

ЛИТЕРАТУРА В ЗЕРКАЛЕ МЕДИА

часть I



Коллектив авторов
Айгуль Гильмутдинова
Литература в зеркале
медиа. Часть I

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22142933
ISBN 9785448347719

Аннотация

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

Содержание

От издателей	5
Содержание I и II части сборника	7
Предисловие	10
1. ЛИТЕРАТУРА В ЭКРАННЫХ ЗЕРКАЛАХ И ЗАЗЕРКАЛЬЕ	17
Людмила Сараскина. Нотная грамота экранизаций. Опыты конвертации словесного искусства в искусство кино	17
Конец ознакомительного фрагмента.	58

Литература в зеркале медиа Часть I

© Айгуль Гильмутдинова, дизайн обложки, 2016

Редактор-корректор Вера Дунец

Редактор Полина Бородулина

Редактор Анастасия Круть

Редактор Евгения Лотинь

Редактор Михаил Надь

Редактор Анна Терещенко

ISBN 978-5-4483-4771-9

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

От издателей

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

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

Стремясь сделать прочтение сборника более удобным, мы разделили его на две части. Первая часть сборника пол-

ностью посвящена экранизации классической литературы и связанным с ней вопросам интерпретации литературных произведений при трансляции их на экран. Вторая часть включает в себя два раздела и знакомит читателя с проблематикой существования литературных сюжетов в Интернете и сетевом творчестве, повествует о взаимодействии литературы и радио, фотографии, кино, эстрадных песен. Завершается сборник приложением, содержащим цикл бесед В. В. Мукусева с деятелями современного искусства.

Желаем полезного и приятного чтения!

Содержание I и II части сборника

Предисловие

Часть I

1. Литература в экранных зеркалах и зазеркалье

Людмила САРАСКИНА. Нотная грамота экранизаций.

Опыты конвертации словесного искусства в искусство кино.

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

Юрий БОГОМОЛОВ. Игры с классиками.

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

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

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

Часть II

2. Словесность в медиа-пространствах

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

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

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

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

Мария КАМАНКИНА. Неовикторианство в современной английской литературе и кино.

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

Екатерина ЛАВРЕНТЬЕВА. От фотографии – к слову. Детские фотокниги

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

3. На перекрестках интерпретаций и смыслов

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

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

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

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

Константин БОХОРОВ. Без пункта назначения

Приложение

Виктор МУКУСЕВ. Монолог счастливого человека

Предисловие

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

Современная литература оказалась не готовой к вызовам времени. Многие нынешние талантливые писатели предпочитают видеть свою музу эзотерической, малодоступной ши-

рокой аудитории. Особая нагрузка поэтому ложится на литературную классику, которая, при высочайшем художественном уровне, в подавляющем большинстве своем всегда была еще и увлекательной, способной вызвать интерес громадной аудитории.

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

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

примого эстетического своеобразия личности его автора.

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

В фокусе внимания сотрудников Института оказывались и произведения, которые профессионалы причисляют к «высокому искусству», и художественно несовершенные, а то и откровенно слабые. Тем не менее мы считаем весьма эффективным культурологический разбор некоторых фильмов, сериалов, музыкальных клипов, литературных форм, ни в коей мере не способных удовлетворить ценителей философской глубины, художественного совершенства и неповторимости. Однако современная эпоха обрушивает на воспринимающего субъекта такой гигантский образно-информационный поток, что законы воздействия и восприятия трансформируются. Далеко не всегда действенна оригинальность и внутренняя гармоничность художественной формы. Особую власть над аудиторией обретают клише, поскольку именно они быстрее усваиваются, апеллируя к уже устоявшим-

ся, многократно варьируемым знаниям и представлениям. Художественные клише помогают человеку ориентироваться в плотном медийном пространстве, несут в себе «ссылки» на аналогичные художественные образы и сюжетные звенья, на целые ряды мотивов и ассоциаций.

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

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

Взаимодействие литературы с медийной средой, со средствами массмедиа на сегодняшний день столь интенсивно и многообразно, что его невозможно исчерпывающе пред-

ставить в рамках одного сборника научных статей. Мы стремились обозначить наиболее существенные тенденции взаимовлияния литературы и других искусств, наблюдая эти процессы с различных ракурсов. Мы также наметили перспективы дальнейшего изучения как литературы в медийной среде, так и образов медийной среды в литературных произведениях. И надеемся развернуть данные исследовательские направления в будущих трудах нашего научного коллектива.

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

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

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

Раздел «*Приложение*» содержит цикл бесед В. В. Мукусева с деятелями современного искусства. Метод написания

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

Редколлегия

1. ЛИТЕРАТУРА В ЭКРАННЫХ ЗЕРКАЛАХ И ЗАЗЕРКАЛЬЕ

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

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

Литература и кино – две самостоятельные формы искусства, обладающие своей спецификой в решении художественных задач и в средствах выражения. Соотношение литературы и кино – актуальная проблема, а не отвлеченный

теоретический вопрос, так как от подходов к нему многое зависит и в практике киноискусства, и в понимании общих закономерностей развития обоих искусств.

Союз художественной литературы и кинематографа: обретения и потери

Проблема экранизации литературных произведений уже многие десятилетия вызывает ожесточенные споры.

Аргументы противников экранизаций:

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

«Ревнителю неприкосновенности» литературного произведения убеждены, что экранизация, если она и допустима, должна соответствовать книге слово в слово. В 1925 году

во время очередного дискуссионного бума журнал «Советское кино» опубликовал статью, где говорилось: «Пушкин и кинолента так же несовместимы, как проселок и железная дорога, как деревенская тишь и грохот большого фабричного города. Несовместимы прежде всего потому, что кинематограф подчеркивает там, где поэт только намекает»¹.

Однако столетний опыт экранизаций доказал несостоятельность и нежизненность столь категоричного суждения. Об истории кинематографа вообще трудно говорить, не упоминая имени Пушкина: с 1907 по 1917 годы были экранизированы (и по нескольку раз) почти все его прозаические произведения, за исключением «Гробовщика», «Истории села Горюхина», «Кирджали» и «Египетских ночей». Кинематограф в его соблазне экранизаций литературной классики ни прежде, ни сейчас невозможно остановить никакими увещеваниями.

Аргументы сторонников экранизаций:

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

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

¹ Коган П. С. Опыт литературной фильмы (по поводу «Коллежского регистра-тора») // Советское кино. 1925. №6. С. 12—15. Курсив мой. – Л.С.

- «перевод» литературного произведения на язык кино невозможен без потерь, но потери потерям рознь;
- достойные экранизации находят отклик у многомиллионной зрительской аудитории;
- интерес к литературному первоисточнику в случае удачных экранизаций возрастает (при всех неизбежных потерях);
- кино как самое демократичное и общедоступное искусство обладает огромной силой воздействия на человека;
- при оптимальном взаимодействии литературного первоисточника и фильма экранизация вызывает желание обратиться к книге;
- экранизация как самостоятельное творческое произведение должна привносить нечто новое в сферу искусства – свежий взгляд на проблему и характеры, собственное понимание ситуации;
- экранизация, которая не содержит личностного отношения режиссера к литературному произведению, становится очередной иллюстрацией.

Об экранизациях художественной литературы можно судить с разных позиций. Но даже и оценки авторитетных «спецов»: профессионалов-кинокритиков, киноведов, историков кино – очень редко бывают солидарными. Одна и та же картина может вызывать у экспертного сообщества чувства противоположные (тому пример – хотя бы широкое, с полярными выводами обсуждение «Солнечного удара» Н. Михал-

кова² или «Левиафана» А. Звягинцева³). И это совершенно естественно, как естественно и то, что любая критика – вещь всегда субъективная.

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

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

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

и он только тогда и бывает умен, талантлив и даже здоров, когда кусается»⁴, – писал В. Г. Белинский.

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

Экспертное сообщество: «академики» и «оперативники»

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

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

С недавних пор (ну, скажем, полтора-два десятилетия) в обиход вошло понятие «черный PR» (черный пиар), которое стало синонимом таких ярких выражений, как «рекламные интриги», «очернения», «грязные технологии». «Черные пиарщики» (среди них, конечно же, есть и пишущие в разных сферах журналисты-обозреватели) размещают

в прессе панегирики, не имеющие под собой никаких, кроме коммерческой составляющей, реальных оснований. Практикуется, напротив, и проплаченная ругательная заказуха: считается, что «черный PR» как антиреклама может послужить во благо объекту критики, ибо подымает шум и привлекает внимание. В этом случае эпатаж выгоден прежде всего критику, добывающему себе скандальную известность.

«Самый черный PR», вольный или невольный, образуется тогда, когда критикующие, от чьего бы имени они ни выступали (конкурирующие собраты по цеху, религиозные организации и их активисты, чиновники различной подчиненности и т. д.) требуют отменить или запретить картину (спектакль) в прокате (в репертуаре), привлечь коллективы к ответственности различного уровня – от административной до уголовной. В самых тяжелых случаях (здесь черный PR гарантирован стопроцентно) критикующая сторона обращается в правоохранительные органы и доводит свои не столько суждения, сколько требования до судебных инстанций. Тогда к защите «гонимых» подключается культурное сообщество, и дело становится громким, скандальным, с далеко идущими последствиями. Хорошо, разумеется, когда эти «последствия» протекают без серьезных оргвыводов, а провоцируют лишь общественную дискуссию.

В последние годы Интернет сильно потеснил кинокритиков. Различные сайты и блоги с рецензиями и откликами на фильмы от любителей-киноманов знакомят пользовате-

лей и с достижениями, и с провалами отечественного и зарубежного кинематографа и позволяют с помощью «КиноПоиска» (так называется специальный Интернет-портал о кино⁵) найти искомое, обходя стороной газетно-журнальные рецензии, написанные профессионалами. Зрители ориентируются на зрителей же, вступают друг с другом в жаркие дискуссии. В конце концов, фильмы делаются не для критиков, а для зрителей.

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

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

Раскладывать по косточкам произведения людей, которые вынашивали и выращивали свое детище, вкладывали много сил в создание его и провели немало времени над тем, чтобы довести до конца задуманное.

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

телем, художником»⁶.

Это высказывание анонимного автора вызвало на портале бурную дискуссию таких же анонимных читателей. Приведу несколько цитат. «Я и сама не раз задавалась этим вопросом. Но почему тогда сразу после выхода фильма на экраны, или показа спектакля в театре, или издания книги, автор просто потом истекает от страха... лихорадочно пролистывает газеты, где печатаются критические статьи известных же критиков... Он смотрит телевизор, слушает радио. И ждет реакции именно этих треклятых критиков. Почему? Какая разница? Главное – как публика отреагирует. Но нет же... они еще и расстраиваются после того, как критики выносят свой ужасный вердикт»⁷.

Спор о том, кто все-таки имеет право критиковать, сильно занимает умы людей. Существует расхожее представление о критиках, не важно – театральных ли, литературных ли, музыкальных ли – будто ими становятся те, у кого не получилось стать артистами, режиссерами или писателями. Критиков трактуют как неудачников, едва ли не двоечников в избранном ими искусстве. «Публично критиковать работу режиссеров имеют права разве что другие режиссеры. И то, я сомневаюсь, что они будут это делать, поскольку прекрасно понимают, что это такое – снимать кино. Что это не просто

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

⁷ Там же.

сложный процесс, а сложный процесс с массой вынужденных компромиссов на каждом этапе работы. А трепать языком каждый горазд»⁸.

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

Приведу еще два зрительских высказывания – из многих десятков. «Кинокритик не лучше режиссера – он просто другой, у него другие задачи и цели. Мне, как зрителю, в принципе безразлично, сколько усилий и денег было положено на создание фильма, каких трудов его стоило сделать – если в итоге получилась „фигня“, которую неинтересно и противно смотреть. Это проблемы автора. Точно так же, как покупателя гнилых фруктов мало волнует то, насколько

⁸ Там же.

⁹ Там же.

трудно их было выращивать и везти. Не хочешь – не делай. И так времени на все интересное не хватает. Опускать фильмы – это не самое интересное и нужное занятие: их такой поток, что достаточно просто выделять хорошие и интересные. Увы, это мало кто делает. Кинокритик вполне может быть и любителем и профессионалом – опять же для меня нет особой разницы. Писал бы интересно». «Критик не имеет никакого отношения к режиссеру! Он не обязан снимать фильмы и даже заканчивать режиссерские курсы. Критик оценивает качество конечного продукта работы режиссера (писателя, художника и т.д.) Критик – это ЗРИТЕЛЬ-ПРОФЕССИОНАЛ... Вся его особенность в том, что, в отличие от рядового зрителя, он может аргументированно обосновать, почему ему (не) понравился тот или иной фильм! И чем это обоснование аргументированнее, тем лучше критик. И именно как профессиональный зритель критик выполняет свою главную функцию – не дает забывать режиссерам, что они работают не для себя, а для публики!»¹⁰

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

К киноведам и теоретикам кино, специалистам в области теории, истории, социологии киноискусства, зритель-

¹⁰ Там же.

ских претензий, кажется, много меньше. «Киновед, – как пишет об этой профессии учебный портал, – не снимает фильмов, не пишет сценариев, не выступает в ролях. Он наделяет кинематографию статусом искусства, объективирует теорию создания его произведений и определяет витки его развития. Прослеживая закономерности в работе режиссеров и операторов, сценаристов и актеров, отмечая достижения и нестандартные решения, породившие новые методы, – киноведы пишут учебники по истории и теории киноискусства. Систематизированный опыт впитывают в себя студенты кинематографических вузов и становятся новым поколением операторов, режиссеров, актеров и сценаристов»¹¹.

В профессии киноведа, как и в профессии всякого другого -веда, не может не вызывать уважения необходимость глубокого погружения в теорию и историю своего искусства, а также в смежные его отрасли – кинорежиссуру, актерское мастерство, операторское искусство, проблемы кинодраматургии и др. Тот факт, что киновед, как правило, исследует не все на свете, а что-то конкретно – кинематограф той или иной страны, киноискусство определенного жанра (исторические, комедийные, детективные, детские, документальные фильмы, телесериалы и т. п.) – способствует его специализации и углублению в профессию. Так что когда киновед, размышляя о новой (или старой) киноленте, говорит не только

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

о том, как снимался этот фильм, какие были трудности и какие потрачены деньги, но разбирает эстетику, поэтику и киноязык художника, анализирует ритмику и колористику картины, монтажную фразу и способы построения кадра, интонацию и символику, панорамы и мизансцены, звукоряд и музыкальный ключ, — это вызывает уважение, ибо в этом случае «нравится — не нравится» уже не голословно, оно опирается на анализ художественной фактуры.

Споры о принципах и подходах

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

Полемика о принципах вращалась обычно вокруг двух ос-

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

Обычно художники кино яростно отстаивают свое приоритетное право видеть, трактовать, интерпретировать литературный первоисточник так, как они хотят, как считают нужным, с любой степенью произвольности, сообразно своему художественному опыту, эстетическому вкусу и мировоззрению. Более того, в кинематографической среде настойчиво утверждается право использовать литературный первоисточник как «подсветку» или «подпорку» для своих замыслов и решений. От Шекспира, Пушкина, Достоевского, Чехова предпочитают «отталкиваться», как от трамплина, что-

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

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

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

ков – всего того, что придает предмету дополнительное освещение.

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

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

Приведу пример, когда стремление безоглядно «использовать» классику становится основой и даже идеологией

картины. Речь пойдет о фильме Н. Михалкова «Солнечный удар» (2014), снятого, как утверждают его сценаристы В. Моисеенко, Н. Михалков, А. Адабашьян, по мотивам двух произведений И. А. Бунина – рассказа «Солнечный удар» (1925) и его дневников 1918—1920 годов «Окаженные дни».

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

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

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

¹³ Там же.

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

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

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

войны. Но ведь он их и не тронул! Он взял совсем другой материал о революции и Гражданской войне.

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

Итак, Михалков, заслонившись мировым именем первого русского нобелевского лауреата по литературе И. А. Бунина, как-то странно (и, мне кажется, неумело) «использовал» его для своих фантазий и «взвешиваний». Быть может, для режиссера результат такого использования (связать свои творческие усилия с именем Бунина) – оказался благоприятным: полу-

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

чены престижные награды, написано много положительных рецензий. Но то, что его картина коверкает Бунина, очевидно каждому, кто знаком с творчеством последнего классика русского XIX века: люди, никогда не читавшие рассказ «Солнечный удар», так и будут думать, что корабельный поршень (как замена постельной сцены) придумал именно Бунин, что героиня рассказа и должна откровенно доминировать над партнером, случайно встреченным на волжском пароходе, – да еще с таким знанием дела, будто она имеет обыкновение выходить на каждой остановке с каждым понравившемся ей попутчиком.

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

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

мую на пристань, где она села на пароход, и он при всех поцеловал на палубе свою безымянную любовь – Марию Моревну, заморскую царевну.

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

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

Именно так: Михалков пытался «попасть» в Бунина, совпасть с Буниным, но не попал в него и не совпал с ним. Пытался переписывать бунинский рассказ своей рукой, но «*всегда ставил не те глаголы*». Понял, что написать, как Бунин,

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

можно только если сам это испытал. Но не «попав» в Бунина, Михалков решает снять картину так, как, быть может, он сам испытал аналогичное «затмение»: не проснувшись, когда «эта нелепая женщина» с ним прощалась, не проводив ее на пароход и не поцеловав ее на палубе при всех (это «при всех» очень важно Бунину: поручик, целуя свою любимую «при всех», дает сигнал всему пароходному миру об их счастливой сопричастности)¹⁷.

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

Не поможет...

Е. Додолев в уже упомянутом интервью спросил у режиссера, как отнесся к «Солнечному удару» его знамени-

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

тый брат, А. С. Кончаловский. Михалков ответил: брат поздравил с завершенной большой работой, но высказал претензии к мотивации; обнаружились и идеологические разночтения. Ничего уточнять Михалков не стал, но, быть может, брат как раз и хотел спросить: зачем в бунинский рассказ влезло столько всего небунинского, зачем так не по-бунински показана случайная внезапная любовь, зачем одни события (в фильме) маркируются другими событиями (в дневниках), и так далее и тому подобное. Мотивация для этих «зачем», кроме режиссерского вольного хотения, отсутствует, как, по большому счету, отсутствует и Бунин. Принцип «сценарий как повод» здесь не сработал. Довериться Бунину не получилось, а может, и не хотелось.

Кажется, однако, что дело не только в недоверии к Бунину – вся русская литература в фильме оказывается под подозрением. Процитирую одно из зрительских наблюдений: «Еще более странным становится ответ Михалкова на основной вопрос: с чего же все началось? Ответ этот звучит в конце фильма на уже отходящей ко дну барже в диалоге главного героя с одним из офицеров. Последний высказывает свое отношение к русской литературе. Русским писателям бросается обвинение в поливании родной земли грязью, объявлении ее болотом, отчего граждане утратили уважение к родине. Офицер прямо заявляет о том, что ненавидит русскую литературу. Логика его такова: коль любишь страну и народ – превозноси их достоинства и молчи про их недостат-

ки. Камни летят в Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого. А ведь обличением, в том числе и правителей, должна была заниматься Церковь. В XIX веке лишь Филарет Московский дерзнул обличить монарха: „Вы поставили Церковь на колени. Следующим будет ваш престол“. Так что не критическая литература нанесла России урон, вызывая у ее читателей неприязнь к собственному отечеству, а наоборот – ее недостаток»¹⁸.

Литературоцентризм как позиция

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

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

вет: в основе основ всегда было и, можно надеяться, всегда будет Слово. Картинка будет идти вслед за Словом.

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

Хочется обратить внимание и на то, как бережно и любовно относятся к своей классике, например, британские кинематографисты. Для лучших британских режиссеров, когда речь заходит об экранизации их национального литературного достояния – произведений Уильяма Шекспира, Сэмюэля Ричардсона, Джейн Остин, Чарльза Диккенса, Вильяма Теккерея, Шарлотты и Эмили Бронте, Элизабет Гаскел, Джона Голсуорси, Артура Конана Дойля, Джона Ле Карре, Джоан Роулинг и других знаменитостей – вопрос, можно ли «употреблять» такую литературу только как «повод», как «подсветку» для своих фантазий, вообще не стоит. Стоит, как правило, задача экранизировать родную литера-

туру со всей тщательностью, с полной верой в ее красоту и интерес к ней читателей всего мира. И каждая эпоха дает новые версии картин по английским романам, каждая из которых достойна серьезного разговора (другой вопрос, как относятся британские кинематографисты к зарубежной классике, будь то французский роман в прозе или русский роман в стихах: в этом случае они позволяют себе большие и неоправданные скидки).

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

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

Возгласы «руки прочь от нашей классики» – с одной стороны, и «Шекспир, Чехов, Толстой, Диккенс устарели, умер-

ли, подвиньтесь-ка» – с другой стороны, раздавались весь XX век, с момента рождения кинематографа. Конечно, эти возгласы не смолкнут и в XXI веке. Кинематограф, который долго считал себя «важнейшим из всех искусств», необходимым народу, а главное, искусством современным и прогрессивным, имеющим самые большие права и полномочия, довольно рано начал, как уже было сказано, «осваивать» и «захватывать» великие произведения литературы, относясь к ним порой как к полигонам для своих творческих экспериментов и как к удобному поводу для самовыражения¹⁹.

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

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

Подход к визуальным искусствам с позиции литературоцентризма означает, что от создателей фильма или спектакля ждут прежде всего качественного прочтения текста, вчитывания и вдумывания в него. Такое прочтение ставит во главу угла стремление понять (или попытаться понять) замысел писателя. Грубая неправда, что замысел писателя – это *terra incognita*, как об этом порой говорится с «легкостью в мыслях»: «Замысел писателя известен только самому писателю и является его глубоко личной радостью, не более того»²⁰. Каждый студент-филолог знает, что произведение писателя, как правило, окружено ценнейшими материалами из первых рук: дневниками, записными книжками, черновыми вариантами, письмами, комментариями автора к своему сочинению, авторскими же предисловиями и послесловиями. Было бы желание поработать, почитать, поисследовать: замысел писателя может быть если не разгадан, то снабжен надежными координатами.

Другое дело, что режиссеры не всегда хотят вчитываться и вглядываться в «старые досье», ограничиваются только сценарием (инсценировкой), считают погружение в «материалы дела» ненужным и неважным – может быть, просто из пренебрежения к филологии как к скучной профессии и сфере, на их взгляд, второстепенной, для кинопроизвод-

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

ства бесполезной. Но, может быть, они не напрягаются просто из-за нежелания тратить свое время и свое воображение на что-то «лишнее». Есть ведь и актеры, исполнители главных ролей в экранизациях больших романов, которые считают, что читать «весь роман» не нужно, достаточно выучить роль и знать где звучат свои реплика. Если это не халтура, то, значит, что-то непостижимое литературоцентричному уму.

Вообще говорить об «искажениях» («оскорблениях») классики, об «издевательствах», «надругательствах» над ней, пусть даже в самом общем виде, рискованно – многие видят в этом погромные намерения. Можно понять людей, стоящих на страже свободы художника: Россия уже не раз переживала времена, когда вслед за критикой спектакля, фильма или книги следовала жестокая травля, затем суровые оргвыводы, порой даже несовместимые с жизнью. Вот как об этом говорит режиссер Российского академического молодежного театра А. В. Бородин: «Начинается изучение вопроса. Потом – тут не так, это не так... И потом закрывается театр Мейерхольда. Потом закрывается театр Таирова. Потом закрывается второй МХАТ. Понимаете, это же страшное дело. Проходили через это. Помните, был расцвет театра, когда были очень разные трактовки «Горя от ума», «Ревизора» – и это всё существовало... Государство дает деньги на то, чтобы развивалось театральное искусство, а значит – интерпретация, та или иная трактовка. Глубочайшее вскрытие самого текста – ради Бога, это прекрасное направление,

пусть оно будет. Или это режиссерское сочинение на эту тему – прекрасно, пусть тоже будет. Почему мы хотим привести опять все к социалистическому реализму? Всё будет соответствовать, никаких не будет отклонений, всё будет нормально. И дальше начнется всё, как было: «Это запретить. Тут нельзя». Нельзя сказать художнику, нельзя сказать режиссеру: «У тебя такие-то правила, по которым ты должен действовать. Всё! Никакого спектакля не будет»²¹.

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

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

и пытался вникнуть замысел автора.

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

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

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

туроцентрических позиций.

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

осталось-то? Странным образом – буквально ничего»²².

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

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

²² Розанов В. В. Апокалипсис нашего времени. 1918. №1. С. 2.

чия вместе живут»²³. Понятно, почему Зосиму и Смердякова играет один и тот же артист. И почему так ярок, зажигателен Федор Павлович, первый и главный из Карамазовых (в блистательном исполнении Игоря Миркурбанова).

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

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

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

²⁴ Письмо Ф. М. Достоевского А. Н. Майкову от 16 (28) августа 1867 года //

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

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

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

находят их. И заставляют нас смотреть не отворачиваясь. В этом и есть свет. Почтище электрошокера».

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

«25 января 2014.

Людмила Ивановна, здравствуйте, это Костя Богомолов. Я хочу сказать Вам огромное спасибо за Ваши слова и отзыв. Во-первых, мне очень приятно и очень важно, что именно Вы посмотрели этот спектакль и так оценили его. В этой работе я как никогда следовал за автором и старался понять его – пусть по-своему – и передать это ощущение сегодняшнего Достоевского. А он невероятно современен. Фантастически. В каждой секунде. И то, что для Вас этот мой Достоевский – Достоевский, и то что Вы так ясно считали смыслы спектакля, – это для меня может быть самая большая похвала! А во-вторых этот отзыв очень важен для театра, ведущего борьбу за спектакль с каким-то валом жалобщиков и упырей, пишущих во все инстанции о том что де спектакль оскорбляет память писателя и Россию... Одним словом, СПАСИБО! Правда, очень

важный для нас текст! Спасибо и – позвольте сказать – искренне – для меня честь услышать от Вас такие слова. Костя».

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

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

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

материала, его интерпретацию в соответствии с собственными мировоззрением и эстетикой, выбор адекватных художественных средств.

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

Музыкальную интерпретацию музыковеды называют результатом взаимодействия нотного текста, исполнительских традиций и творческой воли исполнителя. Результатом интерпретации становится рождение новых смыслов, при этом

главная забота исполнителя – постижение объекта интерпретации, эстетический анализ партитуры, истолкование авторского замысла, погружение в историко-культурный контекст, аутентичное исполнение.

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.