельзя считать удовлетворительным определением сюжета: слишком высока степень неопределенности. Важно, что в этом высказывании схвачена связь сюжета и художественного времени. Связь сюжета и времени отчетливо проявляется в определении сюжета как динамической системы.

Таким образом, связь сюжета и художественного времени является фундаментальной. Следовательно, вопрос о трансформации сюжета может быть заменён на вопрос о трансформации художественного времени.

Роман Ингарден предложил рассматривать текст как двумерную структуру: текст может быть рассмотрен как по горизонтали, так и по вертикали.

В понимании сюжета, предложенном Умберто Эко, есть указание на двумерность сюжета – горизонталь и вертикаль.

Если говорить о художественном времени, то его структура также содержит горизонталь и вертикаль. Введём понятие горизонтального и понятие вертикального времени. Оба они основываются на ряде допущений.

Под горизонтальным временем, понимается конструкция, возникающая при соединении отрезков фильма в единое целое. При этом время отрезка фильма от одной монтажной склейки до другой считается неизменным, сложность организации этого времени игнорируется. Эта форма соответствует ментальной конструкции фильма; воспроизводит формы, в которых автор мыслит время. Горизонтальное время – время развёртывания повествования.

Вертикальное время – это время внутрикадровое, возникающее из одновременного присутствия в кадре качественно разных временных форм. С введением понятия вертикального времени открываются перспективы исследования времени фильма как структурированного потока аудиовизуальных образов сложной природы. При этом важно иметь в виду возможности кинематографа воспроизводить разнообразные динамики. Вертикальное время фильма отражает духовный опыт автора, то, как автор чувствует и переживает время и как он воплощает это чувство и переживание в динамическом аудиовизуальном образе. Вертикальное время – это время визуального образа в кино и время квази-визуального образа произведения литературы.

Мыслимое время и время переживаемое суть разные времена, принципиально несводимые друг к другу; переживаемое, экзистенциальное время – это время зримое.

Горизонтальное время литературного произведения и произведения кинематографического устроено похожим образом. Д.С. Лихачёв вполне определённо пишет, что «проблема изображения времени в словесном произведении не является проблемой грамматики»⁹. И в литературе, и в кинематографе горизонтальное время – это процессуальная конструкция в том смысле, в каком понимал процессуальную конструкцию П.А. Флоренский.

Оно есть выражение «кинематографичности», монтажности человеческого мышления вообще и художественного мышления в частности. В способах создания временной формы в кино и в литературе обнаруживается принципиальное сходство. Об этом подробно писал сначала А. Бергсон, а затем его ученик Ж. Делёз.

У кинематографа нет ни изъянов, ни преимуществ по сравнению с литературой в возможности воспроизводить горизонтальное время.

Кроме того, эта форма времени поддается анализу. Во всяком случае, монтажные стыки в произведении литературы почти всегда легко определяются. При экранизации эта конструкция может быть сохранена или заменена на другую. При этом может произойти обеднение исходной конструкции (именно так произошло при экранизации «Кроткой» Достоевского Брессоном, когда биографическое время героя не включается в экранизацию).

⁹ Лихачёв Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб.: Алетейя, 2001. С. 11.

Изменение горизонтальной временной структуры при экранизации ведёт к трансформации сюжета, к изменению его смысла.

Фильм Висконти «Смерть в Венеции» воспринимается зрителем как произведение близкое литературному первоисточнику, во всяком случае, не входящее с ним в противоречие. Между тем, Висконти предпринимает мощную перестройку, перекомпоновку исходного материала. В фильме отсутствует долгая экспозиция, связанная с описанием мотивировок принятия героем решения о путешествии в Италию.

Появились эпизоды, связанные с другом-конфидентом, ведущим долгие раздражающие профессора разговоры на эстетические темы.

При этом из рассказа изымается и не вводится в ткань картины оргастический сон профессора Ашенбаха о служении чужому богу, который, по-видимому, нужно считать кульминацией рассказа Томаса Манна (в его истории помрачения страстью и деградации).

Итак, временная конструкция рассказа претерпела трансформацию. Она выглядит неизбежной, если принять во внимание слова самого Лукино Висконти о переосмыслении темы рассказа: «Я бы сказал, тема этой новеллы – а её можно переосмыслить как тему «смерти искусства» или как тему превосходства «политики» над «эстетикой» – всё ещё остается современной»¹⁰.

В нашей терминологии переосмысление и означает «перемонтаж», изменение горизонтального времени.

Висконти строит сюжет о преобразовании времени в вечность. Об обретении эстетической истины в последнее смертное мгновение, когда времени уже не остаётся. Кульминация смещается к финалу картины. В этом финале происходит не только преобразование Тадзио, но преобразование, освобождение самого Ашенбаха: краски фальшивой юности стекают с лица умирающего, очищаются его подлинные трагические черты. Этого образа нет в рассказе. Для фильма эти кадры «освобождения» Ашенбаха от позорящего его грима являются ключевыми.

Столь радикальное изменение временной конструкции проходит безболезненно для зрителя. Почему?

Дело в том, что все эти шаги по изменению временной формы заложены в самом рассказе Томаса Манна, вернее их принципиальная возможность.

Сокращение экспозиции за счет мюнхенских эпизодов кажется более чем оправданным. С одной стороны, энергичное начало фильма – требование кинематографа. С другой, – всё, что сообщается нам в экспозиции, не утрачивается, а переносится и вплетается в основное действие. И наконец, творчество Томаса Манна дает определённые основания для подобного произвола. В самом деле, сюжет и композиция «Смерти в Венеции» близки композиции «Волшебной горы». Это так называемые сюжеты пространства о внутреннем преобразении героя, попавшего в некую заповедную область (у Манна это пространства, где остро чувствуется близость смерти, её дыхание). Известно, что Висконти мечтал о постановке «Волшебной горы» и, несомненно, хорошо знал этот роман.

Смещение темы фильма в сторону эстетической проблематики также вытекает из содержания рассказа Манна. Как сообщается в его экспозиции, Густав Ашенбах – создатель страстного трактата «Дух и искусство». Кроме того, Томас Манн даёт эстетическую оценку творчеству своего героя: «<...> святой Себастьян – прекраснейший символ, если не искусства в целом, то уж, конечно, того искусства, о котором мы говорим»¹¹.

Кризис, переживаемый героем, в фильме показан более выпукло и ярко, чем в новелле, но, тем не менее, в обоих случаях речь идёт именно о кризисе.

¹⁰ Википедия. [http://ru.wikipedia.org/wiki/%D1%EC%E5%F0%F2%FC_%E2_%C2%E5%ED%E5%F6%E8%E8_\(%F4%E8%EB%FC%EC\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D1%EC%E5%F0%F2%FC_%E2_%C2%E5%ED%E5%F6%E8%E8_(%F4%E8%EB%FC%EC))

¹¹ Манн Т. Ранние новеллы. М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 566.

Необходимо сказать о самом, на наш взгляд, уязвимом моменте экранизации. Введение друга-конфидента, обличителя нашего героя и оппонента его эстетической позиции. Но и оно обусловлено внутренней логикой текста Манна.

Смена профессии героя в экранизации – Ашенбах из писателя становится композитором – значительно обогащает аудиовизуальный образ фильма. Эта замена позволяет активно использовать музыку Густава Малера. Важно при этом, что подобная возможность зафиксирована в тексте Томаса Манна. Ашенбах слышит музыку, он остро восприимчив к музыкальным образам: «Ашенбах с закрытыми глазами внимал этой песне, звучащей внутри него и думал, что здесь хорошо, и он здесь останется»¹².

Образ распадающегося, исчезающего, истончающегося времени, столь важный для кино-поэтики Висконти, тоже предопределён текстом литературного первоисточника: «Ночь продвигалась вперёд, распадалось время. В его родительском доме много лет назад были песочный часы, – сейчас он снова видел перед собой этот маленький хрупкий сосудец. Беззвучной тоненькой струйкой бежал песок, подкрашенный в красновато-ржавый цвет, через узкую горловину, и, когда в верхней баночке он уже был на исходе, там образовывалась маленькая крутящаяся воронка»¹³.

Экранизируя «Смерть в Венеции», Висконти относится к рассказу как к замкнутой, внутренне связанной области. Он сам как бы находится внутри текста. Именно этот подход делает мир Висконти похожим на мир Томаса Манна при той радикальной перестройке, которую препекает текст новеллы.

Однако, это не единственно возможная стратегия отношения режиссёра к тексту. Текст может быть воспринят как внутренне замкнутая, закрытая система. И в таком качестве она оказывается включенной в новую структуру, структуру кинопроизведения. При этом определяющим оказывается характер бытования литературного текста в культуре.

Именно так отнеслись к «Одиссее» Гомера Итан и Джоэл Коэны. Эпиграф к фильму «О, где же ты, брат?» отсылает зрителя к «Одиссее»: в титре написано: «По мотивам “Одиссеи” Гомера». Это самое «по мотивам» давно утратило какие-либо чёткие контуры, но Американская киноакадемия посчитала сценарий адаптацией. Любопытно отметить, что Итан Коэн называет «Одиссею» одной из любимых сюжетных схем, но при этом оба автора сценария считают важным подчеркнуть, что им якобы не знаком текст Гомера, а с содержанием знакомы благодаря экранизациям и многочисленным упоминаниям «Одиссеи» в культуре¹⁴.

Само заявление о том, что якобы не читали (хотя именно фильм дает основания сделать противоположный вывод), говорит о том, что авторам важнее остаться вне экранизируемого произведения, чем сохранить для себя свободу включения «Одиссеи» в иной контекст. Иногда называют другой источник влияния – фильм «Странствия Салливана» режиссёра Престона Стёржеса. «О, где же ты, брат?» содержит несколько цитат из этой классической голливудской ленты. По мнению британского критика Питера Брэдшоу («The Guardian»), Коэнам удалось передать дух комедий Стёрджеса в забавных диалогах и стремительной скорости развития событий. Можно предположить, что на фильм повлиял американский писатель Говард Уолдроп, в новелле которого «A Dozen Tough Jobs» в пространство и время американского юга времён Великой депрессии перенесено действие мифа о двенадцати подвигах Геракла.

В картине художественное авантюрное время сопрягается с циклическим временем мифа и с линейным эсхатологическим временем, порожденным христианской культурой.

¹² Мани Т. Ранние новеллы. С. 566.

¹³ Там же. С. 624.

¹⁴ Ридли Д. Братья по оружию. Пер. с англ. С. Самохова. // Итан и Джоэл Коэны. Интервью: Братья по крови. СПб.: Азбука классики, 2009. С. 316–321.

Понятие авантюрного времени ввел М.М. Бахтин в работе «Формы времени и хронотопа в романе»: «Все моменты бесконечного авантюрного времени управляются одной силой – случаем. Ведь всё это время, как мы видим, складывается из случайных одновременностей и случайных разновременностей. Авантюрное “время случая” есть специфическое время вмешательства иррациональных сил в человеческую жизнь, вмешательство судьбы (“тюхе”), богов, демонов, магов-волшебников, в поздних авантюрных романах – романских злодеев, которые, как злодеи, используют как своё орудие случайную одновременность и случайную разновременность, “подстерегают”, “выжидают”, обрушиваются “вдруг” и “как раз”»¹⁵.

Циклическое время связано со способами разрешения конфликта, с преодолением противоречия. Оно актуализируется, когда восстанавливается нарушенное равновесие и происходит возвращение к началу, к состоянию покоя¹⁶. Для мифологического сознания эта временная форма является доминирующей.

Образы «Одиссеи» оказываются сплетёнными с образами Тайной вечери и Потопа. Циклоп оказывается торговцем словом Божиим, а сирены – вавилонскими блудницами.

Возможна принципиально иная стратегия экранизации. При сохранности текста исходная структура сплетается со структурой перечисления, каталога. С каталогами, списками, справочниками с наслаждением экспериментирует Питер Гринуэй. За списком вещей в чемодане можно увидеть жизнь целой семьи. В этом пытается убедить коменданта замка Во Тулье Люпер во втором фильме цикла «Чемоданы Тульса Люпера». С каталогами разного рода оказывается сплетён текст «Бури» Вильяма Шекспира в фильме Питера Гринуэя «Книги Просперо». Визуальный ряд картины образуют «Книги растений», «Книги воды»... Оставим перечисление, заметив лишь, что шекспировский текст при этом сохраняется без каких-либо купюр.

Принципиально другой подход к экранизации предполагает включение в художественную структуру фильма лишь части текста литературного первоисточника.

В фильме «Озарение» Фолькер Шлёндорф берёт из текста Блаженного Августина лишь один короткий отрывок и переводит его в закадровый текст. Текст звучит из «уст» комара, вопрошающего о времени и трагически погибающего в финале. Визуальный ряд картины связан с текстом «Исповеди», но формируется режиссёром совершенно свободно.

Интересен и такой подход к экранизации: Режиссёр работает с создаваемым в тексте произведении литературы визуальным образом. То есть, работает с многослойным вертикальным временем.

В кино вертикальное время обнаруживается достаточно просто. Оно возникает при сочетании визуальных образов с разными временными характеристиками. Предположим, герой фильма о современности смотрит на экране телевизора хронику испанских событий 1939 года. При этом возникает наложение исторического времени на какое-то другое.

В «Земляничной поляне» воспоминания профессора Борга. Это – прошлое в настоящем. В одном кадре фильма совмещаются Борг – старик (настоящее настоящего) и его домочадцы (настоящее прошлого).

Открытие многослойности времени человеческой души принадлежит Августину. В дальнейшем этот подход в философии развивала феноменология.

Литература тоже работает с подобными структурами, но делает это иначе, чем искусства визуальные: «<...> Ашенбах снова с болью почувствовал, что слово способно воспеть чувственную красоту, но не воссоздать её»¹⁷.

Тут мы видим принципиальное непреодолимое различие между искусством слова и искусством аудиовизуальным. В этом и есть само существо проблемы экранизации.

¹⁵ Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 20.

¹⁶ Об этом подробнее: Мариевская Н.Е. Художественное время фильма. С. 118–145.

¹⁷ Машин Т. Ранние новеллы. М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 610.

Если горизонтальное время в произведении литературы и кинематографа устроено похожим образом, то вертикальное время в кинематографе и литературе строится принципиально разными средствами.

Вернёмся к рассуждению Умберто Эко о сюжете. Что следует понимать *под всеми* (курсив мой – Н.М.) временными смещениями? Содержатся ли эти смещения в литературных описаниях?

Описания в литературном произведении работают на создание визуального образа, порождая сложную систему связей и отношений, в том числе и временных. Однако, изначально, по самой природе литературного текста, эти описания не предполагают прямой визуализации. Они скорее возбуждающе действуют на воображение читателя. Если к ремарке сценария предъявляются вполне определенные требования (ремарка должна быть точной, зримой и краткой, при этом быть зримой означает возможность и, что важнее, необходимость прямого экранного воплощения), то к описанию литературного произведения эти требования неприменимы.

Даже в «простейшем» случае, когда в тексте есть прямое указание, скажем, на цвет предмета, нужно искать причину, по которой именно этот цвет появился в том или ином месте произведения.

В замкнутой системе художественного текста цвет может иметь совершенно особое значение. Указание на цвет в литературном произведении редко бывает случайным.

В рассказе Томаса Манна появление на корабле, отплывающем в Венецию, накрашенного старика – этого «поддельного юноши» – является важным событием. Томас Манн даёт развёрнутое, жутковатое описание: «Один из них, в *светло-жёлтом* (Выд. мной – Н.М.), чересчур модном костюме, с красным галстуком и лихо отогнутыми полями шляпы, выделялся из всей компании своим каркающим голосом и непомерной возбуждённостью. Но, попристальнее в него взглядевшись, Ашенбах с ужасом понял: юноша-то был поддельный. О его старости явно свидетельствовали морщины вокруг рта и глаз и тощая жилистая шея. Матовая розовость щёк оказалась гримом, русые волосы под соломенной шляпой с пёстрой ленточкой-париком, *жёлтые* (Выд. мной – Н.М.) ровные зубы, которые он скалил в улыбке, – дешёвым изделием дантиста. Лихо закрученные усики и эспаньолка были подчеркнуты. И руки его с перстнями-печатками на обоих указательных пальцах тоже были руками старика»¹⁸.

Далее мы увидим, что в рассказе за жёлтым цветом закрепляется особое значение: «Это был человек с неприятной, даже свирепой физиономией, одетый в синюю матросскую робу, подпоясанную *жёлтым* (Выд. мной – Н.М.) шарфом, в соломенной шляпе, местами расплывшейся и давно потерявшей форму, но лихо заломленной набекрень. Весь склад его лица, так же как светлые курчавые усы под коротким курносом носом, безусловно, не имели в себе ничего итальянского»¹⁹.

В фильме Висконти мы не увидим ни жёлтого пиджака, ни жёлтого пояса у гондольера. Поддельный юноша появится в светлом льняном пиджаке, а гондольер будет в глухо застёгнутой синей матросской куртке.

«Стоит заглянуть в этот мир, воссозданный в рассказе, и мы увидим: изящное самообладание, до последнего вздоха скрывающее от людских глаз свою внутреннюю опустошённость, свой биологический распад; физически ущербленное *жёлтое* (Выд. мной – Н.М.) уродство, что умеет свой тлеющий жар раздуть в чистое пламя и вознестись до полновластия в царстве красоты; бледную немочь, почерпнувшую свою силу в пылающих недрах духа и способную повергнуть целый кичливый народ к подножию креста, к своему подножию; приятную манеру

¹⁸ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. / Пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. Спб.: Симпозиум, 2007. С. 572.

¹⁹ Манн Т. Ранние новеллы. С. 578.

при пустом, но строгом служении форме; фальшивую, полную опасностей жизнь, разрушительную тоску и искусство прирожденного обманщика»²⁰.

Жёлтый цвет становится знаком тревоги и тления. Жёлтый здесь – знак, маркер фальши, тления. Режиссёр должен воспроизвести жёлтое не как цвет, не как физическую характеристику мира, а именно как мотив тления, вернее, весь комплекс мотивов, объединённых одной отметиной – «жёлтый». Что и происходит в экранизации Висконти.

Каждому сценаристу знакома фраза: «Мы не работаем с тем, чего нет». Проще говоря, сценарий не работает с прямой визуализацией отрицания. Литературные описания содержат намеки и умолчания. И эти намеки ведут к многозначности текста, позволяя читателю вообразить несказанное: «Перед ним открывался горизонт, терпимо обнимавший всё и вся. Слышалась приглушённая разноголосица языков. Вечерний костюм, этот мундир благопристойности, как бы сливал воедино человеческие особи разных рас и сословий»²¹.

Сложность этого пассажа в том, что Ашенбах должен выйти к публике, увидеть обитателей отеля, но воспринять их как слитое воедино общество.

Висконти предельно точно следует описанию. Выстраивая долгую панораму по обитателям отеля, он снимает мизансцену так, что зритель, сам того не замечая, не видит лиц. И помогает в этом именно причудливый вечерний костюм. Лица то заслоняются веером, то оказываются спрятанными за полями шляпы.

Собственно, эти люди «без лиц» должны готовить появление единственного лица, которое достойно быть увиденным: «За бамбуковым столиком под надзором гувернантки сидела компания подростков, совсем ещё зелёная молодёжь. Три молоденькие девушки, лет, видимо, от пятнадцати до семнадцати, и мальчик с длинными волосами, на вид лет четырнадцати. Ашенбах с изумлением отметил про себя его безупречную красоту. Это лицо, бледное, изящно очерченное, в рамке золотисто-медвяных волос, с прямой линией носа, с очаровательным ртом и выражением прелестной божественной серьезности, напоминало собою греческую скульптуру лучших времен и, при чистейшем совершенстве формы, было так неповторимо и своеобразно обаятельно, что Ашенбах вдруг понял: нигде, ни в природе, ни в пластическом искусстве, не встречалось ему что-либо более счастливо сотворённое»²².

Воспеть, но не воссоздать. Кино же обречено на воссоздание, на присутствие в кадре, на принудительную, обязательную явленность, которая требует сложного решения.

Как создаётся образ в литературе? Как возникают его временные параметры?

Приведём простой пример. Это описание из другого рассказа Томаса Манна: «Холодный пудинг, изготовленный из порошка с запахом миндаля и мыла, что теперь поступает в продажу...»²³.

Совершенно очевидно, что у этого несложного описания есть временная характеристика, как очевидно и то, что описанное не воспроизводимо средствами кино. Ни при каких обстоятельствах это описание не может быть превращено в ремарку. Это удивительное сочетание запаха миндаля и мыла, притягательное и отталкивающее, которого не было раньше, а теперь оно есть.

Но вот описание значительно более сложное – портрет Густава Ашенбаха, с которым работал Висконти: «Густав Ашенбах был чуть ниже среднего роста, брюнет с бритым лицом. Голова его казалась слишком большой по отношению к почти субтильному телу. Его зачесанные назад волосы, поредевшие на темени и на висках, уже совсем седые, обрамляли высокий, словно рубцами изборождённый лоб. Дужка золотых очков с неоправленными стеклами вре-

²⁰ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. Пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. С. 566.

²¹ Мани Т. Ранние новеллы. С. 582.

²² Там же. С. 582.

²³ Мани Т. Непорядок и ранние страдания // Поздние новеллы / Томас Манн. М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 5.

залась в переносицу крупного, благородно очерченного носа. Рот у него был большой, то дряблый, то вдруг подтянутый и узкий; щеки худые, в морщинах; изящно изваянный подбородок переделывала мягкая чёрточка. Большие испытания, казалось, пронесли над этой часто страдальчески склонённой набок головой; и всё же эти черты были высечены резцом искусства, а не тяжёлой и тревожной жизни. За этим лбом родилась сверкающая, как молния, реплика в разговоре Вольтера и короля о войне. Эти усталые глаза с пронизывающим взглядом за стеклами очков видели *кровавый ад лазаретов Семилетней войны* (Выд. мной – НМ). Искусство и там, где речь идет об отдельном художнике, означает повышенную жизнь. Оно счастливит глубже, пожирает быстрее. На лице того, кто ему служит, оно оставляет следы воображаемых или духовных авантюр; даже при внешне монастырской жизни оно порождает такую избалованность, переутонченность, усталость, нервное любопытство, какие едва ли может породить жизнь, самая бурная, полная страстей и наслаждений»²⁴.

Как показать глаза человека, видевшего ад лазаретов Семилетней войны? Очевидно, нужно искать образ, эквивалентный по своей ёмкости, и совмещать его с образом героя, с изображением лица актёра в гриме. Что значит эквивалентный? Обладающий такой же глубиной и ёмкостью исторического времени в свой временной структуре. Именно так и поступает Висконти.

Масштабная панорама по Венецианскому заливу, по дворцам Сан-Марко, застывшая архитектурная «музыка» отсылают нас к столетиям минувшим, но сейчас, очевидно, остро переживаемым профессором Ашенбахом. Временная вертикаль воссоздаётся, воссоздаётся её размеренность. И в человеке, сидящем в плетёном кресле, закутанном в мягкий плед, мы без труда распознаем трагического героя, способного вместить в себя ужас минувших веков.

Томас Манн создает описания не просто многослойные. Это описания, отсылающие к бесконечности. За коротким (действительно коротким, ведь и сам рассказ невелик по объёму) описанием заурядного путешествия в гондоле стоят бесконечные ряды образов, идущих к невыразимому: «Кто не испытывал мгновенного трепета, тайной робости и душевного стеснения, впервые или после долгого перерыва садясь в венецианскую гондолу? Удивительное судёнышко, без малейших изменений перешедшее к нам из баснословных времён, и такое чёрное, каким из всех вещей на свете бывают только гробы, – оно напоминает нам о неслышных и преступных похождениях в тихо плещущей ночи, но ещё больше о смерти, о дрогах, заупокойной службе и последнем безмолвном странствии. И кто мысленно не отмечал, что сиденье этой лодки, гробово-чёрное, лакированное и чёрным же обитое кресло, – самое мягкое, самое роскошное и нежащее сиденье на свете?»²⁵.

За этим описанием видятся не только баснословные времена, но и образы смерти, понимаемой как путешествие за границу физического мира в недостижимую область сакрального.

Литературное описание создает образ многослойный. Многослойность этого образа определяется внутренним временем художника. Если коротко, то это время души. Время души художника. И возможность работы с такими образами определяется духовными возможностями творца – режиссёра и художника. Движение души автора становится источником визуальной образности.

Об этом удивительно точно пишет сам Томас Манн: «Возбужденный дневным трудом (тяжким, опасным и как раз теперь потребовавшим от него максимальной тщательности, осмотрительности, проникновения и точности воли), писатель и после обеда не в силах был приостановить в себе работу продуцирующего механизма, того «*totus animi continuus*» [беспрерывное движение души (*лат.*)], в котором, по словам Цицерона, заключается сущность

²⁴ Манн Т. Ранние новеллы. С. 569–570.

²⁵ Там же. С. 557.

красноречия; спасительный дневной сон, остро необходимый при все возраставшем упадке его сил, не шёл к нему»²⁶.

«Беспрерывное движение души» и составляет сюжет произведения искусства, источник его образности. Оно и определяет временную форму произведения. Эта образность может создаваться вербальными средствами, средствами языка, как происходит в литературе. Может создаваться аудио-визуальными и вербальными средствами, как происходит в кино.

Литературный квази-визуальный образ не сопоставим с визуальным образом киноискусства. Однако, и тот, и другой обладают вертикальным временем. И соответствующей размерностью, строго определённой в каждом конкретном произведении.

Понижение ёмкости вертикального времени при экранизации ведёт к резкому обеднению художественного образа и всегда оказывается губительным для результата. Напротив, сохранение или, что можно наблюдать в ряде случаев, повышение этой размерности позволяют создать поистине значительные произведения искусства.

Вопрос о том, как создает литература аудиовизуальный образ в сознании, а, вернее сказать, в душе читателя представляется чрезвычайно интересным и требует серьёзных теоретических усилий. Иными словами, разрешения требуют вопросы: как видит читатель литературный текст и как формируется время образа, возникающего в душе воспринимающего субъекта?

²⁶ *Мани Т.* Ранние новеллы. С.557.

Время в литературе и на экране

Произведения Достоевского являются великим соблазном для кинематографа. Но экранизации его прозы редко бывают удачными. В связи с этим возникает вопрос о принципиальной возможности воссоздать на экране художественную реальность сочинений писателя.

Мне кажется, разрешение этой проблемы крайне затруднительно без анализа художественного времени произведений писателя и выяснения возможностей кинематографа для воспроизведения этих временных форм на экране.

В работе «Историческая поэтика русской литературы», анализируя Достоевского, Д.С. Лихачёв пишет: «Есть писатели, для которых проблема времени не представляет особенной важности и которые довольствуются поэтому традиционными формами художественного времени. Для Достоевского, напротив, художественное время было одной из самых существенных сторон художественной изобразительности»²⁷.

Наиболее значимой формой времени у Достоевского является интимное, внутреннее время героя, время становления человеческой души.

В небольшой по объёму, но весьма примечательной статье «Воля к барокко» Ортега-и-Гасет пишет: «Достоевский, который пишет в эпоху, всецело настроенную на реализм, словно бы предлагает нам не задерживаться на материале, которым он пользуется. Если рассматривать каждую деталь романа в отдельности, то она, возможно, покажется вполне реальной, но эту её реальность Достоевский отнюдь не подчеркивает. Напротив, мы видим, что в единстве романа детали утрачивают реальность, и автор вновь пользуется ими как отправными точками для *взрыва* страстей (выд. автором)»²⁸.

«Достоевскому важно создать в замкнутом романном пространстве истинный динамизм, систему душераздирающих страстей, *бурный круговорот человеческих душ* (выд. автором)»²⁹.

Эти замечания философа ясно указывают на доминирующее значение внутреннего, интимного времени героя во временной форме произведений Достоевского. Растворение реального, видимого во внутреннем пространстве героя требует поиска адекватной визуальности. В связи с этим возникает важный вопрос: располагает ли кинематограф изобразительными возможностями для воспроизведения внутреннего мира человека?

Как выглядит или может выглядеть столкновение душ, динамика душевного движения? Этот динамизм Ортега-и-Гасет видит в живописи барокко, в полотнах Эль-Греко и Тинторетто. Эстетика барокко оказывается вполне освоенной кинематографом. Возможно, самый яркий пример – это экранизация пьесы Шекспира «Буря» Питером Гринуэем в фильме «Книги Просперо». Ортега-и-Гасет говорит лишь об одном возможном направлении поисков. Но его замечание свидетельствует о принципиальной возможности кинематографа найти пластические средства для воплощения мира Достоевского на экране.

Что касается собственно художественного времени, то время в литературе и на экране устроено похожим образом. Д.С. Лихачёв вполне определенно пишет, что «проблема изображения времени в словесном произведении не является проблемой грамматики»³⁰.

Время и в литературе, и в кино представляет собой процессуальную конструкцию. Оно есть выражение «кинематографичности» человеческого мышления вообще и художественного

²⁷ Лихачёв Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. Спб.: Алетейя, 2001. С. 99.

²⁸ Ортега-и-Гасет Х. Воля к барокко. В сб. Запах культуры. М.: Алгоритм, Эксмо, 2006. С. 119.

²⁹ Ортега-и-Гасет Х. Воля к барокко. В сб. Запах культуры. С. 119.

³⁰ Лихачёв Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. С. 11.

мышления в частности. В способах создания временной формы в кино и в литературе обнаруживается принципиальное сходство.

Что же, однако, происходит с художественным временем при перенесении конкретных произведений Достоевского на экран?

У Достоевского в короткой предварительной части рассказа от автора говорится: «Теперь о самом рассказе. Я озаглавил его «фантастическим», тогда как считаю его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа, что и находим нужным пояснить дополнительно»³¹.

Уже название глав заставляет предположить сложную временную форму. Модусы настоящего, прошлого и будущего в рассказе оказываются не упорядоченными, их последовательность нарушена. Так IV раздел первой главы называется «Всё планы, планы» и явно говорит о будущем, но уже следующий за ним V раздел «Кроткая бунтует» указывает на настоящее, а VI раздел «Страшное воспоминание» отбрасывает нас в прошлое. В главе второй названия разделов также отражают внезапную смену временной ситуации «Пелена вдруг спала», «Всего только на пять минут опоздал», «Слишком понимаю». В этих «вдруг», «всего только на пять минут» пульсация живого времени.

Достигается это через излюбленный приём Достоевского – введение в повествование фигуры рассказчика. Так сделаны «Записки из подполья», «Подросток», можно припомнить рассказчиков из других произведений писателя. Этот приём даёт возможность непосредственного погружения во внутреннее время персонажа. То, что художественное время произведения организовано как время внутреннее, даёт возможность мгновенных переходов от времени воспоминаний ко времени впечатлений, ко времени ожиданий и надежд. Эта особая пластичность временной формы позволяет автору воплотить в произведении свою «тоску по текущему»³², погрузиться в мгновенные изменения человеческой души.

Этот приём Лихачёв называет «коротким приводом». Время рассказа максимально приближено к описываемым рассказчиком событиям. И возникает эффект погружения в поток сознания персонажа.

Однако в произведениях Достоевского в их временной организации есть то, что можно назвать «длинным приводом»: воспоминание о событиях отдалённого прошлого.

Отношение души персонажа к давнему воспоминанию оказывается сложным, динамическим, требующим понимания и серьёзного исследования.

Такое исследование предпринято в отношении персонажей Достоевского в работе Томсон Д.Э. «Братья Карамазовы и поэтика памяти».

«Длинный привод» есть в организации рассказа «Кроткая». Настоящее время, переживаемое рассказчиком, оказывается сопряженным у Достоевского с событиями его жизни, произошедшими раньше. Герой рассказывает нам не только о самоубийстве жены, событии, непосредственно предшествующем рассказу, но и о событиях далёкого прошлого. По сути, он рассказывает свою биографию.

Тут вспоминается замечание Фуко, сделанное по поводу воспроизведения истории жизни в психиатрической или юридической практике: «В связи с этим возникает проблема, которую я сейчас не могу разрешить: каким образом автобиографический рассказ был действительно введён в психиатрическую, а также криминалистические практики в 1825–1940-е годы и как этот рассказ о своей жизни стал многофункциональным ядром всех процедур взятия под опеку и дисциплинаризации индивидов? Почему изложение своего прошлого стало частью дисциплинарной практики? И как эта автобиография, воспоминания о детстве оказались в её рам-

³¹ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. Т. XXIV, Л.: Наука, 1982. С. 5.

³² Лихачёв Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. С. 100.

ках? Не знаю. Но в любом случае я хотел бы сказать, что этот манёвр изречения истины примечателен сразу несколькими своими аспектами»³³.

Именно эта процедура идентификации героя со своим прошлым реализуется художественным временем рассказа Достоевского. В чем смысл этой идентификации?

В рассуждении Фуко чрезвычайно важным кажется понимание рассказа биографии как процедуры извлечения истины. Философ говорит вполне определённо: «Иными словами, именно в этом признании ряда эпизодов своей биографии больной должен в первый раз высказать истину»³⁴.

Именно этим, припоминанием своей биографии, занят герой Достоевского, для того чтобы уловить и высказать «истину», говоря словами самого героя «собрать жизнь в точку». И об этом словами автора говорится в первой главе: «Мало-помалу он действительно уясняет себе дело и собирает «мысли в точку». Ряд высказанных им воспоминаний неотразимо приводит его к правде; правда неотразимо возвышает его ум и сердце. К концу даже тон рассказа изменяется сравнительно с беспорядочным началом его. Истина открывается несчастному довольно ясно и определённо, по крайней мере для него самого»³⁵.

Вот она, сердцевина рассказа: «неотразимое возвышение ума и сердца»! К этому главному событию ведёт нас автор. Этот короткий абзац авторского предисловия по сути является точным описанием временной формы произведения.

Перед нами внутреннее время героя, но время динамическое, сходящееся к точке в глубине памяти персонажа. Достоевский реализует динамику, приводящую героя к прозрению, к спасению и любви.

Герой рассказа преодолевает ложный стыд от мучительного воспоминания о случившемся в полку, полностью открывается любимой женщине.

Полагаю, что этот сюжет спасения и является притягательным. Хаос человеческой души оказывается преодоленным. Хаотическое «взорванное» время оказывается жёстко организованным. Через обрывочные случайные впечатления герой движется к единственной сияющей точке – к истине. Процесс рассказывания биографии связан с движением к постижению истины.

Совершенно иная временная конструкция реализована в первой экранизации рассказа, предпринятой советским режиссёром Александром Борисовым в 1960 году на киностудии «Ленфильм».

Фильм запоминается по величественному, даже монументальному началу Перед нами холодный безлюдный город. Звучит закадровый текст: «Петербург, столица...».

Это голос не героя, скорбящего у гроба молоденькой жены. Это голос автора. По мысли создателей фильма самого Достоевского. Введение второго рассказчика разрушает камерность, интимность произведения. Внутреннее время героя больше не совпадает с внутренним временем воспринимающего. Напротив, зритель ставится в оппозицию герою, призывается в свидетели: «Вникните и сами рассудите, что за жизнь!».

Вводится эпическое время, принципиально отличное, нарочито дистанцированное от внутреннего времени героя. Не душа человека, а сама жизнь подвергается исследованию. Возникает некий объективный взгляд повествователя, взгляд пристальный, суровый, обличающий. Внутренний монолог героя начинает звучать не сразу. Более того, герой постоянно находится под наблюдением третьих лиц – сапожника, разносчика. Фильм оказывается перенаселённым разнообразными персонажами. Их фигуры то и дело появляются в кадре без види-

³³ Фуко М. Психиатрическая власть: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1973–1974 году. /М. Фуко. пер. с фр. А.В. Шестакова. СПб.: Наука, 2007. С. 187.

³⁴ Там же.

³⁵ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. 24. Л.: Наука, 1982. С. 5.

мой необходимости. Но необходимость всё-таки есть: нужен взгляд со стороны. Это персонажи – соглядатаи, персонажи – обвинители. Зрительское время отделяется от внутреннего времени героя. Зритель приглашается в свидетели обвинения. Икона с разбитым окладом, трепещущее золото изломанного нимба Богородицы – вот визуальный ключ к сюжету фильма Александра Борисова.

В дикторском тексте, воспроизводящем предисловие Достоевского, акцент делается именно на реализме рассказа. Мы видим и слышим героя со стороны, смотрим на события не его глазами.

Объективируется и время героини. Возникает её собственное время, связанное с ней и освобождённое от внутреннего времени главного героя. Она существует не только во внутреннем времени героя, а и сама по себе. Ей придумывается «ботаническая» рифма – пастушья сумка, пробившаяся через щели полированных плит гранита набережной. Хрупкий ландыш, нежные нарциссы.

И тем не менее, звучит монолог героя, его рассказ о событиях. «Фантастическое прорывается». Возникает двойственность, которая находит отражение и в решении художественного пространства фильма.

С одной стороны, мы видим вполне условное, экспрессионистское пространство кассы ссуд, интерьеров. С другой – подчеркнуто реалистическое пространство натуральных сцен: улицы, экипажи, прохожие, собака, нищие бродяги и пр.

Уникальность происходящего в человеческой душе в фильме заменяется реалистическим обобщением: «Мрачная история, одна из тех потаённых историй, которые сбывались под петербургским небом». Сюжет воскрешения человеческой души трансформируется в нечто иное.

Герой оказывается обвиняемым, губителем. Кажется любопытным то, что герой, никак не названный автором и не могущий быть названным (у Достоевского время герметично, и взгляд на героя со стороны принципиально отсутствует), в титрах фильма обозначен как «ростовщик». Героиня же из губительницы собственной души становится невинной жертвой. Меж тем читателя поражает именно готовность юной особы к преступлению.

Мы видим сюжет вины и раскаяния героя со стороны, не погружаясь в процесс душевного движения, который «неотразимо возвышает его ум и сердце».

Такова трансформация временной формы, а значит и сюжета у Борисова.

Иначе трансформирована эта временная конструкция в фильме Робера Брессона.

Кажется, «короткий привод» усилен: рассказ максимально приближен ко времени падения героини из окна. Тело погибшей присутствует в кадре. Укрупняются детали, напоминающие о её смерти: таз с водой, белая ткань, испачканная свежей алой кровью.

Герой здесь же рядом, возле тела покойной жены. Он говорит, но говорит не для себя и себе, а под пристальным взглядом прислуги Анны, для неё, иногда обращаясь к ней с вопросом. Его монолог очень мало походит на внутренний монолог героя Достоевского.

Хаос не явлен. Он скрыт. Но в фильме он подразумевается. Он «мнимая часть художественной структуры». На него указывают жесты, намёки. Эти намеки на скрытое и производят неизгладимое впечатление на зрителя.

Режиссёр Звягинцев в одном из интервью говорит о своих впечатлениях о методе Брессона: «Я только совсем недавно посмотрел последний фильм Брессона “Деньги”. В этой картине он довёл, по-моему, до совершенства свой метод. Ну, вообще нет ничего! Совсем! Вот вообще! Никакой вовлечённости, привычной нам страстности или сентиментальности, никакого чувства! Лица почти никак не выражают своих эмоций, никак. Это, конечно, смелый ход и зачаровывающий. Да и все остальные его фильмы – это его длинный путь к методу. “Приговоренный к смерти бежал” и более поздние фильмы: “Мушкет”, “Вероятно, дьявол”, “Наудачу

Бальтазар». Брессон иногда лицо уже не показывает, в кадре часть тела: просто рука, открывающая дверь, – постоянный рефрен фильма «Кроткая»»³⁶.

Мы имеем дело с героями, превращёнными в жест. Жест, существующий в настоящем. Это особенно верно в отношении героини, по сути, лишённой прошлого, не имеющей воспоминаний. Время главного героя лишено глубины, заданной Достоевским. Случай в полку – печальный опыт, приведший героя в подполье, отдалённый пласт его воспоминаний – в фильме отсутствует. Сюжет лишается своего «длинного привода», идентификации героя с событиями своей биографии.

Что касается короткого привода истории, то вместо внутреннего взорванного, сорванного с катушек времени перед нами вполне упорядоченный в ясную хронологическую последовательность рассказ о случившемся.

Совершенно очевидно, что Режиссёр ставит перед собой задачу говорить о страсти бесстрастно, вполголоса, знаками, полунамеками, «не дать возможности актерам вопить»! «В смерче страсти соблюдать меру».

Для раскрытия существа этого метода Брессон вводит эпизод в театре, когда героиня следит за постановкой «Гамлета». Вернувшись домой, она перечитывает шекспировский текст и убеждается в фальши сценического действия.

Перед нами молчаливый фильм о хаосе. Тут очень любопытно проследить присутствие в кадре красного цвета. Фильм Брессона выдержан в сдержанной и изысканной цветовой гамме: бежевый, фисташковый, пастельно-сиреневый. Но вот появляется пятно крови. Потом именно этот оттенок появляется как знак неизбежной катастрофы: красный ремень безопасности, дорожный знак, красное платье Гертруды в театре, красная подкладка плаща героини, которая обнаруживается не сразу, не вдруг, красная краска на старинных китайских гравюрах, наконец, красное поле в витрине туристического агентства, на котором стоит модель самолёта. В этом последнем кадре красного много, цвет почти заполняет пространство. Можно говорить о нарастающей динамике красного.

Лишенный «длинного привода» схождения в глубину памяти, фильм утрачивает связь с сюжетом внезапного «неотразимого возвышения ума и сердца», с сюжетом Достоевского.

Здесь нет динамики внезапного сведения всего в точку, озарения. Здесь другая динамика, сюжет другой. Какой же? В фильме на первый план выходит тема чувственной любви, тема «мужского непонимания женщины». В одном из эпизодов героиня читает книгу. Читает вслух с какой-то особой настойчивостью абзац об особой песне молодой птицы. Роняет книгу на пол, горько безутешно плачет. Птичья тема поддерживается рисунком её утреннего кимоно: на нежном шёлке изображены певчие птички. Фильм Брессона прекрасен, но это фильм о загубленной песне молодой птицы. Итог этого «губительства» вполне отчетливо явлен в картине: руки с ключом медленно (и кажется очень долго) закручивают крышку гроба.

Анализ художественного времени рассказа и его экранизаций открывает существенные различия, и, прежде всего, в понимании главного героя.

Мерло-Понти в своей работе «Феноменология восприятия» пишет: «Анализировать время – не значит извлекать следствия из предустановленной концепции субъективности, это значит, через время проникать в её конкретную структуру. Если нам удаётся понять субъекта, то отнюдь не в его чистой форме, но отыскивая его на пересечении его измерений. Нам нужно, стало быть, рассмотреть время само по себе и лишь следуя его внутренней диалектике, мы придём к преобразованию нашей идеи субъекта»³⁷.

Режиссёры предлагают, каждый по-своему, иную, отличную от созданной Достоевским «концепцию субъективности».

³⁶ Мастер класс-01. Кинорежиссура. Андрей Звягинцев. М.: АРТкино. Мир искусства, 2010. С. 9.

³⁷ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Спб.: Ювента, Наука. С. 520.

Я думаю, можно говорить о бытовании персонажа художественного произведения как временной формы. Тут снова возникает необходимость сослаться на высказывание Мерло-Понти очень точное в отношении художественного времени: «Нужно понимать время как субъект, а субъект как время»³⁸. В прикладных целях слово «субъект» можно заменить на слово «персонаж».

В случае двух названных экранизаций возможности временной формы, созданной Достоевским, не были использованы. Почему?

Нужно ли думать, что кинематограф ограничен по сравнению с литературой? Рассмотрим «длинный привод» рассказа – припоминание героем событий собственной биографии.

Существует множество фильмов, в которых герой припоминает, пересказывает своё прошлое: «Мальчик-мясник» режиссёра Нила Джордана, «Жестяной барабан» Фолькера Шлёндорфа, «Человек, которого не было» братьев Коэнов.

Тут можно возразить, что приведённые фильмы являются экранизациями романов, и, возможно, эта временная форма не вполне органична для кино. Однако – она вполне универсальна. Существуют фильмы, созданные по оригинальным сценариям, организованные таким же образом. Опыт припоминания героем биографии реализован в «Земляничной поляне» Ингмара Бергмана, «Белой ленте» Михаэля Ханеке, «Зеркале» Андрея Тарковского, в «Мой друг Иван Лапшин» Алексея Германа.

Что касается «короткого привода» рассказа, воссоздания внутреннего времени героя с его разрывами, скачками, внезапными ускорениями и замедлениями, то с ним «проще» работать в кино.

В литературе описания, создающие зрительный образ, неизбежно тормозят время, замедляют восприятие, в кино визуальный образ явлен сразу, он чрезвычайно пластичен, художественное пространство фильма может обладать интенсивной динамикой. Внутреннее время героя, охваченного смятением, воспроизводится в фильмах «Хиросима, любовь моя» Алена Рене, «Жизнь в забвении» Томаса Ди Чилло, «Внутренняя империя» Дэвида Линча. Кинематограф даёт богатейшие возможности для созданию сложной временной формы.

Как видим, вовсе не стеснённость в художественных средствах стала причиной трансформации временной формы рассказа «Кроткая» в кино.

Возможно, режиссёрам нужно и важно рассказать иной сюжет. В случае с фильмом Робера Брессона возникло некое новое художественное целое, по-своему притягательное и завораживающее. Но в нём гораздо больше Брессона, чем Достоевского.

Временная форма «фантастического» рассказа «Кроткая» чрезвычайно современна и «кинематографична». Но в своей полноте в кино не реализована. Как и сюжет рассказа.

³⁸ Там же. С. 534.

Упражнения

Задание 1.

Прочитайте «фантастический рассказ Ф.М. Достоевского «Кроткая». Проведите анализ его временной формы. Обратите внимание на внутреннее время персонажа.

Задание 2.

Посмотрите фильмы-экранизации:

«Кроткая», 1960.

Режиссёр Александр Борисов, авторы сценария Александр Борисов, Акиба Гольбург.

«Кроткая», 1969.

Режиссёр Робер Брессон, автор сценария Робер Брессон.

«Клетка», 2015.

Режиссёр Элла Архангельская, автор сценария Юрий Арабов.

Сравните художественное время фильма и художественное время рассказа Ф.М. Достоевского. Как изменяется смысл произведения в каждой экранизации?

Задание 3.

Прочитайте сценарий «Кроткая». Проанализируйте особенности художественного времени сценария. Чем оправдано введение исторического времени? Как меняет эмоциональный строй произведения «спрямление» линии главного героя?

Федор Достоевский

Кроткая

Фантастический рассказ

ГЛАВА ПЕРВАЯ

От автора

Я прошу извинения у моих читателей, что на сей раз вместо «Дневника» в обычной его форме даю лишь повесть. Но я действительно занят был этой повестью большую часть месяца. Во всяком случае прошу снисхождения читателей³⁹.

Теперь о самом рассказе. Я озаглавил его «фантастическим», тогда как считаю его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа, что и нахожу нужным пояснить предварительно.

Дело в том, что это не рассказ и не записки. Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца, несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка. Он в смятении и ещё не успел собрать своих мыслей. Он ходит по своим комнатам и старается осмыслить случившееся, «собрать свои мысли в точку». Притом это закоренелый ипохондрик, из тех, что говорят сами с собою. Вот он и говорит сам с собой, рассказывает дело, уясняет себе его. Несмотря на кажущуюся последовательность речи, он несколько раз противоречит себе, и в логике и в чувствах. Он и оправдывает себя, и обвиняет её, и пускается в посторонние разъяснения: тут и грубость мысли и сердца, тут и глубокое чувство. Мало-помалу он действительно уясняет себе дело и собирает «мысли в точку». Ряд вызванных им воспоминаний неотразимо приводит его наконец к правде, правда неотразимо возвышает его ум и сердце. К концу даже тон рассказа изменяется сравнительно с беспорядочным началом его. Истина открывается несчастному довольно ясно и определительно, по крайней мере для него самого.

Вот тема. Конечно, процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и пережками и в форме сбивчивой: то он говорит сам себе, то обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье. Да так всегда и бывает в действительности. Если б мог подслушать его и всё записать за ним стенограф, то вышло бы несколько шершавее, необделаннее, чем представлено у меня, но, сколько мне кажется, психологический порядок, может быть, и остался бы тот же самый. Вот это предположение о записавшем всё стенографе (после которого я обделал бы записанное) и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим. Но отчасти подобное уже на раз допускалось в искусстве: Виктор Гюго, например, в своем шедевре «Последний день приговоренного к смертной казни» употребил почти такой же приём и хоть и не вывел стенографа, но допустил ещё большую неправдоподобность, предположив, что приговоренный к казни может (и имеет время) вести записки не только в последний день свой, но даже в последний час и буквально в последнюю минуту. Но не допусти он этой фантазии, не существовало бы и самого произведения – самого реальнейшего и самого правдивейшего произведения из всех им написанных.

³⁹ Текст рассказа печатается по Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. 24, Л.: Наука, 1982.

I

Кто Был я и кто Была она

...Вот пока она здесь – ещё всё хорошо: подхожу и смотрю поминутно; а унесут завтра и – как же я останусь один? Она теперь в зале на столе, составили два ломберных, а гроб будет завтра, белый, белый гроденапль, а впрочем, не про то. Я всё хожу и хочу себе уяснить это... Вот уже шесть часов, как я хочу уяснить и всё не соберу в точку мыслей. Дело в том, что я всё хожу, хожу, хожу... Это вот как было. Я просто расскажу по порядку. (Порядок!) Господа, я далеко не литератор, и вы это видите, да и пусть, а расскажу, как сам понимаю. В том-то и весь ужас мой, что я всё понимаю!

Это если хотите знать, то есть если с самого начала брать, то она просто-запросто приходила ко мне тогда закладывать вещи, чтоб оплатить публикацию в «Голосе» о том, что вот, дескать, так и так, гувернантка, согласна и в отъезд, и уроки давать на дому, и проч. и проч. Это было в самом начале, и я, конечно, не различал её от других: приходит как все, ну и прочее. А потом стал различать. Была она такая тоненькая, белокуренькая, средневысокого роста; со мной всегда мешковата, как будто конфузилась (я думаю, и со всеми чужими была такая же, а я, разумеется, ей был всё равно что тот, что другой, то есть если брать как не закладчика, а как человека). Только что получала деньги, тотчас же повертывалась и уходила. И всё молча. Другие так спорят, просят, торгуются, чтоб больше дали; эта нет, что дадут... Мне кажется, я всё путаюсь... Да, меня прежде всего поразили её вещи: серебряные позолоченные сережечки, дрянненький медальончик – вещи в двугривенный. Она и сама знала, что цена им гривенник, но я по лицу видел, что они для неё драгоценность, – и действительно, это всё, что оставалось у ней от папаши и мамы, после узнал. Раз только я позволил себе усмехнуться на её вещи. То есть, видите ли, я этого себе никогда не позволяю, у меня с публикой тон джентльменский: мало слов, вежливо и строго. «Строго, строго и строго». Но она вдруг позволила себе принести остатки (то есть буквально) старой заячьей куцавейки, – и я не удержался и вдруг сказал ей что-то вроде как бы остроты. Батюшки, как вспыхнула! Глаза у ней голубые, большие, задумчивые, но – как загорелись! Но ни слова не выронила, взяла свои «остатки» и – вышла. Тут-то я и заметил её в первый раз особенно и подумал что-то о ней в этом роде, то есть именно что-то в особенном роде. Да, помню и ещё впечатление, то есть, если хотите, самое главное впечатление, синтез всего: именно что ужасно молода, так молода, что точно четырнадцать лет. А меж тем ей тогда уж было без трех месяцев шестнадцать. А впрочем, я не то хотел сказать, вовсе не в том был синтез. Назавтра опять пришла. Я узнал потом, что она у Добронравова и у Мозера с этой куцавейкой была, но те, кроме золота, ничего не принимают и говорить не стали. Я же у ней принял однажды камей (так, дрянненький) – и, осмыслив, потом удивился: я, кроме золота и серебра, тоже ничего не принимаю, а ей допустил камей. Это вторая мысль об ней тогда была, это я помню.

В этот раз, то есть от Мозера, она принесла сигарный янтарный мундштук – вещица так себе, любительская, но у нас опять-таки нечего не стоящая, потому что мы – только золото. Так как она приходила уже после вчерашнего бунта, то я встретил её строго. Строгость у меня – это сухость. Однако ж, выдавая ей два рубля, я не удержался и сказал как бы с некоторым раздражением: «Я ведь это только для вас, а такую вещь у вас Мозер не примет». Слово «для вас» я особенно подчеркнул, и именно в некотором смысле. Зол было. Она опять вспыхнула, выслушав это «для вас», но смолчала, не бросила денег, приняла, – то-то бедность! А как вспыхнула! Я понял, что уколол. А когда она уже вышла, вдруг спросил себя: так неужели же это торжество над ней стоит двух рублей? Хе-хе-хе! Помню, что задал именно этот вопрос

два раза: «Стоит ли? стоит ли?» И, смеясь, разрешил его про себя в утвердительном смысле. Очень уж я тогда развеселился. Но это было не дурное чувство: я с умыслом, с намерением; я её испытать хотел, потому что у меня вдруг забродили некоторые на её счет мысли. Это была третья особенная моя мысль об ней.

...Ну вот с тех пор всё и началось. Разумеется, я тотчас же постарался разузнать все обстоятельства стороной и ждал её прихода с особенным нетерпением. Я ведь предчувствовал, что она скоро придёт. Когда пришла, я вступил в любезный разговор с необычайной вежливостью. Я ведь недурно воспитан и имею манеры. Гм. Тут-то я догадался, что она добра и кротка. Добрые и кроткие недолго сопротивляются и хоть вовсе не очень открываются, но от разговора увернуться никак не умеют: отвечают скупно, но отвечают, и чем дальше, тем больше, только сами не уставайте, если вам надо. Разумеется, она тогда мне сама ничего не объяснила. Это потом уже про «Голос» и про всё я узнал. Она тогда из последних сил публиковалась, сначала, разумеется, заносчиво: «Дескать, гувернантка, согласна в отъезд, и условия присылать в пакетах», а потом: «Согласна на всё, и учить, и в компаньонки, и за хозяйством смотреть, и за больной ходить, и шить умею», и т. д. и т. д., всё известное! Разумеется, всё это прибавлялось к публикации в разные приемы, а под конец, когда к отчаянию подошло, так даже и «без жалованья, из хлеба». Нет, не нашла места! Я решился её тогда в последний раз испытать: вдруг беру сегодняшний «Голос» и показываю ей объявление: «Молодая особа, круглая сирота, ищет места гувернантки к малолетним детям, преимущественно у пожилого вдовца. Может облегчить в хозяйстве».

– Вот, видите, эта сегодня утром публиковалась, а к вечеру наверно место нашла. Вот как надо публиковаться!

Опять вспыхнула, опять глаза загорелись, повернулась и тотчас ушла. Мне очень понравилось. Впрочем, я был тогда уже во всем уверен и не боялся: мундштуки-то никто принимать не станет. А у ней и мундштуки уже вышли. Так и есть, на третий день приходит, такая бледненькая, взволнованная, – я понял, что у ней что-то вышло дома, и действительно вышло. Сейчас объясню, что вышло, но теперь хочу лишь припомнить, как я вдруг ей тогда шику задал и вырос в её глазах. Такое у меня вдруг явилось намерение. Дело в том, что она принесла этот образ (решилась принести)... ах, слушайте! слушайте! Вот теперь уже началось, а то я всё путался... Дело в том, что я теперь всё это хочу припомнить, каждую эту мелочь, каждую черточку. Я всё хочу в точку мысли собрать и – не могу, а вот эти черточки, черточки...

Образ Богородицы. Богородица с младенцем, домашний, семейный, старинный, риза серебряная золочёная – стоит – ну, рублей шесть стоит. Вижу, дорог ей образ, закладывает весь образ, ризы не снимая. Говорю ей: лучше бы ризу снять, а образ унесите; а то образ все-таки как-то того.

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.