

ФРАНЦУЗСКАЯ
ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА
НА ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЭКРАНЕ
И РУССКАЯ НА ФРАНЦУЗСКОМ

Материалы научной конференции



МОСКВА
2012

Сборник статей

**Французская литературная
классика на отечественном
экране и русская на французском.
Материалы научной
конференции 9–10 декабря 2012 г.**

«ВГИК»

2012

УДК 778.5.04.072.094
ББК 85.374

Сборник статей

Французская литературная классика на отечественном экране и русская на французском. Материалы научной конференции 9–10 декабря 2012 г. / Сборник статей — «ВГИК», 2012

ISBN 978-5-87149-132-4

Настоящий сборник составлен по материалам научной конференции «Французская литературная классика на отечественном экране и русская на французском», которая была организована кафедрой эстетики, истории и теории культуры ВГИК и состоялась в университете кинематографии в декабре 2010 года, объявленного годом России во Франции и Франции в России. Это третья проведённая ВГИК конференция, посвящённая вопросу экранизации классической литературы. Предыдущие – «Литература и зрелищные искусства. Слово и образ в художественной культуре» и «Мировая литературная классика на отечественном экране» – прошли в 2009 и 2010 годах. Участники форума – российские и французские филологи, киноведы, кинодраматурги, художники кино – исследовали вопросы перенесения классического литературного произведения одной страны на экран другой и связанные с этим проблемы взаимодействия культур, влияние ментальности, духовных и национальных традиций, особенностей исторического и политического моментов. Сборник представляет интерес для всех, кто занимается вопросами истории, теории кино и литературы.

УДК 778.5.04.072.094

ББК 85.374

ISBN 978-5-87149-132-4

© Сборник статей, 2012

© ВГИК, 2012

Содержание

От редакции	7
Экранизация классики: Фильм лОрана Жауи по повести Проспера Мериме «Коломба»	8
«Бесы» Вайды, Камю и Достоевского	13
«Платонов» А.П. Чехова у Никиты Михалкова и Патриса Шеро	20
Конец ознакомительного фрагмента.	21

Французская литературная классика на отечественном экране и русская на французском. Материалы научной конференции 9-10 декабря 2012 года

**Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А.
Герасимова**

Составитель:

доктор филологических наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры
ВГИК В.И. Мильдон

От редакции

В сборнике опубликованы материалы III международной конференции по экранизации, прошедшей 9-10 декабря 2010 г. во Всероссийском государственном университете кинематографии им. С.А. Герасимова и организованной кафедрой эстетики, истории и теории культуры.

Сам факт свидетельствует о неослабевающем интересе к проблеме переноса на экран литературного оригинала. Это тем более важно, что в современной культуре неоспоримо усиливается воздействие на сознание всех видов экранного творчества, в частности, экранизации.

Речь идёт не столько о давно известном в кинематографе явлении, сколько об экранизации как эстетической проблеме – переводе с языка одной эстетической системы (словесной) на язык другой (экранной). Как раз это обстоятельство всё ещё недостаточно осознано теоретиками и практиками кино, отечественного и общемирового.

Экранизация – это другая эстетическая система, отличающаяся и от книжной и, что не менее важно, от киноэстетики как таковой.

С этой точки зрения экранизация представляет собой один из феноменов общей эстетики – науки о художественном.

Если этого условия не учитывать, любая критика экранизации лишена средств для объективной оценки произведения, насколько таковая оценка возможна при анализе художественных явлений.

Подобные и близкие соображения послужили предметом и этого, и предыдущих обсуждений.

Поскольку III конференция проходила в 2010 году, который был объявлен годом Франции в России, преобладали доклады о русской литературной классике на французском экране и французской – на русском, хотя только этой темой двухдневная работа собравшихся не ограничивалась.

Публикуемые тексты, в ряде случаев превосходящие объёмом пятнадцатиминутный доклад, разнообразны едва ли не во всех отношениях, правда, русская литература представлена главным образом писателями XIX в.

Не все доклады равно удались. В одних случаях авторам не доставало убедительности, в других – детальной осведомлённости, в третьих – общеэстетической подготовленности.

Тем не менее, все без исключения доклады даны в авторской редакции, исправлению подверглись орфография и кое-какие фактические ошибки. Поэтому все похвалы и упрёки следует адресовать авторам.

*Составитель сборника
профессор В.И. Мильдон*

Экранизация классики: Фильм Лорана Жауи по повести Проспера Мериме «Коломба» И. Балашова (Ростов-на-Дону, Россия)

На встрече с филологами перед просмотром фильма «Анна Каренина» 20 декабря 2009 года С.А. Соловьёв утверждал: «Главное – твоё личное отношение с текстом, который является общенациональным достоянием».

Такое «личное отношение» обнаруживает творческий потенциал режиссёра, вступающего в диалог с классиком. И потенциал этот значим при определении режиссёром актуальности литературного шедевра.

Но не отменяет ли актуализация конкретно исторического и потому также типологического содержания словесного произведения? В нём реализовано обще-личное, приблизиться к которому – задача постановщика фильма.

В фильме «Коломба» (2004) соотношение личного и общего непростое. Режиссёр Лоран Жауи, экранизовавшая повесть Проспера Мериме, на первый взгляд, не осуществляет прямолинейных сравнений с современностью или иной эпохой, которая отличалась бы от представленной писателем. Вместе с тем фильм имеет сценарий (авторы Лоран Жауи и Оливье Горе).

Режиссёр фильма «Коломба», созданного на основе сценария, не раз отходит от авторского текста, иногда для того, чтобы сократить повествование. Например, опущены тема дуэли, о которой думает Орсо, тема правой и левой стороны площади в деревне, которых придерживаются противники. Некоторые изменения компенсируются: например, природа Корсики предстаёт не перед глазами путешественников на галиоте, но в сценах охоты, и мы видим заросли кустарников, называемых маки, густой лес, горы, названные Мериме «лысыми» («pelees»).

В фильме есть и существенные расхождения с повестью. Но сначала о том, что кинорежиссёр представила как актуальное в произведении Мериме.

Место действия повести и фильма – Корсика. Остров с 1768 года передан Франции и существует как один из ее 26 регионов, имеющий особый статус. Здесь и сегодня, как во времена Мериме, разговорный язык – диалекты итальянского, а язык школы и администрации – французский. На острове родился и провел детские годы император Наполеон. Для Мериме и его эпохи, то есть 1830-1840-х годов, сюжет, связанный с Корсикой, обычаями и характерами ее жителей, важен. Жауи внимательна и к историческим реалиям, и к их осмыслению писателем. В фильме воплощен *coleur locale* как эстетический принцип романтиков. Краткие и выразительные описания Мериме словно бы воплотились в точном следовании им режиссера и оператора, особенно, в узловых сценах, таких, как плач Коломбы, засада на Орсо, отповедь Коломбы отомщенным врагам.

В повести и в фильме разговоры главных героев-мужчин создают широкий исторический и географический фон сюжетного действия. Полковник Томас Невиль и поручик Орсо делла Реббиа вернулись с театра военных действий, где их разделяла линия фронта. Теперь их ждет совместная охота, и полковник дарит юноше ружье, которое вскоре спасёт Орсо жизнь. Однако на фоне потушенного исторического конфликта – войн Наполеона – со всё возрастающей и необычайной силой разгорается тлевшая вражда, начало которой до конца не выяснено. Это вражда корсиканских Монтекки и Капулетти. Не случайно, очевидно, полковник и его дочь приехали на остров из Марселя, но после путешествия по Италии, куда они вернутся из Корсики (у Жауи они окажутся в Провансе).

Пожар, разожжённый Наполеоном, теперь стал воспоминанием и поводом для взаимных похвал двух военных. Однако есть более существенные, неизменяемые и неотменяемые отно-

шения людей, живших в 1810-1820-е годы вблизи цивилизации, нередко тоже окрашенной кровью, причем это кровь невинных жертв. В ряду жизненно важных отношений на Корсике – кровная месть за убийство родных. Англичане воспринимают верность корсиканцев их обычаю как проявление дикости и неуёмных страстей. Однако и цивилизованный поручик французской армии Орсо – сын своей отчизны. Он поддается чувству мести всё с большей энергией по мере возвращения на родину.

Нельзя сказать, что проблема, поднятая Мериме и Жауи, свойственна одной Корсике и волнует только французов в связи с историей первых десятилетий XIX века. До Мериме, создавшего свою повесть в 1840 году и читавшего русских классиков, к проблеме обращались А.С. Пушкин («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Тазит», «Путешествие в Арзрум...»), А.С. Грибоедов («Грузинская ночь»), М.Ю. Лермонтов («Измаил-бей»). В русском кино нет отклика на осмысление проблемы в этих произведениях, в то время как, помимо военной темы, русских поэтов и писателей, размышлявших, в основном, о Кавказе, интересовал вопрос о том, что может помочь преодолению кровавых обычаев народов, приобщающихся к цивилизации. Пушкин размышлял о роли любви и религии, Лермонтов – о религии и перевоспитании с детства. У Мериме, думавшего о законе как об узде дикости, герой спасён любовью.

В его повести англичане, посетившие Корсику, должны вроде бы безусловно подчиняться закону. Но Лидия всё более подвержена чувству любви, и именно это заставляет ее сразу заявить, что ружье Орсо выстрелило позже. И хотя полковник, как и она, этого не помнит, он соглашается с ней, привыкнув во всём потакать дочери.

Полковник Невиль, герой повести, не придерживается закона, подтверждая важное обстоятельство, о котором он не знает наверняка. Но режиссёр фильма существенно изменила акценты: у неё Невиль до последнего уверен, что не помнит о времени выстрела Орсо, и лишь узнав об извлечённых пулях и мгновенной смерти сыновей мэра, согласен подтвердить: это из его ружья стреляли второй раз. Он считает, что теперь вспомнил точно, но и Лидия убеждает его: необходимо помочь Орсо, который попал в засаду и защищался. Об этом сообщил ей её герой, и это более всего её интересовало при их встрече в маки.

Убеждены ли создатели повести и фильма в том, что рождённые вне цивилизации могут принять её, и в частности, подчинить свои страсти закону? В обоих произведениях месть осуществилась, и победительницей стала Коломба, сумевшая отомстить, как это сказано о некоей фольклорной героине в эпиграфе повести, не озвученном фильмом.

Коломба – главная героиня повести. Она остаётся таковой и в фильме. Жауи последовательно вторит Мериме в описаниях и характеристике корсиканки. У Мериме Коломба появляется как «молодая женщина в чёрном, верхом на маленькой, но ретивой лошадке... Внимание мисс Невиль прежде всего привлекла к себе замечательная красота женщины. Ей было на вид лет двадцать. Она была высокого роста, бела лицом; у неё были тёмно-голубые глаза, розовые губы, зубы будто из эмали. В выражении её лица можно было разом прочесть гордость, беспокойство и печаль. На голове у неё был надет *mezzaro*, вуаль, введённая на Корсике генуэзцами и очень идущая женщинам. Длинные каштановые косы обвивали ей голову, как тюрбан. Одея она была чисто, но в высшей степени просто»¹.

Другие появления Коломбы, со знанием дела выбирающей для брата ружьё с сильным боем, отливающей пули, отказывающейся снять траур, пока отец не отомщён, бросающей обвинения в лицо троим Барричини, а позже уличающей их в обмане и гневно обличающей побеждённых врагов, – все эти появления героини необычайно выразительны. И таковы они в фильме.

¹ Мериме П. Коломба / Пер. В. Гаршина // Хроника царствования Карла IX. Новеллы / БВЛ. М.: Художественная литература, 1968. С. 438.

Мечь Коломбы преодолевает все преграды, в том числе, и повернувшийся в сторону обиженных закон, когда префект обещает суд над мэром. Но сыновья мэра устраивают засаду и, ранив Орсо, убиты им.

Мели и рифы следования закону показаны в обоих произведениях, и справедливость, честь человека восстановлены в фильме, как и в повествовании, обычаем, а не законом. Ведь известно, что закон легко обойти, что и делал адвокат Барричини, подкупая ложных свидетелей. Но значительна роль любви в спасении того, кого вынудили перед лицом закона стать убийцей, устроив засаду на него самого. Кроме того, по обычаям родины, Орсо должен был отомстить за кровь отца, и, осуществив убийство, он виновен в том, что следовал диким обычаям корсиканцев. И там, где закон практически бессилён, как это в случае с убийством отца Орсо, когда подменено его письменное свидетельство, а самоорганизация обитателей Корсики так высока, – как там сосуществовать закону и обычаю? Эта проблема не разрешена и сегодня в странах, где проживают народы, воссоединившиеся в одно государство, но пребывающие на разных этапах исторического развития или сохраняющие древние обычаи. Кроме того беспокойность возможным размыванием эмигрантами культурных, религиозных, этнических границ характерна для современного мира. Потому тема произведений Мериме и Жауи не может не волновать зрителей. Однако авторы по-разному подошли к ней.

В фильме «Коломба», как мы отметили, есть существенные расхождения с писателем, и они не случайны. Обратимся к образу Лидии и, особенно, к эпизоду, когда она увлечена в маки Коломбой, понимающей, что иначе ей не выйти из селения. У Жауи, однако, Лидия сама вызывается провести сестру Орсо мимо стражи, она обманывает солдата, и обе девушки скрываются в зарослях. Это поведение невозможно для героини Мериме.

Решительность, проявленная Лидией в фильме, с одной стороны, лишила Коломбу доли находчивости и смелости, а с другой, позволила режиссеру вложить в уста Лидии гневную отповедь. Очевидно, для этого и были внесены изменения в образ героини. Она видит ужасающую операцию на ране Орсо, когда извлекают пулю (у Мериме повязку на руку раненого наложил хирург, ехавший в деревню по вызову префекта), и Лидия в фильме кричит бандитам о том, что они погубят человека своими грязными инструментами и своим образом жизни. Она не менее решительна и, вместе, цивилизована в своем вопросе, обращенном к Орсо: мстил он или защищался, как и в мольбе к отцу защитить Орсо своим свидетельством в его пользу, а также в заклинании, обращенном к Коломбе, вернуть брата из маки ради нее, Лидии, то есть ради их совместного цивилизованного будущего. Необыкновенно значительны проявленные в этот момент колебания Коломбы. В повести же у приведенной Коломбой Лидии и у Орсо любовное свидание, и нет бунта Лидии против обычаев и нет вопросов о том, верен ли её герой закону.

У Мериме такое проявление правовой самостоятельности героини отсутствует, как и выражение убежденности в преимуществах цивилизации. Заметим, что, в отличие от Коломбы, Лидия в повести не описана подробно. Портрет главной героини приведен выше, он дополнен замечаниями: «прекрасная Коломба» («la belle Colomba»), «высокая, сильная девушка», «настоящая корсиканка», «прекрасная итальянская натура», у нее «благородная, невинная головка», «нежный и музыкальный голос», она натура поэтическая².

О Лидии же замечено: гримаска «хорошеньких губок» («jolie bouche»), и далее: «jolie compagne de voyage», «belle fille», «père d' une jolie fille» («хорошенькая спутница», «хорошенькая девушка» полковник – «отец хорошенькой дочери»); у нее «белокурые волосы», она «в парижском костюме»³. И лишь в мечтах Орсо со свойственной влюбленному гиперболизацией она предстала в большей определенности. Он грезит о Лидии и видит перед собой «голу-

² Там же. С. 444, 456, 451, 441, 443.

³ Там же. С. 457, 438.

бые цветы, похожие на улыбающиеся ему глаза», её «светлые, тонкие и нежные, как шелк, волосы, блестели, как золото... Её глаза казались ему синее небесного свода», на ней «муслиновое платье», из-под которого выглядывала «маленькая ножка в черном атласном башмачке»⁴. Как писал Пушкин о голубоглазой блондинке Ольге Лариной, «любой роман возьмите и найдёте верно её портрет...»⁵. Зато Мериме подробно описал нрав Лидии как представительницы общества. Её привело на остров праздное любопытство, она рада, что заполучила «ключок от обоев из... комнаты», «где родился Наполеон»⁶.

Действия, желания, цели Коломбы далеки от тех, которыми живёт Лидия. И в контрасте двух молодых девушек – корсиканки Коломбы и англичанки Лидии, оказавшейся все же способной на любовь, в повести предстает ещё одно столь же сильное, как и в основном сюжете, противопоставление существования, близкого природе, и жизни цивилизованной. Придание решительности характеру Лидии понадобилось режиссёру для утверждения значимости цивилизации, по поводу которой Мериме ироничен как раз при описании молодой англичанки.

Скучающая, пресыщенная жизнью мисс Невиль, путешественница в мире людей и в мире книг, смогла все же уберечь двух детей природы. Способная на чувство, она спасает жизнь Орсо, но разрешило ли это ситуацию как таковую? Ведь Коломба осталась верна себе, как и корсиканцы. Куда они смогут уйти от вендетты, не замуж же за Лидию? Или им надо принять законы, которыми вертят мэры? И префект, этот *Deus ex machina*, всегда ли он окажется рядом до того, как новый сержант стрелков, крестник другого Барриччини, найдёт скрывшегося в маки еще одного Орсо и застрелит его без суда? Орсо улетел в Италию (у Жауи – во Францию) на крыльях любви. Любовь спасла и героя поэмы Пушкина «Кавказский пленник». А трагедии в поэмах «Бахчисарайский фонтан» и «Тазит» обнаруживают непреодолимую пропасть между человеком цивилизованным и человеком, живущим согласно обычаям, которые не признают законов цивилизации.

Но соблюдаются ли законы и спасительны ли они? Не убаюкивает ли себя всё более рациональный европейский мир этой хвалой цивилизации? Ведь и Коломба, надевшая европейское платье, не видит себя замужем за военным и собирается из племянника сделать корсиканца. Где, кроме культуры, этого гётевского западно-восточного дивана, любви, этой редкости, и религии, всё более условной данности (и Коломба – католичка, она перекрестилась перед обедом), где возможны точки пересечения и мирного сосуществования живущих в одной селекции? Мериме знает о том, что законы, выработанные цивилизацией, не способны играть ту роль, какую играют обычаи народа. Но жизнеспособна ли опирающаяся на свои законы цивилизация – таков риторический вопрос писателя.

Характерно, что в фильме изменён и конец повести. У Мериме хозяйка фермы, где живёт Барриччини-старший, говорит дочери о Коломбе-мстительнице, что у той дурной глаз. В фильме же Коломба, держа не стилет, но веер, идёт с полковником, рассуждая о будущем племяннике. Этот новый конец освободил зрителя от этического аспекта в его эстетическом восприятии фильма. А ведь образ героини двойствен. Она красива, сильна и она страшна для Барриччини, показанная режиссером в его восприятии, и такова она в своей мстительности. Этот образ напоминает «мучительное чувство» смотрящего на Венеру Илльскую героя более ранней новеллы и думающего о том, как «такая дивная красота может сочетаться с такой полнейшей бессердечностью»⁷. Двойственность образа фурии мести сохранена фольклором. Так, в грузинских преданиях, по мотивам которых писал драму «Грузинская ночь» Грибоедов, кормилица, отомстившая князю, который продал за коня её сына, страдает и погибает, так как

⁴ Там же. С. 501.

⁵ Пушкин АС. Поли. собр. соч.: в 10 т. Т. 5. Л., 1978. С. 40.

⁶ Мериме П. Коломба // Хроника царствования Карла IX. Новеллы. С. 434.

⁷ Мериме П. Венера Илльская / Пер. А. Смирнова // Хроника царствования Карла IX. Новеллы. С. 400.

нарушила нравственный закон. Этот закон прописан и в религиозных заповедях. Мериме усиливает впечатление двойственности героини, завершая повесть словами фермерши. Режиссёр фильма не воспроизводит эту сложность, упрощая проблему, даже подменяя её показом, хотя и на втором плане, торжества законности.

В повести Мериме, как и в произведениях других романтиков, люди живут собственной жизнью, имеющей глубокие, корневые конфликты, и они нередко более разрушительны, чем войны, как бы ни были последние масштабны. В разрешении или в преодолении этих конфликтов человек проявляет верность своей богатой натуре. В присущем романтикам внимании к особенностям личности Лоран Жауи детально следует автору повести, что придаёт её фильму статус произведения, продолжающего эстетическую и социально-философскую эстафету. Но считая цивилизацию спасительной пристанью, режиссёр фильма существенно разошлась с писателем. Это привело к упрощению образов и снижению остроты вопроса о роли цивилизации, о месте в ней личности, воспитанной природой и верной обычаям предков. А Мериме, создав вскоре после написания повести о корсиканке яркий образ Кармен, показал природную склонность женской природы к свободе от любых социальных пут.

Фильм, снятый по повести «Коломба», оказался противоречив. Режиссёр исследовала цельный характер героини, но цивилизация, нивелирующая личность, поднята в фильме на котурны, между тем, как романтики XIX века знали ее истинную цену. Несомненно, в связи с этим, что экранизация литературного произведения предполагает обязательным условием усвоение творческих обретений его автора, и лишь на этой основе возможны актуализация и углубление поднятых им и по-прежнему социально важных вопросов.

«Бесы» Вайды, Камю и Достоевского Л. Бугаева (Санкт-Петербург, Россия)

Анджей Вайда был «одержим» «Бесами» Достоевского ещё в семидесятые годы, когда ставил «Бесов» в Старом театре Кракова. Перенести же «Бесов» на экран режиссёру удалось только в 1988 году. В основу сценария легла пьеса Альбера Камю «Одержимые» («Les Possedés», 1959), от которой Вайда, впрочем, отошёл. Фильм снимался во Франции и был предназначен в первую очередь для французского экрана, что и определило выбор актёров.

После выхода фильма режиссёр решил, что фильм неудачен, Достоевский – некинематографический автор, и в 2004 году предпринял попытку поставить «Бесов» в московском театре «Современник». Пьеса Камю, послужившая основой для сценария фильма Вайды, шла на сцене театра более четырёх часов: перенос в пьесу почти всех диалогов романа стал предметом гордости писателя. Несмотря на его гордость, полнотой передачи смысла романа отличаются лишь две основные линии: заговорщиков и Николая Ставрогина.

Фильм Вайды, как и пьеса Камю, также ориентирован на последовательное проведение названных линий: заговорщиков и Ставрогина. При этом, в отличие от Камю, Вайда не включил в фильм исповедь Ставрогина (глава «У Тихона»), которую Камю поместил там, где она должна была быть по первоначальному замыслу Достоевского, то есть между второй и третьей частями. Отношения фильма к роману оказываются сложными, опосредованными «третьим» текстом – пьесой: Вайда адресует то непосредственно к Достоевскому, то к Достоевскому и Камю, то исключительно к Камю, причём полемически.

Экранизация (как и ремейк) предполагает особый тип интертекстуальности (если, конечно, любое взаимодействие двух или нескольких текстов считать интертекстом и находить вслед за Ю. Кристевой в поэтическом высказывании множество дискурсов): «не отсылку к совершенно «чуждому» тексту но отсылку к некоему оригиналу напоминающему оригинал переводов»⁸. В развитии линии заговорщиков и Ставрогина, центральных в фильме Вайды, нашли выражение некоторые (разумеется, далеко не все) виды «интертекстуального» отношения повествовательных и образных элементов романа Достоевского и фильма Вайды. Обозначим их.

При переносе на экран текста произведения некоторые элементы романа переходят в фильм почти без изменений. В таком случае можно говорить о воспроизведении элементов первоисточника (пусть и другим языком). Художественный поиск режиссёра заключается в подборе средств выражения, параллельных используемым в первоисточнике, в замене словесного кода другим кодом. Осуществляется как бы буквальная перевод текста на другой язык. Словесные описания внешности героев произведения сменяются их представлением на экране, описание действий – их показом и т. п. Несколько более сложный случай в этом ряду – перенос функций героев. Так, функции рассказчика – Антона Лаврентьевича – как связующего звена между героями и эпизодами, свидетеля событий и наивного слушателя, в фильме переданы Шатову, что, однако, не меняет их сути. Шатов в этом своём качестве вполне удачно выполняет роль «крепа» событийной канвы фильма.

Возможна, впрочем, ситуация, когда элементы претерпевают трансформацию, которую можно было бы обозначить как ситуацию небуквального перевода содержания. При этом верность оригиналу в целом сохраняется, но средства выражения первоисточника и фильма не образуют взаимопереводимую пару. Одни символические элементы или иные средства передачи символического содержания заменяются другими символическими элементами. Проис-

⁸ Ямпольский М.Б. Язык— Тело— Случай. Кинематограф и поиски смысла. М.:НЛО, 2004. С. 286.

ходит перевод, но не словесного произведения на язык кино, а смыслов (содержания) определенных образов, мотивов, тем, то есть «переодевание» этих смыслов в другие символические одежды (в данном случае речь идет о создании «синонимичных» средств выражения – символических элементов). Примером подобного перевода, причем даже не на язык кино, а с языка одной ментальности на язык другой ментальности – с русского на английский, выступают последовательно проведенные Набоковым для американского читателя замены аллюзий к Пушкину на аллюзии к Шекспиру (ибо, по мнению Набокова, шекспировские образы и цитаты в англоязычном мире выполняют роль, аналогичную роли пушкинских образов и цитат для русского читателя).

В фильме-экранизации возможна также ситуация, когда при общей ориентации на верность первоисточнику происходит, с одной стороны, введение в фильм отсутствующих в оригинале элементов, а с другой стороны, исключение из него элементов оригинала.

Еще один тип отношений, который может существовать между литературным произведением и фильмом-экранизацией и, пожалуй, является наиболее сложным для переноса на экран: обнаружение подтекста литературного первоисточника, интертекстуальных связей, заложенных автором в те или иные эпизоды, и передача данного подтекста в фильме-экранизации.

Итак, рассмотрим функционирование данных видов отношений между романом Достоевского «Бесы» и одноименным фильмом Вайды на примере линии заговорщиков и Ставрогина. Обратимся к линии заговорщиков.

Одним из существенных мотивов (или тем) в структуре «Бесов» и в линии заговорщиков выступает мотив всеобщей слежки, подозрительности, преследования, фундированный той исторической действительностью, которая легла в основу романа, в частности, деятельностью Нечаева и «Народной расправы». Многие русские эмигранты, несмотря на всё обаяние Нечаева относились к нему с неприязнью. Бакунин, пострадавший в своей переписке с Марксом от непорядочного поведения Нечаева, «забывшего» опустить письмо Бакунина Марксу, в одном из писем называет Нечаева бесчестным человеком, который готов «шпионить» и «вскрывать чужие письма».

У Достоевского тема слежки и преследования получает развитие не только и не столько в образах заговорщиков, членов тайной организации, но и в образе Степана Трофимовича Верховенского, о котором, правда, ещё в начале романа становится известно, что он пребывает в своём имении отнюдь не потому, что находится в ссылке или под надзором, как думали многие. Преувеличение своей значимости и свободомыслия, преувеличение опасности, за это грозящей, при несомненной вере в присутствие опасности – вот что характеризует Степана Трофимовича. Иронией отмечены практически все эпизоды проявлений «революционности» Степана Верховенского, в том числе, изложение причин, по которым он прекратил чтение «прогрессивных» лекций:

«Прекратил же он свои лекций об аравитянах потому, что перехвачено было как-то и кем-то (очевидно, из ретроградных врагов его) письмо к кому-то с изложением каких-то «обстоятельств»; вследствие чего кто-то потребовал от него каких-то объяснений. Не знаю, верно ли, но утверждали еще, что в Петербурге было отыскано в то же самое время какое-то громадное, противоестественное и противогосударственное общество, человек в тринадцать, и чуть не потрясшее здание. Говорили, что будто бы они собирались переводить самого Фурье. Как нарочно, в то же самое время в Москве схвачена была и поэма Степана Трофимовича, написанная им еще лет

шесть до сего, в Берлине, в самой первой его молодости, и ходившая по рукам, в списках, между двумя любителями и у одного студента»⁹.

И Камю, и Вайда фиксируют данный аспект образа Степана Трофимовича Верховенского, но ни один из них не идёт по пути его развития. Эпизод с обыском в доме Степана Трофимовича (Омар Шериф) и обнаружением у него подсунутых сыном Петром прокламаций, боязнь Степана Трофимовича быть высеченным в связи с отсутствием состава преступления остаются всего лишь эпизодами в общей канве фильма. Вайда находит другое развитие мотива слежки, но это решение, тем не менее, вполне соответствует замыслу писателя, создавшего атмосферу подозрительности и страха, доходящую до абсурда. То, что сделал Вайда, стремясь передать данную атмосферу, можно считать переводом содержания мотива слежки и преследования на язык иных символических элементов. Вайда конструирует все звучащие в фильме диалоги героев таким образом, что в результате в диалог, по определению являющийся разговором двух лиц, вводится третье лицо (третий элемент, *the third man*). Этот «третий человек» или находится рядом с героями, ведущими диалог, но не вступает в разговор, или подсматривает в окно, или появляется в момент окончания разговора и продолжает своей репликой последние сказанные фразы, что делает очевидным сам факт подслушивания.

Так, сразу после сцены разговора Кириллова (Лоран Малле) с Шатовым (Ежи Радзивиллович) о самоубийстве и ухода Шатова в комнате Кириллова появляется Федька-каторжник (Серж Спира), живущий у Кириллова, первая фраза которого продолжает тему самоубийства: «Если они узнают, что Вы намерены покончить с собой, они не дадут Вам построить этот мост». Разговор Ставрогина (Ламбер Уилсон) с Марией Лебядкиной (Ютта Лямпе) на железнодорожной станции происходит в присутствии нескольких молчаливых свидетелей (капитана Лебядкина, Петра Верховенского, Лизы, Шатова), ни один из которых не считает нужным вмешаться, но каждый из них позднее использует услышанную информацию.

Федька-каторжник и, как кажется, Петр Верховенский (Жан-Филипп Экоффе) подслушивают разговор Ставрогина с Кирилловым, после чего Верховенский и подсылает Ставрогину Федьку с предложением убить его жену. Разговор Ставрогина с Марией Лебядкиной опять-таки подслушивают двое: Лебядкин (Владимир Иорданов) и Федька-каторжник.

Федька возникает перед Ставрогиным, вышедшим из дома Лебядкиных, и как бы в продолжение пророчества Марии, утверждавшей, что Ставрогин хочет ее зарезать и что у него в кармане нож, предлагает Ставрогину нож со словами: «Вот нож!». Конструируя же сцену разговора Верховенского и Ставрогина о тайной организации, Вайда помещает обоих героев за окно экипажа, с одной стороны, отгородив их тем самым от мира, а с другой, превратив их в тайных наблюдателей всего происходящего в мире. Даже за сценой разговора Петра Верховенского с Кирилловым перед самоубийством последнего следит один из членов группы заговорщиков. Позднее все заговорщики слушают за дверью разговор Шатова (у его жены начались роды) с Виргинской, к которой он пришёл за помощью. А сообщение Верховенского Ставрогину о гибели его жены подслушивает из-за дверей уже Лиза (Филиппин Леруа-Болье).

Структура перечисленных эпизодов воспроизводит структуру знака. Как известно, для его существования необходимо наличие трех элементов: объекта, знака и его интерпретанты. Появление третьего человека, сопоставимого с интерпретантой знака, вкупе с повторяемостью ситуаций, где данное появление происходит во время или в конце разговора двух героев, по правилам семиозиса превращает подобную ситуацию в знак, в данном конкретном случае – в знак всеобщей слежки, пронизывающей российскую действительность конца шестидесятых годов XIX в. Таким образом, в фильме Вайды мотив слежки и преследования, характерный для романа Достоевского, присутствует, но реализуется иначе, чем в романе. В этом случае можно говорить о переводе, ибо происходит замена одних символических элементов другими.

⁹ Достоевский Ф.М. Бесы: Роман в трёх частях. Л.: Лениздат, 1990. С. 7.

Ещё один пример перевода, реализованного в более узких временных рамках, отыскивается в решении образа Кириллова. Кириллов – персонаж, не состоящий в организации, но обещавший ей помочь в случае необходимости признанием в убийстве, якобы совершенном им, а на деле осуществлённом членами группы. Как и в реализации мотива слежки, Вайда идёт по пути «перевода» смысла, передаче его при помощи других элементов. Один из «переведённых» смыслов связан с образом моста. В «Бесах» Достоевского Кириллов, инженер по специальности, возвращается после учёбы в Россию в надежде получить место на строительстве железнодорожного моста в городе. Впрочем, для образа Кириллова мост не получает в романе серьёзной смысловой нагрузки. Символическими смыслами наделяется произошедший на мосту разговор Николая

Ставрогина с бродягой Федькой. Тот предлагает за полторы тысячи рублей зарезать жену Ставрогина, Марию Лебядкину, и ее брата. Позднее Ставрогин опишет встречу с Федькой как встречу с бесенком на мосту – момент выбора, заключать или нет сделку с дьяволом, и момент перехода.

Вайда же, напротив, акцентирует образ моста, соотносимого как с прогрессом и развитием России, так и с переходом от жизни к смерти и от человека к Богу в концепции человекобога у Кириллова. В одном из начальных эпизодов фильма пришедший к Кириллову Шатов (замещающий в данном случае отсутствующую в фильме фигуру хроникера Антона Лаврентьевича) начинает разговор словами: «Ты не отступился?».

Вопрос Шатова Кириллову – это вопрос о его решении покончить жизнь самоубийством. Отвечая «Нет!», Кириллов сбивает рукой чернильницу и ставит на чертеж моста, над которым он работает, кляксу. Клякса (навеянная, возможно, кляксой в экранизации «Шинели» 1926 г. Козинцевым и Траубергом) – богатый смысловыми потенциями образ, имеющий долгую историю и в ряде случаев связанный со смертью, в частности с самоубийством¹⁰. Кляксу нередко ставили в конце предсмертных записок вместо точки или многоточия, в русской лирике развивалась мысль о кляксе как о знаке испорченной жизни.

Поставленная Кирилловым на чертеж клякса становится знаком невозможности завершить его инженерный проект строительства моста, а также знаком невозможности осуществления другого проекта – самоубийства как открытия пути от человека к человекобогу и от религии Бога к религии человекобога¹¹.

Примечательно, что появившийся после окончания разговора Кириллова и Шатова Федька-каторжник связывает в уже цитировавшейся выше фразе строительство моста и самоубийство: «Если они узнают, что Вы намерены покончить с собой, они не дадут Вам построить этот мост». Федька, с одной стороны, возвращает разговор к образу конкретного городского моста, с другой стороны, оставляет возможность открытого прочтения. «Этот» мост – не только мост инженерного проекта Кириллова, но и мост перехода к новой религии человекобожия, который призвана открыть для людей смерть Кириллова.

Налицо, с одной стороны, переосмысление символического языка романа, перевод на язык фильма отдельных его составляющих, что отразилось в смысловой нагруженности чертежа моста. С другой стороны, внесение в ткань фильма нового образного элемента – кляксы. Прделанные Вайдой преобразования, в том числе, клякса на чертеже Кириллова, не только не противоречат замыслу Достоевского, но, напротив, акцентируют смысловые линии романа.

В сцене самоубийства Кириллова Вайда реализует сразу несколько стратегий: и перевод, и воспроизведение повествовательной стратегии Достоевского, и – при общей ориентации на

¹⁰ Об исторической семиотике кляксы пишет К.А. Богданов.

¹¹ Добавим, что рисунок моста украшает стены комнаты Кириллова и неоднократно появляется в кадре. О внимательном отношении Вайды к созданию интерьера свидетельствует, в частности, включение репродукции «Сикстинской Мадонны» Рафаэля, к которой в романе неоднократно адресуется Степан Трофимович, в интерьер гостиной, где происходит собрание кружка нигилистов и встреча старшего Верховенского с сыном.

верность первоисточнику – отход и от миметизма, и от ориентации на перевод, введение отсутствующих в оригинале элементов, и (возможно, не до конца осознанное) исключение элементов оригинала.

Так, в один из моментов разговора Кириллова и Верховенского позы героев прочитываются как аллюзия на картину Ильи Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» с Верховенским в позе Ивана Грозного и Кирилловым в позе убитого царем сына. При помощи картины Репина Вайда переводит мысль о виновности Верховенского в смерти Кириллова.

Воспроизведение романного повествования происходит в следующей за разговором Кириллова и Верховенского сцене самоубийства. После ухода Кириллова в соседнюю комнату, где и должно свершиться задуманное, Верховенский, некоторое время находившийся в ожидании выстрела, который так и не происходит, размышляет, войти или не войти в комнату:

«Так мучился он, трепеща пред неизбежностью замысла и от своей нерешительности. Наконец взял свечу и опять подошел к дверям, приподняв и приготовив револьвер; левою же рукой, в которой держал свечу, налег на ручку замка. Но вышло неловко: ручка шелкнула, произошел звук и скрип. «Прямо выстрелит!» – мелькнуло у Петра Степановича. Изо всей силы толкнул он ногой дверь, поднял свечу и выставил револьвер; но ни выстрела, ни крика... В комнате никого не было. Он вздрогнул. Комната была непроходная, глухая, и убежать было некуда. Он поднял еще больше свечу и вгляделся внимательно: ровно никого. Вполголоса он окликнул Кириллова, потом в другой раз громче; никто не откликнулся. «Неужто в окно убежал?» В самом деле, в одном окне отворена была форточка. «Нелепость, не мог он убежать через форточку». Петр Степанович прошел через всю комнату прямо к окну: «Никак не мог». Вдруг он быстро обернулся, и что-то необычайное сотрясло его»¹².

Работа камеры аккуратно, шаг за шагом воспроизводит повествование. У Достоевского авторское повествование сменяется точкой зрения героя, его внутренней речью: «Неужто в окно убежал?». Камера, выполняющая роль глаза героя, в этот момент замирает, как замирает Петр, решающий, что делать дальше.

Однако сама сцена самоубийства в фильме дана не по Достоевскому. Ирина Паперно отмечает, что Достоевский, описывая самоубийство Кириллова в «Бесах», «остановился у последней черты: выстрел происходит за сценой, последние содрогания самоубийцы, души и тела, остались недоступными не только медикам, производившим вскрытие, но и художнику, вооружившемуся методами медика-экспериментатора»¹³.

Вайда пошел другим путем: показал последние содрогания самоубийцы, путившего себе пулю не в висок, как герой Достоевского, а в рот. Более того, у Достоевского Кириллов кончает жизнь самоубийством «у окошка с отворенною форточкой»,¹⁴ а у Вайды – в темном углу комнаты. Как замечает А. Вольнский, «Достоевский дважды подчеркивает, что Кириллов перед самоубийством открыл форточку и что он застрелился у самого окна в струе свежего воздуха. Этот глубокий намек, брошенный Достоевским, показывает, что бессознательная воля жизни, воля бытия, правда естества человеческого не покидает Кириллова даже в самые последние минуты. Он уходит в небытие узником собственной ошибочной идеи и тут же, в противоречии логике минуты, прославляет то самое бытие, которое развертывается за окном его комнаты и которое через открытую форточку отрицает его «нет», кричит жизни свое “да“»¹⁵.

¹² Достоевский М.Б. Бесы. С. 543–544.

¹³ Паперно И. Самоубийство как культурный институт. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 187.

¹⁴ Достоевский Ф.М. Бесы. С. 545.

¹⁵ Цит. по Туниманов В. Безумие и «вечная Великая Мысль» // Достоевский Ф.М. Бесы. С. 635.

Данный аспект интерпретации образа Кириллова полностью отсутствует у Вайды. Происходит не только небрежение казалось бы незначимыми деталями, исключение одних и привнесение других, но изменение интерпретации образа, заложенной именно «мелкими» деталями.

Обращает на себя внимание, что, с одной стороны, Вайда включает в киноповествование отсутствующий в романе протокол самоубийства Кириллова, а с другой стороны, выносит за пределы фильма самоубийство Ставрогина. Фильм заканчивается медленным умиранием Степана Трофимовича Верховенского, построенным на метафоре: умереть – уплыть. Его смерть предваряется цитатой (взятой эпиграфом к роману) из Евангелия о бесах, вошедших в стадо свиней, и утверждаемой героем параллелью между евангельской историей об исцелении бесноватого и будущим исцелением России от бесов.

При всей оптимистичности заключительной сцены фильма и последних звучащих в фильме слов (произнесенных, правда, умирающим) в кинематографической версии «Бесов», в отличие от романа Достоевского, остаются на свободе сразу оба главных «беса»: Петр Верховенский и Николай Ставрогин. Вайда в итоге рисует, пожалуй, еще более мрачную картину действительности, чем Достоевский.

Напоследок рассмотрим, сохраняет ли экранизация интертекстуальные связи первоисточника, например, мифологический или мифопоэтический подтекст. Так, среди древнерусских источников «Бесов», отмечаемых исследователями творчества Достоевского, – «Житие Марии Египетской». В «Житии» старец Зосима в поисках монаха, превосходящего его благочестием, встречает в пустыне нагую женщину, бывшую блудницу, которая и оказывается образцом высшей святости. Вернувшись в пустыню через год, он находит ее мертвое тело, рядом с которым написано имя – «Мария». По мнению И.П. Смирнова, Мария Лебядкина обладает многими чертами Марии Египетской. Ее называют Марией Неизвестной, потому что, как и Мария Египетская, она сперва неизвестна. Мария Лебядкина, как и Мария Египетская, почти ничего не ест: на ее столе одна и та же слегка надкушенная булочка. Совпадает и ряд других деталей. В романе звучит и ключевое имя «Зосима»: Лебядкин сообщает Ставрогину, что уже несколько недель он не пьет и вообще «живет как Зосима». Ошибка Ставрогина заключается в том, что он не смог рассмотреть в «последнем» существе – существе первое¹⁶.

Вайда полностью пропускает интертекстуальную связь романа Достоевского с «Житием Марии Египетской». Хотя Мария и одета в платье, через которое видна ее нагота, это скорее дань описаниям героини в романе. Пренебрегает Вайда и другими отсылками к житию. Если у Достоевского Лебядкин говорит, что живет как Зосима, то Лебядкин Вайды заявляет: «Я живу монахом». Вместе с выпавшим из фильма именем Зосимы и другими пропущенными деталями выпадает и житийный подтекст романа Достоевского.

Таким образом, экранизация, как правило, оказывается явлением комплексным, совмещающим в себе разные стратегии подхода к материалу первоисточника и его обработке: от миметического воспроизведения кинематографическими средствами составляющих нарратива до перевода содержания, выражения его другими символическими элементами, до введения в экранизацию новых элементов, отсутствующих в тексте первоисточника. При этом труднейшей и практически невыполнимой задачей является воспроизведение интертекстуальных связей первоисточника.

Как видно на примере «Бесов» Вайды, данные стратегии действуют не изолированно друг от друга, но параллельно, их реализация происходит как в рамках всего фильма, так и в рамках одной линии или одного эпизода. Экранизация в результате оказывается сочетанием разнонаправленных стратегий. Общая же оценка удачности или неудачности экранизации с точки зрения верности первоисточнику далеко не всегда основывается на внешнем сходстве, но зави-

¹⁶ Смирнов И.П. Древнерусские источники «Бесов» Достоевского // Русская и грузинская средневековые литературы. Л.: Наука, 1979. С. 212–220.

сит от множества факторов. Именно поэтому фильм Вайды при всех недочетах и критическом отношении к нему автора все-таки ближе роману, чем последующие экранизации (и, добавим, театральные постановки самого Вайды).

«Платонов» А.П. Чехова у Никиты Михалкова и Патриса Шеро О. Давтян (Санкт-Петербург, Россия)

Последние работы театроведов о Чехове и его драматургии значительно выходят за предусмотренные ранее рамки реалистической и даже «новой» драмы XX века, возникают сближения с Э. Ионеско и С. Беккетом¹⁷. При этом внешний контекст, например, пьеса «Вишнёвый сад», трактуется, с одной стороны, в рамках культуры XX века в целом, а с другой, – в развитии внутренней драматургической относительности характеров, когда теряется жесткость определений «хорошо»/ «плохо». И жизнь начинает осмысляться скорее как текущий во времени процесс, идущий от прошлого к настоящему и будущему. Привлекает и другая тема – Чехов за рубежом, причем не только в рамках обсуждения специфики его переводов, но и в рамках истории или описания восприятия писателя в других странах.

В рамках подобной трактовки интересно рассмотреть специфику кинопрочтения чеховского драматургического текста в России и за её пределами. Для сравнения выбраны две весьма значительные экранизации, которые вызвали много разговоров в России и во Франции. Это «Неоконченная пьеса для механического пианино», снятая в 1977 году Никитой Михалковым, и лента Патриса Шеро «Отель «Франция» 1987 года.

Меня интересует не столько специфика постановки – естественно, это определяющий фактор в разговоре о любом произведении искусства, – сколько та сверхзадача, комплекс идей, который «вычитывает зритель» из фильмического текста, и сравнение его с авторским замыслом, в определённой мере диктовавшем выбор данного драматургического текста для кинематографической адаптации.

¹⁷ Гильченко В. Чехов и XX век // Искусство. Приложение к газете «Первое сентября». 19 (91), май 1998. Специальный выпуск.

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.